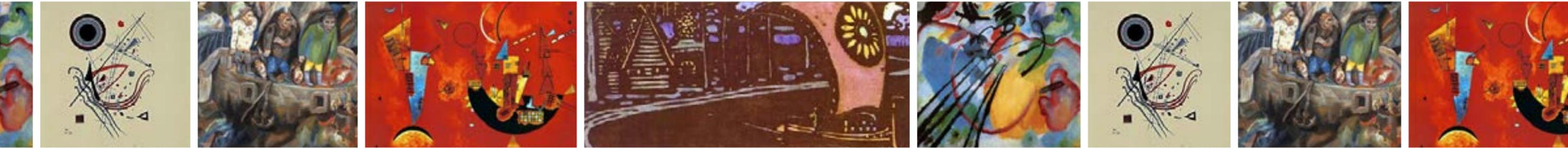


Y LA PINTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA
LIBERTAD CREADORA, ABSTRACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN
EN LA OBRA DE SHAKIR HASAN AL SAID Y NJA MAHDAOUI

KANDINSKY



KANDINSKY

Y LA PINTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA



LIBERTAD CREADORA, ABSTRACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN EN LA
OBRA DE SHÁKIR HASAN AL SAÍD (IRAQ, 1925-2004)
Y NJA MAHDAOUI (TUNEZ, 1937)

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES
M^a ARANTZAZU CARCEDO GONZÁLEZ

Dirige: José Miguel Puerta Vilchez.



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: M^a Arantzazu Carcedo González
ISBN: 978-84-1306-225-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/56207>

KANDINSKY

Y LA PINTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA

**LIBERTAD CREADORA, ABSTRACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN EN LA
OBRA DE SHÁKIR HASAN AL SAÍD (IRAQ, 1925-2004)
Y NJA MAHDAOUI (TÚNEZ, 1937)**

M^a ARANTZAZU CARCEDO GONZÁLEZ

Dirige: José Miguel Puerta Vilchez.

Universidad de Granada, 20 de diciembre de 2018.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES



El doctorando / The *doctoral candidate* M^a Arantzazu Carcedo González y el director de la tesis / and the thesis supervisor: Jose Miguel Puerta Vílchez.

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date: Granada a 20 de diciembre del 2018

Director de la Tesis / *Thesis supervisor;*

José Miguel Puerta Vílchez

Doctorando / *Doctoral candidate:*

M^a Arantzazu Carcedo González

Firma / Signed

Firma / Signed

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a José Miguel Puerta Vílchez, al que le debo haber retomado la tesis que comencé hace mucho tiempo, ya que me ayudó a decidir un enfoque preciso para su posible resolución.

Agradezco también a mi marido Moughis Hosamo y a mis hijos por la paciencia que han tenido, cuando por la intensa dedicación a la tesis, no he podido ofrecerles muchas veces la debida atención.

ÍNDICE	Página
I. INTRODUCCIÓN	
RELACIÓN DE KANDINSKY CON EL MUNDO ÁRABE Y ORIENTAL	9
II. KANDINSKY Y LA ESTÉTICA ÁRABE Y ORIENTAL	11
II.1. EL UNIVERSO ÁRABE EN LA VIDA Y OBRA DE KANDINSKY	
BIOGRAFÍA DE KANDINSKY	11
<u>ETAPA PREARTÍSTICA, 1866-1895</u>	13
<u>PRIMERA ETAPA ARTÍSTICA, MÚNICH, 1896-1914</u>	19
<u>ETAPA RUSA, 1914-1921</u>	63
<u>ÉPOCA DE LA BAUHAUS, 1922 a 1933</u>	87
<u>ETAPA DE PARÍS, 1933-1944</u>	111
II.2. PUBLICACIONES DE KANDINSKY Y ELEMENTOS DE LA ICONOGRAFÍA ARABE U ORIENTAL EN SUS ESCRITOS	133
<u>ETAPA PREARTÍSTICA, 1866-1895</u>	135
<u>PRIMERA ETAPA ARTÍSTICA, MÚNICH, 1896-1914</u>	137
<u>ETAPA RUSA, 1914-1921</u>	173
<u>ÉPOCA DE LA BAUHAUS, 1922 a 1933</u>	179
<u>ETAPA DE PARÍS, 1933-1944</u>	183
III. LA IMPRONTA DE KANDINSKY EN LA PINTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA	185
III.1. INTERRELACIÓN DE LA OBRA DE KANDINSKY Y EL MUNDO ÁRABE	187
III.2. LOS ARTISTAS ÁRABES CALIGRÁFICOS Y SU RELACION CON KANDINSKY	192
<u>1. MADIHA OMAR, PRECURSORA DE LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA</u>	193
<u>2. LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA DE NJA MAHDAOUI</u>	197
<u>3. SHÁKIR HASAN AL SAÍD Y LA “UNIDIMENSIONALIDAD”</u>	206
<u>4. EL GRUPO BAGDAD</u> “LIBERTAD CREADORA E INNOVACIÓN PLÁSTICA EN LA CALIGRAFÍA ÁRABE ACTUAL”	223
<u>5. LA ESCUELA DE JARTUM</u>	235
<u>6. EL MISTICISMO SUFÍ Y LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA</u> KAMAL BOULLATA	241
<u>7. OTROS ARTISTAS ÁRABES</u>	267
IV. CONCLUSIONES	285
V. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	287

I. INTRODUCCIÓN.

RELACIÓN DE KANDINSKY CON EL MUNDO ÁRABE Y ORIENTAL

1

Esta investigación está realizada tratando de demostrar la repercusión de lo árabe y oriental en Kandinsky, en sus obras interdisciplinarias y ante todo en su pintura. Analizaremos, así mismo, las aportaciones del mismo a los artistas árabes actuales que trabajan con la abstracción caligráfica, y especialmente Shákir Hasan Al Saíd y Nja Mahdaoui.

Tras haber estudiado la obra del artista ruso, se puede establecer un vínculo entre las creaciones de Wassily Kandinsky y lo árabe-oriental en sus diversas etapas creativas; comenzando en la segunda etapa de Kandinsky (1896-1914), que tendrá lugar el viaje a Túnez de 1904 a 1905, al inicio de su carrera artística, cuando su obra es aún figurativa representando los lugares que visita, siendo a partir de 1908, el momento en el que el artista ruso retoma la iconografía árabe con la influencia de Matisse en la saturación del color, estando la imagen sometida a un proceso de transformación formal en el camino hacia la desobjetualización. En una tercera época (1914-1921), en 1914, Kandinsky se traslada a Rusia debido a la guerra, tornándose su obra ya plenamente abstracta, salvo algunas excepciones, haciéndose acopio el artista ruso de una iconografía de lo místico-espiritual que se reflejará en sus creaciones de la Bauhaus, y en las pinturas del cruce por el Mediterráneo de 1931, cuando visita Egipto y Turquía, llenándose sus imágenes artísticas de contenido simbólico, árabe y oriental potenciado por la pureza de las formas. La iconografía de la tercera fase tendrá su ocaso en las obras de la etapa de París (1933-1944), cuando lo místico, árabe y oriental se funde con los seres biomórficos, microscópicos que poco a poco van alejándose de la vida y acercándose a la muerte.

Las influencias de lo oriental y lo árabe en su persona y en su arte son variadas, sea a través de sus viajes, las exposiciones que visita o el ambiente de su entorno, todo lo cual será asimilado por el pintor fundiéndolo con su sensibilidad y expresándolo en sus trabajos de diversos modos.

Al realizar la revisión biográfica de la documentación sobre Kandinsky sacamos varias conclusiones, respecto a la importancia en él de diferentes aspectos; como la cultura de su país, las costumbres del pueblo del que procede, la forma de vestir y los paisajes de la tierra, todo esto se une a las aportaciones que recibe de los lugares que visita y en los que reside, desde su

¹ Para la consulta de las obras de influencia árabe y oriental he recurrido principalmente el catálogo escrito por Christian Derouet y Jessica Boissel, (1985), (*Kandinsky, œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944), Catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel, Collections du Musée National d'art Moderne*), C. Georges Pompidou, Colecciones del M. Nacional de arte Moderno, París, 1ª impresión marzo de 1985, y el catálogo de acuarelas de Krens Thomas/ Giménez Carmen. (1991), *Kandinsky Acuarelas*, Colección del M. Solomon R. Guggenheim y de la F. Hilla Von Rebay, B.B.V.A. (9 abril/ junio 1991), editado por La F. Solomon R. Guggenheim de Nueva York y el B B V A, con traducciones de José Antonio Torres Almodóvar.

Además de todo lo anterior, en el año 2017 he encontrado la publicación del libro publicado en el 2015 (BENJAMIN, Roger y ASHJAN, Cristina, *Kandinsky and Klee in Tunisia*, University of California Press, First Edition. Berkeley, California), sobre el viaje de Paul Klee y Kandinsky a Túnez, del que he extraído alguna documentación, como fotografías de Gabriele Münter y algunas pinturas del artista ruso.

nacimiento, a su juventud o en la época adulta. No sólo tendrá repercusión en él el aspecto exterior, las formas y los paisajes en los que se ve inmerso, sino que también manifestará a lo largo de su vida una actitud trascendental y de compromiso, con el que concibe el arte en general y la pintura en particular, junto con su amor hacia lo interdisciplinar, que se ve reflejado en el intento de lograr la obra de arte monumental.

II. KANDINSKY Y LA ESTÉTICA ÁRABE Y ORIENTAL

II.1. EL UNIVERSO ÁRABE EN LA VIDA Y OBRA DE KANDINSKY. BIOGRAFÍA DE KANDINSKY

La vida de Wassily Kandinsky (1866-1944) transcurre a través de momentos clave en la historia de la Humanidad como son; la guerra ruso-japonesa en 1904, la revolución bolchevique en 1917, la subida al poder de los nazis, en 1933, y su fallecimiento, además, sucede antes de que finalice la segunda guerra mundial en 1944, aspectos todos ellos que harán que sus vivencias estén determinadas por los mismos. Como consecuencia de los avatares históricos, pasa graves dificultades y frente a todo esto, Kandinsky cambia de país, transforma su situación tan dramática y podemos observar, que lo que le interesaba era ante todo el arte, la pintura, sus escritos, el producto de su necesidad interior, por lo que las circunstancias exteriores eran modificadas por él, en la medida de sus posibilidades, para concentrarse en lo realmente importante.

El artista ruso, desde muy joven, se desplaza constantemente, costumbre que heredará de sus padres, ya sea por necesidad o por otras razones: En su infancia primeramente vive en Rusia, luego se traslada con su familia a Odessa, y posteriormente estudia derecho en su lugar de origen y con 31 años Kandinsky va a Múnich para formarse en la pintura que será su verdadera vocación, donde comenzará su preparación artística. A partir de 1922 desempeñará el puesto de profesor en la Bauhaus de Weimar, nacionalizándose alemán en 1928, a pesar de ello, en 1933 con la entrada del gobierno nazi se verá forzado a emigrar a Francia, y vive en París hasta su muerte en 1944, habiendo tomado la nacionalidad francesa en 1939.

El artista ruso cuando analiza su evolución como pintor, en la “Conferencia de Colonia” de 1914, habla de tres fases; la de aficionado que abarcaría desde su niñez a su juventud, donde él mismo no comprendía sus propios impulsos: “En esta fase están, el amor a la naturaleza y los indefinidos impulsos de la necesidad de crear” (Kandinsky, 1979: 199-200). La segunda época, sería la de los estudios, donde adquiere conciencia de sus necesidades vitales; “en el curso de la cual esos impulsos cobraron poco a poco una forma más definida(...), elegí la edad media alemana de la que me sentía espiritualmente próximo” (1979: 199-201). Y luego está una tercera época en la empieza a utilizar de manera consciente el material pictórico (*Idíd.*, p. 199).

En “El arte Abstracto”², realiza también un comentario sobre las razones de su inicio en la pintura: “hasta la edad de treinta años alenté el deseo de ser pintor porque amaba la pintura más que ninguna otra cosa, y no me resultaba fácil combatir ese deseo” (*Idíd.*, p. 245).

² París, 1949, pág. 298.

KANDINSKY, ETAPA PREARTÍSTICA, 1866-1895

RAÍCES ORIENTALES

Wassily Vasilievich Kandinsky, nace el 4 de diciembre de 1866 en Moscú (22 de noviembre según el antiguo calendario ruso), sic. (Derouet, 1985: 12), es hijo de Wassily, comerciante, que dirigía una casa de té, procedente de la Siberia Oriental, de Kjachta, en la frontera china, desde donde sus antepasados habían sido deportados por razones políticas (Kandinsky, 1979: 130), y de Lidia Ticheeva Kandinsky, moscovita (1979: 77).

Por lo tanto, su padre tiene relación con lo oriental en sus ancestros, de lo que presume el artista ruso, plasmando su conexión con Oriente en su forma de pensar y de escribir que es por analogías (Kandinsky, 2010: 12). La relación con otras culturas, se establece en el artista, desde su nacimiento hasta su muerte, como dice Marcel Brion : “Por sus venas corría sangre rusa y mogol. A veces nombraba con orgullo a su bisabuela, que había sido una princesa mogola” (Kandinsky, Nina, 1990: 12). Kandinsky se sentía oriental, por sus raíces, por su cultura y por el hecho de haber nacido en Rusia: “En Rusia, Oriente jamás ha estado lejos; en la herencia de Kandinsky, Mongolia aparece muy próxima, con el recuerdo de príncipes nómadas que viven bajo tiendas de violenta policromía, en medio de objetos deslumbradores, atrayentes y relampagueantes” (Brion, 1961: 8).

EN 1869, VIAJE A ITALIA CON LOS PADRES (Krens, 1991: 181)

Dos elementos fundamentales en la vida del artista ruso, serán por una parte sus raíces y por otra la necesidad de ampliar sus horizontes. En el anterior apartado hemos visto como vincula lo oriental con su identidad, y ahora aparece una nueva actitud que le transmitirían sus padres; su amor hacia la cultura, la que está presente en los paisajes y las gentes de otros países, que se manifiesta en sus desplazamientos, como cuando a los tres años le llevan a Italia, pasando por Venecia, Roma y Florencia.

Kandinsky no está condicionado por los límites de su ciudad, sino que tenía una actitud cosmopolita. Desde su infancia los viajes están unidos a sus sentimientos, como artista y como persona, esto se puede apreciar cuando de Italia, trae recuerdos cromáticos de aquella visita citados en *Mirada retrospectiva*, que florecen en su sensibilidad ya antes de comenzar a pintar: El negro le impresionó en todas sus manifestaciones, dice el artista: “En compañía de mi madre cruzo un puente en un coche negro (...).Y una vez más todavía el negro: escalones que se hundían en el agua negra y, sobre el agua, una larga barca negra, terrible, con una caja negra en el centro” (Kandinsky, 1979: 89).

EN 1871, LA FAMILIA DE KANDINSKY SE INSTALA EN ODESSA. SUS PADRES SE DIVORCIAN (Krens, 1991: 181)

Su infancia transcurre con normalidad hasta que la familia se traslada a Odessa, al sur de Rusia, a causa de la salud de su progenitor: “Tenía cinco años cuando su familia se fue a vivir de Moscú a Odessa en el año 1871, pues su padre no podía resistir el clima de Moscú y aceptó el puesto de director de una fábrica de té en la metrópoli del sur de Rusia” (Kandinsky, Nina, 1990: 22). Abandona su ciudad natal, pero su amor hacia ella no cesa, y respecto a la estancia en su lugar de acogida, Kandinsky hace otra observación en *Mirada retrospectiva*: “Fue allí donde más adelante hice mis estudios secundarios, pero siempre me sentí como un huésped de peso en esa ciudad, extraña a toda mi familia. Nunca nos abandonó la esperanza de regresar alguna vez a Moscú” (Kandinsky, 1979: 130).

En estas fechas se produce un hecho de gran trascendencia en su vida, como es la separación de sus padres: “El matrimonio no duró mucho y poco después del traslado se separaron” (Kandinsky, Nina, 1990: 22), por lo que sería criado por su tía Elisabeth Ticheeva, hermana mayor de su madre. Su tía será una persona fundamental en su vida, tanto ella, como la relación que establecen, todo esto se ve cuando Wassily Kandinsky nos habla de los cuentos que le contaba cuando era niño, que serán parte de sus vivencias y del repertorio iconográfico en sus pinturas: “La hermana mayor de mi madre, Elizaveta Ivanovna Tijeeva, tuvo sobre todo mi desarrollo una influencia considerable(...). Le debo el nacimiento de mi amor por la música, por el cuento, luego por la literatura rusa y por la naturaleza profunda del pueblo ruso” (Kandinsky, 1979: 90).

EN 1876, ESTUDIOS SECUNDARIOS. DURANTE LAS VACACIONES, VIAJES AL CÁUCASO, CRIMEA Y A PARTIR DE 1879, TODOS LOS VERANOS EN MOSCÚ(1979: 77)

En 1876, en el año en que cumple diez, se produce el primero de los viajes anuales a la capital rusa, que realizará con su padre hasta 1885 (Krens, 1991: 181), quien: “A partir de los trece años le llevaba cada verano a Moscú, hasta que Wassily Kandinsky, con dieciocho años, decidió irse a vivir allí” (Kandinsky, Nina, 1990: 24).

Mientras tanto, el artista asiste al liceo en Odessa, donde aprende a tocar el piano y el violoncelo (Krens, 1991: 181), e inicia una formación musical que determinará su concepto del arte, no limitado sino global, del que será producto las analogías que establece en sus escritos, surgiendo paralelismos, en un futuro, entre la música y la pintura.

Además de formación musical, recibe desde pequeño clases de dibujo, como podemos deducir cuando afirma: “Mi padre³ advirtió desde muy temprano mi amor (por el dibujo) por la pintura y (me hizo dar lecciones) hizo venir a un maestro de dibujo cuando yo cursaba aún mis estudios secundarios” (Kandinsky, 1979: 100-101). Y nos dice: “Con dinero lentamente ahorrado me compré una caja de pinturas al óleo cuando tenía trece o catorce años” (1979: 114).

Su padre tenía gran preocupación por la preparación cultural de Wassily Kandinsky, como demuestra el hecho de su formación exquisita y los desplazamientos a las iglesias de Moscú (Kandinsky, Nina, 1990: 32). Producto de estas visitas a las iglesias puede estar relacionado el

³ El ambiente en el que vivía Kandinsky estaba de alguna manera inmerso en lo artístico: <<Mi madre toca el piano. Mi padre la citara. Mi padre dibuja desde la infancia, frecuente sistemáticamente las exposiciones, es un poco coleccionista...>> (Kandinsky, Nina, 1990: 22-23)

concepto de lo religioso en la obra del artista, por una parte en sus temas, las representaciones de las mismas, pero ante todo se refleja en la actitud trascendental, en la que concibe la creación artística.

EN 1884, WASSILY KANDINSKY REGRESA A MOSCÚ

En 1884, el artista ruso regresa para instalarse definitivamente en Moscú, el lugar del que no se había desligado, afirmando en *Mirada Retrospectiva*: “cuando me instalé allí (...) experimenté el sentimiento de haber vuelto a mi patria” (Kandinsky, 1979: 130). De nuevo la ciudad de las mil cúpulas será el entorno de sus experiencias, donde seguirá madurando como persona hasta que comience sus estudios universitarios.

EN 1886, COMIENZA SUS ESTUDIOS DE DERECHO Y DE ECONOMÍA POLÍTICA EN LA UNIVERSIDAD DE MOSCÚ (1979: 77)

Con veinte años, Wassily Kandinsky comienza sus estudios de Economía Nacional y Jurisprudencia (Kandinsky, Nina, 1990: 25), pero no abandona su interés hacia lo artístico: En la Universidad de Moscú, Kandinsky ya pintaba, esto nos lo cuenta en *Mirada retrospectiva*: “Pero antes, en la época en que yo era estudiante, cuando sólo podía dedicar a la pintura mis horas libres” (Kandinsky, 1979: 94).

Ya en esa fase, en el artista, la razón y lo humano rara vez estaban separados; le interesaban las personas, como se ve cuando afirma respecto a sus años de formación: “La historia del derecho ruso y el derecho campesino (que como contraposición al derecho romano ganó toda mi admiración y profundo cariño...), esta ciencia (...), de la que al principio me interesó el alma del pueblo), me atrayeron me ayudaron a pensar de forma abstracta” (Kandinsky, Nina, 1990: 25-26). Y de esta manera entraba en sus estudios de derecho en la parte menos prosaica del conocimiento.

EN 1889, VIAJE DE ESTUDIOS AL GOBIERNO DE WOLOGDA, EN RUSIA SEPTENTRIONAL; REDACCIÓN Y PUBLICACIÓN DE UN INFORME

Cuando cumple veintidós años la vida empieza a tomar una nueva intensidad, en Wassily Kandinsky, ya que le suceden varios acontecimientos relevantes; por una parte, en esa época de estudiante en Moscú conoce a su primera mujer Anja Chimiakin, que era su prima y tenía inquietudes intelectuales: “Anja, también iba como Kandinsky a la Universidad, no como estudiante matriculada, pero sí asistía como oyente. Por aquel tiempo era algo extraordinario que una mujer fuera a clases en una universidad rusa” (1990: 28), Anja era una mujer culta, ese aspecto le debió unir a Kandinsky.

Respecto a su introducción en el arte, será clave para el pintor la visión de la pintura de Rembrandt, en el Ermitage de San Petersburgo (*Idíd*, p. 33), pero el suceso que determinaría su camino hacia la pintura, será el viaje de estudios a Wologda que le hará descubrir un nuevo mundo. Del 28 de mayo al 30 de junio, realiza una expedición a dicha provincia, que durará poco más de un mes, esta expedición estaba patrocinada por la Sociedad de Ciencias Naturales, Antropología y Etnografía (Derouet, 1985: 12). Nos cuenta Nina en sus escritos que Wassily Kandinsky: “Debía estudiar el derecho penal de los campesinos e investigar los restos

de la religión pagana del pueblo de pescadores y cazadores sirienos” (Kandinsky, Nina, 1990: 27), y respecto a este hecho, afirma el artista ruso, que al viaje fue como etnógrafo y jurista (Kandinsky, 1979: 102). A partir de la expedición, publica posteriormente dos artículos sobre las creencias religiosas tribales y el derecho rural (Krens, 1991: 181).

La relación con lo étnico comienza de alguna manera aquí, y es constante a lo largo de su vida, sus viajes serán en un futuro fuente de información temática y energía para crear.

Desde el principio la inmersión en lo propio y lo exótico es vivido por Kandinsky de manera intensa; allí “entró en contacto por primera vez con el arte popular ruso” (Kandinsky, Nina, 1990: 32), y esto se puede percibir por el comentario sobre el viaje que escribe en *Mirada Retrospectiva*, donde analiza lo que ve, que es captado de manera semejante a cuando era niño, en la visita a Italia con sus padres: “Llegaba de pronto a aldeas en las que (toda) la población (estaba) vestida de gris (...). (En esas casas mágicas experimente algo que no volvió a repetirse después). Esas casas me enseñaron a moverme en el seno mismo del cuadro” (Kandinsky, 1979: 107-108).

Lo humano unido a su sensibilidad plástica en Wologda, se funde con lo cotiando y con sus estudios, que le habían enviado a esta provincia: “En Wologda realizó numerosos dibujos (...). Le interesaban los misterios del arte popular, pero adivinaba los peligros que entrañaban para un artista receptivo” (Kandinsky, Nina, 1990: 32).

De tal manera que Wassily Kandinsky trata de plasmar en su album de notas (fig. 1) (Derouet, 1985: 15) aspectos de las casas y las gentes que le dejan fuertemente impresionado. Nos cuenta Marcel Brion: “El viaje a Wologda fue tan definitivo para su vocación que aunque cultivó aún asiduamente sus tareas jurídicas, cobró plena conciencia de su verdadero destino” (Brion, 1961: 19).

De la visión del pueblo, la impresión de los paisajes de su tierra, y la toma de apuntes, de toda esta experiencia, pasará en un futuro al desarrollo de sus temas en las pinturas. El valor del color estaba ya en él cuando era niño y sus prácticas en el dibujo y la pintura nunca le habían abandonado. Pero, ese interés por las gentes, empieza a ser captado con una poesía especial en otros campos diferentes a los pictóricos, aunque según Nina Kandinsky, el amor a la pintura en esa época estaba ya latente; “aún sueña furtivamente en ser un artista” (Kandinsky, Nina, 1990: 28). A pesar de todos estos acontecimientos, sigue sus estudios universitarios de derecho, finalizándolos en 1892 (1990: 28).



1
Wassily Kandinsky, *Album de notas*, de su visita a Wologda en 1889.

EN 1892, TIENEN LUGAR LOS EXÁMENES DE DERECHO Y SE CASA CON SU PRIMA ANJA CHIMIAKIN (*Idíd.*, p. 28)

Cuando aprueba el examen de derecho se une en matrimonio a su prima Anja Chimiakin, con la que vive en la época de estudiante, será la primera de las tres mujeres con la que tiene relación el artista y su primera esposa, realiza en esos momentos de un segundo viaje a París (*Idíd.*, p. 28).

EN 1893, GANA UNA PLAZA POR OPOSICIÓN Y ES NOMBRADO ENCARGADO DE CURSO EN LA FACULTAD DE DERECHO DE MOSCÚ (Kandinsky, 1979: 77)

Al año siguiente, Kandinsky escribe una disertación sobre “La legalidad de los salarios de los trabajadores” y es nombrado profesor adjunto en la Facultad de Derecho de la Universidad de Moscú (Krens, 1991: 181).

EN 1895, TOMARÁ CONTACTO CON EL DISEÑO, AL SER DIRECTOR ARTÍSTICO DE LA IMPRENTA KUSVEREV DE MOSCÚ (1991: 181)

Si bien su carrera como profesor de derecho parecía estar definida, toma un nuevo giro su actividad profesional en 1895, al desempeñar el cargo de director de la imprenta Kusverev de Moscú y diseñar envoltorios para cajas de bombones (Kandinsky, 1979: 77) (Krens, 1991: 181).

A través de su vida, Wassily Kandinsky tendrá relación con las artes aplicadas, en la producción de objetos como soportes de sus imágenes, con el diseño gráfico, en la creación de carteles y con la enseñanza artística, más adelante, en la Escuela de la Bauhaus.

PRIMERA ETAPA ARTÍSTICA, MÚNICH, 1896-1914

Wassily Kandinsky, con treinta años, cuando tenía un camino seguro como profesor, rechaza un puesto en la Universidad de Dorpat (Tartu, Estonia) (Derouet, 1985: 12), según su mujer Nina Kandinsky, este hecho fue producto de la asimilación del descubrimiento de la radioactividad, lo que motivó que perdiera la confianza en la ciencia y enfocara su vida hacia la pintura: “El descubrimiento de la radiactividad por el físico francés Antoine Henri Becquerel en 1896 demostró a Kandinsky que (...) los elementos, no son físicamente inalterables(...), debilitó su confianza en la ciencia y (...) tomó la decisión de dedicarse por entero al arte” (Kandinsky, Nina, 1990: 29).

A lo anterior, se sumó la visión la obra de Monet, “un Pajar” en la Exposición de Arte e Industria Francesa, de Moscú (1990: 34), el artista descubrió la abstracción en la pintura de manera semejante a como la había percibido en la música y se abrió un nuevo mundo ante sus ojos, su camino hacia el arte no tenía retorno (Kandinsky, Nina, 1990: 31). Para su mujer la determinación de Kandinsky hacia lo artístico, le debía parecer una locura, dejaba su trabajo, su carrera profesional, para dedicarse a pintar, pero él se sentía feliz: “En diciembre de 1896 Kandinsky abandonó Moscú con su mujer Anja, y se sentía renacer, libre de los penosos trabajos rutinarios. La primera parada debía ser Múnich (...), Múnich era el centro donde a finales de siglo empezaba a aparecer el arte nuevo” (1990: 37). Y allí se matricula el artista en la escuela de Anton Azbe ⁴ (1862-1905), pintor y profesor esloveno.

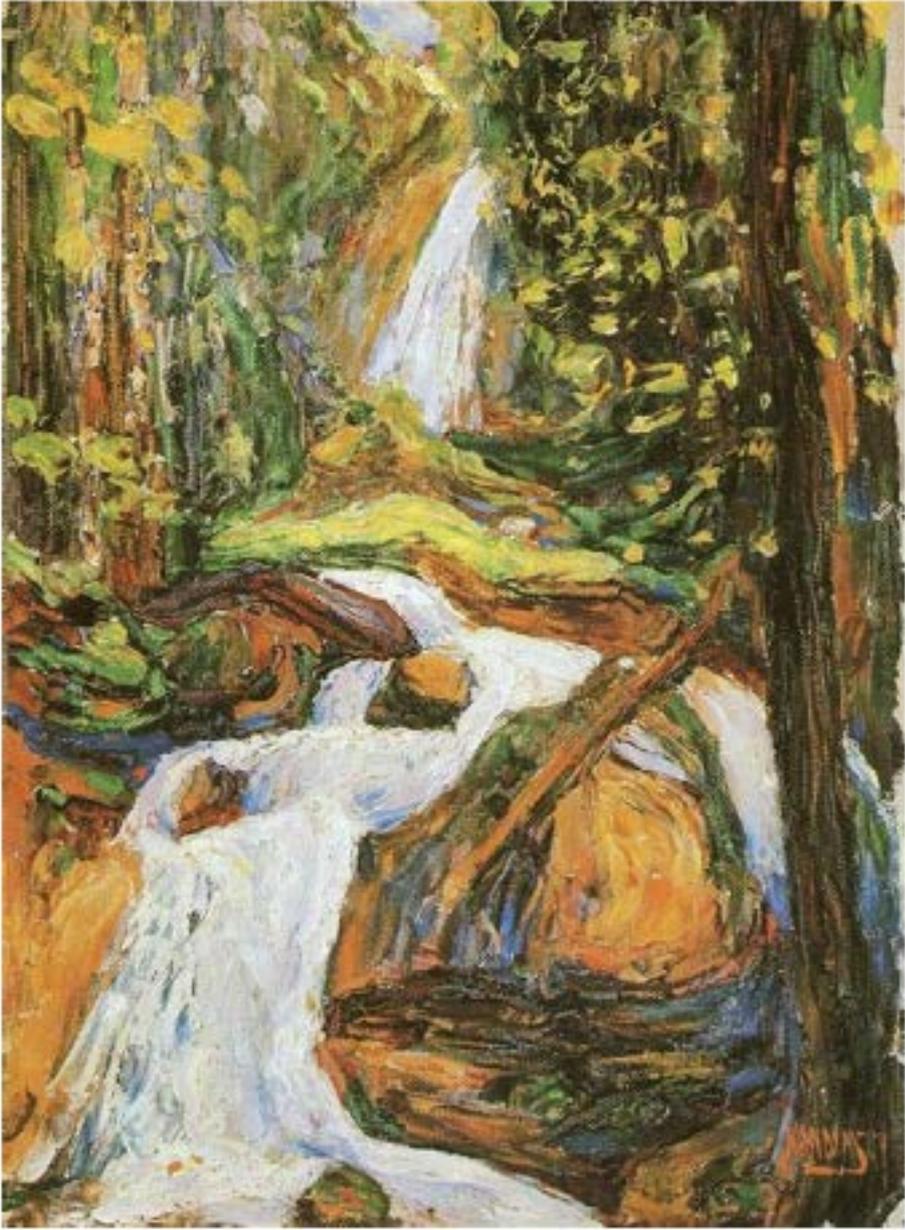
EN 1897, WASSILY KANDINSKY COMIENZA A ESTUDIAR EN LA ESCUELA DE ANTON AZBE

En 1897, Kandinsky asiste durante dos años a la escuela de Anton Azbe, pero en estos momentos ya se puede observar una forma de aprendizaje muy personal en él: “Fui a la escuela de Anton Azbe que era entonces muy famosa y estaba repleta de alumnos (...)” (Kandinsky, 1979: 118), decía el artista; “no era raro que yo cediera a la tentación de faltar a las clases para (ir a captar a mi manera y con mi caja de pintura el barrio de Schwabing, el Jardín Inglés y los paseos de junto al Isar” (1979: 119).

Ese mismo año conoce a Alexej Jawlensky ⁵ (1864-1941), oficial ruso de caballería, que en Múnich se dedicaba a la pintura y a Marianne Werefkin, (1860 -1938) ambos artistas y compatriotas de Kandinsky (1979: 77).

⁴ “Anton Azbe era un artista dotado y un hombre de rara bondad. Muchos de sus numerosos alumnos realizaban gratuitamente en su escuela los estudios (...). Únicamente después de la muerte se supo hasta qué punto llegaba su generosidad. (Kandinsky, 1979: 118, en nota a pie de página). “La enseñanza de Azbe parece haber sido particularmente abierta y liberal, pero también bastante tradicional. Su mayor audacia habría sido el empleo de toques separados sin mezclar los colores en la paleta.” *Ibid.*, p. 266, en nota a pie de página).

⁵ Alexej Jawlensky (1864-1941) pintor ruso, su obra era una suma de las influencias de la escuela francesa con la rusa de la pintura de iconos y el arte campesino, llegando a tener un estilo muy personal (Chilvers, Osborne, 1988: 370).



2

Wassily Kandinsky, *Cascada I*, 1900; óleo sobre cartón entelado, 32,4 x 23,5 cm, G. Städtische, Múnich.

EN 1898-1900, SUSPENDE EL EXAMEN DE INGRESO EN LA ACADEMIA DE MÚNICH Y TRABAJA POR SU CUENTA COMO PINTOR (*Idíd.*, p. 121)

Intenta entrar Wassily Kandinsky en la Academia de Múnich, pero no se lo permiten, lo que le lleva a prepararse una formación alternativa, estudia en el 99 sólo dibujo ⁶ (*Idíd.*, p.78), modalidad que irá combinando con sus prácticas pictóricas y sus frecuentes viajes, que no cesarán hasta 1907. En su empeño por tener una buena formación, acude en 1900, a las clases de Franz von Stuck ⁷ (1863-1928), en la Academia de Múnich, profesor que valoraba por encima de todo el dibujo, como nos cuenta Kandinsky: <<Stuck se opuso enérgicamente a mis “extravagancias” de color y me aconsejó que comenzara a pintar en blanco y negro a fin de estudiar únicamente la forma>> (*Idíd.*, p. 122). Pero las clases no le bastaban y ante esto <<abandonó voluntariamente las clases de Stuck y se convirtió en un artista “independiente”>> (Kandinsky, Nina, 1990: 40-41).

Mientras tanto el artista ruso amplía su círculo de amistades artísticas, en Múnich, conoce a Paul Klee (1879-1940), a Franz Marc, (1880-1916) (Brion, 1961: 25), en las clases de Stuck a Ernst Sterm (1876 -1954) diseñador escénico alemán y a los artistas: Alexander von Salzman (1874 -1934), Albert Weisgerber (1878-1915) y a Hans Purmann (Krens, 1991: 181) (1880 -1966), grabador expresionista germano.

Con el cambio de rumbo en su vida profesional, se vió afectada también su vida personal: “Su matrimonio con Anja se iba requiebrando cada día más, hasta que su separación fue inevitable. Anja no regresó a Rusia, sino que se quedó en Múnich en una pensión” (Kandinsky, Nina, 1990: 41).

De esa entrada de lleno en la pintura comienza con sus obras figurativas, como por ejemplo: *Cascada 1*, (fig. 2) que será un paisaje, en el que la presencia de la pincelada determina el carácter del cuadro, de estilo posimpresionista: <<Kandinsky encuentra el antídoto a este “fin de siglo” etéreo en el que vive, en las pequeñas esbozos al óleo que pinta de la naturaleza entre 1900 y 1907, fecha hacia la cual deja de transportarse al lugar para la ejecución de sus paisajes>> (1990: 22). Para el artista ruso la naturaleza será la primera fuente de inspiración, por ello recomienda tomarla como modelo al comenzar a pintar.

A sus creaciones plásticas se unirán sus exposiciones, como La Muestra Anual de la *Asociación Moscovita de Artistas*, en la que participará desde 1900 hasta 1908 (Krens, 1991: 181).

EN 1901, KANDINSKY FORMA EL GRUPO Y LA ESCUELA DE PINTURA *PHALANX* QUE PERVIVIRÁ HASTA 1903 (Bozal, 2003: 10).

Cuando se inicia el siglo XX y están en auge los movimientos no racionales en Alemania, la razón se veía atacada en Occidente tanto en el campo del arte, con el interés por lo irracional

⁶ Kandinsky, realiza sus primeras obras, y Kalus Brisch es el primero en incluirlos en su tesis, sostenido en la Universidad de Bonn en 1955, con el título *Wassily Kandinsky 1866-1944*. Estas investigaciones están completadas por la publicación en Múnich en 1957 del ensayo de Johannes Eichner: “Kandinsky y Gabriele Münter orígenes modernos de arte (*Kandinsky und Gabriele Münter von Ursprüngen Moderner Kunst*).

⁷ Franz von Stuck. Desde su palacio sobre el Isar, lisonjeado y alabado por todos, von Stuck domina con mucho brillo la vida artística de Múnich que vive al ritmo del increíble maridaje de su mitologías pesadamente humorísticas y de sus escenas religiosas teatralmente patéticas. Véase (Kandinsky, 1979: nota 94, pág. 267-268.)

y la expresividad, como en la ciencia, a través de La teoría de la relatividad. Además, el orden social se desmoronaba en todas partes con las dos guerras mundiales consecutivas, que venían a demostrar que el mundo como estaba establecido no funcionaba.

Obras de la repercusión de Freud, como *La interpretación de los sueños*, que publicó sintomáticamente en 1900, hacían “hincapié en la importancia de comprender el aspecto instintivo de la naturaleza humana” (Honour, 2004: 780) y prepararon el terreno, como ha subrayado la crítica, para que el arte volviera su mirada hacia lo primitivo (2004: 781).

En estos momentos Kandinsky ya había entrado en el campo del arte desde diversos frentes; primeramente desde la creación plástica, luego en sus exposiciones y ahora en su tendencia asociacionista.

Con la llegada de las exposiciones aparece su primera cita artística *Crítica de los críticos (Kritika kritikov)* (Krens, 1991: 181) y crea la sociedad *Phalanx* de Múnich “con el fin de apoyar el arte del mañana” (Kandinsky, Nina, 1990: 41), pasando a finales de año a ser su presidente, con todo ello Wassily Kandinsky llega a tener un papel cada vez más activo en el arte. El 14 de julio de 1901, el artista ruso se muda a la Friedrichstrasse, donde reside hasta septiembre de 1904 (1991: 181) y el 15 de agosto comienza la primera exposición de *Phalanx*, desarrollándose hasta 1904 otras once (*Idíd.*, p.181). Para la realización del cartel (fig. 3) de la exposición se sirve de la litografía, comenzando con la técnica de las tintas planas, en la que desarrollará de una forma característica su iconografía personal, que en este caso estará vinculada al Jugendstil.

En otoño Wassily Kandinsky viaja a Odessa, participando en la Exposición de la Asociación de Artistas del Sur de Rusia (Derouet, 1985: 21).



3

Wassily Kandinsky, *Cartel para la primera exposición de Phalanx*, 1901; litografía, C. Georges Pompidou, F. Phalanx.

EN 1902, WASSILY KANDINSKY CONOCE A LA ARTISTA GABRIELE MÜNTER Y REALIZA LAS PRIMERAS XILOGRAFÍAS (Kandinsky, 1979: 78)

En 1902, Wassily Kandinsky escribe “sobre el mundo del arte contemporáneo muniqués” y participa en la exposición *Mir iskussiva*, en San Petesburgo (Krens, 1991: 181). Mientras da clases de dibujo y pintura en la escuela de arte *Phalanx*, conoce a Gabriele Münter (fig.4) (1877-1962) que será su alumna y su compañera (1991: 181) desde verano de 1902 hasta 1916, la presencia de la misma en la vida del pintor será clave en el tema que nos ocupa, ya que corresponde con la fase en la que tiene relación con una mujer artista con intereses semejantes a él.

Los viajes de Kandinsky, junto con su abandono del primer apartamento de Múnich, coinciden con la separación definitiva de su primera mujer Anja (*Idid.*, p. 24). En esa época era frecuente que pintara en sus expediciones y Münter resulta ser una excelente colaboradora: ya que mientras acompaña a Kandinsky, fotografía (fig. 9) los lugares que visitan y a partir de estas imágenes, el artista en ocasiones realiza sus obras gráfico-plásticas. Ya, en sus inicios, Wassily Kandinsky, va creando en otros soportes diferentes a los pictóricos; el año anterior se sirvió de la litografía y a partir de este año de las xilografías, medio de gran tradición en Alemania desde la Edad Media, que serán muy utilizadas por el artista ruso, potenciando y simplificando su obra.

EN 1903, KANDINSKY REALIZA NUMEROSOS VIAJES Y PUBLICA EN MOSCÚ *POESÍAS SIN PALABRAS*

En 1903, Kandinsky continúa con las xilografías en las que sigue “el método japonés consistente en grabar los bloques de madera y estampar por separado las líneas y los colores” (Monreal, 1994: 22-23), es en este tipo de soporte cuando nace el repertorio iconográfico que vamos a analizar, del que se pueden establecer lazos del artista ruso con lo árabe y oriental: En 1. *La vela dorada*, (fig. 185) (M. Solomon R. Guggenheim, Nueva York) aparece uno de sus iconos recurrentes, el barco, que puede estar vinculado en unos casos a la idea



4

Anónima, *Wassily Kandinsky y Gabriele Münter en Sèvres*, 1906; fotografía.

del viaje y en otras veces con la muerte, como se daba ya en Egipto con la presencia de la barca solar en los templos. Luego tiene 2. *Eternidad* (fig. 5) (Art Camù C. de Arte), que formará parte de la publicación de Wassily Kandinsky en Moscú, *Poesías sin palabras* (Derouet, 1985: 12), en la que al fondo de la composición se sitúa una construcción arquitectónica con cúpulas, que será otra imagen oriental que percibimos en su obra, reflejándose en la xilografía la simbología del camino, el templo y el sol, complementándose el significado de la creación artística en el epígrafe de la misma; *Eternidad*. Se puede decir, así mismo, que irá haciendo acopio de una iconografía de lo oriental, sobre la base la cultura propia que era con la que en esos momentos



5
Wassily Kandinsky, *Eternidad*, 1903; xilografía de la serie "*Poesías sin Palabras*", Art Camú C. de Arte .

se sentía identificado: “Poco a poco descubrimos que Kandinsky no sólo no rompió nunca los lazos que lo ligaban a Rusia, por más que viviera en Múnich, sino que expuso, trabajó y publicó allí por lo menos tanto como en Alemania” (Kandinsky, 1979: 33).

En 1903 el trasiego de Wassily Kandinsky es incesante y será acompañado en la primera visita a Holanda por Gabriele Münter, (fig. 4) (Derouet, 1985: 17) viajando de abril a junio a Viena, Ansbach y Nuremberg.

Wassily Kandinsky se desplaza con su escuela de pintura a Kallmünz, pero finalmente dejará de impartir clases, cerrándose *Phalanx* a finales de agosto (Krens, 1991: 181).

Peter Behrens (1868-1940) arquitecto y diseñador alemán, le ofrece al artista ruso un puesto de profesor de pintura decorativa en la *Escuela de artes y oficios (Kunstgewerbeschule)* de Düsseldorf, Kandinsky rechaza la oferta. De septiembre a octubre va a Venecia y Viena, de camino hacia Odessa y Moscú, posteriormente vuelve a Múnich cruzando Berlín y Colonia (1991: 181).

DE 1904 A 1908, LA VIDA DE KANDINSKY SERÁ UN PERIPLO CONSTANTE

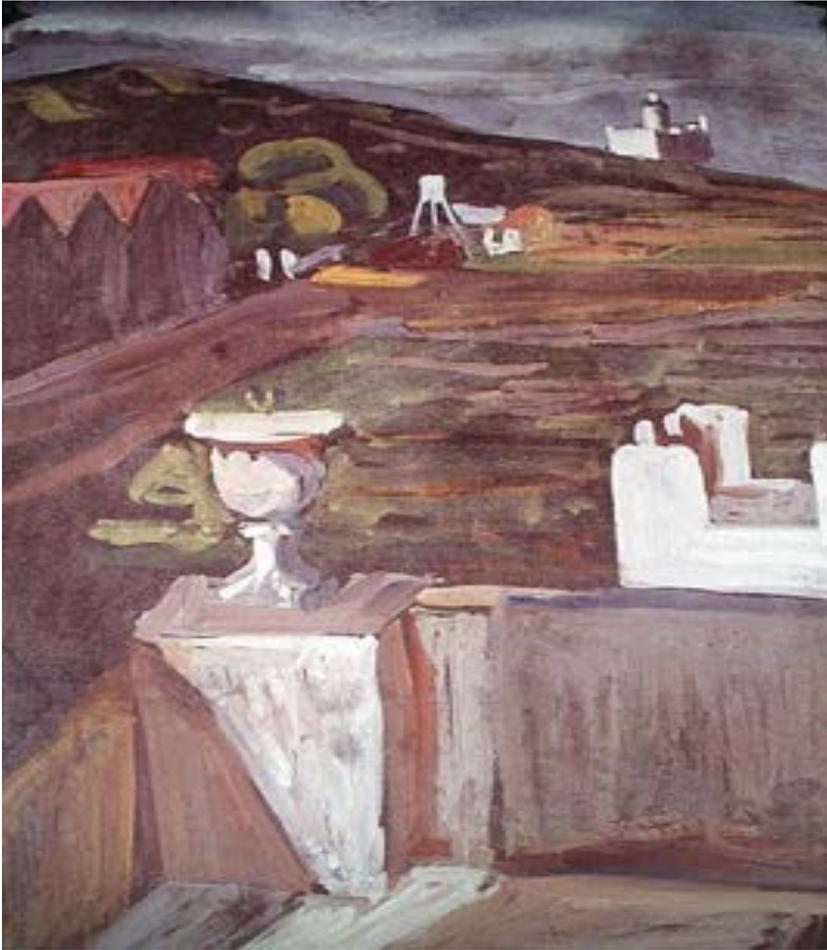
DE 1904-1905, VIAJE A TÚNEZ CON GABRIELE MÜNTER, OBRA Y REPERCUSIÓN DEL MISMO

En 1904, estalla la guerra ruso-japonesa, que dura del 8 de febrero al 5 de septiembre de 1905, pierde, Rusia. Era la primera vez que un pueblo no europeo se enfrentaba y vencía a una potencia imperialista europea. Por aquella época París estaba muy influenciada por la Exposición Universal de 1900 y la ciudad poseía además el Salón de otoño, creado en 1903 y destinado a las artes decorativas, Wassily Kandinsky participará en el segundo que se celebraba en estos momentos y continuará formando parte de mismo hasta 1910 (*Idíd.*, p. 181).

En junio, Kandinsky expone en París en la inauguración de *Tendances Nouvelles*, grupo artístico al que se une en agosto, y, en septiembre se separa de su esposa Anja Chimiakin. Además, Kandinsky entabla amistad con Alfred Kubin (1877-1959), artista gráfico austriaco y escritor, en abril escribe *sobre la teoría de los colores*. Del 27 de noviembre al 2 de diciembre, el artista ruso viaja a París, visita Colonia y Bonn, y tiene lugar la última exposición de *Phalanx*, ya que al finalizar el año, se disuelve el grupo.

La editorial Stroganov de Moscú publica doce xilografías de Wassily Kandinsky, en un álbum titulado *Poesías sin palabras, (StiKbi bez slov)* (Kandinsky, 1979: 78).

Ese mismo año, en Alemania, los creadores recurren a los museos como lugar de inspiración, el culto a lo popular, parece que era una preocupación general: “En 1904, en Alemania, los artistas empezaban a reconocer como “arte gran parte del contenido de sus museos etnográficos y quizá los artistas alemanes hayan, estado más profundamente influidos por él más que los demás. Para ellos significó básicamente un despertar sensual” (Honour, 2004: 786). Este deseo derivaba, a su vez, de la honda insatisfacción general que se sentía en la época, lo que hizo, en palabras de Valeriano Bozal, que “artistas tan diferentes como Kirchner, Derain, Picasso y el propio Kandinsky” recuperaran formas del grabado medieval y recurrieran a las fuentes de los museos (Bozal, 2003: 10) según Bozal “el interés por el pasado remoto expresa con nitidez una preocupación no menos importante: la búsqueda de unos orígenes, de una identidad, que en ocasiones se adorna con motivos nacionales, a veces de origen cultural, otras antropológico”



6
Wassily Kandinsky, *Vista desde un balcón en Túnez*, 1904 ; témpera, C. privada.

(2003: 10), en todo este contexto se encuentra inmerso Kandinsky, quien ya, en otros aspectos relacionados con su formación, al margen de lo artístico, había recurrido a lo étnico, como en el viaje a Wologna de 1889.

KANDINSKY DE DICIEMBRE DE 1904 A ABRIL DE 1905, VIAJA A TÚNEZ CON GABRIELE MÜNTER (Kandinsky, Nina, 1990: 44).

Los acontecimientos personales y artísticos, en la vida de Wassily Kandinsky, se suceden vertiginosamente en estas fechas. El 30 de septiembre dejó su casa en Múnich; “primero fue a Venecia, Odessa y Moscú y luego a Holanda. Los meses finales de 1904 estuvo en Túnez” (1990: 44), a donde viaja en diciembre en compañía de Gabriele Münter, con quien había iniciado una nueva relación sentimental siendo alumna de las clases de pintura en *Phalanx* (Kandinsky, 1979: 33). La estancia de ambos en este país árabe durará hasta abril de 1905 y significará una decisiva transformación en la obra del artista ruso.

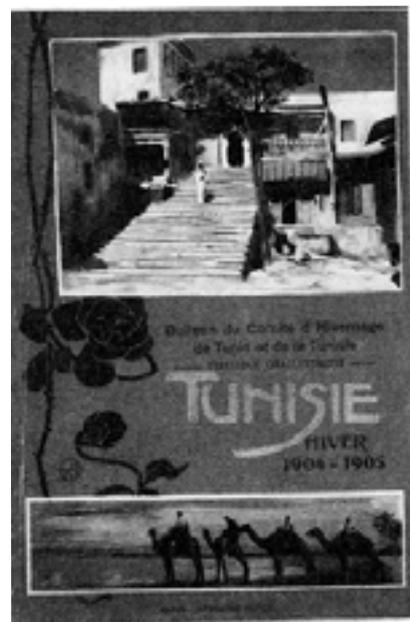
“Después de que el grupo de artistas *Phalanx* se disolviera y que la clase privada de pintura de Kandinsky se cerrara, decidió darle la espalda durante algún tiempo al mundo del arte de Múnich” (Kandinsky, Nina, 1990: 44). A pesar de que los frecuentes viajes del artista pueden estar determinados por el deseo de estar con Gabriele Münter, “tuvieron un efecto trascendental sobre sus cuadros de paisajes” (Endicott, 1994: 22) y con ello además el artista ruso cierra un ciclo y abre otro, con los desplazamientos constantes, nuevos estímulos serán determinantes en el desarrollo de su obra pictórica.

Los viajes que realiza a países árabes serán en dos etapas diferentes de su vida, primeramente en 1904-5 en sus inicios como artista, con treinta y ocho años y el segundo en 1931, con sesenta y cinco, antes de emigrar de Alemania a París, debido al cierre de la Bauhaus por los nazis. Su última etapa vital y artística poseerá interés semejante a otras épocas, ya que la vida era vivida por él con pasión y este último viaje será una toma de aliento espiritual.

Estos desplazamientos afectarán a su obra de manera diversa, pero con aspectos comunes en los que se vincula a Oriente con lo espiritual. En el caso de Kandinsky las aportaciones recibidas de sus viajes a países árabes no son conocidos de manera general como le pasaría a Paul Klee, ni el mismo anotará sus impresiones en los escritos, pero observa Valeriano Bozal que “en los años posteriores su pintura no dejará de registrar esa impresión” (Bozal, 2003: 13).

Sobre estos viajes hay numerosa documentación, en pinturas y en escritos de dos mujeres importantes en la vida del artista; Gabriele Münter y Nina Kandinsky. Parte de estos documentos los encontramos en el catálogo de Pompidou redactado por Christian Derouet y Jessica Boissel donde nos dicen que; “en la biblioteca de Kandinsky, se han encontrado varias guías de viaje y anotaciones junto con dos publicaciones que ilustran sus excursiones por Túnez e Italia” (2003: 24).

Los datos sobre el primero en el que se desplaza con Gabriele Münter a Túnez, aparecen en el diario de la artista



7

Anónimo, *Cartel sobre Túnez*, editado por la S.A. de Impresión rápida de 1904.



8

W. Kandinsky, *Sin título, Túnez, la bahía 1*, 1905; óleo sobre cartón entelado, 24 x 33 cm, C. G. Pompidou, París.

alemana, manuscrito entre 1908 y 1911⁸, en el que nos habla de esos años de nomadismo, que según Münter, Kandinsky no da mucha importancia: “En un currículum vite que rellena en 1938 para su naturalización francesa, Kandinsky escribe simplemente; “1904, viaje a Túnez, fuerte impresión del circuito, fantástico (sic) numerosos estudios, dibujos”⁹ (Derouet, 1985: 24). Por su parte “Gabriele Münter le ayuda en su trabajo: tiene las primeras listas de sus obras y prepara en Túnez los objetos que serán presentados más tarde en el *Salón de Otoño*” (1985: 24).

Testimonio de su estancia en el país norteafricano, serán un *Cartel de Túnez* (fig. 7), junto con los tres paisajes costeros, que realiza Wassily Kandinsky, otro titulado, *Túnez, calle*, en total cuatro óleos y otras tantas témperas como *Ciudad árabe*, todos de 1905, “y numerosos croquis de dónde sacará documentación para pintar varias témperas orientalistas, que presentará al Salón de Otoño” (Bozal, 2003: 13). Luego, están los grabados que aportará el artista ruso posteriormente a la revista *Tendances Nouvelles*.

Por su parte, Nina Kandinsky, esposa del pintor en su última etapa, a la que conocería en 1917, en su regreso a Rusia, y que dedicará su vida a la recopilación de la obra del artista, escribe el libro: *Nina Kandinsky, Kandinsky y yo*, donde hace un repaso de momentos clave en su trayectoria, entre los que se encuentra el viaje a Túnez. Aunque en esta publicación aparece reflejado ante todo el segundo viaje a países árabes, el del crucero por el Mediterráneo, cuando visita Egipto y Turquía. Nina comenta sobre las pinturas que había creado su esposo en los diversos lugares donde había estado, y opina: “volvió a casa con muchas pinturas (...). No creo que le llevaran a la meta de sus deseos artísticos. Kandinsky estaba convencido que todavía no había traspasado la capa exterior del núcleo de sus intenciones artísticas” (Kandinsky, Nina, 1990: 45).

Volviendo al primer viaje de Kandinsky con Münter, podemos observar las pinturas testimonio de la primera visita a los países árabes, sus óleos y las témperas¹⁰ (Kandinsky, 1979: 263-4) de las que tenemos constancia. Entre los óleos, el primero de ellos es: 1. *Sin título, Túnez la bahía 1* (fig. 8) (C. Georges Pompidou, París), junto con 2. *Túnez, calle* (fig. 10), 3. *Sin título, Túnez, la bahía 2*, (fig. 12) (C. Georges Pompidou, París), 4. *Sin título, Túnez, la bahía 3*, (C. Georges Pompidou, París), las obras son de estilo posimpresionista, con la presencia de la pincelada, la materia pictórica y tendiendo a la simplificación, pero con el claro referente figurativo. Luego están las témperas sobre cartón: 5. *Ciudad árabe* (fig. 13) (C. Georges Pompidou, París), expuesto en el Salón de otoño de 1905, que veremos más adelante y de la que Carlos Castillo Quintero (Miraflores, Boyaca 1966) escritor y editor colombiano, ha compuesto una poesía. 6. *Vista desde un balcón en Túnez* (fig. 6) (C. privada) pintura realizada en diciembre en el momento de su llegada a la ciudad africana¹¹ y 7. *Negros trabajando* (fig. 11) (G. del Estado Lenbachhaus, Múnich) en la que se puede apreciar a las gentes del país, con el estilo característico de Kandinsky en la pintura a la témpera.

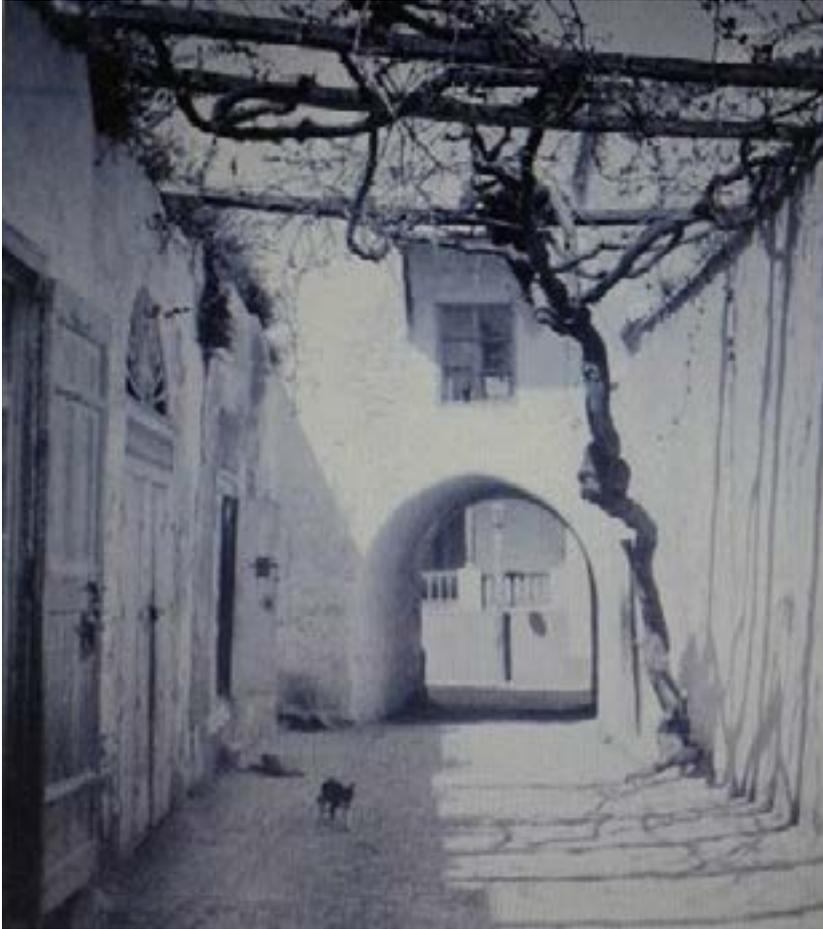
En esta primera fase Wassily Kandinsky aunque es aún un artista figurativo, se siente ya atraído por lo exótico y por los elementos de renovación en el arte. Si analizamos las representaciones de los paisajes de Túnez, podemos apreciar que la repercusión del viaje, afectará a la

⁸ En este momento, realizan numerosos viajes, que enumera Will Grohmann, y Hans Konrad Roethelle pone en su documentación en el diario de Gabriele Münter.

⁹ Colección Jérôme Eddy en Chicago.

¹⁰ La expresión alemana dibujos coloreados (*farbige Zeichnungen*), Kandinsky entiende, pintura a témpera. Lista de las témperas; en el catálogo con ciento treinta y dos obras de 1901 a 1907 (vease Grohmann, 1958, págs. 344 y 345 y 347 del suplemento). Holandesas y tunecinas (54,55, 59,67, 68, 69 y 70); 71 y siguientes de Túnez. (dic. 1904 a abril 1905). Algunas de Mirada, Album Kandinsky 1913 M. Guggenheim N.York (cat. de témpera).

¹¹ *Kandinsky and Klee en Tunisia*, Roger Benjamin, Cristina Ashjian. Universidad de California Press, 2015, 248 páginas.



9

Gabriele Münter, *Túnez calle con Pérgola*, 1905; fotografía, G. del Estado Lenbachhaus Kunstbau de Múnich.

forma en la composición pictórica y al contenido. En cuanto a lo formal, la primera transformación será la del color, y la segunda determinará su acercamiento a la abstracción, estando ambos aspectos relacionados, ya que la mayor saturación del color que se percibe es una forma de abstracción.

Centrándonos en el color, entre Endicott y Brion parecen apreciar el cambio, en su tratamiento, en el artista ruso; por su parte, Vivian Endicott Barnett, dice; “a medida que Kandinsky fue pintando al aire libre en la campiña bávara durante los veranos y tras sus viajes por Italia y Túnez, sus colores fueron subiendo a gamas más altas y se hicieron más intensos” (Monreal, 1994: 22). Y Marcel Brion vuelve a vincular lo oriental en Wassily Kandinsky con su concepto del color y el acercamiento a la abstracción cuando afirma que “ese amor oriental por el color como tal, constituyen las etapas de alejamiento de la representación de la naturaleza (...)” (Brion, 1961: 29). Respecto a lo formal, a partir del viaje a Túnez, se verá alterada la composición general de las pinturas de Wassily Kandinsky, donde en principio representa los lugares que visita. Así mismo, Endicott Barnett comenta sobre los efectos de sus viajes, deteniéndose en analizar los paisajes del país africano, y señala que “en los dos paisajes de Túnez, realizados a principios de 1905 en el curso de un viaje a aquellas tierras, unos toques de pintura bastante uniformes crean un efecto superficial casi pautado con un decidido énfasis en las horizontales”¹² (1961: 22).

Por otra parte, hay numerosas opiniones que vinculan la pintura del viaje al norte de África con su despojamiento de lo figurativo, que parece estar ligado con el tratamiento de este género en el artista ruso, como las que aparecen en *Mirada retrospectiva*, donde hace un comentario sobre las obras que realizó en esta excursión: “Más adelante hube de comprobar que pintaba mejor un paisaje “de memoria” que copiándolo de la naturaleza. De esa manera pinté *Ciudad Vieja* y después hice numerosos (dibujos de colores) de Holanda y de países árabes” (Kandinsky, 1979: 113).



10
Wassily Kandinsky, *Túnez, calle*, 1905; óleo sobre cartón entelado, 24 x 32,8 cm.

Quizá esa forma de pintar estaba ligada a la conceptualización producto de la pintura memorizada, que sería un primer paso hacia la abstracción. Respecto al tema que nos ocupa, Vivian Endicott indica también que “es en los paisajes de Kandinsky en donde queda de manifiesto su predilección por la abstracción” (1979: 22). Este aspecto lo aprecia antes Nina Kandinsky en su esposo cuando analiza una pintura del salón de su casa y cuando afirma que en la “pintura de Túnez, de 1904 (...), utiliza elementos rectangulares, los primeros precursores de la abstracción” (Kandinsky, Nina, 1990: 208). Y así también Gabriele Münter ve un nexo entre la entrada en la abstracción y el viaje al país árabe afirmando que “la interdicción musulmana de la pintura figurativa pareció despertar la imaginación y esa fue la primera vez que le oí decir que los objetos le molestaban”¹³. Mariano García vuelve a relacionar el arte islámico con el Art Nouveau, como impulsores de ese recorrido hacia la abstracción, en Kandinsky, opinando que “otros factores que pudieron orientar el camino de Kandinsky hacia la abstracción son algunas formas ornamentales del Art Nouveau y del arte islámico, que el artista conoció en un viaje a

¹² Kandinsky, op.cit., p., 29.

¹³ G. Münter citada en Rodríguez, N. Archivo y Memoria Femenina. *Los textos de la mujer artista durante las 1ª vanguardias (1900-1945)*, p. 205).



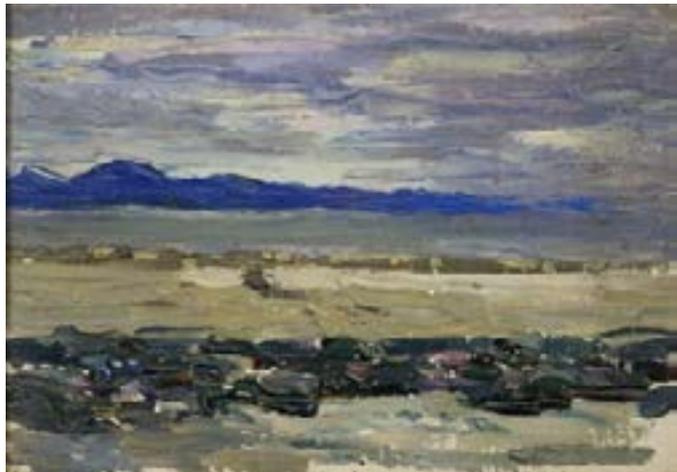
11
Wassily Kandinsky, *Negros trabajando*, 1905; gouache y crayón blanco sobre cartón, 57 x 41 cm, G. del Estado Lenbachhaus, Múnich.

Túnez realizado en 1904-1905” (García, 2016). Analizando la influencia del viaje al país africano, en el contenido de la obra de Kandinsky vemos que en 1904 su pintura estaba dotada de un gran poder icónico, reflejaba muchas veces las imágenes de su entorno, y su plástica poseía un sentido transcendental casi religioso, propio del concepto del arte del artista ruso. En el caso de la producción relacionada con este primer viaje, en principio las aportaciones parecen tener que ver sobre todo con lo formal, pero lo formal y el contenido rara vez están separados en Kandinsky, por una parte la pureza del paisaje le conducen a la simplificación y al gusto por la pincelada, luego el tema de lo árabe y oriental quedará fijado en su memoria y se verá como Wassily Kandinsky ha encontrado en esta cultura un lugar idóneo para apropiarse de toda una iconografía de lo espiritual.

En una opinión crítica respecto a la repercusión de esta salida hacia el norte de África en su obra posterior, Concha Huerta, en su bloc, interpreta el viaje a Túnez del artista ruso viendo referentes del misticismo implícito en toda su pintura, y ve la repercusión de este aspecto en el tratamiento del color y la luz, como cuando él artista trajo recuerdos de este país que determinarán su creación posterior; “De su viaje a Túnez en 1904 se trajo numerosos recuerdos, motivos y títulos que le acompañarán en el desarrollo de su obra futura, marcada por el misticismo, a medio camino entre el apocalipsis y el paraíso, que le permitirá liberar al color de la forma” (Huerta, 2012: 1). Respecto a la repercusión del viaje a Túnez en el pintor ruso, la crítica artística de la prensa parisina testimonia la presencia de sus temas árabes, en el Salón de Otoño de 1905, en *L'Art et les artistes*, nº8: “Citamos además: los pasteles de Borissoff-Moussatof, *El Otoño* de Deonchy, *La Tormenta* de Faber de Faure, *La villa árabe* de Kandinsky” (Derouet, 1985: 28)

La relación de los nuevos temas con su propia cultura aparece en el texto *Kandinsky Origen de la abstracción*, donde Bozal nos habla de las creaciones del mundo árabe y nos cuenta que estos elementos se unirán en el artista con lo eslavo, por lo que “no le hacen olvidar a los pintores rusos ambulantes, su arcaico exotismo y su afán de “expresar el alma rusa”, pero tampoco otro tipo de exotismo, éste más a la moda, que aparece en sus pinturas sobre el mundo árabe, las que hace en 1905” (Bozal, 2003: 13).

Así mismo, la semejanza en las formas entre lo propio y lo árabe se puede apreciar en la témpera *6. Ciudad árabe* (fig. 13) (C. G. Pompidou) viendo su parecido con otra obra de 1902, *Ciudad amurallada* (G. E. Lenbachhaus, Múnich), donde ambas creaciones coinciden en los colores y la composición, aunque en 1902 aún no había estado aún en ningún país árabe. La coherencia de Kandinsky en sus creaciones hace que motivos y matices se repitan, como luego también se verá en sus obras interdisciplinarias, en las que los temas de sus pinturas aparecerán, en sus poesías y obras teatrales.

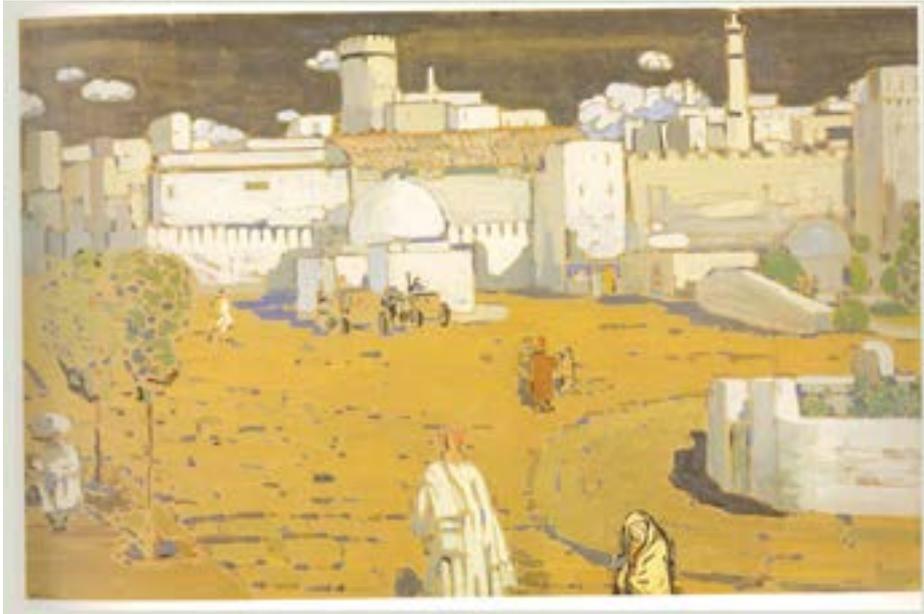


12

Wassily Kandinsky, *Sin título, Túnez, (la baía), Paisaje Costero II*, 1905; óleo sobre cartón entelado, 24 x 33 cm, C. Georges Pompidou, París.

Respecto al material literario que enriquece la repercusión de lo árabe en el artista, presentamos a continuación una poesía escrita sobre la pintura *Ciudad árabe*, de Carlos Castillo Quintero titulada *Clase de arte*¹⁴. En esta poesía actual, Carlos Castillo nos sitúa a Kandinsky en los momentos de su viaje a Túnez, pero aludiendo a temas iconográficos que se repetirán posteriormente, en su fase abstracta, como son los círculos, los dameros y las construcciones situadas en el cielo (Castillo, 2017).

¹⁴ Este libro obtuvo el Premio de Poesía del Consejo Editorial de Autores Boyacenses, CEAB, 2007. Se publicó en 2008, en la Colección Premios CEAB, Tunja.



13

Wassily Kandinsky, *Ciudad árabe*, 1905; témpera sobre cartón, 67,3 x 99,5 cm, Centro G. Pompidou, París.

CLASE DE ARTE

Wassily deambula por una Ciudad  rabe
con un turbante púrpura va, y en su mochila lleva tubos ocre
que retienen la piel de una tunecina.
El cielo negro se tiende sobre la torre, el faro, y los ojos de Wassily:
La torre se erige (aclara su ascendencia babilónica) y se pierde
más arriba de la nube que la ronda como una oveja.
El faro ignora a su sombra que se pliega en los techos.
Y los ojos de Wassily son una línea, un rayo blanco, una yegua
que gime entre conos, círculos, dameros...
Wassily salta de tus labios y sale por la ventana,
cae,
se sienta en una silla (el ceño fruncido) y se pone a dibujar la
Plaza de San Francisco en una libreta roja.
Wassily está triste porque yo no he visto su Ciudad  rabe
la fuente en donde se presiente un jardín
el embozado que trama un crimen
el coche con los ojos de la favorita del Sultán
el oro del comerciante del zoco
y la sombra del profeta... Wassily sabe que
sólo he visto tus labios de mu equita que sabe de Wassily

(Castillo, 2017).

EN 1905, KANDINSKY VERANEA EN DRESDE, EN OTOÑO SE TRASLADA A ODESSA Y EN INVIERNO RESIDE EN RAPALLO (hasta fines de abril de 1906) (Kandinsky, 1979: 78), su vida sigue siendo un trasiego continuo. Persiste en su obra la repercusión del viaje a Túnez.

Cuando Kandinsky regresa a Occidente no es una época de estabilidad para la humanidad, en Rusia se aborta una revolución; mientras tanto el artista del 1 de junio al 15 de agosto, vive con Gabriele Münter en Dresde, luego en agosto, vuelve a Múnich e ingresa en la Asociación Alemana de Artistas (*Deutscher Künstlerbund*), siendo elegido jurado del Salón de Otoño de París (Krens, 1991: 182). Del 9 al 22 de diciembre, viaja por Italia, y del 23 de diciembre hasta abril de 1906, reside en Rapallo con Gabriele Münter (1991: 182), que ya se ha vuelto su compañera inseparable. Además, expone en Roma, Viena (Secesión), Moscú, Berlín (*Künstlerbund*) y Düsseldorf.

Tras su primera estancia en países árabes, su relación con lo árabe y oriental se establecerá de diversas formas y de manera menos directa; con visitas a exposiciones, como la del verano de 1909 en Múnich, una importante Exposición japonesa y del Oriente asiático y la de 1910, en la misma ciudad, cuando asiste a una Gran Exposición de Arte Árabe. A todos estos acontecimientos se sumarán; la repercusión de la revista *Islam* con sus sombras chinescas y a la creación de *El Jinete Azul* (*Der Blaue Reiter*).

Analizando el viaje a Túnez, aquí comenzará la presencia iconográfica de los paisajes o las gentes del norte de África, elementos retomados más adelante, centrándose el artista ruso más en las gentes, las costumbres, la forma de vertir y menos en los paisajes, evolucionando los temas árabes paralelamente a su obra artística, hasta la conquista de la abstracción, o a la abstracción plena.

EN 1906, KANDINSKY CONTEMPLA UNA IMPORTANTE RETROSPECTIVA DE GAUGUIN EN EL SALÓN DE OTOÑO DE PARÍS, DONDE SE EXPONEN SUS OBRAS (Krens, 1991: 182)

Continuando la ubicación de Wassily Kandinsky en el tiempo, de 1906 a 1907 vive en París, en primavera interviene en la XI Secesión de Berlín y de mayo a junio continuarán sus viajes con Gabriele Münter, está vez por Italia y Suiza, llegando el 22 de mayo a París. Vive allí primeramente en el n° 12 de la calle de las Ursulines, luego a finales de junio se muda al n° 4 de la calle des los Binelles, de Sèvres, donde reside con su pareja. Ingresa en la Unión Internacional de Bellas-Artes y Letras y en verano participa en Weimar en la exposición de la Asociación Alemana de Artistas (*Deutscher Künstlerbund*) (Krens, 1991: 182).

En este período, el pintor ruso forma parte de numerosos acontecimientos artísticos, como la exposición de señales y carteles de Moscú y la del Salón de Otoño. En París Kandinsky “Conoce a Gerturde Stein (1874-1946), en cuya casa ve obras de Picasso y Matisse” (Monreal, 1994: 150). Se reflejará en las pinturas de un año después las aportaciones de lo fauve a la temática árabe.

Respecto a su obra grafico-plástica, realiza xilografías, para el álbum editado en París por *Tendences Nouvelles*¹⁵ (Kandinsky, 1979: 78) esta revista “publica 33 grabados de madera de

¹⁵ Es la voz de una de una las sociedades de Bellas artes que surgen en provincias a principios de siglo, dirigida por Alexis Mérodock Jeaneau, (1873-1919), que da vida a la Unión Internacional de Bellas Artes, de Letras, de Ciencias y de la Industria. La revista *Nuevas Tendencias* (*Les Tendences Nouvelles*) publica 63 entregas entre 1904 y 1914, reeditándose en 1980 en Da Capo, con anotaciones de Jonattan Fineberg (Derouet, Boissel, 1985: 30)

Kandinsky y le consagra varios artículos (Grabados con temas árabes presentados a *Tendencias* sobre 1907). La revista es la voz de una de las innumerables sociedades de Bellas artes que florecen en provincia a principio de siglo”¹⁶ (1985: 30 y 32). Hay un comentario de Jean Pavie sobre estos grabados, donde dice: “Yo prefiero a todos sus “árabes” su pequeña señora feudal trenzando una corona para su caballo que pasa a lo lejos el pequeño puente (...). Donde me gusta y es más personal es en la serie de pequeños grabados de madera que aparecen en la revista *Tendencias*”¹⁷ (*Idíd.*, p.32).

WASSILY KANDINSKY, EN EL PERÍODO DE 1906 A 7, INTERVIENE EN LA EXPOSICIÓN *EL PUENTE (DIE BRÜKE)*, EN DRESDE (Krens, 1991: 182).

EN 1907-1908, PARTICIPA EN EL MUSEO DEL PUEBLO (*LE MUSEÉ DU PEUPLE*) EN ANGERS Y EN EL SALÓN DE LOS INDEPENDIENTES DE PARÍS

En 1907, Kandinsky es invitado de honor del Museo del Pueblo en Angers, donde interviene con 109 obras suyas en una exposición patrocinada por *Nuevas Tendencias*, en primavera participa en el Salón de los Independientes, de París y seguirá haciéndolo hasta 1912. A mediados de junio regresa a Múnich y de junio a julio permanecerá en Bad Reichenhall realizando una cura de reposo (1991: 182): “En 1907 Kandinsky experimentó un período de crisis en su trabajo y en su vida personal” (Monreal, 1994: 23), “las curas de reposo son frecuentes a lo largo de toda su vida”¹⁸. En agosto está tres semanas con Gabriele Münter en Suiza y de septiembre de 1907 a abril de 1908 viven juntos en Berlín. Expone ese año en París, en el Salón de Otoño y en diciembre participa en la XIV Secesión de Berlín (Krens, 1991: 182).

La transformación del color, en la pintura del artista, ya había comenzado en sus paisajes de Túnez, pero ahora tomará un nuevo impulso, tras la visión de la obra de Matisse¹⁹: “Durante su larga estancia en París se familiarizó con el nuevo arte de los pintores Fauve y admiró particularmente la obra de Henri Matisse (1869-1954)” (Monreal, 1994: 23), producto de todo ello nacerá su pintura saturada y abstracta de 1908.

Por una parte, Kandinsky se verá influenciado por la obra de Matisse y por otra para Matisse será determinante las formas de lo árabe: “Matisse admitió francamente la importancia de su confrontación del arte islámico, en particular con las miniaturas persas, que contribuyeron a terminar la ornamentación y los arabescos de su obra madura” (Ruhberg, 1999: 44).

¹⁶ Escrito por J. Pavie periódico la Maine y Loire, nº 142, 18 de junio 1907.

¹⁷ El texto testimonia una vez más la presencia de los temas árabes de Kandinsky en el entorno artístico de París. No pone muy bien a las obras de temas árabes, pero las cita, lo que certifica su realización y se ve su importancia en cuanto que las manda primeramente al Salón de otoño y ahora a la revista *Nuevas Tendencias*, que acostumbra a publicar grabados de diversos artistas.

¹⁸ Y especialmente según apreciaciones de Nina Kandinsky, en el período de su relación con Gabriele Münter.

¹⁹ En octubre de 1910 Matisse visita, con Marquet, una exposición de arte árabe en Múnich; expone su obra y, se traslada en tren, de Francia a España (F. Etreros, 2010).

PERÍODO DE 1908 A 1914



14

Wassily Kandinsky, *Encuentro*, 1908; madera tallada pintada al óleo, 36,5 x 42,5 x 3,5 cm, G. Lenbachhaus, Múnich, Alemania.

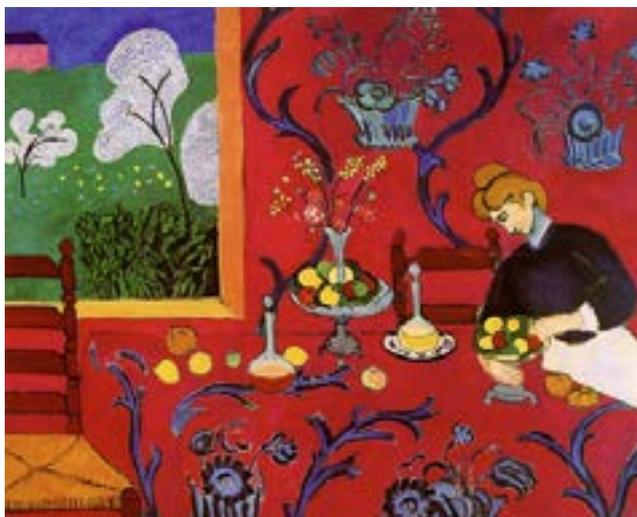
PERÍODO DE 1908 A 1914, KANDINSKY VIVE ENTRE MÚNICH Y MURNAU. NUMEROSAS OBRAS CON TEMAS ÁRABES

El artista ruso en mayo de 1908 continúa con sus salidas por el sur del Tírol y se aloja en Lana, posteriormente (Krens, 1991: 182) “Tras viajar casi cuatro años, Kandinsky y Münter volvieron a Múnich en junio de 1908” (Monreal, 1994: 23), donde permanen seis años, visita el Starnberger See, uno de los mayores lagos de Alemania próximo a la ciudad en la que vivía y el Staffelsee, otro lago y entre mediados de agosto y septiembre tiene lugar su primera estancia en Murnau (Krens, 1991: 182). Ese año mantiene contacto con Jawlensky y Marianne Werefkin, expone en Berlín en la Secesión y en París en el Salón de Otoño e Independientes (Kandinsky, 1979: 78). El 4 de septiembre se instala con Gabriele Münter, en 36 Ainmillerstrasse del barrio muniqués de Schiwabing lugar de ambiente artístico en el que la vida y la poesía se funden.

Este período será una segunda fase en la representación de temas árabes en el artista ruso, que está viviendo entre Múnich y Murnau, si consideramos la primera fase la que produjo las representaciones de las gentes, los paisajes y las calles de Túnez, en el momento de su visita. Ahora el viaje no será tan reciente, pero su repercusión se prolonga en el tiempo y el repertorio iconográfico adquirido se unirá a otras aportaciones de lo árabe y lo oriental, como son las exposiciones que visita en la ciudad donde vive y los acontecimientos que tienen lugar en su entorno, que estarán determinados por su forma de vida y sus amistades.

Respecto a las creaciones gráfico-plásticas, podemos ver como surgen en 1908 unas pinturas que poseerán características específicas, por una parte el tono cromático adquiere protagonismo. Si ya en las representaciones de los paisajes y las gentes de Túnez muchos vieron como el color tomaba un gran impulso, ahora la visión de la obra de Matisse (fig. 15) parece ser determinante y curiosamente vemos como se inician una serie de pinturas en las que lo iconográfico árabe es retomado con fuerza, en la representación de la pintura de las gentes llena de color, diferente de la pintura de paisajes de épocas anteriores.

Comienza un repertorio iconográfico que se irá desarrollando, con elementos varios como; las indumentarias árabes y las posturas características, repertorio que se sumará a lo oriental implícito en las representaciones de la cultura rusa. Todo esto lo podemos apreciar en las pinturas de Wassily Kandinsky: 1. *Sonido blanco* (fig. 88) (C. privada), donde aparece un personaje tumbado, que será la imagen que se repetirá en la iconografía del artista en un primer plano. Luego tiene: 2. *Encuentro*, (fig. 14) obra en óleo de pequeñas dimensiones, en la que Kandinsky ha cambiado el soporte tradicional al pasar del lienzo a la madera tallada, potenciando la relación escultórica del trazo pictórico. Se une en el cuadro la experimentación, al componente temático, en una composición céntrica, de mujeres con pañuelo y velo, mantos largos, un hom-



15

Henri Matisse, *El Postre: armonía en rojo, La Habitación Roja*, 1908; óleo sobre lienzo, 180.5 x 221 cm, M. Ermitage, San Petersburgo.

bre con gorro y barba, todo ello característico de la cultura árabe, apareciendo estos rasgos unos años después de su viaje a Túnez. 3. *El elefante* (fig. 124) (C. Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine Francia), donde se da la presencia de lo africano, en una escena de caza del animal y 4. *La montaña azul* (M. S.R. Guggenheim, N.Y) con personajes con túnicas en una pintura de mancha. En todas estas obras se demuestra como los acontecimientos de su entorno, en relación a lo árabe y oriental, han potenciado ese germen que surgió en el primer viaje a un país africano, por otra parte, en las cuatro pinturas de este período que parecen tener tema o influencia árabe u oriental, se puede apreciar en todas; los personajes con túnicas, la pincelada y los tonos básicos.

EN INVIERNO DE 1908 A 1909, PARTICIPA KANDINSKY EN EL SALÓN DE SERGEI MAKOVSKY (1877-1962), (poeta y crítico de arte), EN SAN PETERSBURGO (Krens, 1991: 182).

EN 1909, KANDINSKY FORMA PARTE DE LA NUEVA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DE MÚNICH. En verano el artista contempla una importante Exposición Japonesa y del Oriente asiático (1991: 182).

OBRAS DE INFLUENCIA ÁRABE Y ORIENTAL EN ESTE PERÍODO

En 1909, en Múnich, suceden varios acontecimientos claves para el pintor ruso: En enero, es miembro fundador de la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich (Neue Künstlervereinigung München)*²⁰ (Kandinsky, 1989: 9), asociación con vocación internacional de la cual es elegido presidente. En verano, visita una importante Exposición Japonesa y del Oriente asiático (Krens, 1991: 182). Durante el período de julio-agosto de 1909, Gabriele Münter compra una casa en Murnau, donde vive con Wassily Kandinsky hasta que comienza la primera guerra mundial. En octubre el artista será corresponsal en la capital de Baviera de la revista *Apollon (Apollon)*, de San Petersburgo y escribe durante todo un año las reseñas tituladas, “Cartas desde Múnich” (*Pis’ moiz Miunkhena*).

La primera exposición de la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich*, se desarrolla del 1 al 15 de diciembre (fig. 16) en la Moderna Galería de Heinrich Thannhauser, la segunda exposición será del 1 al 14 septiembre del año siguiente (1991: 182), de diciembre a febrero Wassily Kandinsky participará en el primer Salón Internacional de Izdebsky, en Odessa, exposición que



16

Anónimo, Cartel para la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich*, 1909.

²⁰ Esta asociación, además de pintores y escultores, incluía también a músicos, poetas, bailarines y teóricos del arte; y en ella se prefiguraban ya numerosos rasgos de *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, como por ejemplo, la vocación internacional, la voluntad de conjugar diversos lenguajes artísticos, o la aspiración de traspasar la envoltura para acceder a lo esencial.

se trasladará en 1910 a Kiev, San Petersburgo y Riga, a la vez que se celebran todos estos acontecimientos Kandinsky adquiere dos cuadros de Henri Rousseau (1844-1910).

Esta etapa se distingue de la anterior en que la frecuencia de los viajes disminuye (Derouet, 1985: 65) y el artista ruso se interesa por el cruce de lenguajes; de ahora son sus primeras obras teatrales abstractas y sus poesías en prosa (Kandinsky, Nina, 1990: 53); sus obras teatrales serán *Resonancia verde*, *Blanco y negro* (Krens, 1991: 182), *Dapnis y Sonoridad amarilla* (*Der Gelbe Klang*), las dos últimas las realizará con el compositor Thomas von Hartmann (1886-1956) y el bailarín Andreas Sacharoff (1886-1963) (Monreal, 1994: 150), además escribe las poesías “Sonidos” (*Klänge*) (Krens, 1991: 182), siendo que en ambos espacios el teatral y el poético, ensancha su expresión de lo artístico.

La representación temática de su producción plástica se puede apreciar en uno de sus poemas de la serie “Sonidos”, titulado *Prado multicolor* (Kandinsky, 1979: 216), en el que se describen imágenes de hombres sentados a la manera oriental. Y analizando la relación con lo árabe en sus composiciones teatrales, observamos *Sonoridad amarilla*, que formará parte del *Jinete azul* (*Der Blaue Reiter*) de 1912 (Kandinsky, Nina, 1990: 53), en la que aparecen personajes con largas vestiduras, siendo un tipo de ropaje que por una parte simplifica la imagen, y por otra puede ser heredero de la iconografía de la cultura de Oriente próximo. Además de todas estas formas, en sus escritos, se alojan otros elementos de su repertorio iconográfico pictórico, como las montañas en un tercer plano y las agrupaciones de personajes. Wassily Kandinsky en pintura compone con imágenes, en poesía las figuras visuales aparecen en las palabras, e imágenes serán las xilografías que las acompañan y en sus obras teatrales se unen elementos de otras artes, además del factor tiempo.

Se produce la transformación de la obra del artista en el camino hacia lo interdisciplinar, en la medida que va utilizando en diferentes medios de expresión las representaciones iconográficas de lo árabe, que se verán plasmadas en sus poesías, obras teatrales y pinturas, y se reflejarán en algunos títulos de los mismos.

A partir de la simplificación de las formas y la entrada en la abstracción, los nombres de sus creaciones gráfico-plásticas cambian, dando lugar a nuevas series con números; las primeras serán las “Improvisaciones” (Monreal, 1994: 24); Kandinsky dice que son abstracciones a partir de lo que ve en la naturaleza. La serie de “Improvisaciones” retoma el tema de lo árabe, con el énfasis en el color de Matisse, mientras sigue con la transformación de sus pinturas en el camino hacia la abstracción. En 1910, surgirán las “Composiciones” (Krens, 1991: 182), pinturas largamente elaboradas, según Kandinsky y al año siguiente las “Impresiones”.

Este tipo de obras eran importantes para el artista ruso, como demuestra el hecho de que en la primera exposición de *El Jinete azul* eligiera un ejemplo de cada una de las tres modalidades.

Las pinturas que realizó Wassily Kandinsky, en el momento del viaje a Túnez, consistirían en



17

Wassily Kandinsky, *Sin Título, Estudio para Improvisación 1*, 1909; óleo sobre tela, 40,7 x 50,3 cm.



18

Wassily Kandinsky, *Improvisación 6, Africano*, 1909; óleo sobre lienzo 107.0 × 99.5 cm, G. del Estado Lenbachhaus Múnich.

la representación figurativa de los paisajes y las gentes, pero a partir de 1908, parece retomar los temas árabes con un nuevo enfoque, determinado por la visita, celebrada en Múnich en verano, de la *Exposición Japonesa y del Oriente asiático*, añadiéndose un nuevo estímulo al que no será insensible la mirada del artista ruso, como ya le había sucedido antes con la pintura de Matisse.

En 1909 surgen a la vez que las “Improvisaciones” otras dos pequeñas series relacionadas con las dos culturas del continente asiático: Una de ellas será “Árabes”, que continuará con otras dos creaciones numeradas y la siguiente “Oriental” en las que hace acto de presencia las formas del lejano Oriente.

Como declaran Hugh Honour y John Fleming, en los años posteriores al viaje de Kandinsky en el artista ruso se había producido un gran avance; <<comparable al de Picasso-, cuando pintó la primera de sus “Improvisaciones” abstractas. En ellas, su deuda para con el arte africano era tan grande como lo había sido la de Picasso en las señoritas de Avignon, pero en este caso, fue algo instintivo>> (Honour, 2004: 786).

Las “Improvisaciones”, comienzan con: *Improvisación 1*, de la que hace dos versiones; 1. una primera (fig. 17) con escenas de personajes árabes y un caballo desbocado al fondo y una segunda titulada 2. *Improvisación 1, Estudio con cúpulas*, en las que se vincula lo árabe con lo ruso, en las construcciones con semicirculares. Luego tiene 3. *Improvisación 2, Marcha fúnebre* (Monreal, 1994: 24) (Moderna Museet, Estocolmo) y 4. *Improvisación 3*, (C. Georges Pompidou), ambas con personajes con túnicas y un caballo, 5. *Improvisación 6, Africano*, (fig. 18) (G. Lenbachhaus, Múnich) donde el <<viaje a Túnez quedó plasmado, (...) en el cual los colores se hacen cargo casi por completo de la acción insinuada por dos figuras “africanas”>> (García, 2016), dando un paso más allá en el camino hacia la abstracción y 6. *Estudio para Improvisación 8*, en óleo, con personajes sentados en primer plano y cúpulas al fondo.

Los “Árabes” de Wassily Kandinsky se inician en 7. *Árabes 1, Cementerio*, (fig. 19) (G. de Arte de Hamburgo) repitiéndose el tema tratado en otras pinturas sobre la muerte, como en 3. *Improvisación 2, Marcha funebre* (M. Moderno de Estocolmo), representando en la pintura *Árabes 1, Cementerio*, los ritos de visita a los muertos desarrollados en torno a las sepulturas.

La creación de los “Orientales” coincide con la visita a la *Exposición del Oriente asiático*, apareciendo en escena nuevos elementos que se suman a lo árabe: Comenzamos la serie con 8. *Oriental* (fig. 20) (G. Lenbachhaus Múnich), en la que protagonizan la escena tres personajes de dos culturas del continente asiático, sentados en un primer término y al fondo cúpulas, motivo tomado por Kandinsky de sus raíces rusas y retomadas en el paisaje árabe.

La obra la readaptará en 1913 en un grabado homónimo, produciéndose en la pintura 8. *Oriental* la casi supresión del componente referencial, caminando hacia formas esenciales, siendo una obra en la que el artista ruso da un paso más allá hacia la abstracción.

Así mismo, Kandinsky desarrolla en otro tipo de pinturas la iconografía en las que sigue manteniendo elementos de lo árabe; los personajes sentados en primer termino y las cúpulas al

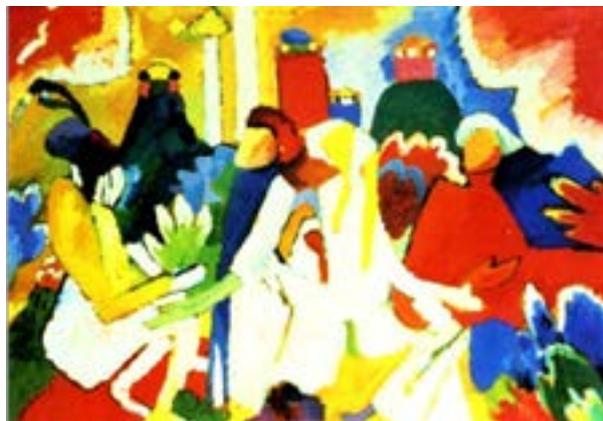


19

Wassily Kandinsky, *Árabes 1, Cementerio*, 1909; óleo sobre cartón, 71, 5 x 98 cm, G. de Arte de Hamburgo, Alemania.

fondo, como: 9. *El muro rojo, El destino* (G. E. de Ástrajan B.M.Kustodiev) con “significación alegórica, (...) el camino del destino, (...) al que no se puede escapar, tal como el muro rojo indica” (Bozal, 2003: 17). Este paisaje será “una reflexión sobre el mundo y el hombre (...), lleno de fatalismo en su brillantez cromática” (2003: 17). 10. *Pintura con casas*, estudio en tinta

(fig. 90) (G. Lenbachhaus Múnich) (Monreal, 1994: 24) y el óleo 11. *Imagen con casas* (fig. 89) (Museo de Ámsterdam Stedelijk), en el que: “En el primer término, a la izquierda, hay una figura sentada vestida de rojo y a la derecha, otra agachada con la cara verde” (1994: 24). En 12. *Sin título, estudio concerniente al paraíso*, (fig. 100) en lápiz, se representa una escena campestre, con personajes apoyados en el suelo, en lo que parece ser un momento idílico, dibujado en el reverso de un cartón de la invitación de la Berliner Secesión (Derouet, 1985: 90), 13. *Montaña*, (fig. 102) (G. Lenbachhaus Múnich), obra realizada al óleo sobre lienzo en la que “sobre la cima de la montaña parecen flotar cúpulas redondeadas y en la parte inferior unos toques de color verde sugieren el follaje de la vegetación” (Monreal, 1994: 25).



20

Wassily Kandinsky, *Oriental*, 1909; óleo sobre cartón, 69,5 x 96,5 cm, G. Lenbachhaus Múnich.

En 1909, hemos visto como Kandinsky presenta numerosas obras de tema árabe, y alguna oriental, con pintura de pincelada, simplificación de formas, vestimenta típica, las figuras sentadas o tumbadas, los colores básicos, cierta abstracción y cúpulas en un tercer plano como elemento de la composición recurrente en el cuadro. En un sólo año realiza doce pinturas y dos estudios con temática árabe u oriental, son muchísimas obras de este estilo en poco tiempo. No sabemos de que manera en su evolución, la presencia de temas árabes y orientales era algo consciente en Kandinsky, o fruto de la casualidad, pero en todo caso podemos constatar la presencia de este tipo de motivos a partir de su viaje a Túnez, desde 1908 hasta 1913. Además, en 1909, han coincidido dos acontecimientos claves relacionados con la apertura de los límites espaciales del artista ruso; el primero el formar parte de *La Nueva Asociación de Artistas de Múnich*, y el segundo la visita a la *Exposición Japonesa y del Oriente asiático* y celebrada en la misma ciudad. Años después, parece que la presencia de lo árabe se relaja, y es retomada más adelante, siendo en algunos aspectos transformada por el estilo pictórico del artista cuando ya está situado con solidez en la abstracción.

PERÍODO DE 1910 A 1914.

EN VERANO DE 1910, WASSILY KANDINSKY CONTEMPLA EN MÚNICH UNA GRAN EXPOSICIÓN DE ARTE ÁRABE.

Comparte residencia con Alexander von Bernus, director de un pequeño teatro de sombras, junto con Paul Klee y el poeta Rilke.

En enero de 1910 Kandinsky pinta sus primeras “Composiciones”²¹, de febrero-abril reside en Murnau, lugar al que se desplaza de nuevo del 1 de julio hasta mediados de agosto (Krens, 1991: 182). Expone en París, en el Salón de Otoño, regresa a Múnich al finalizar el año y acaba el manuscrito de *De lo espiritual en el arte* (Kandinsky, Nina, 1990: 67).

Será el año de “la primera acuarela abstracta, firmada y fechada” (Kandinsky, 1979: 28), aunque nos cuenta en la entrevista concedida a C.A. Julien en 1921: “Pinté el primer cuadro abstracto en 1911” (1979: 232). Así mismo, conoce a Franz Marc (1880-1916), publica “El contenido y la forma” (Catálogo de Odessa) y “Cinco cartas de Munich” en la revista rusa *Apollon* (*Idid.*, p. 79).

Mientras tanto, en la capital de Baviera seguían sucediendo numerosos acontecimientos, que pudieron empujar la valoración de la temática árabe en la pintura de Kandinsky, como la contemplación del teatro de “sombras chinescas” que tenía lugar en ese período en la ciudad, con las que el artista ruso tenía un estrecho contacto debido a que vivía junto al director del Teatro; “el alquimista Alexander von Bernus regentará la dirección de un pequeño Teatro de sombras (fig. 23) en el barrio de Schwabing y compartía residencia junto a personajes de la talla de Rilke, Kandinsky o Klee” (García, Carolina, 2011: 69).

Se van sumando estímulos, a las aportaciones árabes u orientales en el entorno del artista, primero fue la visita a Túnez, luego la internacionalidad de las asociaciones a las que pertenece, las exposiciones a las que asiste; como la *Exposición Japonesa y del Oriente asiático* del año anterior en Múnich, que coincidirá con sus obras de carácter oriental y ahora, tiene lugar la gran *Exposición de Arte Árabe* (figs. 21 y 22) (*Meister Muhammedanischer Kunst*) celebrada en verano, (Kandinsky, 1979: 182) en la misma ciudad, a la que muchos otros artistas como Matisse también asisten.

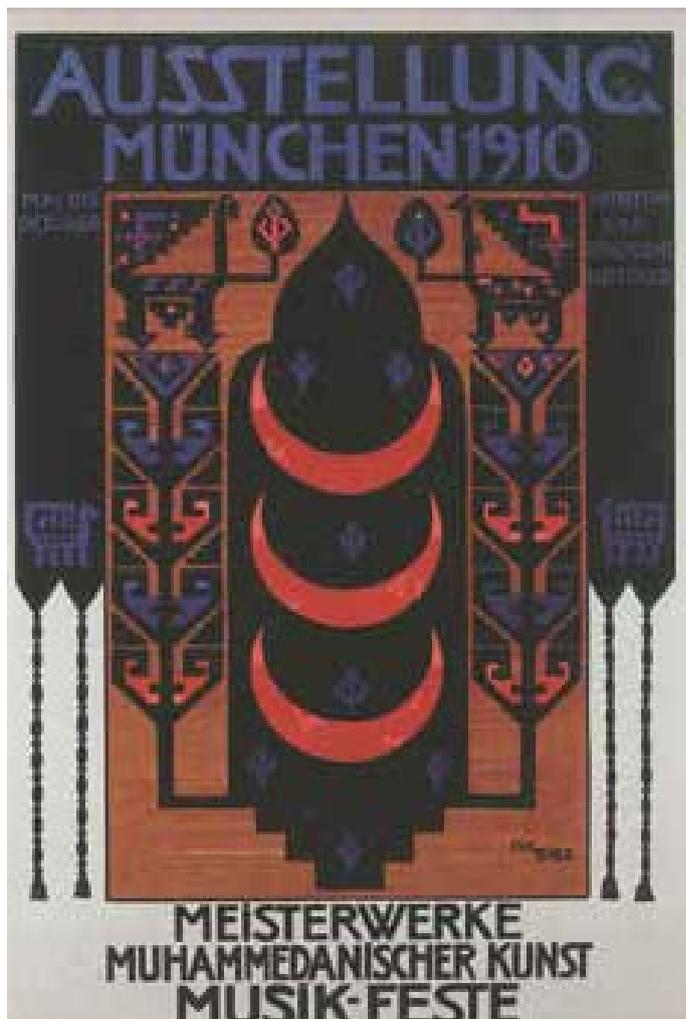
Y ello acontecía en Múnich, ciudad en la



21

Anónimo, *Exposición de Arte Árabe*, de 1910; fotografía.

²¹ Wassily Kandinsky pinta en 1910, de la *Composición 1* a la 3.



22

Anónimo, *Cartel de la Exposición de las obras maestras de arte árabe de Múnich, 1910*, Archivos del Stadtmuseum de Múnich (Pocock, 2014:)

que en dos años se celebraban los Juegos de las sombras (*Scattenspiele*), junto al Teatro de Marionetas (*Marionatten-Theater*), uniéndose al “proyecto intelectual de varias cátedras por explicar la condición de la ciudad como puerta a la tradición de un Oriente que recuperar” (García, Carolina, 2011: 70).

En esos años, tanto en Kandinsky como en Alemania se batían dos frentes; Oriente contra Occidente, la racionalidad y el misticismo, siendo ahora cuando el misticismo gana terreno, en el entorno más inmediato del artista ruso; con el director de teatro de sombras Alexander von Bernus, el poeta Rilke, y el no menos poeta en su concepción pictórica Paul Klee.

Wassily Kandinsky ha tenido en su trayectoria elementos de racionalidad y espiritualidad, pero se puede observar que la racionalidad y el materialismo no le satisfacían tan plenamente como su opuesto espiritual.

Las siluetas del teatro de sombras serán introducidas un año después en la revista *Der Blaue Reiter*, en las que los componentes del mundo de la noche y lo espiritual, se relacionan con lo oriental o africano según su procedencia.

Las creaciones de Kandinsky pudieron recibir aportaciones de la *Exposición de Arte Árabe* de 1910²², en una fase en la que la valoración del color y la mancha, toman cada vez mayor protagonismo, sumándose a este aspecto formal el creciente valor simbólico de su pintura que “aparece con mayor precisión y se hará cada vez más sutil y evidente y termina por ser uno de los factores constantes del período contemporáneo a *Der Blaue Reiter*” (Brion, 1961: 33).

De esta manera, en la obra del artista ruso, el simbolismo de los elementos posteriormente se verá potenciado a medida que las imágenes se abstraen, y la mancha y el color toman corporeidad, volviéndose el conjunto más silencioso.

Analizando las creaciones gráfico-plásticas de 1910, ahora será el segundo año de sus “Improvisaciones”, cuando realiza de la 7 a la 14, de todas ellas tenemos tres pinturas y otros tantos estudios con restos iconográficos árabes y orientales. En las creaciones, se repiten de nuevo, los motivos iconográficos construidos en momentos anteriores, ahora estilizados; que serán las posturas características, las agrupaciones de personajes, así como las cúpulas, como sucede en: 1. *Improvisación 9*, (G. del Estado de Stuttgart, Alemania) (fig. 24) donde se sitúa un hombre tumbado en el suelo, la simplificación de un grupo de personas y al fondo de la perspectiva, la recurrente construcción de cúpulas semiabstractas y 2. *Improvisación 10* (F. Beyeler, Riehen, Basilea), en la que las restos de cúpulas llenan la totalidad de la composición, 3. *Improvisación 11* (M. Ruso, S. Petersburgo, Rusia) en la que aparece fuertemente abstraído en el primer plano un perro lamiéndose y en el tercer plano el recuerdo de las cúpulas, además de elementos de guerra, el cañón, así como también, el tema de la barca, que continuará acompañando al artista en su trayectoria, tema que utilizarán otros artistas que vinculan a Oriente con Occidente, y del que se servirán también los creadores árabes que se



23

Alexander von Bernus, *Cartel de Siete representaciones de Teatro de Sombras*, 1910.

²² *Exposición de Arte Árabe de 1910*, comisariada por los profesores Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Max von Berchem, F.R. Martin, y Ernst Dietz, en 1910.



24

Wassily Kandinsky, *Improvisación 9*, 1910; óleo sobre lienzo, 110 x 110 cm, G. del Estado de Stuttgart, Alemania.

relacionan formamente con Kandinsky. *Improvisación 11* será una “obra con reminiscencias figurativas. La figura de la barca y el remero es un motivo que ya había aparecido en sus obras con anterioridad, la barca está relacionada con el tema del Juicio Final, que como la resurrección y el Apocalipsis son recurrentes antes de la guerra” (Moreno, 2006: 6-7).

Tanto en *Improvisación 10*, como en *Improvisación 11*, el paso hacia la abstracción es muy grande, tanto que llegado más adelante será difícil identificar las referencias iconográficas, pero parece como si los restos de los motivos árabes aún legitimaran las formas en las “Improvisaciones”.

EN 1911, CREACIÓN DE LA REVISTA *EL JINETE AZUL (DER BLAUE REITER ALMANACH)*.

Numerosas obras de influencia árabe.

El 2 de enero de 1911 Kandinsky asiste a un concierto de Arnold Schönberg (1874–1951), a partir del encuentro comenzará una relación epistolar entre ambos creadores. El 10 de enero el artista ruso dimite del cargo de presidente de la *Nueva Asociación de Artistas* (NKVM), el 9 de febrero el periódico Noticias de Odessa (*Odesskie novosti*) publica su ensayo “¿Hacia dónde va el arte nuevo?” (*Kuda idet "novoe" iskusstvo?*) (Krens, 1991: 182) y el artista participa en la publicación colectiva *En lucha por el arte*, editada por Piper, como contestación a las críticas de los medios artísticos retrogradados (Kandinsky, 1979: 79).

Este año Wassily Kandinsky vuelve a ver August Macke²³ (1887-1914) (Krens, 1991: 182) y a Franz Marc (1880-1916), creando con Marc al año siguiente el almanaque *Der Blaue Reiter* (fig. 25): “en el que exponen sus fundamentos teóricos y recogen las fuentes artísticas que les interesan: desde artistas modernos –Picasso, Derain– hasta el arte africano y el folclore ruso y alemán” (García, 2016).

Del 17 al 19 de mayo Kandinsky realiza una visita a Marc en Sindelsdorf, regresando en octubre, en junio le describe por carta sus proyectos sobre el almanaque *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)* (Krens, 1991: 182). De julio a finales de agosto de 1911, tiene lugar su estancia en Murnau y a mediados de septiembre, conoce personalmente a Schönberg (1991: 182).

Respecto a ese verano, en la “Conferencia de Colonia de 1914”, el artista ruso relataba; “fue excepcionalmente



25

Anónimo, *Los miembros de El Jinete azul*, del 26 Ainmillerstrasse; fotografía, Múnich, 1911-12²⁴.

²³ August Macke a principios de 1914 hará también un viaje a Túnez, con Paul Klee y Louis Moilliet (1880 –1962) del que serían producto buen número de sus pinturas, unos años después que Kandinsky hiciera el suyo.

²⁴ De izquierda a derecha: María y F. Marc, B. Koehler, W. Kandinsky (sentado), H. Campendonk y T. von Hartmann. Foto cortesía Gabriele Münter y Johannes Eichner-Stiftung, Múnich.

caluroso (...), el blanco (el gran silencio preñado de cosas posibles) se mostraba por todas partes y se extendía visiblemente” (Kandinsky, 1979: 204).

En otoño, cuando lleva años de relación con Gabriele Münter, se ultima el divorcio de Anja Chimiakin, conoce a Emil Nolde (1867-1956), se hace amigo de Hans Arp (1887-1966), Heinrich Campendonk (1889-1957) y Karl Wolfskehl (1869 -1948) (Krens, 1991: 182), volviendo a ver a Paul Klee, (Derouet, 1985: 12) al que había conocido en la capital del estado de Baviera, en las clases de Franz von Stuck (Kandinsky, Nina, 1990: 52). Se escribirá por carta con otros artistas como Robert Delaunay, Natalia Goncharova y Mikhail Larionov. En diciembre la editorial Piper, de Múnich, publica *De lo espiritual en el arte (Über das Geistige in der Kunst)*, el día 2, Kandinsky, Marc, Gabriele Münter y Kubin abandonan la NKVM debido a que el jurado rechaza la *Composición V* del artista ruso. El 18 de diciembre se inaugura en Múnich, en la Moderna Galería de Thannauer, la primera exposición de la redacción de *El Jinete Azul*, los días 29 y 31 del mismo mes, Kul'bin(...) lee en San Petersburgo, durante el Segundo congreso de artistas de toda Rusia una versión resumida en ruso de *De lo espiritual en el arte*. Ese mismo año el artista ruso escribe el ensayo “Sobre la composición escénica” (Krens, 1991: 182).

EL JINETE AZUL

Franz Marc y Kandinsky se unen con motivo de la creación de la revista *El Jinete Azul*, donde demuestran su vocación internacional y la voluntad de rupturas de barreras, sin tener en cuenta los límites del espacio o del tiempo. Allí había obras de artistas de lugares muy alejados entre sí, con estilos muy diversos, que mantenían especial interés hacia las culturas exóticas, alejadas de la civilización y no contaminadas por la misma.

Las culturas no occidentales, a los miembros de *El Jinete Azul*, les interesaban como fuente de creación, lo que termina siendo también una declaración de intenciones en sus escritos, en los que se encuentran lo nacional, con lo internacional y lo popular con en ocasiones lo exótico. La fuente de documentación del almanaque sería tanto otras culturas, como las que forman parte del pasado, los grabados populares y las obras de artistas contemporáneos de reconocido prestigio. Pensaban que la sensibilidad en Europa está echada a perder, por el trabajo mecanizado y por la industria, miraban hacia continentes que permanecían más puros y afirmaban; “en nuestro caso el principio de internacionalidad es lo único posible (...). La obra completa, llamada arte, no conoce fronteras ni pueblos, sino personas humanas” (Kandinsky, Nina, 1990: 64-65).

Wassily Kandinsky desde sus inicios, por su tipo de vida, ha demostrado esa vocación internacional, ya que nace en Rusia y emigra primeramente a Alemania, donde es miembro de diversos grupos, asociaciones, o revistas en las que no hay límites espaciales: En la revista *El Jinete azul*, Kandinsky y Franz Marc presentan obras de otras culturas, que permanecían vírgenes, como las Africanas y las del gran Oriente; dibujos egipcios y japoneses, sombras chinescas (fig. 26), máscaras orientales, junto con muestras de arte contemporáneo, de Francia, Alemania y Rusia, y además en la revista curiosamente aparece un dibujo infantil con el tema árabes, todo ello unido a obras del pasado, del gótico y del arte popular; (Kandinsky, 1989: 10-11) introduciendo así mismo Kandinsky los grabados populares rusos de su colección particular en la revista (Derouet, 1985: 122). Al artista ruso lo popular siempre le había interesado, era lo que encontró en su viaje a Wologda y en la pintura sobre vidrio, pero en el caso del arte árabe, lo étnico estaba unido a lo internacional, a la ruptura de límites espaciales, era un pueblo diferente, y más adentrado en sus raíces.



26

Anónimo, *Sombros chinescas*, 1911, *El Jinete Azul* ²⁷.

LAS “SOMBRAS CHINESCAS” EN *EL JINETE AZUL*

Podemos ver elementos de lo oriental, o árabe en el Almanaque *El Jinete Azul*, debido en parte a las “sombros chinescas” que allí se presentan, que serán producto del viaje que realizó anteriormente el Doctor Paul Kahle (1875-1964) orientalista y académico alemán, y que estarán puestas a disposición de la revista gracias a la intervención de Franz Marc.

“A la vuelta de Berlín Marc visitó al catedrático egipólogo Paul Kahle en Halle y le pidió, para completar las “sombros chinescas” publicadas en el primer libro, que escribiese un artículo propio” (Kandinsky, 1989: 254).

Las “sombros chinescas” egipcias, que se reproducen en *El Jinete Azul*, las ha cedido doctor Paul Kahle de su colección privada producto de sus viajes a Egipto y fueron publicadas en la revista *Islam* ²⁵: (1989: 229) “Algunos eruditos acababan de presentarlas a un círculo de lectores científicos. El doctor Paul Marc llamó la atención de Kandinsky sobre la revista *Islám* y este pensó en un principio en utilizar las ilustraciones del artículo del catedrático doctor Kahle para una planeada *Teoría de la composición*” (*Idíd.*, p. 264).

La relación de Kandinsky con las “sombros chinescas” ²⁶ era doble, por una parte el doctor Paul Kahle, las había puesto a su disposición utilizándose como imágenes en *El Jinete Azul* como un elemento de lo exótico oriental y por otra estaban siendo proyectadas en esos momentos en un pequeño teatro de la ciudad (García, Carolina, 2011: 68). Además, “las sombras chinescas” son una muestra más del arte oriental, donde lo exótico aparece con lo espiritual, “el mundo de las luces y las sombras”. Por todas estas razones, las ocho “sombros chinescas” y egipcias de *El Jinete Azul* son un “ejemplo sintomático de ese fragmento de la tradición oriental que hay que destacar. Una recuperación dirigida hacia una necesaria refundación con la tierra, con el origen del mundo, del que el hombre en la ciudad poco o nada puede recordar” (2011: 68).

²⁵ Sombros chinescas, Der Islam II/1911. El artículo de Paul Kahle apareció en Der Islam I/1910, págs 264-299; II/1911, págs 143-195; véase también Paul Kahle, *Historia del teatro de sombras árabe en Egipto*, (*Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Agypten*) Leipzig, 1909.

²⁶ Sombros chinescas, Der Islam II/1911, pag. 165, fig. 54.

²⁷ (Kandinsky, 1989: 210).



27

Wassily Kandinsky *Árabes 3, La suite del Este*, 1911; óleo sobre lienzo, 106 x157 cm, Erivan G. Nacional de Armenia.



28

Wassily Kandinsky, *Improvisación 19*, 1911; óleo sobre lienzo, 120 x 141,5 cm, G. Lenbachhaus Múnich.



29
Wassily Kandinsky, *Caballos, Árabes 2*, 1911; óleo sobre lienzo, 93,5 x 70 cm,

LOS “ÁRABES”, “IMPROVISACIONES”, “SONIDOS” Y OTRAS CREACIONES

En 1911 el artista ruso pinta sus primeras “Impresiones” de la 1 a la 4 y continúa con las series iniciadas anteriormente relacionadas con lo árabe u oriental, como la de los “Árabes” a la que pertenece; 1. *Sin título, estudio Árabes 2*, en carbón sobre una hoja de bloc ²⁸ (Derouet, 1985: 105), dibujo en banco y negro, con agrupaciones de personajes estilizados en primer término y al fondo de la composición lo que parecen casas con forma de cúpula, predominando la mancha, la línea y el gesto en una obra con escasos restos figurativos y 2. *Árabes 2* (fig. 29), en óleo, con los mismos motivos que su estudio, pero con la aportación compositiva del color, 3. *Árabes 3*, (Erivan G. Nacional de Armenia), (fig. 27), pintura abstracta, en la que en un primer plano aparece la estilización de una figura femenina con pañuelo, apoyada en el suelo, junto con un cantaró. 3. *Árabes 3* era la tercera obra de una serie de “Árabes”, aspecto importante ya que en esos años la abstracción va siendo cada vez más acentuada, y nos confirma lo que podíamos pensar de las aportaciones de esta cultura, en una serie que comenzó dos años antes con el tema del culto a los muertos.

Será otro año en el que persiste Kandinsky con las “Improvisaciones” ligadas a lo árabe y oriental, tenemos las dos versiones de *Improvisación 19* ²⁹: Una primera, 4. *Improvisación 19* (fig. 28) (G. Lenbachhaus Múnich (1985: 110) en el que la línea es independiente del color y una segunda versión 5. *Improvisation 19A* (G. Lenbachhaus Múnich), de tamaño un poco menor.

²⁸ Dibujo con indicaciones en alemán concernientes a los colores.

²⁹ Además de dos versiones definitivas, tenemos diversos estudios para *Improvisación 19*; el primero en lápiz sobre hoja de bloc, de pequeño tamaño, el segundo e en lápiz y crayon grueso, también de tamaño reducido y en tercer lugar un esquema y un detalle de *Improvisación 19, Sin título*. (Derouet, 1985: 110).

En la primera versión de *Improvisación 19* Kandinsky juega con la línea liberada de la mancha y el color, viéndose esta en un primer plano, a pesar del tratamiento textural indiferenciado, conformando la línea agrupaciones que simulan la estilización de personas con túnicas, en una obra en la que Kandinsky sigue experimentando con la abstracción.

Y en la segunda versión; *Improvisación 19 A*, el fondo y la figura aparecen confusos, en un caos organizativo, en el que el color, la mancha y la línea están integrados en la composición, de tonos rojizos, verdes y azules. Además, se repetirá la primera versión en un grabado en madera al año siguiente titulado, *Improvisación 19* (fig. 31).

Luego tenemos; 6. *Improvisación 21 A* y 7. *Improvisación 21 bis*, (G. del Estado de Lenbach, Múnich), pero en 7. *Improvisación 21 bis*, laten resquicios de lo árabe en las líneas y las cúpulas. Y en 8. *Improvisación 23*, las líneas circulares, pueden ser derivaciones de las construcciones semiesféricas.

De 1911 serán los poemas “Sonidos,” para los que Wassily Kandinsky realizó una serie de grabados de madera en color, técnica que potencia las tintas planas, que seguramente condujo al artista hacia la simplificación formal, provocando que unos años después desembocara en la abstracción racionalista.

Del tema *Día de todos los Santos (Allerheiligen)*, el artista ruso crea varias versiones de la misma obra que tendrá su representación en la pintura y el grabado, entre ellas; 9. una primera donde aparece en un primer plano un hombre con turbante y 10. una segunda con la estilización de escenas del juicio final, gente con indumentaria árabe y personas descabezadas (fig. 135). Luego Kandinsky tiene las xilografías; 11. *Manzano* (fig. 98) (*Apflebaum*), de carácter teatral y personas con túnicas. 12. *Dos mujeres en el paisaje iluminado por la luna* (fig. 30), en el que podemos apreciar dos mujeres con pañuelo caminando bajo la luz de la media luna invertida y 13. *Sonido blanco* (fig. 97), con tres personajes en tres poses características árabes y una mujer desnuda en un lado de la superficie del cuadro, con la línea como gran protagonista.

Quedan por último las pinturas con títulos diversos en los que el artista ruso experimenta con la mancha gráfica y el gesto oriental como: 14. *En el círculo*, realizado en acuarela, gouache y tinta china sobre papel marrón y 15. *Sin título*, hacia 1911-1912, en acuarela, pintura de bronce en polvo, tinta china y lápiz sobre papel, (M. Solomon R. Guggenheim, C.Hilla Rebay), una obra en técnica mixta que recuerda a los artistas del Jugendstil, donde Wassily Kandinsky se sirve de la pintura de tonos metálicos, que el artista ruso ha utilizado anteriormente en el grabado en madera *La vela dorada (Das goldene Segel)* (M. Solomon R. Guggenheim N.York).

En todas estas creaciones se puede ver lo oriental y lo árabe, en la evolución de las formas del artista, donde la iconografía se llena del contenido referencial estilizado³⁰, uniéndose los lenguajes en composiciones interdisciplinarias.



30

Wassily Kandinsky, *Dos mujeres en el paisaje iluminado por la luna*, 1911; grabado en madera color, impresiones para “Sonidos”, 1913.

³⁰ “Entre 1911 y 1913 es posible detectar en los cuadros de Kandinsky imágenes recurrentes (...): caballos y jinetes, San Jorge y el dragón, la troika, barcos y remeros, el ángel del Juicio Final, ciudadelas con cúpulas en cimas de montañas, amantes reclinados en un jardín e imágenes de guerra” (Monreal, 1994: 28).

EN 1912, SEGUNDA Y TERCERA EDICIÓN DE *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE. EXPOSICIÓN DE ARTE ÁRABE Y DEL SUR DE ASIA*, celebrada en Múnich (García, Carolina, 2011: 70). Pintura de influencia árabe y oriental en Kandinsky, en el camino hacia la abstracción.

En 1912 Kandinsky publica cuatro poemas en la colección *Una bofetada al gusto del público* (Moscú), del 12 de febrero al mes de abril, tiene lugar en la Galería Hans Goltz, de la capital de Baviera, la segunda exposición de *El Jinete Azul*, en abril, la editorial Piper, publica la segunda edición *De lo Espiritual en el Arte* y en mayo el Almanaque *El Jinete Azul*, (Krens, 1991: 183) que entre otras cosas contiene “De la composición escénica”, “Sonoridad Amarilla” y “Sobre la cuestión de la forma”. La misma editorial saca a la luz sus “Sonidos”, que contienen poemas y grabados en madera, en los que podemos ver elementos de la iconografía árabe.

Al margen de la tendencia de Wassily Kandinsky hacia lo interdisciplinar y la relación demostrada entre cierto tipo de sus creaciones, con lo árabe y oriental, parece que había un interés común en la ciudad de Múnich hacia los estos asuntos. El interés hacia lo árabe y oriental, se puede comprobar con la celebración de la *Exposición de Arte Árabe y del sur de Asia*, en los meses de mayo a junio de 1912, en “el Museo Royal Etnográfico (*Royal Ethnographical Museum*), en la actualidad el Museo Estatal del cliente Volker (*Staatliches Museum für Volker-Kunde*), bajo el comisariado del profesor Lucien Scherman” (García, Carolina, 2011: 70). Los acontecimientos tenían lugar en la ciudad donde dos años antes se había celebrado la *Exposición de Arte Árabe*: “Ambos eventos reunían más de dos mil piezas procedentes tanto del Islam como del sur de Asia, y se presentaban frente a los astutos ojos de la intelectualidad alemana como un origen en el mundo celestial del espíritu y el terrenal del cuerpo” (2011: 70). A la *Exposición de Arte Árabe y del sur de Asia* asistirían otros muchos artistas además de Kandinsky, entre los que estaría August Macke.

De mayo a septiembre, el artista ruso reside sobre todo en Murnau y en julio, Alfred Stieglitz (1864-1946) publica en Nueva York, en Camera Work, diversos extractos de *De lo espiritual en el arte* (Krens, 1991: 183). El 16 y 17 de agosto, Michael Ernest Sadler (1861-1943) pedagogo y su hijo Michael T. Sadleir visitan a Kandinsky en Múnich. En otoño, conoce el artista a Hugo Ball (1886-1927), por otra parte la editorial Piper de la capital de Baviera, publica la tercera edición de *De lo espiritual en el arte* (1991: 183), y *De la comprensión del arte en La Tormenta (Der Sturm)* (nº 129), en la que aparecen dibujos y artículos sobre la obra del artista ruso (Kandinsky, 1979: 79).

Del 2 al 30 de octubre tiene lugar la primera exposición individual de Wassily Kandinsky en la galería *La Tormenta*, de Berlín, la exposición se traslada más tarde a otras ciudades alemanas. Del 16 de octubre al 13 de diciembre, viaja el artista a Rusia, permaneciendo en Odessa y Moscú, desde el 27 de octubre al 13 de diciembre, durante el regreso a Múnich hace una parada en Berlín. Del 5 al 18 de noviembre tiene lugar la exposición individual en la galería Oldenzeel de Rotterdam. En diciembre, la revista rusa vanguardista *Bofetada al gusto del público (Posbchechina obsbchestvennomu vkusu)*, de Moscú, publica, sin autorización de Kandinsky algunos de sus poemas titulados “Sonidos”. El 10 de diciembre, Kurdibowsky presenta las teorías sobre el arte del artista ruso, en una conferencia en la Sociedad de pintores de San Petersburgo (Krens, 1991: 183).

Por lo que podemos apreciar, en los acontecimientos que suceden en Alemania, se produce un vínculo entre lo oriental y el mundo del espíritu, frente al pensamiento prosaico occidental, asunto que no era sólo cosa de Kandinsky, sino que había una corriente que defendía la misma posición: Poetas como Rilke, eran atraídos hacia el mundo inmaterial, intelectuales como Paul Kahle tenían interés en los objetos de las culturas orientales. Además de todo ello, las exposi-



31

Wassily Kandinsky, *Improvisación 19*, 1912; madera grabada impresiones para "Sonidos", 1913.

ciones se suceden desde 1909 a 1912 en la ciudad de Múnich y mientras tanto, el artista ruso disuelve sus formas, que primeramente fueron tomadas de su viaje a Túnez, luego enfatizadas con el color de Matisse y más adelante tomaron la fuerza de los acontecimientos su entorno, pero todo esto no le impedirá seguir en la transformación de su obra, hasta que más adelante, las formas lleguen a estallar finalmente en el informalismo oriental.

Analizando las creaciones gráfico-plásticas de Wassily Kandinsky, en esta fase podemos ver que sigue con los grabados destinados a acompañar a las poesías “Sonidos” que tendrán características específicas determinadas por el medio, como son las tintas planas y la repetición de pinturas de años anteriores, que determinarán los cambios en sus creaciones, siendo en ocasiones policromadas y en otras realizadas con una única tinta acromática negra.

Tenemos algunas grabados que acompañan a sus poesías “Sonidos” que además pertenecen a la serie de “Improvisaciones”: 1. *Improvisación 19* (fig. 31), en la que la imagen del óleo homónimo se trasforma al quedar eliminados los colores, pasando de dos agrupaciones de personajes con atavíos árabes, en la pintura previa, a una sola agrupación en el grabado.

Las “Improvisaciones” tienen su continuidad en las numeradas de la 24 a 29, donde persisten elementos árabes u orientales: En 2. *Improvisación 26* (fig. 32) (*Remo*) (G.Lenbachhaus Múnich), Kandinsky vuelve a utilizar el motivo del barco, mediante la abstracción del mismo y los remos. *Improvisación 28*, surge en dos versiones; 3. una primera más saturada al óleo (M.Solomon R.Guggenheim N.Y.) y 4. otra segunda a la acuarela (M.Solomon R.Guggenheim, N.York.) apareciendo en ambas pinturas las formas del tercer plano de lo que puede ser una abstracción de las cúpulas.

Al margen de las series de “Sonidos” e “Improvisaciones” Wassily Kandinsky tiene otro tipo de creaciones derivadas de lo árabe y lo oriental como: 5. *Mancha negra 1*, al óleo (M. Estatal Ruso S. Petersburgo), en el que aparecen la mancha, la línea, y los trazos de diferente saturación.

Hemos podido observar como en muchas imágenes de estos años parecen estar presentes las abstracciones de cúpulas y una maraña de líneas que podrían ser producto de la simplificación de formas anteriores y ahora es también el momento en el que el artista ruso realiza pinturas sobre vidrio de inspiración popular.

En 1912, la humanidad se agita en plena convulsión social: “De 1912 a 1922, serán diez años durante los cuales el arte experimentó mutaciones mayores que durante siglos enteros. Una guerra, una revolución, revoluciones: de las ideas, de las formas, de los textos, de las sociedades” (Kandinsky, 1979: 11) como lo será también en la obra de Kandinsky, en la que el salto hacia la abstracción ya está tomado y sigue su curso; lo oriental propicia la valoración del trazo rápido en esa fase previa a la racionalista, en la que la mancha se convertirá en plano con la delimitación formal.



32

Wassily Kandinsky, *Improvisación 26, Remo*, 1912; óleo sobre lienzo 97 x 107, 5 cm, G. Lenbachhaus Múnich, Alemania.

EN 1913, WASSILY KANDINSKY CREA NUMEROSAS OBRAS CON CONTENIDO ÁRABE U ORIENTAL, además es miembro fundador de *El Puente (Die Brücke)*.

Este año vuelve a ser un momento importante y por alguna razón se ven en Kandinsky gran número de pinturas con contenido árabe u oriental. En enero de 1913, el artista expone en la galería Bock de Hamburgo, recibiendo críticas por su forma de pintar, lo que no le desmotivó en su trabajo (Kandinsky, 1979: 80), al margen de este hecho Wassily Kandinsky y Marc preparan el segundo almanaque de *El Jinete Azul*, (Krens, 1991: 183). En marzo, se solicitan cartas en apoyo a Kandinsky en *La Tormenta (Der Sturm)* y de marzo a mayo, el artista ruso reside ante todo en Múnich, además Wassily Kandinsky junto con Erich Heckel (1883-1970) son miembros fundadores de *El Puente* y Klee, Oskar Kokoschka (1886-1980), Kubin (1877-1959) y Marc proyectan las ilustraciones para una edición de *La Biblia* (1991: 183).

En mayo, el artista ruso vuelve a recibir críticas, esta vez contra la publicación de sus poemas en *Una bofetada al gusto del público (Une gifle au goût du public)*, en septiembre, *La Tormenta* (nº 178-179), de Berlín, publica el ensayo del artista ruso “La pintura como arte puro” (*Malerei als reine Kunst*). Del 20 de septiembre al 1 de diciembre, Kandinsky forma parte del Primer Salón de Otoño alemán (*Erster deutscher Herbstsalon*) en la Galería Der Sturm, de Berlín, organizado por Herwart Walden ³¹ (1878-1941), “personalidad excepcional cuyo papel en la Alemania de aquella época fue importantísimo” (Kandinsky, 1979: 13).

Wassily Kandinsky en octubre, vive en Murnau, *La Tormenta*, de Berlín, publica el álbum Kandinsky, 1901-1913, que incluye *Mirada Retrospectiva (Rückblikke)* (Krens, 1991: 183). Ahora, la capital alemana, comienza a ocupar el lugar de Múnich en la celebración de acontecimientos culturales y artísticos; había “un centenar de periódicos, sesenta teatros, activas galerías de arte, (...). Los principales representantes de la vanguardia convergen ahora en Berlín” (Kandinsky, 1979: 14).

El álbum *Mirada Retrospectiva* contiene un poema, unas sesenta imágenes de cuadros y un texto con tres comentarios de pinturas.

En noviembre, Franz Marc escribe un artículo sobre Kandinsky en *La Tormenta* (nº 186-187), y del 7 de noviembre al 8 de diciembre, expone el artista ruso en el Círculo de Arte Moderno (*Moderne Kunst Kring*) del Museo Urbano (*Stedelijk Museum*) de Amsterdam (Krens, 1991: 183). Ese mismo año publica *Sonidos (Klänge)*, 38 poemas y 55 grabados de la editorial Piper de Múnich (Kandinsky, 1979: 80).

Wassily Kandinsky pinta, según escribe él mismo “más de treinta cuadros en 1913, dos composiciones de cinco metros precedidas de un gran trabajo de preparación” (1979: 234) y el artista sigue trabajando al margen de las circunstancias, llegando a la abstracción después de 1913, término que no es del agrado del artista ruso (*Idid.*, p. 30), ya que prefiere hablar de arte concreto y a pesar de su futura abstracción, los restos de la figuración seguirán latentes en su repertorio iconográfico.

³¹ Herwart Walden (1878-1941), escritor, compositor, pianista y crítico de arte: “Director de una revista, de una galería de arte y de una editorial que llevan ese nombre” (Kandinsky, 1979: 13).



33

Wassily Kandinsky, *Estudio para "Improvisación 33," Oriente 1*, 1913; acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 23,9 x 31,6 cm, F. Hilla von Rebay



34

Improvisación 33, Oriente 1, 1913; óleo sobre lienzo, 88 x 100 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

LAS “IMPROVISACIONES” Y LA SERIE “ORIENTE”

De 1913, son sus “Improvisaciones” de la 30 a la 34, entre todas podemos observar varios aspectos comunes, ya que perviven en las pinturas los restos iconográficos de lo árabe y oriental, pero están a punto de desintegrarse y Kandinsky retoma la sucesión de los “Orientales” que esta vez formarán parte de sus “Improvisaciones”.

En las “Improvisaciones” anteriormente pudimos ver la saturación del color, la mancha con las formas árabes y las cúpulas orientales, pero ahora surgen en Wassily Kandinsky otro tipo de “Improvisaciones”, esta vez ligadas a la cultura del lejano Oriente, donde se da un proceso creativo en el que el artista pasa de los estudios previos en tinta a la realización definitiva en óleo, procedimiento ligado al carácter de la obra, que tomaría un giro, con la aportación del trazo a la pintura de Kandinsky, en la valoración de la mancha y los restos iconográficos árabes.

Con la metodología y los contenidos orientales, sumados a las formas árabes tenemos: 1. *Improvisación 30 (cañones)* (I. de Arte de Chicago, I, EE.UU), junto a 2. *Improvisación 31*, (Batalla naval), despertando ambas creaciones sensaciones de luz y explosión, mezclándose los recuerdos de cúpulas, con las agrupaciones de personajes árabes y el tema de la guerra; que toma presencia en 1. *Improvisación 30* con los cañones y en 2. *Improvisación 31*, con el motivo del barco.

Con estas dos "Improvisaciones", el artista ruso se libera al independizarse definitivamente el trazo y la mancha gráfica.

Comenzamos los “Orientales” con *Oriente 1*, también llamado *Improvisación 33* en el protagonismo del gesto gráfico, surgiendo de *Oriente 1* una pequeña serie, continuada en *Oriente 2*, creaciones que se verán acompañadas de sus correspondientes bocetos y estudios en diversas técnicas, en las que el *Estudio para Improvisación 33 para Oriente*, en tinta china, realizada previamente en 1911, sería ante todo de un ensayo gestual de pequeñas dimensiones (Derouet, 1985: 117) con poco parecido a la obra definitiva 3. *Improvisación 33* en óleo, (Stedelijk Museum, Amsterdam) (fig. 34) hecho que puede derivarse del proceso de transformación implícito en el paso de la experimentación pura con la pincelada, sumándose a la serie 4. *Estudio para Improvisación 33, Oriente 1* (fig. 33), en acuarela, tinta china y lápiz sobre papel (F. Hilla von Rebay).

El artista ruso utiliza los soportes gráfico-plásticos de diversas maneras, sirviéndose de cada uno de ellos según sus posibilidades formales o expresivas; en la xilografía valora las tintas planas, siendo muchas veces el grabado en madera una repetición simplificada de sus creaciones pictóricas al óleo. Ahora, en la tinta china y la acuarela, Kandinsky aprovecha las cualidades del trazo libre, que luego trasladará a sus creaciones pictóricas, este procedimiento simplificador sería en principio más novedoso en el artista ruso, ya que Kandinsky en su camino hacia la abstracción tendía a congelar el trazo y las formas estaban condicionadas anteriormente por el tratamiento del grabado.



35

Wassily Kandinsky, *Estudio de detalle de Improvisación 34*, 1913; tinta china, 25,8 x 14,7 cm.

Todo ello se ve en 4. *Improvisación 33, Oriente 1*, (F. Hilla von Rebay), que será uno de los tres estudios para el lienzo homónimo dotado de más detalles que la obra definitiva (Krens, 1991: 25) 3. *Improvisación 33, Oriente 1*, en óleo (M. Stedelijk de Amsterdam).

En el óleo 3. *Improvisación 33*, la abstracción parte del informalismo, en la que los restos figurativos se tornan confusos, apareciendo algún resquicio de forma humana, estilizaciones de cúpulas que devienen en semicírculos, situándose en un primer plano la estilización de una figura femenina reclinada (1991: 25).

Sigue Wassily Kandinsky, con la serie de “Orientales” en 5. *Improvisación 34, Oriente 2*, (M. BB.AA. del Estado Tatarstan Kazan, Rusia), del que realizó un 6. *Estudio* en tinta china (fig. 35). 5. *Improvisación 34* será una obra donde el trazo es aún más suelto y hay mayor indefinición que en *Oriente 1*, viéndose *Improvisación 34*, como una variación de *Improvisación 33*.

Kandinsky continua con los “Orientales” de 1913, pero esta vez fuera de la serie “Improvisaciones” está el grabado en madera 7. *Oriental*, basado en la pintura homónima de 1909, donde aparecían tres personajes característicos sentados.

Las dos obras tituladas *Oriental*, han sido realizadas con cuatro años de diferencia, siendo la primera la pintura al óleo de mayor formato y unos años después el grabado en madera que es una repetición simplificada de la pintura. En ambas, el epígrafe deja claro el carácter de la obra, pero también el contenido muestra la idoneidad del título; con la aparición de varias cúpulas al fondo y la presencia de tres personajes de las dos culturas orientales.

En el grabado se produce la casi eliminación del componente referencial, transformándose hacia formas esenciales, cromas primarios y secundarios y tonos acromáticos, siendo una obra próxima a la abstracción, al potenciar la técnica del grabado las tintas planas y la simplificación. De esta manera, ahora hemos visto las dos formas de vinculación con las culturas del sol naciente; la primera la del trazo libre en la serie “Orientales” y la segunda temática de su grabado *Oriental*.

En ningún otro año hemos podido apreciar tantos títulos de pinturas, dibujos o bocetos, con el nombre *Oriente*, en los que aparece esta cultura reflejada, pero a pesar de ello donde se ve más claro el trazo suelto y espontáneo propios de las culturas del extremo Oriente es en la pintura al óleo 8. *Trazos negros* (fig. 36), (M. Solomon R. Guggenheim, N. York) donde Wassily Kandinsky parece estar peleando con el cuadro, por la cantidad de trazos rápidos que la componen. Un año después de la creación de estas obras se celebraría la *Exposición de cuadros de Primavera de Odessa*, exposición documentada en un cartel con un personaje asiático (fig. 37).



36

Wassily Kandinsky, *Trazos negros*, 1913; óleo sobre lienzo, 129,5 x 131,1 cm, M. Solomon R. Guggenheim, N. Y.

ETAPA RUSA, 1914-1921



37

*Anónimo, Catálogo Exposición de cuadros de Primavera de Odessa, marzo de 1914*³².

³² Analizando el catálogo de la exposición se puede observar el carácter oriental de la portada, parece que la corriente exótica y orientalista continúa en Kandinsky y su entorno durante estos años.

ETAPA RUSA, 1914-1921

EL 3 DE AGOSTO DE 1914, TRAS ESTALLAR LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, KANDINSKY ABANDONA LA ZONA DE MÚNICH JUNTO A GABRIELE MÜNTER y se marcha a Suiza (*Idíd.*, p. 183). Se celebra la *Exposición de cuadros de Primavera de Odessa* (fig. 36) y en diciembre el artista ruso regresa a su país. Otros artistas de su entorno viajan a Túnez.

En enero, de 1914 Kandinsky es invitado a dar una conferencia para la inauguración de su exposición individual del Círculo de Arte, (*Kreis für Kunst*) de Colonia, presentará un escrito previo, pero no llega a pronunciar la conferencia, publicándose finalmente en junio, mes en el que sale a la luz en la ciudad de Londres, en *Explosiva I (Blast I)*, fragmentos del texto de Kandinsky “El idioma de las formas y los colores” (*Formen-und Fabensprache*), que serán traducidos al inglés por Edward Wadsworth (1889–1949) pintor inglés, relacionado con el vorticismismo (*Idíd.*, p. 183).

En febrero, Kandinsky sigue en Murnau, en marzo, la editorial Piper, de Múnich, publica la segunda edición del Almanaque, *El Jinete azul*. Ball quiere realizar un libro sobre el nuevo teatro con la participación de Kandinsky, Klee, Marc y De Hartmann (1886-1956) músico y compositor ucraniano, junto a otros artistas, pero la guerra lo impide (1991: 183). Wassily Kandinsky participa en la *Exposición de Primavera de Odessa* enviando cinco obras como el *Cuadro con un círculo*, de 1911 y *Composición 7*, de 1913, una de sus pinturas más grandes (Derouet, 1985: 145). En abril, está casi todo el mes en Murnau, se publica en Londres y Boston la edición inglesa de *De lo espiritual en el arte*, (Monreal, 1994: 151) en octubre en Petrogrado la edición rusa, así mismo, ese año sale a la luz en Chicago el libro de A. J. Eddy, *Cubismo y post-Impresionismo (Cubist and Pos-Impressionists)*, que incluye la correspondencia entre J. Eddy y Wassily Kandinsky, mientras, el artista ruso continúa residiendo en Murnau desde mayo al 1 de agosto (Krens, 1991: 183).

En 1914, Nicolas II el zar de todas las Rusias, se enfrenta al emperador austro-hungaro, Francois-Joseph y a su aliado el emperador de Alemania, Guillaume II. La guerra comienza en agosto de 1914, ante esta situación el artista ruso debe abandonar el estado de Baviera: (Derouet, 1985: 145) “Cuando en 1914 empezó la guerra, Kandinsky, como súbdito ruso, se vió obligado a abandonar Múnich en veinticuatro horas, partió muy a pesar suyo y le pareció muy dura la rápida expulsión” (Kandinsky, Nina, 1990: 74). El 3 de agosto, Kandinsky, deja Múnich junto con Gabriele Münter y se marcha a Suiza, desde agosto al 16 de noviembre, reside cerca de Goldah, junto al lago Constanza (Krens, 1991: 183). En una carta de Kandinsky a Paul Klee, del 15 de agosto de 1914, escribe un comentario sobre su necesidad de estar en Suiza (Kandinsky, 1979: 229): “¿Dónde está usted? Espero que también en Suiza, es decir, en el único, o casi el único, país de Europa, en que la atmósfera del futuro no se ha disipado por obra del odio” (1979: 229).



38
Wassily Kandinsky, *Pintura con tres manchas*, 1914; óleo sobre lienzo. 121 x 111 cm, M. Thyssen Bornemisza, Madrid.

En *Punto y línea sobre el plano* el artista ruso nos cuenta como se fue a Goldach para reflexionar: “A comienzos de la guerra mundial pasé tres meses en Goldach, a orillas del lago Constanza, (...). De ello nació un material teórico bastante abundante” (Kandinsky, julio 2010: 13). Ese año resulta productivo en cuanto a escritos, comienza a escribir notas que luego incorporará a *Punto y línea sobre el plano* (julio 2010: 13), redacta la composición escénica “Telón violeta” (Violetter Vorhang) (Krens, 1991: 183) y un ensayo “Sobre el muro” (no publicado) (Kandinsky, 1979: 80).

Wassily Kandinsky no visita su país hasta el 20 de diciembre, lo hace por Odessa, se establece en Moscú de diciembre de 1914 a diciembre de 1921. (Derouet, 1985: 145) donde vivirá en el nº 1 de la calle Dolgii (Krens, 1991: 183), nos cuenta la esposa del pintor Nina Kandinsky que: “Cuando Kandinsky volvió a Rusia después de que estallara la guerra, pensó que su estancia sería corta, pero fueron siete largos años” (Kandinsky, Nina, 1990: 77).

En esa época su vida personal sufre grandes cambios, como el fin de su relación con Gabriele Münter en 1916 y su matrimonio con Nina Andreevsky en 1917, junto con las pérdidas económicas por la inflación debido a la guerra (Derouet, 1985: 145). Así mismo, en su país Kandinsky conoce dos sucesivas revoluciones, con lo que todo ello supone, la del 10-12 de febrero y la del 24-25 de octubre de 1917 en San Petersburgo. Después de la abdicación del zar desaparecen todas las instituciones culturales conservadoras, Wassily Kandinsky se involucra con los reformadores en la adaptación de las estructuras del país (1985: 145); “con el ardor y la sinceridad que siempre ponía en sus actividades artísticas o extraartísticas” (Brion, 1961: 51).

Al final del período el artista ruso abandona su país “Llega a Berlín desesperado de haber pintado tan poco en estos años de Revolución, de bloqueo y de guerra civil” (Derouet, 1985: 145).

La fase rusa es particularmente problemática ya que la situación general del país no es buena, luego el entorno cultural y artístico, que en principio podía resultar prometedor no lo es tanto, lo que determinará el ambiente en el que se verá inmerso Wassily Kandinsky “reinaba entonces el constructivismo”, Tatlin (1885-1953), Malevich (1879-1935), Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1888-1962) y Lissitzky (1890-1941), “practican una abstracción estricta, geométrica, que no posee ninguna afinidad con la estética de Kandinsky” (Brion, 1961: 51-52), pero será clave en el giro de la obra del artista.

De la estancia de Kandinsky en Moscú se pueden distinguir dos fases totalmente distintas; la primera de 1915 a 1917, período de inseguridad, de intentos inútiles por hacer algo y el segundo a partir de 1917 con la invitación de Vladimir Tatlin, será cuando Kandinsky acepte las responsabilidades a las que le lleva la revolución (Derouet, 1985: 145); “este tiempo es el de las grandes confrontaciones teóricas que van a contribuir a renovar completamente la plástica Kandinskiana” (1985: 145).

Respecto a las pinturas relacionadas con lo árabe u oriental en el artista ruso, hemos visto como en 1913 tomaron un fuerte acento oriental en el trazo, situándose esta tendencia en el estilo de Kandinsky, que tendrá su continuidad en la obra de 1914 1. *Pintura con tres manchas* (fig. 38) (M.Thyssen Bornemisza, Madrid) donde las formas adquieren el dinamismo de una composición circular con restos árabes en las agrupaciones de personajes.

Hemos podido constatar, a través del recorrido artístico de Kandinsky relacionado con lo árabe y oriental, que su entrada en la abstracción es progresiva y no inmediata, primero en el impresionismo de los paisajes de Túnez, luego la saturación de color de Matisse, en las “Improvisaciones” con la desmaterialización de las formas, donde representa grupos de personas, barcas y cúpulas, y en los años posteriores esas figuras llegan a quedar como recuerdos de lo que fueron, reducidas a meros trazos.

EN 1914, VIAJE DE PAUL KLEE, AUGUST MACKE Y MOILLET A TÚNEZ.

A inicios de 1914 antes del comienzo de la guerra, Paul Klee, Moilliet y August Macke viajarán a Túnez, hecho que tendrá gran repercusión en sus obras pictóricas. Paul Klee y Wassily Kandinsky mantuvieron a lo largo de su vida estrecho contacto y admiración mutua; los dos habían sido compañeros en Múnich, en las clases de Franz von Stuck, ciudad en la que unos años después compartieron residencia, coincidiendo nuevamente en *El Jinete Azul* en 1911, y más adelante en la Bauhaus, por todos estos vínculos y por su gran amistad es importante citar el viaje al país norteafricano y la repercusión del mismo en Paul Klee y en los dos artistas que le acompañaron.

El primer contacto de Kandinsky y Klee con el mundo árabe, se produce de manera directa en dos momentos distintos, con una diferencia entre ambos de diez años; la primera salida al norte de África fue la de Kandinsky, en 1904-05 en su visita a Túnez, luego posteriormente en 1910 será Matisse el que se desplace al mismo país, tras haber asistido a la *Exposición de Arte Árabe* de Múnich pasando previamente por España y en 1914 lo hará Paul Klee, junto con August Macke y Louis Moillet.

Más adelante, Kandinsky y Klee realizarán un segundo viaje a países árabes, pero esta vez tomará primero la iniciativa Paul Klee desplazándose a Egipto en 1928-29, como nos relata Castro “Kairouan le dio el color y la arquitectura pictórica; Egipto le dio la experiencia de una coexistencia intemporal de permanencia y fugacidad” (Castro, 2009: 6), dos años después, en 1931, tendrá lugar el crucero por el Mediterráneo visitando Egipto y Turquía, al que acudirá Wassily Kandinsky con su esposa Nina.

La relación entre Wassily Kandinsky y Paul Klee iba más allá de lo personal, ambos poseían una dualidad que les vinculaba con otros artistas como Matisse, en todos ellos se daba el debate entre lo racional y lo espiritual (fig. 39)³³, entre Oriente y Occidente, como Ignacio Castro afirma al reconocer las dualidades de los tres pintores, ya que en todos ellos; “hay una constante voluntad de unificar oposiciones: El misticismo y la lógica, lo metafísico y la materia, lo visible y lo invisible, lo consciente y lo inconsciente, lo moderno y lo arcaico, Occidente y Oriente se dan la mano de manera lenta y continua” (2009: 4).

Respecto a Wassily Kandinsky y Paul Klee en *Der Blaue Reiter* ambos pintores repudian la cultura occidental, se sienten atraídos por otras culturas alejadas en el espacio y en el tiempo, como dice el artista alemán cuando afirma; “deseo volver a nacer como un primitivo: “Quiero ser como un recién nacido, no saber nada acerca de Europa” (Kandinsky, 1989: 11-12). Kandinsky y Klee coinciden en ideas, uniéndoles el gusto por lo exótico; el creador ruso presumía de sus antepasados orientales, muchos le comparaban con un sabio de esta cultura, además Paul Klee se sentía fuertemente vinculado con lo africano: “De África procedían los antepasados de su madre” (Ruhberg, 1999: 116), cuando se desplazó a Túnez Paul Klee creyó volver a los orígenes; “se sintió como en casa. Los que le conocieron decían que en su juventud y a mediana edad tenía un aspecto y una mirada que recordaban a un árabe” (1999: 113).

³³ Documento anónimo de Paul Klee, que testimonia su preocupación por lo espiritual, ligado a la cultura musulmana.



39

Anónimo, *Santo Sufi, Sidi Abdelkader jilani domando bestias*, de Túnez, Propiedad de Paul Klee (Fares, 2015).

Los dos pintores poseían un concepto renacentista del saber valorando los conocimientos en múltiples disciplinas, no sólo en lo artístico; <<Klee era humanista y científico “Un artista debe ser tantas cosas: poeta, experto en ciencias naturales, filósofo”, anotó en un apunte en su diario>> (*Idíd.*, p. 113). Esa tendencia interdisciplinar, se vió también en la conexión de ambos en dos campos tan diversos como la música y la pintura, además Paul Klee era hijo de un profesor de música y su madre era “amante de la música, Klee vaciló durante tiempo entre una carrera musical o artística” (*Idíd.*).

Kandinsky era una persona culta y admiraba la abstracción de los sonidos, estableciendo paralelismos entre los dos medios y además entre sus amistades figuraba el compositor Arnold Schönberg (1874-1951).

Al margen de esa sensibilidad común en lo artístico, Kandinsky y Paul Klee tomaron la pintura en toda su extensión, sirviéndose de los soportes alternativos, trabajando con técnicas en ocasiones comunes, como la pintura sobre vidrio, la acuarela o el óleo: Paul Klee utilizaba el vidrio para trabajar en negativo y en dibujos en blanco y negro coloreados (*Idíd.*, p.114) y en el caso de Wassily Kandinsky sus creaciones en vidrio estaban relacionadas con lo popular. Respecto a la acuarela, ambos artistas la usaron con gran prodigalidad, técnica en la que Klee exploró; “toda la escala de colores con todas sus transiciones y gradaciones entre el blanco y negro”, y la influencia del color y la luz en los efectos de profundidad” (Castro, 2009: 4), por su parte el pintor ruso trabajaba frecuentemente en esta técnica explorando sus posibilidades.

En el análisis de la obra del viaje a Túnez de Paul Klee, comparándola con la de Kandinsky, en la pintura de Klee aparecen frecuentemente signos, siendo también trazos lineales, los que surgen en la obra del artista ruso, como podemos comprobar al ver las derivaciones icónicas de su primera figuración que finalmente en 1914 se concretará en formas gráficas y adquirirán posteriormente complejidad, al acercarse a lo que parece un alfabeto inventado, que en ocasiones recordará a la caligrafía árabe y en otras se construye como un pentagrama.

Para Paul Klee estos signos gráficos “con el tiempo se volvieron cada vez más simplificados y esenciales. Las flechas, los signos de puntuación, números y arabescos facilitan la lectura de los cuadros de Klee; proporcionan una orientación, señalan direcciones, establecen señales (...) la pintura era escritura, jeroglíficos” (*Ibid.*, p. 116-117). Por todo ello, los signos vinculan a ambos artistas, estableciéndose además en la obra de Kandinsky analogías entre estos elementos y los ideogramas egipcios, aspecto que observaremos más adelante. Kandinsky y Paul Klee, en sus frecuentes contactos alimentaron una amistad que tendría su repercusión en las aportaciones mutuas tanto de ideas como de intercambio de regalos, Nina Kandinsky dice del artista alemán que “siempre que tenía oportunidad, tanto por navidades o por su cumpleaños, Klee regalaba acuarelas, cuadros o dibujos a su amigo Kandinsky. Todavía tengo una acuarela de su viaje a Túnez, que yo misma pude ir a escucharla”. (Derouet, 1985: 192).

Ignacio Castro Rey en “Espectros de Europa” analiza la huella del viaje a Túnez en el tratamiento del color y las formas de Paul Klee diciendo que “mientras viajaba a Túnez en compañía de Macke, le llegó la “llamada del color”. La arquitectura cúbica, austera y a la vez fantás-



40

Paul Klee, *Casas rojas y amarillas en Túnez*, 1914.

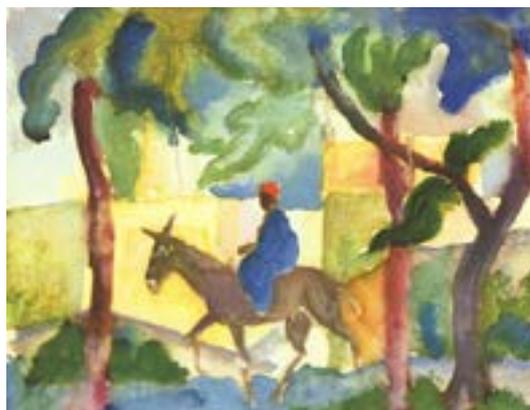
tica de los pueblos árabes, el fulgor de la claridad mediterránea, los intensos colores de Túnez impresionaron a Klee con la fuerza de una revelación” (Castro, 2009: 4) (fig. 40) y Mariano García nos cuenta como Klee mantendrá además de la aportación del color la de la desmaterialización de las formas como le sucedería también a Kandinsky a partir del viaje a Túnez, coincidiendo con Klee un artista plástico que será “otro gran exponente del arte abstracto”, que “también encontró en tierras tunecinas la inspiración para el desarrollo de su obra abstracta” (García, 2016).

AUGUST MACKE

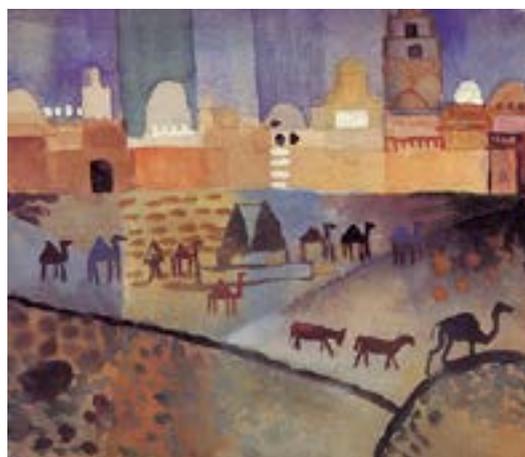
August Macke acompaña en el viaje a Túnez a Paul Klee, años después de visitar la *Exposición de Arte Árabe* de Múnich de 1910, donde el artista se interesó por las producciones artesanales, tradicionales como “las telas marroquíes, las miniaturas persas y las estructuras ornamentales, que le llevaron a realizar cientos de bocetos” transformado su producción pictórica en una síntesis entre su obra y el arte islámico clásico” (Fares, 2015).

La estancia de Macke en el país africano, (que fue poco antes de que muriera en la guerra), sería un viaje que transformaría sus creaciones, surgiendo del mismo “la serie de las maravillosas acuarelas” que reflejarían según Franz Marc ³⁴ “el más claro y más puro sonido, tan claro y luminoso como era todo su ser” (Kandinsky, 1989: 293).

En la pintura de August Macke *El Jinete del asno* (fig. 41) y *Kairouan 1*, (fig. 42) se representan escenas árabes como sucede en las “Improvisaciones” de Kandinsky, percibiéndose la fragmentación como en las cuadrículas de Paul Klee. Las cuadrículas que deforman la imagen en ambos artistas, pueden estar relacionadas con las estructuras de damero de las abstracciones de la última época de Kandinsky, estructura que aparecerá como soporte de signos gráficos o configuraciones biomórficas. Además, la pintura de Macke *Kairouan 1*, recuerda aunque sea levemente *la Ciudad árabe*, de Kandinsky de 1905.



41
August Macke, *El jinete del asno*, 1914.



42
August Macke, *Kairouan 1*, 1914.

³⁴ Franz Marc escribió estas palabras en su necrológica a la muerte del pintor August Macke.

VIAJE DE MOILLET A TÚNEZ

Louis Moilliet, el otro acompañante de Paul Klee, no realizó muchas pinturas en su desplazamiento, pero la estancia en el país árabe le produciría una gran impresión, por lo que pasó varios años en países del norte de África (Vázquez: 2016) y producto de su estancia en Túnez tiene la acuarela *San Germain en Túnez* (*ST. Germain Bei Tunis*) (fig. 43), 1914 que representa el paisaje de San Germain cerca, ya de la capital del país ³⁵, pintura donde el efecto de la luz parece descomponerla en una obra fuertemente abstraída.



43

Louis Moilliet, *San Germain en Túnez*, 1914; acuarela.

³⁵ Según aparece en la revista digital Mundo Árabe, "en el desierto de Kairouan, donde Klee experimentó su místico despertar artístico documentado en el diario Louis Moilliet - Zentrum Paul Klee, Bern - © 2013 by ProLitteris, Zurich) (Mundo Árabe, 2017).

WASSILY KANDINSKY, PERÍODO DE 1915-1916.

EL INTERMEDIO SUECO O LA RETIRADA DEL ARTISTA.

En 1915, Kandinsky se prepara para un exilio indefinido, permanece en Estocolmo del 23 de diciembre de 1915 al 16 de marzo de 1916. Suecia es territorio neutro, tradicionalmente acogedora del pueblo ruso y alemán, Wassily Kandinsky se encuentra con Gabriele Münter que prolonga su estancia desde julio de 1915 hasta julio del año siguiente. Los dos intentan tener un mecenas en Arthur Jérôme Eddy, (Derouet, 1985: 146) coleccionista de Chicago, los artistas constructivistas Alexander Rodchenko (1891-1956), hombre polifacético y Varvara Stepanova (1894-1958), viven temporalmente en su casa.

En marzo, David Burliuk (1882–1967) creador, ilustrador y publicista ruso, alquila un estudio próximo a la residencia de Kandinsky, (Krens, 1991: 183) y el 17 de marzo se inaugura en Zúrich de la Galería Dada (antes Galería Corrav), con obras de Wassily Kandinsky y otros artistas, en abril, el artista ruso participa en Moscú en la Exposición de pintura de 1915 (*Vystavka zhivopisi 1915 god*), junto a Natan Altman (1889-1970) creadora de la vanguardia rusa, y Vladimir Burliuk (1886-1917) artista e ilustrador, como su hermano David Burliuk, Natalia Gon Charova (1881-1962) cubo-futurista, Mikhail Larionov (1881-1964) pintor, escenógrafo, grabador, ilustrador, y escritor de nacimiento moldavo (1991: 183) y otros creadores. En mayo, Wassily Kandinsky permanece tres semanas en Odessa, del 19 de agosto al 7 de septiembre, visita Crimea, el 23 de diciembre, y luego irá a Estocolmo pasando por Petrogrado, donde se reúne en navidad, por última vez, con Gabriele Münter, abandonando la ciudad el mes de marzo de 1916 (*Idíd.*, p.183).

En 1915 el artista ruso no pintó ningún óleo debido a que era un momento de profunda crisis personal (Kandinsky, Nina, 1990: 78) y durante los años siguientes realizó sólo un número reducido de lienzos. Ante el entorno social conflictivo, las respuestas dadas por Kandinsky en 1936 a Eduardo Wersterdahl, para la revista española *La gaceta de Arte*, sobre su posición ante los conflictos en los que se vio inmerso, eran que el; “artista delante de los complejos problemas políticos, sociales o morales, económicos, está por encima de estos problemas” (Derouet, 1985: 146).

Wassily Kandinsky entre 1915 y 1919 realiza numerosos ensayos en medios alternativos como; la acuarela, el grabado y la pintura sobre cristal (Krens, 1991: 27), siendo una muestra de las acuarelas de esta época, (fig. 44) *Sin título*, 1915 (C. privada).

En la acuarela *Sin título* el artista ruso representa uno de los tipos de abstracción que cultivaba en 1915, donde ensaya estudios lineales sobre el fondo acromático de la composición, acuarela que seguiría a sus orientales de 1913, en una pintura gestual de trazo.



44

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1915; acuarela sobre papel, 47 x 63,5 cm, C. privada.

EN 1916 KANDINSKY PINTA “SIMPLE UNA ESPECIE DE INCUNABLE DE LA CALIGRAFÍA ABSTRACTA”.

**Último encuentro con Gabriele Münter.
Conoce a Nina Andreivskaia (Monreal, 1994: 151).**

En 1916, en febrero, la editorial Gummesosns Kosthandels, de Estocolmo, saca en forma de folleto el ensayo de Kandinsky “sobre el artista” (*Om Konstnären*) y la revista *Arte (Konst)*, de Estocolmo, publica sus reflexiones con el título de “El arte sin tema” (*Konsten utam ämne*) (1991: 183).

El 4 marzo de 1916, cuando Wassily Kandinsky vuelve a Moscú la odisea de *El Jinete Azul* ha finalizado (Derouet, 1985: 146) y su estancia en la capital del país será por largo tiempo: En junio, Hugo Ball (1886-1927) recita en el Cabaret Voltaire, de Zúrich, los poemas “Sonidos”, editándose en la revista del mismo nombre el poema *Ver (Seben)*. En verano, Kandinsky sigue en Moscú, viajando a Odessa y Kiev, en septiembre conocerá a Nina Andreivskaia (Krens, 1991: 183) con la que más adelante contraerá matrimonio.

En Rusia, es nombrado comisario de ilustración Anatolii Lunacharsky (1875-1933) dramaturgo, crítico literario y político comunista ruso, en diciembre, se reproduce la obra de Wassily Kandinsky en el nº 2 de *Dada*, que sale a la luz en Suiza. Al terminar el año, el artista rompe definitivamente con Gabriele Münter (Kandinsky, 1979: 80).

Respecto a la pintura de Wassily Kandinsky, es el momento en el que realiza la acuarela sobre papel *Simple* (fig. 45), sirviéndose del color y del trazo espontáneo “una obra maestra de concisión y de efecto, una especie de incunable de caligrafía abstracta” (Derouet, 1985: 180), donde el blanco del papel y el trazo libre hacen



45

Wassily Kandinsky, *Simple*, 1916; acuarela sobre papel, 22,8 x 29,1 cm.

que la pintura tenga un carácter plenamente experimental y en su búsqueda de la simplicidad. Kandinsky, en *Simple* logró un nivel de control de gestos que, recuerda a la caligrafía oriental, anunciando un arte que no aparecería hasta 1950 (Morisset, 2008), creando, el artista ruso, con *Simple* una obra situada entre el informalismo, el gesto y el silencio de una pintura más abstracta, que a Kandinsky le gustaba decir concreta, en un cosmos compositivo semejante al orden del universo; con círculos, fondos celestes o de luz, relaciones de formas y colores, donde el misticismo se ve más claramente representado ³⁶.

Y en ese entorno creativo, en noviembre; <<escribió a Gabriele, contando que por fin se le había cumplido “un eterno deseo”>> le decía: “Ya sabes que mi deseo era pintar un gran cuadro, con el fin de representar la felicidad, la alegría de la vida o del universo” (Kandinsky, Nina, 1990: 78).

³⁶ Siendo la otra tendencia de Kandinsky la racionalista, de formas delimitadas, que llega a cristalizar en los elementos sintéticos, que se llenarán de una nueva simbología aún más sonora, en los años siguientes.

EN 1917 KANDINSKY SE CASA CON NINA ANDREIEVSKAIA, NACE SU HIJO VOLODIA Y TIENE LUGAR LA REVOLUCIÓN BOLCHEVIQUE EN RUSIA. Dificiles momentos en la vida del artista.

En 1917, poco tiempo después de conocerse Wassily Kandinsky y Nina von Andreievskaja (1917-1944) se unen en matrimonio ³⁷, Nina Kandinsky será la esposa del pintor en su última etapa, en una fase interesante a nivel humano y artístico; “ estalla una revolución que, desarrollándose independientemente de él y paralelamente a él, hace tabula rasa, según parece” (Kandinsky, 1979: 38), con cincuenta años el artista renace en una nueva vida: “El autor vive en el reino de una pura utopía”, pero sus circunstancias no van a ser fáciles, debido a que predominan en esos años los problemas económicos y sociales derivados de la revolución Nina Kandinsky es una mujer noble y culta ³⁸, descende de una familia rusa de aristócratas de Tula, (Kandinsky, Nina, 1990: 17), pero a pesar de su buena cuna y formación, su vida no va a ser fácil, en ella se unen la parte intelectual a otra superticiosa en la que se guía por sus instintos, con los que procurará alejarse de los peligros que le pueden devenir, aspecto que no le impedirá el final trágico que le tiene preparado el destino ³⁹.

Cada nueva relación en Kandinsky coincide con una etapa de cambio en su vida; su primer matrimonio es el de la fase de los estudios de derecho, la segunda fase la vive con Gabriele Münter viajando ambos artistas por diversos países y de la tercera fase forma parte Nina Kandinsky, la mujer que le acompañará hasta el final de sus días.

Wassily Kandinsky, en su estancia en Rusia, se implica profesional y emocionalmente en la creación de instituciones revolucionarias, pero los problemas con la moneda, las hipotecas y las dificultades de la guerra provocan la ruina del artista, con lo que la relación con Nina Kandinsky en Rusia, va a estar caracterizada por su dureza, decía la esposa del pintor ruso: “La Revolución hizo nuestra vida insostenible. Pasamos malos tiempos, teniendo muy poco para comer (...). El invierno fue muy frío, tanto que el agua se congelaba en el cuarto de baño” (1990: 79).

A pesar de todo, Kandinsky participa en la Exposición de pinturas rusas actuales (*Vystavka sovremennoi russoi zhivopisi*) de Petrogrado, demostrando que al margen de las circunstancias la vida sigue para el artista y mientras tanto, continua con sus viajes, esta vez de tipo familiar, en las visitas a sus primos los Abrikosoff (Derouet, 1985: 150). En 1917, Kandinsky visita Finlandia en el viaje de novios con su mujer, coincidiendo estas fechas con la abdicación del zar, en abril, Hugo Ball da una conferencia sobre el artista ruso en la Galería Dada de Zúrich, y lee tres poemas de Kandinsky en *La Tormenta (Der Sturm)*. En septiembre, nace su hijo Volodia, en otoño, se crea en Moscú, tras la Revolución de Octubre, la Comisaría Popular para la Ilustración (el NKP, el Narkompros) (Krens, 1991: 183-184).

La vida de Nina Kandinsky, en esos años, estará totalmente volcada en Kandinsky, le cuidará y administrará sus bienes. Será la segunda mujer con la que Wassily Kandinsky se traslade a países árabes, en un crucero por el Mediterráneo, crucero del que Nina Kandinsky reflejará las impresiones de su esposo en sus escritos.

Hemos podido apreciar como la cultura árabe y la oriental han sido determinantes en la evolución de la obra del artista ruso, pero parece, según los comentarios de Nina Kandinsky, que

³⁷ Dice Kandinsky: “El 11 de febrero de 1917, sólo cinco meses después de nuestra primera cita, nos casamos según el rito ruso-ortodoxo” (Kandinsky, Nina, 1990: 16).

³⁸ Nina Kandinsky estudió dos años de filología e historia como asignatura facultativa en la universidad de Moscú (1990:18).

³⁹ Nina Kandinsky será asesinada en su vejez, cuando entraron a robar en su casa de Gstaad (Suiza), portada del libro, (*Idid.*, p. 18).

lo que deseaba el artista ruso verdaderamente era ir a China, pero este deseo según su esposa; “nunca se cumplió. China siempre fue un aliciente para su fantasía, pero tuvo que conformarse con viajar a este país con su imaginación a través de la lectura, dentro de las paredes de su casa” (Kandinsky, Nina, 1990: 193).

En 1917, el artista pintó nueve cuadros (1990: 79), en los que sigue su proceso de transformación y en 1. *Improvisación 209* (fig. 46), se puede apreciar junto a la pincelada, el color blanco azulado, usado muchas veces por el artista como símbolo de la esperanza, con las imágenes sintetizadas en el centro y en diagonal lo que parece ser una barca con su vela, repitiéndose nuevamente las agrupaciones de personajes y el punto o el círculo en el lugar de mayor fuerza visual de la composición.

La producción gráfico-plástica de Wassily Kandinsky estaba ya iniciada en la abstracción, pero con la estancia en Rusia, se produce un aparente regreso afectivo hacia lo figurativo, al tratar de retratar los lugares y las gentes de sus orígenes. Esto se ve claramente en el óleo *Akhtyrka*, pintura donde se representa una escena en casa de los primos de Kandinsky cerca de Moscú, en una tarde soleada como afirma Vanessa Morisset; “más de un problemático retorno a la figuración, esta pintura, con su falta de detalle, es simplemente una cuestión de la afectiva” (Morisset, 2008).

En esta época se dan dos acontecimientos que alteran el ritmo creativo al que el artista ruso estaba acostumbrado; el retorno a lo figurativo y la publicación de un solo texto, que contrasta con la abundancia de escritos de años anteriores; “se trata del mismo “choque” con lo real que comprobaremos en 1919-1920” (Kandinsky, 1979: 37).

NEOPRIMITIVISMO EN RUSIA

A finales de la primera década del siglo xx surge en Rusia una corriente a la que se ha denominado Primitivismo o Neoprimitivismo, casi todos los artistas del país pasan por él en algún momento, aunque luego tomen otros caminos: “Pintores como Mijaíl Lariónov (1881-1964) y Natalia Goncharova (1881-1962), tenían una importante colección de iconos, esculturas, lubok y juguetes, Malévich, Kandinsky y Rózanova (1886-1918) coleccionaron obra de los maestros populares” (Moreno, 2006: 8). Estos pintores se vieron influenciados por los tablilla (*lubok*)⁴⁰, caracterizados por las tintas planas, los intensos colores, la delimitación de las formas, elementos que aplicarían los artistas a sus creaciones. Se unían en muchos creadores la atracción hacia lo popular con lo ancestral; “es algo común que lleva a otros muchos pintores a buscar el origen en las manifestaciones artísticas de los pueblos africanos, orientales o primitivos, como hicieron, por ejemplo Picasso y Gauguin” (2006: 9).

Como muestra de esta tendencia hacia lo ancestral, tenemos la pintura de 1912-3, de Pável Filónov (Pavel Nikolaievich) (1883-1941), *Occidente y Oriente* (fig. 47), en técnica mixta (M. E. Ruso S. Petersburgo) (*Ibid.*, p. 23), donde aparece el motivo del barco, como sucede en algunas obras de Kandinsky relacionadas con lo árabe y oriental, como *Improvisación 209*.

Occidente y Oriente, posee un significado religioso relacionado con el Juicio final; “vemos tres personajes que inmediatamente identificamos con Jesús y sus Apóstoles, y en el otro tres personajes ricamente vestidos, uno de ellos de aspecto mongol, que podrían ser los Reyes Magos” (*Ibid.*, p. 22) otro significado podría ser el “el viaje”, como nexo de unión de esas dos culturas: como afirmaría Filónov: “No dividimos el mundo en dos regiones, Oriente y Occidente, sino que estamos en el centro de la vida universal del arte” (*Ibid.*, p. 23).

⁴⁰ Los tablilla (*lubok*), eran un tipo de grabados populares rusos.



46

Wassily Kandinsky. *Improvisación 209*, 1917.



47

Pável Filónov, *Occidente y Oriente*, 1912-1913; óleo, témpera y gouache sobre papel, 39,5 x 46 cm, M. Estatal Ruso, S. Petersburgo

EN 1918, KANDINSKY OCUPA DIVERSOS PUESTOS ARTÍSTICOS EN RUSIA

El período de 1918 a 1921, será el que Kandinsky se comprometa con las diversas comisiones artísticas revolucionarias, aunque este período del artista no es muy conocido. Para el artista ruso es el segundo año sin cuadros (Kandinsky, 1979: 81), el primero sería 1915, ahora realiza sólo dibujos, ya que el artista está permanente ocupado con los trabajos oficiales. El 29 de enero, se crea, dentro del Narkompros el Departamento de artes plásticas IZO, Vladimir Tatlin (1885-1953) pintor y escultor ruso, constructivista, emisario de Lunacharsky, para la división de Moscú, visita a Wassily Kandinsky y le pide que colabore con el IZO, Wassily Kandinsky accede y es nombrado miembro del mismo y a través del Departamento de artes plásticas toma contacto con Liubov Popova (1889-1924), pintora rusa asociada a las vanguardias de la época revolucionaria, Olga Rozanova (1886-1918) vanguardista suprematista, neoprimitivista y cubofuturista rusa y Nadezhda Udaltsova (1886-1962) pintora rusa (Krens, 1991: 184).

En abril, surgen en Moscú y Petrogrado las progresistas escuelas del Estudios artísticos estatales libres (*Svomas*), con lo que Antoine Pevsner (1886-1962) escultor y Kasimir Malévich (1878-1935) artista suprematista y Tatlin dan clases allí (1991: 184).

Este año tiene lugar en Moscú, en el Club de la Federación de Izquierdas, una exposición de la obra de Rodchenko titulada *Cinco años de arte*. En julio, Kandinsky asume la dirección de las secciones de teatro y cine del IZO y es designado director de la revista *Artes visuales (Izobrazitel'noe Iskusstvo)*, editada en Petrogrado por el Departamento de artes plásticas, el primer número incluye su artículo "Sobre la composición escénica" (*O stesenicheskoi Kompozitsii*) (*Ibid.*, p. 184).

En octubre, Wassily Kandinsky dirige un estudio del Svomas de Moscú, se editará la versión rusa de *Mirada Retrospectiva* en Texto del artista Peldaños (*Tekst Khudozhnika Stupeni*) (Kandinsky, 1979: 81) con el título *Etapas* en la editorial Narkompros (Krens, 1991: 184). Así mismo, es nombrado Kandinsky miembro del comité encargado de la Oficina internacional del Departamento de artes con el crítico Nikolai Punin (1888-1953), los artistas Tatlin y David Shterenberg (1881-1948), pintor y artista gráfico (1991: 184).

Kandinsky entabla contactos con artistas alemanes y con el arquitecto Walter Gropius (1883-1969). El 5 de diciembre, la comisión del Departamento de artes del Narkompros se dispone a fundar una red de nuevos museos, en esta figuran artistas como Altman y Aleksei Karev (1879-1942) pintor, artista gráfico (*Idid.*, p. 184).

Analizando las creaciones gráfico plásticas de Wassily Kandinsky de este período encontramos el dibujo *Sin título*, (fig. 48) en tinta china, caracterizado por la limpieza y sencillez, comprendiendo la composición un conjunto de líneas, manchas y puntos perfectamente delimitados, aproximándose en apariencia a las creaciones de algunos artistas árabes que partieron de la grafía como material artístico. Ahora, Kandinsky parece construir un alfabeto a partir de ensayos de trazo, que empieza a ser racionalizado mediante el uso de la geometría y las formas cerradas, valorándose el vacío y los elementos de la composición aislados, adquiriendo un nuevo valor las formas al haberse despojado el artista ruso del contenido temático.



48

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1918; tinta china, 31,6 x 22 cm, C.G. Pompidou.



49
Wassily Kandinsky, *Cuña violeta*, 1919; óleo sobre lienzo, 60,0 × 67,0 cm, Complejo de Museos Tyumen, Rusia.

EN 1919, KANDINSKY SIGUE EN RUSIA OCUPANDO PUESTOS REPRESENTATIVOS ARTÍSTICOS

En 1919, Wassily Kandinsky, en *Miradas*, nos cuenta como por fin tuvo algo de tiempo y comenzó a pintar (Kandinsky, 1979: 234), ya que otro tipo de trabajos relacionados con lo artístico le van dejando espacio para sí mismo. En febrero, se publican en los números tres y cuatro de *Arte (Iskusstvo)*, los artículos: “Sobre el punto” (*O tochke*) y “Sobre la línea” (*O linii*). Se crean en Moscú, Petrogrado y en diversas ciudades Museos de la Cultura Pictórica, el artista ruso será su primer director (Krens, 1991: 184).

Kandinsky trabaja junto con Rodchenko y otras personalidades en la organización de una red de veintidós museos provinciales. El artista intenta sacar la *Enciclopedia de las artes plásticas (Entsiklopediia izobrazitel'nogo iskusstva)*, pero esta no llega a publicarse. Forma parte, junto con otros creadores como; Ivan Kliun (1873-1943), suprematista y constructivista, Antoine Pevsner, Liubov Popova, Rodchenko, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova, de la Quinta exposición estatal del sindicato de pintores artísticos del nuevo arte (desde el impresionismo a la no objetividad), presentada en Moscú. En primavera, Walter Gropius crea la Bauhaus en Weimar, en junio, Paul Westheim (1886-1963), crítico e historiador del arte, publica en Potsdam, en *El periódico del arte (Das Kunstblatt)* (1991: 184), el artículo de Wassily Kandinsky “Autocaracterización” (*Selbstcharakteristik*) (*Ibid.*, p.184). En esta época se edita además la versión rusa de “De la composición escénica” (*Iskusstvo n° 1, 1919*) y “La gran utopía”, un artículo sobre la unión de las artes y el informe sobre las relaciones con los artistas alemanes en el Boletín del IZO n° 3. El informe sigue en 1920 con la traducción de una comunicación de Walter Gropius (Kandinsky, 1979: 81).

Se imprime de nuevo “Sobre la cuestión de la forma” en el catálogo de una exposición de *La Tormenta (Der Sturm)* en Dresde (1979: 81), en el período de 1919-1920 y debido a sus tareas administrativas, Wassily Kandinsky mantiene contactos asiduos con Rodchenko, Varvara Stepanova y otros artistas de su país (Krens, 1991: 184)

Respecto a lo artístico e interdisciplinar, el artista ruso realiza el proyecto para la fabricación de porcelana en Petrogrado (Kandinsky, 1979: 81), ese año pinta en total 7 cuadros, entre ellos; *el Recuadro rojo, En lo gris* (C. Georges Pompidou, París) y *Cuña violeta*.

De 1919, es el óleo de Kandinsky *Cuña violeta* (fig. 49) (C. Museos, Tyumen Rusia), donde se suman la desmaterialización de las formas iniciada en 1908, con las marcas lineales pseudocaligráficas, pareciendo el artista ruso construir un alfabeto de signos, que puede asemejarse tanto con la estilización de formas figurativas, como con lo árabe y oriental. En *Cuña violeta*, los elementos orientales de las construcciones con cúpulas de obras anteriores, se sustituyen en la pintura, por una sucesión de triángulos con puntos negros en el centro.

EN 1920, MUERE EL HIJO DE KANDINSKY VOLODIA. MAYOR ABSTRACCIÓN EN SU PINTURA

En 1920, de enero a abril, la revista del *IZO NKP*, de Moscú, que ocupaba el lugar de *Iskusstvo*, en 1919, publica tres artículos de Kandinsky, entre ellos “Sobre la gran utopía” (*O velikoi utopii*). En mayo, se crea en Moscú el Instituto de cultura artística (*Inkhuc*). Poco después surgen organizaciones afiliadas en Petrogrado, Vitebsk y otras ciudades de la Unión Soviética y Europa (Krens, 1991: 184).

El 16 de junio, muere el hijo de Kandinsky Volodia, sin llegar a cumplir los tres años y el mismo mes, el artista ruso saca el programa pedagógico del *Inkhuc* en el Primer Congreso Pan-



50
Wassily Kandinsky, *Ovalo rojo*, 1920; óleo sobre tela, 71,5 x 71,2 cm, M. S. R. Guggenheim, N. York.

ruso de Profesores y Alumnos del Svomas de Moscú. Ese mismo año será catedrático honorario de la Universidad de Moscú, formando parte a la vez de la exposición de la S.A. de Nueva York y de la Decimonovena exposición de la Oficina central de exposiciones panrusa del Departamento de artes plásticas del *NKP* (1991: 184).

Del 19 al 25 de diciembre, Wassily Kandinsky forma parte de las actividades del *Inkbuc* durante el Congreso Panruso de Directores del *NKP*. El programa que ha presentado el artista ruso al Instituto no se acepta, por lo que al finalizar el año, Kandinsky abandona el Instituto de cultura artística (*Idíd.*, p. 184).

Las pinturas de este momento son *Óvalo rojo* (fig. 50), *Puntas*, *Fluctuación aguda* y *Moscú vista desde la ventana* (doce cuadros en total) (Kandinsky, 1979: 81).

Wassily Kandinsky entre 1920 y 1921 realizó dieciocho óleos (Kandinsky, Nina, 1990: 79); siguiendo su evolución pictórica, en *Óvalo rojo*, (M. Guggenheim, N. York) toman forma otra vez las marcas caligráficas semejantes a la escritura árabe y los planos de color, uniéndose ambos aspectos, a lo que parece la estilización de la imagen de una barca dinámica.

1921, ÚLTIMO AÑO DE KANDINSKY EN RUSIA, en diciembre se traslada a Berlín.

En mayo, Wassily Kandinsky es nombrado miembro del Comité de Ciencias y Artes, en el que figuran también Petr Kogan (1872-1932) historiador y crítico, y A.M.Rodionov, este Comité se forma con el fin de estudiar la posibilidad de crear la Academia Rusa de Ciencias Artísticas.

El artista ruso será también presidente del Subcomité de Psicofisiología y Bellas artes, en julio, Charles-André Julien (1891-1991) historiador y periodista francés especialista del Magreb, le entrevista en Moscú, “sobre el arte en la Rusia postrevolucionaria”, el artículo no se publicará hasta 1969. En verano, Kandinsky da una conferencia sobre “Los elementos básicos de la pintura” ante el Comité de Ciencias y Artes.

El departamento de Bellas Artes se fundará el 22 de enero de 1922 y en octubre, Wassily Kandinsky crea, junto con Kogan, la *RAKhN* (Academia Rusa de Ciencias Artísticas), de la que será vicepresidente y participa en las últimas exposiciones en su país: El mundo del arte (*Mir iskusstva*) y en la tercera exposición artística itinerante de la subdivisión regional soviética de la dirección de museos, en Sovetsk de la provincia de Kirov (Krens, 1991: 184).

Pero, en esta suma de acontecimientos, en otoño; “llamaron a Kandinsky desde las oficinas moskovitas de Radek para que se presentase inmediatamente en el Kremlin” (Kandinsky, Nina, 1990: 85). Nina Kandinsky estaba preocupada por la citación pensaba que podía suponer algún problema grave, pero la llamada era debido a que había recibido una invitación de la Bauhaus de Weimar, para ocupar un puesto de profesor. Y en diciembre, Kandinsky abandonará Rusia para trasladarse a Alemania, donde llega a fines de mes, instalándose en un piso amueblado de la Motzstrasse (Krens, 1991: 184), y en Berlín, su mujer Nina Kandinsky, no puede disimular



51

Wassily Kandinsky, *Mancha roja 2*, 1921; óleo sobre lienzo, 131,0 x 181,0 cm, G. del Estado Lenbachhaus Múnich, Alemania.

su entusiasmo: “Respiramos profundamente. ¡Por fin éramos libres, una sensación que no se podía describir!” (Kandinsky, Nina, 1990: 88).

De 1921, es el óleo *Mancha roja 2* (fig. 51) (G. Städtische Lenbachhaus Múnich) donde los elementos se cierran, configurando estilizaciones derivadas de las cúpulas orientales, con esferas celestes o puntos negros, y lo que semeja la abstracción de un remero, como símbolo del viaje que es la vida en continuo movimiento. Los tonos de *Mancha roja 2*, siguen siendo básicos, como los de épocas anteriores y el blanco de la superficie del lienzo puede ser el del vacío lleno de posibilidades, del que hablará Kandinsky en sus escritos.

En Rusia se daba una corriente predominante racionalista, relacionada con el constructivismo, que no comulgaba con la sensibilidad de Wassily Kandinsky, aunque su pintura se fue volviendo cada vez más silenciosa y geometrizada, pero emanaba una espiritualidad que en su país no encontraba su sitio, como se demuestra en otros ámbitos, al no lograr sacar el artista la edición rusa de *De lo espiritual en el arte*: “¡El proyecto fracasa, como cabía esperarlo! El manifiesto productivista de Tatlin y de sus amigos se publicaba en aquel mismo año; Kandinsky partía en diciembre de 1921” (Kandinsky, 1979: 41).

ÉPOCA DE LA BAUHAUS

DE 1922 A 1933, OBRAS “ARQUITECTURALES”

EN 1922, WALTER GROPIUS LE OFRECE UN CATEDRA A WASSILY KANDINSKY EN LA BAUHAUS DE WEIMAR. Pintura racionalista y silenciosa.

El arte abstracto se prohíbe en Rusia; “los soviets prohibieron oficialmente cualquier forma de arte abstracto, ya que era considerado dañino para los ideales socialistas” (Kandinsky, Nina, 1990:84), como más tarde harán en la Alemania nazi (1990: 160), pero mientras tanto el artista ruso enseñará pintura en la Bauhaus, de 1922 a 1933, desplazándose en esos años por las diversas sedes de la escuela”⁴¹ (Krens, 1991: 184-185).

El país germano pasa por uno de los períodos más oscuros de su historia, en cuanto a su situación política y económica, pero a la vez esta década es una de las fases más fecundas y libres, en el campo de lo artístico y científico.

Por ejemplo; en la ciencia, investiga Einstein (1879-1955) la teoría de la relatividad, Planck (1858-1947), es el creador de la teoría cuántica, y en el pensamiento, Heidegger (1889-1976) tuvo gran repercusión con la filosofía del existencialismo del siglo XX (Derouet, 1985: 225), todo esto nos muestra las grandes contradicciones del ser humano.

En el arte, siguen los movimientos de ruptura como, el *Dada* de Berlín, con Raoul Hausmann (1886-1971) destacando; “el segundo futurismo italiano, el surrealismo francés y el neoplasticismo del grupo de De Stijl” (1985: 225) y frente a las otras vanguardias y el expresionismo, declarado por Ernst Bloch (1885-1977) filósofo, como la más grande revolución artística, aparece el realismo más crudo de la Nueva Objetividad (*Nouvelle Objectivité*) (Idíd., p. 225).

En marzo, Gropius le ofrece al artista ruso una cátedra en la Bauhaus de Weimar, donde será vicepresidente de la institución, en junio, se traslada Kandinsky con su esposa a la escuela, instalándose en un apartamento de la Cranachstrasse donde se reúnen con Klee, impartirá el curso preparatorio y será Maestro (*Formmeister*) del taller de pintura de murales de la Bauhaus (Krens, 1991: 184).



52

Wassily Kandinsky, *Azul*, 1922; litografía, 21 x 14,3 cm, M. Norton Simon, Pasadena. EE UU.

⁴¹ La Bauhaus se traslada por Alemania, en sus diversas fases por Weimar, Dessau y Berlín.

Este año sucedió algo que vuelve a relacionar a Wassily Kandinsky con el arte oriental, como nos cuenta Nina Kandinsky: “En julio de 1922 vinieron a Weimar tres japoneses y nos visitaron. Le ofrecieron la dirección de una academia de arte en Tokio, y éste estaba fascinado por la idea de dar clases en Japón. Pero hacía poco tiempo que estábamos en Alemania y nos habíamos instalado ya para pasar un tiempo” (Kandinsky, Nina, 1990: 193). Kandinsky les prometió que en un futuro tendría en cuenta la proposición, pero eso nunca sucedió. En septiembre, el artista ruso pasa sus vacaciones con Feiniger (1871-1956) en Timmendorfer Strand, en casa de la madre de Gropius. Del 15 de octubre hasta noviembre participa en la *Primera Exposición de arte ruso (Erste russische Kunstausstellung)*, presentada en la Galería van Diemen y en otoño diseñará murales para La sala de exposiciones Juryfreie, (*La Juryfreie Kunstausstellung*), del Glaspalast, todo ello se desarrolla en la ciudad de Berlín (Krens, 1991: 184).

Las obras de este período serán; *Círculo multicolor*, *Mancha negra* (en total 8 cuadros), junto con el diseño de objetos como *Taza y platillo*, editados en porcelanas de Saxe por los talleres del Estado de Leningrado. Ciertos ejemplos de esta producción fueron mostrados en la Primera Exposición de Arte Ruso ⁴², (Kandinsky, 1979: 234). Además, se imprimirá en Weimar, en la editorial berlinesa Propyläen-Verlag, la carpeta de obras gráficas *Pequeños mundos (Kleine Welten)*, compuesta por doce imágenes (1979: 184). A partir de este año, los epígrafes de sus obras aparecen en alemán, no en ruso como antes.

Respecto a su producción artística en relación a lo árabe y oriental, en 1922, Wassily Kandinsky realiza la litografía *Azul* (fig. 52) (Norton Simon, Pasadena. EE UU), de tamaño reducido, en la que los elementos compositivos se simplifican y la imagen puede ser captada a golpe de vista. El círculo aparece aquí como algo característico de sus últimas época, junto con la línea, el trazo y los colores planos, resumiento; se da en la litografía la estilización formal, el predominio del dibujo, en una obra en la que encontramos parecido con ciertos artistas árabes que trabajan con la abstracción de la palabra y que más adelante vamos a analizar.

Desde 1904, la pintura de Wassily Kandinsky tomó lo árabe como elemento temático, siendo el barco uno de los imágenes de contacto con lo árabe y oriental, componente icónico que se ha ido diluyendo en la transformación de la obra y que ahora en esta fase se puede percibir claramente.

EN 1923, WASSILY KANDINSKY SE SIRVE DE LOS CÍRCULOS, EN UNA PINTURA RACIONALISTA ESPIRITUAL

En marzo de 1923, tiene lugar la primera exposición individual de Wassily Kandinsky en la S. A. de Nueva York, de la será vicepresidente (*Ibid.*, p. 184), estableciendo una estrecha amistad con Katherine Dreier (1877-1951). En abril, el artista ruso aconseja a Schönberg que dirija la Escuela de música (*Musikhochschule*) de Weimar y comienza a cartearse con Will Grohmann (1887-1968), crítico de arte e historiador alemán. Del 15 de agosto al 30 de septiembre Kandinsky expone en la Bauhaus, donde se publican los textos del artista “Los elementos básicos de la forma”, el “Curso y seminario sobre los colores” y “Sobre la síntesis escénica abstracta”.

En septiembre, se va de vacaciones a la región alemana de Müritz y Binz, en el mar Báltico. En otoño, de ese año permanecerá en la zona sur de Weimar (*Ibid.*, p. 184). Expone principalmente en Hannover, Weimar, Berlín y Nueva York y mientras tanto, escribirá artículos para las diversas publicaciones de la Bauhaus (*Idíd.*, p. 82).

⁴² Decía Kandinsky que se pagaba por la producción al margen de la calidad de la obra: “Un dibujo para una taza se paga treinta mil rublos, cualquiera que sea el autor” (Kandinsky, 1979: 234).



53

Wassily Kandinsky, *Composición 8*, 1923; óleo sobre lienzo, 140 x 201 cm, M. Guggenheim, N. York.

Nina Kandinsky escribe un comentario sobre la ciudad donde ella y su marido residen: “En aquel tiempo, Weimar era una ciudad encantadora y casi idílica, un lugar de ensueño con parques y avenidas, que irradiaba una tranquilidad benefactora para los artistas. Lástima que sus habitantes tendieran a ser un poco provincianos y simples” (Derouet, 1985: 94).

De 1923, Wassily Kandinsky tiene el óleo *Composición 8* (fig. 53), donde en un formato apaisado se sitúan entre otros elementos; circunferencias, semicircunferencias, líneas moduladas y estructuras de damero. Formas geométricas que se van configurando en apariencias plenamente orientales y espirituales, en un diálogo constante con lo racional occidental. *Composición 8*, será un tipo de obra en gran formato, donde el artista ruso realiza una pintura más elaborada que sus otras abstracciones, componiendo con los círculos celestes, que se contraponen a las superficies geométricas ordenadas, creando un espacio espiritual y místico, potenciado por el halo de color difuminado en los contornos.

En esta obra Kandinsky recurre a los temas árabes y orientales, en las estilizaciones de cúpulas, en la línea modulada como resto caligráfico y en las estructuras de damero y pentagrama. Lo semicircular oriental, o árabe le llevará en 1932 al artista ruso a las cúpulas abstractas, de la acuarela *Arcos hacia el alto*, (fig. 70) y a las de *Creciente* (F. Hilla von Rebay), obras las dos producto del cruce por el Mediterráneo.

Ahora Kandinsky recurre frecuentemente al círculo: “La preferencia por el círculo, como modelo de forma perfecta y símbolo cósmico, nos recuerda que todavía la espiritualidad y el romanticismo siguen estando presentes en su obra”⁴³ (Ortega, 2012: 169).

EN 1924, KANDINSKY PERSISTE EN SUS FORMAS

En marzo de 1924, Galka Scheyer (1889-1945) pintora y coleccionista de arte, pasa a ser la representante de Kandinsky en Estados Unidos. El artista ruso formará parte del grupo de exposiciones de *Los cuatro azules*, (*Die Blauen Vier*) integrado por Feiniger(1871-1956), Jawlensky, Kandinsky y Klee, como sucedería años atrás con *El Jinete Azul*, siendo el color azul para Kandinsky un reflejo de lo espiritual.

En agosto, el artista se va de vacaciones a Wennigsteden (*Sylt*), situado en el mar del Norte y expone en ese período especialmente en Londres, Zúrich y Estocolmo (Krens, 1991: 185).

El azul en las creaciones del artista ruso posee un significado simbólico claro y presenta una afinidad sentimental que se reflejará en sus escritos. La evolución de la obra plástica de Kandinsky seguirá en la fase en la abstracta, concentrándose en los elementos de la composición poéticos relacionados con las formas místicas y orientales, como afirma Marcel Brion: <<durante los diez años del “período dramático”: los cuadros se vacían de todo tema, la materia queda reducida a energía y el objeto pintado conserva sólo su forma emocional>> (Brion, 1961: 39).



54

Wassily Kandinsky, *Contraste de sonidos*, 1924; óleo sobre cartón, 70 x 49,5 cm, C. Georges Pompidou, París.

⁴³ Kandinsky consideraba al círculo también como romántico.

En la pintura de 1924 *Contraste de sonidos*, (fig. 54) (C. Georges Pompidou París), se ve acentuada la gama armónica de acromáticos y terciarios desaturados, por la oposición de sus tonos a una franja morada luminosa. Lo geométrico, toma cuerpo en el óleo con la definición formal y el orden compositivo ortogonal, que se alterna con el trazo libre en zic zac, apareciendo en el cuadro a la vez lo circular y semicircular, derivado de las formas árabes y orientales.

En *Contraste de sonidos*, así como en *Composición 8*, del año anterior, los elementos celestes, construcciones con cúpulas y barcas, se instalan en las creaciones derivadas de lo árabe y oriental, junto con las estructuras de damero o los triángulos. Y vemos en esta obra, como Kandinsky sigue fiel a las estilizaciones semiésfericas de sus primeras creaciones reflejo de lo oriental y lo ruso, como afirma Marcel Brion: “Aparecen ricas de imágenes las experiencias de su infancia moscovita, en el marco brillante de innumerables iglesias de cúpulas multicolores” (Brion, 1961: 8).

EN 1925, SE CIERRA LA BAUHAUS DE WEIMAR Y KANDINSKY TERMINA PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO

En febrero de 1925, Kandinsky visita Dresde y Dessau, el 1 de abril, se cerrará la Bauhaus de Weimar y en junio, tendrá lugar su traslado a Dessau, donde el artista ruso encuentra un piso amueblado en el nº 7 de la Moltkestrasse, realquilando una habitación a Paul Klee, en verano, Wassily Kandinsky pasa sus vacaciones en Binz.

Por su parte, Otto Ralfs (1892-1955) forma La Sociedad Kandinsky (*Gesellschaft*), integrada por ocho coleccionistas alemanes de arte. En noviembre, el artista ruso finaliza el manuscrito *Punto y línea sobre el plano* (Krens, 1991: 185), mientras redacta el artículo “Arte abstracto” que sale a la luz en *Der Cicerone*, ese mismo año. Expondrá en Suiza, Alemania y Nueva York (Kandinsky, 1979: 82).

Mientras Wassily Kandinsky permanece en la Bauhaus de Dessau produjo muchas obras, según comenta Nina Kandinsky en sus escritos tuvo: “una fase muy creativa, quizá la más productiva de toda su vida. Entre 1925 y 1933 creó 289 acuarelas y 259 dibujos” (Derouet, 1985: 121). A partir de entonces realizará una media de treinta a cincuenta cuadros por año hasta 1932.

En 1925, construye Kandinsky cinco obras en las que aparecen rasgos árabes y orientales, como: 1. *Libre curva al Punto*, (el sonido de acompañamiento de las curvas geométricas)⁴⁴, el dibujo en tinta china sobre papel, 2. *Pagoda de la belleza de Dragón*, que es una representación de una arquitectura china (1985: 285) y 3. *Amarillo-rojo-azul* (C. Georges Pompidou París) (fig. 55), un óleo de grandes dimensiones, en la que la línea negra modulada y el punto, simplifican del trazo pictórico que se aproxima al caligráfico árabe.

En 3. *Amarillo-rojo-azul*, los elementos circulares, junto con un fondo azulado y morado difuminado crean un espacio luminoso celeste, por lo tanto en esta obra se unen de nuevo diversos aspectos; por una parte lo místico-celeste y por otra los elementos caligráficos, similares a las formas de un alfabeto en construcción que desarrollará también en otras pinturas y donde; “el juego de un cierto dinamismo cósmico que, bajo la máscara de un capricho coloreado, señala los trazos esenciales de la energética del universo, traducida a los símbolos más simples y unívocos, plásticamente hablando” (Brion, 1961: 72-73).

⁴⁴ *Libre curva al Punto*, es un ensayo de trazo gestual para *Punto y línea sobre el plano*.

En el óleo 4. *En azul* (C. Arte de Renania del Norte-Westfalia, Dusseldorf), los elementos celestes, se sitúan sobre el fondo de la composición del azul del cielo y el dibujo de las medias lunas, como trazos lineales, en 5. *Pequeño sueño en rojo*, (G. Bern Kunstmuseum de Suiza), las marcas gráficas de la composición parecen grafía oriental, china o japonesa, surgiendo la imagen de un barco, elemento de unión entre Oriente y Occidente, y finalmente; 6. *Perdida en rojo*, se sirve del rojo intenso que encierra formas geométricas fuertemente orientales, como la circunferencia y las siete medias lunas árabes.

En la evolución de su obra plástica, Kandinsky, sigue coherente a una iconografía vinculada a sus orígenes, recogiendo a la vez múltiples aportaciones, al ser sensible a las circunstancias, las personas y a los lugares que visita, en su concepto del arte y la vida transcendental.

En los años de la Bauhaus, lo oriental se podía percibir en la actividad pedagógica desempeñada por el artista ruso que se demostraba tanto en el interés por la acumulación de conocimientos, como en su lenguaje, afirmando Jean Leppien que: “Kandinsky sabía mucho. Sabía tanto como un sabio oriental. Su saber universal en historia del arte, psicología, historia de la cultura, antropología, etcétera, nos impresionaba” (Kandinsky, Nina, 1990: 128-129). Esa semejanza con un personaje oriental la había apreciado también Suzanne Markos-Ney, cuando afirma que; “las clases de Kandinsky eran vivas y expresivas. Kandinsky era un oriental, no era un ruso. Hablaba mediante metáforas y comparaciones. Tenía un lenguaje muy cromático” (1990: 125 y 127).

La forma de ser de Wassily Kandinsky, estaba ligada a la valoración del vacío, presente tanto en su vivienda, como en su persona, como explica Nina Kandinsky en sus escritos sobre el artista respecto a los comentarios de Felix Klee: “Cuando íbamos a ver a Kandinsky, siempre bromeábamos: ahora vamos a entrar en un museo asiático-oriental”. Opinaban esto respecto a la casa de Kandinsky (*Idíd.*, p. 138).

El sentimiento místico tomaba entidad en lo plástico, donde componía con la iconografía derivada de lo árabe y oriental como los elementos celestes, el silencio y el espacio, en un espacio cósmico espiritual, luego en lo personal se había construido como un ser trascendente y en sus escritos se valía de analogías, todo estos aspectos aluden a múltiples ámbitos que relacionan en esa época al artista ruso con las culturas del sol naciente.



55

Wassily Kandinsky, *Amarillo-rojo-azul*, 1925; óleo sobre tela, 127 x 200 cm, C. Georges Pompidou, París.

**1926, KANDINSKY ICONOGRAFÍA
ÁRABE-ORIENTAL-ESPIRITUAL**



56

Wassily Kandinsky, *Acento en rosa*, 1926; óleo sobre tela, 100 x 80 cm, París, C. particular.

DESDE 1926 A 1932, KANDINSKY Y PAUL KLEE COMPARTIERON CASA EN DESSAU (Krens, 1991: 32)

EN 1926, KANDINSKY PUBLICA “CURVAS DE DANZA; LAS DANZAS DE PALUCA”, MUERE SU PADRE EN ODESSA

En 1926, Albert Langen, de Múnich, publica *Punto y línea sobre el plano (Punkt und Linie su Fläche)*, en el mismo período que en El periódico del arte (*Das Kunstblatt*) editan “Curvas de danza: Las danzas de Palucca” (*Tanzkurven: zu den Tänzen der Palucca*) (1991: 185), donde Kandinsky realiza el análisis de los movimientos de este medio artístico. Muere el padre del artista ruso en Odessa y en mayo, se celebra en Braunschweig la exposición con motivo del sesenta cumpleaños de Wassily Kandinsky, la exposición se llevará a Dresde, Berlín, Dessau y a otras ciudades de Europa. A mediados de junio, se instala el artista en Dessau, en el nº 6 de la avenida Burgkühnauer. Vive, como lo hará también Klee, en la casa para profesores de la Bauhaus y pone en su comedor sillas de Breuer, en verano se traslada a Müritz, un lugar de naturaleza plena. En noviembre, participa en *La Exposición Internacional de Arte Moderno (An International Exhibition of Modern Art)*, exposición organizada por la S. A. en el Museo Brooklyn. En diciembre, se edita el primer número de la revista *Bauhaus*, que estará dedicado al artista ruso con motivo de su aniversario, e incluye un texto de Wassily Kandinsky titulado: “El valor de la clases teóricas en la pintura” (*Der wert des theoretischen unterrichts der malerei*) (*Idíd.*, p. 185).

En 1926, el creador ruso sigue su camino en plena abstracción simbólica, que da lugar a ciertas creaciones en las que lo espiritual con lo oriental forman un todo coherente, surgiendo configuraciones circulares, como analiza Will Gronmann al hablar de 1. *Acento en rosa* (fig. 56) (París C. particular) o 2. *Algunos círculos* (M. Solomon R. Guggenheim de N. York) que son “las imágenes primitivas de formas concéntricas de la India y Asia Oriental” y en las que “lo trascendental penetra en la esfera del mundo visible. Círculos, pero también cuadrados materializados aquí con las correspondencias cósmicas-religiosas” (Lassaigne, 1972: 63).

Las formas circulares, que se dan en 1. *Acento en rosa*, están inmersas en lo que parece un espacio cósmico, que se ve acentuado por el color azul oscuro del fondo y la gradación de tamaño de las formas circulares, en un medio idóneo para la concentración.

EN 1927, KANDINSKY SIGUE CON SU ICONOGRAFÍA ÁRABE-ORIENTAL-ESPIRITUAL

En mayo de 1927, Wassily Kandinsky impartirá clases de pintura libre en la Bauhaus, las vacaciones las pasará entre Austria y Suiza, visitando a los Schöenberg a orillas del lago Wörther. En otoño, se hace amigo de Christian Zervos (1889-1970) (Krens, 1991: 185), coleccionista y editor francés. Realiza cuatro exposiciones, a partir del año siguiente y hasta 1932, celebra de cinco a quince anuales (Kandinsky, 1979: 82).

Tenemos tres pinturas de este período con presencia de lo árabe u oriental: 1. *Capricho* (fig. 57) (M. Solomon R. Guggenheim N. York). 2. *Duro y blando*, (Museo de Bellas Artes de Boston) (fig. 58) y 3. *Círculos pesados*, (M. Norton Simon Pasadena, CA.).

En 1. *Capricho* Wassily Kandinsky se va asemejando cada vez más a la caligrafía árabe, al construir una pintura mediante trazos gráficos lineales negros en unas formas que se sitúan entre la línea definida, las medias lunas y los puntos, en una composición que se acerca tanto a lo caligráfico, como a lo oriental. También el otro “Capricho” que realizará el artista ruso en 1930, *Caprichoso*, (M. Boijmans Beuningen, Rotterdam, P. Bajos) tiene ese fuerte tono oriental, pareciendo como si el epígrafe aludiera a ciertas creaciones de sofisticada poética.

Luego, en 2. *Duro y blando*, Kandinsky sigue utilizando la dualidad que le caracteriza cuando mantiene la estructura racional como resorte de formas árabes y orientales, como las celestes circulares, la media luna árabe unidas a desmaterialización de la sensación de luz de las degradaciones tonales y cromáticas, finalmente en 3. *Círculos pesados*, (M. Norton Simon Pasadena, CA.) la circunferencia es la protagonista exclusiva de la composición, en un entorno místico astral.

Wassily Kandinsky sigue en estos años construyendo su propio universo formal, mientras imparte clases en la Bauhaus, reflejándose en sus creaciones gráfico-plásticas su labor docente.

El racionalismo del artista ruso se iniciará en su país de origen con el constructivismo, uniéndose ahora al silencio oriental y a la desmaterialización de la luz. Lo constructivo vibra con lo lírico, el silencio se acompaña del sonido musical de las formas orientales, como afirma la viuda de su amigo Joan Miró⁴⁵: “André Breton (...) nos hablaba de él (Kandinsky) como de alguien que había ido más allá de la pintura y que nos aportaba la inspiración de Oriente” (Boix, 2014).



57

Wassily Kandinsky, *Capricho*, septiembre 1927; acuarela y tinta china sobre papel, 34,5 x 24,6 cm, M. Solomon R. Guggenheim, N. York.



58

Wassily Kandinsky, *Duro y blando*, 1927; óleo sobre tela, 100 x 50 cm, M. Bellas Artes, Boston.

⁴⁵ Antonio Boix *El artista ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) y su relación con Joan Miró*.

EN 1928, LOS KANDINSKY ADQUIEREN LA NACIONALIDAD ALEMANA (Viaje de Paul Klee a Egipto de 1928-1929)

En 1928, el matrimonio Kandinsky sigue en Alemania y ambos adquieren la nacionalidad del país que les acoge. En su tendencia hacia el arte monumental, el artista ruso diseña el escenario, los trajes y dirige la representación de *Cuadros de una exposición*, de Modest Musorgsky (1839-1881), compositor ruso, que se estrenará el 4 de abril en el Teatro-Friedrich (*Friedrich-Theater*) de Dessau, (Krens, 1991: 185). Wassily Kandinsky realiza los murales de cerámica, para la sala de música creada por Mies van der Rohe con ocasión de una exposición de arquitectura en Berlín.

La revista Bauhaus publica el escrito de Kandinsky “La pedagogía artística; el dibujo analítico” (*Kunstpädagogik; analytischeszeichnen*).

Conoce, el artista ruso, en Berlín a Rudolf Bauer, pintor (1889-1953) y en Dessau a César Domela (1900-1992), escultor miembro de *De Stijl*. En verano, Wassily Kandinsky se va de vacaciones a diversos lugares como Niza, Juan-les-Pins, de la Riviera francesa y Las Arenas de Olonne de París (*Les Sables d'Olonne de Paris*) (1991: 185).

El entrañable amigo de Kandinsky, Paul Klee, ese mismo año emprendería su segundo viaje a países árabes, que trasformaría de nuevo sus creaciones: “Klee relajó el rigor cubista de su composición admitiendo ligeras irregularidades, un método que conservaría en *Camino principal* y en *Caminos secundarios*, fruto de su viaje a Egipto en 1928” (Ruhberg, 1999: 116).

Las pinturas de este año, relacionadas con lo árabe y oriental serán: 1. *La gran puerta de Kiev* (fig. 59) (C. Científica Universidad de Colonia, Alemania) y 2. *Hacia la oscuridad* (fig. 60) (F. Hilla de Rebay). 1. *La gran puerta de Kiev*, obra en técnica mixta de carácter totalmente oriental, por varios motivos; por las construcciones con cúpulas en un tercer plano, heredera de su cultura rusa, junto con los elementos celestes; como la media luna árabe y el sol radiante, siendo a la vez una semicircunferencia la que ocupa el primer plano, que enlaza compositivamente con las cúpulas del fondo mediante otra cúpula celeste girada, apareciendo en el fondo de la composición nubes como fragmentos de semicircunferencias, en el lugar donde tiempo atrás aparecían las cúpulas.

Luego, está la acuarela sobre papel de Kandinsky, 2. *Hacia la oscuridad* (F. Hilla de Rebay), en la que casi todos los elementos aluden a la mística trascendental; con dos signos de ascensión inmaterial y otros dos de fijación material, siendo los que sugieren ascensión los que toman protagonismo. La media luna se ve redoblada como espejismo del desierto y el triángulo asciende hacia la perfección, aspecto reflejado en el escrito del artista ruso *De lo espiritual en el arte*, donde según Marcel Brion podemos constatar la conciencia de esa búsqueda en la pintura de Wassily Kandinsky en la que; “se aprecia el ascenso de la forma material a la espiritual, en una sucesión de iluminaciones que tienen para el artista (...) el valor de una Revelación” (Brion, 1961: 39). Y en el lado derecho de la composición aparece lo que podría ser la parte objetiva, el signo “más” y un pequeño cuadrado semejante a un punto por su dimensión, siendo además que la degradación tonal general alude a la luz y contribuye a desmaterialización.



59

Wassily Kandinsky, *La gran puerta de Kiev*, 1928; acuarela y tinta china, papel L2 1,3 x 27,3 cm, Teatro C. Científica, Universidad de Colonia, Alemania.



60

Wassily Kandinsky, *Hacia la oscuridad*, mayo de 1928; acuarela sobre papel, 48 x 31,8 cm, F. Hilla de Rebay.

1929, ÉPOCA DE NUMEROSOS VIAJES PARA KANDINSKY (Continúa el viaje de Paul Klee a Egipto)

En 1929, Wassily Kandinsky realiza numerosos viajes, como cuando se iniciaba como artista, o en el momento de su relación con Gabriele Münter, pero ahora a diferencia de esa fase, es un período de plena madurez e inicio en la vejez, con un matrimonio ya largamente consolidado con Nina Kandinsky. Quizá el artista ruso, en el 29, necesitó el aliento de nuevos estímulos o la vuelta a las fuentes de inspiración, aunque también le pudo predisponer a la necesidad de desplazamientos, el estrecho contacto que mantenía con Paul Klee en la Bauhaus, ya que entre ambos artistas se producen numerosas coincidencias, como el viaje que realizaron a principios de siglo a Túnez, y el viaje a Egipto, que poco después que Paul Klee, en 1931 realizará Kandinsky.

Wassily Kandinsky celebra la primera exposición individual en París del 15 al 31 de enero, en la Galería Zak, con acuarelas y gouaches. En cuanto a las relaciones personales con artistas, a principios de mayo Marcel Duchamp (1887-1968) y Katherine Dreier (1877-1952), pintora estadounidense, visitan a Kandinsky en la Bauhaus y en verano, conocerá a Hilla Rebay (1890-1967), pintora, así como a Solomon R. Guggenheim (1861-1949), coleccionista de arte y su mujer. En agosto, Kandinsky pasa sus vacaciones con Klee en Hendaya, viaja a Bélgica y visita a James Ensor (1860-1949) pintor, en Ostende, en noviembre el artista verá en Berlín a Erich Mendelsohn (1887-1953) arquitecto expresionista y a su mujer (Krens, 1991: 185). Se le otorga este año a Kandinsky la Medalla de oro de las artes, en Colonia (Kandinsky, 1979: 82).

Kandinsky pinta, en 1929, tres pinturas que podemos relacionar con lo árabe u oriental: La primera será 1. *Pisos*, (M. Solomon R. Guggenheim N. York), en la que se puede apreciar un vínculo con el arte pseudo-caligráfico por la repetición de imágenes orgánicas abstractas, distribuidas a través de la estructuración como árbol-pentagrama, que semeja la construcción de un lenguaje inventado, este tipo de estructuración va a ser usada por el artista ruso, en otras ocasiones, en años sucesivos.

Luego tiene la pintura 2. *Ocho veces*, (M. BB. AA, Nantes, Francia), de carácter experimental, en la que juega con el soporte granítico, sirviéndose de la repetición con gradaciones de tamaño y la sencillez, junto con la valoración del vacío, que serán conceptos muy orientales.

A pesar de ello, la pintura más oriental de todas será; 3. *A favor y en contra*, con el tema del barco de sus primeras creaciones, una media luna dinámica, que es un signo de lo espiritual, la media luna mutada en barco, en lo que parece ser una predicción del crucero por el Mediterráneo de dos años después.

Si observamos la pintura a 3. *A favor y en contra* (fig. 61); las formas se reducen a las derivadas del círculo, junto con los triángulos y el conjunto se ubica sobre una escala de matices del rojo al amarillo, como luz ardiente, que produce la sensación de lujo y plenitud, con tonos dorados, todo muy asiático, y árabe a la vez. Por último, en 1929, se presenta 4. *Blanco-blanco*, en la que bajo una base de tonos dorados metálicos, se sitúan formas geométricas, espejos y ojos con connotaciones semejantes a la pintura *A favor y en contra*.



61

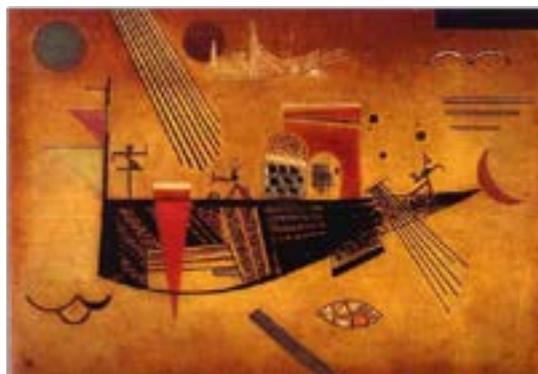
Wassily Kandinsky, *A favor y en contra*, 1929; óleo, 35 x 48,6 cm, Christies, Londres.

EN 1930, KANDINSKY VIAJA A ITALIA, IMPRESIÓN DE LOS MOSAICOS DE RÁVENA. ESTRUCTURAS DE DAMERO EN SUS PINTURAS

En enero de 1930, Michel Seuphor (pseudónimo de Fernand Berckelaers) (1901-1999) pintor, diseñador, y poeta, ofrece a Wassily Kandinsky participar en la publicación *Círculo y Cuadrado (Cercle et Carré)* (Krens, 1991: 185). En febrero, el artista ruso publica el artículo “El Jinete Azul: Mirada retrospectiva” (*Der Blaue Reiter: Rückblick*) en *La hoja del arte (Das kunstblatt)* (Kandinsky, 1979: 82). Del 14 al 31 de marzo, Kandinsky expone en la Galería Francia, de París, ciudad en la que conoce a Jean Hélion (1904-1987), pintor francés y a Gualtieridi San Lazzaro, pseudónimo de Giuseppe Papa (1904-1974) crítico, editor y galerista. Del 18 de abril al 1 de mayo, forma parte con dos cuadros, de la exposición *Círculo y Cuadrado* de la Galería 23, de París. Luego el artista ruso viajará por Italia; a Cattolica, Verona, Bolonia, Urbino, Rávena y Venecia, le impresionan sobre todo los mosaicos de Rávena y, el 4 de mayo retorna a la Bauhaus. En diciembre, se muda al nº 6 de la avenida Allee de Dessau (Krens, 1991: 185).

Este mismo año Kandinsky pinta: 1. *Ligero*, (fig. 194) (M. Arte M. Georges Pompidou), situado entre lo musical y caligráfico árabe, en la que sobre un fondo azulado, surgen formas geométricas, cromas complementarios y marcas lineales dinámicas y 2. *Sin título*, (fig. 63) (M. Solomon R. Guggenheim), en acuarela y tinta, en la que las particiones de damero irregular, los signos y puntos, parecen construir un alfabeto inventado, en un tipo de pintura que se va a ir repitiendo en el artista ruso y que algunos artistas árabes imitan⁴⁶. 2. *Sin título*, se puede relacionar con otras de Wassily Kandinsky en las que repite este tipo de estructuración, pero en este caso los signos gráficos usados serán las líneas y puntos, a diferencias de otras creaciones del artista ruso en las que la composición la conformarán entes orgánicos abstractos, viéndose la misma distribución de signos que en la obra de Kandinsky, en la de Shakir Al Said “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”, y en la de Munir Al Shaarani *Los más bellos nombres de Dios* en guache sobre cartulina. Y tenemos 3. *Vacío verde* (fig. 127) (M. de BB.AA. Nantes Francia), en la que predomina el silencio y la marca gráfica, con ejemplos semejantes en las pinturas de artistas árabes que comienzan a servirse de la letra en sus creaciones.

En el óleo 4. *Caprichoso* (fig. 62), (M. Boijmans, Beuningen, Rotterdam, P. Bajos), están presentes de nuevo los tonos dorados metálicos, el barco y la media luna árabe, como elemento compositivo que adopta múltiples formas; la de pájaro, la de barco, con los círculos se asemejan a lunas oscuras, sobre la simplificación del espacio y el vacío, todo ello en una obra semejante a *A favor y en Contra* del año anterior. En estas creaciones, hay una tendencia en Kandinsky, a un tipo de obra alejada de los racionalismos de la Bauhaus y relacionada con las culturas de África: “Este incipiente desvío de rumbo fue abordado por Kandinsky con una curiosa ironía, como se aprecia en los cuadros “Caprichos” (1930), en donde se ve una barca o misteriosa nave, navegando sobre motivos africanos” (Ortega, 2012: 170).



62

Wassily Kandinsky, *Caprichoso*, 1930; óleo sobre cartón, 40,5 x 56 cm, M. Boijmans Beuningen, Rotterdam, P. Bajos

⁴⁶ “Aunque el artista no catalogó esta pequeña acuarela en su lista particular, sí que hizo un boceto de la composición” (*Ibid.*, p. 134).

PIET MONDRIAN (1872-1944), COINCIDENCIAS CON KANDINSKY

Si bien la pintura 2. *Sin título* (M. Solomon R. Guggenheim) de Kandinsky parece una evolución lógica de las anteriores, en la estructuración de la construcción de un alfabeto, viendo precedentes en la pintura al óleo del 29, del artista ruso *Pisos, Plantas*, ya que en ambas realizaciones se sirve Kandinsky de la estructuración de signos que recuerdan los primeros pasos para la construcción de un lenguaje, o al reparto rítmico de formas de un pentagrama musical.

Además, de estas semejanzas se pueden establecer paralelismos entre la ordenación compositiva de la obra 2. *Sin título* de Kandinsky y otro tipo de creaciones, como con la pintura neoplasticista, *Composición 2* (fig. 64), 1930 en rojo, azul y amarillo, de Piet Mondrian, en la que la estructura lineal ortogonal, es la base sobre la que se sitúan los tonos básicos, cercanos a la pintura de Wassily Kandinsky.

El vínculo entre Mondrian y Kandinsky no es casual, ya que entre ambos se dan varias confluencias; la principal es que en estas fechas participan en la muestra celebrada en París del grupo *Círculo y Cuadrado*, fundado por Joaquín Torres-García (1874-1949) y Michel Seufor (1901-1999), los dos coinciden con pinturas semejantes; las composiciones neoplasticistas de Piet Mondrian habían surgido una década antes, por lo que la semejanza partiría de Kandinsky hacia el artista holandés, además entre estos creadores se dan otras coincidencias: Piet Mondrian y Wassily Kandinsky son personajes claves en la abstracción y para ellos el arte es algo trascendente, un lugar para la búsqueda del conocimiento, comulgando tanto el artista ruso como Mondrian con las ideas Teosóficas, por lo que su concepto del arte está influido por sus creencias religiosas; que se fundamentan en la unión de la fe y el conocimiento, que relaciona nuevamente Oriente con Occidente.

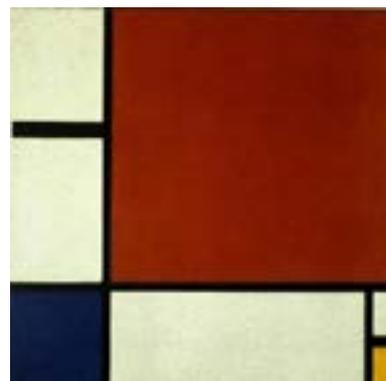
Tanto Mondrian⁴⁷ como Wassily Kandinsky veían al arte como sustituto de la religión: “Kandinsky estaba interesado también en la Teosofía, entendida como la verdad fundamental(...), la creencia en una realidad esencial oculta tras las apariencias, proporciona una obvia racionalidad al arte abstracto,” (2012: 161) como en el caso de Mondrian⁴⁸, para el que el arte será la búsqueda de la simplicidad.

⁴⁷ Mondrian “A partir de 1898, frecuentó círculos en los que se seguía el estudio de las religiones orientales.” Su encuentro con Albert van den Briel (...), fue trascendental. El padre de Van den Briel era masón y su hijo miembro de la Congregación Libre, formada en gran medida por protestantes (intelectuales) que trataban de amalgamar las religiones occidentales con las orientales (Monreal, 1994: 78-79).

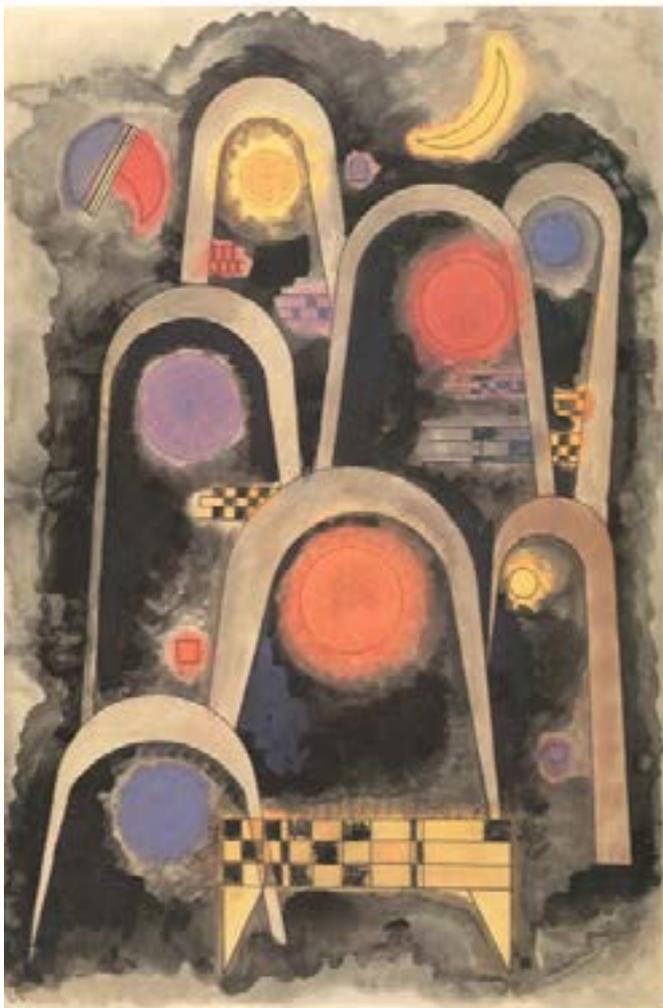
⁴⁸ Mondrian. Entre 1907 y 1910, en parte por influencia de Toorop (1858-1928), pintor holandés simbolista y del Art Nouveau, y quizá en parte debido a su conversión a la teosofía, su pintura emprendió un camino simbolista y empezó a trabajar con colores primarios. No sólo desterró la representación y el espacio pictórico tridimensional, sino también la línea curva, las cualidades sensoriales de textura y superficie y el sensual atractivo del color. Este carácter restringido era considerado por él como una especie de búsqueda mística de lo Absoluto, que justificaba en términos de sus creencias teosóficas. (Adell, 1992: 478).



63
Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1930; acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 22,3 x 16,1 cm, M. Solomon R. Guggenheim,



64
Piet Mondrian, *Composición 2*, en rojo, azul y amarillo, 1930.



65
Wassily Kandinsky, *Creciente*, junio de 1931; óleo, acuarela, aguada y tinta china sobre papel, 46,8 x 32,5 cm, F. Hilla von Rebay.

EN 1931, VIAJE DE KANDINSKY A ORIENTE PRÓXIMO. OBRA PRODUCTO DEL VIAJE

La Liga de Estudiantil de las Artes de Nueva York (*Art Students League*), en marzo de 1931, ofrece un puesto de profesor a Wassily Kandinsky, que el artista rechaza. Realiza el diseño de azulejos de cerámica para una sala de música de la Muestra de materiales de construcción alemán (*Deutsche Bauausstellung*) que se celebra el 9 de mayo en Berlín. El 26 de mayo, Kandinsky va a ver a Paul Klee a Wörlitz y prepara la edición del volumen V, nº 3, de la *Bauhaus* que sale con motivo del homenaje de la escuela de diseño al pintor alemán (Krens, 1991: 185).

En verano, Wassily Kandinsky realiza el crucero por el Mediterráneo, con su mujer Nina Kandinsky y en otoño, el artista ruso colabora en los *Cuadernos de arte de Zervos* (*Cahiers d'art de Zervos*) presentando “Reflexiones sobre el arte abstracto” (1991: 185), en la Fundación del grupo Abstracción-Creación de París.

El artista ruso, en el crucero visita Egipto, Palestina, Turquía, Grecia e Italia. Del viaje tenemos diversos documentos; entre lo que se encuentran los escritos de la esposa de Kandinsky, en los que describe de manera detallada las impresiones del artista en este periplo, y dice: “En 1931 realizamos un crucero desde Marsella por el mar Mediterráneo (...). Durante 27 días disfrutamos de unas vacaciones para descansar, un viaje de diversión y estudios” (Kandinsky, Nina, 1990: 198).

Este segundo viaje por los países árabes, será al año siguiente de haber estado en Italia y haber visto los mosaicos de Rávena, que pudieron potenciar el motivo y la estructura de damero, en algunas pinturas. Hemos podido observar como diversas experiencias de Kandinsky se ven reflejadas en sus pinturas, como lo oriental le acompaña desde sus inicios, al sentirse identificado el artista ruso con esta cultura y como la visita a exposiciones y el viaje anterior a países árabes produjo una extensa iconografía plástica, y ahora veremos como el viaje del verano de 1931, tendrá su clara representación en la pintura de Kandinsky de esos momentos.



66

Wassily Kandinsky, *Caliente*, julio de 1931; acuarela, aguada, gouache, tinta china y lápiz sobre papel, 28,3 x 48,6 cm, F. Hilla von Rebay.



67
Wassily Kandinsky, *Tres flechas*, agosto de 1931; acuarela, aguada y tinta china sobre papel, 47,3 x 31,6 cm, F. Hilla de Rebay.

A partir del viaje surgen una serie de creaciones abstractas pero claramente alusivas al significado emocional del mismo; en junio el artista ruso pinta 1. *Creciente*, (fig. 65) (F. Hilla von Rebay), donde los temas árabes toman cuerpo en las construcciones abovedadas, la media luna árabe y las representaciones del damero, damero que en otras pinturas servirá como estructuración de un conjunto de grafías semejantes a signos gráficos, instaladas ya en la iconografía del artista ruso, siendo elementos todos ellos, de la época de la abstracción de la Bauhaus.

En la pintura 1. *Creciente*, toma protagonismo la mancha expresiva, de la que suele servirse Kandinsky al componer con la desmaterialización de la luz, pero en este caso el círculo se aprecia como un sol luminoso y ardiente, los arcos de circunferencia, como una media luna árabe y las cúpulas, serán esta vez construcciones del desierto, surgiendo con esta imagen nuevos motivos iconográficos de la visita a los países árabes en el crucero por el Mediterráneo.

Quizá la obra de Kandinsky *Creciente*, haya surgido de la impresión de la luz de la luna de El Cairo en el artista, aspecto que podemos deducir al ver los comentarios de Nina Kandinsky sobre la noche en Egipto: “un viaje al anochecer a las pirámides, que nosotros vimos desde la grupa de los camellos a la luz de la luna. Kandinsky se entusiasmó al verlas sumergidas en la luz de la luna plateada” (1990: 198). La luminosidad de la luna en *Creciente*, estará acertadamente representada por el artista ruso mediante la agitación de la tinta china negra.

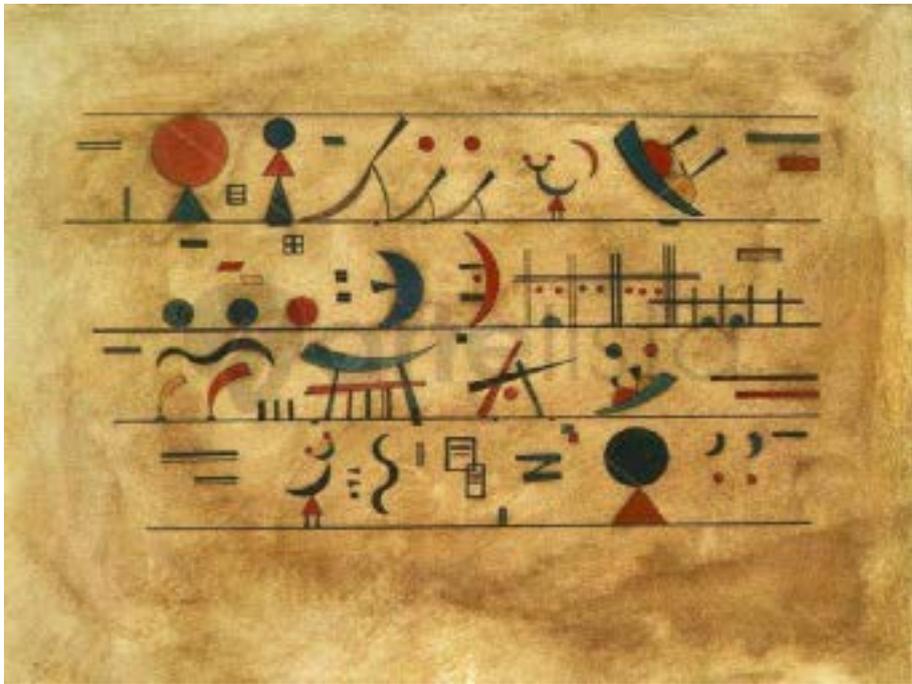
Otra creación semejante a *Creciente*, del verano de 1931, será, 2. *Caliente* (fig. 66), con la temática del barco, como *Caprichoso* de 1930 y vinculada a los numerosos barcos de la trayectoria del artista ruso. Ahora, el medio de transporte toma protagonismo ya que de él se sirven para viajar en el crucero por el sur de Europa y el norte de Africa, apareciendo de nuevo en *Caliente*, la luz de la luna que tanto le había impresionando en *Creciente*, con los mismos recursos pictóricos, siendo esta vez la tinta china negra la que imita al agua en agitación, en la que el contraste con las zonas blancas sin cubrir, produce esa sensación de luz plateada que debieron contemplar en las noches de aquel verano, en el crucero.

Las pinturas *Creciente* y *Caliente*, reflejan la emoción del momento, en un estilo pictórico muy diferente, al del primer viaje a países árabes, con sus pinturas de paisajes y gentes de Túnez, aunque en cierto modo las creaciones del crucero por el Mediterráneo, son también las representaciones de paisajes, pero ahora más abstraídos, expresándose el artista ruso con los recursos del momento en una plasticidad vital y simbólica.

De la misma estación calurosa son otras obras relacionadas con el viaje, como; 3. *Tres flechas* (fig. 67), una acuarela casi monocromática, en la que la media luna señala diversas direcciones, que podrían simbolizar los distintos itinerarios, donde las abstracciones de las construcciones del desierto, se representan ahora de manera muy diferente a la ciudad árabe de 1905, pero Wassily Kandinsky, nos habla igualmente de la profunda impresión de las casas y los templos de Oriente próximo. Como nos cuenta Nina Kandinsky en sus visitas a Baabek, Suez, Jaffa y Jerusalén: “Viniendo de Suez, nuestro barco se dirigía hacia Jaffa, donde volvimos a pisar tierra firme(...). Baabek es uno de mis recuerdos más profundos y bonitos. No puedo describir lo que sentí allí, sólo sé que percibí la belleza en su estado más puro” (*Idíd.*, p. 198).

En el paso por Turquía, tanto Kandinsky como su mujer recibieron una fuerte impresión de la mezquita azul, percibida en la intensidad del “azul”, mezquita en la que Nina Kandinsky se sintió inmersa como en una pintura de su marido: “Cuando pisamos la mezquita azul, me pareció estar ante la pintura de Kandinsky. Un gigante edificio de color azul, el azul que Kandinsky tanto amaba. La mezquita azul era una de esas tantas perlas valiosas, que admirábamos de una parada a otra, (...) lo recuerdo como si fuera ayer” (*Idíd.*, p. 198-199).

4. *Lentamente hacia afuera* (C. privada) sería producto de las emociones recibidas tras ver los colores del Valle del Jordán según nos cuenta Nina Kandinsky: “de la emocionante experiencia de colores verdes del Valle del Jordán. Hasta entonces sólo habíamos visto desiertos desolados



68

Wassily Kandinsky, *Líneas y signos*. 1931; óleo sobre lienzo, 40.64 x 50 cm, Kunsthalle, Basilea, Suiza.

y de repente entramos en un paraíso de esplendorosa naturaleza. Me figuro que Kandinsky se inspiró en esta experiencia para su pintura” (*Idíd.*, p. 207) ⁴⁹.

Por último, en el óleo de Kandinsky 5. *Líneas y signos*, (Kunsthalle, Basilea, Suiza) (fig. 68) que pertenece a otro tipo de creaciones, pero también ligadas a lo árabe y oriental, podemos establecer además una comparación formal con la obra de algunos artistas árabes, entre los que está Kamal Boullata, como veremos más adelante.

En 5. *Líneas y signos*, la estructura encuentra sus bases tanto en los pentagramas musicales como en los signos caligráficos, siendo el soporte esta vez cercano al color y la textura del papiro. Es difícil que en la visita de Wassily Kandinsky a Egipto, no viera las diversas creaciones vinculadas a la escritura jeroglífica, sumándose con más fuerza la estructura de pentagrama a su estilo pictórico, estilo que había adoptado hasta entonces variadas estructuras y que como aprecia Antonio Boix, ya aparecía en la fase de la Bauhaus: “Su estilo evolucionó entonces debido a su interés por las escrituras jeroglífica y pictográfica, y por el misticismo” (Boix, 2014).

En la pintura al óleo 5. *Líneas y signos*, la serie de signos abstractos están tomados del repertorio habitual de Kandinsky; los círculos, los puntos, las medias lunas, las líneas rectas horizontales, construyen espacios pausados, sobre un interlineado dando lugar a un espacio temporal y rítmico. Además en el epígrafe de la obra el artista ruso abre al lector la posibilidad de lectura.

En las creaciones del artista de 1931, surgidas a partir del crucero por el Mediterráneo, hemos podido apreciar aportaciones propias del momento del viaje y refuerzos iconográficos hacia posturas ya instauradas, que muestran una vez más su sensibilidad, que pudieron influir a Kandinsky en el desarrollo de su obra futura. En el periplo por el norte de África y en la contemplación de las pirámides de Egipto, Wassily Kandinsky al tomar contacto con las fuentes de la escritura ideográfica, las dota de un significado místico, cercano de alguna manera a sus caprichos orientales.

Como consta en las apreciaciones de Nina Kandinsky, su estancia en Atenas y la visita a la Acropolis, le impactó menos a Kandinsky que las pirámides egipcias o los templos de Baabek o El Cairo: La luz del desierto no será lo único que impresiona al artista ruso, las pirámides de Egipto, serán la materialización de sus triángulos espirituales, en la fase del silencio de la Bauhaus, y en el crucero por el Mediterráneo ante las pirámides Kandinsky: “Durante un buen rato se quedó inmóvil y mudo, observando maravillado esta inmensa obra desbordante de fantasía y fuerza creativa. Quizá creyó ver una similitud con un propio arte, la pirámide, una arquitectura geométrica y abstracta” (Kandinsky, Nina, 1990: 198).

La repercusión del viaje por el Mediterráneo, en las creaciones del artista ruso, es de alguna manera más inevitable que consciente, ya que la esposa de Wassily Kandinsky nos describe la forma en que captaba las imágenes y emociones en el trascurso de los desplazamientos, que podían ser la base para futuras obras, según Nina Kandinsky el pintor; “siempre llevaba consigo utensilios de pintura,(...) que iban colocados en el fondo de su equipaje para que resultara engorroso sacarlos (...) . A pesar de ello, en algunos viajes realizaba algún esbozo para posteriores cuadros y también dibujos pequeños” (1990: 203).

Por lo que hemos podido ver, Wassily Kandinsky toma los desplazamientos como una experiencia vital en la que se adentra profundamente y es curiosamente, en la visita a los países árabes cuando su obra adopta la iconografía de lo espiritual, que por otra parte, ya estaba alojada en algún lugar en su sensibilidad en su conciencia de oriental por sus orígenes.

⁴⁹ La pintura de la que tenemos documentación, 4. *Lentamente hacia afuera* (C. privada), realizada en acuarela, en tonos marrones, puede ser producto de una de las dos opciones: o está reproducida con otros colores, o al menos Wassily Kandinsky realizó dos pinturas con el mismo título en el mismo período.



69
Wassily Kandinsky, *Rosa decisivo*, 1932; óleo sobre lienzo, 80,9 x 100 cm, M. Solomón R. Guggenheim de Nueva York.

EN 1932, LA BAUHAUS SE TRASLADA A BERLÍN. SIGUE LA REPERCUSIÓN DE LAS IMÁGENES DEL CRUCERO

Kandinsky en abril de 1932, con sesenta y cinco años, realiza la portada de *Transición* (*Transition*), en donde publican su poesía. El 22 de agosto, será otro momento importante, ya que los nazis ordenan cerrar la *Bauhaus* de Dessau el 1 de octubre (Krens, 1991: 185), a pesar de ello, el artista ruso se va de vacaciones en septiembre a un lugar de Yugoslavia llamado Dubrovnik y en octubre, la Escuela de diseño se traslada a las afueras de Berlín, funcionando ahora como Instituto privado. En noviembre Wassily Kandinsky expone sus pinturas en la Galería Valentine de Nueva York. El 10 de diciembre se traslada al nº 19 de la Bahnstrasse, de Berlín, Südende, donde reside todo el año siguiente (1991: 185).

Será una época de crisis profunda a nivel político y social, siendo el artista ruso consciente de ello; <<la situación general se agrava: “Todo se tambalea en Alemania, escribe Kandinsky a su antiguo alumno Werner Drewes, instalado en los Estados Unidos, no solamente en la Bauhaus” >> (Derouet, 1985: 236).

A pesar de todo, la vida continua para Kandinsky, en el que nuevamente, como ya sucedió años atrás con el viaje a Túnez, el repertorio iconográfico de las aportaciones del crucero por el Mediterráneo no se agotan rápidamente.

De 1932 será el óleo del artista ruso 1. *Rosa decisivo* (fig. 69), en el que los signos del cuadro son especialmente árabes y orientales, como la media luna y otros elementos icónicos; como el punto y la circunferencia oscilantes. Sobre un fondo luminoso compone Kandinsky con signos entre lo musical y tipográfico; la media luna en diversas posiciones, construyendo ritmos alternados con el recuerdo de las cúpulas, el círculo y los elementos celestes. El círculo toma ahora pequeñas dimensiones, conectando con las formas celestes de otras épocas y con el punto, aparecen, así mismo, las líneas como elementos de silencio, los triángulos como signos espirituales y musicales, todo ello subrayado por la solidez del acromático negro, como si de un conjunto de trazos caligráficos se tratara.

Además de *Rosa decisivo*, tenemos otra obra muy semejante a la del año anterior *Creciente*: la acuarela 2. *Arcos hacia el alto* (fig. 70).

Tradicionalmente los temas de Wassily Kandinsky vinculados al mundo árabe y oriental, han sido las cúpulas, la barca y los elementos celestes, pero en este caso en 2. *Arcos hacia el alto*, el motivo que se repite es solo uno, la cúpula, no de la misma forma que anteriormente adoptaban las cúpulas en una franja lineal compositiva, en un tercer plano, sino a la manera de *Creciente*, tomando protagonismo absoluto las formas constructivas orientales, dotadas de la simplicidad en la composición del soporte acromático blanco. Ahora vemos que la geometría se rompe por la calidez del trazo y la mancha encerrada en la cabeza de las cúpulas, como seres luminosos o incandescentes.



70

Wassily Kandinsky, *Arcos hacia el alto*, 1932; acuarela sobre papel preparado, 46,4 x 22,6 cm.

ETAPA DE PARÍS, 1933-1944

EN 1933, CIERRE DEFINITIVO DE LA BAUHAUS. KANDINSKY SE VA A VIVIR A PARÍS

En 1933, Hitler es nombrado canciller alemán, cerrándose el 20 de julio definitivamente la Bauhaus por lo nazis. Con cierto humor negro, el artista ruso resume su situación en la correspondencia a Galka Scheyer: “Yo tenía todo para desagradar: era ruso (a pesar de la nacionalidad alemana), por lo tanto un extranjero y sospechoso de ser comunista, un artista abstracto y, lo que es más, profesor en la Bauhaus” (1985: 236)

En agosto, Wassily Kandinsky crea su última pintura alemana; 1. *Desarrollo en marrón* (fig. 71) (C. Georges Pompidou, París), comparada por W. Grohmann con una marcha fúnebre, (1985: 346) con connotaciones claramente negativas, que refleja el malestar del artista ruso, debido al cierre de la Bauhaus por los nazis: “La Bauhaus (...) que se cerró en un clima de ansiedad, que expresa el pesado color marrón de la pintura” con “los diferentes planos superpuestos en un motivo monocromático marrón, como una serie de puertas que se cierran” (Morisset, 2008).

En el centro de la composición de 1. *Desarrollo en marrón*, se sitúa una franja de luz blanca y de color esperanzadora (Morisset, 2008), en una ventana de triángulos espirituales y medias lunas árabes, cercados por un entorno cromático marrón oscuro lleno de geometría plana en ordenación vertical, con alguna circunferencia que funciona como lente y otra tímidamente escondida, todo ello en una pintura donde se evidencia la simbología de las formas de lo árabe oriental asociado a lo místico-espiritual.

La primera estancia de Wassily Kandinsky será en París, luego viaja de vacaciones a les Sablettes, departamento de Var, cerca de Tolón. Tras permanecer algunas semanas en Var, los Kandinsky se hacen a la idea de ir a vivir a Francia, última etapa de su exilio. En octubre, el matrimonio se hospeda en el Hotel de los Santos Padres de París, Kandinsky se entrevistará a continuación con el artista dada Marcel Duchamp (1887-1968) y del 27 de octubre al 26 de noviembre es invitado de honor en la sexta exposición del grupo surrealista de la Asociación Artística *Los Suridépendants*, (*Association Artistique Les Surindépendants*). Entre noviembre y principios de diciembre, el artista ruso viajará a Berlín y a finales de diciembre, alquila un piso en la sexta planta del edificio nº 135 del Boulevard del Sena, actualmente Général Koenig, en Neuilly-sur-Seine, a las afueras de París (Kandinsky, Nina, 1990: 158), donde permanece hasta su muerte. En 1933 Wassily Kandinsky expone en Londres y en Hollywood.

A pesar de que más adelante París sería su segunda patria, a su llegada la capital francesa, Kandinsky no se encontraba bien, estaba con los nervios destrozados debido a su traslado, dormía mal y no conocía ninguna cura para su situación⁵⁰, Thomas von Hartmann le había aconsejado que acudiera a un especialista en acupuntura, y le dijo: “En Neuilly conozco a un hombre que vivió veinticinco años en China y estudio el método de acupuntura en profundidad, (...). Pronto notamos los efectos, pues poco después de la primera consulta logramos dormir bien” (1990: 190).

⁵⁰ En otros ámbitos, al margen de lo artístico, Wassily Kandinsky en ocasiones recurría a remedios no muy ortodoxos, ni muchas veces occidentales.



71

Wassily Kandinsky, *Desarrollo en marrón*, 1933; óleo sobre tela, 105 x 120 cm, C. Georges Pompidou Paris.

Ese año, el artista ruso pinta en total trece cuadros, parte de ellos oscuros y pesimistas, comenzando a partir de su llegada a Francia una tendencia hacia colores alegres, formas orgánicas con movimiento, como seres vivientes; <<había vuelto a los “colores rusos” del principio de su carrera de pintor, a una fuerte influencia de reminiscencias asiáticas, nacidas probablemente de recuerdos ancestrales, (...) y un infatigable deseo de crear formas que fueran seres vivientes>> (Brion, 1961: 83).

Nina Kandinsky escribe sobre la época de París, y opina que no desmerece en nada esta fase de las anteriores, nombrando la presencia de lo ruso y oriental en la obra de Kandinsky: “Según mi opinión la época de París fue la más creativa,(...) los ambientes orientales vivifican su paleta, y como siempre está patente la influencia de los viejos iconos rusos” (Kandinsky, Nina, 1990: 158).

Una muestra de la vivacidad del artista ruso la tenemos en sus dibujos, que muestran trazos circulares y orgánicos relacionados con lo caligráfico, como 2. *Sin título* (fig. 72) en tinta china, con semejanza formal con la pintura del artista árabe Naj Mahdoui de 2007, un *Caligrama sobre piel*, (fig. 120) en tinta china y acrílico.

La técnica usada por Kandinsky en el dibujo 2. *Sin título*, le permite una mayor simplicación y la potenciación de los elementos lineales que la acercan a la abstracción caligráfica realizada por los artistas árabes actuales.

En 1933, se han producido ya en el artista ruso dos tipos de nexos con lo caligráfico árabe; por una parte están las estructuras de pentagrama anteriores que se

vinculan a las culturas históricas de Egipto y Mesopotamia, en ordenaciones compositivas que vuelven a repetir los artistas árabes actuales, en segundo lugar será el trazo lineal del que se sirve en ocasiones Kandinsky que recuerda a la caligrafía árabe.

Ya desde que Wassily Kandinsky escribiera *Punto y línea sobre el plano*, el artista practicaba la abstracción plena y era consciente del valor de cada elemento gráfico que utilizaba en sus formas abstractas: “El grafismo era el medio por excelencia de encontrar por la teoría otro camino para llegar a lo espiritual; (...), una especie de mística del punto, que aparece aplicada a los cuadros, sobre todo durante el período llamado de los círculos” (Brion, 1961: 61). Y el valor de los elementos del dibujo, tanto del punto como de la línea, es seguido por muchos artistas árabes al igual que Kandinsky, pero en el caso de los artistas árabes será la forma de entrar en la abstracción caligráfica.



72

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1933; Tinta china, 30,9 x 39 cm.

EN 1934, KANDINSKY CONOCE A JOAN MIRÓ. OBRA ENTRE LA ICONOGRAFÍA ÁRABE Y LO CALIGRÁFICO

En febrero de 1934, Wassily Kandinsky vuelve a pintar, en marzo, el artista conoce a Joan Miró (1893-1983), pintor surrealista y a Alberto Magnelli (1888-1971), artista italiano. El creador ruso vuelve a ver a su viejo amigo Jean Arp (1887-1966), escultor, en esos momentos, Kandinsky mandará obras con imágenes a la revista, *Abstracción-Creación*, en mayo expone



73
Wassily Kandinsky, *Negro-Rojo*, 1934; acuarela, 31,7 x 24,4 cm.

en la Galería Cuadernos de Arte (*Galerie Cahiers d'Art*) de París. En junio, Wassily Kandinsky visita a Man Ray (1890-1977) fotógrafo, a Pevsner (1886-1962) escultor y pintor de origen ruso, uno de los pioneros del Constructivismo, a Fernand Léger (1881-1955) pintor francés, a Constantin Brancusi (1876-1957) escultor rumano, a Robert Delaunay (1885-1941) pintor del orfismo y a Sonia Delaunay (1885-1979) pintora y diseñadora textil rusa, esposa del anterior. Y por otra parte Max Ernst (1891-1976) artista surrealista, (Krens, 1991: 185) visitará a Kandinsky, que en agosto pasa sus vacaciones en Normandía (1991: 185).

Respecto a las creaciones del artista ruso de 1934 con aportaciones árabes u orientales, tenemos tres pinturas que vamos a analizar a continuación, como; 1. *Violeta dominante* (París, Galería Maeght), 2. Negro-rojo (*Noir-Rouge*) (fig. 73), en acuarela y 3. *Ascensión suave* (M. Solomon R. Guggenheim, Nueva York).

La pintura 1. *Violeta dominante*, en óleo y sobre tela, según afirma Cornelius Doelman: “Es una combinación magníficamente ordenada de signos que siguen llegando como jeroglíficos de un lenguaje secreto”⁵¹ (Joffroy, 1972: 65), apareciendo en la obra la representación del damero, las medias lunas como signos dinámicos, el punto negro y las formas lineales que recuerdan a la simplificación de la letra árabe. Pero la acuarela que se adentra con profundidad en lo árabe y oriental será 2. *Negro-rojo*, donde aparece la síntesis de la imagen de la cúpula, utilizando además las formas circulares que en pequeñas dimensiones son puntos, que nos recuerdan a formas caligráficas árabes.

A su vez, es particularmente interesante la pintura de Kandinsky 2. *Negro-rojo* ya que por su simplicidad la acuarela camina entre la abstracción figurativa y la abstracción de la letra árabe, en un creciente valor simbólico, con el protagonismo de la mancha, línea modulada y el punto, siendo de alguna manera semejante a las obras de años anteriores como; *Arcos hacia el alto y Creciente*.

En principio, a Wassily Kandinsky, Túnez le sirvió como fuente temática en la representación de los paisajes y las gentes del país africano, luego sus “Improvisaciones” recurrirán a motivos iconográficos árabes y orientales en una pintura en transformación, llegando posteriormente al artista ruso a la simplificación de la Bauhaus, a la línea modulada y a la estructura de pentagrama, que terminará en ocasiones en creaciones en las que Kandinsky parece haber creado un alfabeto imaginario y finalmente llega *Negro-Rojo*, en la que la simplificación y el trazo pseudocaligráfico se unen.

Y por último tenemos el óleo del artista ruso 3. *Ascensión suave* (M. Solomon R. Guggenheim, Nueva York), en el que la estructura de pentagrama se sitúa entre la ordenación caligráfica y la composición musical, recordando a un árbol con ramificaciones, en una aperiencia que podemos relacionar con otras creaciones en la que los signos poseen un fuerte acento oriental.

EN 1935, GRABADOS SOBRE MADERA (*HOLZSCHNITT*) DE WASSILY KANDINSKY

En 1935, expone Wassily Kandinsky en Nueva York, junto a Max Weber (1881-1961), pintor estadounidense nacido en Rusia, que como el artista ruso se interesó por el arte primitivo y oriental (Adell, 1992: 748) y con Paul Klee, en el Nuevo Círculo del Arte (*New Art Circle*), del galerista J.B. Neumann (1887-1961). Será la primera exposición que Kandinsky tenga con Neumann, ya que en julio Neuman pasará a ser su representante en Estados Unidos (Krens,

⁵¹ “ *Violeta dominante* se distingue por los colores que tienen profunda esplendor de la seda china” (Joffroy, 1972: 65).

1991: 186). Kandinsky participa del 24 febrero al 31 de marzo en la exposición *Tesis, antítesis, síntesis* del Museo de Arte de Lucerna, (1991: 185) en junio, en la muestra de los *Cuadernos de Arte*, del *Salón de Arte mural* y contribuye el artista ruso con un homenaje al catálogo de la exposición de Wili Baumeister (1889-1955), pintor abstracto alemán, con quien se carteaba desde 1931. En agosto Wassily Kandinsky descansa en la Riviera Francesa.

En esta época realiza el artista ruso diferentes grabados como: 1. *la Xilografía (Holzschnitt)* (fig. 74), en la que la técnica grafica se compone de superficies planas en blanco y negro, líneas y puntos, formas orgánicas y semigeométricas; características todas ellas del comienzo de la pintura biomórfica de Kandinsky, en una imagen que vuelve a tener cercana a la obra de otro artista árabe llamado Wadih Nahla, que en *El combatiente*, de 1954, construye un dibujo con cierto grado de iconicidad.

Tanto 1. *la Xilografía (Holzschnitt)*, como *El combatiente*, (fig. 198) de 1954, son dos creaciones en tinta china negra, con un trazo semejante, adoptando Wadih Nahla el estilo del artista ruso en el juego compositivo de las tintas planas y la línea.

Luego, Kandinsky en la xilografía en color 2. *Sucesión*, utiliza otra vez la ordenación de pentagrama, con la estructuración de las imágenes de Egipto y Mesopotamia, junto con la línea y la mancha, de cromas planos dinámicos, en unas formas que recuerdan de nuevo a la construcción de un lenguaje inventado.



74

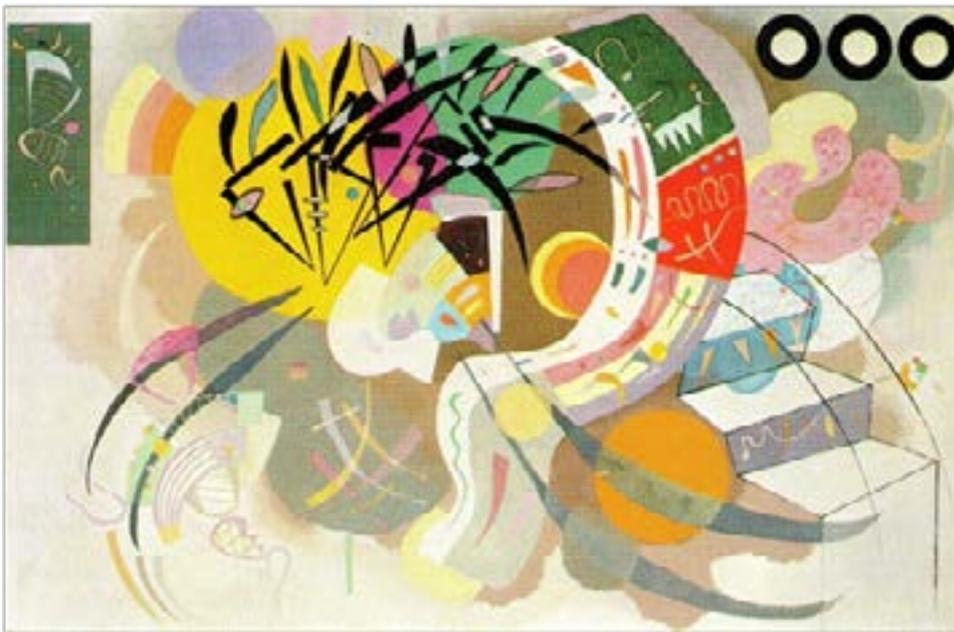
Wassily Kandinsky, *Xilografía (Holzschnitt)*, 1935, 26,67 x 22,86 cm, C. de Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine, Francia.

EN 1936, LAS OBRAS DE KANDINSKY SE CONSIDERAN “ARTE DE-GENERADO”

En 1936 Wassily Kandinsky participa en las exposiciones Abstracto y Concreto (*Abstrac and Concrete*), de la Galería Lefèvre de Londres, y en Cubismo y Arte abstracto (*Cubism and Abstrac Art*), del Museo de Arte Moderno de Nueva York (*Museum of Modern Art*). En esas fechas se publica un escrito del artista ruso sobre Franz Marc en los Cuadernos de arte (*Cahiers d'Art*) y a finales del verano Kandinsky se va de vacaciones a Génova, Pisa, Florencia y Forte de Marmi (1991: 186), viajando también a Suiza y visitando a Paul Klee. (Kandinsky, 1979: 83).

En cuanto a las obras del artista que podemos relacionar con lo árabe u oriental tenemos: 1. *Composición 9* (C. Georges Pompidou de París), pintura al óleo con extrañas formas como seres biomórficos imaginarios y algún damero y 2. *Curva dominante* (fig. 75), (M. Solomon R. Guggenheim N. York) en la que aparece una banderola con inscripciones que parecen caligráficas, estando a su vez otros signos lineales en el recorrido del cuadro.

En esta fase los elementos de lo árabe u oriental, en la obra plástica del artista ruso, se aprecian en diversos aspectos como; la luz, el color, los tonos metálicos de ciertas creaciones exóticas orientales, en las inscripciones caligráficas, de zonas determinadas de la composición, en las estructuras de damero o pentagrama y surge también lo oriental en los signos de lo espiritual o poético, como la geometría de lo celeste o circular utilizada por Kandinsky.



75
Wassily Kandinsky, *Curva dominante*, abril 1936; óleo sobre lienzo, 129,4 x 194,2 cm, M. Solomon R.Guggenheim N. York.

EN 1937, LOS NAZIS CONFISCAN MUCHAS DE LAS OBRAS DE KANDINSKY PERTENECIENTES A MUSEOS ALEMANES. El artista ruso visita a Paul Klee en Berna (Monreal, 1994: 153).

Kandinsky es entrevistado por el marchante Karl Nierendorf (1889-1947), que le preparará en marzo una exposición individual de su obra en Nueva York. Del 21 de febrero al 29 de marzo, Wassily Kandinsky muestra su obra en la Galería de arte (*Kunsthalle*) de Berna, a la que asiste con Paul Klee. En verano, el artista ruso se va de vacaciones a Bretaña.

Los nazis confiscan y ponen en venta cincuenta y siete obras del artista ruso en la exposición de *Arte degenerado*, que se celebra el 19 de julio en la Casa del Arte (*Haus der Kunst*) de Múnich. Del 30 de julio al 31 de octubre, Kandinsky forma parte de los Orígenes y desarrollo del arte internacional independiente (*Origines et développement de l'art international indépendant*), en el Museo Jeu de Paume de París. Un museo francés entabla negociaciones para adquirir *Composición 9*, una pintura elaborada de Wassily Kandinsky como todas sus “Composiciones” y en diciembre, el artista ruso asiste a las exposiciones de Arp (1887-1966), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) y Miró (1893-1983) (Krens, 1991: 186). También ese año saldrán publicados en algunas revistas los escritos del artista ruso: *Poemas (Poèmes)* (Kandinsky, 1979: 83).

Wassily Kandinsky pinta por esas fechas varias obras con semejanza formal a la abstracción caligráfica de algunos artistas árabes, como; 1. *Treinta* (fig. 76), (C. Georges Pompidou) y 2. *Bagatelas dulces (Bagatelles douces)*, (Derouet, 1985: 397) (París C. particular), caracterizadas ambas por los elementos lineales como signos caligráficos arbitrarios.

Algunos críticos también han establecido la semejanza formal entre este tipo de creaciones y un alfabeto, que en el caso de 1. *Treinta*, en Kandinsky se ha visto cristalizada una tendencia que había nacido años antes; “Treinta es de hecho un alfabeto, aunque no son las letras propiamente, muchos artistas tratan de resolver su propio alfabeto de formas”⁵² (*Ibid.*, p. 394), de hecho el método compositivo de la mancha gráfica con semejanza a lo caligráfico, podemos observar que no es casual en Kandinsky, sino que persiste en su recorrido artístico y va adoptando variadas apariencias, en una persistencia que legitima su sentido y se puede vincular aún más con una escritura ideográfica como la que se dió en Egipto.

En esta etapa de su vida Wassily Kandinsky repite en varias ocasiones este tipo de obra, en la que parece estar construyendo un lenguaje particular con signos gráficos, en el que compone con la estructura de pentagrama o damero un conjunto de signos como ciertos artistas árabes actuales, que trabajan con la abstracción caligráfica y han visto en el artista ruso una sensibilidad afin en la que legitimar la razón de ser su arte como: Munir Al Shaarani, Kamal Boullata y Shakir Hassan al Said, del que tenemos el ejemplo del dibujo que ilustra su texto “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza” (fig. 137) de Estudios contemplativos (*Dirasat ta'ammuliyya*), este dibujo será una reproducción casi idéntica a una acuarela de Kandinsky sin título de 1930 (fig. 136) (M. Solomon R. Guggenheim, Nueva York), que puede confirmar una vez más las aportaciones mútuas de lo árabe en Kandinsky y de Kandinsky en el mundo árabe.

⁵² Además de la pintura *Treinta*, aparece el croquis para la pintura en el catálogo de Pompidou (Derouet, 1985: 394).



76

Wassily Kandinsky, *Treinta*, 1937; óleo sobre lienzo, 81 x 100, C. Georges Pompidou París.

EN 1938, LOS NAZIS LLEGAN A PARÍS. PERSISTE LA OBRA DE KANDINSKY CON ESTRUCTURA DE AJEDREZ

Wassily Kandinsky vive en París con su mujer Nina y a pesar de su avanzada edad, el ritmo de sus actividades no decae; en febrero manda el texto “Abstracto o Concreto” para el catálogo *El arte abstracto*, del Museo Stedelijk de Amsterdam. El artista ruso expone en la Joven Galería Guggenheim de Londres (*Jeune Gallery de Londres*) (Monreal, 1994: 153), en marzo publica un ensayo “El arte concreto”, en el primer número de la revista *Siglo XX* de San Lazzaro. En abril, la revista *Transición* edita cuatro poemas de Kandinsky acompañados por grabados en madera.

En junio, el pintor ruso conoce a Otto Freundlich (1878-1943) pintor y escultor alemán, cuando celebraba una exposición en la Galería Jeanne Bucher, de París, en verano Wassily Kandinsky se va de vacaciones a la Riviera francesa, en Cap Ferrat.

En agosto, del 38 caducaba el pasaporte alemán de Kandinsky (Krens, 1991: 186): “Justo en el momento en que la situación de los alemanes en el extranjero se estaba convirtiendo en algo muy delicado y peligroso” (Kandinsky, Nina, 1990: 180-181) ya no estaban en Alemania, pero la tranquilidad frente a los nazis no era tal en París (1990: 180-181).

Respecto a las creaciones gráfico-plásticas del artista ruso en ese período, en relación a lo árabe u oriental, tenemos la pintura titulada *Quince* (fig. 77), que responde de nuevo a la estructura de damero, por su estructuración en particiones, caracterizada por su abstracción biomórfica surrealista; entre lo musical y la composición con puntos o circunferencias al lado de lo que parecen los monstruos orientales, en un tipo de configuraciones características de la última etapa de Kandinsky.



77

Wassily Kandinsky, *Quince*, 1938, 156 x 224 cm.

EN 1939, ALEMANIA ENTRA EN GUERRA. SE CONCEDE LA NACIONALIDAD FRANCESA A KANDINSKY. Varias obras con relación a lo árabe y oriental, en el artista ruso.

En 1939, la situación general del mundo empeora, Alemania invade Polonia y tiene lugar el comienzo de la Segunda guerra mundial, el 3 de septiembre, Gran Bretaña y Francia cumplen su promesa de proteger las fronteras de Polonia y declaran la guerra al país germano.

Kandinsky adquiere por fin la nacionalidad francesa y en enero, termina *Composición X*, su último gran lienzo, iniciando correspondencia epistolar con el oficial francés Pierre Bruguère (1897-1944). En febrero tienen lugar las negociaciones para la realización de una retrospectiva sobre Wassily Kandinsky en el Jeu de Paume de París. Un museo francés le compra *Composición 9*, del 10 al 27 de mayo el artista ruso participa en la exposición *Arte abstracto y concreto*, presentada en la Galería Joven Guggenheim de Londres y Kandinsky escribe unos comentarios al respecto (Krens, 1991: 186).



78
Wassily Kandinsky, *Circuito*, 1939; óleo sobre tela, 92 x 73 cm, París, Galería Maeght.

Del 30 de junio al 15 de julio, participa en la primera exposición *Nuevas realidades* de la Galería Charpentier de París, mantiene, así mismo, conversaciones con Leonide Massine (1896-1979), coreógrafo ruso y bailarín, acerca de la realización de un posible ballet multimedia. En agosto Wassily Kandinsky se va de vacaciones a Croix-Valmer, en la costa mediterránea, el 27 de septiembre manda a Émile Redón (...) sesenta y cinco lienzos para que los conserve en Aveyron” (1991: 186).

De ese mismo año, son varias obras las que podemos relacionar con la grafía de los pintores árabes, como: 1. *Composición 10* (París, C. particular), al óleo con inscripciones pseudocaligráficas en una zona de la composición, 2. *Circuito* (París Galería Maeght) (fig. 78), en la que sus elementos se sitúan entre la media luna y la caligrafía árabe, luego tiene el artista ruso: 3. *El redondo rojo*, (*Le rond Rouge*), (M. Gustave Zumsteg Zúrich), donde las formas celestes orientales, de otras fases anteriores; las circunferencias y la media luna, parecen que ahora son atacados por los seres biomórficos en movimiento. La conexión con lo oriental de las configuraciones del último Kandinsky lo aprecian en el catálogo de Joffroy y Lassaingne (*Hommage de Paris a Kandinsky, La conquete de l'abstraction, l'epoque parisienne*), cuando dicen que son: “Criaturas míticas de la herencia oriental. Hablamos de esto dragones chinos, tumbas de los Altai, símbolos escitas del folklore ruso” (Joffroy, 1972: 8).

Por todo ello, la evolución de los signos desde el período de la Bauhaus del artista ruso hasta el momento actual ha adoptado múltiples apariencias, pero persisten los puntos, los círculos y la media luna árabe, que en la fase racionalista anterior se vinculaba claramente con lo árabe y oriental en los elementos astrales y celestes, persiste ahora en lo árabe y oriental, al conectar con signos entre lo musical y caligráfico, en el nacimiento de nueva simbología.

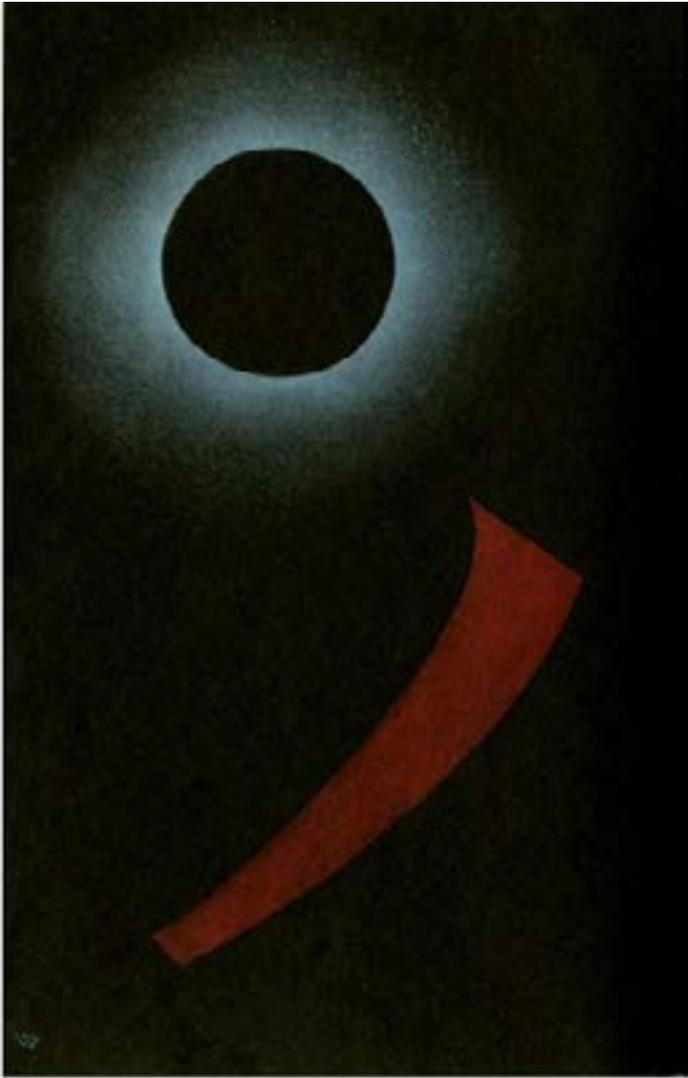
EN 1940, EL EJERCITO ALEMÁN INVADE FRANCIA

En 1940, el ejército alemán invade Francia, bombardeando la capital del estado francés, ante esta situación Wassily Kandinsky, permanecerá en Cauterets, en los altos Pirineos, durante los meses de junio a agosto y a su regreso a París, el artista ruso se entrevista con Léger en Vichy (Krens, 1991: 186).

Una muestra de la obra con influencia árabe u oriental, de estos momentos será la pintura; *Sin título* (fig. 79), siendo la composición una abstracción, con formas simplificadas y estilizaciones que recuerdan a elementos celestes de años anteriores, sirviéndose una vez más el artista ruso de las degradaciones tonales y los efectos de la luz. Además del juego simbólico de lo celeste-espiritual, en esta imagen se produce la interrelación de dos signos gráficos, como son el punto y el trazo, muy caligráficos y orientales los dos.

EN 1941, VARIAN FRY OFRECE A LOS KANDINSKY EMIGRAR A LOS ESTADOS UNIDOS, PERO EL MATRIMONIO LO RECHAZA

En mayo de 1941, el periodista estadounidense Varian Fry (1907-1967) consigue para Wasily Kandinsky y su mujer, un pasaje de Marsella a Nueva York, por medio del Centro Americano de Socorro (*Centre Américain de Secours*), pero el matrimonio decide quedarse en Francia (1991: 186). Esta vez, aunque el país estaba en mala situación, debido al comienzo de la segunda guerra mundial, el artista ruso y su mujer no huyen, quizá estaban agotados de tanto desplazamiento a lo largo de su vida, o puede ser que Wassily Kandinsky se considerara demasiado mayor para comenzar de nuevo. Los acontecimientos políticos en los que se vio inmerso el

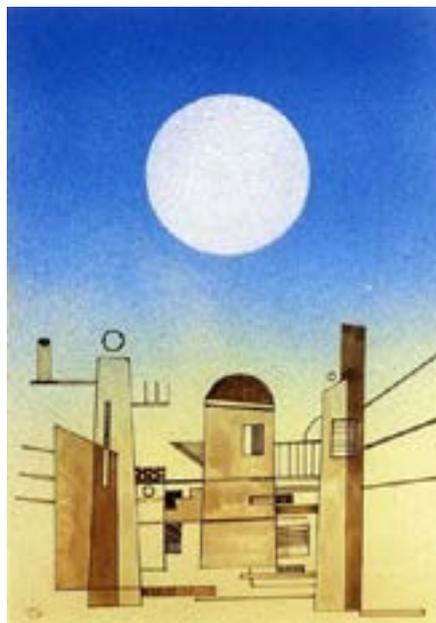


79
Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1940, 47 x 34,7 cm, Reproducción, Colección INBA/
MACG.

artista ruso determinaron sus idas y venidas en otra épocas; de Rusia a Alemania, de Alemania a Francia y ahora podrían haber terminado con la residencia de Wassily Kandinsky en Nueva York.

En diciembre, Alemania e Italia declaran la guerra a Estados Unidos y Kandinsky, que siempre ha pretendido estar al margen de las avatares políticos, en la última fase de su trayectoria vital parece que toma posición y se implica, refugiando en su casa al médico judío que les atendía, permaneciendo escondido hasta el final de la guerra, pero sin poder evitar que detuvieran a su mujer. Nos cuenta la esposa de Kandinsky Nina Kandinsky como: “El doctor Werbof vivió con nosotros hasta finalizar la guerra. Nunca más vió a su mujer. Los nazis la tendrán sobre su conciencia” (Kandinsky, Nina, 1990: 184).

Respecto a las creaciones que realiza Wassily Kandinsky, en relación a lo árabe y oriental, en 1941, tenemos la pintura 1. *Sin título* (C. privada), (fig. 80), en la que vuelven a aparecer los elementos celestes y circulares, unidos al color azul situado en la parte superior de la composición, en lo que parece una gran luna blanca, en un paisaje que podría ser del desierto y que en todo caso recuerda a la pintura en técnica mixta titulada 2. *Tres flechas*, (fig. 67) (F. Hilla von Rebay) realizada en el verano del cruce por el Mediterráneo, al asemejar las formas del primer plano construcciones del desierto, en un tono cálido del color de la arena, en una pintura entre la nostalgia y el surrealismo levemente icónico.



80
Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1941, C. privada.

EN 1942, CÓNTINÚA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. EL UNIVERSO POÉTICO ÁRABE ORIENTAL EN LA OBRA DE KANDINSKY

Del 21 de julio al 4 de agosto, de 1942 se desarrolla clandestinamente, por la ocupación nazi, una exposición individual de Kandinsky en la Galería Jeanne Buccher, de París (*Ibíd.*, p. 186).

Desde mediados de año Wassily Kandinsky realiza solamente cuadros de pequeño formato sobre madera y cartón, (Krens, 1991: 186) como se puede apreciar en las obras: 1. *Mensaje íntimo o una fiesta íntima*, (París, C. particular) (Joffroy, 1972: 70), en ténpera, donde vuelve a componer el artista ruso con la circunferencia y la media luna árabe, como una manera de dar lirismo y poesía a su obra, pareciendo la pintura de Kandinsky un capricho o un juego formal semejante a los que hiciera en la fase de la Bauhaus.

En 1. *Mensaje íntimo* (fig. 81), esta vez el círculo amarillo que en otros momentos sería una cuerpo celeste, ahora se llena de puntos en movimiento, como si se tratara de un ser enfermo y las formas triangulares o cuadradas, establecen relaciones entre sí, como en una danza.

Luego tenemos el 2. *Grabado por 10 original* (fig. 199), que forma parte de la carpeta del mismo nombre, que saca a la luz el diseñador Max Bill (1908-1994) (*Ibíd.*, p.186) y para la que Wassily Kandinsky escribe un breve prólogo. En esta reproducción seriada el artista ruso se sirve, una vez más, de las configuraciones biomórficas surrealistas, que al presentarse en el dibujo en blanco y negro adquieren una apariencia semejante a las creaciones de algunos artistas árabes que analizaremos posteriormente.



81

Wassily Kandinsky, *Mensaje íntimo*, 1942; témpera sobre cartón, 49,2 x 49,6 cm, C. Georges Pompidou, París.

Finalmente, en 3. *En paz (At rest)*, (C. G. de la señora y el señor Nathan) (fig. 82), donde Kandinsky retoma el tema del barco y la quietud del mar junto a la estilización de las cúpulas o las nubes, en una serena despedida de su obra y de su vida, representada con la sencillez y la paz de la composición. En 3. *En paz* las semicircunferencias, pueden ser nubes o cúpulas o una luna ocultándose, predominando la composición ortogonal, con la sensación de planitud.

En todo caso, en las dos pinturas; 1. *Mensaje íntimo* y 3. *En Paz*, los elementos de la composición parecen potenciar el lirismo de una poesía visual acentuada por la contención de las formas, llamando la atención que 3. *En paz* está realizada cuando aún no ha terminado la guerra, que Wassily Kandinsky no verá finalizar, ya que muere en 1944, esta obra podría ser producto de la necesidad de paz interior del artista o una premonición de su propia muerte, ya que aparece la estilización de una tumba con una doble cruz encima y unas líneas ascendentes que conducen al cielo. Además en 3. *En paz*, el fondo de la composición acromático hace que las formas se dibujen es como si emaran luz.



82

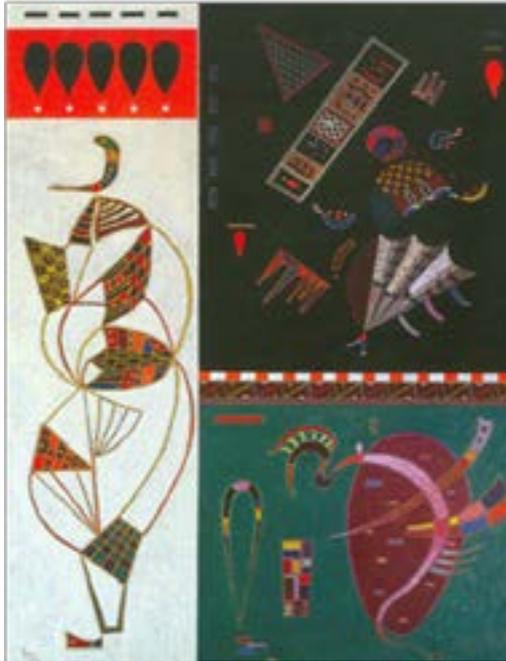
Wassily Kandinsky, *En paz*, 1942, C. G. de la señora y el señor Nathan.

EN 1943, UN AÑO ANTES DE SU MUERTE KANDINSKY REALIZA *DIVISIÓN UNIDAD Y SEPTIEMBRE*

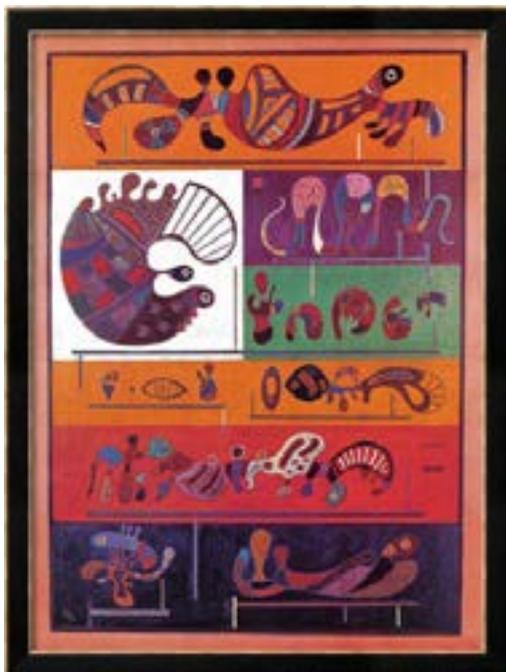
En junio de 1943, Kandinsky escribe el prólogo para el álbum de reproducciones de Domela (1900-1992) pintor y escultor, junto con un homenaje a la ya difunta, artista dada, Sophie Taeuber-Arp (1889-1943). A mediados de septiembre, el creador ruso permanece de vacaciones en Rochefort-en-Yvelines, asistiendo a la exposición de Joan Miró (1893-1983) en la Galeria Jeanne Bucher, de París, del 19 de octubre al 15 de noviembre (*Ibíd.*, p.181).

Por estas fechas, Wassily Kandinsky realiza las siguientes pinturas relacionadas con lo árabe u oriental como: 1. *División-Unidad* (fig. 83), (G. Beyeler Bâle), con formas exóticas, signos o inscripciones rítmicas, en unas cajas “diferenciadas por el tamaño y enfoque, y lleno de criaturas zoomorfas como aves o peces exóticos, con arabescos o configuraciones arabescos volantes” (Joffroy, 1972: 70). La obra titulada 2. *Septiembre* (fig. 84) (C. Max Bill, Zúrich), donde los cuadros compartimentados Marcel Brion los relaciona con el simbolismo del número siete y el miedo a la muerte; “las siete mansiones del tercero, el más cercano a la muerte del artista, retiene mal sus habitantes; se puede soñar en los siete demonios de la mitología eslava” (Brion, 1961: 87):

Para el artista ruso, el color y las formas han poseído siempre un valor, asociando algunos matices a momentos de plenitud, como el azul espiritual. En todo caso, Kandinsky, a través de su trayectoria artística se debatía, casi siempre, entre lo místico y lo racional, entre la contención y la expresión, en esos dualismos que lo caracterizaban, pero ahora, en la pintura 2. *Septiembre* no aparece lo árabe u oriental en las geometrías celestes o en las cúpulas, sino que esta obra compartimentada posee la estructura de pentagrama, como las composiciones de Egipto o Mesopotamia y contiene seres vivientes enfermos encerrados en cajas, con los cromas tremendamente saturados, sin un momento para el reposo, en *Septiembre* había vuelto Kandinsky a los “colores rusos” de reminiscencias asiáticas (1961: 83).



83
 Wassily Kandinsky, *División unidad*, 1943; témpera y óleo sobre cartón, 58 x 42 cm, G. Beyeler B le.



84
 Wassily Kandinsky, *Septiembre*, 1943, 58 x 42 cm, C. Max Bill, Z rich.

Luego, la pintura en técnica mixta titulada: 3. *Un conglomerado*, (Derouet, 1985: 435) (París C. particular), con signos repartidos como en una pizarra, en lo que parecen marcas semejantes a las caligráficas árabes. 4. *4 X 5= 20*, será otra pintura compartimentada con un título numérico, donde vuelve a establecer Wassily Kandinsky la estructura de damero, y compone con imágenes que recuerdan a un alfabeto inventado.

Finalmente tenemos; 5. *Círculo y cuadrado* en técnica mixta, en la que se presentan las formas biomórficas en pie, tomando presencia como si de cinco personajes se tratara, entre las máscaras africanas y a los jinetes del apocalipsis, personificando la muerte, como muchas otras creaciones de la última trayectoria de Kandinsky, construidas las figuras en colores terciarios, oscuros y con los órganos sexuales acentuados.

1944 SERÁ EL ÚLTIMO AÑO EN LA VIDA DEL ARTISTA RUSO

En enero de 1944, Wassily Kandinsky expone con los pintores Cesar Domela (1900-1992) y Nicolas de Staël (1914-1955), en la Galería Jeanne Bucher, de París, más tarde, en abril celebran juntos otra exposición en *El Bosquejo (L'Esquisse)* de París, uniéndose al grupo Alberto Magnelli (1888-1971). En marzo, el artista ruso finaliza *Impulso moderado (L'Élan tempéré)*, último cuadro que cataloga en su lista particular, luego cae enfermo, pero sigue trabajando hasta julio (Krens, 1991: 186). Del 11 al 31 de octubre, presenta cuatro obras a la muestra de arte abstracto de la Berri-Raspail, de París. Del 7 de noviembre al 15 de diciembre, La Galería *El Bosquejo*, celebrará la última exposición individual en la vida del artista, muriendo el 13 diciembre Kandinsky en Neuilly-sur-Seine de una esclerosis del cerebelo (1991: 186), a la edad de 78 años.

Su obra, hasta el final de sus días, sigue fiel al estilo de la fase de París, en la que realiza composiciones de seres biomórficos que algunos señalan de carácter oriental, pero con las características especiales de esa etapa, con los marrones, de los que se sirvió ante la salida de la Bauhaus por la toma del poder de los nazis, tonos oscuros con la ausencia de movimiento de esos seres que la representan la muerte.

Kandinsky era consciente de su edad y podía anticipar su final en las pinturas: <<La reaparición ocasional del negro y los colores sombríos en los últimos años de su vida adquiere en esas circunstancias el significado de una cosa que, parecida a la irrupción de los “ángeles” al fin de la vida de Klee, podía ser un anuncio fúnebre>> (Brion, 1961: 91).

Este año, Wassily Kandinsky pinta en total ocho cuadros, de los cuales presentamos tres relacionados con lo árabe u oriental como: 1. *Insolación* (G. Maeght de París), donde vuelve a aparecer la personificación de formas abstractas, una de ellas con una espada, las líneas rectas sucesivas que parecen marcar tiempos y la media luna árabe azul, esta vez tumbada, con un significado diferente a las medias lunas árabes de otras épocas, cuando eran reservas espirituales de los espacios racionales y símbolos de la esperanza, pareciendo que ahora la media luna fenece y deja de luchar situándose sobre el fondo oscuro del cuadro, sostenida por líneas verticales rojas. 2. *El pequeño círculo rojo* (fig. 85) (C. particular, París) (Derouet, 1985: 441), en la que los cromas son terciarios marrones, casi negros, donde los seres microscópicos habitaban las pinturas del artista ruso, casi muertos, con la ausencia de movimiento y la enfermedad.

Ahora ya no aparecen los elementos árabes u orientales de los que Wassily Kandinsky se ha servido, para expresar espiritualidad, como los triángulos, las medias lunas bien conformadas, ni la luz esperanzadora de las formas cósmicas, o la luz que aparecía en el centro de la composición cuando tuvo que salir de Alemania, ni los dorados de sus caprichos orientales, sino



85

Wassily Kandinsky, *El pequeño círculo rojo*, 1944; gouache y óleo sobre cartón, 42 x 58 cm, C. particular, París.



86

Wassily Kandinsky, *Impulso moderado*, 1944; óleo sobre cartón, 42 x 58 cm, C. G. Pompidou, París.

que tenemos en 3. *El pequeño círculo rojo* (fig. 85); la circunferencia transformada en punto, como si de un virus se tratara, la luz en oscuridad, lo azul en rojo y la esperanza en muerte, sirviéndose el artista ruso hasta el final de sus creaciones de iconos árabe-orientales con un nuevo significado. En 2. *El pequeño círculo rojo* con el cartón como soporte la técnica mixta lucha entre lo biomórfico y lo geométrico, apareciendo además en el cuadro las marcas caligráficas orientales, como testigos silenciosos de los acontecimientos.

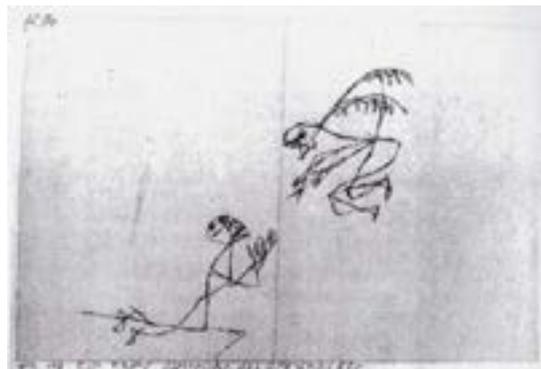
Y finalmente su última obra 3. *Impulso moderado (Élam tempéré)* (fig. 86), (C.Georges

Pompidou, París), con seres biomórficos cercanos a los monstruos orientales, donde el único elemento positivo parece ser una estructura que recuerda a un ángel, que recogería su alma en el tránsito hacia el más allá; “aparece en el alto y a la izquierda una estructura volante que parece un ángel(...). El tono violeta Mal de la superficie pictórica en de una dulce tristeza y los colores marrones y azules se silencian otras formas que no trabajan contra el violeta” (Joffroy, 1972: 71)

También la imagen del ángel también estaba presente en la obra de Paul Klee, en el otro orientalista amigo de Kandinsky, relacionando el mundo de lo visible y lo invisible: “una fractura entre los dos mundos:(...) la figura de un Ángel que desciende a la Tierra, y que porta en sus manos, como ofrenda al hombre, una estrella” (García, Carolina, 2011: 52).

El dibujo de Paul Klee (fig. 87) sería su primera representación de la figura del Ángel, realizado en diciembre de 1913, unos meses antes del viaje a Túnez junto a Louis Moillet y August Macke.

Hemos podido comprobar como a través de la trayectoria artística de Wassily Kandinsky la simbología de lo árabe nos puede servir para analizar su iconografía, tanto la figurativa, como la que entra en la abstracción plena, y que en la fase abstracta el artista ruso la ha asociado a lo espiritual y quizá podamos ir desentrañando otros significados que nos ayuden a conocer mejor su obra, según Kandinsky: “Cuando uno se hunde en las profundidades de su arte, en busca de tesoros invisibles, trabaja para construir esa pirámide espiritual que llegará al cielo” (Brion, 1961: 93), y nosotros tenemos la obligación de desentrañar “los tesoros invisibles” que se ocultan en su obra (1961: 93) haciéndonos con ello dignos espectadores.



87

Paul Klee, *El Ángel ofrece aquello que se desea*, 1913, *Der Strum*,

II.2. PUBLICACIONES DE KANDINSKY Y ELEMENTOS DE LA ICONOGRAFÍA ÁRABE U ORIENTAL EN SUS ESCRITOS

Kandinsky trabaja en otro tipo de soportes al margen de sus creaciones gráfico-plásticas, en los que desarrolla su concepto de obra de arte global, unos parten del texto escrito; como la poesía y el teatro, pero en el teatro además del material literario es determinante la puesta en escena, en la que la palabra adquiere vida. En la poesía, con el libro como soporte, Wassily Kandinsky se servirá muchas veces de las imágenes de grabados para su publicación, adquiriendo el texto y la imagen un significado nuevo en su relación.

Otro material alternativo serán los ensayos, en los que Kandinsky diserta sobre lo racional y lo espiritual, además al artista ruso le preocupa la interrelación entre las artes, persiguiendo la obra de arte monumental, que se ve reflejada en el uso de los términos interdisciplinarios de manera ambivalente entre los diversos medios de expresión; en sus obras gráfico-plásticas se sirve de vocablos de matriz musical, en sus ensayos establece paralelismos entre las disciplinas artísticas y en las asociaciones en las que participa, hay muestras de creaciones tan alejadas; como las pictóricas, las musicales, el teatro, la poesía, etc.

Wassily Kandinsky en sus escritos como *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*, analiza las formas y el color, junto con el aspecto simbólico de los mismos, donde no sólo reflexiona sobre el hecho artístico, sino también sobre su trascendencia y significado. Cuando el artista ruso elimina el elemento figurativo de la composición e inicia su fase plenamente abstracta, descubre las formas geométricas, con la mancha, la línea y el color, comenzando a nombrar sus creaciones como “Improvisaciones”, “Composiciones” o “Impresiones” y este hecho puede estar determinado por la admiración hacia la autonomía de la composición musical-abstracta, liberada de referentes externos. Todos estos aspectos nos hacen pensar que las aportaciones de lo árabe y oriental en lo gráfico-plástico se pueden reflejar en otros ámbitos.

A partir del viaje de Kandinsky a Túnez, la cultura árabe se une a lo oriental de sus raíces rusas, aspecto que se podrá ver también en sus escritos en los que desarrolla desde los inicios un discurso análogo. Los temas del artista ruso son comunes y recurrentes al margen del medio en el que trabaje, lo que veremos en el análisis de sus poesías o composiciones teatrales. Luego están los escritos autobiográficos y los ensayos de Kandinsky, que complementan la información que tenemos, de manera directa sobre sus desplazamientos a otras culturas y nos transmiten sus pensamientos.

ETAPA PREARTÍSTICA DE WASSILY KANDINSKY, 1866-1895

DE 1866-1886, INICIOS Y FORMACIÓN DE WASSILY KANDINSKY

Los escritos de Wassily Kandinsky, antes de dedicarse a la pintura, formaban parte de su trayectoria personal, ligados en principio a sus estudios de derecho. La base para esa disposición será la profunda formación cultural que le había facilitado su familia, que se extendía a varios campos; desde lo académico, a las inquietudes culturales que se habían despertado en él, potenciadas por los frecuentes viajes a los que le llevaba su familia, ya desde niño, que englobaban tanto aspectos relacionados con el arte como con la cultura en general.

EN 1876, KANDINSKY APRENDE A TOCAR EL PIANO Y EL VIOLONCHELO e ingresa en la escuela superior de Odessa para realizar estudios clásicos (Monreal, 1994: 149).

En 1876, el artista ruso aprende a tocar el piano y el violonchelo (Krens, 1991: 181), con lo que se forma en un medio que será clave para Kandinsky, desarrollando con su amor por la música y además de sus contactos con la música, ingresa ese mismo año en una escuela superior en Odessa para cursar estudios clásicos.

EN 1886 WASSILY KANDINSKY INICIA SUS ESTUDIOS DE ECONOMÍA POLÍTICA Y DERECHO EN LA UNIVERSIDAD DE MOSCÚ (Monreal, 1994: 149).

En 1886, el artista ruso se trasladó definitivamente a Moscú para matricularse en la Universidad de Economía nacional y jurisprudencia y según Nina Kandinsky : “En la Universidad, Kandinsky no se limitaba al estudio de su especialidad. Su ansia de saber era tan grande, que se interesó por toda la oferta de estudios que ofrecía la facultad” (Kandinsky, Nina, 1990: 25).

EN 1889, VIAJE DE KANDINSKY A WOLOGDA EN LA RUSIA SEPTENTRIONAL; redacción y publicación de un informe y un ensayo (Kandinsky, 1979: 77)

Kandinsky poseía unos valores, en la que los aspectos humanos estaban por encima de los materiales; en 1889 el artista ruso realiza un viaje a la provincia de Wologda siendo producto de este viaje un informe y un ensayo (Kandinsky, Nina, 1990: 27); “Sobre las reminiscencias paganas en la religión del pueblo finlandés Syrjaenen” y sobre: “Las penalidades en los veredictos de los tribunales populares en la provincia de Moscú” (Derouet, 1985: 12).

EN 1893, KANDINSKY ESCRIBE: una disertación “Sobre la legalidad de los salarios de los obreros” y obtiene su licenciatura en Derecho por la Universidad de Moscú (Krens, 1991: 181).

Por estas fechas, el artista ruso es nombrado profesor ayudante de la Facultad de Derecho de la Universidad de Moscú (1991: 181), escribiendo a la vez una disertación “Sobre la legalidad de los salarios de los obreros”.

EN 1895, WASSILY KANDINSKY ES NOMBRADO DIRECTOR ARTÍSTICO DE LA IMPRENTA KUCHVEREV DE MOSCÚ y diseña envoltorios para cajas de bombones (1991: 181).

En 1895 Kandinsky toma contacto con el trabajo de la imprenta siendo director artístico de la Kuchverev de Moscú, con ello entra en el diseño, ámbito de lo artístico en el que también desarrollará su creatividad, del que formará parte su labor pedagógica y que le ayudará a sistematizar sus escritos.

PRIMERA ETAPA ARTÍSTICA, MÚNICH, 1896-1914

WASSILY KANDINSKY, ESCRITOS DE 1896-1907.

EN 1896, EMPIEZA LA CARRERA DE KANDINSKY COMO PINTOR

En 1896, en Múnich, con treinta años, el artista ruso es fiel a sí mismo y se decide por la pintura por su falta de confianza en la ciencia: “Rechaza su nombramiento como Profesor de la Universidad de Dorpat (Estonia)” y se traslada a Múnich para estudiar pintura (Monreal, 1994: 149), se matricula a continuación en la escuela de artes de Anton Azbe.

EN 1901, WASSILY KANDINSKY FUNDA EL GRUPO *PHALANX* DONDE EXPONE (Kandinsky, 1979: 78) y escribe la primera reseña artística “Crítica de los críticos”.

En 1901, Kandinsky fundó el grupo *Phalanx* que durará hasta 1904, con ello inicia su tendencia asociacionista y en abril la publicación moscovita Noticias del día (*Novosti dnia*) incluye su primera reseña artística, “Crítica de los críticos” (*Kritika kritikov*), pudiéndose observar que junto a sus inicios como artista, está también presente su labor reflexiva.

EN 1902, KANDINSKY COMENZÓ A ENSEÑAR EN LA ESCUELA *PHALANX* DE MÚNICH. Primeras xilografías (Monreal, 1994: 150).

EL ARTISTA RUSO ESCRIBE: “RESEÑAS SOBRE EL MUNDO DEL ARTE CONTEMPORANEO MUNIQUÉS” Y SU “CORRESPONDENCIA DESDE MÚNICH”

En 1902 Kandinsky empezó a dar clases en la escuela *Phalanx*, creada por el artista un año antes, donde desempeña su labor pedagógica que va a estar a lo largo de su vida ligada a sus escritos. En ese período realiza sus primeras xilografías, que saldrán a la luz en un soporte en el que la imagen plástica puede ser leída como la palabra impresa, jugando con el aporte de significado que otorga el medio de expresión.

Centrándonos en las publicaciones, ese año Wassily Kandinsky escribe:

1. “Reseñas sobre el mundo del arte contemporaneo muniqués” (Krens, 1991: 181).
2. “Correspondencia desde Múnich” para la publicación “El mundo del arte de San Petersburgo”.

EN 1903 KANDINSKY PUBLICA “LAS POESÍAS SIN PALABRAS” (SANS PAROLES) (Monreal, 1994: 150), un álbum de doce grabados en madera editado por la Stroganov de Moscú (Kandinsky, 1979: 78).

1. “LAS POESÍAS SIN PALABRAS”

En 1903, cuando Wassily Kandinsky estaba comenzando su carrera como pintor, publica en Moscú “Las Poesías sin palabras”, donde el epígrafe alude al concepto estético global, en el que no hay límites entre los medios artísticos sino que estos se interrelacionan. El artista ruso publica una serie de grabados en madera del que es una muestra *Eternidad* (fig. 5)(C. de Arte Art Camù), donde se puede apreciar el inicio de un camino iconográfico que luego desarrollará en grabados y pinturas y que va a establecer lazos con la cultura propia y la oriental.

La relación que se crea entre la imagen y el texto se volverá a repetir en numerosas ocasiones: “Frustrado con sus intentos de escribir poesía en alemán, Kandinsky usó estos grabados en madera para dar forma a la nostalgia de su patria rusa que él encontró imposible poner en palabras. Mientras explicaba a su compañera, la pintora Gabriele Münter: “Debo hacerlo, porque no puedo librarme de mis pensamientos (o posiblemente sueños) de otra manera”. El grabado de esta forma cumplía varias funciones por una parte se reproducía de manera seriada y el artista se podía servir del libro como soporte para la difusión de la imagen gráfico-plástica y por otra la imagen plástica podía ser contemplada como una poesía: “Kandinsky veía el medio de grabado como algo relacionado con la poesía lírica: ambas formas exigían concentración en lo esencial” (Hess, 2011), esta inclinación hacia lo esencial encaminaría a Kandinsky hacia la abstracción.

EN 1904, LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PHALANX SE DISUELVE. Kandinsky viaja a Holanda, Odessa y luego Túnez, de diciembre de 1904 a abril de 1905 (Krens, 1991: 181).

WASSILY KANDINSKY SE INSTALA EN PARÍS DE MAYO DE 1906 HASTA JUNIO DE 1907. Álbum de Xilografías editado en París por *Nuevas Tendencias*, que publica otras obras del artista en su revista (Kandinsky, 1979: 78).

La crítica habla de los temas árabes de Kandinsky presentados a *Nuevas Tendencias*.

EN 1907, KANDINSKY EXPERIMENTÓ UN PERÍODO DE CRISIS EN SU TRABAJO Y EN SU VIDA PERSONAL por lo que en el verano inicia una cura de reposo en Reichenball (Krens, 1991: 182).

WASSILY KANDINSKY ESCRITOS DE 1908-1914

De 1908 a 1914 fueron unos años muy importantes para el artista ruso, en cuanto a su producción pictórica y en cuanto a sus escritos. Wassily Kandinsky es autor del libro titulado *De lo espiritual en el arte* y de numerosos e influyentes artículos publicados en Alemania y Rusia, siendo impulsor a la vez de diversas asociaciones de artistas, promotor y organizador de exposiciones y de la publicación del famoso almanaque *El Jinete Azul*.

EN 1908, KANDINSKY COMPONE: 1. *DAPHIS, CHOLOÉ* Y 2. *SONORIDAD AMARILLA* Y REALIZA LA PINTURA *SONIDO BLANCO* (Kandinsky, 1979: 78)

En 1908 Kandinsky regresará a Múnich donde permanecerá seis años, reside en el Ainmillerstrasse, 36 (Derouet, 1985: 12), siendo el momento de su primera estancia en Murnau.

Escribe en este período:

1. *Daphis y Choloé*, que serán sus primeras obras teatrales en colaboración con el compositor Thomas von Hartmann y el bailarín Alexander Sacharoff (1985: 12).

2. *SONORIDAD AMARILLA* Y LA PINTURA *SONIDO BLANCO*

Wassily Kandinsky compone la obra teatral *Sonoridad amarilla*, al mismo tiempo que realiza la pintura al óleo *Sonido blanco* (fig. 88) (C. privada); los “sonidos” serán sus creaciones escénicas concebidos para ser representadas, siendo los otros “sonidos” las pinturas, quedando entrelazadas las creaciones interdisciplinarias mediante los epígrafes de las mismas.

Kandinsky en sus pinturas refleja en ocasiones los sonidos que representaban el lenguaje simbólico musical que el artista ruso tomaba como ideal: “Fue en torno a 1908 cuando el pintor, que contaba ya con cuarenta y dos años, alcanzó un estadio en el cual trasladó la cuestión de la abstracción, que le había preocupado en términos teóricos durante algún tiempo, al campo de la realización pictórica” (Kandinsky, 1979: 78).

El título *El sonido blanco* se basa en un término sinéscico aplicado a lo gráfico-plástico en el que Kandinsky establece relación entre medios en principio tan alejados como la música y la pintura, en los que va surgiendo un vínculo entre estas materias artísticas; la música con los colores, los colores con los sonidos, las palabras como formas, todos ellos percibidos de manera indistinta.

2. *SONORIDAD AMARILLA*

2. Sonoridad amarilla, será una composición escénica (Kandinsky, 1989: 195), presentada en 1912 en el almanaque *El Jinete azul*, donde aparecen elementos abstractos, o concretos como le gustaba decir a Kandinsky: los personajes, toman vida con sus características simples y esenciales, en su valor genérico: Son seres “gigantes”, “indefinibles”, sin nombre propio, Wassily Kandinsky los señala como: “Un niño” o “Un hombre” (1989: 196), de manera tal que al tomar lo común perdemos iconidad, sintetizamos y vamos hacia lo esencial, como sucedía en su pintura “concreta”.

El artista ruso tan pronto se sirve del lenguaje pictórico, para componer una escena teatral, como se vale del lenguaje musical, con los epígrafes de las obras pictóricas abstractas, que serán a partir del año siguiente “Improvisaciones” luego vendrán las “Composiciones” e “Impresiones”. Ese concepto interdisciplinar, es lo que le hace concebir la obra artística monumental, en la que los medios de expresión artísticos se tocan y los términos se cruzan.

La saturación del color fauve de Matisse que vemos en la pintura de Kandinsky a partir de 1908, es una forma de estilización en el que la imagen se aleja del referente natural para adquirir una nueva corporeidad. El concepto del color, así como su presencia es evidente en la obra teatral *Sonoridad amarilla*, en el que este se transforma y toma protagonismo, cuando dice: “Sobre el escenario un oscuro crepúsculo azulado, que primero es blanquecino y después se



88
Wassily Kandinsky, 1908, *Sonido blanco*; óleo, 70 x 70 cm, C. privada.

vuelve de un azul oscuro intenso” (Kandinsky, 1979: 174), sirviéndose el artista ruso del cromatismo azul de su preferencia, pero esta vez aprovechando las particularidades del medio, en el que el color es cambiante.

Además de la materialización de lo simple con los términos genéricos, en el medio escénico adquiere valor la transformación espacio temporal, que adapta los elementos en principio gráfico-plásticos a la escena teatral, como la mancha, la composición o los cromas y hace que los tonos adquieran valores propios del medio escénico que no serían viables en el espacio pictórico.

Analizando *Sonoridad amarilla*, en la coincidencia de los valores de los colores con sus creaciones pictóricas, veremos como lo árabe y oriental se hace presente de la misma manera a como se podía percibir en las pinturas del artista ruso en 1908: En *Sonoridad amarilla*, Wassily Kandinsky nos describe las vestimentas de los personajes como túnicas, cuando escribe; “muchos hombres con vestidos brillantes, largos e informes (el primero va todo de azul, el segundo de rojo, el tercero de verde, etc., sólo falta el amarillo)” (Kandinsky, 1989: 205) sirviéndose el artista ruso de un tipo de ropaje que simplifica la figura y puede ser heredero de la iconografía de la cultura árabe, siendo semejante a los ropajes de los personajes de las pinturas del momento.

Por lo que en *Sonoridad amarilla*, se vuelven recurrentes los motivos iconográficos pictóricos de sus pinturas, apareciendo las montañas en un tercer plano y las agrupaciones de personajes, agrupaciones muchas veces asociadas a la cultura árabe que se dan en Wassily Kandinsky tanto en lo pictórico como en lo teatral, tomando presencia en la obra teatral en una escena donde: “Los hombres permanecen lo más juntos posible, (...) y se quedan de pie a la derecha del escenario fuertemente apretados unos contra otros” (1989: 205).

Dos imágenes, la de la montaña y la de las largas vestiduras, tienen también su representación en el óleo *Montaña azul* (Solomon R. Guggenheim, Nueva York) del mismo período, donde los matices cromáticos y la pintura de mancha adquieren una estilización semejante a la de la obra teatral *Sonoridad amarilla*, pero la diferencia estriba en la adaptación a los soportes: De esta manera, en las escenas teatrales, se crean espacios ideales temáticos comunes a sus pinturas, repitiendo entornos en el que se ven inmersos los personajes, como cuando aparecen las colinas en un tercer plano, en *Sonoridad amarilla*, al describir Kandinsky el escenario que deberá ser: “lo más profundo posible. Al fondo de él una extensa colina verde” (Kandinsky, 1987: 123). De esta manera, las imágenes de Wassily Kandinsky, van más allá del soporte o del medio en el que trabaja; ya que en las pinturas, al fondo de la composición aparecen montañas coloreadas, construcciones con cúpulas, etc., y en sus obras teatrales vuelven a presentarse los mismos motivos adaptados al nuevo marco, como queriendo decir el artista ruso, que su repertorio iconográfico va más allá de los condicionantes físicos de sus creaciones, pero en la obra gráfico-plástica de Kandinsky, con la imagen abstracta, el componente árabe u oriental, será más sutil y a la vez más místico.

Aunque las obras teatrales y pictóricas de Kandinsky son únicas, los recursos compositivos y los elementos iconográficos adquieren corporeidad en su reiteración en los diversos medios, tomando el artista ruso lo que cada marco físico le puede aportar. En la Escena cuarta de *Sonoridad amarilla*, vuelven a ser protagonistas las construcciones arquitectónicas y la simplificación formal de las vestiduras que se comportan como grandes manchas cromáticas: “A la izquierda, sobre el escenario, un pequeño edificio torcido (parecido a una capilla muy sencilla) sin puerta ni ventanas (...). A la derecha, a la misma altura, se ve de pie a un hombre muy gordo vestido completamente de negro” (Derouet, 1985: 90). Se sitúa en la escena teatral; “un niño pequeño, que lleva una camiseta blanca y está sentado en el suelo (vuelto hacia el espectador)”, detalle que coincide con los seres de sus cuadros, que describen escenas idílicas campestres en la que



89
Wassily Kandinsky, *Imagen con casas*, 1909, expuesta en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.

muchos personajes disfrutaban tumbados en diversas posiciones, como se ve en el dibujo *Sin Título. Estudio concerniente al Paraíso* (fig. 101) de 1909, realizado en lápiz sobre cartón.

En la pintura *Sonido blanco* (fig. 88) (C. privada) se mantienen las poses orientales de las dos mujeres sentadas semidesnudas y el hombre tumbado en un primer plano, situados todos ellos en los laterales de la composición como invitando a entrar al espectador, adoptando posturas que veremos, muchas veces en las creaciones del artista ruso como representación icónica del ideal del mundo árabe en sus paisajes. Además, en la obra de Kandinsky *Estudio para pintura con casas* (fig. 90) (G. del Estado de Lenbachhaus, Múnich) de 1909, podemos ver más claramente la estructura de la composición al prescindir el dibujo del color, presentándose tres personajes abocetados, sentados en el suelo, con las casas alineadas como si de un escenario teatral se tratara.



90

Kandinsky, *Estudio para pintura con casas*, 1909; tinta marrón sobre papel, 10,4 x 19,4 cm, G. del Estado, Lenbachhaus, Múnich.

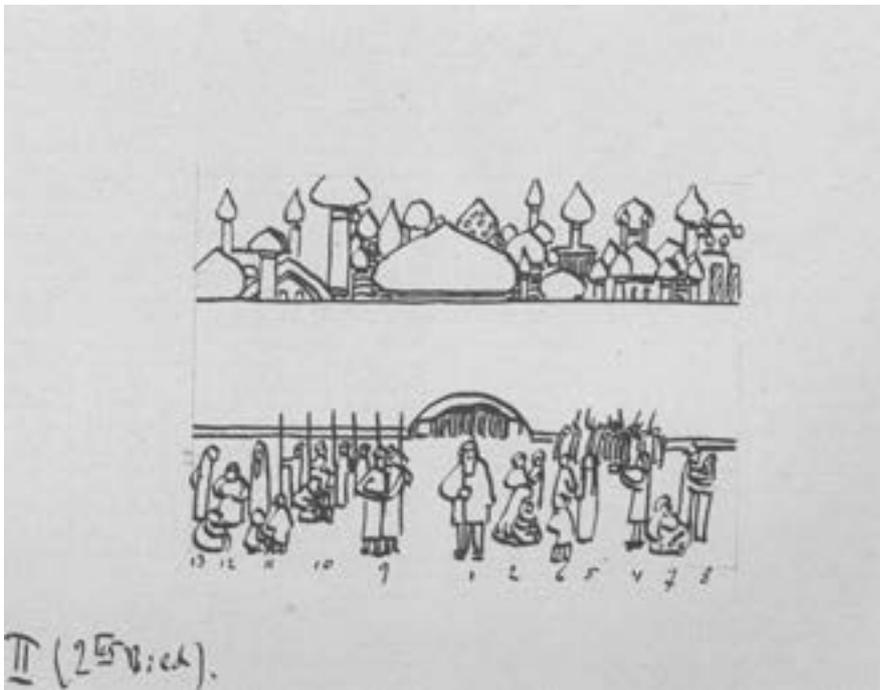
Vivian Endicot Barnett analiza la pintura definitiva *Imagen con casas* (fig. 89) (M. Stedelijk de Ámsterdam) y dice: “En el primer término, a la izquierda,

hay una figura sentada vestida de rojo y, a la derecha, otra agachada con la cara verde (...). Los árboles y los campos parecen un decorado de teatro, y las figuras sin rostro son vagas y misteriosas” (Monreal, 1994: 24).

Y en la escena quinta de *Sonoridad amarilla*, se puede observar como el artista ruso se sirve de nuevo de la simplicidad en el ropaje asociado al color en el texto, cuando Kandinsky describe como: “el hombre vestido de blanco se sienta y extiende un brazo (...) y doblando lentamente el codo aproxima el brazo a su cabeza” (Kandinsky, 1979: 181), tomando corporeidad y abstracción al mismo tiempo el hombre genérico “vestido de blanco”, como si con el término “vestido de blanco” bastara.

Wassily Kandinsky en la escena teatral repite las palabras aisladas, para enfatizar significados, uniéndolas a los cromas básicos y al repertorio iconográfico de lo árabe y oriental. Uno de los elementos que diferencia a los lenguajes gráfico-plásticos del medio escénico, es que en la obra teatral, aparece el factor tiempo, por ello en el teatro el artista puede recurrir al juego con la luz, o el movimiento. La luz combinada con el color, produce un efecto de deslumbramiento con el blanco acromático o el efecto de negra oscuridad por la luz apagada, como cuando Kandinsky en la introducción de *Sonidad amarilla* describe: “Sobre el escenario un oscuro crepúsculo azulado, que primero será blanquecino y después se vuelve de un azul oscuro intenso. Después de algún tiempo, en el medio se hace visible una pequeña luz, que se vuelve más clara con la profundización del color” (Kandinsky, 1989: 198).

En otras ocasiones, en la escena teatral, la luz se comportará como la paleta del pintor creando intensos efectos cromáticos, cuando Kandinsky afirma que: “Algunos grupos son iluminados desde arriba más o menos intensamente con distintos colores: un grupo de gente sentada se ilumina con una luz roja intensa; uno algo mayor de pie, azul pálido, etc (1989: 211). Y finalmente en la escena sexta de *Sonidad amarilla* vuelve a tener protagonismo el color específico de los personajes, al aparecer: “En el centro del escenario un gigante de un amarillo claro con una cara blanca indeterminada, con grandes y redondos ojos negros” (*Ibid.*, p. 231).



91
Wassily Kandinsky, página del croquis de *Sonoridad verde*, hacia 1908-1909.

EN 1909, SE CREA LA N.K.V. DE MÚNICH. KANDISKY ESCRIBE Y PUBLICA SUS SONIDOS: las xilografías en París (Derouet, 1985: 12), escribe: 1. *Sonoridad verde (Resonancia verde)* y 2. *Blanco y negro*, comenzando sus poemas 3. “Sonidos”.

En 1909 se funda la *Nueva Asociación de Artistas (Neue Künstlervereinigung)* de Múnich de la que es presidente Kandinsky (Monreal, 1994: 151). “Un miembro de la Asociación, Alfred Kubin, había escrito en 1908 una novela en la que ya el título, *El otro lado (Die andere Seite)*, muestra esta necesidad de no detenerse en el límite de la apariencia” (Kandinsky, 1989: 9).

Ese año Wassily Kandinsky escribe:

1. *Sonoridad verde* (Kandinsky, 1979: 296)

2. *Blanco y negro* (*Ibid.*, p. 296)⁵³ y

3. Comienza a escribir sus poemas en prosa “Sonidos”.

Respecto a las creaciones del artista ruso relacionadas con lo árabe u oriental, si bien 1908 será el primer año en el vemos que los temas árabes se adaptan a una obra abstracta, 1909 aportará otra novedad, el nacimiento de sus “Improvisaciones”, las creaciones en serie más fuertemente ligadas a los temas árabes u orientales, a la vez que inicia la breve serie de sus “árabes” con *Cementerio, Árabes 1* (fig. 19).

Mientras tanto, Kandinsky continúa con sus “Sonidos”, en sus composiciones teatrales y posteriormente en sus poesías.

1. SONORIDAD VERDE

Tras su composición teatral *Sonoridad amarilla* de 1908, ahora escribe *Sonoridad verde*, en la que los epígrafes aparecen nuevamente en un concepto interdisciplinar, en el que se unen aspectos de las dos dimensiones sensoriales; lo musical y lo gráfico-plástico.

Como documento y muestra de la creación teatral inédita *Sonoridad verde* tenemos el croquis⁵⁴ de la Composición escénica II, (fig. 91) titulado primeramente *Voz (Stimmen)*, epígrafe que será sustituido por *Sonoridad verde*, escrito probablemente hacia 1908-1909 (Derouet, 1985: 69), donde surgen elementos orientales y otros que forman parte de lo sinestésico interdisciplinar. En *Sonoridad verde* lo oriental aparece en las construcciones con cúpulas al fondo de la escena y lo interdisciplinar se refleja en varios aspectos; primeramente en que el croquis es un medio gráfico concebido para una obra teatral, en la que el creador ruso se comporta como un artista plástico. Luego el escenario teatral, determina que los personajes adopten posiciones frontales para poder ser observados en la escena, reflejándose en el croquis el componente sinestésico, en las cúpulas que apuntan al cielo y en las lanzas, que con su verticalidad reproducen el efecto de elevación del sonido.

⁵³ *Sonoridad verde* y *Blanco y negro*, escritos ambos inéditos, no publicados.

⁵⁴ El dibujo a tinta da las indicaciones para el segundo cuadro de la pieza, el manuscrito comparte, además un segundo dibujo a tinta de la mano de Kandinsky. Es probablemente una versión rusa que fue traducida en francés en los *Escritos completos* edición establecida por Philippe Sers/ Denoël, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, tomo III, pp. 73-75 (Derouet, 1985: 69).

EN 1910, KANDINSKY PUBLICA: 1. “SOBRE LA CUESTIÓN DE LA FORMA” (EL CONTENIDO Y LA FORMA) Y 2. “CINCO CARTAS A MÚNICH” Y REDACTA 3. *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE*

En 1910, Wassily Kandinsky participa en la primera exposición del Valet de Carreau, organizada en Moscú por Larionov, con el que el artista ruso se relaciona con otro soporte, en el camino hacia su concepto de obra de arte monumental.

Escritos de 1910:

1. Kandinsky Publica “Sobre la cuestión de la forma”.
2. “Cinco cartas a Múnich”, en la revista rusa *Apollon*, desde octubre de 1909 a octubre de 1910 (*Ibíd.*, p. 79).
3. Redacta *De lo espiritual en el arte*.

1. “SOBRE LA CUESTIÓN DE LA FORMA”

Hemos visto hasta ahora, como el artista ruso desde el soporte específico de la escritura, el libro, introducía la iconografía árabe y oriental en sus xilografías y como las imágenes del mundo árabe se proyectaban en el espacio escénico, adquiriendo nuevas dimensiones, y ahora podremos analizar, como en los ensayos y escritos Wassily Kandinsky pudo crear nuevos lazos con las culturas del cercano y lejano Oriente.

“Sobre la cuestión de la forma” aparecido en el Catálogo de Odessa de 1910 (*Ibíd.*, p. 79), será una disertación sobre el arte y su sentido, aspectos que luego desarrollará Kandinsky más ampliamente en *De lo espiritual en el arte*, introduciendo en el artículo el concepto de lo místico, cuando nos dice que: “Toda evolución, es decir, el desarrollo interno y la cultura externa es, por lo tanto, un desplazamiento de las barreras” (Kandinsky, 1989: 133). El artista ruso establece en el texto una relación entre el conocimiento y lo espiritual, utilizando el similitud de las barreras, para la explicación de las fases del conocimiento, en unos términos que posteriormente en *De lo Espiritual en el arte* serán equivalentes a su triángulo espiritual, donde sitúa el artista ruso los diferentes niveles de maduración interior, estando en la cima del conocimiento algunos, que determinan el avance de los valores en la sociedad en las diversas épocas.

Hay toda una corriente mística en el pensamiento de Kandinsky, que lo incluye en los movimientos expresionistas de inicios del siglo XX en Alemania y esa corriente, le vincula a la vez con lo más profundo del ser humano y con su entorno más lejano, en ese afán por conocer otras culturas diferentes a la suya. Así mismo, afirma Kandinsky también en “Sobre la cuestión de la forma”, que: “La forma es la expresión exterior del contenido interior” (1989: 133), y según esto “al mismo tiempo puedan existir muchas formas distintas igual de buenas” (*Ibíd.*, p.136). De esta manera, la búsqueda del sentido del artista ruso en su pintura, conectaría con la necesidad de los pintores árabes actuales de lograr una obra coherente, conectada a las raíces de su cultura, en el que se valoran los trazos caligráficos.

Afirma Wassily Kandinsky en “Sobre la cuestión de la forma” que “la personalidad no puede considerarse como algo fuera del tiempo y del espacio, sino que, en cierta manera, está sujeto al tiempo (época) y al espacio (pueblo)” (*Ibíd.*, p. 137), según las teorías sobre el arte de Kandinsky, sería legítimo que los artistas árabes, al ser de una cultura diferente tuvieran unas características específicas, que les situarían en el tiempo actual con coherencia, como el artista ruso afirma: “De la misma manera que cada artista tiene que proclamar su palabra, también lo hará cada pueblo, y por lo tanto también el pueblo al que pertenece este artista. Esta interrelación se refleja en la forma y se caracteriza mediante lo nacional de la obra” (*Ibíd.*, p. 131), de hecho, si Kandinsky ha producido ciertas creaciones de carácter oriental y muchas veces árabe,

ha sido sobre la base de su propia cultura, iconográficamente las cúpulas de sus pinturas partirían de las imágenes de las construcciones de su tierra y luego esa misma cultura se ha ido enriqueciendo con otro tipo de aportaciones de lo árabe y oriental.

En “Sobre la cuestión de la forma” nos dice Kandinsky que es vital el acceso a lo esencial en su obra, en respuesta a la necesidad interior, dotando a la pintura de un componente trascendental sustituto de la religión, estando todo ello mediatizado por la relación que tenía el artista ruso con la teosofía: “El velo que oculta al espíritu en la materia es frecuentemente tan espeso que, por lo general, pocos hombres pueden entrever al espíritu”. Y afirma Kandinsky como “hoy, muchos ven al espíritu en la religión, no en el arte” (*Ibid.*, p. 131), apareciendo en el escrito del artista ruso el concepto trascendental y místico que también veremos en algunos artistas árabes que conectan con la filosofía sufí y con la obra plástica de Kandinsky.

Cuando en el texto Wassily Kandinsky dice: “El que odia intenta frenar por todos los medios la evolución, la elevación” (*Ibid.*, p. 132). Nos cuenta que en general la sociedad lo que ve es lo superficial, la apariencia y en ese reino de lo superficial, algunos se sienten muy cómodos y tendrían miedo a la maduración espiritual tratando de impedir que esto se produzca. Sus escritos serán un reflejo de su pensamiento, en el que lo artístico surge de la necesidad y si las formas son necesarias ya por ello son bellas, viéndose la necesidad y el misticismo en la actitud del artista ruso y ante el hecho creativo en general.

El camino hacia la abstracción o la búsqueda de la pintura concreta, estaría relacionada en Kandinsky con la necesidad de formas esenciales y profundas, de esta manera el artista ruso evolucionará su iconografía hacia el simbolismo místico-oriental, más sonoro y profundo al situarse al lado del silencio racional, afirmando el artista; “de la misma manera que en el realismo se potencia el sonido interior mediante la supresión de lo abstracto, también en la abstracción se potencia este sonido mediante la supresión de lo real” (*Ibid.*, p. 144).

Y así, los artistas árabes actuales han tenido su modelo en Kandinsky, tanto en las formas iconográficas como en el contenido ideológico, que en el caso del creador ruso se basaba en la búsqueda de sentido de lo personal y lo nacional, aspecto que pudo ayudar a encontrar a los plásticos árabes actuales, en la abstracción caligráfica las raíces de su cultura y en la estructura de damero o pentagrama la relación con las formas de Oriente Próximo.

De lo material y lo simbólico Kandinsky escribió ampliamente, analizando el significado de las formas, los colores y las letras, tanto como signo” puramente pictórico” o como símbolo con un significado, como cuando se puede sentir “el puro sentido interior de una raya” (*Ibid.*, p. 153-154).

Respecto a la temática árabe en “Sobre la cuestión de la forma”, curiosamente Wassily Kandinsky” recurre a *Los Árabes* (fig. 92) de Lydia Wieber, como ejemplo de la pureza de los dibujos infantiles (*Ibid.*, p. 160) y analiza los peligros del conocimiento y de la academia, diciéndonos que en estos momentos solo hay dos posibilidades; la pérdida de la espiritualidad o la construcción de toda una espiritualidad que tiene su sentido en el arte (*Ibid.*, p. 170).

ESCRITOS DE KANDINSKY EN 1911:

Creación del almanaque 1. *El Jinete Azul*, lectura de pasajes de 2. *De lo espiritual en el arte*, publicación colectiva de 3. “En lucha por el arte” y traducción de 4. “Violet” al alemán (Kandinsky, 1979: 296). 5. Otros escritos: “Composición 4”, “Sobre la composición escénica” (1979: 165). Y realización de los grabados “Sonidos”.

Este año Kandinsky funda junto con Franz Marc el grupo 1. *El Jinete Azul* (*Der Blaue Reiter*) que celebrará su primera exposición de diciembre del mismo año a enero de 1912, momento en



92

Anónimo, *Dibujo infantil, árabes*, fechado el 13 de mayo de 1908, *Der Blaue Reiter*.

el que sale a la luz el *Almanaque*, en Múnich (Kandinsky, 1989: 9). Kandinsky finaliza 2. *De lo espiritual en el arte* y en diciembre su amigo Koulbine(1868-1917) lee pasajes de estos escritos en el Congreso panruso de artistas de Petersburgo (Derouet, 1985: 12), que finalmente serán publicados en enero de 1912 (Kandinsky, 1979: 79). El artista ruso participa en la publicación colectiva 3. “En lucha por el arte”, editada por Piper en respuesta a las protestas a la crítica artística conservadora (1979: 79).

Respecto a lo interdisciplinar Wassily Kandinsky realiza los grabados en madera de la serie “Sonidos” y asistirá a un concierto de Schönberg en Múnich. La creación de la revista *El Jinete Azul*, permite al artista ruso la reflexión sobre lo artístico apreciando las creaciones exóticas y orientales. Los medios de reproducción seriada, como el grabado, (soporte en el que llevaba años trabajando), le sirven a Kandinsky para una mayor simplificación formal de sus creaciones gráfico-plásticas y para la experimentación en la relación entre la imagen gráfica y el libro, creándose de esta manera nuevas experiencias creativas, que surgen de la convivencia entre la imagen visual y la poesía, ensanchando con todo ello los horizontes de lo artístico.

En el mismo período Wassily Kandinsky se defiende con sus escritos de los ataques a los que se ve sometido por los medios retrogradados de su entorno.

Escritos o publicaciones:

1. El almanaque *El Jinete Azul*.
2. Lectura de pasajes de *De lo espiritual en el arte*.
3. La publicación colectiva “En lucha por el arte” (1979: 296).
4. “Violet” es traducido al alemán
5. Otros escritos: “Composición 4”. El ensayo “Sobre la composición escénica” (*Ibíd.*, p. 133).
6. Los grabados “Sonidos”.

1. EL ALMANAQUE *EL JINETE AZUL*

El Jinete Azul se define como una creación interdisciplinar en la que la ruptura de barreras, adquiere protagonismo siendo esta una de sus proclamas, en la revista se da la apertura de los límites tanto temporales como espaciales, con la aportación de creaciones de épocas pasadas y la atracción hacia las culturas no Occidentales, como la africana o las del lejano Oriente .

Esta vocación cosmopolita, unida a lo interdisciplinar, en la que estaba imbuido el Almanaque no es una novedad en las creaciones de Wassily Kandinsky, ya que en el artista ruso late esa acti-

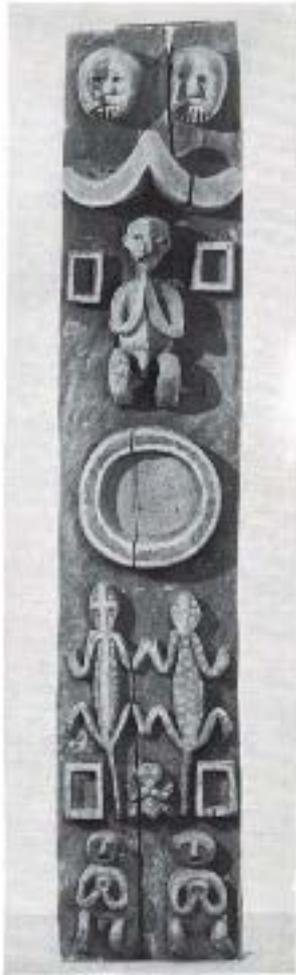
tud antes de la creación de la revista, cuando es miembro fundador de *La Nueva Asociación de Artistas de Múnich*, asociación en la que además de pintores y escultores, se incluía a músicos,



93

Anónimo, *Pintura china*, siglo XVIII o siglo XIX; aguada sobre papel, 22,2 x 33 cm,⁵⁵ *Der Blaue Reiter*.

⁵⁵ *La pintura china*, a la aguada sobre papel, 22,2 x 33 cm, siglo XVIII o siglo XIX, Múnich aparece publicada en *Der Blaue Reiter*. (Kandinsky, 1989: 34).



94

Anónimo, *Escultura de Camerún*;
tabla tallada por ambos lados, 174
x 33,5 cm, M. Estatal de Etnología.
Minh⁵⁶.

⁵⁶ *La Escultura de Camerún*, (Kandinsky, 1989: 63).

poetas, bailarines y teóricos del arte y prefiguraban ya numerosos rasgos de *El Jinete Azul*, como; “la vocación internacional, la voluntad de conjugar diversos lenguajes artísticos, o la aspiración de traspasar la envoltura para acceder a lo esencial” (Kandinsky, 1989: 9).

En la revista *El Jinete Azul* había escritos de música; partituras de Schönberg o de sus discípulos Berg y Webern, textos críticos, poesías, grabados populares y obras de artistas contemporáneos de reconocido prestigio, estableciéndose una convivencia dialéctica entre todos ellos, decía Wassily Kandinsky: “la pintura sola no nos bastaba.(...) debía erradicar viejos y estrechos conceptos y producir el derrumbamiento de los muros que separan las artes” (1989: 161).

Al artista ruso siempre le ha preocupado la relación entre las artes, la unión de las mismas en una obra monumental, que intentaba llevar a la práctica en sus creaciones, cuando trabajaba en la pintura, el teatro, el grabado o las poesías, tratando de expresar el mismo sonido interior con diferentes medios o ahora en la participación de propuestas de colaboración y pensamiento, en *El Jinete Azul*.

En el Almanaque “La primera línea de fuerza era el afán de Universalidad” (*Ibíd.*, p. 11) aspecto que se demuestra con la presentación creaciones de movimientos pictóricos del momento; tanto de Francia, Alemania y Rusia, junto a obras del pasado, del gótico, así como creaciones de otras culturas que permanecían puras, como las Africanas; con una *escultura de Camerún*, (fig. 94) (M. Estatal de Etnología) (*Ibíd.*, p. 63) las del gran Oriente; la aguada *china*, del siglo XVIII o XIX. (fig. 93)⁵⁷, obras japonesas (fig. 96), maderas malayas, todo ello junto con muestras de arte popular e infantil, imágenes de relieves etruscos o esculturas precolumbinas, etcétera.

La internacionalidad de *El Jinete Azul* vinculaba al almanaque con las creaciones del momento, pero donde adquiriría mayor significado era en la relación que la revista establecía con las culturas más primitivas, culturas que estaban menos mediatizadas por la civilización; como la cultura Oriental, de la que se presentaron varios ejemplos, la Africana, de la que aparecían muestras de sus creaciones (fig. 95) y hacía la que también habían recurrido otros artistas actuales como Picasso u otros del entorno de Kandinsky: “Si en general la sensibilidad popular en Europa ha sido echada a perder, por “el trabajo mecánico” y “el servilismo industrial”, (*Ibíd.*, p. 11) es necesario “recuperar las muestras de creatividad resistente (...), o extender la mirada a otros horizontes no contaminados por la civilización” (*Ibíd.*, p. 11)

En *Der Blaue Reiter*, las relaciones entre las culturas se manifiestan al margen de las distancias espacio-temporales, resultado tan interesantes las culturas exóticas como las alejadas de otro tiempo. En todo caso esa apertura hacia lo internacional no estaba separada de la responsabilidad del artista en su búsqueda del estilo personal, como afirmaba Wassily Kandinsky en “Sobre la cuestión de la forma”, publicado en *Der Blaue Reiter*: “De la misma manera que cada artista tiene que proclamar su palabra, también lo hará cada pueblo, y por lo tanto también el pueblo al que pertenece el artista” (*Ibíd.*, p. 137). En el Almanaque por lo tanto se unen aspectos que estaban ya presentes en los escritos de Kandinsky y otros que reflejan nuevos pensamientos, como cuando nos cuenta el artista ruso que; “cada tiempo posee una misión especialmente encomendada (...). El reflejo de esta temporalidad es reconocido como estilo en la obra” (*Ibíd.*, p.137).

Con la valoración de las culturas no occidentales, la necesidad de conectar con lo propio y con el pueblo al que uno pertenece, Kandinsky pudo sentar las bases para que muchos creadores árabes pudieran sentirse identificados con sus ideales y todo esto pudo ayudar a los artistas árabes en la búsqueda de la legitimación de un estilo artístico peculiar que se adecuara al momento histórico que les tocaba vivir.

⁵⁷ Pintura china legado de Paul Marc, (Kandinsky, 1989: 300).



95

Anónimo, *Escultura procedente del Reino de Benin de Nigeria*; fundida en bronce, M. Británico.

Además del reflejo de la temporalidad, la necesidad de búsqueda de sentido, tan vital para el artista ruso en sus escritos, es posible que empujara a los artistas árabes actuales a tratar de conectar con sus raíces culturales en la abstracción caligráfica, encontrando de esta manera las formas en su pasado como pueblo, actualizándolas al unir las al tiempo presente, al fundir lo caligráfico tradicional con lo abstracto actual, posición común al espíritu de Wassily Kandinsky y Franz Marc cuando crearon juntos la revista *El Jinete Azul* (1990: 57).

En el almanaque *El Jinete Azul* aparecen los textos de :

Kandinsky.

Franz Marc.

D.Burliuk.

August Macke.

Arnold Schönberg, músico amigo de Kandinsky.

de Roger Allard (1885-1961), escritor y crítico de arte (*Ibid.*, p. 294).

de Th.V.Hartmann (1885-1956), músico y pintor.

de Erwin V.Busse (1885-), historiador de arte.

Sabaneiev (1881-1968), músico ruso.

de Nikolai Kulbin (1868-1941), artista, médico y mecenas (*Ibid.*, p. 295).



96

Anónimo, *Xilografía Japonesa*, fragmento, publicado en *Der Blaue Reiter*⁵⁹.

ESCRITO DE KANDINSKY SOBRE EUGEN KAHLER

Eugen Kahler (1882-1911) era un pintor dibujante y poeta, sobre el que Kandinsky escribe y nos dice que los viajes que realizó a través de Europa y Africa: “(París, Bruselas, Berlín, Londres, Egipto, Túnez, Italia, España) fueron, en realidad, siempre el mismo viaje por el mismo país” (*Ibid.*, p. 106).

Eugen Kahler, coincidió con Kandinsky en su afán por viajar y al analizar este aspecto del artista, el creador ruso puede estar hablando de sí mismo, ya que ambos creadores casos deambularon por lugares semejantes⁵⁸.

Otros textos de Kandinsky publicados en *Der Blaue Reiter*.

“Sobre la cuestión de la forma”.

“Sobre la composición escénica”.

ESCRITOS DE FRANZ MARC

Franz Marc aporta tres textos a la revista *El Jinete azul*, el primero “Bienes espirituales”, donde habla de la nula valoración general de la sociedad de los bienes espirituales frente a los materiales (Kandinsky, 1989: 33-35), el segundo “Los salvajes”, (*Los wilden*) de Alemania, en el que reflexionaría sobre los diferentes grupos o asociaciones que se formaron en esos mo-

⁵⁸ La llamada del continente africano que no era un hecho aislado en los artistas del momento.

⁵⁹ (Kandinsky, 1989: 131).

mentos en el país como: *El Puente (Brücke)* de Dresde, *La Nueva Sezession (Neue Sezession)* de Berlín y de *La Nueva Asociación (Neue Vereinigung)* de Múnich y por último en el texto “Dos cuadros”, donde Marc nos habla sobre el arte del momento (1989: 43-47).

OTROS ESCRITOS DE ARTISTAS O TEÓRICOS DEL ARTE EN EL JINETE AZUL

D.Burliuk, en “Los Wilden” (salvajes) de Rusia, da explicaciones sobre las tendencias modernas en este país.

August Macke, en “Las Máscaras” escribe sobre la legitimidad de las artes primitivas (*Ibid.*, p. 61) presentando como ejemplo las obras en bronce fundido de los negros de Benin del Africa Occidental ⁶⁰ (fig. 96), que según Macke “Hablan el mismo lenguaje vigoroso que las quimeras de Nôtre-Dame y la losa sepulcral de la catedral de Francfort” (*Ibid.*, p. 65)

Arnold Schönberg, “La relación con el texto”, donde el músico relaciona el sonido con la palabra.

De Roger Allard, “Los síntomas de renovación en la pintura”, donde Allard reflexiona sobre el arte de vanguardia..

De Th.V.Hartmann, “Sobre la anarquía en la música” (*Ibid.*, p. 294), donde Hartmann analiza el arte de la música.

De E.v.Busse “Los medios de composición en Robert Delaunay” ⁶¹, con un texto en el que Busse diserta sobre el artista Robert Delaunay.

De I. Sabaneiev (Leonidas Leonidovich), músico ruso, en el presenta Sabaneiev el *Pro-metheus*, de Skriabin y analiza su composición musical.

De Nikolai Kulbin “La música libre”, (*Ibid.*, p. 296) en el que escribe Kulbin en torno a la música y su presencia en la naturaleza.

2. GRABADOS EN MADERA DE LA SERIE “SONIDOS” Y SONIDO BLANCO

Analizamos los grabados de Wassily Kandinsky en el lugar destinado al estudio de sus escritos por varias razones; la primera porque ya en “Poesías sin palabras”, responde a la función literaria en una creación gráfica. En segundo lugar porque hemos encontrado en los “sonidos” esa especial confluencia hacia el cruce de soportes.

En las obras interdisciplinares, los “sonidos” serán un tema recurrente que comienza a trabajar Kandinsky en 1908; donde el artista ruso se sitúa en el espacio escénico con *Sonoridad amarilla*, en el literario con sus poesías “sonidos” que compondrá hasta 1913, partiendo del medio gráfico-plástico con el óleo *Sonido blanco* (C. privada), para continuar la serie de “sonidos” con el grabado *Sonido blanco* (fig. 97) de 1911.

⁶⁰ Las obras de los negros de Benin, han sido descubiertas en el año 1889.

⁶¹ E.v. Busse es un intelectual que estudió Derecho e Historia del arte en la Universidad de Múnich.



97
Wassily Kandinsky, *Sonido blanco*, 1911; grabado en madera color, 8,8 x 9,7 cm, serie "Sonidos," 1913.

Las primeras reproducciones en serie las realiza Kandinsky en 1902, siendo de 1904 el álbum de doce creaciones titulado “Poesías sin palabras”, donde el artista encuentra en el papel el lugar idóneo para la presentación de sus imágenes. En *Sonoridad amarilla* hemos visto como Wassily Kandinsky recurre a lo Oriental con las imágenes de cúpulas y alude a la sinestesia mediante la composición lineal vertical, luego en otras dos obras; la pintura y el grabado titulados *Sonido blanco* aparecen elementos de lo árabe y oriental, en lo que podríamos llamar “la iconografía del paraíso”, con la representación en los primeros planos de tres figuras en diversas posiciones, destacando el personaje árabe tumbado. La diferencia entre ambas creaciones del mismo título, estriba en la naturaleza del medio, ya que el grabado de 1911 permite una mayor simplicidad y Kandinsky juega con el soporte blanco del papel, adquiendo la línea mayor protagonismo, que en la pintura *Sonido blanco* de 1908, al ser esta anterior a la reproducción seriada, hecho que pudo determinar el mayor grado de abstracción del grabado.

Otra xilografía de la serie, “Sonidos” será *Manzano* (fig. 98), donde aparecen elementos gráficos sinestésicos, como los gestos de los personajes, elementos circulares o arcos de circunferencia y los

puntos, estando de nuevo simplificados los personajes por ropajes amplios como túnicas.

El tercer “Sonido” con elementos de lo árabe u oriental es *Dos mujeres en el paisaje iluminado por la luna* (fig. 30), reproducción fuertemente simplificada donde aparecen dos mujeres con pañuelo paseando bajo una media luna invertida.

Desde el inicio de sus creaciones “Sonidos”, si bien se pueden apreciar elementos comunes temáticos característicos de cada fase del artista ruso, en el cambio de soporte físico, ya sea el grabado, la pintura, el medio escénico o posteriormente en sus poesías, en todas ellas se produce la transformación que determina el medio, que en el paso de la pintura al grabado, los colores intensos y los matices de la pincelada, se tornan en tintas planas, en las que adquiere mayor protagonismo la línea, lo que conduciría a que los temas árabes caminen en Kandinsky hacia la desobjetualización.

En la poesía, del artista ruso la palabra sería la protagonista plena, en el teatro el color y la luz se mezclan, uniéndose en el marco espacio temporal, estando presente en todos estos soportes los mismos componentes de lo árabe; los personajes con pañuelo, las grandes túnicas, los elementos celestes o las construcciones con cúpulas.

3. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

De lo espiritual en el arte surgió de manera natural producto de las anotaciones durante diez años tomadas por Wassily Kandinsky, analizando varios aspectos de su posición ante la obra de arte; el planteamiento del hecho artístico, la idea de necesidad interior, la responsabilidad del artista y los valores espirituales, viendo en el libro, el creador ruso, las posibilidades de la pintura en cuanto a medio abstracto y como forma de expresión y conocimiento, de la misma manera que se estaba ya dando en la música, ya que según Kandinsky el arte “era mucho más poderoso de lo que parecía, (...) y podía desarrollar las mismas fuerzas que la música” (Kan-



98

Wassily Kandinsky, *Manzano*, 1911; grabado en madera color, serie “Sonidos”, 1913.

dinsky, Nina, 1990: 35).

EL MÍSTICISMO EN *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE*

El artista ruso en *De lo espiritual en el arte* ve el arte como sustituto de la religión, en la que el hecho artístico es una forma de maduración espiritual, ese sentimiento religioso se fundía desde que era un niño con el amor a su pueblo y a su entorno, según Marcel Brion: “No hubiera despertado en él cierto apetito de comunión cósmica que expresa en *De lo espiritual en el Arte*, rayano en la teosofía y la antroposofía- si no hubiera estado atraído por el atractivo antiguo de las plazas públicas de Oriente” (Brion, 1961: 8).

Wassily Kandinsky enlaza el concepto metafísico, del arte con la teosofía, como uno de los elementos que conformaría el ambiente espiritual de un pueblo, nos habla de la metafísica de lo bello, presente según nos dice: “en las tallas de los maoríes o en cualquier relieve asirio” (Kandinsky, febrero 2010: 11) enlazando en el escrito el pasado con el presente y relacionando las culturas no occidentales con el momento histórico que le ha tocado vivir .

Con la Teosofía Kandinsky intenta aproximarse por el camino del conocimiento a las necesidades del espíritu, trasladando al arte esa necesidad interior que sería imprescindible para realizar la obra y sin la que nada tiene sentido: “El artista es la mano que, por esta o aquella tecla hace vibrar adecuadamente el alma humana, (...). Llamaremos a ésta base principio de la necesidad interior” (febrero 2010: 54).

El arte sería uno de los elementos que formaría la atmósfera espiritual de un pueblo, que estaría explicado simbólicamente mediante un triángulo espiritual, situándose en las secciones superiores del triángulo la ciencia, el arte, la literatura y la música y las gentes que los cultivan en mayor grado (*Ibid.*, p. 27-31). La relación que establece Wassily Kandinsky entre Oriente y Occidente y el mundo racional y espiritual, se refleja en su personalidad como ciudadano ruso y europeo, todo ello le haría aproximarse hacia la abstracción silenciosa y a la expresión de la geometría cósmica de la circunferencia en “una teosofía que aspira a la síntesis de Asia-Europa” (Brion, 1961: 76)

El misticismo en Kandinsky se refleja en el lenguaje metafórico de *De lo espiritual en el Arte*, en el que el artista “como ruso, se expresa en el lenguaje oriental, lleno de analogías, y resuelve los escollos del idioma por medio de asociaciones” (Kandinsky, febrero 2010: 12)⁶² presentando paralelismos con lo mesiánico, lo bíblico, que da un acento trascendental a sus escritos, actitud que se traslada a su obra plástica.

EL SIMBOLISMO DE LAS FORMAS Y LOS COLORES EN *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE*

Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, observa la relación que se establece entre las formas y los colores, de una manera que aún no se manifiesta en su pintura, ya que en 1911 no se había desligado completamente del contenido referencial figurativo, por lo que no había comenzado a trabajar con la abstracción plena. El texto *De lo espiritual en el arte* tiene su materialización gráfico-plástica en las creaciones que el artista ruso produce a partir de 1924, de la que es una muestra *La pintura Azul* (fig. 99).

⁶² Texto perteneciente a *De lo Espiritual en el arte* aparecido en la introducción, publicada en Zurich, 2 de julio de 1965.



99
Wassily Kandinsky, *Pintura Azul*, Enero de 1924; óleo sobre lienzo, 50,6 x 49,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, regalo de Nueva York, Fuller Foundation, Inc., 1976.

En *La pintura Azul* las formas toman cuerpo en la definición geométrica, rota por la desmaterialización de la mancha, que junto a los elementos de la composición, presenta un significado emocional y sinestésico que es una muestra de las explicaciones del texto *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky.

En el escrito *De lo espiritual en el arte* Wassily Kandinsky nos cuenta que los colores y las formas se comportan como seres diferentes que se interrelacionan, potenciándose unas veces sus efectos y mitigándose otras, (febrero, 2010: 58) en el texto analiza el significado de las formas y colores y nos dice que los tonos agudos adquieren mayor resonancia con las configuraciones agudas, como en los círculos azules, tanto el tono cromático y como la configuración circular poseen significados equivalentes que hacen que crezcan sus valores, siendo el azul un croma que posee un fuerte valor espiritual tendiendo a la profundidad. El artista ruso en el escrito establece a la vez paralelismos entre diferentes formas de expresión, analizando diversos lenguajes; como el lenguaje musical y el plástico, diciendo que el negro sonaría como la nada sin posibilidades (*Ibid.*, p. 78), y descubre valores emocionales, cuando afirma que el rojo ardería en sí mismo, resaltando al colocarse al lado de su complementario el verde (*Ibid.*, p. 79).

A los cromas intensos, Kandinsky los relaciona con el gusto por lo popular o lo primitivo, estudia también las relaciones de los opuestos, que según él constituyen una de las armonías más eficaces e idóneas (*Ibid.*, p. 85), nos cuenta que cada color le despierta una sensación, por ejemplo, el azul ultramar oscuro invita a la caricia, el rojo cálido es excitante y puede ser doloroso como la sangre (*Ibid.*, p. 52-53). Wassily Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, nos explica los movimientos concéntricos o excéntricos de los colores, como el azul con el negro reflejaría tristeza inhumana, el blanco sería el no color de los impresionistas, lleno de posibilidades, el negro la nada sin posibilidades y el gris es un tono insonoro e inmóvil.

En el lenguaje de las formas y los colores nos dice Kandinsky que: "la forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie" (*Ibid.*, p. 56). Continúa en sus reflexiones sobre la abstracción y el realismo, razonando sobre la importancia de una u otra posición, relacionando la segunda dimensión con la concreción del objeto abstracto (*Ibid.*, p. 86).

A Kandinsky le preocupa el debate en torno al hecho pictórico y la abstracción, utilizando el término absoluto primeramente para referirse a la abstracción y a continuación el concreto, denominación que utilizará también Theo Van Doesburg. Nos dice el artista ruso, que se pueden establecer dos tipos de semejanzas entre las formas artísticas, la primera sería externa y sin futuro y la segunda sería; "espiritual y por eso contiene el germen de futuro" (*Ibid.*, p. 22), además Kandinsky, nos cuenta que cuanto menos motivación externa tenga el movimiento, más puro, profundo e interior será su efecto, que el sentido práctico borra su sentido abstracto.

SOBRE LO INTERDISCIPLINAR EN DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

Kandinsky analiza en *De lo espiritual en el arte* el significado de los elementos de la composición pictórica, junto a otros medios de expresión, como la poesía o el teatro. En la pintura los elementos formales serían; el punto, la mancha, la línea y el color, que en el teatro se verían transformados por la palabra, la luz y el factor tiempo.

El artista ruso, en la pintura en esa época aún compone con imágenes con alto valor icónico y referencial, que tienen su equivalente tanto en el teatro como en la poesía, en palabras que

adquieren un valor por sí mismas, como cuando Kandinsky dice que el sonido de las palabras provocan la misma vibración que su imagen (*Ibíd.*, p. 63).

La palabra escrita para Kandinsky tiene una entidad y un significado a como pueden tenerlo los elementos formales de la composición pictórica, la palabra sería también la base de muchos artistas árabes, que partiendo de la abstracción de la letra árabe, tratan de dar sentido a su obra, situándose a medio camino entre lo plástico y lo caligráfico.

En sus escritos Wassily Kandinsky analiza la palabra en cuanto a significante y en cuanto significado, por lo que en poesía y teatro la letra y la palabra adquirirían nuevas dimensiones. En *De lo espiritual en el arte* el artista ruso escribe sobre las diferentes artes, la relación entre las mismas, el cruce de lenguajes, persiguiendo un ideal de arte monumental, en el que todas las disciplinas se unirían pudiéndose expresar : “el mismo sonido interior” (*Ibíd.*, p. 83).

RELACIÓN DE *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE* CON EL ARTE ÁRABE

Hemos analizado la relación de Kandinsky con el mundo árabe, en cuanto a viajes, documentación, visitas a exposiciones y la iconografía representada en sus creaciones interdisciplinares, pero también podemos establecer vínculos entre lo árabe y Kandinsky y Kandinsky y los artistas árabes, en cuanto a personaje referencial con unos valores y principios que tratará de transmitir en su obra y en sus escritos.

Wassily Kandinsky piensa que el artista, tiene varias responsabilidades; en cuanto a creador, aportando lo propio de su personalidad, además de lo propio de su época que es el estilo, lo propio de la nación a la que pertenece (que en el arte árabe se puede entender como lo propio de su cultura) y lo propio del arte en general que estaría fuera del espacio y el tiempo (*Ibíd.*, p.p. 65-66). En el caso de Naj Mahdoui y Shakir al Said lo propio de la época sería la abstracción, lo propio de la nación les conduciría hacia lo caligráfico, que conectaría con las raíces del arte árabe como elemento de ornamentación o en el contenido místico-religioso.

Los artistas árabes actuales retoman las formas caligráficas como método de autoexpresión y conocimiento conectando con el contenido ideológico del artista ruso. La responsabilidad de la época haría que los artistas árabes y Kandinsky coincidieran en la abstracción, de maneras diferentes; en el caso de Kandinsky partiendo de la iconografía árabe hacia la estilización y en el de los artistas árabes, desde el trazo caligráfico de la lengua árabe; valorando en ambos casos los elementos gráfico-plásticos en su valor simbólico y formal.

La necesidad interior está relacionado con las ideas religiosas Teosóficas del artista ruso, puestas en práctica en su producción artística, postura que se trasmite a *De lo espiritual en el arte* donde Kandinsky se expresa en una actitud trascendental, con el que concibe el arte en general y la pintura en particular, teniendo presente lo interdisciplinar, en el intento de lograr la obra de arte monumental, latiendo esta actitud a lo largo de su vida en su obra y en el análisis de la misma. El componente místico trascendental será un lugar de conexión con los artistas árabes que se indentifican con la ideologías de Kandinsky, artistas en los que se unen la necesidad de identidad cultural con al afan de trascendencia religiosa sufi, actitud que plasmarán en sus pinturas, en los títulos de las obras o en el contenido de sus textos.

Reflexiona, así mismo, Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* sobre la función de la creatividad, nos habla de que cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse, que en el caso del arte árabe se caracteriza por tener un pasado diferente al de la cultura occidental, por lo tanto su futuro no podía ser el mismo, ni transcurrir por las mismas fases.

Los pintores Naj Mahdaoui y Shakir al Said, al igual que el grupo *One dimension*, se sirven de la abstracción de la palabra enlazando las formas abstractas, con las caligráficas.

El proceso de estilización caligráfica en los artistas árabes evoluciona de la representación temática referencial de la palabra a la abstracción de la misma, adquiriendo las formas de estos artistas muchas veces semejanza con las utilizadas por Kandinsky en su evolución pictórica; en el silencio formal de la Bauhaus, en la estructuración de pentagrama y en la fase de París con formas biomórficas derivadas del surrealismo.

Puede ser que el parecido entre los artistas árabes y Kandinsky se deba a la coincidencia de objetivos, o puede haber una identificación de los artistas árabes en las formas y el pensamiento de Kandinsky, pero en todo caso, también puede deberse ese parecido a que; “un sentir íntimo de un período puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un período pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias” (*Ibíd.*, p. 21).

4. La publicación colectiva *En lucha por el arte*. En esta publicación Kandinsky aporta un texto como contestación a la Protesta de los Artistas alemanes ⁶³ (Kandinsky, 1979: 296).

5. *Violet*, publicación parcial en la Bauhaus, nº 3, 1927 (1979: 296).

6. OTROS ESCRITOS DE KANDINSKY

COMPOSICIÓN 4

En sus escritos sobre arte, en marzo de 1911, Kandinsky además de reflexionar sobre el hecho artístico, analiza el cuadro *Composición 4* (fig. 100); el tipo de estructuración, los contrastes, desbordamientos y centros. .

Sus “Composiciones” son pinturas, como él mismo artista dice, largamente elaboradas y hemos podido comprobar como las más ligadas a temas árabes serán las “Improvisaciones”, pero sus “Composiciones” tampoco estarán al margen de las aportaciones de lo árabe y oriental.

En *Composición 4*, la disolución de las formas concuerda con la desmaterialización de las mismas, en otro tipo de creaciones, viéndose en esta pintura, los restos de agrupaciones de personajes con lanzas, simplificados con manchas de color que las vimos antes derivadas de las largas túnicas. Además aparecen en el cuadro con la pintura de pincelada, las montañas y los elementos celestes, que se presentan tímidamente estilizados, para más adelante resurgir toda esta iconografía en la *Composición 8*, de 1923 (M. Guggenheim N. York).

“SOBRE LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA”

En el texto “Sobre la composición escénica” ⁶⁴ Wassily Kandinsky analiza las diferentes artes; la Ópera, el Drama y el Ballet, junto con los elementos de lo artístico que participan en ellas.

Kandinsky dice que cada arte, tiene su lenguaje propio, pero desde el interior los medios son

⁶³ La publicación colectiva *En lucha por el arte*, Múnich, Piper, 1911.

⁶⁴ “Sobre la composición escénica” (1979: 165) escrito entre 1911-12 como introducción a la obra teatral *El sonido amarillo* del almanaque *El Jinete Azul*, de Múnich en 1912 (Kandinsky, 1987: 115).



100

Wassily Kandinsky, *Composición 4, La Batalla*, 1911; óleo sobre lienzo, 159,5 x 250,5 cm, C. de Arte Renania del Norte Westfalia, Düsseldorf.

semejantes y en todo caso, el objetivo de cualquier disciplina es la vibración del alma humana, por lo tanto se deben basar en la necesidad y servir para la maduración de la sensibilidad del espectador.

Según Kandinsky, en el siglo XIX se produce un alejamiento de toda creación interior, por la concentración en las apariencias, siendo la primera consecuencia del materialismo, la especialización, con la petrificación de las obras escénicas aisladas por gruesos muros y de esta manera los medios se separan y no evolucionan.

El artista ruso concibe el arte como global donde la Ópera, el Drama y el Ballet, se unirían a su idea de la creación de una obra monumental, en la que los lenguajes se interrelacionan y pueden trabajar juntos. En este tipo de creación sería preciso suprimir el proceso exterior la acción, convirtiéndose la necesidad interior en la fuente única, en consonancia con la percepción global del arte del artista ruso, no siendo de extrañar que en lo interdisciplinar Kandinsky encuentre elementos iconográficos comunes.

ESCRITOS DE KANDINSKY EN 1912:

1. *De lo espiritual en el arte*, segunda y tercera edición. 2. Sale a la luz la revista *El Jinete Azul*. 3. La “Comunicación” expuesta en la “Conferencia del Valet de Carreau”. Además el artista ruso publica en Moscú: 4. “De la comprensión del arte” y 5. Cuatro poemas en la colección “Una bofetada al gusto del público” 1912-1913. 6. Se editan en *La Tormenta*; los poemas “Sonidos” y “La pintura en tanto que arte puro”.

En 1912, se celebra la segunda exposición de la revista *El Jinete Azul*, en la que se presentaban obras exóticas, participando en sus exposiciones artistas de gran prestigio y de variadas tendencias, esta edición se consagra al dibujo, el grabado y la acuarela, formando parte de la misma “desde cubistas a constructivistas a expresionistas como Braque, Derain, Picasso, Malevich, Klee, Kandinsky, Marc, etc.” (Kandinsky, 1989: 14).

1. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

En enero de 1912, se produce la primera edición de *1. De lo espiritual en el arte*, junto con la segunda edición en abril y la tercera edición con el título original. Aunque el libro es redactado en 1910 será publicado en 1912 en Múnich por la editorial Piper y la revista *La Tormenta* (nº106) saca un resumen del mismo (Kandinsky, 1979: 79).

2. EL JINETE AZUL

Piper de Múnich edita la revista en mayo, de *2. El Jinete Azul*, creado el año anterior, del que los principales artífices serán Kandinsky y Franz Marc, el almanaque contiene “De la composición escénica”, “Sonoridad amarilla” y “Sobre la cuestión de la forma” (1979: 79).

3. “UNA COMUNICACIÓN” en la “Conferencia del Valet de Carreau”

También de esos momentos será la 3. “La Comunicación” de Kandinsky, expuesta en la “Conferencia del Valet de Carreau”, el 12 de enero en Moscú (*Ibid.*, p. 79).

4. “DE LA COMPRESIÓN DEL ARTE”

En otoño, en la revista *La Tormenta* (nº 129) se edita 4. “De la comprensión del arte” (Kandinsky, 1979: 79) que aparece junto con dibujos y otros artículos de Kandinsky. En el texto “De la comprensión del arte” el artista ruso continúa en sus reflexiones sobre la creación, con el tema de la necesidad interior o lo espiritual y nos habla de cómo cada época las aportaciones artísticas que pueden enriquecer a la sociedad y como en las grandes etapas de la humanidad resulta fácil hacerse profeta (1979: 187).

El artista ruso afirma que hay momentos históricos en que las transformaciones son lentas y otros en que suceden a velocidad vertiginosa, dice que hace poco la pintura era recibida con insultos y como: “Hoy ya no se habla más que de cubo, de distribución de superficies, de yuxtaposición de colores, de verticalidad, de ritmo” (*Ibid.*, p. 188) y describe a la vez cómo ha evolucionado el arte.

Wassily Kandinsky reflexiona en “De la comprensión del arte” sobre las actitudes de las personas ante la creación, según él artista ruso hay dos clases de individuos; unos se contentan con vivir interiormente la realidad y otros procuran definir la experiencia que han vivido.

Nos habla, así mismo, de la obra artística, que abre la posibilidad de realización interior tanto al que la ejecuta, como al buen espectador que la recibe, afirmando en lenguaje mesiánico que: “aquel para quien ha sido creada la obra debe abrir sin reservas su alma para vivirla. Entonces, también él conocerá la felicidad” (Kandinsky, 1979: 190).

5. “CUATRO POEMAS” en “Una bofetada al gusto del público”.

En diciembre de 1912, Kandinsky saca a la luz; 5. “Cuatro poemas” en la colección “Una bofetada al gusto del público” (Moscú) (1979: 79), lo que se une a la lectura de extractos, por su amigo Koulbine, en el Congreso panruso de artistas, de San Petersburgo.

6. “SONIDOS”.

Wassily Kandinsky escribió poemas desde la adolescencia, su principal colección de escritos contenía poemas y grabados compuestos a inicios de siglo. La poesía será una actividad que el artista ruso no abandonará con el tiempo, datando algunas de sus textos de los años 1937-1938 (*Ibid.*, p. 283).

Las poesías 1. “Sonidos”, comprenderían un conjunto de treinta y ocho poemas en prosa, realizados entre el año 1908 y 1913 que aparecerán junto a doce grabados en madera en color y cuarenta y tres, en blanco y negro (*Ibid.*, p. 283).

Kandinsky en coherencia con sus ideas se sirve de la poesía como medio de expresión, experimentación y como soporte alternativo: “La mayor parte de los comentaristas subrayó la audacia de esos poemas alógicos, que en muchos aspectos anuncian el dadaísmo o lo que Hans Arp llama poesía “concreta”⁶⁵ (*Ibid.*, p. 284). Wassily Kandinsky, en su concepto de obra de arte global, utiliza otros medios de expresión alternativos a los gráfico-plásticos, como el teatro, la música, o la poesía, en los que vamos apreciando la confluencia de formas compositivas y una iconografía común.

⁶⁵ Kandinsky el poeta, en W.Kandinsky presentado por Max Bill, París, 1951, págs. 89-90.

FAGOT

En el poema *Fagot* (*Ibíd.*, p. 213), Kandinsky compone con figuras visuales y colores, las imágenes son producto de palabras que se construyen en la imaginación del que la lee, como cuando el artista ruso dice que; “la nube anaranjada desapareció” (*Ibíd.*, p. 213).

Kandinsky vuelve a recurrir en *Fagot* a lo análogo sinéscico, sirviéndose del lenguaje visual, en el que los colores y matices son tonos primarios o secundarios, coincidiendo tanto en la poesía como en la pintura, en los cromas, sumándose además en la poesía el factor tiempo específico del lenguaje verbal, luego en cuanto al término “desapareció”, esa ausencia repentina no posible expresarla en el lenguaje pictórico. La sinestesia se hace efectiva mediante la asociación de cualidades a los tonos cromáticos, como cuando Kandinsky dice; “azul cortante” y “de la ciudad amarilla hasta el llanto” (*Ibíd.*), descubriendo con ello la intensidad de lo poético unido a lo plástico.

En cuanto a lo árabe y oriental, en *Fagot* Wassily Kandinsky recurre al azul espiritual oriental, en el que sitúa muchas veces su iconografía cósmica.

DE OTRA MANERA

En *De otra manera*, (*Ibíd.*, p. 215) Kandinsky trabaja con cierta forma de abstracción, mediante la potenciación del sonido abstracto de la palabra, con su repetición, por ejemplo al escribir “ALGO, ALGO, ALGO” la palabra queda fijada mediante la reiteración, de manera semejante a como sería en el dibujo delimitado y contorneado por la línea de sus pinturas al óleo. Y cuando el artista ruso compone *De otra manera*, tanto la palabra como la imagen se ven dotadas además de la abstracción temática figurativa.

PRADO MULTICOLOR

En el poema de “Sonidos” titulado *Prado multicolor* aparecen elementos de lo árabe y oriental cuando Wassily Kandinsky describe imágenes de personajes adoptando la característica postura árabe y dice; “estaban sentados en línea recta cinco hombres.” Un sexto permanecía de pie, a un lado” (*Ibíd.*, p. 216), postura de la que también tenemos una muestra en el *Estudio concerniente al Paraíso, Sin título* (fig. 101), (Derouet, 1985: 90) realizado en 1909, que se repetirá de manera insistente en las “Improvisaciones” y en otro tipo de creaciones del artista ruso.

En el poema de 1912, reinciden a la vez que la iconografía de lo árabe, otros elementos de lo interdisciplinar; como el protagonismo del color, las agrupaciones de personajes y las posiciones de los hombres alineados que recuerdan a las representaciones de escenográficas, como ya sucedió antes en la ordenación compositiva en línea de la *Imagen con casas*, 1909, (fig. 89) (Stedelijk Museo de Ámsterdam).

Podemos comprobar una vez más, como Wassily Kandinsky en el poema *Prado multicolor* toma los procedimientos compositivos de lo pictórico, en la utilización del color y la ordenación compositiva, como cuando recurre de manera reiterada a los temas, que se adaptan a los diversos soportes de lo artístico, por ejemplo cuando alude a la montaña que era un elemento iconográfico común en las pinturas de temas árabes u orientales, como *Montaña* de 1909 (fig. 102) (G. del Estado Lembachhaus, Múnich), pero ahora, en *Prado multicolor*, se utilizan recursos específicos del medio literario, la palabra adquiere corporeidad en la repetición en el



101

Wassily Kandinsky, *Sin título, estudio concerniente al Paraíso*, 1909; lápiz sobre cartón, 11,5 x 18,5 cm.



102

Wassily Kandinsky, *Montaña*, 1909, óleo sobre lienzo, 109 x 109 cm, G. del Estado Lembachhaus, Múnich.

poema cuando Kandinsky escribe; “Rueda una roca de la montaña. ¡Una roca. Una roca, una roca! ¡De la montaña...! ¡Rueda hacia abajo...!” (1985: 216-217) y lo circular, ya no se dibuja como en el medio gráfico-plástico, sino que se describe mediante el verbo rodar.

MIRADA Y RELÁMPAGO

En el poema *Mirada y relámpago* (Kandinsky, 1979: 219) de “Klange”, Kandinsky vuelve a servirse de formas relacionadas con el cercano y lejano Oriente, a las que recurrirá con frecuencia en sus obras pictóricas, como las circunferencias de su última fase o los tableros de ajedrez, que surgen en su iconografía al principio tímidamente, para ir adquiriendo protagonismo más adelante, en la estructuración compositiva de algunas obras pictóricas que recuerdan a alfabetos imaginarios.

La estructura de damero y los tableros de ajedrez, serán también otra coincidencia entre las creaciones de los artistas árabes y la pintura de Kandinsky, viéndose este motivo en el poema *Mirada y relámpago* cuando escribe: “Impecables círculos semirredondos casi oprimen tableros de ajedrez y ¡Libros de hierro!” (1979: 219).

Aquí repite Wassily Kandinsky una vez más su repertorio iconográfico interdisciplinar, tomando presencia los “círculos” que ahora son “semirredondos” e “impecables”, términos que complementan la forma y despiertan emociones en el lector. Y el cielo, en el poema *Mirada y relámpago* es el soporte de “cintas impresas”, cielo que será un espacio azul espiritual en las pinturas de Kandinsky y el lugar de la representación de la iconografía mística-oriental; con sus medias lunas árabes, esferas celestes luminosas y otras veces, el mismo cielo azul, va a ser también en sus pinturas soporte de cintas impresas como en la pintura *Curva dominante* (fig. 75) (M. Solomon R. Guggenheim Nueva York) de 1936, en la que aparece una banda con dibujos semejantes a inscripciones caligráficas.

VER

En el poema *Ver* (1985: 219) de Wassily Kandinsky, surge la iconografía pictórica de sus mujeres árabes con pañuelo cuando dice: “Y cubre tu cara con rojo paño” (*Ibid.*, p. 219), en un texto que adquiere el significado de una imagen plástica con gran carga dramática.

Al igual que sucede en el poema, los personajes árabes los hemos visto aparecer con frecuencia, en las creaciones del artista ruso; en sus poesías, obras teatrales como en sus representaciones pictóricas, como estilizaciones de personajes con túnicas, en diversas posiciones, con los cuerpos tumbados o sentados.

EN 1913, KANDINSKY REALIZA NUMEROSAS PUBLICACIONES Y ESCRITOS

En 1913, Wassily Kandinsky realiza numerosas publicaciones y escritos como: 1. “La pintura como arte puro”, 2. *Mirada Retrospectiva* 1901-1913, 3. “En lucha por el arte”, obra colectiva, 4. “La entrevista concedida a C.A. Julien”, 5. El “Lenguaje de las formas y los colores”, 6. “De la comprensión del arte” y el 7. Un Ensayo sobre arte y artistas, junto con 8. diversas cartas. Publica también “Sonoridades” en la editorial Piper de Múnich (*Ibid.*, p. 80) y La Ilustración de la Biblia junto con Marc, Kandinsky, Kubin, Klee, Heckel y Kokoschka (Kandinsky, 1989: 256).

En enero, Wassily Kandinsky expone en la galería Bock de Hamburgo, en una exhibición por la que recibe auténticos ataques en un diario local, luego en Marzo, en la revista *La Tormenta*⁶⁶. En mayo, de nuevo tendrá lugar otra protesta contra la publicación de sus poemas en Una bofetada al gusto del público, algo que le ha sudado a Kandinsky, en diferentes etapas de la carrera artística, al que en su camino le acompañan a la vez frenéticas críticas y entusiastas defensores.

En septiembre Kandinsky regresa a Alemania y publica 5. “La pintura como arte puro”, en los números (nº178-179) de *La Tormenta*⁶⁷, revista que editará a su vez en octubre, en Berlín *Mirada Retrospectiva*, y que en noviembre, en el (nº 186-187) sacará un artículo de Franz Marc sobre Kandinsky (Kandinsky, 1979: 80).

1. “LA PINTURA COMO ARTE PURO”.

En el texto “La pintura como arte puro” Kandinsky analiza el contenido y la forma, como dos elementos dispares que materializarían la obra de arte; el contenido sería el interior donde radica la emoción, siendo el exterior la forma, que es además la expresión del contenido abstracto. Dice el artista que una obra de arte se aprecia como bella por la relación regular de los dos elementos; el interior y el exterior, estando sometida a la vez a la ley de construcción natural.

Aquí se habla sobre el origen de la pintura, que tendría en principio un fin puramente práctico, destinado a la búsqueda de placer, produciéndose con el tiempo un refinamiento de las necesidades prácticas, que tendrá dos consecuencias; “el elemento espiritual se aísla del elemento corporal y se desarrolla de una manera independiente, en una evolución de la cual derivan las diferentes artes” (Kandinsky, 1979: 193).

En un primer período estaría el deseo práctico de fijar el elemento corporal efímero, luego en un segundo período se produciría la liberación del fin práctico con el dominio de lo espiritual, siendo el espíritu la meta, en un tercer período. En el primer período se situaría la pintura realista hasta el siglo XIX, en el segundo la pintura naturalista, con el impresionismo, el neoimpresionismo, el expresionismo, y el tercer período es el estadio superior del arte puro, donde el objetivo sería la pintura de composición, logrando por fin un lenguaje puramente artístico.

Dice el artista ruso que el pasado nos enseña sobre la evolución de la humanidad que consiste en la espiritualización de numerosos valores; entre los cuales el arte ocuparía el primer lugar y entre las artes, la pintura habría recorrido el camino, en las diversas etapas desde la finalidad práctica a la finalidad espiritual, de lo objetivo a lo compositivo.

2.MIRADA RETROSPECTIVA 1901-1913.

En *Mirada Retrospectiva*, Wassily Kandinsky hace un balance personal de ciertos aspectos de su vida, ya que el escrito serán más bien dos libros diferentes, redactados en dos momentos críticos; el primero en 1913 entre Múnich-Berlín y el segundo en Moscú en 1918, conteniendo la versión alemana un poema, con unas sesenta fotografías de cuadros y un texto seguido de tres

⁶⁶ *La Tormenta*, es una revista dirigida por Herwarth Walden, un personaje trascendental en esos momentos en el arte que es a la vez director de una galería de arte y de una editorial con el mismo nombre .

⁶⁷ *La Tormenta*, una revista que solicitará cartas de solidaridad con Kandinsky durante varios números. en estas misivas se defiende al pintor, lo que le da notoriedad.

comentarios de pinturas ⁶⁸. En el texto se hace un repaso a las diferentes etapas de la vida del artista ruso, que comprenden desde su niñez hasta la entrada en la abstracción; describiéndonos la importancia de los viajes con sus padres, los colores en Italia, como cuando Kandinsky dice; “Italia cobró color para mí con dos impresiones de negro” (1979: 13), describe a su vez el nacimiento de ciertos iconos como el caballo; como cuando rememora en su iconografía el caballito de plomo, que le impresionó de niño, describe también la época de estudiante cuando pintaba en sus horas libres, el viaje a la provincia de Wologda y a Túnez; teniendo gran valor estos escritos como testimonio directo de las vivencias de Wassily Kandinsky.

El *Mirada Retrospectiva*, nos habla además del contacto en su tierra con lo popular, aspecto que nos sirve para poder analizar la relación de lo oriental con lo árabe en Kandinsky, estando lo popular y lo oriental vinculados en el artista, si tenemos en cuenta que como ciudadano ruso se consideraba oriental y allí en sus raíces percibe primeramente en el paisaje de su pueblo los elementos exóticos. Estos asuntos afectarán a su sensibilidad y los expresará de manera personal, como cuando se encuentra en 1889, al terminar la carrera de derecho con “la isba de campesinos en el gobierno de Wologda” (*Ibid.*, p. 191), en el viaje de investigación patrocinado por la Sociedad de Ciencias Naturales, viaje en el que toma apuntes y se sorprende por las diferencias de esa cultura respecto a lo que Wassily Kandinsky conoce.

Analizando *Mirada retrospectiva* observa Bouillon (*Ibid.*, p. 80), que las palabras adquieren un papel trascendental en Kandinsky, no sólo como transmisoras de contenidos sino que tienen un valor por sí mismas, como elemento significante, valor del que se sirve el artista ruso en su obra teatral o poética, los pasajes o transiciones que en el escrito dice Kandinsky no se verifican por “asociaciones de ideas”, sino por “palabras ejes” (*Ibid.*, p. 80). La importancia esas palabras ejes, en *Mirada retrospectiva* desempeñan un papel semejante a la función de los de temas iconográficos en su obra pictórica, que coinciden en ocasiones con los que se presentan en sus obras interdisciplinarias, siendo subrayadas en el texto las palabras ejes en su reiteración, por ejemplo cuando dice: “el caballo pío del juego de caballitos, que es también el caballo de Múnich” (*Ibid.*, p. 53).

Otros escritos de Kandinsky:

3. “En lucha por el arte”, publicación colectiva.

4. “Entrevista concedida a C.A. Julien”.

Cuatro ensayos de Kandinsky:

5. “El Lenguaje de las formas y los colores”, es publicado en abril en *La Tormenta* (*Ibid.*, p. 17) ⁶⁹.

6. “De la comprensión del arte”, publicado en octubre (*Ibid.*, p. 17).

7. ENSAYOS SOBRE ARTE Y ARTISTAS:

“La imagen con un borde blanco”, un ensayo de mayo de 2013:

“Sobre Composición IV”

y “Cuadro con orla blanca”.

⁶⁸ *Mirada Retrospectiva* de Wassily Kandinsky, según la edición establecida y presentada por Jean-Paul Bouillon.

⁶⁹ Es un capítulo extraído de *De lo espiritual* que acababa de aparecer en Múnich, en octubre.



103

Wassily Kandinsky, *Composición 6*, 1913; óleo sobre lienzo, 195 x 300 cm, S. Petesburgo, Ermitage.

170

“SOBRE COMPOSICIÓN 6”

Escrito por Kandinsky en el que analiza el óleo *Composición 6* (fig. 103) (S. Petesburgo, Ermitage), en el que apunta Monreal: “describía la evolución desde una inicial pintura sobre cristal, pasando por varios estudios, hasta el lienzo final” (Monreal, 1994: 29).

En esta pintura realizada en marzo (Kandinsky, 1979: 80), poco antes del ensayo al margen de las apreciaciones que realiza el pintor ruso sobre ella, parece haber un caos inicial previo al nacimiento de una nueva creación, ya que en *Composición 6* se da el desorden en el juego de las luces y las sombras, y según Dueñas; “Kandinsky pinta la destrucción, pero en realidad lo que sugiere es una cosmogonía, la propuesta del nacimiento de un mundo nuevo, más espiritual, y de una nueva pintura más expresiva, más pura”⁷⁰ (Dueñas, 2013).

Composición 6 abre el camino hacia el nacimiento a las formas abstractas de Kandinsky, que van a ser las más racionales y la vez espirituales, con la valoración del vacío y del silencio, en un espacio cósmico, el de su siguiente etapa pictórica, como decía del cuadro *Composición 6*, el mismo Wassily Kandinsky: “Una gran destrucción (de efecto objetivo) es también un canto de alabanza que vive plenamente en el aislamiento de la sonoridad, como un himno a la nueva creación que sigue a la destrucción” (Kandinsky, 1979: 137).

“CUADRO CON ORLA BLANCA” (1979: 138).

Donde analiza Kandinsky la composición de formas y colores de la obra y el proceso de creación del mismo.

8. DIVERSAS CARTAS:

Los escritos serán una parte de la obra de Kandinsky, viéndose estos tanto como creaciones interdisciplinarias, como obras de ensayo y crítica o como toda una serie de misivas, en las que se refleja la importancia de las relaciones personales con otros artistas, a los que le unía muchas veces una gran amistad y con los que solía mantener admiración mútua.

“CARTA A FRANZ MARC” (5 de junio de 1913) (*Ibíd.*, pp. 221-222)

Con Franz Marc, Kandinsky habla sobre los planes para una nueva edición de *El Jinete azul*.

“CARTAS A HERMATH WALDEN” (1878-1941) noviembre 1913.

El nombre verdadero de Walden era Georg Lewin (1878-1941), músico, escritor y poeta, promotor de experiencias artísticas a principios del siglo XX en Alemania.

En las cartas del 12 y 15 de noviembre de 1913, escritas por el pintor ruso, dirigidas a Herwath Walden, Kandinsky le habla sobre los futuristas italianos y sus reservas frente a ellos, recomendando a Walden que no los apoye (*Ibíd.*, pp. 227- 228).

⁷⁰ Jorge Dueñas Villamiel Desde Rusia con espiritualidad, 14 de agosto del 2013, Reflexiones en torno a la composición de Wassily Kandinsky.

ETAPA RUSA, 1914-1921

EN 1914, KANDINSKY ABANDONA MÚNICH Y SE TRASLADA A MOSCÚ

Redacción de la 1. “Conferencia de Colonia”, y de un ensayo 2. “Sobre el muro” (*Sur le mur*), 3. *De lo espiritual en el arte* es traducido al inglés (*Ibíd.*, p. 191 o 80), también de este período son las 4. Cartas de Kandinsky: “Cartas a A. J. Eddy” , y “Cartas a Paul Klee”.

En 1914, Kandinsky permaneció en Goldach con los suyos durante tres meses, en esos momentos casi no pintaba, pero escribía mucho y pensaba sobre el problema de la forma. Más tarde incluyó los textos aquí elaborados en *Punto y línea en el plano*, que se publicará en Múnich en 1926 (Kandinsky, Nina, 1990: 75), a continuación Kandinsky regresa a Rusia, donde es nombrado miembro del Comisariado de Educación Popular y enseñará en las Escuelas de Arte Estatales y en la Universidad (1990: 77- 82).

1. “CONFERENCIA DE COLONIA EN ENERO DE 1914”

La redacción de 1. “La Conferencia de Colonia” se producirá a inicios de 1914 (Kandinsky, 1979: 197-207) pero no será publicada hasta 1957 (*Ibíd.*, p. 80), cuando el artista ruso ya ha muerto. En este texto Kandinsky nos habla de sus inicios en el arte, describiendo las diversas fases artísticas por las que ha pasado, con sus temas y sus anhelos. Más adelante, sigue analizando la evolución de su pintura, como cuando; “suavizaba su superficie y les hacía exhibir su pureza y su verdadera naturaleza como a través de un vidrio esmerilado”, dice Kandinsky que así pintó *Improvisación 22* y *Composición 5* (*Ibíd.*, p. 205), afirmando el artista ruso como en los últimos años estaba totalmente absorto “en los valores múltiples de los elementos abstractos” (*Ibíd.*, p. 206), en una abstracción que adquiere un nuevo significado, tanto formal como simbólico.

Nos habla en “La Conferencia de Colonia” de tres peligros; el de la estilización, el peligro de lo ornamental y el de lo experimental, estando todos estos peligros relacionados por la gratuidad de las formas, tanto que cuando cada elemento es necesario, no existe la posibilidad de lo fatuo. Por ello, Kandinsky afirmaba, como su pretensión es; “pintar buenos cuadros, necesarios y vivos, que puedan comprender y sentir debidamente por lo menos algunas personas” (*Ibíd.*, p. 207). Y al final del texto nos describe el deber del artista que sería la búsqueda de la verdad sin importar la opinión de los críticos; “el artista no trabaja para merecer alabanzas(...), sino que lo hace obedeciendo a la voz que lo manda con autoridad, a la voz que es la voz del amo y ante el cual debe inclinarse, pues es su esclavo” (*Ibíd.*, p. 80).

Otros textos de Kandinsky:

2. ENSAYO “SOBRE EL MURO”, no publicado (Kandinsky, Nina, 1990: 74).

3. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, se publica la versión inglesa del libro de Kandinsky en Londres y Boston.

4. CARTAS DE KANDINSKY:

“CARTAS A ARTHUR JEROME EDDY”

En las “Cartas a A. J. Eddy” publicadas en Chicago y Londres que pertenecen al libro titulado *Cubismo y Posimpresionismo*, (*Ibíd.*, p. 80) disertaba Kandinsky sobre el arte y los artistas del momento (Kandinsky, 1979: 222 a 227). Este texto será producto de la correspondencia que mantienen entre sí Kandinsky y Jerome Eddy⁷¹ y en “Cartas a A. J. Eddy” el artista ruso analiza entre otras cosas la pintura de 1913 titulada *Improvisación 30 (Cañones)* (I. de Arte de Chicago, IL, EE.UU), explicándonos en el texto la presencia del motivo del subtítulo del cuadro, *Cañones* y nos dice como no tenía, en esos momentos, la intención de representar imágenes de guerra, a pesar de las circunstancias de su entorno. Wassily Kandinsky siempre quiso mantenerse al margen de lo político, afirma el artista ruso; “en modo alguno tenía yo la intención de dar una imagen de la guerra; para ello habría necesitado disponer de medios pictóricos diferentes; por lo demás semejantes tareas no me interesan (...) a lo menos por el momento” (*Ibíd.*, p. 223).

Además, en estas cartas Kandinsky reflexiona sobre el arte en general y sobre su búsqueda personal, como lo hace en otros escritos.

Aportamos al análisis del cuadro *Improvisación 30*, que realiza Kandinsky, la coincidencia de que este sea una muestra más de la representación de sus “Improvisaciones” ligadas a temas árabes, como hemos podido comprobar en el análisis de sus creaciones en apartados anteriores.

“CARTAS A PAUL KLEE” (1914-1921)

15 de agosto y 10 de septiembre (1979: 230).

Como testimonio de la estrecha amistad entre Paul Klee y Wassily Kandinsky están las “Cartas a Paul Klee”, donde ambos artistas debatían sobre sus pensamientos y podemos observar, como a pesar de las terribles circunstancias que le toco vivir a Kandinsky, el artista ruso siempre fue un optimista, eso le dió energía para crear su obra; en la carta del 10 de septiembre de 1914 afirma

¡Que bendición cuando haya pasado esta espantosa época!. ¿Que vendrá después?. Creo que se desencadenarán libremente las fuerzas más puras y eso conducirá a la fraternización. Y por lo tanto también a un gran desarrollo del arte que ahora debe permanecer oculto en oscuros rincones (1979: 80).

EN 1915, KANDINSKY SE VA DE MOSCÚ A ESTOCOLMO

En 1915, Kandinsky reside principalmente en Moscú y a final de año se va a Estocolmo; serán momentos de gran cambio en lo personal y su primer año sin cuadros (*Ibíd.*, p. 37).

⁷¹ Eddy era un coleccionista de Chicago y uno de los más importantes y primeros compradores de sus cuadros.

EN 1916, KANDINSKY PUBLICA DOS ARTICULOS:

1. “Sobre el artista” y 2. “El arte sin sustancia”.

Al finalizar 1916, Wassily Kandinsky se separa de Gabriele Münter y volverá a Moscú donde conocerá a su futura mujer Nina Andreievskaja. En febrero, el pintor ruso publica dos artículos, en Estocolmo, en sueco: 1. “Sobre el artista” (*Om Konstnären*) y 2. “El arte sin sustancia” (*Konsten utan ämne*) en *Arte 5 (Konst 5)*. Y en el mismo año lee en el Cabaret Voltaire de Zúrich los poemas sacados de “Sonidos” (*Ibid.*, p. 80)

EN 1918, KANDINSKY TRADUCE 1. “De la composición escénica” y publica la 2. versión rusa de *Miradas*.

Para Wassily Kandinsky 1918 será su segundo año sin cuadros (1979: 80), en esa época forma parte del Departamento de Bellas Artes (IZO) y del Comisariado de Instrucción Pública (*Narkompros*), de la Oficina Internacional y del Directorio de la sección teatro y cinematografía, siendo director además de la publicación *Iskusstvo* (Monreal, 1994: 152). Como miembro del Comisariado Estatal de Instrucción Pública, contribuye a organizar veintidós museos provinciales, trabajando a la vez como profesor de los Nuevos Talleres del Estado de Arte y como editor del periódico *Bellas Artes (Izobrazitelnoe Iskusstvo)* de Moscú (Kandinsky, 1979: 81).

Escritos de Kandinsky:

1. Traduce su artículo “De la composición escénica” en agosto, artículo que se publicará en *Iskusstvo* un año después.

2. *MIRADAS, EDICIÓN RUSA* (1979: 42).

Ese año Kandinsky traduce *Mirada retrospectiva* (*Ibid.*, p. 45) publicando en Moscú otra versión de *Miradas* con el título de *Etapas* en la editorial *Narkompros* (*Ibid.*, p. 81). En esta versión aparece profundamente modificada la primera versión alemana, adaptándose ahora a la ideología de la Rusia del momento, con descripciones de aspectos de su vida, que nos transmiten una sensación de mayor pobreza que en su fase alemana y otros detalles ideológicos.

En *Etapas*, a diferencia de *Mirada retrospectiva*, el arte no es semejante a la “religión” sino al “conocimiento no material”, apareciendo más precisiones en el lenguaje, a ser el ruso la lengua materna de Kandinsky y el artista, en el texto además nos muestra además detalles sobre el lugar del nacimiento de su padre, que no aparecen en la versión alemana (*Ibid.*, p. 42-46).

EN 1919, KANDINSKY REDACTA Y PUBLICA DIVERSOS ARTICULOS, EN SU VERSIÓN RUSA

1. “Del punto y De la Línea”, 2. “De la composición escénica”, 3. “La gran utopía” y 4. “Sobre la cuestión de la forma”.

En 1919, Kandinsky es Miembro del Comité de Redacción de la Enciclopedia de Bellas Artes y escribe los artículos publicados en *Iskusstvo*: 1. “Del punto y De la Línea”, en febrero, (*Ibid.*, p. 81), editando a la vez la versión rusa y 2. “De la composición escénica” nº 1 y 3 y “La gran

utopía”, artículo sobre la unión de las artes, que aparece en el Boletín del IZO nº 3. Además de todo esto, Kandinsky realiza un informe sobre los contactos con artistas alemanes, continuando al año siguiente, con la traducción de una comunicación de Walter Gropius (*Ibíd.*, p. 81). Otro texto publicado, de esos momentos, será el artículo autobiográfico del artista ruso titulado 4. “Autocaracterización” que saldrá a la luz en *Das Kunstblatt* nº 6, en la ciudad alemana de Postdam y por último, aparecerá en el catálogo de la exposición de *La Tormenta*, en Dresde 5. “Sobre la cuestión de la forma” (*Ibíd.*, p. 81).

EN 1920, WASSILY KANDINSKY EDITA LOS ARTICULOS:

1. “Museo de la cultura pictórica” y 2. “Sobre la gran utopía”.

En mayo de 1920, Kandinsky participa en la fundación del *Injuk* (Instituto de cultura artística) para el cual redacta un programa detallado en primavera; ese programa no se aprueba lo que provoca la renuncia del artista ruso (*Ibíd.*). En diciembre, durante la Primera Conferencia Panrusa de las secciones de arte dependientes del Narkompor presenta un informe sobre el *Injuk*.

De este período son los artículos de Kandinsky: 1. “Museo de cultura pictórica” (*Muzei jivopisnoi Kultury*) y 2. “De la gran utopía” (*O velikoi utopii*), (*Ibíd.*, p. 295) publicados en el periódico IZO NKP Actividad artística (*Khudozhestvennaia zhizm*) (Krens, 1991: 184).

EN 1921, LOS ESCRITOS DE KANDINSKY SON:

la 1. “Entrevista concedida a Charles-André Julien” y 2. La conferencia sobre “Los Elementos básicos de la pintura”.

Nuevamente en mayo, pero en 1921, Wassily Kandinsky es miembro del Comité encargado de estudiar la creación de una Academia de la Ciencia General del Arte, a la vez que dirige el subcomité de la sección de psicofisiología. El artista ruso, da los pasos necesarios para publicar la edición rusa de *De lo espiritual en el arte*, que finalmente no se concreta, de ese período es también la 1. “Entrevista concedida a Charles-André Julien” (Kandinsky, 1979: 232).

En verano, Kandinsky dará una conferencia sobre 2. “Los Elementos básicos de la Pintura” (1979: 81), a la vez que se publica en Rusia *El manifiesto productivista de Tatlin* y de sus amigos. A pesar de ser nombrado Profesor Honorario de la Universidad de Moscú y de fundar la Academia de Ciencias Artísticas, Kandinsky se traslada, en diciembre, hacia su nuevo destino, Alemania (*Ibíd.*, p. 41).

1. “ENTREVISTA CONCEDIDA A C.A. JULIEN”, el 10 de julio de 1921.

Analizando la posición del creador ruso, en la entrevista que concede en julio a Charles-André Julien, nos vuelve a recordar su concepto del arte en el que supera los límites espaciales y temporales y dice: “Estudí el arte antiguo, el egipcio, que me gusta enormemente” (*Ibíd.*, p. 232), sobre la preferencia del artista ruso hacia el arte egipcio, también aludirá Nina Kandinsky en sus escritos, al describir el crucero por el Mediterráneo en 1931 (*Ibíd.*, p. 232), donde nos habla

del vínculo entre las pirámides de Egipto y los triángulos espirituales de Wassily Kandinsky. Además de estos aspectos, se refleja en la entrevista la tendencia hacia lo intercultural, a la ruptura de fronteras, que estaría íntimamente relacionada con el afán de viajar del artista ruso, aspectos todos ellos que aparecerán reflejados en las creaciones de Kandinsky, reflexionando a la vez, en la Entrevista a C.A. Julien sobre el hecho artístico y el arte actual en Rusia.

OTROS ESCRITOS:

2. LA CONFERENCIA SOBRE
“LOS ELEMENTOS BASICOS DE LA PINTURA”

En el regreso de Kandinsky a Alemania, el artista lleva consigo las aportaciones del constructivismo ruso, al que se sumará la necesidad de ordenar sus pensamientos sobre el lenguaje formal pictórico, pensamiento ya latente en escritos anteriores a estas fechas y que será estructurado en sus clases, en la escuela de diseño de Weimar, donde ; “experimentará la necesidad de codificar en un nuevo orden -como hará también Schönberg- el lenguaje que él mismo ha emancipado del orden mimético tradicional; pero ello ya tendrá lugar en el marco de la Bauhaus”(Kandinsky, 1989: 15).

ÉPOCA DE LA BAUHAUS, 1922 a 1933

EN 1922, EDICIONES DE KANDINSKY

1. La carpeta de estampas titulada “Pequeños mundos” (*Kleine Welten*).

En 1922, Wassily Kandinsky comienza a trabajar como profesor de la Bauhaus de Weimar, publica en Berlín 1. La carpeta de doce estampas titulada “Pequeños mundos” y escribe “Un nuevo naturalismo”, en respuesta a un cuestionario que se le hace (Kandinsky, 1979: 82).

EN 1923, ARTICULOS DE KANDINSKY EN LA BAUHAUS

1. “Los elementos fundamentales de la forma”, el 2. “Curso y seminario sobre el color” y 3. “Sobre la síntesis abstracta escénica” (1979: 297) y el libro 3. *Punto y línea sobre el plano*.

En 1923, Kandinsky saca diversos artículos en las publicaciones de la Bauhaus como: 1. “Los elementos fundamentales de la forma”, 2. “Curso y seminario sobre el color” y 4. “Sobre la síntesis abstracta escénica”.

La práctica docente en la escuela de diseño y arquitectura, impulsaba el trabajo teórico en Wassily Kandinsky, que escribió entre 1923 y 1925 su segundo libro 3. *Punto y línea sobre el plano*, libro que aparece editado en la colección de Libros de la Bauhaus (*Bauhausbücher*) de 1925 (Kandinsky, 2010: 14).

EN 1924, KANDINSKY LLEVA A CABO UNA GIRA DE CONFERENCIAS POR ALEMANIA

En 1924, Galka Scheyer funda *Los cuatro azules*, grupo constituido por Kandinsky, Klee, Feininger y Jawlensky y realiza una gira de conferencias por Alemania (Monreal, 1994: 152).

EN 1925, KANDINSKY PUBLICA EL ARTÍCULO “ARTE ABSTRACTO”

En 1925, La Bauhaus se traslada de Weimar a Dessau, donde se instala la escuela en junio, debido a sus problemas con los grupos de extrema derecha de la ciudad (1994: 152). Ese año Kandinsky publica el artículo .1. “Arte abstracto en Der Cicerone, nº 17” (Kandinsky, 1979: 297).

EN 1926, SE EDITAN LOS ESCRITOS DE KANDINSKY:

1. *Punto y línea sobre el plano*

2. “El valor de la enseñanza teórica en la pintura”.

En 1926, Albert Langen de Múnich publica el escrito de Kandinsky *Punto y línea sobre el plano* y la revista Bauhaus, que dedica su primer número al artista ruso en diciembre (1979: 297) incluye en la revista el texto del mismo; “El valor de la enseñanza teórica en la pintura” (Krens, 1991: 185).

1. PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO: Contribución al análisis de los elementos pictóricos.

La publicación del libro *Punto y línea sobre el plano*, coincide con el período de enseñanza de Kandinsky en la Bauhaus, siendo el enfoque ante todo formal, sin dejar de ser por ello digno continuador de *De lo espiritual en el arte* (Kandinsky, julio 2010: 9).

En todo caso, aunque el mismo Kandinsky afirma que uno es continuación del otro, ambos libros mantienen ciertas diferencias, ya que mientras en el primero nos habla del arte en general y de la necesidad como principio creativo, en *Punto y línea sobre el plano*, el artista ruso se centra ante todo en el análisis de los elementos formales de una obra gráfica o pictórica.

Según Wassily Kandinsky, el punto será el elemento de menor entidad tanto en la escritura como en la composición gráfico-plástica; como elemento gramatical, Kandinsky dice que: “El punto pertenece al estrecho círculo de los fenómenos cotidianos con su nota tradicional; la mudez” (Kandinsky, julio 2010: 21), en cuanto a ente plástico, afirma el artista ruso que: <<es el elemento primario de la pintura y en especial de la obra “gráfica”>> (2010: 28).

El punto en su valor compositivo y simbólico, toma protagonismo en la fase de la Bauhaus, cuando las formas son más silenciosas y racionales, estableciéndose en esta fase un vínculo con los artistas árabes que trabajan con la abstracción caligráfica, ya que tanto en la composición gráfica como en la caligráfica, se va vaciando el soporte y esto hace que las líneas moduladas y los puntos adquieran un significado por sí mismos.

En el libro *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky asocia la línea a los colores y a las formas, analizando los posibles movimientos que se crean, pero en la pintura del artista ruso, la línea se define muchas veces en el matiz acromático negro, dejando la mancha para el color. La línea es además, el elemento característico de cualquier forma de escritura, según Kandinsky 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”, dando un salto de lo estático a lo dinámico (*Ibíd.*, p. 49).

Este aspecto, el del movimiento modulado de la línea, es importante cuando más adelante realizamos el estudio comparativo que entre los artistas gráfico-plásticos árabes y Kandinsky, coincidiendo tanto el artista ruso como los creadores árabes actuales, en la valoración de la línea en movimiento, que generará trazos variados en la grafía árabe.

Además de analizar el punto y la línea, Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano* nos habla del plano básico, afirmando que por; “plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra” (*Ibíd.*, p. 103), pudiéndose hablar de plano al analizar los formatos, que según su conformación incitarán a un tipo de lectura. El plano además se configura en formas básicas orgánicas o geométricas; a las geométricas el artista ruso las relaciona con

los matices cromáticos y al círculo con el ángulo obtuso y con el azul ⁷².

Para Kandinsky la circunferencia alude a lo espiritual, al igual que el color azul, elementos muy ligados al arte oriental y que el artista ruso usa con profusión; en los seres celestes, la luna, o la semicircunferencia de la media luna o a las cúpulas. El ángulo recto lo relaciona Kandinsky con el cuadrado y el ángulo agudo con el amarillo (...) (*Ibid.*, p. 65-66), todas estas combinaciones tomarán vida en la obra pictórica del artista.

Punto y línea sobre el plano legitima la abstracción de Kandinsky, que desde sus inicios va de la progresión de lo figurativo a la desmaterialización de las formas y que en la fase racionalista complementará con sus escritos. La abstracción silenciosa del artista ruso, en muchos casos le ligan a ciertos creadores árabes que trabajan con la abstracción caligráfica, opción que a los artistas árabes les situará con legitimidad en el arte actual, a la vez que establecerá vínculos con su pasado caligráfico.

TEXTOS DE KANDINSKY EN 1928:

1. “Análisis de los elementos primeros de la pintura” (*Analyse des éléments premiers de la peinture*)

2. “La pedagogía artística; el dibujo analítico”.

En 1928, Kandinsky continúa con sus obras interdisciplinarias diseñando esta vez la escenografía y los trajes, de *Cuadros de una exposición de Modest Mussorgsky* (Krens, 1991: 185), obra artística multimedial que tiene lugar en Dassau (Monreal, 1994: 153), en la que el creador ruso <<se dejó llevar por la idea de su “gran síntesis” intentando acercar los distintos medios como la pintura, la música, la luz y el movimiento en una gran sinfonía>> (Kandinsky, Nina, 1990: 146).

Ese año Kandinsky escribe: 1. “Análisis de los elementos primeros de la pintura” que se edita en “Cuadernos de Bélgica”, en mayo de 1928 (Kandinsky, 1979: 297) ⁷³, además la revista alemana Bauhaus edita su texto 2. “La pedagogía artística; el dibujo analítico” (*Kunstpädagogik; analytisches zeichnen*).

EN FEBRERO DE 1930, KANDINSKY PUBLICA 1. “EL JINETE AZUL: Mirada retrospectiva” en *La hoja del arte (Das Kunstblatt)* (1979: 82).

EN 1931, VIAJE DE KANDINSKY POR EL MEDITERRÁNEO y publica el artículo: 1. “Reflexiones sobre el arte abstracto” en la revista *Cuadernos de arte* ⁷⁴ de París (*Ibid.*, p. 175).

⁷² El color azul y al círculo serán muy usados por Kandinsky, en la fase totalmente abstracta.

⁷³ Reproducido en *Escritos completos* tomo II, páginas de la 319 a la 325.

⁷⁴ *Cuadernos de Arte*, pags. 53-54.

EN 1932, TRASLADO DE LA BAUHAUS A BERLÍN.

**EN MARZO DE 1933, LOS NAZIS CLAUSURAN LA BAUHAUS y Was-
sily Kandinsky se va a París, donde permanece hasta su muerte en 1944.**

ETAPA DE PARÍS, 1933-1944

EN 1935, KANDINSKY PUBLICA LOS SIGUIENTES ARTÍCULOS:

1. “El arte hoy está más vivo que nunca”, 2. “Lienzo vacío” y 3. “Pintura abstracta”.

En 1935, Kandinsky publica en *Cuadernos de Arte* los siguientes artículos: “El arte hoy está más vivo que nunca,” en respuesta a una encuesta, en los números 1 al 4 (*Ibíd.*, p. 298) y “Lienzo vacío”, en los números 5 y 6 ⁷⁵. Además se edita en *Crónica de Hedenaage Arte y Cultura*, en el mes de abril, en la ciudad de Amsterdam el artículo de Kandinsky “Pintura abstracta” (*Ibíd.*, p. 297).

EN 1936, WASSILY KANDINSKY PUBLICA SUS “ESCRITOS SOBRE FRANZ MARC”

En 1936, Kandinsky publica en los números 8 al 10 de *Cuadernos de arte*: “Escritos sobre Franz Marc” (*Ibíd.*, p. 298).

DE 1937, SON LOS ESCRITOS DE KANDINSKY: 1. “INICIACIÓN AL ARTE” y 2. “CARTA DE KANDINSKY A HILLA REBAY” y 3. POEMAS PUBLICADOS EN REVISTAS

1. “INICIACIÓN AL ARTE”

El artículo de Kandinsky “Iniciación al arte” (*Tilegnelze af Kunst*) se publica en Copenhague en 1937 y es traducido al alemán en la publicación colectiva, editada por Max Bill en 1955 (*Ibíd.*, p. 298).

2. “CARTA DE KANDINSKY A HILLA REBAY” (1890-1967)

En la “Carta de Kandinsky a Hilla Rebay” (Monreal, 1994: 30), el artista ruso reflexiona sobre el vocablo abstracto o no objetivo con la galerista y artista Hilla Rebay, donde afirma Kandinsky que: “abstracto” significa un extracto o abstracción del objeto, mientras que “no objetivo” describe a un arte que no necesita objeto alguno y por consiguiente no usa ninguno” (1994: 30). Respecto al término abstracto Wassily Kandinsky no se decantaba en sus escritos ni por esta expresión, ni por la otra “no objetivo”, sino por la denominación del arte concreto, que es el que representaría mejor a una pintura como nueva creación, que tendría validez por sí misma, al margen de referencias exteriores.

⁷⁵ Reproducido en *Escritos Completos*, tomo II, pag. 361-365, que aparece en *Crónica de Hedenaage Arte y Cultura (Kronick van hedenaage Kunst en Kultuur)* págs 165-172, traducido al francés en *Escritos completos*, tomo II, páginas 349-357.

EN 1938, KANDINSKY ESCRIBE LOS ARTÍCULOS:

- 1. “El arte concreto”,**
- 2. “Mis grabados sobre madera” y**
- 3. “El valor de una obra concreta”.**

En 1938, se publicarán varios artículos de Kandinsky en la revista *siglo XX* como: 1. “El arte concreto” que aparecerá en el primer número ⁷⁶ (Kandinsky, 1979: 298), “Mis grabados sobre madera” en el tercer número ⁷⁷ y “El valor de una obra concreta” que se editará en los números del 5 al 8 ⁷⁸.

⁷⁶ *Revista siglo XX* de marzo de 1938, págs. 9-16, reproducido en *Escritos Completos*, tomo II, págs. 369-373.

⁷⁷ *Revista siglo XX* de julio-septiembre, páginas 19-31, n° 27, diciembre de 1966, pág.17.

⁷⁸ Reproducido en *Escritos Completos*, tomo II, págs 377-388.

III. LA IMPRONTA DE KANDINSKY EN LA PINTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA



104
Wassily Kandinsky, *Calle de Túnez*, 1905.

III. LA IMPRONTA DE KANDINSKY EN LA PINTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA

III.1. INTERRELACIÓN DE LA OBRA DE KANDINSKY Y EL MUNDO ARABE

Wassily Kandinsky toma contacto con el mundo árabe a partir del primer viaje a Túnez en diciembre de 1904, viaje del que se traerá diversos paisajes, como la *Calle de Túnez*, 1905 (fig. 104) y apuntes sobre las gentes del país, que enriquecerá el repertorio iconográfico que arrastra a través de la larga evolución de su obra interdisciplinar.

Luego a esta experiencia se sumarán las exposiciones que visita en Múnich sobre el mundo árabe y oriental, como *La Japonesa y del Oriente asiático* del verano de 1909 y la gran *Exposición de Arte Árabe* celebrada también en verano pero al año siguiente, que se verá reforzada por la *Exposición de Arte Árabe y del sur de Asia* de los meses de mayo a junio de 1912.

Como colofón a todas estas experiencias relacionadas con lo árabe y oriental, en 1931, tiene lugar el crucero por el Mediterráneo al que acude con su mujer Nina Kandinsky y del que surgirán algunos dibujos y escritos.

La constancia de los temas árabes y orientales, no sólo estarán documentados en las imágenes de sus pinturas, sino que quedarán subrayados en ocasiones por los epígrafes de sus obras, que protagonizarán series como los “Árabes” u “Orientales”.

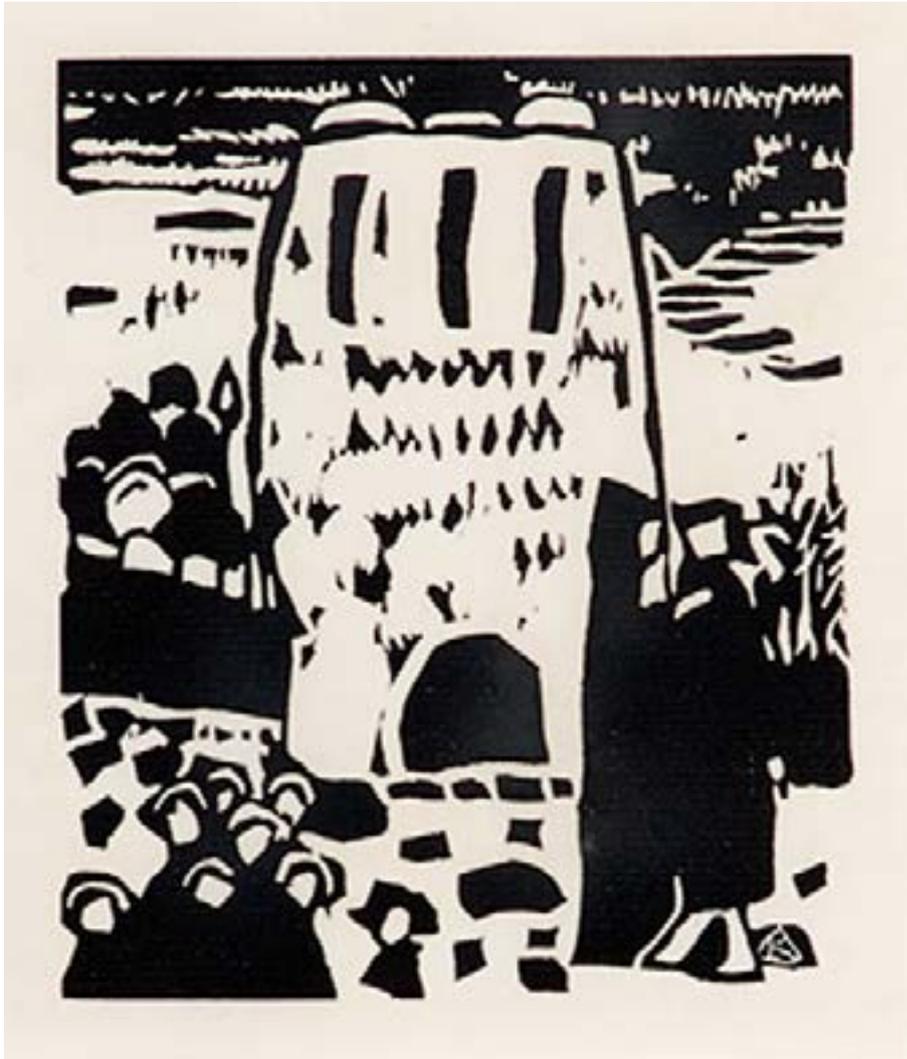
Analizando las creaciones de Kandinsky hemos visto como en las “Improvisaciones” (fig. 105)⁷⁹ aparecen elementos de lo árabe y oriental que enlaza con la idea del paraíso y lo espiritual, idea que permanecerá cuando el artista ruso entre en la abstracción plena, con la representación simbólica de las formas en el vacío cósmico y espiritual; los seres celestes, las medias lunas, el color azul, la luz, los dorados y las anotaciones caligráficas que recuerdan a las letras árabes y que se oponen a la racionalidad occidental.

Además de todas estas formas, surge en un determinado momento, en la pintura de Wassily Kandinsky, la estructuración de pentagrama o damero (fig. 106), semejante a la ordenación ideográfica de otros tiempos, en Egipto y Mesopotamia, añadiéndose así un factor más en unión entre estas culturas y el artista ruso.

Es posible, que todos estos lazos de Wassily Kandinsky con el cercano Oriente, hayan sido captados por algunos artistas árabes que trabajan con la abstracción caligráfica, que al ver la necesidad de legitimar sus creaciones, encontraron en Kandinsky una sensibilidad afín y una referencia para sus creaciones. Esta referencia se puede constatar al ver las coincidencias formales entre el artista ruso y los artistas árabes, aunque también puede haber sido Kandinsky el despertador de las conciencias mediante sus escritos y su pensamiento.

Al establecer las semejanzas entre Wassily Kandinsky y los artistas árabes, nos vamos a centrar en las formales y en las conceptuales, viendo como en algunos creadores árabes aparece la idea de necesidad, el amor hacia lo interdisciplinar y la ruptura de límites, además, en cuanto a las técnicas gráfico-plásticas, tanto Kandinsky como los artistas árabes actuales, recurren a las de reproducción seriada y a los soportes tanto alternativos como tradicionales.

⁷⁹ En *Improvisación I*, 1911, se ven representadas las construcciones del desierto, las agrupaciones de personajes y las cúpulas.



105

Wassily Kandinsky, *Improvisación 1*, 1911; grabado sobre madera, 20,32 cm x 16,51 cm, Ex Worthington G. Inc. Chicago IL.

Respecto a las formas de reproducción seriada, Wassily Kandinsky se sirvió de la xilografía y del grabado, recurrió también a la acuarela, la tinta china y el óleo, apareciendo en su plástica otros medios relacionados con la artesanía o el diseño; como la pintura sobre vidrio o el libro, que en el caso de Kandinsky será un soporte más para sus creaciones, de la misma manera que lo fueron sus lienzos.

En sus libros se sitúan sus poemas en prosa, “Sonidos”, que aparecen junto a sus grabados en un espacio en el que la imagen y la palabra se encuentran, compartiendo iconografías comunes, al tomar la letra un significado plástico por su contenido referencial.

Bien conocida es la obra del artista ruso, y si los artistas árabes actuales se quieren situar con legitimidad en el contexto actual del arte, han de saber del pasado del que forma parte Wassily Kandinsky, como precursor de la pintura “concreta”, según los expresionistas abstractos europeos, siendo la abstracción una tendencia de la que se han servido ciertos creadores árabes caligráficos, como un medio para llegar a lo esencial. Artistas que recurrirían al arte concreto siguiendo la premisa de Kandinsky que afirma que; “los debates en torno al arte concreto no han finalizado ni se vislumbra su fin (...). El arte concreto está en plena evolución, sobre todo en los países libres” (Kandinsky, 2010: 13).

Los artistas árabes caligráficos renuevan; “la plástica y la visión del mundo, a partir de la puesta en crisis del mismo y de las normas tradicionales”, en un campo en el que la caligrafía será la búsqueda de la identidad (Puerta, 2007: 232), encontrando los artistas árabes actuales, en esa búsqueda afinidades espirituales con ciertos artistas occidentales como Paul Klee y Kandinsky, como cuando Hummudi afirma; “haber vuelto su mirada hacia el grafismo, además de por la impresión que guardaba de la caligrafía monumental de Bagdad y de los manuscritos árabes contemplados en París, al descubrir la importancia y aceptación que el grafismo tenía en las obras de Paul Klee y de otros artistas occidentales”(2007: 231-232).

Los artistas árabes que vamos a analizar, han entrado en la abstracción caligráfica al despojar de contenido a la palabra, centrándose en los aspectos formales, despertando valores semejantes a los que apreciaría Kandinsky en su obra concreta, que al eliminar el valor referencial de la imagen, descubrió el valor compositivo y el contenido alegórico.

Se han visto así, los artistas árabes, en la necesidad de crear su propio camino, coincidiendo, en ocasiones, en las formas con Kandinsky, en ciertas coincidencias que el artista ruso legitima al afirmar que; “la semejanza del sentir íntimo de todo un período puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un período pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias” (Kandinsky, febrero 2010 : 21). Kandinsky en sus creaciones interdisciplinarias recurre a la palabra y la analiza en sus escritos, como lo haría con otros elementos de la composición; como el punto, la línea, el plano o el color. La palabra tomaría para él, por lo tanto un doble valor “una primera directa y una segunda interna-, es el material puro de la poesía y de la literatura, el material que sólo este arte sabe utilizar y por medio del cual se dirige al alma” (2010: 40), tanto en el texto, donde adquiere protagonismo, como en la pintura en la que aparecería abstraída recordando a la estilización caligráfica árabe.



106
Wassily Kandinsky, *Treinta*, 1937.

El libro y la palabra será otro campo de conexión entre el arte árabe y Kandinsky, aspecto determinante si pensamos en la frecuencia en que la escritura se ha desarrollado, en la cultura árabe; “como un arte aplicado a múltiples materiales: textiles, madera, piedra, cerámica (...), y papel, donde hizo del libro una verdadera obra de arte en sí mismo” (Puerta, 2010: 5).

Podemos observar, que tanto los artistas árabes como Wassily Kandinsky tienen en común otro elemento; el afán de trascendencia ligado a la idea de necesidad, que en todos ellos despertará el significado simbólico de las formas, como ya analizará Wassily Kandinsky en sus escritos y como nos desvelará también Naj Mahdouï al hablar de sus abstracciones.

En la evolución de la obra de Kandinsky, en el momento en que ya ha entrado en la abstracción y sobre todo en la fase de la Bauhaus, cuando la línea aparece aislada, en su valor gráfico-plástico más genuino, cuando las formas se silencian y el espacio se vacía, en esa época, las obras plásticas se van haciendo semejantes a la de ciertos artistas árabes que utilizan la pintura o el dibujo, para trabajar plenamente con la caligrafía de manera abstracta. Las coincidencias entre Kandinsky y los artistas árabes, pueden ser producto de la afinidad espiritual, o derivar de los mismos propósitos, propósitos que llevarían a los creadores árabes a encontrar el sentido en la abstracción, uniéndose este hecho al intento de reflejar lo esencial.

En la necesidad de conectar con los orígenes culturales propios, estaría el sentido de retomar el pasado caligráfico, que ha sido clave en la cultura árabe, donde el artista actual retoma; “sus ancestros de las primeras civilizaciones, conformadas precisamente sobre el desarrollo de los alfabetos (...), y continúa con la experiencia artística moderna en pos de perfeccionar el yo del artista dentro de un universo absoluto, material y trascendente al mismo tiempo” (2010: 238).

La espiritualidad toma cuerpo en Kandinsky, en los términos utilizados para analizar su propia obra, en sus escritos o en el significado de los epígrafes de sus creaciones gráfico-plásticas, que muchas veces aluden a un carácter trascendente, religioso y místico, que se relaciona con la teosofía, como sucederá en los artistas caligráficos árabes cercanos al sufismo. Los pintores árabes actuales, son conscientes del componente intelectual de la obra interdisciplinaria de Kandinsky y de como aparece el elemento místico en sus creaciones, de tal manera que el objeto artístico, sería en el artista ruso un sustituto de la religión.

Haciendo una revisión de la obra de Wassily Kandinsky, a través de diversas etapas, podemos comprobar como se reflejaban sus creaciones en los artistas árabes actuales, muchos de ellos plásticos abstractos caligráficos, precursores como Madiha Omar, otros emblemáticos y representativos, como Shakir Hasan al Said y Nah Mahhouï, siendo además Shakir Hasan al Said miembro del *Grupo Bagdad de arte moderno*, del que formarán parte otros artistas, en los que también se aprecian coincidencias con el creador ruso. Luego están los sudaneses de *La escuela de Jartum*, los que formaron parte de “La cuarta dimensión”, además de ciertos creadores caligráfico-plásticos actuales.

Wassily Kandinsky, en su pintura parte de la figuración, estilizando con los años poco a poco sus formas, perdiendo a la vez, estas formas iconicidad en la estilización, pero, en el caso de los artistas árabes actuales, el proceso no ha sido el mismo, sino que muchos de ellos, poseían un estilo en el momento en el que decidieron trabajar con la abstracción caligráfica, en el que la apariencia de sus obras podía ser figurativa o abstracta, produciéndose muchas veces un giro en sus creaciones, cuando decidieron enlazar su obra con su pasado cultural caligráfico.

Al recorrer los lugares comunes entre los artistas árabes y Kandinsky, en algunos encontramos coincidencias en los motivos figurativos, del que es un ejemplo *El Elefante* (fig. 124) de Shakir Hasan Al Saïd, luego las semejanzas se extienden a las abstracciones del creador ruso: Las Impresiones de Wassily Kandinsky, se ven reflejadas en *El Concierto* (fig. 108) de Madiha Omar, tomando también en otros casos, los artistas caligráficos árabes actuales elementos de lo

tradicional árabe, presente en algunas de las creaciones de Kandinsky, en los tonos dorados, la apariencia de lujo y en el estilo oriental, que algunas veces se une al trazo espontáneo, que denota la impronta expresiva del autor.

Luego, otros artistas árabes actuales se fijarán en la estructuración de pentagrama o damero, de la fase de la Bauhaus de Kandinsky, estructura que tomarán muchos de los creadores árabes que analizamos, añadiéndose a todas estas semejanzas, las coincidencias formales del último período biomórfico del pintor ruso, último estilo del artista desarrollado en Francia, al huir de Alemania en 1933, donde “Kandinsky no fue insensible a las líneas de libre movimiento y las imaginativas formas biomórficas del surrealismo, una de las principales tendencias artísticas preponderantes en el París de los años treinta” (Krens, 1991: 176).

III.2. LOS ARTISTAS ÁRABES CALIGRÁFICOS Y SU RELACIÓN CON KANDINSKY



107

Wassily Kandinsky, *Impresión 3. Concierto*, 1911; óleo, lienzo 100 x 77,5 cm, G. Lenbachhaus, Múnich, Alemania.



108

Madiha Omar, *En el Concierto Medio*; tinta sobre superficie vidriada y tablero blanco, 31,25 x 41,25 cm.

III.2. LOS ARTISTAS ÁRABES CALIGRÁFICOS Y SU RELACIÓN CON KANDINSKY

Tradicionalmente la caligrafía árabe aparece en los textos clásicos y religiosos, asociándose la lengua árabe con el Corán (Puerta, 2010: 5) considerándose en la cultura árabe todo lo relacionado con la lectura algo trascendental (2010: 5). Durante el siglo XX, el grafismo árabe se van extendiendo cada vez más, aumentando las muestras de dicho grafismo a principios de los años sesenta, siendo un fenómeno al que los artistas de Occidente (Puerta, 2007: 234) recurren “de manera natural e impulsiva” para encontrar, indagando en sus raíces, el sentido a sus creaciones.

2.1. MADIHA OMAR, PRECURSORA DE LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA

Madiha Omar (1908-2005) es según la crítica, la primera artista en introducir hacia 1944 la grafía en la abstracción pictórica árabe contemporánea, autora del primer manifiesto de la nueva tendencia: “Caligrafía árabe: un elemento de inspiración en arte abstracto” (*Arabic Calligraphy: An Element of Inspiration in Abstract Art*) (Puerta, 2010: 7). En el citado manifiesto, Omar reconoce la importancia de la caligrafía árabe en su cultura (Puerta, 2007: 230) y la riqueza de restos caligráficos en la decoración relacionados con “la prohibición islámica de la representación figurativa” (2007: 230).

La artista árabe nos cuenta que lleva trabajando con la letra en sus obras, desde 1949 cuando se celebró su primera exposición en Washington, donde presentó veintidós creaciones basadas en composiciones caligráficas, preparando con motivo de la exposición un manifiesto sobre la nueva tendencia (*Ibid.*, p. 229).



109

Madiha Humar, *Título desconocido*, cartón entelado, 32 x 23,5 cm.



110
Wassily Kandinsky, *Hervor interno*, 1925, F. Hilla von Rebay.

Analizando las creaciones de Madiha Omar, podemos establecer lazos con la obra de Wassily Kandinsky en las siguientes muestras gráfico-plásticas de la artista árabe: 1. *En el Concierto Medio* (fig. 108)⁸⁰, en la pintura de asta caligráfica de 2. *Título desconocido* (fig. 109) y en la acuarela 3. *Sin Título* (fig. 111), de 1978.

En 1. *En el Concierto Medio* de Omar, la grafía árabe, se comporta como un ser dotado de vida propia, donde se funden el surrealismo en su valor analógico musical, con los inicios de la abstracción caligráfica, produciéndose dos coincidencias, entre la pintura del artista ruso y la de Madiha Omar; la primera en el epígrafe que es el mismo de una de las “Impresiones” de Kandinsky; *Impresión 3*, (fig. 107) (Lenbachhaus, Múnich, Alemania) llamada también *Concierto*, siendo tanto la pintura del creador ruso, como la de la artista árabe sinestésicas, estando compuestas a base de la reiteración de elementos con los que se produce sensación de ritmo y cadencia.

Pero la *Impresión* de Kandinsky a diferencia de la obra de Omar, está compuesta con una predominante gama cálida y las estilizaciones de personajes, que adoptan el movimiento circular, mientras la pintura de Madiha Omar 1. *En el Concierto Medio*, es una composición acromática, en la que se establecen analogías referenciales con un escenario. Y así Omar en su *Concierto*, coincidirá con Kandinsky, tanto



111

Madiha Omar, *Sin Título*, 1978; acuarela sobre papel, 31 x 44 cm.

en el tema, como en la simbolización de la música, aspectos que descubre con la abstracción de las formas caligráficas, siendo una artista que piensa en: “cada letra del alifato árabe como forma abstracta que cumple un significado específico, y que dichas letras, con sus diferencias, son en la expresión una fuente de inspiración” (*Ibíd.*, p. 230).

Madiha Omar, en sus creaciones, atribuye a cada letra un tipo de personalidad y un significado como en su momento lo haría Kandinsky, asociando a las formas y colores una simbología, por ejemplo, para Omar; el nombre de la letra “ayn” significa tanto fuente de agua como el ojo con el que percibimos (*Ibíd.*, p. 230).

La segunda coincidencia entre el *Concierto* de Madiha Omar y las obras de Wassily Kandinsky, estaría en el soporte, ya que Omar se sirve del vidrio en esta pintura, medio que experimentará el artista ruso en sus creaciones gráfico-plásticas.

Luego, tenemos 2. la obra de Omar realizada a partir de astas de letras, donde estas ; “giran, se hunden y emergen de manera surreal en una superficie acuosa con perspectiva” (*Ibíd.*), en las que nuevamente cada forma cumple un significado específico, al ser transformadas en sus pinturas de “superficiales y simples”, en “móviles y expresivas de pensamiento” (*Ibíd.*, p. 231).

En la obra de Madiha Omar, realizada a partir de astas de letras, la artista árabe aísla el elemento tipográfico, adquiriendo con ello un nuevo significado, comportándose las letras como seres vivos, con sensaciones de delirio u oníricas, y como seres vivos se comportan también las creaciones biomórficas surrealistas de Wassily Kandinsky cuando en *El pequeño círculo rojo* (fig. 85) (París, C. particular) parecen enfermar los elementos de su pintura en el año de su muerte.

⁸⁰ *En el Concierto Medio*, pintura sin fechar.

La acuarelas de Kandinsky y Madiha se acercan nuevamente en la abstracción, estableciéndose semejanza formal entre la obra de la artista árabe 3. *Sin título*, (fig. 111), de 1978 y la del pintor ruso *Hervor interno* (fig. 110), de 1925 (F. Hilla von Rebay), coincidiendo ambas en las formas planas, los tonos azules, rojos y dorados, junto con las configuraciones derivadas de la circunferencia y las medias lunas árabes, transformándose además la “eme” de *Hervor interno*, en la esquematización de un ave en pleno vuelo, en la pintura 3. *Sin título* de Madiha Omar. Pero, en la acuarela 2. *Sin título* de Omar, a diferencia de la obra de Kandinsky, la composición se va cerrando y parece abrirse en el cielo de croma azul claro, como queriendo volar los elementos hacia el centro del cuadro en un espacio de liberación, como sucedería de otra manera en la pintura de Kandinsky de 1933 *Desarrollo en marrón* (fig. 197) (M. C. Georges Pompidou), en una obra producto de momentos espacialmente negativos para el pintor ruso, cuando se vió obligado por los nazis a salir de Alemania, reflejando sus sentimientos de opresión en las formas marrones, dejando una parte del núcleo de la composición, como ventana, donde el azul claro y los elementos árabes y orientales simbolizaban la esperanza en un mundo mejor.

Como conclusión a todo el análisis, en las obras de Madiha Omar las coincidencias con la obra de Kandinsky, abarcan desde lo simbólico, a lo material, pudiendo encontrar a la vez analogías espirituales.

2.2. LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA DE NJA MAHDAOUI

Nja Mahdaoui (Túnez 1937) comenzó su formación en Túnez, desplazándose a la Academia de las Artes de Santa Andrea en Roma, y al Departamento de Antigüedades Orientales de la Escuela del Louvre de París. El artista árabe progresivamente va abriendo caminos, en sus viajes, y con su extensa y variada producción, (Puerta, 2010: 24) al igual que le sucedería a Kandinsky.

Mahdaoui realiza además diseños para la compañía aérea imaratí Gulf Air, con motivo del 50^a aniversario y participa en la decoración monumental de los aeropuertos internacionales saudíes de Jeddah y Riyad. Además de su labor creativa, participará en coloquios populares y seminarios, colaborando con artesanos en la creación de tejidos y otros soportes alternativos que serán utilizados para sus creaciones caligráficas como la piel, el tapiz, el cristal o la escultura (2010: 24), experimentando a la vez con la idea de *Arte Total* en sus performances; “Lengua y Lengua en el arte plástico comercio” y “Cuerpo y Escritura”, experiencias en la que se funden el teatro, la danza y la gestualidad gráfica (2010: 24).

Tanto Kandinsky como Nja Mahdaoui trabajan asiduamente con lo interdisciplinar, en Kandinsky lo vimos, cuando en *Sonoridad amarilla*, lo plástico toma valor de manera semejante a como le sucede en sus pinturas, y la danza aparece en *El punto y línea sobre el plano* al analizar el artista ruso los elementos formales de la composición, creándose en estas actitudes comunes un vínculo entre los dos artistas, posicionándose Mahdaoui como plástico y contemporáneo, al superar la compartimentación entre las artes al; “fundar una poética propia-especial que reúna las artes e integre lo visual y lo auditivo,(...) sin distancias entre el pasado y el presente” (*Ibíd.*, p. 9) .

Nja Mahdaoui reconoce admirar a Paul Klee en su empatía por comprender lo árabe, <<considera a Kandinsky, no obstante, “la verdadera modernidad” >> reconociéndose ajeno a toda clasificación y a toda escuela (*Ibíd.*, p. 8-9).

La labor creativa que Mahdaoui experimenta sobre materiales alternativos, como la piel y el papiro, estarán entroncados con las afinidades que le unen al artista ruso, como sucede cuando toman ambos creadores los soportes tradicionales; recurren al formato del libro, a las formas de reproducción seriada y a los tonos dorados orientales, de lo que es una muestra las obras del artista árabe y las serigrafías para el libro de Nja Mahdaoui, *Los grados del amor*, de 1998,



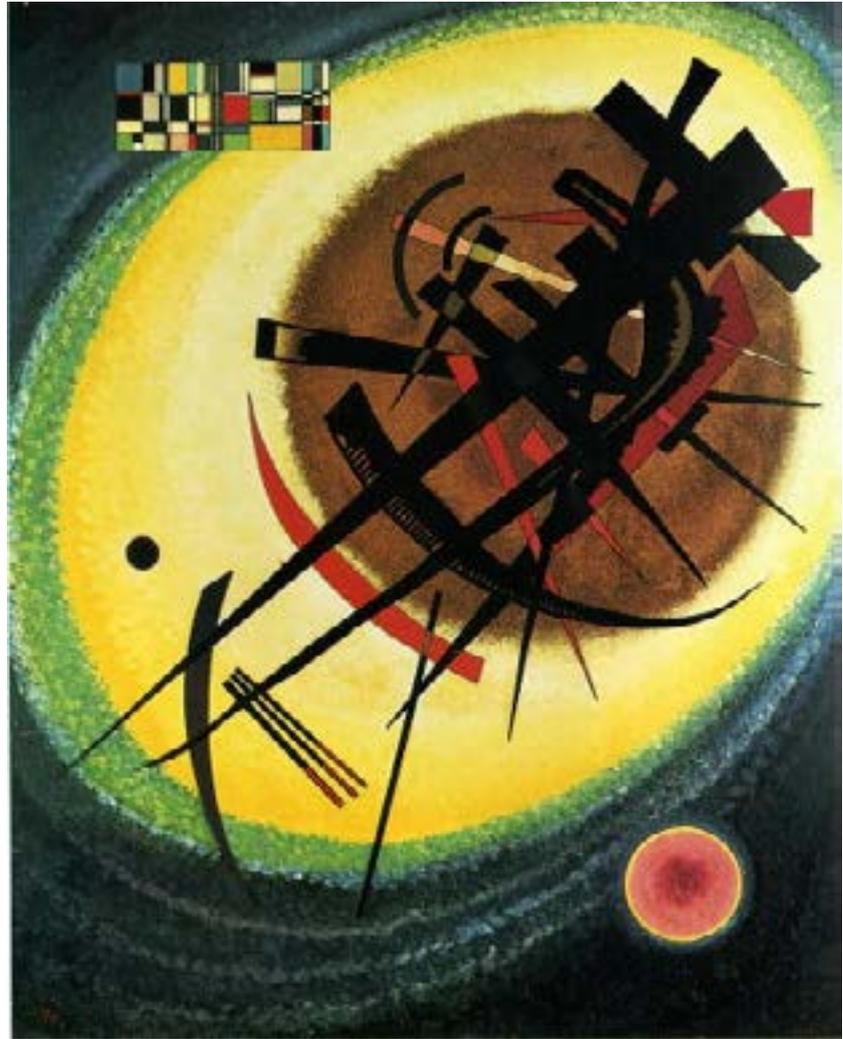
112

Nja Mahdaoui, *Portafolio Hiyaz II n° 1*, 2010; serigrafía original en papel Velin de Arches, 38 x 56 cm.



113

Nja Mahdaoui, *Tápiz 1*, 1995; tápiz de lino y algodón hecho a mano en colaboración con la Oficina Nacional del Artesanado Tunecino(ONAT), 150 X 250 cm.



114

Wassily Kandinsky, *En el óvalo claro*, 1925; óleo sobre cartón, 73 x 59 cm, M. N. Thyssen-Bornemisza, Madrid.

realizado en colaboración con la escritora saudí Raya Alem y *El maestro del amor* (París, 2004), surgido a partir de un texto del historiador, escritor y musicólogo Rodrigo de Zayas (Madrid, 1935) sobre Ibn Arabi de Murcia (1165-1240)” (*Ibid.*, pp. 9-10).

Tenemos cuatro obras de Nja Mahdaoui que se acercan de una u otra manera a la plástica de Kandinsky; una serigrafía del 1. *Portafolio Hiyaz nº II*, nº 1 (fig. 112) del 2010, un tápiz de lino y algodón; 2. *Tápiz 1*, (fig. 113) de 1995, la serigrafía y litografía de 1999, titulada; 3. *Plaza Roja* (fig. 117) y finalmente el 4. *Caligrama sobre piel 1* (fig. 120), en técnica mixta de 2007.

En el 1. *Portafolio Hiyaz nº II*, de Nja Mahdaoui, continuación de Hiyaz I, del libro *Los grados del amor*, nos situamos ante una abstracción caligráfica en la que el trazo recuerda al óleo de Kandinsky *En el ovalo claro* (fig. 114), 1925 (M.Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), ya que en la obra de Mahdaoui las formas caligráficas aparecen abstraídas,

desprovistas de su significado, y vemos como de alguna manera; “lo que Kandinsky experimentó con el color y la línea, Mahdaoui lo experimenta con el trazo caligráfico no legible, y también el color” (*Ibid.*, pp. 8-9).

Además del grafismo que recuerda a la obra de Kandinsky, en la serigrafía de Mahdaoui el uso de los dorados toma carácter de lujo, como le sucedería a Wassily Kandinsky en sus “caprichos”, orientales, en los que el artista ruso recurre a lo exótico, pero en el caso de Nja Mahdaoui en el 1. *Portafolio Hiyaz nº II*, los dorados establecen primeramente un vínculo con la cultura árabe, asociándose sus obras a los elementos caligráficos a las técnicas coránicas tradicionales, en unas creaciones en las que el pasado se ve actualizado.

En la segunda obra de Nja Mahdaoui el 2. *Tápiz 1*, la referencia de Kandinsky se encuentra en la simplicidad de la mancha y el trazo caligráfico, los tonos azules, rojos y dorados, que son semejantes a los usados por Wassily Kandinsky en *Ovalo rojo* (fig. 115) de 1920.

En 2. *Tápiz 1*, el tápiz sirve de soporte pictórico, en un medio tradicional en el que Mahdaoui recurre a lo artesanal, como haría en sus pinturas sobre vidrio el artista ruso, apareciendo en la obra, a la vez nuevamente restos de signos caligráficos, restos que recuerdan a los signos del *Ovalo rojo* y a los coranes y manuscritos clásicos de Cairaúan: “Yo no rechazo el pasado –puntualiza Mahdaoui–, lo modernizo y trato de establecer, partiendo de él, una relación con el ahora y con el futuro” (*Ibid.*, p. 10).

En todas estas creaciones, al trabajar Nja Mahdaoui con la abstracción caligráfica y silenciar las formas, al desposeerlas del contenido referencial, descubre el contenido simbólico de las mismas, como antes le pasaría a Kandinsky, ya que: “Frente a la atadura que para Mahdaoui supone la lectura, opone la liberación del trazo, la lúdica e imprevisible manifestación del gesto caligráfico” (*Ibid.*, pp. 8-9).

Por lo tanto, en las dos creaciones del artista tunecino; tanto en el *Tápiz 1*, como en el *Portafolio Hiyaz II*, las semejanzas formales con el artista ruso son evidentes, pero donde sorprende la cercanía de las formas entre Wassily Kandinsky y el artista árabe es en la 3. *Plaza Roja*, 1999,



115
Wassily Kandinsky, *Ovalo rojo*, 1920.



116
Wassily Kandinsky, *Acento en rosa*, 1926.



117
Naj Mahdaoui, *Plaza Roja*, 1999; serie 4, serigrafía y litografía, 20 9.10 × 27, 1/5
en 53 × 69 cm.



118
Wassily Kandinsky, *Parduzco*, 1931.

de Nja Mahdaoui, que mantiene insólitas coincidencias con las pinturas de Kandinsky; *Parduzco* (fig. 118) 1931, *Acento en rosa* (fig. 116), 1926 (París C. particular) y *El pequeño redondo rojo* (fig. 85), 1944.

3. *La Plaza Roja* de Nja Mahdaoui, está compuesta a base de tonos marrones, dorados y rojos, tonos usados por el artista ruso a finales de los años 20 e inicios de los 30 cuando su pintura es plenamente abstracta y el significado de las formas se ve acompañado por el de los colores. En esa confluencia de semejanzas formales entre 3. *La Plaza Roja* de Nja Mahdaoui y las pinturas de Kandinsky, encontramos las creaciones del pintor ruso; *Parduzco*, *Acento en rosa* y *El pequeño redondo rojo*, en unas creaciones que serán el soporte para un espacio de concentración y de acción.

Tanto en las obras de Kandinsky como en las de Nja Mahdaoui, los dorados los podemos relacionar con lo oriental y la luz, pero en el caso de Kandinsky los cromas marrones, se encuentran en la negatividad, la oscuridad y la muerte, y el rojo latente, en algunas ocasiones se vincula a la enfermedad, como pudimos apreciar en la obra del pintor ruso, *El pequeño redondo rojo*, 1944 (París, C. particular), de croma marrón oscuro y con un pequeño ser aislado, enfermo rojo.

En las creaciones de Wassily Kandinsky y en la *Plaza Roja* de Nja Mahdaoui, el formato del cuadro surge preciso y silencioso, dejando actuar a las formas geométricas, jugando estas con la ordenación unas veces horizontal reposada y otras como rombo dinámico, o círculo en movimiento. Y así, mientras el nexo entre 3. *La Plaza Roja* de Nja Mahdaoui y el *Acento en rosa* de Kandinsky es plenamente dinámico, el que se produce entre la 3. *La Plaza Roja* de Nja Mahdaoui y *Parduzco* de Wassily Kandinsky, se mantiene en el silencio formal y la expresividad del matiz colorado.

Por su parte, en *Acento en rosa*, las formas geométricas de la pintura de Kandinsky incitan a la contemplación, de manera parecida al círculo dorado de Mahdaoui, que construye un espacio místico oriental. Vemos además como *La Plaza Roja*, de Mahdaoui y el *Parduzco* de Kandinsky se construyen a partir de dos composiciones de formato apaisado, sobre horizontes de línea, en espacios en calma o muerte, levemente alterados, en la obra de Mahdaoui por la agitación caligráfica y el rojo, y en la pintura del artista ruso por el elemento cálido lunar y el leve movimiento de la barca estilizada. Recurriendo, a la vez, Nja Mahdaoui en *Plaza Roja*, al Oriente presente en la plástica del artista ruso de los años 30; “a partir de unos materiales que son símbolos gráficos cargados de sentido” (Mahdaoui :1) ⁸¹.

En las obras analizadas hemos visto semejanzas formales; de color, de ordenación compositiva, de grafismo y posiblemente semejanzas simbólicas, y una vez más, podemos observar la cercanía gráfica entre las creaciones gráfico-plásticas de Kandinsky y la abstracción caligráfica de Mahdaoui, en la relación que se establece entre el *Caligrama sobre piel 1*, del 2007, (fig. 120) del artista árabe y el dibujo en tinta de Kandinsky *Sin título*, de 1933 (fig. 119), donde el artista ruso experimentó con las formas cercanas a los signos caligráficos derivados del surrealismo biomórfico de su etapa francesa, que será la última en la vida del pintor.

De esta manera, tanto el *Caligrama sobre piel* de Mahdaoui, como el dibujo de Kandinsky *Sin título*, 1933, coinciden en el tipo de grafismo y en la representación del movimiento, por la presencia de las curvas, que envuelven a estas creaciones, en un entorno dinámico, en el que se acerca la pintura del tunecino tanto a las experiencias gráficas de Kandinsky, como a las óptico-cinéticas del arte moderno.

⁸¹ Mahdaoui Nja, “La estética gestual en la caligrafía contemporánea” (Dinamismo físico y libertad de conceptos visuales) (Mahdaoui: 1).



119

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1933; tinta china, 30,9 x 39 cm.



120

Nja Mahdaoui, *Caligrama sobre piel 1*, 2007; tinta china y acrílicos sobre piel, 95 x 105 cm.

Mahdaoui, en el *Caligrama*, compone con los tonos básicos; el azul, el marrón y el dorado, como lo haría Kandinsky en muchas de sus obras y con las formas geométricas, oponiendo la regularidad de las mismas a la libertad del trazo gráfico.

Finalmente en la obra de Wassily Kandinsky, la flexibilidad en el uso de las técnicas, provoca que el arte sea en el artista ruso un camino hacia la indagación y la búsqueda de sentido, ampliando sus posibilidades y le facilita el recorrido a través de los diversos estilos en los que trabaja, postura relacionada con la ruptura de límites; en ocasiones entre la pintura y la escultura, como cuando Wassily Kandinsky se sirve del soporte de la madera tallada o el cristal, o cuando utiliza otro tipo de soportes para sus creaciones, caminando entre la música, la pintura, el teatro o la poesía, en el uso de estructuras o iconografías comunes, en una ruptura de límites que abrirían el paso en el cruce de lenguajes, a otros artistas como los caligráficos árabes, de lo que es una muestra las experimentaciones de Nja Mahdaoui.

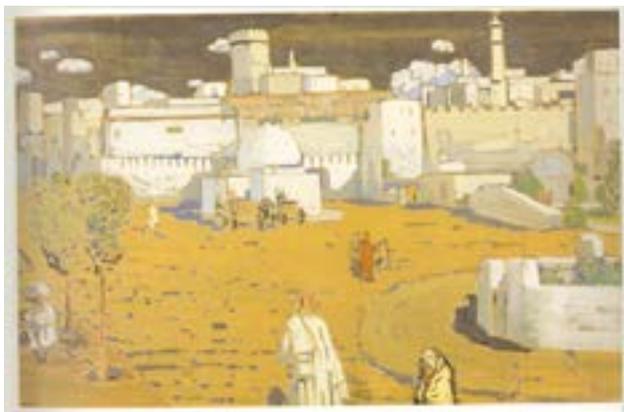
Escrito de Nja Mahdaoui:

“LA ESTÉTICA GESTUAL EN LA CALIGRAFÍA CONTEMPORÁNEA”

En “La estética gestual en la caligrafía contemporánea”, Nja Mahdaoui nos habla de lo interdisciplinar y lo intercultural, de la liberación de la palabra mediante su abstracción, logrando con la palabra desprovista de significado el uso de la misma con total libertad. El artista árabe se dota en el texto de un acento trascendental, tomando conciencia de lo universal, justificando sus creaciones caligráficas en las que la palabra árabe se recrea mediante la liberación del trazo, utilizando para sus razonamientos el lenguaje analógico mesiánico muy similar al de los textos de Wassily Kandinsky.

Por todo ello, Nja Mahdoui confluye con Kandinsky tanto en la abstracción de sus formas pictóricas como en la idea de necesidad y misticismo, que hemos visto reflejado tanto en sus creaciones gráfico-plásticas como en “La estética gestual en la caligrafía contemporánea”.

2.3. SHÁKIR HASAN AL SAÍD Y LA “UNIDIMENSIONALIDAD”



121

Wassily Kandinsky, *Ciudad árabe*, 1905; témpera sobre cartón, 67,3 x 99,5 cm, C. Georges Pompidou, París.



122

Shákir Hasan Al Saíd, *El oculto*, 1997; óleo sobre madera 80 x 150 cm, C. Jordan G. Nacional de B.B.A. A.

2.3. SHÁKIR HASAN AL SAÍD Y LA “UNIDIMENSIONALIDAD”

Shákir Hasan Al Saíd (1925-2004), nacido en al-Samawa, es uno de los principales pintores iraquíes contemporáneos. Estudia en la ciudad de Bagdad, termina Magisterio en 1948 y Bellas Artes en 1954, desempeñando el puesto de profesor de artes en el Instituto donde estudió (Shabout, 1997), dirigió además el Departamento de Estudios Estéticos, del Ministerio de Cultura e Información, de 1980 a 1983 (Meysnar, 2018)⁸².

El creador iraquí escribe una serie de escritos en los que reconoce la influencia de Wassily Kandinsky, artista con el que se siente identificado, y al que le une su formación artística, su labor pedagógica, y la necesidad de crear asociaciones, que el artista ruso materializó en *El Jinete Azul* y Shákir en el grupo *Bagdad, de Arte Moderno* de 1951. Además de todo esto, tanto Al Saíd como Kandinsky publican diversos artículos sobre arte, que aportará Al Saíd a periódicos iraquíes y árabes, siendo a la vez artífice de manifiestos como; “La contemplativa Arte Manifiesto de 1966” (Mejcher-Atassi, 2018).

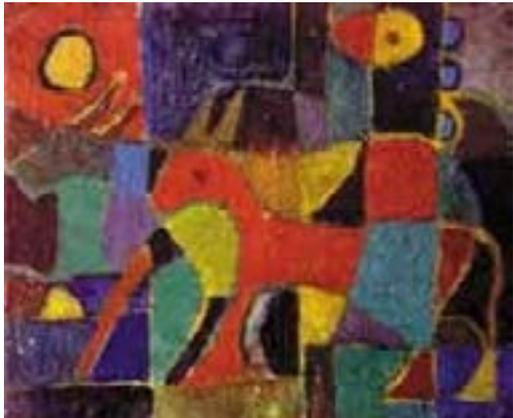
Shákir Hasan Al Saíd se sirvió en sus pinturas tanto de la figuración como de la abstracción, tomando impulso hacia 1966 sus composiciones caligráficas, estableciéndose en sus creaciones frecuentes confluencias con la obra de Wassily Kandinsky, entre las que están; el contenido místico trascendental, la experimentación con diversos soportes, la búsqueda de la verdad a través de la abstracción, la presencia de la pintura de mancha y la pincelada informalista, la semejanza en las formas pseudocaligráficas, la representación de temas árabes y la utilización de las formas biomórficas, de la última fase del artista ruso.

ABSTRACCIÓN FIGURATIVA EN SHÁKIR HASAN AL SAÍD

Shákir Hasan Al Saíd, puede haber encontrado la referencia iconográfica de lo árabe, al contemplar la obra de Kandinsky, artista en el que lo árabe y lo oriental formaban una unidad indisoluble, ya que antes de viajar a Túnez, el artista ruso plasma en sus pinturas la belleza de las cúpulas orientales de las iglesias de Moscú, cúpulas que tras el viaje a Túnez de 1904-5, se sumarán a las imágenes de las gentes y los paisajes del desierto, que le acompañarán en el camino hacia la desmaterialización.

Shákir Hasan Al Saíd en su admiración hacia el artista ruso, debió captar aspectos de lo oriental y lo árabe, tanto en su iconografía figurativa, como abstracta y al ver los elementos de la cultura árabe, en el pintor ruso, fue tomando al Saíd lo que le interesaba, que en ocasiones era la materia pictórica del expresionismo figurativo.

⁸² <http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/ar/bios/Pages/Shakir-Hassan-Al-Said.aspx> Por Sonya Meyshar Atassi.



123
Shákir Hasan Al Saïd, *Título desconocido*.



124
Wassily Kandinsky, *El Elefante*, 1908; óleo sobre cartón, C. Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine, Francia.

Comenzamos el análisis comparativo entre la obra de Shákir Hasan y Wassily Kandinsky, por las pinturas figurativas, de las que tenemos una muestra en: 1. *El oculto* (fig. 122) de 1997 (G. Jordan N. de BB AA), donde Shákir representa una construcción árabe del desierto, que recuerda en cierto modo a la *Ciudad árabe* (fig. 121), de Kandinsky, de 1905 (C. Georges Pompidou, París), pero diferenciándose ambas obras en el tratamiento del material. Respecto al tratamiento del material, 1. *El oculto* se parecería más a otra obra del artista ruso de 1908, titulada *Encuentro* (fig. 14), (G. Lenbachhaus, Múnich Alemania), donde Wassily Kandinsky utilizó también la madera, pero en su caso tallada, como base texturada para una pintura al óleo de pequeñas dimensiones.

Observando las coincidencias formales y temáticas, Shákir Hasan Al Saíd repite en otra obra la representación del *Elefante*, que Kandinsky pintó en 1908 (fig.124) (C. Nina Kandinsky Neuilly-sur-Seine. Francia), en una creación de 2. *Título desconocido* (fig. 123) donde aparecen a la vez del animal africano, el toro o la vaca.

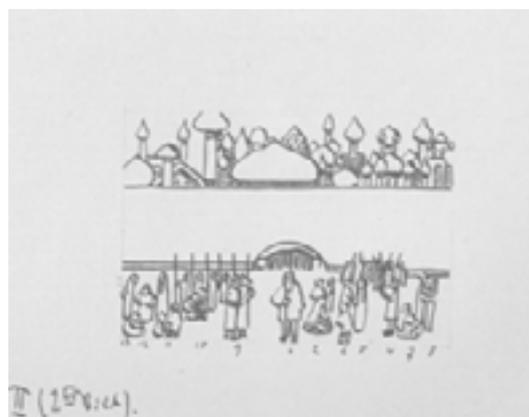
En el óleo de Kandinsky, se sitúa *El Elefante* en una escena africana de caza, coincidiendo tanto Shákir Hasan Al Saíd con su obra de 2. *Título desconocido*, como Kandinsky con su *Elefante*, en los tonos básicos que utilizaría el artista ruso en la época de las “Improvisaciones”; los cromas saturados de dos creaciones expresionistas, pero en el caso de Shákir la pintura adopta la fragmentación del cubismo.

Las referencias figurativas comunes entre Shákir Hasan Al Saíd y Kandinsky, las encontramos también en otras dos obras; en el croquis del pintor ruso realizado para *Sonoridad verde* 1908-9 (fig.125) y en el dibujo del artista iraquí, de 1955, en tinta china negra sobre papel de 3. *Título desconocido* (M. Árabe de Arte Moderno, Doha) (fig.126), viendo que en las dos creaciones gráficas están representadas las construcciones con cúpulas, como referencia de lo árabe o lo oriental.

En el dibujo en tinta, de Shákir Hasan Al Saíd, junto a las cúpulas, aparecen otras imágenes árabes u orientales como; la media luna, los personajes con atuendos característicos; las mujeres con pañuelo, los hombres con chilaba, imágenes que aparecerían en la iconografía de Kandinsky, tras su viaje a Túnez, en 1904-5 y que luego permanecerán en las creaciones del pintor ruso, estilizadas en el caso de las cúpulas, como una sucesión de semicircunferencias, y en otros casos, como abstracciones geométricas o manchas.

El mundo árabe y oriental que se presenta en el dibujo a tinta de Shákir Al Saíd junto a estilizaciones de trazos caligráficos, ya que “ el artista que recurrió a la letra árabe por primera vez en 1953 y que, hasta 1957, la empleó a veces con formas naturalistas (de mano, nariz, pecho, etc.)” (Puerta, 2007: 237).

Por todo ello, hemos podido observar, como en las creaciones gráfico-plásticas de Shákir Hasan Al Saíd se establecen semejanzas con la figuración de Kandinsky; en la arquitectura árabe de 1. *El Oculito*, en la representación del *Elefante*, en la pintura del elefante de 2. *Título desconocido*, y en el dibujo en tinta 3. *Título desconocido*, semejanza que a continuación veremos entre otro tipo de obras del pintor iraquí y del artista árabe, en las que trabajaron ambos creadores con elementos de la abstracción formal y otros de la abstracción caligráfica.



125

W. Kandinsky, *Croquis de Sonoridad verde*, hacia 1908-1909



126
Shákir Hasan Al Said, *Título desconocido*, 1955; tinta negra sobre papel, 32 x 23 cm, M. Árabe de Arte Moderno, Doha.

LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA EN SHÁKIR HASAN AL SAÍD

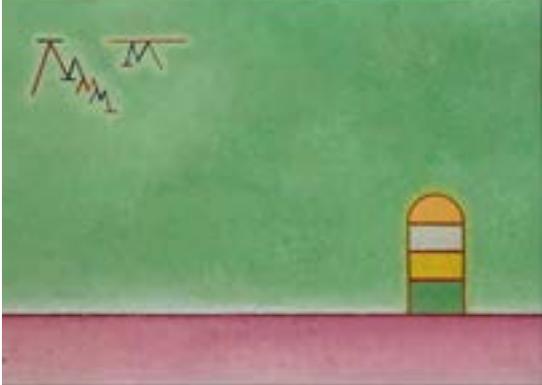
Una vez tomado el motivo de la abstracción caligráfica en sus creaciones gráfico-plásticas, Shákir tendrá un período “contemplativo”, de composiciones abstractas basadas en la idea de muro o pared, (Puerta, 2007: 237) de esta manera, se sumarán a la iconografía de lo árabe y oriental, inspirándose el artista iraquí en la tradición de la cultura árabe, que posee un arte vinculado al desarrollo de los alfabetos.

Una muestra de las creaciones caligráficas de Shákir Hasan Al Saíd, en las que aparece la idea de muro, es: 1. *Líneas en una pared*, (fig. 128) donde en el cuadro del artista iraquí, de 1978 “se escribe (...) Allah (Dios), también puede leerse wa-Allahi (¡Por Dios!), sobre un fondo presentado como pared” (2007: 235) aportando al Saíd un expresionismo gestual y matérico, que delata la huella del autor, en una pintura que se puede relacionar tanto con Antoni Tapies, (1923-2012) que también desarrolló la idea de muro, o con la abstracción matérica europea, como con la pintura caligráfica de Kandinsky, *Vacío verde* (fig. 127).

En la inscripción de la obra de Shákir Hasan Al Saíd, 1. *Líneas en una pared*, el pintor iraquí dota a lo formal del componente místico religioso, de la letra impresa, que alude a la presencia divina, añadiendo a su obra lo trascendental, inherente en las creaciones del artista ruso, al introducir Al Saíd, el contenido religioso en la palabra abstraída, estableciendo de esta manera semejanzas ideológicas con Kandinsky, en el que su necesidad de trascendencia y misticismo fue el motor de su creación y el tema de sus obras. En todo caso, tanto en la pintura de Kandinsky *Vacío verde*, como en la de Shákir Hasan 1. *Líneas en una pared*, las marcas gráficas son inscripciones murales, pero a diferencia de la de Kandinsky, en la obra de Al Saíd, la pared se presenta físicamente tomando cuerpo la materia, mientras que en la pintura de Wassily Kandinsky la idea de muro o pared es simulada mediante la línea del suelo y lo que parece una pequeña puerta.

Por su parte, Kandinsky en *Vacío verde*, dota a sus creaciones del silencio de la Bauhaus, en el año anterior al cruce por el Mediterráneo, surgiendo mediante la línea del suelo y la puerta referencias icónicas figurativas, junto a signos caligráficos abstractos, como si la línea creara un espacio preparado para recibir un mensaje desposeído de significado. Y, en la obra del artista iraquí; 1. *Líneas en una pared*, toma vida la tradición islámica del poder alusivo de la palabra, como sucedería en épocas más antiguas, cuando la caligrafía aparece en todas las artes tanto en la arquitectura, como los tejidos, coranes, etc., <<aportando el artista iraquí un sesgo sufi al continuar la aspiración “de superar su propio yo y su relativa realidad” para profundizar en sus raíces y elevarse espiritualmente>> (*Ibid.*, p. 236).

La letra toma valor también en los estudios de Shákir Hasam, al publicar textos imprescindibles sobre historia de la caligrafía y el arte islámicos, en los que concibe la caligrafía árabe como una evolución hacia la abstracción que conectará con la simbología del estilo cúfico, sobre todo el florido, que conserva, según el artista iraquí, las ideas de fertilidad y confrontación de la realidad propias de la cultura mesopotámica, que se perfeccionarán, con las aportaciones del islam y los valores de la abstracción caligráfica como ascensión y movimiento (*Ibid.*, p. 237).



127
Wassily Kandinsky, *Vacío verde*, 1930; óleo sobre cartón, 35 x 40 cm, Museo de Bellas Artes Nantes, Francia.



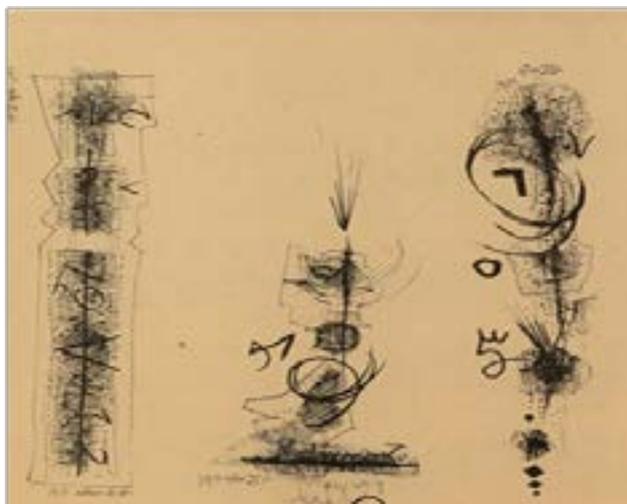
128
Shákir Hassan Al Saíd, *Líneas en una pared*, 1978 .

LA ABSTRACCIÓN INFORMALISTA EN SHÁKIR HASAN AL SAÍD

Hasan Al Saíd, posee otro tipo de creaciones abstractas en las que se refleja la impronta del trazo, de carácter expresionista, y la necesidad de experimentación gráfica, como los dibujos: 1. *Título desconocido* (fig. 129) y 2. *Título desconocido* (fig. 130).

En 1. *Título desconocido*, Shákir juega a conformar una nueva realidad objetual, entre la mancha y la línea sutil y fina, en una composición abstracta en la que toman protagonismo a la vez los signos gráficos. Y en 2. *Título desconocido* (Posiblemente de la Colección del M. Iraquí de Arte Moderno (el antiguo Centro Saddam de las Artes) ⁸³, realizado en técnica mixta, con la línea, las anotaciones gráficas y la mancha rápida, donde aparece en la sencillez de la composición, un pequeño círculo, junto a las inscripciones de números, manteniendo de nuevo, Shákir Hasan Al Saíd la idea de muro que hemos visto en otras de sus obras.

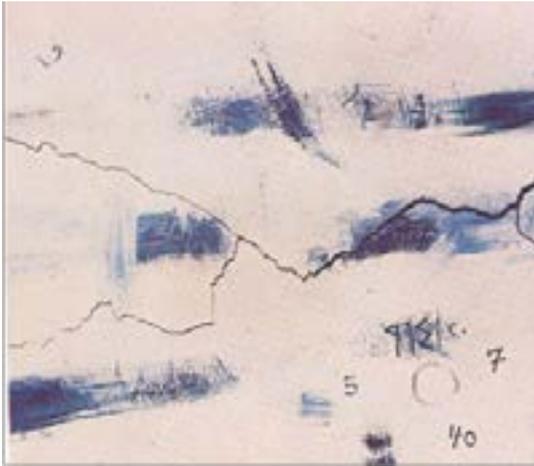
Por todo ello, en los dos dibujos de Shákir Hasan Al Saíd, a la abstracción gestual, se unen los grafismos, que son producto de la necesidad de autoexpresión del artista iraquí, que puede haber encontrado su referente en algunos de los experimentos gráficos realizados en acuarela y tinta china, por Kandinsky entre 1915 y 1918; del que es un ejemplo la acuarela sobre papel *Simple*, (fig. 45) 1916 y el *Dibujo abstracto* (fig. 131) de 1918, en el que el ensayo gestual y de trazo, se encuentra libre de cualquier resto de figuración.



129

Shákir Hasan Al Saíd, *Título desconocido*.

⁸³ <http://artiraq.org/maia/items/show/325> (Omeka. Producido y conducido por el Instituto de archivo de Alejandría.



130
Shákir Hasan Al Saíd, *Título desconocido*; técnica Mixta.



131
Wassily Kandinsky, *Dibujo abstracto*, 1918; tinta china aplicada con pluma y pincel sobre papel, 15,5 x 23,5 cm, M. Bellas Artes de Tula.

SHÁKIR HASAN AL SAÍD, LA FASE BIOMÓRFICA Y EL OCASO DE LA VIDA DE KANDINSKY

El interés de Shákir Hasan Al Saíd por Kandinsky, se puede constatar al ver que las semejanzas iconográficas entre el artista ruso y el pintor iraquí, no son un hecho aislado, sino que perduran en el tiempo, como hemos podido comprobar en alguna de sus pinturas figurativas, o en sus abstracciones expresionistas.

En el dibujo de 1983, de Shákir Hasan Al Saíd *Sin título* (fig. 132); el cubismo descompone las formas, apareciendo la imagen del toro picasiano, mezclada con las figuras latentes de personajes árabes y africanos, deformadas agresivamente con la mancha negra y la línea expresiva, en un trazo salvaje que se puede emparentar con el estilo de Kandinsky, del óleo; *Composición*, 1918 (fig. 134) (G. Nacional de Armenia, Yerevan), siendo a la vez el dibujo de Al Saíd, el recuerdo de los africanos de Kandinsky, que se sitúan en la pintura *Círculo y cuadrado*, (fig. 133) 1943, (M.N.A.M C. Georges Pompidou). Además en la obra de Hasan Al Saíd *Sin título*, de 1983, hace acto de presencia la estilización surrealista de la última fase de Wassily Kandinsky con el expresionismo del trazo, en una abstracción que toma la apariencia de las máscaras africanas asociadas a la muerte.

Shákir Al Saíd, en su dibujo *Sin título*, 1983 retoma lo propio en su identificación con el artista ruso, en la temática de los personajes y figuras árabes o africanos, y se actualiza en el expresionismo surrealista, que le sirvió en su momento a Kandinsky en sus exploraciones hacia la abstracción. El *Círculo y cuadrado* de Kandinsky, lo realizó el artista ruso en el año anterior a su muerte, año en el que sus obras tenían el componente simbólico de <<los “anges” del fin de la vida de Klee>> (Brion, 1961: 91), como si Kandinsky presagiara su propio final, en un asunto el de la muerte representado por Shákir Hasan Al Saíd en su escrito: “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”.

SHÁKIR HASAN AL SAÍD “EL RETORNO DEL CUERPO CERCENADO A SU CABEZA”

Shákir Hasan Al Saíd en “El retorno del cuerpo cuerpo cercenado a su cabeza”, reflexiona sobre la muerte en varios apartados; 1. Con el epígrafe del artículo que nos hablaría de la asociación de la cabeza cortada con el final de la vida y el retorno al cuerpo como la vuelta a la misma, 2. Con la ilustración del texto “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”. 3. Reflexionando sobre la idea de retorno y el final de la vida; la muerte. 4. Con los recuerdos cercanos de la muerte en la vida de Shákir Hasan.

Sobre la primera idea; la de la asociación de la muerte al cuerpo cercenado en su cabeza, esa misma asociación se produce en Kandinsky en la pintura *Día de todos los Santos 2*, 1911 (Fig. 135) (G. del Estado Munich), donde el artista ruso representa el día de difuntos con diversas imágenes asociadas al mundo árabe y oriental como; abstracciones de cúpulas, agrupaciones de personajes y una mujer con pañuelo, con personajes sentados y tumbados, en una escena sobre degradación de azules, que simula al cielo en el día de difuntos, apareciendo también una mujer desnuda desacabezada y con la cabeza sostenida con sus manos.

Respecto al segundo apartado; la ilustración del texto “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”, en la ilustración el artista iraquí se sirve de un dibujo semejante a la obra en técnica mixta de Kandinsky *Sin título*, 1930 (fig. 136) (M. Solomon R. Guggenheim). En esta obra Shákir Hasan al Saíd recurre a la estructura de damero, que Wassily Kandinsky repite de manera insistente en sus creaciones alternándola con la estructura de pentagrama, para construir lo que parece un alfabeto inventado.



132
Shákir Hasan Al Saïd, *Sin título*, 1983.



133

Wassily Kandinsky, *Círculo y cuadrado*, 1943.



134

Wassily Kandinsky, *Composición*, 1918; óleo sobre papel, 24 x 25, 5 cm, G. Nacional de Armenia Yerevan.

Respecto al tercer apartado, del artículo “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”; Hasan Al Saíd reflexiona en torno a la muerte, en unos pensamientos que latían en Wassily Kandinsky desde sus inicios como artista, con la representación de los cementerios y la imagen del barco.

En el cuarto apartado, Shákir Hasan Al Saíd nos cuenta sus experiencias cercanas a la muerte en diversos momentos de su vida, y asocia estos momentos a la imagen del barco, de vela en la orilla del río Garraf (Al Saíd, 1997: 5-6); reflejándonos una imagen definida de la experiencia, en matices y colores; “cuando tenía seis años, se mezclaron en mi alma los tonos del crepúsculo rosado con las llamas del horno de un barco de vela anclado a la orilla del río Garraf” (Al Saíd, 1997: 7).

La imagen del barco vincula a lo árabe y oriental con Wassily Kandinsky, en una imagen que veremos repetida en numerosos artistas árabes, quizá como vehículo de tránsito hacia el más allá o como símbolo de los continuos tránsitos en la vida, en el arte y el conocimiento, como afirma

Shakir; “traté de pintar el mundo, no como lo veía con los ojos solamente, sino como lo sentía en mi viaje hacia lo absoluto” (Puerta, 2007: 237).



135

Wassily Kandinsky, *Día de todos los Santos 2*, Galería del Estado, de Múnich.

SHÁKIR HASAN AL SAÍD, OBRAS CON ESTRUCTURA DE DAMERO O PENTAGRAMA

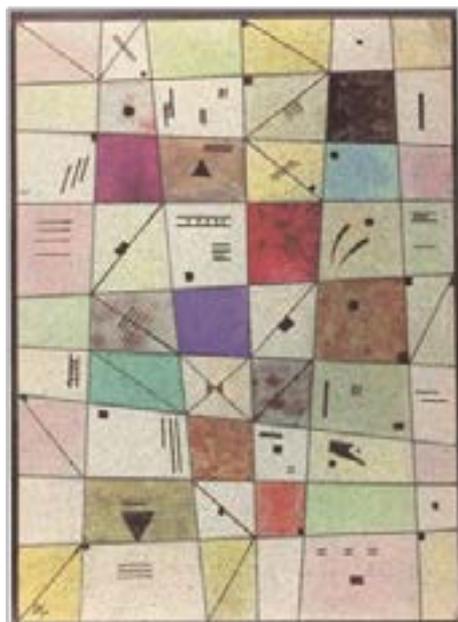
Una vez observadas las numerosas aportaciones de Wassily Kandinsky a Shákir Hasan Al Saíd; las temáticas, las referenciales y las de actitud ante la vida y el arte, no podía faltar las semejanzas en la estructuración compositiva: La estructuración de damero y pentagrama, de la que el pintor ruso se sirvió a partir de la fase de la Bauhaus, que se puede relacionar tanto con lo musical, como con las culturas de Oriente próximo; en las representaciones del antiguo Egipto y Mesopotamia.

Si bien Kandinsky a lo largo de su trayectoria artística, tuvo varias motivaciones que le impulsaron; la primera y más importante hablaba de la necesidad de la obra de arte, la segunda era el afán de universalidad, que le incitó a recurrir a las formas exóticas del mundo árabe, la tercera, la búsqueda de la abstracción, de la que se sirvió en sus temas árabes y orientales, y por último, la necesidad de conjugar diversos lenguajes, sin complejos, en la búsqueda de la obra de arte monumental.

Shákir Hasan Al Saíd por su parte mantuvo un permanente interés por el sufismo, aspecto que unió a la recuperación de elementos de las artes tradicionales de su tierra y su pasado mesopotámico, viendo referentes de este pasado en la pintura de Kandinsky, que se sumarían al grafismo como elemento esencial en su hacer pictórico (2007: 237). De esta manera, el artista iraquí, mediante las aportaciones del artista ruso, se mantiene con legitimidad en el arte y adquiere el compromiso con su pueblo, publicando Al Saíd “textos imprescindibles sobre historia de la caligrafía y del arte islámicos, en los que concibe la caligrafía árabe como una evolución hacia la abstracción iniciada en las artes mesopotámicas de la Antigüedad” (*Ibíd.*, p. 237).

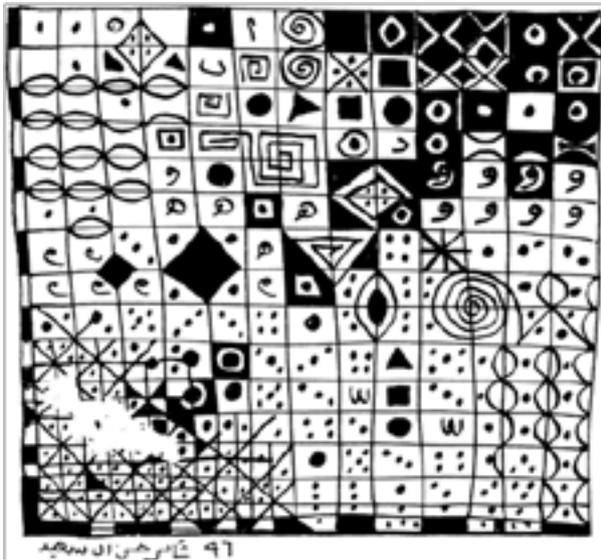
Hacia 1990, Shákir Hasan Al Saíd realiza varias composiciones gráfico-plásticas, en las que se sirve de la estructura de pentagrama o damero, como; la pintura en técnica mixta 1. *Sin título*, 1992 (fig. 138) y los dibujos: 2. El dibujo que ilustra su texto “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza” (fig. 137), de 1996, “en el que establece una cuadrícula e inserta signos caligráficos dentro la misma” (*Ibíd.*, p. 237) y finalmente 3. *Reflexiones sobre el punto* (fig. 139), 1998.

El artista iraquí en la pintura 1. *Sin título*, 1992, representa una serie de signos gráficos que asemejan la construcción de un alfabeto, como lo haría Kandinsky en su pintura *Sin Título*, en técnica mixta de 1930 (fig. 136), estructuración que se repite en 2. la ilustración del texto de Shákir “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”, estableciéndose en todas estas creaciones una cuadrícula en las que se insertan signos gráficos, dentro de la estructura de red, donde la referencia del artista ruso es clara y evidente. Wassily Kandinsky, en su pintura, ordena los



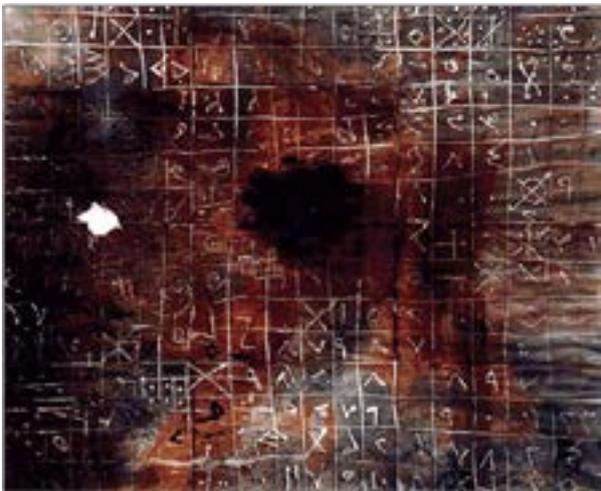
136

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1930; acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 22,3 x 16,1 cm, M. Solomon R. Guggenheim.



137

Shákir Hasan Al Saíd, *Dibujo que ilustra su texto* “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”, 1996.



138

Shákir Hasan Al Saíd, *Sin Título*, 1992; técnica mixta y collage sobre papel, 79 x 87 cm.

puntos, las líneas y formas, como una sucesión rítmica encadenada, siendo en la ilustración, de Shákir Hasan, de 1996, los puntos, las formas en cruz y las espirales, aún más numerosos que en la pintura del artista ruso, pudiéndose interpretar los espacios geométricos y los grafismos como lugares de señalización y descanso, donde la mayor diferencia entre las obras de Shákir y las de Kandinsky estriba, en el color y el formato, que en el pintor ruso es rectangular, mientras que las de Al Saíd se acerca al cuadrado monocromático, tomando mayor protagonismo el signo gráfico.

La pintura en técnica mixta, *Sin título*, 1930, de Wassily Kandinsky, estructurada como de damero, forma parte de una serie de creaciones, en las que el artista ruso inicia, hacia 1930, un nuevo orden compositivo, cercano a la estructuración caligráfica⁸⁴, que llega a unirse a las imágenes abstractas biomórficas de la última fase del pintor ruso, estructuración que le acompañará hasta el final de su vida, y de la que también se servirán ciertos artistas árabes en sus abstracciones caligráficas y que adquirirán, como veremos variadas apariencias. .

Por último, en 3. *Reflexiones sobre el punto*, 1998, (fig. 139) Hasan Al Saíd se recrea en las diversas configuraciones formales, del elemento básico e cualquier ordenación compositiva; el punto, que se agrupa, adquiere dinamismo, ritmo, vinculándose, de nuevo, a la composición tradicional de la palabra escrita, en una creación gráfica esta vez muy semejante a la pintura de Kandinsky, de 1928, *Imagen 15. La cabaña en las patas de ave* (fig. 140), pero, ahora, en 3. *Reflexiones sobre el punto*, 1998, el punto, al llenar el espacio, adquiere una dimensión aún más temporal y rítmica.

Con el análisis de las formas, de las creaciones de Shákir Hasan al Saíd, hemos podido rescatar elementos de lo tradicional árabe u oriental, del informalismo expresionista, del silencio de la Bauhaus, y ciertos grafismos en los que lo pseudo-caligráfico se adapta a la estructuración de damero o pentagrama.

Shákir Hasan Al Saíd (1925-2004) junto con algunos artistas, escritores y teóricos de arte formaron *El Grupo Bagdad del 71*, para promover el grafismo árabe, en un espacio de confluencia interdisciplinar, donde actúa; la poesía, la pintura y la crítica, de manera semejante a como sucedió en otra época, en Alemania con *El Jinete Azul*.

El Grupo Bagdad es conocido también por “La unidimensionalidad” (*al-Bu‘d al-wahid*), título del manifiesto de la exposición, surgido del autor del mismo Shákir Hasan Al Saíd, donde declara la importancia del grafismo en el arte árabe, hecho que se demuestra al ver el primer título propuesto por Yamil Hammudi; “El arte se inspira en la letra” (*al-Fannyastalhimal-‘arf*) (Puerta, 2007: 235).



139

Shákir Hassan Al Saíd, *Reflexiones sobre el punto*, 1998; lápiz negro sobre papel, 50 x 32,5 cm, M. Árabe de Arte Moderno, Doha.



140

Wassily Kandinsky, *Imagen 15, La cabaña en las patas de ave*, 1928.

⁸⁴ De esta serie forman parte; *Trente*, *Quince y Siete* y *Bagatelas dulces*.

En el citado manifiesto, Al Saíd apuesta por la práctica caligráfica en una abstracción liberadora, en la que el artista árabe se acercaría al sufismo, al dotar a las letras de un nuevo contenido simbólico trascendental, aportando el grafismo al arte una nueva dimensión, como movimiento (*haraka*) y como rumbo (*ittiYah*) (2007: 235).

Hasan Al Saíd desarrolló parte de sus teorías, sobre la escuela caligráfica moderna en el arte árabe, tomando protagonismo la letra en un intento de retornar a los verdaderos valores del arte, al unir la práctica artística a la abstracción caligrafica, (*Ibid.*, p. 235) reflexionando el artista iraquí, sobre las características esenciales de la estética de la “unidimensionalidad”.

Shákir al escribir sobre el grafismo y su trascendencia en “La aventura del cálamo” nos cita la idea de Marcos el Gnóstico que dice; “el cuerpo de la verdad está compuesto por las letras del abecedario”, y nos habla a su vez de Yabir b. Hayyân al-Tawhîdî, que en <<*Mizan al-hurýf* (“Balanza de las letras”) afirma que el sufismo dota a las letras un carácter simbólico y trascendente>> (*Ibid.*, p. 236).

2.4. EL GRUPO BAGDAD “LIBERTAD CREADORA E INNOVACIÓN PLÁSTICA EN LA CALIGRAFÍA ÁRABE ACTUAL”

El *Grupo Bagdad*, “celebró la letra y escritura árabes como factor esencial para crear una identidad artística árabe moderna adscrita a la abstracción” (Puerta, 2010: 9) y coincidió con Shákir Hasan Al Saíd, en su admiración por Wassily Kandinsky, como ya lo hizo antes a Madiha Omar, artista que también mantuvo relación con el *Grupo* artístico.

El Grupo de arte tuvo como fin promover la abstracción caligráfica, uniéndose para ello diversos creadores plásticos iraquíes, en la exposición colectiva de *Bagdad del 71* (Puerta, 2007: 234-235), entre los que estaban; 1. Yamil Hammudi (1924-), 2. Diya Al Azawi (1939-), 3. Rafi‘ Al Nasiri, 4. ‘Abd Al Rahman Al Kaylani, 5. Mohammad Ghani Hikmat (1929-2011), Shákir Hasan Al Saíd y los intelectuales Yabra Ibrahim Yabra, Buland Al Haidari (Puerta, 2010: 9).

1. YAMIL HAMUDI (1924-)

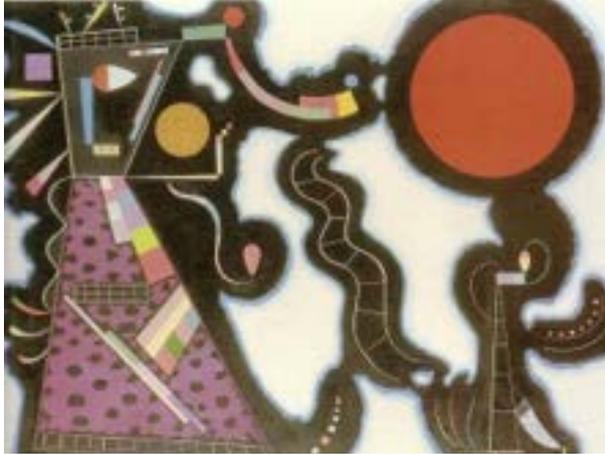
Yamil Hamudi, miembro fundador del grupo *Bagdad*, será uno de los primeros en introducir la caligrafía, en los años 40, en su obra pictórica⁸⁵ (*Ibíd.*, p. 231). Hamudi admiró las vanguardias históricas y ante todo el surrealismo, como les sucedió a otros artistas caligráficos árabes actuales, que tomaron distintos aspectos del movimiento artístico, dotando a la letra de sugerentes significados.

El artista iraquí reconoce su interés hacia el grafismo, tanto por la impresión de la caligrafía monumental de Bagdad, como por los manuscritos árabes que encontró en la Biblioteca Nacional de París (*Ibíd.*, p. 231) y al descubrir el grafismo en las obras de Paul Klee, y de otros creadores contemporáneos occidentales, permitiéndole la abstracción caligráfica sentirse a la vez árabe y moderno (*Ibíd.*).

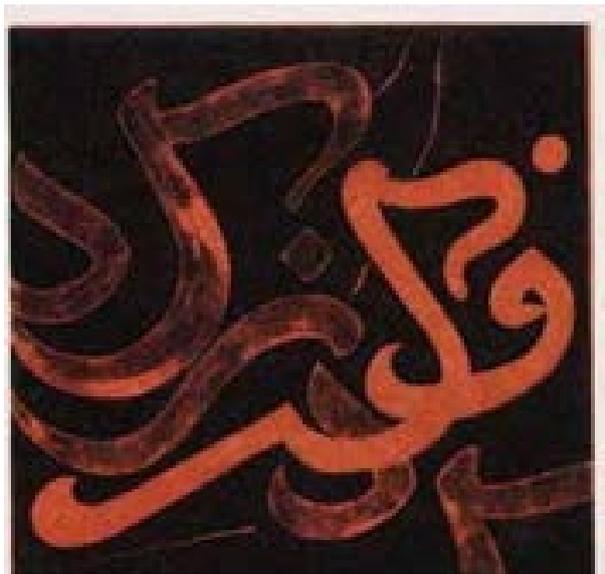
El artista árabe realiza en 1945, una obra abstracta caligráfica precursora de movimientos y estilos posteriores: “en tinta china con palabras y símbolos del Corán” respondiendo a una voluntad de ruptura (*Ibíd.*).

Respecto a las semejanzas entre la obra de Yamil Hamudi y la de Wassily Kandinsky, tenemos la *Obra abstracta caligráfica* (fig. 141), en donde los grafismos adquieren nuevas dimensiones, apareciendo cercanos a la abstracción biomórfica de Kandinsky, de 1940, (fig. 142) cuando las formas de las pinturas del artista ruso se comportan como seres vivos vistos al microscopio. A la vez de las semejanzas formales, entre la obra de Yamil Hamudi y la del artista ruso, en las grafías de Hamudi, los signos juegan con la definición e indefinición del trazo, adquiriendo con ello la sensación de profundidad espacial que se opone a la planitud de la obra de Wassily Kandinsky.

⁸⁵ Yamil Hamudi coincide en el uso de la caligrafía, en las mismas fechas que Madiha Omar, curiosamente, sin conocer la obra de la artista árabe.



141
Wassily Kandinsky, *Título desconocido*, 1940.



142
Yamil Hamudi, *Obra abstracta caligráfica*.

2. DIYA AL AZAWI (1939-)



143

Diya Al Azzawi, *El colgante (Al-Mu'allaqat)*, 1980; acrílico sobre lienzo, 140 x 118 cm.

2. DIYA AL AZAWI

Diya Al Azawi, nacido en Bagdad, en 1939, es otro miembro del *Grupo Bagdad* de arte moderno, de formación intelectual. El artista iraquí comenzó su carrera artística en su ciudad natal, graduándose en el Instituto de Bellas Artes, en 1964, iniciando en 1962, los estudios de Arqueología en la Universidad, estudios en los que se formó sobre las civilizaciones antiguas iraquíes, que tendrán un fuerte impacto en su arte; fijándose en sus creaciones, el objetivo de vincular el pasado con el presente⁸⁶. A nivel humano, Diya Al Azawi se preocupó tanto de temas contemporáneos y de su cultura, como la situación de los palestinos en la actualidad⁸⁷.

Al Azawi, es un notable artista de la escuela de Irak, de reconocimiento internacional, que además de su obra plástica, tuvo otra de carácter intelectual, como escritor y crítico, (Errabundo, 2011) siguiendo en ese aspecto, la estela de Kandinsky, al que le une también su afán asociacionista, formando parte a lo largo de su vida de varios grupos; entre los que está el *Grupo Bagdad* ya mencionado y el grupo *Nueva Visión*, 1969-1972, en él que se unió a diversos artistas como; Rafa Al Nasiri, Muhriddin Mohammed, Fattah Ismail, Hachem al Samarchi, y Saleh Al Jumaie (Errabundo, 2011).

Diya Al Azawi realizó abstracciones caligráficas desde finales de los sesenta, en la que el artista iraquí se sirve del grafismo, introduciendo en su pintura signos de las artes sumerias y fragmentos decorativos islámicos tradicionales como lo harían otros miembros del *Grupo Bagdad*; “recupera igualmente formas del folclore tradicional, pinturas murales, talismanes, ornamentos de las fiestas populares, etc” (Puerta, 2007: 238).

En 1976, Diya Al Azawi descubrió el arte del libro, tras investigar en la colección de manuscritos islámicos de la biblioteca británica: afirma que “el arte del libro es la forma más auténtica de arte del mundo árabe, incluso

más que pintura y anima a artistas de la región a inspirarse y reinterpretar, esta tradición”⁸⁸. De esta manera, Azawi, con el libro, al ser el soporte habitual de la letra impresa, entraría en una nueva dimensión, al unir lo plástico con la caligráfico, dotando a sus poesías de 1982, al igual que a sus pinturas, de la plenitud de color, reconociendo, con estas creaciones, la crítica árabe, su capacidad para actualizar la poesía preislámica (2007: 239).

⁸⁶ Centro de Exposiciones de Beirut www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/dia-al-azzawi.

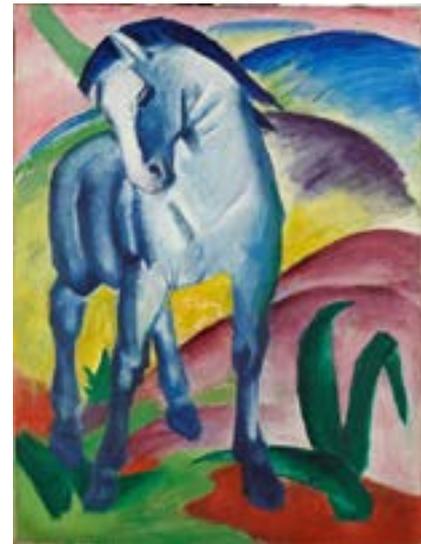
⁸⁷ www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/dia-al-azzawi.

⁸⁸ *Ibid.*



144

Wassily Kandinsky, *Boceto definitivo para la cubierta del almanaque*, 1911; Tinta china y acuarela sobre lápiz, G. del Estado Lenbachhaus, Múnich.



145

Franz Marc, *Caballo azul*, 1911, G. Municipal Lenbachhaus, Múnich.



146
Wassily Kandinsky, *En el Círculo negro*, 1923; óleo sobre tela, 130 x130 cm, Galería Maeght París.



147
Azzawi, *Ritmo. Variación.n.3*, 2006 julio; acrílico sobre lienzo, 120 cm de diámetro.

Al Azawi, indaga en su pasado mesopotámico, aportando a sus obras, técnicas y formas de épocas pasadas, a las que se suman, en ocasiones, el uso de los elementos decorativos islámicos o de los cálamos tradicionales (*Ibíd.*, p. 238). El artista iraquí trabajó con diversos soportes, no sólo con los tradicionalmente pictóricos, también con el grabado y la escultura, creando vínculos entre lo plástico, la prosa y la poesía, como haría Kandinsky sus poesías, que aparecen con sus grabados *Sonidos*.

LOS CABALLOS DE FRANZ MARC, KANDINSKY Y AZZADI

La relación formal entre Wassily Kandinsky y Diya Al Azawi, es más que evidente y se establece en diversas obras del artista iraquí, que mantienen estrechos vínculos con la obra del artista ruso: Las semejanzas van desde los motivos figurativos, con temas comunes, hasta las composiciones abstractas, en la que el color, la línea y los formatos adquieren curiosas coincidencias.

Entre los motivos figurativos que Al Azawi toma de Kandinsky está el caballo, que protagoniza la obra *El colgante*, (fig. 143) 1980, donde aparece el animal que sirvió como portada a la revista *El Jinete Azul*. Como documento de esta publicación tenemos el boceto (fig. 144) en técnica mixta previo a la portada del mismo título (G. del Estado Lenbachhaus, Múnich), donde se representa al corcel, un animal muy presente tanto en la pintura de Franz Marc (fig. 145) como en la de Wassily Kandinsky.

En *El colgante*, de Azzadi, los tonos saturados y plenos son los de los momentos previos a la abstracción del artista ruso y la descomposición de las formas figurativas, aportan al conjunto un acento altamente dinámico, apareciendo “al pie de los caballos,” las inscripciones caligráficas⁸⁹.

AZZADI, ENTRE LA ABSTRACCIÓN FORMAL Y LA CALIGRÁFICA

Respecto a las abstracciones caligráficas, Azzadi tiene; 1. *Ritmo, Variación 3*, 2006 (fig. 147) y 2. *Cartas árabes N° 1*, 1982 (fig. 149) ambas obras en acrílico, semejantes a dos pinturas de Wassily Kandinsky; *En el Círculo negro*, 1923 (fig. 146) (París G. Maeght) y *Dos movimientos*, 1924 (fig. 148) (Sala Christie's Londres).

La pintura 1. *Ritmo, Variación 3*, está dotada de formato circular, como le sucede a la de Wassily Kandinsky, *En el círculo negro*, poseyendo ambas abstracciones, los cromas básicos saturados, y dimensiones equivalentes, dibujando sobre sus superficies, con el negro acromático, lo que parecen inscripciones caligráficas, diferenciándose en el origen de las formas, ya que la abstracción de Kandinsky deriva de la figuración de los años anteriores y en el caso de Azzadi sus formas son el resultado de la abstracción de la letra árabe.

Diya Al Azzawi, en *Cartas árabes N° 1*, reincide en las estilizaciones de la palabra escrita, encontrándose elementos afines, a la pintura de Kandinsky *Dos movimientos*, en la que sobre un fondo de formas y colores se erige la línea negra modulada, en un primer plano de la composición. Pero, en el caso de la obra de Azzadi, a diferencia de la del artista ruso, interactúan los fragmentos de letras o grafemas, con las manchas de color, de tal manera que ambos elementos toman protagonismo y presencia física.

⁸⁹ <http://pictify.com/61700/dia-azzawi-blessed-tigris>.



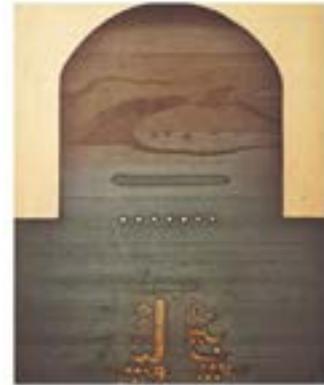
148

Wassily Kandinsky, *Dos movimientos*, 1924; acuarela y tinta india en papel
33.7 × 47.3 cm, Londres, Christie's.



149

Diya Al Azawi, *Cartas árabes N°1*, 1982; acrílico sobre lienzo, 97,2 x 117
cm.



150

Rafi' Al Nasiri, *Título desconocido*.

3.RAFI' AL NASIRI (1940-)

Rafi' Al Nasiri nació en 1940, estudió arte en Bagdad, Beijing y Lisboa, participando en numerosas exposiciones en su país y en el extranjero (1972-1975). Estudió en el Instituto de Bellas Artes de Bagdad, consiguiendo una beca para continuar su formación en Beijing, China. Ha sido profesor en el Instituto de Bellas Artes de la capital iraquí durante 25 años (Namir, 2017).

Analizando su obra y comparándola con la de Kandinsky, Al Nasiri, tiene dos pinturas que mantienen ciertas semejanzas con la obra del pintor ruso: La primera de 1. *Título desconocido* (fig. 150) que se asemeja a la acuarela de Wassily Kandinsky, *Arcos hacia el alto*, (fig. 151) 1932, obra donde el artista ruso realiza la síntesis de las cúpulas, de los años anteriores, y que pertenece a una serie de creaciones surgidas a partir del crucero por el Mediterráneo en 1931, cuando la representación de las formas árabes son plenamente abstractas. Además Rafi' Al Nasiri tiene una segunda obra titulada 2. *Obra gráfica*, (fig. 153) que guarda relación con la pintura de trazo expresionista de Wassily Kandinsky y con el *Dibujo abstracto*, (fig. 152) 1918.

Tanto en la pintura de 1. *Título desconocido*, de Al Nasiri, como en la de Kandinsky; *Arcos hacia el alto*, predomina la sencillez en la composición, creando Al Nasiri un espacio de concentración, en el que se alojarán las inscripciones caligráficas y los puntos, surgiendo ritmos y tiempos, como sucedería con un lugar preparado para la lectura. Además, la superficie semi-circular, de la obra de Rafi' Al Nasiri alude a lo árabe tradicional y parece crear, espacios de contemplación religiosa.

La segunda creación de Rafi' Al Nasiri; 2. *Obra gráfica*, posee el estilo del *Dibujo abstracto*, 1918 de Kandinsky, en el que la sencillez del trazo informalista se une a fragmentos de letra árabes, al estar dibujada en negro y rojo, aportando la mancha gráfica negra dinamismo a la composición y proyección lírica.



151

Wassily Kandinsky, *Arcos hacia el alto*, 1932; acuarela sobre papel preparado, 46,4 x 22,6 cm.



152
Wassily Kandinsky, *Dibujo abstracto*, 1918, Fundación Juan March.



153
Rafi Al Nasiri, *Título desconocido*; obra gráfica.

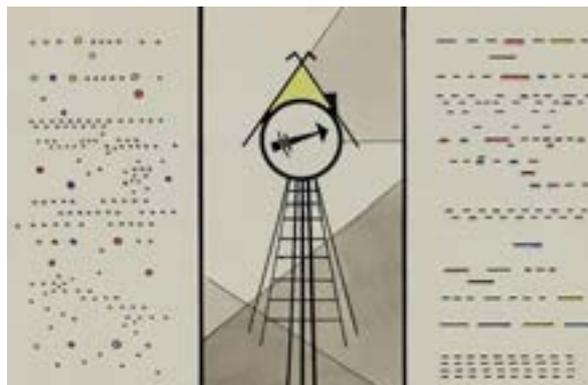
4. MOHAMMAD GHANI HIKMAT (1929-2011)

Si bien, hemos podido comprobar las semejanzas entre los artistas árabes y Kandinsky y las que se producen entre los miembros del grupo Bagdad y el artista ruso, viendo como las coincidencias se suceden temáticas, de tintes comunes, de procedimientos y de elementos compositivos, observando como algunos de los artistas árabes confesaban haber recurrido a las artes de Mesopotamia para encontrar las raíces de su cultura, actualizando, a la vez, su arte mediante la abstracción caligráfica.

Ahora podemos observar, como Mohammad Ghani, otro miembro del *Grupo Bagdad*, repite nuevamente, pero esta vez en sus esculturas, lo que parecen obras abstractas caligráficas, con estructura de pentagrama.

Mohammad Ghani Hikmat en la escultura *Salvar cultura iraquí* (fig. 155)⁹⁰ representa ciertos signos gráficos que recuerdan a los de la caligrafía, utilizando el ordenamiento lineal que se daría en las primeras fases del nacimiento de la escritura en Egipto y Mesopotamia.

La escultura puede significar el esfuerzo del hombre en la construcción del conocimiento, vinculándose a Kandinsky con la pintura Imagen XV. *La Cabaña en las patas de ave*, (fig. 154) en la ordenación de los elementos y en el uso signo abstraído, desposeído de su significado.



154

Wassily Kandinsky, *Imagen 15, La Cabaña en las patas de ave, Los sombreros de Baba Yagá*, 1928, Universidad de Colonia, Alemania.



155

Mohammad Ghani Hikmat, *Salvar cultura iraquí*; Escultura, Iraq, Bagdad
Photography Rasoul Ali.

⁹⁰ <https://www.pinterest.com/pin/375698793886200229/>.

2.5. LA ESCUELA DE JARTUM

La Escuela de Jartum, formada por un grupo de artistas sudaneses entre los que están Utman Waqi Allah, Ahman Sabrin, Ibrahim al Salahi (Puerta, 2007: 232).

Los artistas de *La Escuela de Jartum*, recurrieron pronto a la caligrafía árabe para realizar obras de arte contemporáneas (2007: 232-233), en que las que aparecen de nuevo las estilizaciones caligráficas vinculadas al arte moderno.

En las creaciones caligráficas de la *Escuela de Jartum* se utilizan motivos y formas de Kandinsky, como las estructuras de damero y pentagrama, y otras semejantes a las abstracciones posteriores al cruce por el Mediterráneo, donde lo simbólico árabe-oriental aparece desvelado en su valor más genuino, y donde las coincidencias formales con el artista ruso puede tener que ver con la coincidencia de propósitos, en el afán de profundizar en lo propio y con necesidad de trascendencia.

1. UTMAN WAQUI ALLAH Y “LA CUARTA DIMENSIÓN”

El primer miembro de la *Escuela de Jartum* que analizamos es Waqui Allah, artista nacido en Sudán, estudió artes plásticas contemporáneas entre 1945 y 1949 en Jartum y Londres. En El Cairo se incorporó en 1950 al Instituto de Caligrafía Árabe, época en la que investiga sobre la estética de letras árabes; “sacando al arte de la caligrafía árabe del caparazón del cuadro turco (*al-qiḍa ‘a al-turqiyya*) a unos más amplios horizontes de libertad artística” (*Ibíd.*, p. 133).

El artista sudanés, en 1987, en una exposición individual del Centro Cultural Islámico de Londres, clasificó sus obras en dos clases; las realizadas según los principios tradicionales de la escuela turca y las creadas aplicando la “La cuarta dimensión”, con lo que enfrentaba, la tradición con el presente, inspirándose para ello en el pasado, rompiendo sus ligaduras. “La cuarta dimensión” es la materialización, de un arte inspirado las letras del corán, eliminando los elementos decorativos; los adornos, el oro, la plata, el azul y todo lo vinculado al sentido tradicional otomano (*Ibíd.*, p. 233). Waqui Allah, en sus composiciones caligráficas, en lugar de emplear el cálamo, se sirve de la brocha y utiliza el color de manera limitada, trabajando con la gama del negro al gris o del rojo al rosa (*Ibíd.*, p. 234).

2.AHMAD SABRIN

Ahmad Sabrin también recurre a la caligrafía árabe para crear un arte nuevo (*Ibíd.*, p. 232), en el *Mural en tejido*, (fig. 157) de grandes dimensiones, en el en la valoración de los elementos aislados guarda relación con el dibujo en tinta china *sin título*, (fig. 156) 1930, de Kandinsky, un dibujo que pertenece a la última fase de su estancia en la Bauhaus cuando predominaba, en ocasiones, el silencio de las formas.

El Mural del artista sudanés pertenece al cúfico caligráfico; “recibe un fondo en tres bandas de diferente coloración y está relleno con grafías distorsionadas” (*Ibíd.*, p. 233), inspirado en un texto religioso y compuesto en caracteres árabes, utiliza la grafía como única protagonista de la composición, jugando con los diferentes tamaños de la letra, y con la profusión o el silencio de los grafismos, que se adaptan al marco rectangular alargado del tejido.



156
Wassily Kandinsky, *Sin título*,
1930; tinta china, 36,3 x 16 cm.



157
Ahmad Sabrin, *Mural en tejido*, 800 x 300 cm.

3. IBRAHIM AL SALAHI(1930-)

Otro miembro de “Escuela de Jartum” es Ibrahim al Salahi, nacido en 1930 en Omdurman, Sudán, se especializó en pintura en la Escuela de Diseño Gordon Memorial College en 1949, y recibió una beca del gobierno para estudiar en la ⁹¹ Escuela Slade (*Slade School*) en Londres y tras un período de investigación, regresa a Sudán en 1957, donde construyó su repertorio iconográfico producto de su entorno cultural islámico, africano, árabe y occidental. Al Salahi residió en Qatar instalándose en Inglaterra en la década de 1990 (Tate Modern, 2013).

Tenemos dos creaciones de Ibrahim Al Salahi que las podemos relacionar con las obras de Wassily Kandinsky; la primera 1. *Visión de la tumba*, 1965 (fig. 160) (M. Nacional Británico de Arte Moderno) y en la segunda 2. *El siempre abajo*, (fig. 161) (C. del artista).

El artista sudanés en la pintura 1. *Visión de la tumba*, se sirve de elementos cercanos a la acuarela de Kandinsky titulada, *Negro-Rojo* (fig. 158), de junio 1934, realizada unos años después del cruce por el Mediterráneo, cuando el artista ruso y su mujer Nina Kandinsky visitan Egipto y Turquía. Tanto en la pintura de Wassily Kandinsky como en la de Ibrahim Al Salahi, se utiliza el negro acromático como elemento configurador, en lo que podrían ser la estilización de la media luna árabe o la cúpula, en unas obras donde con el negro surgen también formas celestes circulares.

Los tonos de 1. *Visión de la tumba* y de *Negro-Rojo*, son fundamentalmente básicos, construyendo un espacio abstracto, con alto valor simbólico, que en el caso de Kandinsky es más de cerramiento y protección y en el del artista sudanés, surge un espacio religioso, de oración y de suplica. Debatándose la pintura de Kandinsky, *Negro-Rojo*, entre la abstracción caligráfica árabe y la estilización figurativa, creando en su momento el artista ruso con esta imagen ambigua vínculos con los pintores árabes modernos; ya que al contemplarla algunos pintores la pudieron tomar como propia al sentirse identificados.

Además de estas semejanzas formales, la pintura de Ibrahim al Salahi, 1. *Visión de la tumba*, adquiere los matices de pincelada y textura de la pintura de Kandinsky, en técnica mixta, *Creciente*, de 1931 (fig. 159), siendo en cierto modo 1. *Visión de la tumba*, una síntesis de *Negro-Rojo* y *Creciente* o una reinterpretación de las mismas.

Luego, en la pintura 2. *El siempre abajo*, el artista sudanés alterna lo positivo con lo negativo, confundiendo perceptivamente, el fondo y la figura, lo abstracto y lo referencial, el icono y la palabra, ocultando quizá oscuros significados.

Esta obra se acerca al Kandinsky de la época de la Bauhaus, la de la pintura *Figura verde*, (fig. 162) 1939, cuando el uso de los elementos primarios de la composición como el punto o la línea, le acercan a la esencia y trascendencia en las formas.

La simplificación de los elementos y la valoración de lo esencial, será un punto en común con los artistas árabes que trabajan con la abstracción caligráfica, como Ibrahim al Salahi, que con la obra plástica titulada 2. *El siempre abajo*, no se sabe si la abstracción es una estilización de la figuración o si es un juego formal partiendo de las formas caligráficas.

En las obras de Ibrahim al Salahi, figuran mundos antagónicos, que se sitúan entre lo oriental y lo occidental, el pasado y el presente y lo trascendental y religioso, en una iconografía de lo oriental y lo árabe, derivada de la estilización figurativa y caligráfica, ya que según dicen: “Al Salahi es un hombre religioso, y en muchas de sus pinturas nos encontramos con medias lunas flotantes y bloques densos de texto, lo que sugiere mezzitas y escritura” (Musa, 2013).

⁹¹ theculturetrip.com/.../ibrahim-el-salahi-painting-in-p.



158
Wassily Kandinsky, *Negro-Rojo*, junio 1934;
acuarela, 31,7 x 24,4 cm.



159
Wassily Kandinsky, *Creciente*, Junio de 1931;
óleo, acuarela, aguada y tinta china sobre papel,
46,8 x 32,5 cm, F. Hilla von Rebay.



160

Ibrahim Al Salahi, *Vision de la tumba*, 1965, M. Nacional Británico de Arte Moderno.



161
Ibrahim Al Salahi, *El siempre abajo*, 1964 a 1965; óleo sobre lienzo, 45,72 x 30,48 cm, C. del artista



162
Wassily Kandinsky, *Figura verde*, 1939; óleo sobre tela, 116 x 89 cm, París C. particular.

2.6. EL MISTICISMO SUFÍ Y LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA, KAMAL BOULLATA

El misticismo sufi aparece reflejado en la obra de los artistas árabes caligráficos que dotan al grafismo del poder alusivo de la palabra, que concentraría el significado muchas veces en los epígrafes de sus creaciones; como le sucede a Hasan Massoudy; en el que el misticismo toma cuerpo tanto en la práctica caligráfica, como en el título de su obra *Cuando lleguéis a la cima de la montaña comenzaréis a ascender*. O a Munir Al Sarrani; en la creación *Los más bellos nombres de Dios*, a Jalid Al-Saai; con su Impresión sobre la barca de Noé, 2008 y en su poética de veladuras, a Rima Farah; con las lunas de colores y su estilización de la barca y finalmente a Kamal Boullata; con los paisajes de Jerusalem y sus abstracciones caligráficas, como *El Trono es la sombra de Dios es el trono* y sus transparencias.

1. HASSAN MASSOUDY (1944-)

Hassan Massoudy, es un pintor y calígrafo iraquí nacido en Nayaf en 1944, que desde niño tenía pasión por la poesía, el dibujo y la caligrafía, trasladándose en 1961 a Bagdad para aprenderla. La situación política de su país hace que los desplazamientos sean constantes al inicio de su trayectoria artística. En Bagdad abre su propio taller que se transforma en lugar de encuentro de literatos y artistas, y tras sufrir varias detenciones se traslada a París en 1969, donde estudia Bellas Artes (Puerta, 2010: 40).

Massoudy, se sirve de la fotografía para captar las caligrafías monumentales que encuentra en Brusa y Estambul en 1980. El artista iraquí desarrolla una labor intelectual y teórica con la publicación de libros como *Caligrafía árabe viva (Calligraphie arabe vivante)*, de 1981, y *El abecedario de la caligrafía árabe (L'abécédaire de la calligraphie arabe)*, del 2002, escrito en colaboración con su esposa Isabelle, los libros artísticos: *El poeta del desierto (Le poète du désert 9 (1989))*, inspirado en el poema épico de Antara, y otros con textos de diversos autores (2010: 40).

Hassan Massoudy realiza actividades interdisciplinarias relacionadas con el cine, el baile y el teatro desde 1972, como el espectáculo *Arabesque*, con el actor Guy Jacquet y con el músico Fawzi Al Aiedy, con el que Massoudy proyecta caligrafías en una pantalla de cine, añadiendo a la proyección la música y los poemas. Massoudy participa en 2005 en el espectáculo *Metáfora*, en Estambul, con la coreógrafa y bailarina Carolyn Carlson y con el músico Nay Kudsi Erguer.

También ha trabajado en decorados de la Ópera de París, en el ballet Selim, con coreografía de Michel Kaleménis, 2004, y ha celebrado actuaciones caligráficas tituladas *Caligrafía de la sombra y de la luz (Calligraphie d'ombre et de lumière.)* (*Ibíd.*, p. 40).



163

Wassily Kandinsky, *Azul*, 1922; litografía en color, 21 x 14,3 cm.



164

Hassan Massoudy, *Cuando lleguéis a la cima de la montaña, comenzaréis a ascender*, 2008, Yubrán Jalil Yubrán, Cúfico coiranni (abajo); tintas naturales sobre papel, 55 x 75 cm.



165

Hassan Massoudy, *De Caligrafía árabe viviente*, 1981,
Anteriormente: *uno, dos, tres*.

Comparando al artista árabe con Kandinsky, podemos observar semejanzas en su actitud ante la vida y el arte; en la interacción con lo interdisciplinar, en el cultivo de lo intelectual y el afán de trascendencia. En el caso de Hassan, como en muchos otros artistas árabes, el misticismo está ligado al sufismo, y esto se puede ver en el título de la pintura en tintas naturales, *Cuando lleguéis a la cima de la montaña, comenzaréis a ascender*, (fig. 164) 2008, en la que el epígrafe pertenece a un texto de Yubrán Jalil Yubrán, escrito en cúfico cairanni situado en la base de la composición (*Ibíd.*, p. 111).

En esta obra se alude a la montaña, que tiene el mismo significado del triángulo místico de Wassily Kandinsky, símbolo del progreso o de la maduración espiritual, representando un barco en tonos azules, aludiendo a los dos elementos del artista ruso, el barco y el azul; el barco como representación del tránsito de la vida, o de la vida a la muerte y el azul espiritual, que serán también los dos protagonistas de la litografía de Wassily Kandinsky, *Azul*, (fig. 163) 1922.

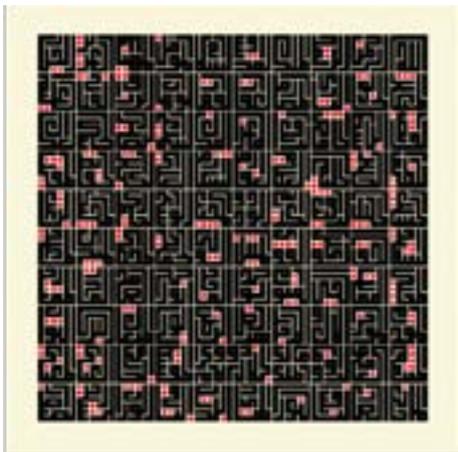
Finalmente, tenemos la obra de Hassan Massoudy, *De Caligrafía árabe viviente*, (fig. 165) 1981, compuesta en formato cuadrado, es una estructuración ortogonal, que recordará a la de damero utilizada por Wassily Kandinsky como motivo y como estructura de algunas de sus obras y que podemos relacionar con la iconografía de lo árabe u oriental, repetida insistentemente en el autor ruso, aportando la composición caligráfica de Massoudy variaciones formales geométricas, que se sitúan entre un laberinto de ideas y un baile de palabras con significado.

2.MUNIR AL SHAARANI



166

Wassily Kandinsky, 4 X 5 = 20 , 1943.



167

Munir Al Shaarani, *Los más bellos nombres de Dios*, 2010, cúbico cuadrado modernizado; gouache sobre cartulina, 150 x 150 cm.

2. MUNIR AL SHAARANI (1952-)

Munir Al Shaarani, calígrafo y artista gráfico, nacido en 1952 en Salamía, Siria, recibiendo su formación en la ciudad de Damasco, cuando a los diez años de edad entró de aprendiz en el taller del más importante calígrafo de la escuela neoclásica siria, Badawi Al Dirani y más tarde, estudió Bellas Artes en la Universidad de Damasco, terminando sus estudios en 1977 (*Ibíd.*, p. 54).

Desarrolla su actividad en el diseño gráfico realizando letreros, libros y carteles, trabajando con diversas editoriales en la producción de más de 2.000 portadas de libros y numerosos logos, creando a la vez variadas tipografías para uso informático e imprenta, de los que son un ejemplo los hizo para la revista palestina *Al Karmal* en 1981 y 1983.

En 1985, se traslada Al Shaarani a El Cairo, celebrando su primera exposición de pinturas caligráficas en el Atelier de la ciudad, en 1987. Además de su faceta como artista y diseñador, desarrolla otra como intelectual, con cuadernos para la enseñanza caligráfica y artículos sobre arte islámico, caligrafía y calígrafos árabes (*Ibíd.*, p. 54).

Al Shaarani será un artista en el que la abstracción árabe se desarrolle plenamente, estableciendo lazos con su pasado y con Kandinsky, utilizando a la vez en sus obras las estructuras de damero y las estilizaciones del arco o la bóveda, motivos que aparecen con insistencia tanto en el creador sirio, como en las pinturas de Wassily Kandinsky, al que le acompañarán este tipo de obras, desde la fase de la Bauhaus hasta el final de su vida.

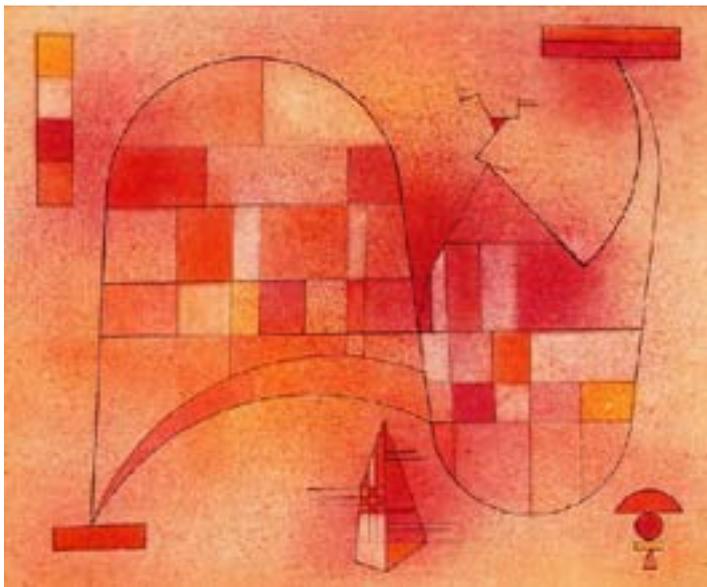
Respecto a la estructura de damero, Munir Al Shaarani, posee la creación gráfico-plástica 1. *Los más bellos nombres de Dios* (fig. 167), 2010, semejante a la ordenación de los elementos que utiliza Kandinsky, en su serie de creaciones numéricas, como *Siete*, (del último año de su vida), *Quince*, $4 \times 5 = 20$ (fig. 166) *Treinta*, o *Bagatelas dulces*. Estas composiciones establecen ritmos de recorrido espacio-temporal que derivan en espacios de actuación, que en ocasiones recuerdan a la música y en otras a lugares de lectura.

En la obra de Al Shaarani, 1. *Los más bellos nombres de Dios*, la abstracción caligráfica, parece ser el soporte de un código inventado y estructurado de manera geométrica, donde se inscribe un texto en el que aparecen los nombres de Dios, escrito en Cúfico cuadrado modernizado, añadiendo, de esta manera, el autor a la obra elementos de espiritualidad y misticismo. Escrito en una trama de “cuadrícula base de 10 x 10 cuadrados, dentro de los que se caligrafían los 99 nombres con que la tradición enumera los atributos o diversas manifestaciones de la divinidad (*Ibíd.*, p. 20). Este misticismo que apreciamos en el artista sirio lo hemos podido observar antes en Kandinsky, artista en el que sus creaciones estaban poseídas por la idea de necesidad, idea relacionada con su religión; la teosofía.

Y finalmente, 1. *Los más bellos nombres de Dios*, propician el juego de las formas caligráficas, adquiriendo los puntos rojos el papel señalizador que marca los tiempos, pareciendo establecer también un significado musical.

A continuación tenemos las obras de Munir Al Shaarani; 2. *La tierra toda es mi patria y la humanidad mi familia*, 2009 (fig. 169) y 3. *De la abundancia del corazón habla la boca*, 2010 (fig. 170), donde el artista sirio toma la composición en forma de bóveda o cúpula, en unas configuraciones que acompañan a Wassily Kandinsky, en su imaginario personal, desde su infancia y que se reflejan en su obra plástica, motivos que según Brion aparecían desde sus inicios en las “iglesias de cúpulas multicolores”.

En 2. *La tierra toda es mi patria y la humanidad mi familia*, el artista sirio recurre a los tonos dorados, el rojo y el negro, en una obra en la que la letra recrea las formas caligráficas, en sus



168

Wassily Kandinsky, *Rosa amarillo*, 1929; acuarela, tinta india y lápiz sobre papel 40,5×48,1 cm, Londres, Christie's.

variaciones de trazo curvadas, como medias lunas y cúpulas, donde los puntos rojos adquieren un valor plástico musical y se relacionan entre sí por su semejanza formal. En la pintura de Munir Al Shaarani; las líneas moduladas, se mueven como en una danza, entrando en el uso caligráfico abstracto, al despojar a las letras de su significado, estableciéndose un vínculo entre lo árabe tradicional y las imágenes, en las que Kandinsky al alude a lo oriental y lo árabe.

Luego, Munir Al Shaarani en 3. *De la abundancia del corazón habla la boca*, 2010, vuelve a unir la religión con la palabra, recurriendo a citas y máximas del evangelio según Mateo, en unos grafismos que repiten las formas geométricas abstraídas de *Los más bellos nombres de Dios* y la estructura abovedada o de cúpula de 2. *La tierra toda es mi patria y la humanidad mi familia*, estructura que, además, aparece en otra pintura de Wassily Kandinsky titulada *Rosa amarillo*, 1929 (Londres, Christie's) cobijando también configuraciones geométricas.

En las dos creaciones de Munir Al Shaarani; 3. *De la abundancia del corazón habla la boca*, y de 2. *La tierra toda es mi patria y la humanidad mi familia*, las formas abovedadas, el punto y los elementos de la tipografía árabe, se unen a las diversas texturas gráficas, ocupando la caligrafía árabe el fondo de la composición, como un mar de aves.

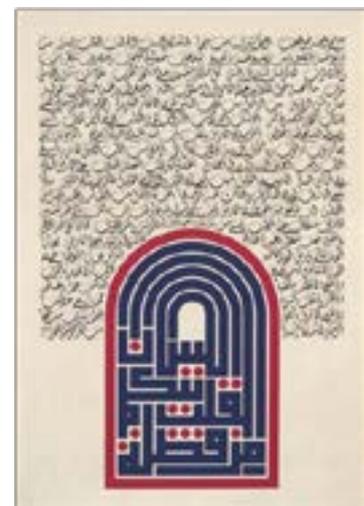
Si comparamos las dos obras con forma de cúpula mencionadas de Al Shaarani, con la pintura de Kandinsky, *Rosa amarillo* (fig. 168), la más cercana a la obra del artista ruso es 3. *De la abundancia del corazón*, ya que, tanto en la pintura de Wassily Kandinsky como en la del artista sirio, dentro de la estructura de cúpula se cobijan estructuras geométricas de repetición.

Además de las pinturas analizadas de Munir Al Shaarani, tenemos otras como *Lo oculto está en lo manifiesto*, (*al-Jafi fi l-yali*) de 1997, “expresión de procedencia sufi muy usual en árabe y reproducida por otros calígrafos y pintores contemporáneos” (Puerta, 2010: 21), en las late un sentimiento religioso y trascendental, ya que Al Shaarani a veces representa pasajes del Corán, los evangelios o de contenido sufi que: “él mismo no lo considera una actitud conservadora o evasiva de la realidad, porque en esos textos hay también interesantes ideas de valor universal capaces de interpelar a cualquier individuo libre de hoy” (2010: 19) y donde la abstracción caligráfica valora el punto y la línea modulada de la misma manera que lo haría Kandinsky en sus dibujos; “los puntos rojos, en parejas o solos, pululan sin guardar simetría, y las puntas de las dos letras finales de al-jafi y al-yali se evaden del marco rojo” (*Ibíd.*, p. 21).



169

Munir al-Shaarani, *La tierra toda es mi patria y la humanidad mi familia*, 2009; gouache y cáladro dorado sobre cartulina, 110 x 150 cm.



170

Munir Al Shaarani, *De la abundancia del corazón habla la boca*, 2010.

3. JALID AL SAAI



171

Jalid Al Saai, *Sin título*, 2006; zuluza, acuarela y oro natural sobre papel, 36 x 49 cm.

3. JALID AL SAAI (1970-)

Jalid Al Saai, es un artista plástico caligráfico nacido en Siria, en 1970, artista que en su formación se unen; la pintura contemporánea con la caligrafía árabe clásica, la vocación literaria y la filosófica sufi.

El artista sirio se licenció en Bellas Artes en 1995, en la capital del país, realizando en 1997, el posgrado en pintura, al año siguiente obtuvo la capacitación artística (*iyaza*) en caligrafía árabe clásica, en el Centro de Investigación de Historia, Arte y Cultura Islámica, de Estambul, con Ali Alb Arsalan y Hasan Çelebi, maestros turcos reconocidos.

Al Saai es considerado uno de los más grandes representantes de la pintura árabe caligráfica: “por su depurada técnica, sus sugestivas composiciones, sus delicados cromatismos y el aliento sufi de sus temas” (*Ibíd.*, p. 28).

Tenemos diversas obras de Jalid Al Saai, que podemos emparentar con Wassily Kandinsky, como: 1. *Sin título*, 2006, Zuluz, 2. *Impresión sobre la barca de Noé*, 2008⁹² y 3. *Viaje espiritual*, 2005, y veremos como en las creaciones de ambos artistas se establecen semejanzas, temáticas, técnicas e ideológicas.

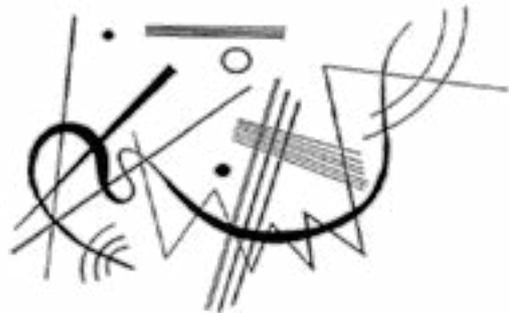
Comenzamos el análisis con la obra de Jalid Al Saai, 1. *Sin título*, 2006 (fig. 171), pintada en acuarela y oro natural sobre papel, en la que el artista sirio trabaja en un medio muy utilizado por Kandinsky, en sus experimentaciones y al que aporta Al Saai, diversas sensibilidades; desde la transparencia de la acuarela, al valor corpóreo y opaco de la misma.

La acuarela de Al Saai recuerda también a la de Kandinsky *Improvisación 27* (fig. 172), donde el artista ruso compone con tonos muy semejantes a 1. *Sin título*, 2006, ya que ambas creaciones comparten los tonos rojos, las transparencias, los morados grisáceos, los amarillos y dorados, etc, estableciéndose, a la vez, un vínculo entre otras obras de ambos artistas, en el uso de los tonos metálicos, que en la acuarela de Jalid Al Saai, es el oro natural sobre papel y en la de Kandinsky *Sin título*, de hacia 1911-12, (M. Solomon R. Guggenheim, C. de Hilla Rebay) es el tono del bronce en polvo. La pintura metálica ha sido tradicionalmente muy usada por los artistas árabes, asociada a la caligrafía antigua y a caracteres de lujo y Kandinsky la ha usado vinculándola a lo árabe y oriental.



172

Wassily. Kandinsky, *Improvisación 27*.



173

Wassily Kandinsky, *Título desconocido*.

⁹² *Impresión sobre la barca de Noé*, 2008, calografiado en escritura Diwani yali.



174

Wassily Kandinsky, *Sin título*, hacia 1911-12; acuarela, pintura de bronce en polvo, tinta china y lápiz sobre papel, 24 x 30,5 cm, M. Solomon R. Guggenheim, C. Hilla Rebay.



175

Jalid Al Saai, *Impresión sobre la barca de Noé*, 2008; diwani yali, acuarela, tintas árabes sobre papel, 70 x 50 cm.



176

Jalid Al Saai, *Viaje espiritual*, 2005; zuluza, acuarela y tintas naturales sobre papel, 50 x 25 cm.

Al Saai trabaja en sus abstracciones caligráficas, con acuarela y tintas árabes sobre papel, consiguiendo veladuras muy sutiles, y en 2. *Impresión sobre la barca de Noé* (fig. 175), 2008, Jalid Al Saai, retoma la idea del barco que acompaña a Kandinsky en sus temas, en las abstracciones y en las estructuras compositivas de las obras, como podemos apreciar en el dibujo de *Título desconocido* (fig. 173) y en la pintura en técnica mixta, *Sin título*, hacia 1911-12 (fig. 174), donde en el borde oscuro pintado con tinta china que enmarca la zona central se identifica; “a la derecha unos remos, una barca, el remero y las olas, imágenes que guardan relación con *Improvisación 26* (Remo) (fig. 32), (G. del Estado Lenbachhaus, de Múnich) (Krens, 1991: 40).

La idea de la barca y el viaje, parece una obsesión en Kandinsky, en lo que puede ser tanto un motivo temático, como una guía compositiva, ya que tanto en la obra de Al Saai, 2. *Impresión sobre la barca de Noé*, como en la de Kandinsky, *Sin título*, 1911-12, la barca construye un espacio de profundidad espacial hacia el horizonte, espacio que en la pintura de Kandinsky conduce hacia las nubes, el sol o la luz, lo que puede simbolizar la idea de la esperanza en el viaje; como camino hacia el conocimiento o hacia la vida interior.

El misticismo del que participan Wassily Kandinsky y los artistas abstractos caligráficos árabes, lo encontramos profundamente arraigado en Jalid Al Saai, en la pintura con técnica mixta 3. *Viaje espiritual*, 2005 (fig. 176), realizada en acuarela y tintas naturales, percibiéndose lo espiritual en varias dimensiones; en el epígrafe de la obra que alude al viaje y a lo espiritual, y en el estilo de la pintura como espacio entre tinieblas, donde: “Jalid hace brotar una melodía expresiva del movimiento” (Puerta, 2010: 31).

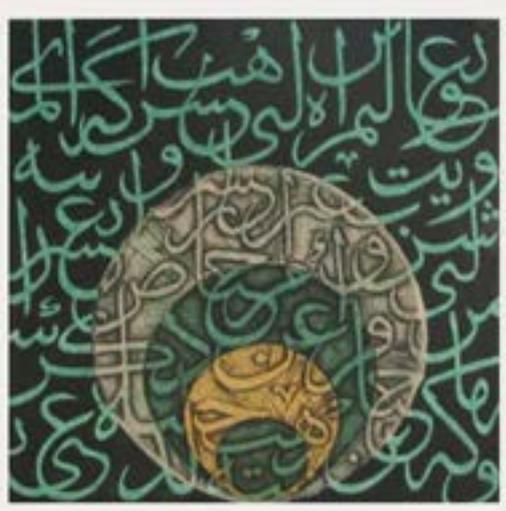
De esta manera, con todas las abstracciones caligráficas analizadas hemos recorrido los vínculos que se establecen entre Al Saai y Wassily Kandinsky; en la idea de trascendencia espiritual, como la metáfora del viaje del paso de la vida a la muerte en; “elevados espacios, o de su descenso al fondo de los mundos del espíritu, la introspección y el viaje” (2010: 31), en un mundo que recuerda al del teatro de sombras del barrio de Schwabing en 1908.

4. RIMA FARAH



177

Wassily Kandinsky, *Algunos círculos*, enero-febrero, 1926; óleo sobre lienzo, 140,3 x 140,7 cm, M. Guggenheim de N. York.



178

Rima Farah, *Lunas de colores II*, 2005⁹³; grabado carborundum con chine colle, 53 x 53 cm.

⁹³ Basado en diseños turcos de Chinatamani.

4. RIMA FARAH (1955-)

Rima Farah, nacida en Ammán, Jordania, en 1955. Artista gráfica grabadora y calipintora, de padre sirio y madre palestina, que por el trabajo de su padre como médico de la Organización Mundial de la Salud (OMS), en su infancia tuvo que trasladarse frecuentemente, viviendo de niña entre Yemen, Egipto, Libia, Argelia y Somalia, cambiando constantemente de colegios y aprendiendo con ello árabe, inglés y francés, fijando sus padres su residencia en Beirut (*Ibíd.*, p. 34).

Farah, con diecisiete años, comenzó a estudiar en Inglaterra en las escuelas de arte de Eastbourne y Cambridge, especializándose en el grabado, la litografía y la serigrafía, preferiendo el grabado por la

calidad de esta técnica y la posibilidad de hacer estampaciones de tirada limitada (*Ibíd.*, p. 34).

La artista árabe, al terminar sus estudios, comienza un trabajo de colaboración con Kevin Jackson desde 1979 a 2002, en el que realizan diversas creaciones sobre temas árabes, como la primera exposición *Farah-Jackson* en la Graffiti Gallery de Londres, en 1984, con imágenes relacionadas con los viajes de ambos. Rima Farah, finalmente en el 2007 abandona Londres y para instalarse en Tanger.

Farah posee una obra caligráfica; “sobre papel, en tonos azul y dorado, tan usuales también en las artes islámicas clásicas” utilizándose uno de estos cuadros en la portada del libro *Cómo leer el Corán* del escritor pakistaní Ziauddin Sardar (*Ibíd.*, p. 34).

Respecto a las semejanzas entre la obra de Rima farah y la del pintor ruso, volvemos a encontrar confluencias temáticas, técnicas y estructurales compositivas.

En estas confluencias gráfico-plásticas se repiten los elementos de lo árabe y oriental, que tanto Kandinsky como los artistas árabes caligráficos toman en sus obras; los tonos metálicos, los azules y el tema del viaje o la barca, que se ven vinculados a las abstracciones caligráficas árabes y a la estructura de pentagrama, que será la estructuración del grabado sobre papel, 1. *Ritual de invocación y cánticos sufíes*, 2005.

Sobre los otros temas en los que reinciden Kandinsky y algunos artistas árabes caligráficos, tenemos en la obra de Rima Farah; los elementos celestes o la media luna árabe, que aparece en el grabado, de 2. *Lunas de colores II* (fig. 178) y la representación de la barca o el viaje, de la obra en técnica mixta sobre lienzo 3. *El viaje*, 2005 (fig. 179).

Rima Farah, en 2. *Lunas de colores II*, construye una composición caligráfica en la que la palabra se sitúa en un primer plano como una cortina, y detrás, en un segundo plano aparece la superposición de elementos celestes iguales a los de Wassily Kandinsky en la pintura al óleo sobre lienzo, *Algunos círculos*, (fig. 177) 1926 (M. Guggenheim de N. York), donde el artista ruso llega a construir una imagen icónica de Oriente y el mundo árabe.

En la pintura 3. *El viaje*, 2005, la artista árabe Farah, con la composición abstracta caligráfica de la mancha estilizada de una barca, vuelve a remitir al tema en el que muchos artistas árabes parecen comenzar el viaje iniciático trasental, que recorrió antes Wassily Kandinsky, un creador en el que según Brion; “se aprecia el ascenso de la forma material a la espiritual, en una sucesión de iluminaciones” (Brion, 1961: 39), iluminaciones que se reflejan en la pintura del artista ruso y en sus escritos como una revelación (1961: 39).



179

Rima Farah, *El viaje*, 2005; diwani, acrílico y técnica mixta sobre lienzo, 112 x 127 cm.

El concepto del viaje es esencial en la vida de Rima Farah, a la vez que en el imaginario sufi, “alusivo tanto al camino interior como al deambular por el mundo, con el perpetuo movimiento de quien busca la libertad y la no fosilización del yo”, ilustrado “con una gran ta’ en diwani rojo oscuro, evocación tal vez de la palabra Tánger o del gran viajero Ibn Batuta”, que se puede leer como la alegría gozosa de los sufíes o la búsqueda humana de la sencillez (Puerta, 2010: 13).

5. KAMAL BOULLATA (1942-)

Kamal Boullata, artista plástico e intelectual, nacido en Jerusalén en 1942, en el que su vida transcurre entre Washington, Marruecos y el sur de Francia (Pocock, 2014: 11) trasladándose al país galo en el 97, donde reside en la actualidad.

Boullata, como artista gráfico-plástico, ha participado en numerosas exposiciones, como la individual, del 98, en el Palacio de Carlos V, de la Alhambra, de Granada (artnet.com), mostrando su obra en diversos museos o instituciones públicas, como la del 2001, *El arte del Libro*, en la Biblioteca Nacional de París o *Palabra en el arte: El Oriente contemporáneo*, 2006, del Museo Británico.

Respecto a su labor intelectual, el artista palestino, en 1993, recibió la Beca Fulbright Senior Scholar, para realizar una investigación sobre el arte islámico en Marruecos (artnet.com), publicando diversos artículos como: “Geometría de la lengua y gramática de la geometría” (2014: 11) y “Pensamiento visual y memoria semántica árabe” (*Ibid.*, p. 12)

Las semejanzas entre Boullata y Wassily Kandinsky son extensas, comenzando por las temáticas figurativas, las iconográficas abstractas, las técnicas, junto a otras de contenido simbólico o de estructuración compositiva.

En el análisis de los dos artistas, las coincidencias temáticas figurativas, se establecen entre el óleo de Kandinsky, titulado *Calle* (fig. 180), 1905 y las dos obras de Kamal Boullata; 1. *Sin título, Jerusalem, Jordania*, (fig. 181) 1966 (Ghattas Jahshan en Jerusalén) y 2. *Sin título, Jerusalem, Jordania*, (fig. 182) 1966 (Ghattas Jahshan en Jerusalén).

Respecto a sus creaciones abstractas caligráficas, en 1978, Boullata compone la obra con estructuración de pentagrama: 3. *Caligrafía de con la palabra “ǧawra”* (Revolución), (fig. 184). De 1983, son las serigrafías, en las que recurre a los dorados o los tonos metálicos; 4. *El trono es la sombra de Dios y es el trono (Arabi Ibn’)*, (fig. 187) y 5. *Yo soy la verdad*, (fig. 189), luego su obra se geometrizará en el libro, 6. *Un manto de nubes*, Versos por Adonis, (fig. 190) 1995.

En la obra del artista palestino 7. *Título desconocido*, (fig. 193) aparecen los elementos celestes y los azules, iniciando una serie posteriormente de transparencias a la que pertenece la pintura en acrílico, 8. *Bilqis Estudio 1*, (fig. 196) 2013, que tiene su referencia clara en una obra de Kandinsky, además pertenecen a la misma serie, diversas experiencias con el soporte escriptórico y tenemos finalmente 13. *El agua es el color de la nave (al-Junaid)* ⁹⁴ que se sustenta con la estructura de damero, sumándose a todos estas creaciones el contenido trascental y religioso implícito en las mismas.



180

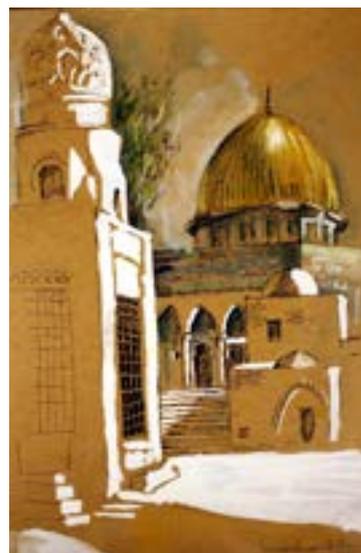
Wassily Kandinsky, *Túnez, Calle*, 1905; óleo sobre cartón entelado 24 x 32,8 cm.

⁹⁴ Homenaje a la serie al-Hasan Ibn al-Haytham.

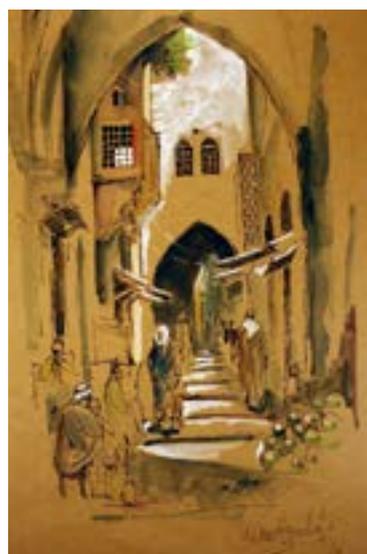
LA FIGURACIÓN EN LA OBRA DE KAMAL BOULLATA Y WASSILY KANDINSKY

Kamal Boullata y Kandinsky se encuentran en la figuración, con las pinturas; 1. *Sin título, Jerusalem, Jordania* y 2. *Sin título, Jerusalem, Jordania*, cercanas ambas creaciones a la obra de Kandinsky, *Calle, Túnez*, (fig. 180) 1905, cuando el pintor ruso realizaba pinturas de estilo posimpresionista, en una estilización que no impedía poder contemplar los paisajes de Túnez, que serían el inicio de una iconografía en Kandinsky, que se sumaría a la que poseería ya el pintor como oriental.

Aunque las técnicas de las obras de Wassily Kandinsky y Boullata son muy diferentes, las tres creaciones representan las calles de pueblos árabes: Las pinturas que Boullata realizó cuando contaba veinticuatro años, parecen el desarrollo temático ampliado de la *Calle, Túnez*, 1905, del pintor ruso, apareciendo en 1. *Sin título, Jerusalem, Jordania* (fig. 181) la representación de una arquitectura árabe con cúpulas, y en 2. *Sin título, Jerusalem, Jordania*, (fig. 182) las escaleras de un callejón.



181
Kamal Boullata, *Sin título, Jerusalem*, 1966; color de agua y tinta en papel, 31,5 x 21 cm, Ghattas Jahshan Jerusalén, Jordania.



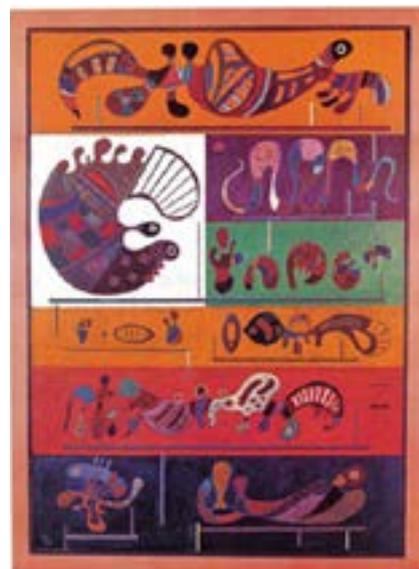
182
Kamal Boullata, *Sin título, Jerusalem*, 1966; color de agua y tinta en papel, 31,5 cm x 21 cm. Ghattas Jahshan en Jerusalén, Jordania.

LA ESTRUCTURA DE PENTAGRAMA EN KAMAL BOULLATA

Kamal Boullata, coincide en sus inicios como artista con Kandinsky, en la representación de los paisajes del pueblo árabe, luego, en 1978, en sus composiciones caligráficas, recurre a la estructura de pentagrama del que es una muestra, 3. *Caligrafía de con la palabra “çawrà”* (Revolución) (fig. 184), estructura usada por Kandinsky, para ordenar la composición desde la fase de la Bauhaus, al final de su vida, como se aprecia en la pintura del pintor ruso, *Septiembre* (fig. 183), 1943, (Max Bill, Zúrich), creando en este tipo de obras, Wassily Kandinsky una sucesión rítmica de espacios donde podía desarrollarse una acción determinada, elaborando signos y símbolos que se comportan como grafismos destinados a la lectura, al tener un desarrollo espacio-temporal, con la estructuración lineal o de pentagrama.

El espacio de pentagrama crea un nexo entre el espacio pictórico y el destinado a albergar a la palabra, siendo a la vez una estructura muy usada por los artistas árabes caligráficos, ya que además de relacionarse, con la distribución de la palabra escrita, mantiene también un vínculo con las culturas de Oriente próximo, en Egipto y Mesopotamia.

Tanto la obra de Kamal Boullata 3. *Caligrafía de con la palabra “çawrà”*, como la del artista ruso, *Septiembre*, se asemejan también en los tonos cálidos rojizos y en cierta sensación dinámica, que en la de Boullata está producida por la encadenación rítmica de los elementos y en Kandinsky por la configuración orgánica de las formas, siendo la obra de Boullata una composición caligráfica abstraída, “en cúfico dispuesta en bandas, enfrentándose en espejo de dos en dos, y tres tonos de color” (Puerta, 2007: 240).

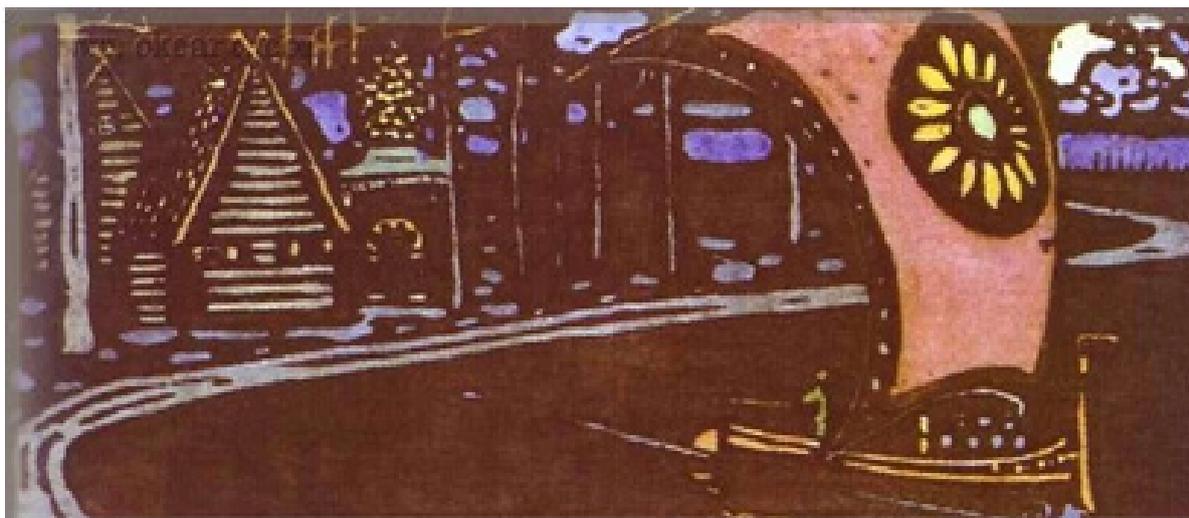


183
Wassily Kandinsky, *Septiembre*, 1943, 58 x 42 cm.
C. Max Bill, Zúrich.



184
Kamall Boullata, *Caligrafía de con la palabra “çawrà”*,
Revolución, 1978.

KAMAL BOULLATA, LOS TONOS DORADOS Y LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA



185

Wassily Kandinsky, *La vela dorada*, 1903, grabado en madera, 12,7 x 29,8 cm, M. Solomon R. Guggenheim, N. York.

KAMAL BOULLATA, LOS TONOS DORADOS Y LA ABSTRACCIÓN CALIGRÁFICA

Los tonos metálicos y dorados tenían su espacio en la obra de Kandinsky y aparecían, en ocasiones, junto a la imagen de la nave o el barco y en otras, con sus abstracciones, estando en ambos casos relacionados con lo oriental tradicional. En la obra *La vela dorada* (fig. 185), 1903 (M.Solomon R.Guggenheim, N.York) se unen tres elementos en los que se vincula a Kandinsky con los artistas árabes; el primero es el barco, el segundo los tonos orientales; sirviéndose el artista ruso de los mismos tintes que Kamall Boullata utiliza cuando construye su abstracción caligráfica geometrizada; 4. *El trono es la sombra de Dios y es el trono*, (fig. 186) 1983, y el tercer vínculo entre la obra de Wassily Kandinsky *La vela dorada* y la serigrafía de Boullata, se da en el uso en ambas creaciones de las técnicas de reproducción seriada.

En la serigrafía de Kamal Boullata, el tema de 4. *El trono es la sombra de Dios y es el trono*, está implícito en epígrafe de la obra, que dota de contenido a la palabra abstraída, sugiriendo nuevos significados. Respecto al contenido del grabado de Kandinsky, el pintor ruso retoma una y otra vez, el motivo del barco que aparece también en sus; <<obras “arquitecturales” del período del Bauhaus (1920-1933)>> (Brion, 1961: 17) cuando “el casco, chimenea, mástiles y velas vuelven a una abstracción geométrica, mas no sin que el gran soplo de mar anime e inspire sus abstracciones” (1961: 17).

En la serigrafía de Jalid Al-Saai, 4. *El trono es la sombra de Dios y es el trono*, 1983, las abstracciones metálicas se ven acompañadas de las estilizaciones caligráficas, acercándose los tonos rojizos y dorados, con las tintas planas, a los cromas de las naves o los barcos de Wassily Kandinsky, en el grabado en madera, *La vela dorada*, (Krens, 1991: 24), sirviéndose el artista ruso de una técnica que le incitó a la simplificación formal y que le facilitará su entrada en la abstracción.

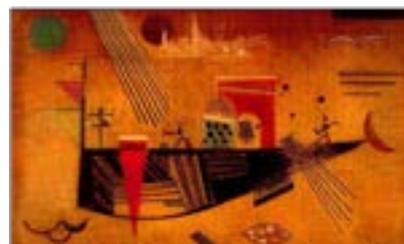
El tema del barco, aparece en *La vela dorada*, acompañado de elementos simbólicos orientales estilizados; los tonos dorados luminosos, y la plenitud cromática rojiza, de *Caprichoso*, 1930 (fig. 187) (M. Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Países Bajos) y *Con y contra*, (fig. 188) 1935 (G. Colección Merzbacher, Suiza), tonos que se repiten en la serigrafía de Boullata, 5. *Yo soy la verdad*, 1983, (fig. 189) formando parte de una serie de serigrafías

de la década de los 80, que: “fueron creadas usando una selección de máximas árabes y aforismos extraídos de las Sagradas Escrituras y fuentes sufíes” (Pocock, 2014: 13).

Además, Boullata se sirve de los tonos dorados que aludirían a los colores de la ilustración tradicional coránica, con apariencia de lujo, que crearían un vínculo entre la serigrafía del artista palestino y sus antecesores caligráficos, pero actualizando la obra, mediante el juego formal de la palabra escrita.



186
Kamal Boullata, *El trono es la sombra de Dios y es el trono* (Arabi Ibn '), 1983; serigrafía, 57 x 48 cm.



187
Wassily Kandinsky, *Caprichoso*, 1930; óleo sobre cartón, 40,5 x 56 cm, M. Boijmans van Beuningen, Rotterdam, P. Bajos



188
Wassily Kandinsky, *A favor y en contra*, 1929; óleo, 35 x 48,6 cm, Christies, Londres.



189
Kamal Boullata, *Yo soy la verdad*, 1983; serigrafía.

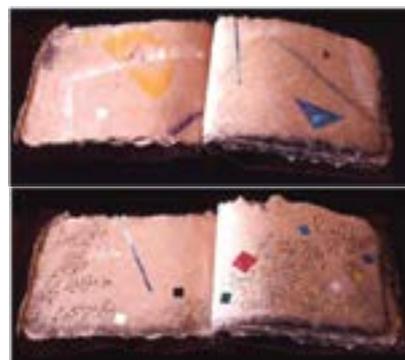
LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN BOULLATA Y KANDINSKY

Las abstracciones caligráficas, de Kamal Boullata, se han visto reproducidas mediante la serigrafía, aportando el artista palestino a la obra el carácter plano de la técnica, de la misma manera que le sucedió a Kandinsky con sus grabados, que contribuyeron a la evolución de las creaciones del artista ruso, conduciéndole hacia la geometrización de la fase de la Bauhaus.

Boullata, parte de las tintas planas en sus serigrafías caligráficas del 83, continuando hacia las formas geométricas de 6. *Un manto de nubes, Versos por Adonis* (fig. 190), 1995, reproduciendo, el artista palestino, en el soporte del libro, la pintura de Kandinsky *Trece rectángulos* (fig. 191), 1930 (M. de BB AA, Nantes, Francia).

En 6. *Un manto de nubes*, Boullata ensaya con un soporte alternativo, diferente al pictórico tradicional, rompiendo los límites espaciales, en una postura común al artista ruso, en el concepto de obra de arte monumental. Kandinsky caminó entre los diversos lenguajes; el teatro, la poesía o el diseño, además, exploró las posibilidades de los materiales como soportes pictóricos, entre ellos; las del vidrio, la madera, y otros relacionados con las artes del libro, que le sirvieron como medio en el que manifestar la imagen junto a la palabra.

Tanto en el libro de Boullata, 6. *Un manto de nubes*, como en la pintura de Kandinsky, *Trece rectángulos* (M. BB. AA, Nantes, Francia) (fig. 191), donde las formas geométricas; los rectángulos o cuadrados, son prácticamente idénticos, repitiéndose también los colores. Y así, en *Un manto de nubes*, los paralelogramos de Wassily Kandinsky se sitúan de manera desordenada y rítmica, en la calidez del papel, cortado de manera irregular junto a la palabra impresa de *Los Versos de Adonis*, en un juego, en cierta manera semejante al movimiento que se crea en el cuadro del pintor ruso *Trece rectángulos*, con el encadenamiento de cuadrados y rectángulos, con sus transparencias.



190

Kamal Boullata, *Un manto de nubes, Versos por Adonis*, 1995.



191

W. Kandinsky, *Trece rectángulos*, 1930; óleo sobre cartón, 70 x 60 cm, M. BB AA, Nantes, Francia.



192
Wassily .Kandinsky, *Azul*, 1922; litografía en color, 21 x 14,3 cm.



193
Kamal Boullata, *Título desconocido*.

LOS AZULES, LOS SÍMBOLOS CELESTES, EN KAMAL BOULLATA Y WASSILY KANDINSKY

Wassily Kandinsky y Kamal Boullata se han encontrado en espacios comunes, en las semejanzas iconográficas figurativas, las simbólicas orientales, las árabes tradicionales y en las configuraciones de sus abstracciones, que tendrán su continuación en la obra, 7. *Título desconocido* (fig. 193), donde el artista palestino crea una composición doble que recuerda a los azules de Kandinsky, en pinturas como *Ligero* (fig. 194), 1930, (C. Georges Pompidou) y especialmente el de la litografía en color, *Azul* (fig. 192), 1922.

Las circunferencias de Kandinsky oscilan entre lo estelar y el misticismo, reflejando la esencia de un mundo oriental, que en *Ligero* y *Azul*, se presentan como círculos concéntricos y en la obra de Boullata 7. *Título desconocido* (fig. 193), aparecen como eclipses lunares, eclipses que se alternan con otras formas, en el óleo de Kandinsky *Composición 8* (fig. 53), 1923, (M. Solomon R. Guggenheim, Nueva York), de la época cuando el artista ruso da el protagonismo absoluto a los elementos compositivos abstractos; como el punto o el círculo, la línea modulada, y la mancha pictórica.

En el óleo de Kandinsky *Ligero*, la naturaleza abstracta de la composición determina el significado de la misma, situándose la línea modulada sobre los tonos azules, adquiriendo protagonismo como un grafismo, que tanto parece cercano a lo musical como se aproxima a la escritura árabe, sobre todo a la pintura de los artistas que trabajan con la abstracción caligráfica, confluyendo en esta obra de alguna manera los dos tipos de abstracciones; la de la imagen y la de la palabra.

La litografía de Boullata, 7. *Título desconocido*, se nos aparece como una versión simplificada del *Azul*, (fig. 193) 1922, de Kandinsky, en la que el barco y las olas, de la creación del artista ruso, se convierten en la obra de Boullata, en las líneas que recuerdan al mar, un mar que adquiere el dinamismo de las curvas y los cromas cálidos y complementarios.

De esta manera, Kamal Boullata en la obra 7. *Título desconocido*, plasma la esencia de Kandinsky en sus azules⁹⁵ (Brion, 1961: 47-49) y en el uso de elementos básicos, como la circunferencia, la línea, la mancha o el plano.

El artista palestino, posee una obra personal ecléptica, con aspectos de lo árabe y oriental, coincidiendo con el artista ruso en la valoración de la superficie plana pictórica, el gusto por el silencio y la geometrización, así como, en la que la síntesis de un Oriente espiritual que se nos aparece como un cosmos en construcción, de la misma manera que le sucedía a Wassily Kandinsky, en el que “La creación de una obra es la creación del mundo” (Kandinsky, 1979: 116).



194

Wassily Kandinsky, *Ligero*, 1930; óleo sobre cartón, 69 x 48 cm, C. Georges Pompidou.

⁹⁵ Grohmann comenta (...) y subraya el significado que el pintor atribuía al azul <<color típicamente celeste que atrae al hombre hacia el infinito y despierta en él el deseo de nostalgia y pureza, de lo sobrenatural.

LAS TRANSPARENCIAS EN KAMAL BOULLATA



195

Wassily Kandinsky, *Cruce*, 1928; tinta, acuarela papel, 37,4 x 36,7 cm, C. Georges Pompidou, París.



196

Kamall Boullata, *Bilqis Estudio I*, 2013; acrílico sobre lienzo, 30 x 30 cm.

LAS TRANSPARENCIAS EN KAMAL BOULLATA

En la obra de Kamal Boullata, se muestra la figuración de las calles de Palestina, las abstracciones planas caligráficas y la estilización geométrica, e inicia a partir de 1980, una serie de pinturas, en las que las transparencias, nos sitúan ante la referencia clara de la pintura, en técnica mixta, de Wassily Kandinsky, *Cruce* (fig. 195), 1928 (C.Georges Pompidou, París). El artista árabe, crea con estas transparencias una serie que conforman un conjunto de creaciones que, según Boullata, reflejan el dolor de la abstracción, un dolor semejante al de abstracciones de Kandinsky (Pocock, 2014: 30).

De 1993, son las impresiones de Boullata tituladas *Cuartetos*, que llevan títulos musicales como los *Nocturnos* “En esto se relaciona con Whistler, Kandinsky y otros artistas visuales que componen obra abstracta similar a las composiciones musicales” (Ankori, 2006: 232) ya que Boullata suele escuchar música de la iglesia mientras trabaja, uniendo de esta manera el sentido religioso a la inspiración del arte (2006: 232).

Ochenta y cinco años después de que Kandinsky pintara *Cruce*, 1928, Kamal Boullata crea en su acrílico sobre lienzo, 6. *Bilqis Estudio 1*, (fig. 196) 2013, una obra muy similar a la del artista ruso, que formará parte de un grupo de acrílicos numerados y de otro tipo de creaciones, donde Boullata utiliza el soporte escriptóreo, situando a la palabra junto a la imagen, como haría Kandinsky en sus poemas *Sonidos*. Los poemas de Boullata dialogan con las transparencias en las variadas apariencias que se configuran en; 7. Poemas de Adonis, *Comienzos*, 1992, el 8. *Diario de miradas*, con el Texto de Bernard Noël, 2002, el poema 9. *Árbol y Huesos*, de Denise Desautels, 2002, todo ello junto al folleto desplegable, 10. *Caminos con Versos*, de Pierre Vieuguet, 2002.

Según Pocock y José Miguel Puerta Vilchez el artista palestino hacer surgir en los diversos soportes; “Las oscilaciones intermedias y la interacción de la luz y el color, (...)” que da lugar a una “superficie intermedia entre los mundos de lo visible y lo invisible, lo inmanente y lo trascendente” (Pocock, 2014: 19-20).

El acrílico, 6. *Bilqis Estudio 1* (fig. 196), de Boullata, es muy reciente y está realizado en una técnica relativamente moderna, el acrílico, mientras que, en el *Cruce*, Kandinsky exploró las propiedades de la técnica mixta; la tinta y la acuarela, logrando ambos artistas efectos similares, aunque la pintura de Boullata es casi toda en azul, menos unos toques de amarillo y verde, un color al que recurre a menudo Wassily Kandinsky, que unido al verde le da

características de belleza y transparencia, cercano a las calidades del cristal o del agua.



197

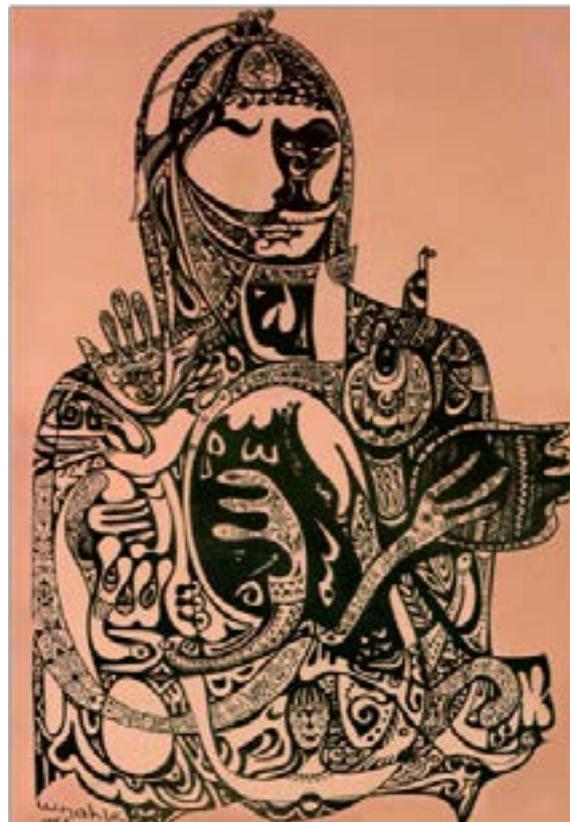
Wassily Kandinsky, *Desarrollo de marrón*, 1933, Centro Georges Pompidou.

La pintura *Cruce*, de Kamal Boullata utiliza también la gradación del color y la línea vertical, junto con los tonos marrones, matices cromáticos a los que recurre el artista ruso en momentos tristes, como cuando tuvo que irse de Alemania, en 1933, en los que realizó la pintura *Desarrollo de marrón*, (fig. 197) (C. Georges Pompidou, París), donde en el centro de la composición aparece una franja blanca y azul, luminosa y esperanzadora, las formas geométricas triangulares, al lado de las medias lunas árabes, uniendo, en esta obra, lo espiritual a lo oriental, como símbolo de esperanza en un mundo mejor.

Otra de las pinturas de Kamal Boullata, en la que permanecen las transparencias pero asociadas a la estructura de damero y los tonos azules y verdes, es 11. *El agua es el color de la nave, (al-Junaid)* (Homenaje a la serie al-Hasan Ibn al-Haytham) realizada en acrílico, en unas transparencias y reflejos “que ha sido denominado en la literatura sufi como el ‘barzaj’ que significa la superficie intersticial entre el mundo de lo visible y lo invisible, lo inmanente y el trascendente” (2014: 20).

En el acrílico, *El agua es el color de la nave*, el tema del barco o la nave, se entremezcla con los tonos del agua, en una metonimia visual, creada al cambiar la imagen de la nave por la del agua, aportando a la obra un significado altamente poético.

2.7. OTROS ARTISTAS ÁRABES



198
Wayih Nahla, *El combatiente*, 1954; tinta china.

2.7. OTROS ARTISTAS ÁRABES:

Por último, citaremos a algunos plásticos árabes y a otros caligráficos que reinciden en los elementos o las imágenes de Wassily Kandinsky como: Wayih Nahla, con la obra *El combatiente*, 1954. Seif Wanly con su *Mujer muda*, y otras obras de título desconocido, muy semejantes a las del pintor ruso. Hussein Madi, con su *Alfabeto en cartón*, 1994, con estructura de damero y sus dibujos caligráficos. Rachid Koräichi, con sus exploraciones sobre la estructuras de lectura y los signos gráficos, en *La bandera de seda pintada* y *En la claridad del mar*. Parviz Tanavoli con sus pinturas y esculturas caligráficas. Mahmoud Hammad con sus experimentaciones con la palabra escrita; 1. *Tesoro del alma Damasco*, 1983 y una segunda *Sin título*. Sami Burhan con la litografía, 1. *Sí a a la vida, no a las drogas*, 1987. El artista iraní Malekeh Nayiny, con sus impresiones fotográficas digitales; 1. *Mi padre y su familia* y en 2. *Tres tíos; Mom y Hamoush*. Y Kareem Risam con la estructura de damero, en un grabado al aguafuerte, *Muro I*, 2002.

1. WAYIH NAHLA (n.1932)

Wayih Nahla, afirma que a mediados de los cincuenta “recurre a la letra árabe para crear obras lejos del influjo de cualquier experiencia árabe conocida” (Puerta, 2007: 232) sin embargo en *El combatiente* (fig. 198) 1954, el artista configura la imagen de “un combatiente”, en un dibujo entre la figuración y la abstracción caligráfica biomórfica, con una apariencia muy semejante al estilo de la pintura de Kandinsky en su última época.

Si en la obra de Madiha Omar, surgida a partir de astas de letras, (fig. 109) la abstracción caligráfica es surrealista, al dotar de vida a la letra árabe, el dibujo en tinta china de Wayih Nahla, *El combatiente* participa también del surrealismo y de la interpretación que del mismo hizo el artista árabe.

El combatiente, se nos presenta como una mezcla de la pintura de Wassily Kandinsky *Sin Título* (fig. 199), 1941 (M. Solomon R. Guggenheim N. York.) y el *Grabado en madera por 10 original*, (fig. 200) 1942.

El dibujo de Wayih Nahla, toma de la ténpera de Kandinsky, *Sin Título*, 1941; las superficies curvas ondulantes, con entrantes y salientes, junto a la



199

Wassily Kandinsky, *Sin Título*, 1941; gouache, 48.1 × 31.2 cm, M. Solomon R. Guggenheim N. York.



200

W. Kandinsky, *Grabado por 10 original*, 1942; grabado sobre madera, 21 x 16,8 cm.



201

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1940, 47 x 34,7 cm; reproducción, Colección INBA/MACG.



202

Seif Wanly, *Sin título*, Exposición Un siglo en flujo, Egipto.

sensación de movimiento, como si se tratara de extrañas marañas de seres microscópicos que se retuercen, y del *Grabado por diez original*; la simplificación que aporta la técnica, que se asemeja a la del dibujo en tinta china de Wadih Nahla.

La diferencia fundamental entre las obras biomórficas de Kandinsky y *El combatiente*, del artista árabe, es que el pintor ruso, en los años cuarenta, había conquistado plenamente la abstracción, expresando con las formas surrealistas la vida o la ausencia de vida, mientras Wayih Nahla, en *El combatiente*, se sirve de las configuraciones abstractas de Kandinsky para crear una figuración caligráfica expresiva.

2. SEIF WANLY

Seif Wanly, nació en Alejandría en una aristocrática familia egipcia, iniciando su formación como pintor, en 1929, en las clases de Ottorino Bicchì (1878-1949), artista plástico italiano de Livorno (Nadia Radwan, 2018). El creador egipcio estableció un estudio de arte, en la década de los 40, con su hermano Adham Wanly, desplazándose en los últimos años del 50, a Nubia para producir una serie de pinturas y dibujos en los que retrata la vida en el alto Egipto para un proyecto gubernamental (*barjeelartfoundation*).

Si bien, en la obra pictórica de Wanly, se reconocen las influencias futuristas y cubistas (*barjeelartfoundation*), también podemos apreciar ciertas aportaciones de la obra de Kandinsky, en varias de sus creaciones: En el óleo sobre papel, 1. *Mujer muda*⁹⁶ se sirve del tema teatral, en una pintura con cromas apastelados, entre el espacio escénico y el cuento, composición semejante en ciertos aspectos a la ténpera, *Camisón*, 1907, de la primera época del artista ruso.

En una segunda creación; 2. *Título desconocido*, el artista egipcio recurre al tema del caballo que protagonizarían las obras de algunos artistas de vanguardia, como Franz Marc y Kandinsky.

Y por último tenemos la obra; 3. *Sin título* (fig. 202) (Exposición *Un siglo en flujo*, Egipto), donde Seif Wanly compone en formato figura, el mismo que utiliza Wassily Kandinsky en la obra *Sin título* (fig. 201), 1940, en la que el artista ruso, sitúa el punto y la línea, como elementos únicos de la composición, sobre el fondo negro, percibiéndose un eclipse lunar y la línea modulada roja semejante a un grafismo caligráfica.

⁹⁶ Seif Wanly *Mujer muda*“. Óleo sobre papel, firmado en la parte superior derecha FIPE debilmente “mujer tonta”.

3. HUSSEIN MADI



203

Hussein Madi, *Alfabeto en cartón*, 1994; tinta, 64 x 46 cm.

3. HUSSEIN MADI (1938-)

Hussein Madi, pintor, escultor y grabador, es considerado uno de los principales artistas del mundo árabe. Nacido en 1938 en Chebaa, Líbano, vivió entre Roma y Beirut, desde 1973 a 1986 matriculándose en la Academia de Bellas Artes y en la de San Jacomo de Roma, a partir de 1986 residió de forma permanente en Beirut, celebrando el artista libanés exposiciones en todo el mundo (Chécrici, 2000).

En cuanto a sus creaciones gráfico-plásticas, Madi ha realizado obras cercanas a Matisse y Picasso, interesándose por el color, pero también por el dibujo y la línea, campos en los que encontramos obras que pueden haber estado influidas por las pinturas y dibujos de Wassily Kandinsky.

Como muestra de esta tendencia tenemos, un dibujo caligráfico de Hussein Madi, 1. *Título desconocido*, (fig. 204) 1973, con el protagonismo absoluto del punto y la línea, que tendría su modelo en los ensayos en tinta del pintor ruso; *Curva libre*, (fig. 205) 1925, de trazado silencioso, de cuando Kandinsky estaba en su época racionalista, coincidiendo ambas obras en los elementos gráficos usados, pero diferenciándose en múltiples aspectos, como el que *Curva libre*, de Kandinsky alude a lo musical, mientras que la abstracción de Madi recibe un eco figurativo, de caballo a galope.

El 2. *Alfabeto en cartón* (fig. 203) 1994, de Hussein Madi repite la estructura de damero usada por Kandinsky, creando un conjunto de variaciones formales con grafismos de configuraciones orgánicas.

El dibujo de Madi *Alfabeto en cartón* encuentra un sentido en el número, en la palabra y en la trascendencia religiosa: <<Esta obra consta de treinta plazas. La primera plaza, en la parte superior derecha, contiene la palabra “Alá” (Dios), y el resto contiene las letras del alfabeto árabe>> cada letra en su proceso de abstracción se ha adecuado a un espacio estructurado (British museum, 2018) encontrando, de esta manera, la doble referencia en el artista ruso; la de estructura de damero mencionada y la de la imagen abstraída de la palabra, que conforma una serie de imágenes que recuerdan a la xilografía de estructura de pentagrama, de Wassily Kandinsky, *Sucesión*, 1935 en las configuraciones orgánicas y dinámicas.

El 2. *Alfabeto en cartón*, de Hussein Madi está “inspirado por su profunda creencia en el “orden universal de Dios”, en el que todo es diferente y, sin embargo compuesto por los mismos elementos cósmicos”, siendo la primera palabra utilizada Ala, componiendo según el principio de armonía divina del arte islámico (Halo, 2018), que estarían tradicionalmente vinculados con los alfabetos, el uso de las formas geométricas y las estructuras repetitivas.



204
Hussein Madi, *Título desconocido*, 1973.



205
Wasily Kandinsky, *Curva libre, Acompañamiento de sonido de curvas geométricas*; tinta sobre papel, 1925.

4. RACHID KORÄICHI (1947-)

Rachid Koraïchi nació en Ain Beida, Argelia, en 1947, viviendo y trabajando, entre Túnez y Francia. Estudió en su ciudad natal, en el Instituto de Bellas Artes y la Escuela Nacional Superior de Artes, luego se trasladó a París para continuar sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Decorativas y la Escuela de Estudios Urbanos (Chili Hawes, 2018).

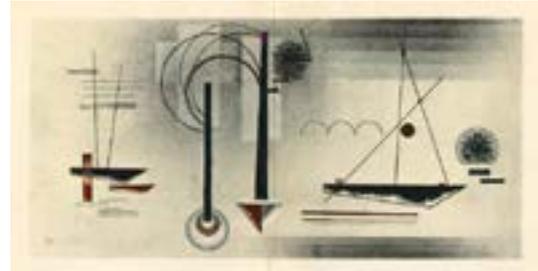
Koraïchi en la creación, camina entre lo bidimensional y lo tridimensional, la instalación y la pintura, el diseño y el arte, los soportes tradicionales como el papel o el lienzo y otros alternativos como los metales o la seda (Ch. H, 2018).

El artista abstracto caligráfico mantiene un fuerte vínculo iconográfico y conceptual con Kandinsky, como lo demuestran algunas de sus obras, entre las que están: La bandera de seda pintada, 1. *Sin título*, (fig. 207) y 2. *En la claridad del mar*, (fig. 208)

La bandera de seda de Koraïchi, 1. *Sin título*, está construida a partir de una serie de grafismos, por los que el artista argelino siende fascinación, como afirma Chili Hawes; “tanto reales como imaginarios, desde la de caligrafía árabe su obra se compone de símbolos, glifos y cifras extraídas de una amplia variedad de otras lenguas y culturas” (*Ibid.*, 2018), en unos signos que parecen vincularse a las creaciones ideográficas ancestrales. Estos símbolos aparecen en amuletos y tendrían su origen en Africa Occidental (*Ibid.*, 2018).

En la bandera 1. *Sin título*, Rachid Koraïchi recurre además a la estructura lineal de lectura y de damero, con la utilización de la flecha provista de gran carga simbólica y compositiva, unido, todo ello, a la presencia del triángulo en la zona superior de la composición; elemento espiritual y místico que puede ser el símbolo del ojo de Dios o el triángulo espiritual de Kandinsky.

En la otra obra del artista ruso, 2. *En la claridad del mar*, tenemos el segundo vínculo entre las obras de los artistas árabes y Kandinsky, en el tema del barco o el viaje, que en Koraïchi se encuentra representado ampliamente, primero en su instalación, *El Camino de las Rosas*, (Museo Británico) donde el artista argelino según Chili Hawes recurre al; “concepto islámico de Safar (viaje y trascendencia)”, al narrar “el viaje del poeta medieval y viajero Jalal ad-Din Rumi a través del Mediterráneo para satisfacer el místico sufí y poeta Ibn Al Arabi” (*Ibid.*, 2018), con-



206
Wassily Kandinsky, *Dos verticales*; litografía.



207
Rachid Koraïchi, *Sin título*; bandera de seda pintada⁹⁷.

⁹⁷ La decoración de este textil incluye símbolos, palabras, números y cuadrados mágicos, a lo largo del borde inferior.



208
Rachid Koraïchi, *En la claridad del mar.*

cepto el del viaje que Koraïchi extiende hacia lo bidimensional en la obra gráfica 2. *En la claridad del mar*. En este dibujo, el artista argelino usa la línea con profusión, en una serie de signos gráficos, repartidos en casillas, con el tono negro que le acerca a la litografía de barcos abstraídos del artista ruso *Dos verticales* (fig. 206).

Además el croma azul de *En la claridad del mar* toma el valor simbólico que relaciona a Rachid Koraïchi con Wassily Kandinsky, ya que según Bernard Perroy para el artista árabe: “azul es el “camino del infinito, color que expresa los valores de la separación de este mundo. Los fondos azules evocan también las bóvedas del cielo descrito por Rumi y el famoso Corán azul” expuesto en el Museo de Kairouan (Túnez) (Bernard Perroy, 2018).

Los signos y el barco, en 2. *En la claridad del mar*, se vuelven a encontrar con numerosos elementos de Kandinsky como la estructura de damero, la media luna árabe invertida y según nos cuenta Bernard Perroy en *El arte, el signo*; el círculo simbolizaría lo espiritual; “el barco es el símbolo del viaje y la travesía de la existencia; la luna con una estrella representa el paraíso; la espiral simboliza la dinámica de la vida, el movimiento de las almas; la estrella de la guía del marinero o nómada”(B. P., 2018).

5. PARVIZ TANAVOLI (1937-)

Parviz Tanavoli nace en 1937, en Teherán, Irán, estudiando escultura en Italia, estudios que finaliza en 1958, luego regresa a su ciudad natal y participa en la primera Bienal de Teherán, así como en la Bienal de Venecia (artasiapacific, 2018). Dos años más tarde, abre la sala de exposiciones Atelier Kaboud, donde expone junto a su compatriota Charles Hossein Zenderoudi obras simbólicas y abstractas, inspiradas en las lenguas antiguas iraníes, iniciando el movimiento moderno “Saqqakhaneh”, (ar., 2018) donde recurrieron a símbolos populares de la cultura musulmana chií produciendo un tipo de ‘arte pop espiritual (britishmuseum, 2018).

Tanavoli, aún siendo fundamentalmente escultor, reflejó en sus creaciones la abstracción caligráfica, aspecto que podemos apreciar en la alfombra de 1. *Título desconocido* (fig. 209), donde el artista iraní crea una configuración cercana a la pintura *Rojo* (fig. 210), 1924, de Wassily Kandinsky, pintura de sus años en la Bauhaus, cuando compone con los tonos saturados y las formas cerradas. Tanto la alfombra de Tanavoli, como la obra del artista ruso coinciden en los cromas azules, los rojos y naranjas, diferenciándose en las representaciones de movimiento y vida que aparecen la obra de Kandinsky, con la degradación de la pincelada del fondo de la composición y la ordenación de los elementos que en el caso del pintor ruso es inestable y dinámica, mientras que en la alfombra de Tannavoli, aparecen unas manos estilizadas y las anotaciones caligráficas, en una composición sólo levemente dinámica.

Parviz Tanavoli, continua con sus creaciones cercanas al pintor ruso, pasando de lo bidimensional a lo tridimensional en la escultura en bronce, 2. *Heech en una jaula*, donde vuelve a aparecer la estructura de damero que ya utilizara Wassily Kandinsky, pero esta vez encerrando a un grafema como un ser dotado de vida propia, como apuntan en el museo británico: “Se ha dicho que la palabra simboliza su ambivalencia hacia el pasado y el sentido de insatisfacción con un presente insuficiente”, la Heech aparece saliendo de una jaula ⁹⁸ (*Ibíd.*, 2018).



209

Parviz Tanavoli, *Título desconocido*; alfombra .

⁹⁸ “La palabra Saqqakhaneh se refiere a las fuentes públicas que ofrecen el agua potable y la jaula hace alusión a su forma. Las fuentes se construyeron en honor de los mártires chiíes”, los que se le negó el agua en el 680, aludiendo al islam chií (britishmuseum, 2018).



210
Wassily Kandinsky, *Rojó*, 1924.

6. MAHMOUD HAMMAD (1923-1988)

Mahmoud Hammad, pintor sirio, nacido en Jarabulus, en 1923, artista pionero del arte moderno, estudió en la Academia de Bellas Artes de Roma entre 1953 y 1957. Después de terminar sus estudios regresó a Damasco en 1960 y ejerciendo como profesor en la Facultad de Bellas Artes, siendo además, desde 1970 hasta 1980, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la capital (theartstack, 2018).

La obra de Hammad coincide con la pintura de Kandinsky en el gusto hacia las formas elementales, viéndose enriquecidas sus composiciones con una geometría plana llena de color donde “la letra aparece con libertad para terminar con un profundo silencio” (th., 2018).

Hammad posee dos pinturas abstractas caligráficas cercanas a la pintura de Kandinsky, *Desarrollo en marrón* (fig. 211) 1933; la primera 1. *Tesoro del alma Damasco* (fig. 212) 1983 y la segunda 2. *Sin título*, (fig. 213) en óleo sobre lienzo.

Las dos creaciones gráfico-plásticas de Hammad

mantiene cierta semejanza con la obra del pintor ruso *Desarrollo en marrón*; en la gama tonal, con el uso de los marrones, que para Wassily Kandinsky, era un croma asociado a la tristeza, además en la pintura 1. *Tesoro del alma Damasco*, el artista sirio utiliza la gama del marrón al amarillo y beige, llegando con el blanco a la luz plena.

Las dos pinturas del pintor sirio 1. *Tesoro del alma Damasco* y el óleo 2. *Sin título*, están compuestas a base de planos de color, con los que se crean zonas de tonos con luces y sombras, alcanzando en el óleo 2. *Sin título*, su zenit en la zona de azules o morados, como un foco del luz, que centraliza la composición y donde las letras interactúan con los planos cromáticos.

Tanto las dos pinturas de Mahmoud Hammad, así como la obra de Kandinsky *Desarrollo en marrón*, construyen metáforas visuales con la luz como protagonista, con el precedente de la obra del artista ruso, en el que el binomio racional-espiritual crea un espacio de reflexión, donde luz y la sombra, sugieren significados contrapuestos, tanto de desesperación, como de esperanza; la desesperación se situaría en la penumbra marrón y la esperanza en la zona de luz, habitada por las medias lunas árabes y los triángulos azules espirituales.

Mahmoud también compone con cierto dualismo, en un juego de luces y un baile de formas, en las que las estilizaciones surgirían de las palabras, que en el punto de mayor fuerza visual dibujan curvas, como le sucede a Kandinsky con el círculo de *Desarrollo en marrón*, habiéndose transformado el círculo de Kandinsky en las obras de Hammad en un óvalo, que parecería un círculo en movimiento, círculo muy frecuente en Kandinsky, en su última fase pictórica, situado en el espacio ideal celeste

Es como si el artista árabe hubiera aprendido de los recursos expresivos de Kandinsky y los hubiera usado de la manera que le interesaba, que por el título de la obra 1. *Damasco tesoro del alma*, en este caso será la expresión de la belleza del alma de la capital de Siria.



211

Wassily Kandinsky, *Desarrollo en marrón*, 1933, C. Georges Pompidou, Paris.



212
Mahmoud Hammad, *Tesoro del alma de Damasco*, 1983.



213
Mahmoud Hammad., *Sin título*; óleo sobre lienzo.

7. MOHAMMAD SAMI BURHAN (1929-)

Mohammad Sami Burhan, nació en Siria en 1929, estudió caligrafía árabe desde los 13 años y luego Bellas Artes de París, residiendo posteriormente en Formello, Roma. Se licenció en pintura y escultura en la Academia de Bellas Artes de Roma y obtuvo el título del Instituto de la moneda y la Medalla de Diseño. También ha sido profesor de estética de la caligrafía árabe en el Instituto de Estudios Islámicos en Roma (rogallery.com).

El artista caligráfico árabe Sami Burhan, en la litografía, 1. *Sí a a la vida, no a las drogas*, (fig. 215) 1987, (Naciones Unidas) estiliza la letra árabe apareciendo la imagen del barco como sucede en la obra Wassily Kandinsky, *Palillos negros*, (fig. 214) 1928, (C. privada).

En la litografía, el artista sirio juega con la palabra y con los cromas al componer en; “azul y negrita brillantemente mejoradas con reflejos de oro serigrafadas, contra un fondo modelado rojo y blanco de líneas caligráficas” (rogallery.com); construyendo Sami Burhan la figura de un barco en movimiento, sobre un fondo de textura claro, situando en un primer plano los tintes dorados y azules saturados.

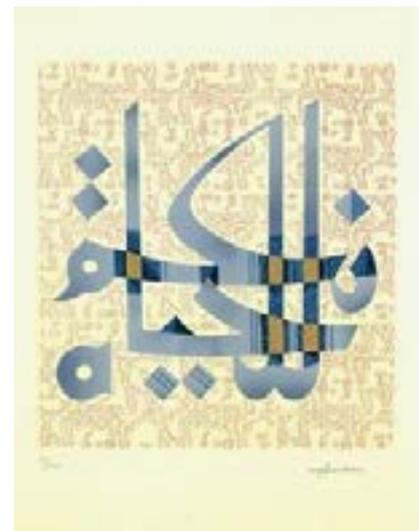
Por el contrario en *Palillos negros*, de Kandinsky, las formas planas y delimitadas, adquieren la calidez y el dinamismo de la composición, por la textura y por la inclinación del barco, pero en ambas obras se recurriría, por una parte a la iconicidad en el recuerdo de la imagen del barco y por otra al valor simbólico de las formas y los colores; el azul espiritual, la luz y los círculos como representación de lo celeste, que en la litografía de Sami Burhan 1. *Sí a a la vida, no a las drogas*, serán sugeridos por la estilización de los grafismos.

En todo caso, las dos obras dan lugar a composiciones dinámicas de un barco fragmentado, siendo el resultado en la pintura *Palillos negros*, de Wassily Kandinsky un espacio musical y poético, y en la litografía de Sami Burhan, la delimitación caligráfica crea un espacio retórico oriental, en la que el barco es del color del agua.



214

Kandinsky, *Palillos negros*, 1928, C. privada.



215

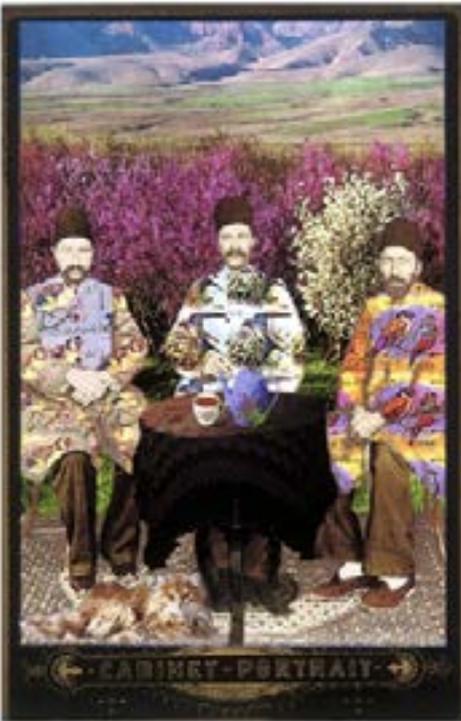
Sami Burhan, *Sí a a la vida, no a las drogas*, 1987; litografía, Naciones Unidas.

8. MALEKEH NAYINY



216

Wassily Kandinsky, *Oriental*, 1909; óleo sobre cartón, 69,5 x 96,5 cm, G. Lenbachhaus Múnich.



217

Malekeh Nayiny, *Tres tíos; Mom y Hamoush*.

8. MALEKEH NAYINY

Malekeh Nayiny, artista nacido en Teherán, Irán, obtiene en el 78, la licenciatura en Artes Plásticas y Fotografía en Syracuse, continuando sus estudios en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, de 1980 a 1982 y en la actualidad, el creador iraquí vive y trabaja en París (malekeh.com, 2018).

La primera obra de Malekeh fue una serie de fotogramas en color que fueron exhibidos en los EE.UU y Francia, desde 1981, ha usado la fotografía digital para diversos proyectos, participando en numerosas exposiciones colectivas e individuales (m.com, 2018).

Nayiny, realiza una serie de Impresiones fotográficas, que parecen estar legitimadas por el óleo de Kandinsky, *Oriental*, 1909, (fig. 216) (G. Lenbachhaus Múnich), donde se representan sentados tres personajes "orientales" como símbolo de su cultura, sobre un fondo con cúpulas.

El artista iraní en la impresión fotográfica digital, 1. *Mi padre y su familia*, y en 2. *Tres tíos; Mom y Hamoush* (fig. 217) coloca en un primer plano, a su familia sentada con la vestimenta típica del país, de manera semejante a los tres personajes orientales de Wassily Kandinsky, estableciéndose el vínculo temático, entre soportes diferentes; el pictórico y el fotográfico, aunque en la fotografía, Malekeh Nayiny trata de manera pictórica, los tonos saturados, los dibujos y las inscripciones caligráficas.

Entre las fotografías de Malekeh, la más cercana al *Oriental* de Kandinsky es 2. *Tres tíos; Mom y Hamoush*, ya que en ambas obras se representan a tres personajes en parecida posición, como símbolo de un mundo; completado por Kandinsky con las cúpulas en un tercer plano y en el caso del artista iraní por la inmersión de las figuras en la naturaleza y las anotaciones escritas de sus ropas.

En 1909, el pintor ruso parece haber tomado conciencia de su cultura oriental, al unir las cúpulas del tercer plano con los personajes característicos y el artista iraní en 2. *Tres tíos; Mom y Hamoush* recoge el lazo lanzado por Kandinsky, adaptando las formas a sus circunstancias culturales. Pero mientras que Wassily Kandinsky descompone las imágenes en su pintura, siendo el mundo árabe un mundo exótico que simbolizaba el ideal del paraíso, el artista árabe, en la impresión fotográfica digital refleja los ragos de identidad de su cultura.

9. KAREEM RISAM

Finalmente tenemos a Kareem Risam que repite nuevamente la estructura de damero, en un grabado al aguafuerte, *Muro 1*, 2002, (ayagallery, 2018) como las series numeradas de Kandinsky, a la que pertenece *Quince*, 1938, siendo este tipo de creaciones una sucesión de imágenes que se pueden relacionar con un lenguaje inventado.

Kareem Risam con *Muro 1*, se sitúa entre la figuración y la abstracción, dejando un espacio de la composición para un damero en el que inserta signos que parecen caligraficos, enlazando con el pasado de la cultura árabe y desarrollando la idea de muro, también tomada por Kandinsky en una de sus pinturas, como vimos anteriormente.

IV. CONCLUSIONES

Habiendo realizado la revisión de la vida, la obra y los escritos de Wassily Kandinsky, desde su infancia al final de sus días, nos hemos fijado en los aspectos que conformarían su concepto del arte; la actitud de compromiso en las diversas actividades iniciadas y en los estudios en los que se ve inmerso el artista ruso, y hemos visto a la vez, como lo árabe y lo oriental se refleja en sus creaciones gráfico-plásticas y en sus escritos.

Como en los inicios de Kandinsky lo oriental formaba parte de su cultura y como el viaje a Túnez se sumó a las imágenes que conformaban su imaginario personal, haciendo acopio de una iconografía de los paisajes y las gentes del país africano, que irá transformándose con su obra gráfico-plástica, acompañándole en el camino hacia la abstracción, viéndose influenciadas las aportaciones del mundo árabe y oriental, por las exposiciones que visita en Alemania y por el crucero por el Mediterráneo, al que acude con su esposa Nina Kandinsky en 1931.

Las aportaciones de lo árabe y oriental son variadas, comenzado en una primera fase por las representaciones de las cúpulas de Moscú, luego a partir de 1904 aparecen en sus pinturas los paisajes y los personajes que ve en su viaje a Túnez, quedando reflejados estos temas en las pinturas de Kandinsky a partir de 1908, acompañando a sus composiciones abstractas; las gentes con sus vestimentas, las posturas características orientales y la representación de sus ritos en sus momentos de descanso o en el respeto a los muertos, en las visitas a los cementerios.

Luego Kandinsky, en la fase abstracta de sus pinturas, la iconografía de lo árabe y lo oriental se dotará de un contenido puramente espiritual que tomará un creciente significado simbólico frente a la geometría plana racional, tomando cuerpo la pincelada de la materia pictórica, con los seres celestes, la circunferencia, la media luna árabe y las estilizaciones de cúpulas, que derivarán en semicircunferencias. A continuación aparecen las estructuras de damero y pentagrama, que se sumarán en su última etapa a las configuraciones biomórficas, siendo la pintura del artista ruso soporte de seres vivientes, que primero se presentan con movimiento y agitación, ganando en quietud a medida que Wassily Kandinsky se acerca al final de sus días, en unos momentos en los que los seres celestes se ven transformados en seres orgánicos estáticos o enfermos.

Wassily Kandinsky como artista e intelectual posee una extensa producción escrita, compuesta de textos, artículos y obras teatrales y poéticas, todos estos escritos le han ayudado a reflejar sus pensamientos, reforzando la idea de trascendencia y confirmándonos como su pertenencia a una cultura oriental era algo consciente en él.

En sus poesías y composiciones teatrales Kandinsky comparte la iconografía árabe y oriental que ya aparecía en sus creaciones gráfico-plásticas, tomando nueva vida en estos soportes, que también participan de la abstracción de la imagen, mediante la simplificación de las formas; con los personajes vestidos con túnicas, imitando los comportamientos y posturas orientales. Los agrupamientos de los personajes en las obras de Kandinsky ya aparecían en la primera década del siglo XX en sus grabados y pinturas, y que pasarán de estos soportes a sus obras teatrales y poesías.

En los escritos del pintor ruso, estará presente también la actitud trascendental de sus pinturas, que permitirán analizar a Kandinsky los aspectos formales y simbólicos de sus composiciones, valorando de esta forma los elementos compositivos de la imagen, de manera aislada y abriendo el paso al conocimiento conceptual de la imagen, a los artistas árabes contemporáneos.

Respecto al análisis de los artistas árabes caligráficos y la búsqueda de las referencias en Kandinsky, hemos comenzado por Madiha Omar como precursora, siendo una pintora que posee algunas obras, al igual que el pintor ruso, de carácter surrealista, pero con una configuración diferente, ya que mientras el surrealismo de Kandinsky es biomórfico, el surrealismo de Madiha Omar toma la apariencia de las impresiones del pintor ruso, acentuando Madiha Omar en sus pinturas el carácter dinámico de las formas. Por otra parte, Naj Mahdaoui refleja en su obra la valoración del trazo de Kandinsky, con el uso de las formas y colores, y el concepto de la obra como soporte de vida y pensamiento en su afán de trascendencia.

Shakir Hasan Al Said, en sus escritos manifiesta su identificación con el pintor ruso, habiendo en sus obras coincidencias temáticas, figurativas o abstractas y expresionistas otras veces, recurriendo el artista árabe también en ocasiones a la estructura de damero. Al Said fue un artista e intelectual creador de grupos, como *El grupo Bagdad* de arte moderno, siendo el mismo grupo admirador de Wassily Kandinsky, apareciendo en los miembros del grupo las formas, con las que Kandinsky se vinculaba al mundo árabe y oriental, así como la idea de necesidad y de ruptura de barreras, que fue un aliciente para el *Jinete azul* en la Alemania de inicios de siglo.

Tenemos en *La Escuela de Jartum* algunas de las formas y estructuras usadas por Kandinsky cuando aludía a lo árabe u oriental, como las estructuras de damero o pentagrama, a la vez que aparecen otros artistas árabes y caligráficos, en los que el compromiso con el misticismo sufi, se ve cercano a la religiosidad teosófica del pintor ruso, que se refleja en los títulos de sus obras, y en especial, aparece el artista árabe caligráfico Kamal Boullata, que desarrolla múltiples aspectos de la ideología y las creaciones gráfico-plásticas del pintor ruso, en las imágenes de sus obras; los tonos dorados y las configuraciones geométricas llenas de luz y transparencia, similares de alguna manera a los espacios espirituales creados por Kandinsky.

Finalmente aparecen muchos otros artistas árabes y africanos, en los que se refleja el espíritu de necesidad y misticismo de Kandinsky, con la presencia de la iconografía espiritual- oriental, la representación de la imagen de la barca como tránsito de la vida a la muerte o del camino hacia el conocimiento, y con otras configuraciones formales vinculadas a lo árabe u oriental de las culturas antiguas de oriente próximo, como las estructuras de pentagrama.

V. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AL SAÍD, Skákir Hasan (1973), “al-Bu`d al-wahid” (La unidimensionalidad), Beirut.

AL SAÍD, Skákir Hasan (1981), “al-Bunya al-la shu`uriya li-l-harf al-`arabi” (La estructura inconsciente de la escritura árabe), *Funun `arabiya*, nº 8, pp. 64-98.

AL SAÍD, Skákir Hasan (1986), “al-Jatt al-`arabi: hadariyan wa-yamaliyan” (La caligrafía árabe: civilización y estética), *al-Mawrid*, nº 4, vol. 15, Bagdad, pp. 51-68.

AL SAÍD, Skákir Hasan (1997), *Dirasat ta`ammuliyya* (Estudios contemplativos), Colonia, Dar al-Yamal.

AL SAÍD, Skákir Hasan (2004), “Hiywarat maftuha” (Diálogos abiertos), entrevista y apéndice documental por Sharbal Dagir, *al-Funun*, nº 43, Kuwait, pp. 52-57.

AL SAÍD, Skákir Hasan, (1981), “Sirr al-bunà al-zujrifiya: al-zajrafa wa-l-jatt al-`arabi...” (El secreto de las estructuras decorativas: la decoración árabe y la caligrafía árabes...), *Afaq `Arabiya*, nº 9, pp. 36-43.

AL SAÍD, Skákir Hasan (2003), “El retorno del cuerpo cercenado a su cabeza”, en *Dirasat ta`ammuliyya* (Estudios contemplativos), trad. de José Miguel Puerta Vilchez, en AAVV, *Abú Nuwás... y otros iraquíes*, ed. Salvador Peña Martín, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, pp. 147-158.

ANKORI, Gannit (2006), *Palestinian art*, London, Reaktion Books.

AZCÁRATE Ristori, José María; PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso Emilio; RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan (1987), A., *Historia del arte*, Madrid, Anaya.

BECKS-MALORNY, Ulrike (1994), *Wassily Kandinsky 1866-1914. The journey to abstraction*, Colonia, Benedikt Taschen.

BENJAMIN, Roger y ASHJAN, Cristina (2015), *Kandinsky and Klee in Tunisia*, University of California Press, Berkeley, California, First.

BERNE JOFFROY, André; LASSAIGNE Jacques (1972), *Hommage de Paris a Kandinsky, La conquete de l'abstraction, l'epoque parisienne* (7 juin/30 juillet 1972) Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

BOUILLON, Jean Paul (1979), *Wassily Kandinsky. Mirada Retrospectiva y otros textos 1912-1922*, Buenos Aires, Emecé. Ed. francesa: *Regars sur le Passé et autres textes 1912-1922*, París, Hermann, 1974.

BOZAL, Valeriano; ACKERMANN, Marion (2003), *Kandinsky. Origen de la abstracción* (8 octubre 2003- 25 enero 2004), Madrid, Fundación Juan March. Ed. de Arte y Ciencia S.A.

BRION, Marcel (1961), *Kandinsky*, París, Aimery Somogy; Barcelona, Librería, Argos.

CASTILLO QUINTERO, Carlos (2017), “Tres poemas de amor”.

Información tomada de:

<http://latierrabaldia.blogspot.com.es/2017/02/tres-poemas-de-amor.html>

CASTRO, Rey, Ignacio (2009), “Textos, El presente, Espectros de Europa”, *Letra Internacional*, nº 103, Madrid.

Información tomada de:

www.ignaciocastrorey.com/mas-textos-de-el-presente/

CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; FAR Dennis (1988), *Diccionario de Arte, (The Oxford Dictionary of Art)*, Oxford University Press; versión española de ADELL Alberto; MORENO CARRILLO, Bernardo, TOAJAS ROGER, M^a Angeles; ZARAGOZA, Federico (1992), Madrid, Alianza.

DEROUET, Christian; BOISSEL, Jessica (1985), *Kandinsky, ouvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel, Collections du Musée National d'Art Moderne, París, M.C. Georges Pompidou.

GARCÍA ESTÉVEZ, Carolina (2011), *Opus Angelicum, El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino 1912-1922*. Tesis presentada en la U. P. de Cataluña, ETSAB Barcelona, dirigida por Pedro Azara.

Información tomada de:

<https://upcommons.upc.edu/handle/2117/95019>

G. CANTÓN, César (2004), *Correspondencia Wassily Kandinsky-Franz Marc*, Madrid, Síntesis. Ed. alemana: *Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel*, Munich, Piper Verlag, 1983.

GROMANN, Will (1958), *Vassily Kandinsky, life and Work*, New York, Harry N. Abrams Inc..

HAJO, Düshting (1999), *Wasily Kandinsky: 1866-1944. Una revolución pictórica*, Colonia, Taschen.

HOBERG, Annegret (2005), *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter, Letters and Reminiscences*, Munich, London, New York, Prestel.

HOCHLEITNER, Adriana (1987), *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza.

HONOUR, Hugh; FLEMING, John (2004), *Historia mundial del arte*, trad. de Marta Sánchez-Eguíbar Durán Madrid, Akal.

KANDINSKY, Nina (1990), *Nina Kandinsky, Kandinsky y yo*, trad. de Cristina Buchheister, Barcelona, Parsifal.

KANDINSKY, Wassily (2007), *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza (5ª edición).

KANDINSKY, Wassily (2010), *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. de Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós. Ed. alemana: *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Munich, R. Piper & Co, 1912.

KANDINSKY, Wassily (2010), *Punto y línea sobre el plano., Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. del alemán de Roberto Echavarrén, Barcelona, Paidós. Ed. alemana: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Munich, Verlag Albert Langen, 1926.

KRENS, Thomas; GIMÉNEZ, Carmen (1991), *Kandinsky Acuarelas*. Colección del M. Solomon R. Guggenheim y de la F. Hilla Von Rebay, B.B.V.A. (9 abril/ junio 1991).

LANKHEIT, Klaus (1989), *Wassily Kandinsky; Franz Marc. El Jinete azul*, trad. de Ricardo Burgalata, Barcelona, Paidós. Ed. alemana: *Der Blaue Reiter*, R. Piper and Co. Verlag. Munich, 1965, 1984.

LÉVEQUE, Jean Jacques (1969); Nicole Ménant, *Pintura islámica e india*, Madrid, Aguilar.

MAHDAOUI, Nja, “La gestuel esthétique dans l’art Calligraphique contemporain (Dynamique physique et concepts visuels libres). Texto proporcionado por el autor publicado en un catálogo de exposición.

MAHDAOUI, Nja, (1988, 1995), “Concep de la transformacion de l’espace pictual, Tokio. Texto proporcionado por el autor publicado en catálogo de exposición.

MAHDAOUI, Nja “Letres et calligraphie”. Texto proporcionado por el autor publicado en catálogo de exposición.

MONREAL, Luis; M. MESSER, Thomas; ENDICOTT BARNET, Vivian (1994), *Kandinsky-Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*; exposición organizada por la Fundación la Caixa, Madrid, Barcelona.

MORENO, Ana (2006), *Guía didáctica. Vanguardias rusas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación C. Thyssen-Bornemisza.

Información tomada de:

https://imagenes.educathyssen.org/sites/default/files/document/2017-02/guiadidactica__vanguardias_adultos_pp_edu.pdf

ORTEGA ANGULO, María del Carmen (2012), *En torno al Concepto de lo sublime en la pintura abstracta; propuestas de intervención didáctica en una escuela de arte*. Tesis dirigida por Payo Henanz, René Jesús, Saíz Manzanares y María Consuelo, Universidad de Burgos, Departamento de Ciencias Históricas y Geografía.

Información tomada de:

http://riubu.ubu.es/bitstream/10259/184/1/Ortega_Angulo.pdf

POCOCK, Charles y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (2014), *Bilqis, Kamal Boullata*, (12 May – 31 July 2014), Dubai, Meem Gallery.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (2007), “El grafismo árabe, inspirador de las vanguardias artísticas árabes”, en *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, Edilux, pp. 314-325.

PUERTA VILCHEZ, José Miguel (ed.) (2010), *Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea*, Madrid, Turner-Casa Árabe (Catálogo de la exposición colectiva con el mismo título comisariada por Puerta Vílchez, Madrid-Córdoba, Casa Árabe, 2010-2011).

RUHBERG, Karl (et. al.) (2012), *Arte del siglo X. Pintura, Escultura, Nuevos medios. Fotografía*, Volumen I, (Benedikt Taschen Verlag, 1999), Barcelona, Ingo F. Walther, Alling, Loc-Team.

SÁNCHEZ-CARRALERO, Rafael (2009), *El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la Pluralidad referencial*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes S. Carlos, Valencia.

Información tomada de:

<https://riunet.upv.es/handle/10251/14116#>

TORDELLA, Piera Giovanna (1994), *Kandinski*, Madrid, Electa.

TRIKI, Rashida, « La libération de trait. Une esthétique de la déconstruction ». Texto proporcionado por Nja Mahdaoui, publicado en el catálogo de una de sus exposiciones.

ZWEITE, Armin (1976), *Wassily Kandinsky à Munich*, Collection Städtische Galerie im Lenbachhaus, (7 mai-1er septembre 1976), Burdeos, Galerie des Beaux- Arts.

WEBGRAFÍA

<http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/ParvizTanavoli>
<https://artcontemporanigeneral.blogspot.com/2014/03/el-artista>
<http://artiraq.org/maia/items/show/325>
www.artnet.com/artists/kamal-boullata/biography
www.artsy.net/artist/wassily-kandinsky?page=3&sort=-partner_updated_at
www.ayagallery.co.uk/4693.html
www.barjeelartfoundation.org/artist/iraq/rafa-al-nasiri/
www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/dia-al-azzawi
bernardperroy.wifeo.com/rachid-koraichi.php
www.britishmuseum.org/explore/online_tours/museum_and_exhibition/word_into_art/mahmoud_hammad_syria_until.aspx
www.carloscastilloquintero.com/poesia/tres-poemas-de-amor/
<http://conchahuerta.com/2012/11/13/paraisos-perdidos/>
www.culturamas.es/blog/2010/10/17/matisse-y-la-alhambra/
<https://elcajondelarte.wordpress.com/2016/05/25/el-viaje-a-tunez-de-quee-junto-a-macke-y-moilliet/>
<https://electronicintifada.net/content/review-gannit-ankoris-palestinian-art/3556>
www.elperromorao.com/2017/03/pinturas-de-louis-moilliet/
www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Artists_Index.aspx?init=S
www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Seif-Wanly.aspx
www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Shakir-Hassan-Al-Said
www.encyclopedia.mathaf.org.qa/ar/bios/Pages/Shakir-Hassan-Al-Said.aspx
<http://fonctionsdelapeinture.blogspot.com.es/2015/01/viaje-tunez-de-p.html>
www.ignaciocastrorey.com/espectros-de-europa
www.ignaciocastrorey.com/mas-textos-de-el-presente/
<https://imagenes.educathyssen.org/sites/default/files/document/>
https://issuu.com/cristinamarin/docs/henri_matisse_exposici_n_m_cristina_mar_n
<http://latierrabaldia.blogspot.com.es/2017/02/tres-poemas-de-amor.html> www.madiart.me/
www.malekeh.com
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-kandinsky-mono-EN/> ENS-kandinsky-monographie-EN.html.
www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-71437.html
http://mundoarabe.org/Klee_Macke_Moilliet_tunez.html 19/05/2017
<http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/vasili-kandinsky>
www.octobergallery.co.uk/artists/koraichi/

www.onefineart.com/internal-page/Hussein-Madi/Hussein-Madi-Pascale-Checri
<http://panamarte.net/composicion-rojo-azul-amarillo-piet-mondrian/>
<http://pictify.com/61700/dia-azzawi-blessed-tigris>
<https://www.pinterest.com/pin/375698793886200229/>
www.rafanasiri.com/%2fPage.aspx%3fName%3dAbout
www.rasoulali.com
www.realidadesinexistentes.com/desde-Rusia-con-espiritualidad
<https://riunet.upv.es/handle/10251/14116#>
riubu.ubu.es/bitstream/10259/184/1/Ortega_Angulo.pdf
rogallery.com/Burhan_Mohammad/burhan-biography.html
<https://saramir28.wordpress.com/2011/11/13/pintura-iraqui/> Errabundeo.Pintura Iraquí.
[www.soledigital.com.ar/artesvisuales/EspecialKandinsky- Cap3.htm](http://www.soledigital.com.ar/artesvisuales/EspecialKandinsky-Cap3.htm).(03,04,2016)
<http://stationmuseum.com/index.php/exhibitions/19-exhibitions/168-iraqi-artists-in-exile-shakir-hassan-al-said>
www.tate.org.uk/context-comment/articles/stories-el-salahi
www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ibrahim-el-salahi-visionary-modernist
theculturetrip.com/.../ibrahim-el-salahi-painting-in-p
<https://theartstack.com/artists/mahmoud-hammad>
https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir_hassan_al_said
<https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said/?br=ro&>
<https://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520283657>
http://vereda.ula.ve/historia_arte/?page_id=33