



Rose-Carol Washton Long

**ABSTRACCIONISMO,
OCULTISMO
Y ANARQUISMO**

**El arte futurista
de KANDINSKY**

A medida que los historiadores del arte en los últimos años han examinado el desarrollo del arte moderno, se ha hecho cada vez más evidente que el interés en el conocimiento oculto y místico evidenciado por muchos artistas era a menudo parte de una búsqueda de alternativas a las actitudes sociales y políticas restrictivas y las convenciones desgastadas.

Para encontrar soluciones a los problemas creados por una sociedad cada vez más industrializada y comercializada, muchos artistas exploraron conceptos metafísicos heréticos, ideas políticas marginadas y patrones sexuales desviados y, en el proceso, descubrieron nuevos métodos artísticos para sí mismos. Sin embargo, las variadas teorías anarquistas, socialistas y sexuales que involucraron a estos artistas junto con el ocultismo y el misticismo han sido descuidadas con demasiada frecuencia por los estudiosos.

Rose-Carol Washton Long

EL ARTE FUTURISTA DE KANDINSKY

Abstraccionismo, ocultismo y anarquismo

Traducido del inglés por Juan Gabriel Caro Rivera

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

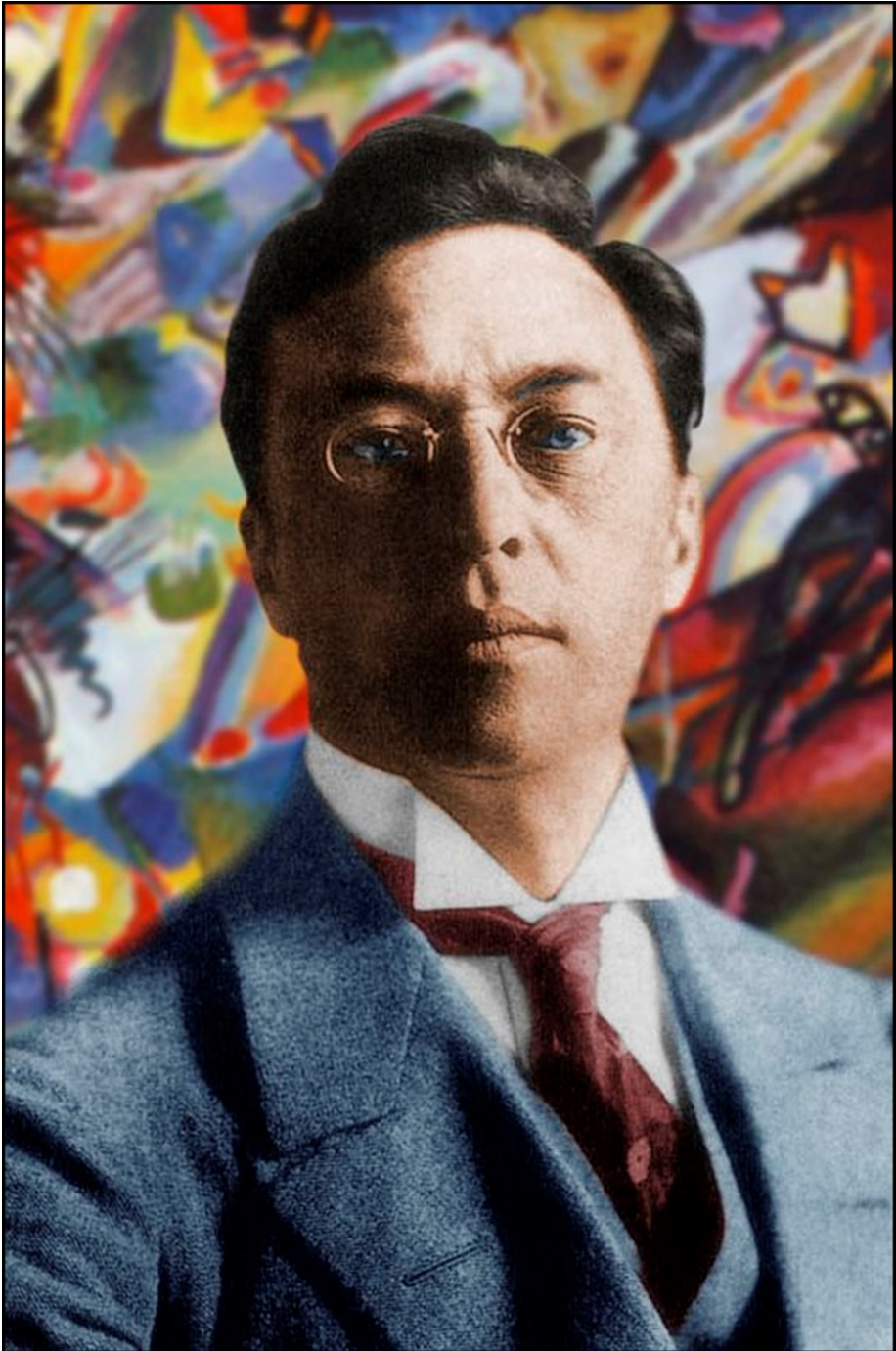
“REALISMO SOCIALISTA” *AVANT LA LETTRE*

TRAS LA 2ª GRAN GUERRA

KANDINSKY Y EL ANARQUISMO

EL MISTICISMO DE KANDINSKY

ABSTRACCIÓN

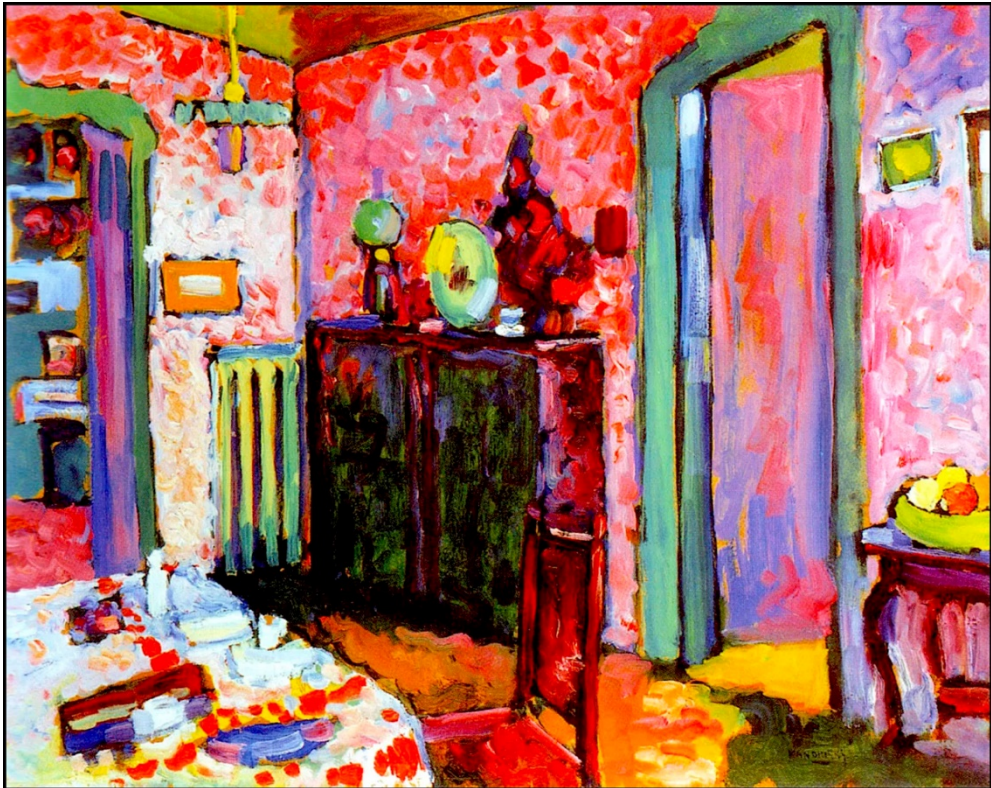


Wassily Kandinsky

INTRODUCCIÓN

Los estudios actuales sobre el desarrollo del arte moderno han llevado a los historiadores a la conclusión, cada vez más evidente, de que muchos artistas tenían un gran interés por el ocultismo y la mística. Este interés iba acompañado muchas veces del deseo de cambiar actitudes sociales o restricciones políticas que en ese entonces existían, sin hablar de las convenciones anticuadas que aún sobrevivían. La mayoría de los artistas buscaban soluciones a los problemas que había creado una sociedad cada vez más industrializada y comercial, por lo que volvieron sus ojos hacia conceptos metafísicos heréticos, sistemas políticos marginales y formas de desviación sexual con la intención de inventar nuevos métodos artísticos. Sin embargo, todas las teorías anarquistas, socialistas y sexuales que asumieron estaban relacionadas, de una forma u otra, con el ocultismo y el misticismo, terreno que es a menudo ignorado por los académicos. De todas formas, es común que los

historiadores del arte equiparen esta búsqueda de una utopía espiritual y secular con un misticismo hostil a los cambios sociales y políticos.



Interior con comedor, 1909

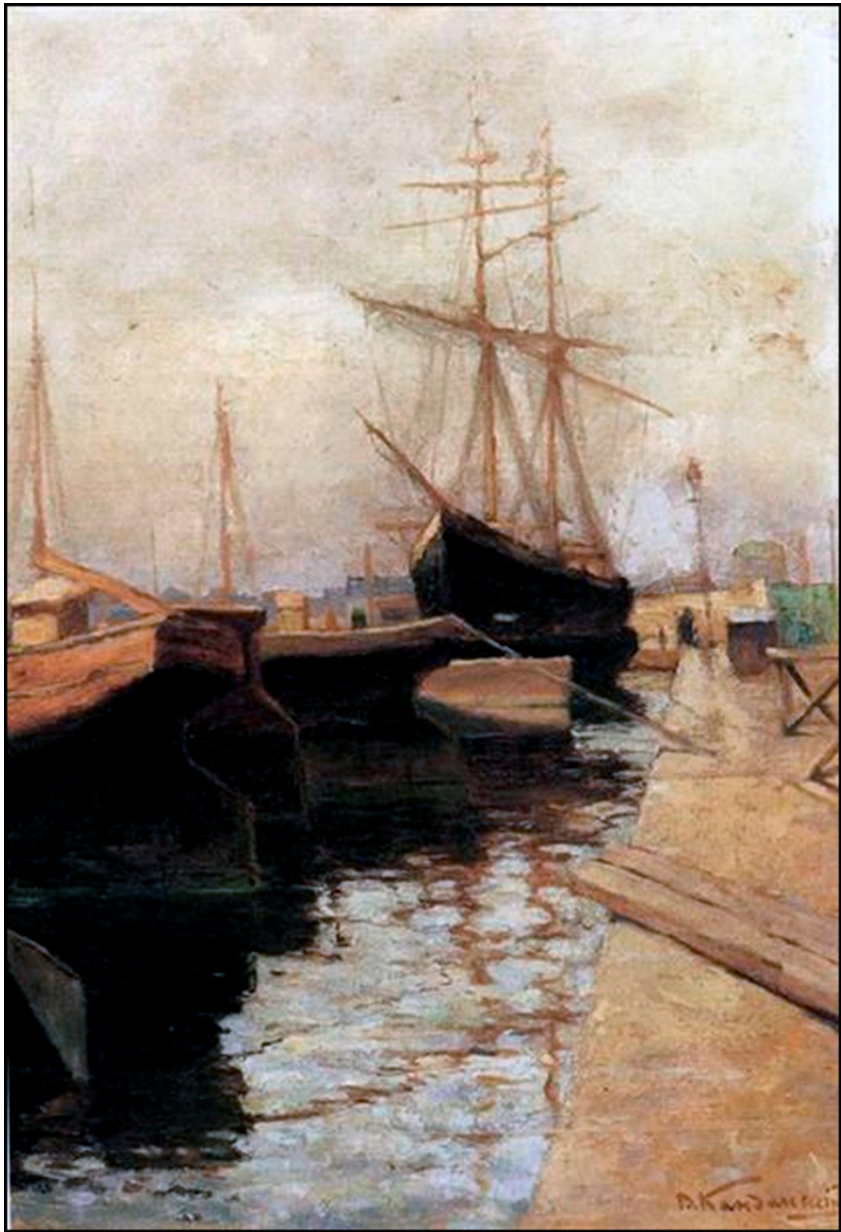
Algunos investigadores han dicho que tanto las preocupaciones sociales como el pensamiento místico llevaron a los artistas modernos a crear el arte abstracto. A pesar de que el libro de Donald Drew Egbert, *Social radicalism and the art*, se centra principalmente en los artistas que se involucraron en la política influidos sobre

todo por el anarquismo y el socialismo, también dedica una sección a hablar de cómo el misticismo y el ocultismo influyeron en el desarrollo del arte abstracto del siglo XX¹. Su estudio arroja luz sobre las conexiones que existieron entre varios ocultistas, anarquistas, socialistas y artistas de finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Por ejemplo, Annie Besant fue una socialista fabiana y una defensora del control de natalidad antes de finalmente unirse al movimiento teosófico. Poco antes de conocer a Helena P. Blavatsky, la fundadora de la Sociedad Teosófica, en 1889, Besant participó en una manifestación en Londres, junto al diseñador socialista inglés William Morris y el anarco-comunista ruso Piotr Kropotkin, en defensa de unos anarquistas estadounidenses acusados de poner una bomba en la Avenida Haymarket de Chicago². Egbert recuperó los trabajos de Eugenia Herbert y otros autores con la intención de demostrar la importante influencia que ejerció Kropotkin sobre los artistas y los críticos de la sociedad de finales del siglo XIX, ya que fue él quien los instó a abandonar el realismo³.

1 Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York, 1970, p. 435.

2 Ibid.

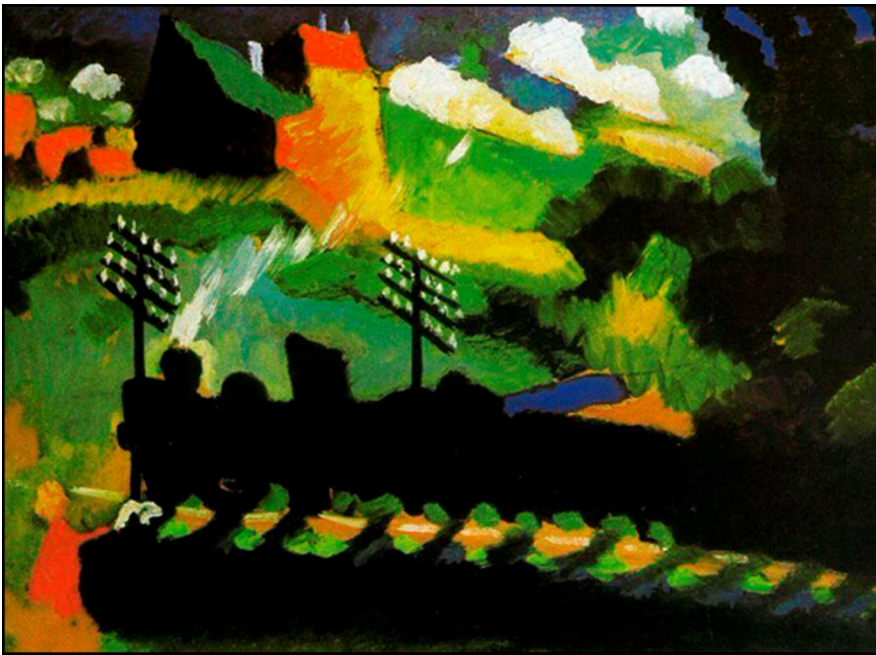
3 Ibid., p. 226. Ver también Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, 1961, esp. pp. 5-6, 13-28; y John Rewald, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin*, New York, 1962 (2nd ed.), pp. 154-58.



Puerto de Odessa, 1898

Según Egbert, Kropotkin propuso a los artistas, poetas e intelectuales que crearan obras relacionadas con la lucha de las masas y que ignoraran el arte antiguo, renacentista y el

naturalismo con el objetivo de encontrar un nuevo estilo que infundiera en sus obras el fervor revolucionario. Egbert estudió el impacto que tuvo Kropotkin en neoimpresionistas como Signac, simbolistas como Fénéon y Mallarmé, además del influjo que la teosofía ejerció sobre Gauguin y Nabis. Aunque Egbert no aborda el conocido interés de los simbolistas en el ocultismo⁴, sí subraya que muchos artistas con sensibilidades sociales se identificaron con ideas teosóficas como la hermandad universal de la humanidad y los males nacidos del comercio.



Murnau. Vista con ferrocarril y castillo, 1909

4 Ver Alain Mercier, *Les Sources esoteriques et occultes de la poésie symboliste (1870-1940)*, 2 vols., Paris, 1969, 1974; y Filiz Eda Burhan, *Vision and Visionaries: Nineteenth-Century Psychological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France* (Ph.D. diss., Princeton University, 1979).

Egbert también señala que el espiritismo y el anarquismo llevaron a František Kupka al abstraccionismo⁵. En su libro *Orphism*, Virginia Spate habla sobre como Kupka se interesó en el misticismo y, más brevemente, el anarquismo, especialmente cuando realizó sus famosas ilustraciones al libro *L'Homme et la Terre* del geógrafo anarquista Reclus⁶.



La esclusa, 1901

5 Egbert (cited n. 1), pp. 281-83.

6 Virginia Spate, *Orphism*, Oxford, 1979, pp. 85-159.

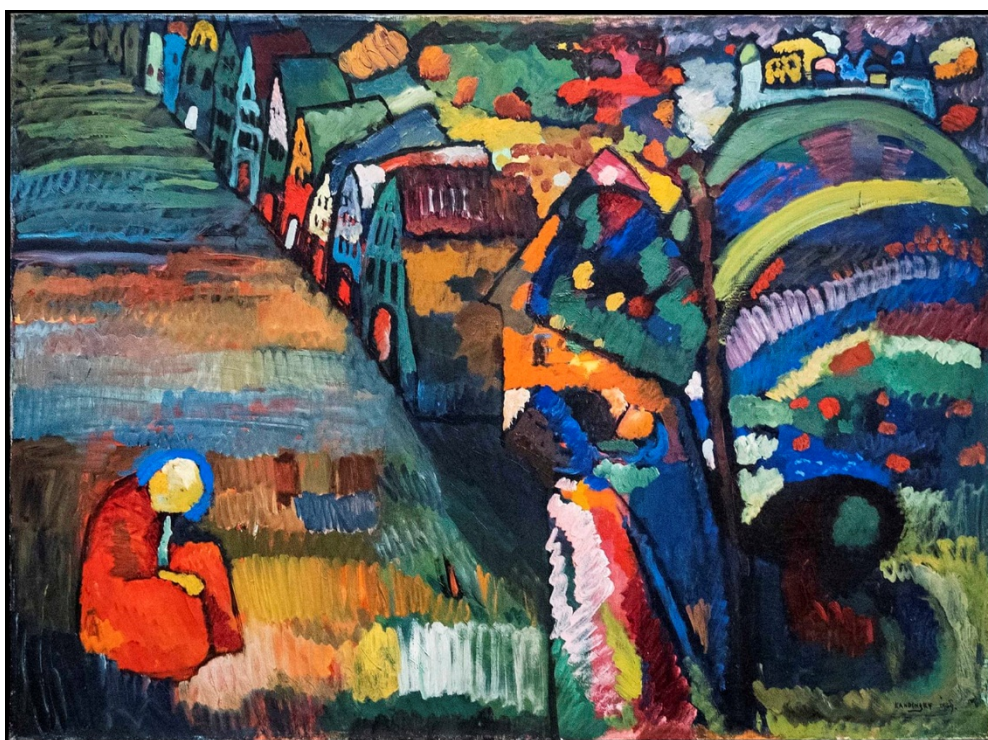
Por otra parte, se ha escrito bastante en los últimos veinte años sobre la importancia de la teosofía y el simbolismo en el arte abstracto de Kandinsky antes de que por fin estallara la Primera Guerra Mundial⁷. No obstante, la influencia que el anarquismo⁸ y el ocultismo ejercieron sobre Kandinsky y su obra jamás ha sido discutida en serio. De hecho, Kandinsky utilizó el término “anarquista” para describir su obra y la de otros artistas contemporáneos que admiraba en su famoso almanaque *Blaue Reiter*⁹. Muchos artistas, poetas e intelectuales que Kandinsky conoció antes de 1914 en Alemania y Rusia se inspiraron en el ocultismo y el anarquismo buscando descubrir la fuerza que unificaba la realidad antes de que surgieran las estructuras artificiales creadas por la sociedad moderna. Era muy común que en

7 Si se quiere conocer parte de la literatura sobre la influencia de la teosofía y el simbolismo en el pensamiento y la obra de Kandinsky, véase: Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford, 1980, pp. viii, 5, 14-46. Ver también: Sixten Ringbom, “Die Steiner-Annotationen Kandinskys”; *Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen, 1896-1914*, exh. cat., Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1982, pp. 102-5.

8 Peter Jelavich, “Theater in Munich, 1890- 1914: A Study in the Social Origins of Modernist Culture” (Ph.D. diss. Princeton University, 1982), se refiere a los experimentos teatrales de Kandinsky en el contexto de las revueltas políticas y sociales en Alemania, véase pp. 366-88. Además, en su libro de 1985, *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914*, Cambridge, Mass., 1985, pp. 217-34, habla sobre el anarquismo de Kandinsky.

9 Vassily Kandinsky, “Über die Formfrage”, *Der Blaue Reiter*, Múnich, 1912; traducción al inglés en: *Complete Writings on Art*, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Boston, 1982, vol. I, p. 242.

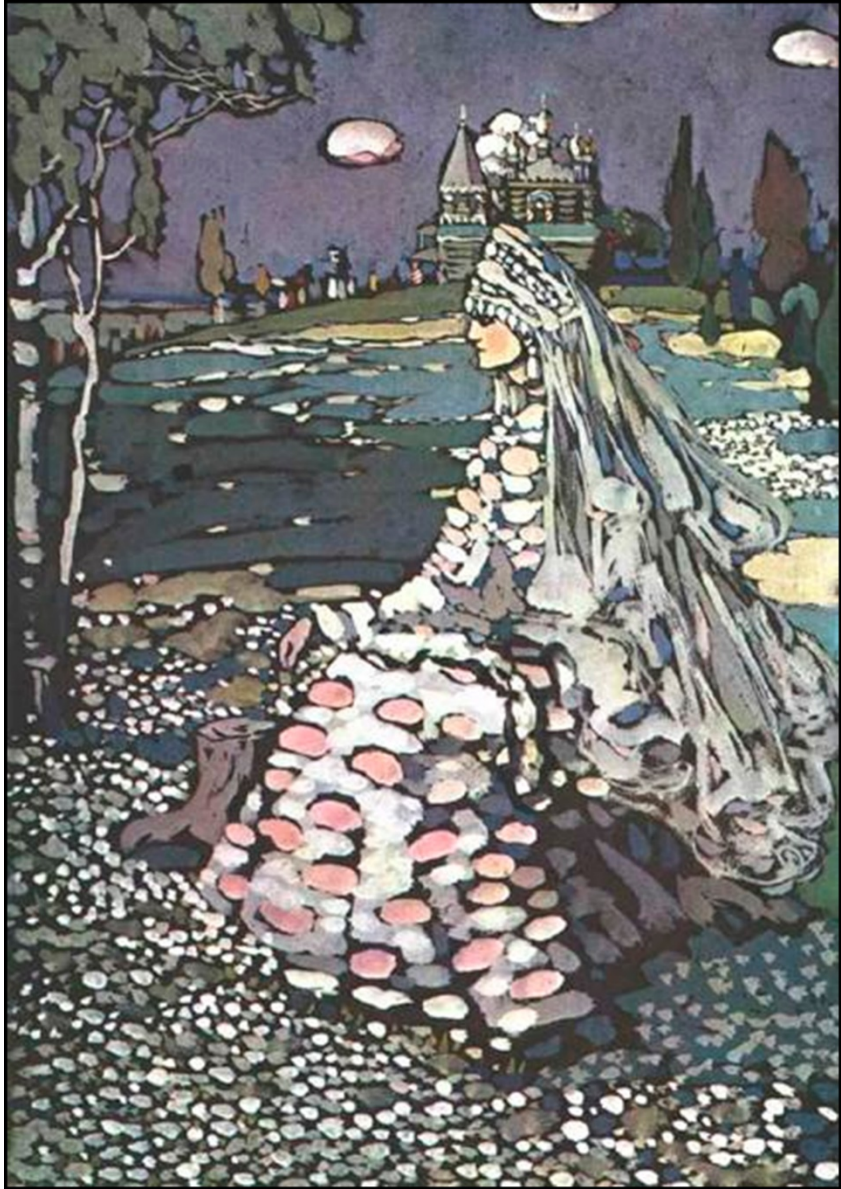
estos círculos intelectuales se estudiaran temas relacionados con la religión, la ciencia, el arte y la política, lo cual contribuía a formar un clima de experimentación donde el arte se convertía en una forma de desafiar a las sociedades autoritarias tanto en Alemania como en Rusia¹⁰. Antes de comenzar a estudiar a Kandinsky y su relación con otros personajes que buscaban crear una sociedad mejor, puede que sea útil saber el por qué se han ignorado las interconexiones que existían entre el arte, el misticismo, el ocultismo y el anarquismo.



Paisaje con casas, 1909

10 Para un resumen de algunos de los grupos que existían en Berlín, véase: Janos Frecot, «Literatur zwischen Betrieb und Einsamheit,» Berlin um 1900, exh. cat., Berlin, Akademie der Künste, 1984, pp. 319-47, 351-53.

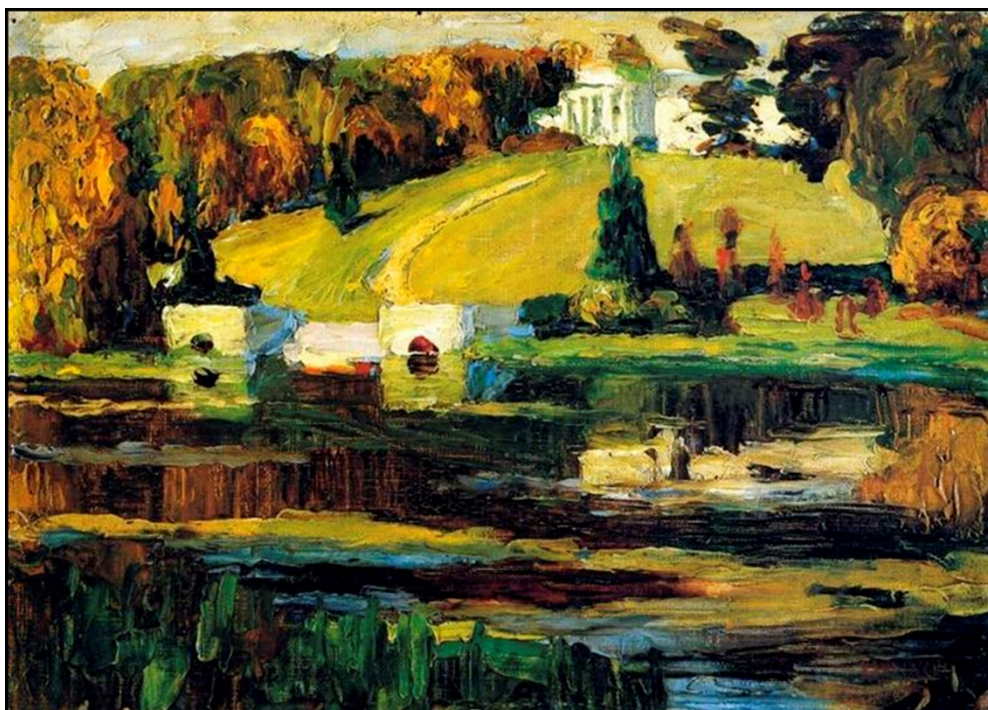
Hasta ahora, la mayoría de los historiadores del arte han considerado el misticismo, el ocultismo y el anarquismo como influencias demasiado irracionales y caóticas como para que le hayan dado forma al arte moderno.



Belleza rusa en un paisaje, 1905

Del mismo modo en que las sesiones de espiritismo llevaron a muchos a desconfiar del ocultismo, el terrorismo a que la desesperación llevó a algunos, provocó que el

anarquismo fuera condenado. Por otro lado, era muy frecuente que los ocultistas y anarquistas pasaran de un grupo a otro o formaran facciones dentro de un grupo más grande, lo cual produce bastante confusión a la hora de analizar sus actividades y programas.



Otoño en Okhtyrka, 1901

Antes de que estallara la Primera Guerra Mundial, tanto los teósofos como los rosacruces consideraban que el redescubrimiento de la sabiduría esotérica podía ayudar a la humanidad a alcanzar un estado espiritual superior, pero estos grupos a menudo polemizaban sobre si debían basar su conocimiento en fuentes cristianas u orientales. Fue una

polémica de este tipo la que llevó a la Sociedad Antroposófica, liderada por Rudolf Steiner (jefe de la Sociedad Teosófica Alemana), a romper con la Sociedad Teosófica Internacional (liderada por Annie Besant) en 1913.



Obermarkt, Murnau, 1908

Por otro lado, el objetivo de los anarquistas era inspirar a las masas a que destruyeran las estructuras autoritarias y represivas, haciendo que se interesaran más bien en el cambio social y político directo que en el ocultismo. Sin embargo, ambos movimientos eran internacionalistas y odiaban el afán comercial moderno, sin hablar de que eran propensos al faccionalismo¹¹. Además, los anarquistas también lucharon mucho con los socialistas, con quienes se aliaron al principio, y algunos de ellos rechazaron las tesis del cambio histórico formuladas por Marx. A esto se sumaba el hecho de que los anarquistas nunca fueron capaces de llegar a un consenso sobre la dirección o la naturaleza que tendría la nueva sociedad que pretendían crear. Algunos defendían una revolución moral basada en una especie de individualismo libertario, mientras que otros abogaban por un cambio violento impulsado por organizaciones de trabajadores. Otros anarquistas proponían una reestructuración no violenta de la sociedad mediante la promoción de comunas rurales descentralizadas o de

11 La literatura sobre el anarquismo europeo de finales del siglo XIX y principios del XX destaca, entre todas las múltiples corrientes anarquistas que existieron, el anarquismo egoísta o individualista de Max Stirner y John Henry Mackay, el anarco-comunismo o comunalismo de Kropotkin, el anarquismo cristiano de Tolstoi y el anarcosindicalismo. Para una introducción general, véase Andrew Carlson, *Anarchism in Germany*, vol. I, *The Early Movement*, Metuchen, N.J., 1972, pp. 1-11. Ulrich Linse, en «*Individualanarchisten, Syndikalisten, Bohémiens,*» Berlin (cited n. 10), dice que todas estas diferentes formas de anarquismo eran una “alternativa ideológica y organizativa” izquierdista al Partido Socialdemócrata de Alemania, p. 440.

pequeños grupos cristianos autónomos. Kropotkin, cuyas ideas procedían del socialismo utópico francés y de la tradición rusa, ejerció una considerable influencia sobre los artistas y escritores alemanes, rusos, franceses e ingleses de finales del siglo XIX¹².

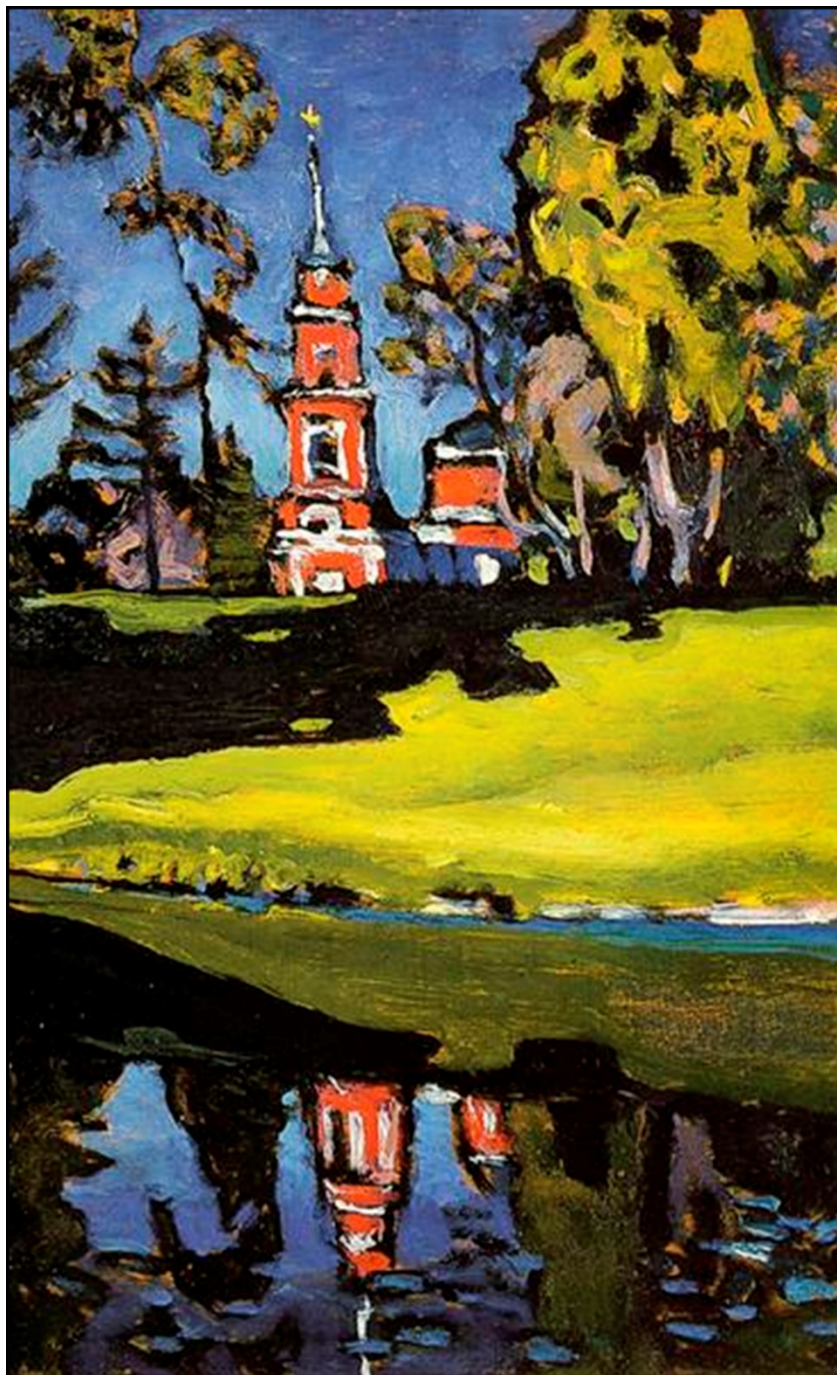


Gabrielle Muntzer, 1905

Las ideas de Tolstoi también fueron bastante populares antes de la Primera Guerra Mundial. Pero el hecho de que la mayoría de los anarquistas rechazaran organizarse en

12 Para un análisis de la influencia de Kropotkin en Rusia y de los diversos grupos anarquistas que existieron allí a principios del siglo XX ver Paul Avrich, *The Russian Anarchists*, Princeton, 1967, pp. 3-119.

estructuras mucho más amplias, no solo complicaba muchísimo su existencia, sino que suscitaba la burla de otros movimientos.



Okhtyrka, la iglesia roja, 1908

“REALISMO SOCIALISTA” AVANT LA LETTRE

Durante las décadas de 1920 y 1930 varios grupos políticos alemanes, tanto de izquierda como de derecha, comenzaron a ridiculizar el arte moderno, en particular el abstraccionismo, utilizando términos como “anarquismo” y “misticismo”.

Los críticos de izquierda hicieron a un lado la idea de crear un arte vanguardista no realista y empezaron a atacar el elitismo del expresionismo y el abstraccionismo¹³.

13 Ver Rose-Carol Washton Long, “Expressionism, Abstraction, and the Search for Utopia in Germany”, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, exh. cat., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1986, pp. 201-17. Ver también Ida Katherine Rigby, *An alle Kinstler! War-Revolution-Weimar*, exh. cat., San Diego, San Diego State University, 1983, pp. 35-7, 65-66.

Mientras tanto, los críticos de derecha atacaron a los artistas y a las escuelas modernistas, como la Bauhaus, por ser “demasiado místicas” y promover una especie de bolchevismo artístico que era el causante de la anarquía y el desorden¹⁴.

A finales de la década de 1930 los nacionalsocialistas caracterizaban al modernismo como “entartetekunst” (arte degenerado), además de anárquico¹⁵; la izquierda igualmente atacó al modernismo, especialmente al expresionismo y el abstraccionismo, por ser anarquista, místico y bohemio¹⁶.

El crítico marxista George Lukács, haciéndose eco del rechazo estalinista del modernismo en favor del realismo socialista y su idea de crear un “frente popular” en todas las

14 “Die staatliche Bauhaus in Weimar”, Beilage zur Thiiringer Tageszeitung, January 3, 1920, Bauhaus Archiv, Berlin. Ver también Istvan Deak, *Weimar Germany’s Left-Wing Intellectuals: A Political History of the Weltbuhne and Its Circle*, Berkeley, 1968, pp. 1-5.

15 Ver la guía de los cuadros exhibidos en 1937 por los nazis, “Entartete” Kunst, reimpresso en Franz Roh, “Entartete” Kunst: Kunstbarbarei in Dritten Reich, Hannover [1962].

16 El «debate expresionista» de la revista alemana de emigrantes *Das Wort*, publicada en 1937-38, refleja algunas de estas actitudes. La mayoría de los ensayos se han reimpresso en *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, ed. Hans Jurgen Schmitt, Frankfurt am Main, 1973. La mejor exposición de este “debate” se encuentra en Franz Schonauer, “Expressionismus und Fascismus: Eine Diskussion aus dem Jahre 1938”, 2 parts, *Literatur und Kritik* 7 & 8 (Oct. and Nov. 1966), pp. 44-54, 45-55.

artes, acusó en 1934 a la bohemia burguesa, al anarquismo y al misticismo de ser los culpables del ascenso del fascismo debido a que entre todos supuestamente contribuían a promocionar las condiciones caóticas que llevaron a estos movimientos al poder¹⁷.

17 Georg Lukács, «‘Grösse und Verfall’ des Expressionismus,» *Internationale Literatur*, 1 (1934); Traducción al inglés en Georg Lukács. *Essays on Realism*, ed. Rodney Livingstone, Cambridge, Mass., 1980, pp. 77-113.

TRAS LA 2ª GRAN GUERRA

Una vez que acabó la Segunda Guerra Mundial la politización de las artes, que era muy común en la década de 1930, llegó a su fin. En Alemania se comenzaron a ignorar sistemáticamente los intereses utópicos que movieron a muchos artistas a comprometerse con políticas reformistas y radicales después de la Primera Guerra Mundial, y lo mismo sucedió con sus incursiones en el misticismo¹⁸. Historiadores del nacionalsocialismo como George L. Mosse, que escribieron en los años sesenta sobre como muchos artistas participaron en grupos utópicos y místicos antes de volverse fascistas, contribuyeron sin querer a que los artistas y sus admiradores comenzaran a dejar de lado

18 Por ejemplo, Lothar Giinther Buchheim en *The Graphic Art of German Expressionism*, New York, 1960, ¡centra su análisis en la obra de Max Pechstein anterior a la Primera Guerra Mundial, pero no reprodujo ninguno de los grabados políticos del mismo, como la portada que publicó para el número de noviembre de *An alle Kinstler!*

su anterior interés por el misticismo¹⁹, por lo que no debe sorprendernos que los escritos de Kandinsky posteriores a 1950 ya no hagan referencia ni al ocultismo ni al anarquismo²⁰. Kandinsky incluso dejó de lado el simbolismo, el cual estaba muy influido por el misticismo y el anarquismo.

Sin embargo, existen varios indicios de que artistas como Kandinsky –a pesar de la carga negativa oficialista que tenían el misticismo, el anarquismo y el abstraccionismo– estuvieron familiarizados no solo con el ocultismo, especialmente la teosofía, sino también con el pensamiento socialista y anarquista alemán y ruso²¹. Sabemos que

19 G.L. Mosse, “The Mystical Origins of National Socialism”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 22, No. 1 (1961), pp. 81-96.

20 Para un breve resumen de por qué muchos académicos dejan de lado la influencia de la teosofía en Kandinsky, véase Long (cited n. 7), p. 159 n. 17, y p. 160 and n. 27.

21 Para un análisis reciente del anarquismo y el misticismo en la pintura abstracta de Kandinsky, véase Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung, ed. Jelena Hahl-Koch, Munich, 1983. Sin embargo, el ensayo titulado “Kandinsky und Schönberg: Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft” de Hahl-Koch caracteriza su obra como “una instantánea subjetiva y anárquica” o reflejo de una especie de “mística negativa”, pp. 184, 185. Este ensayo ha sido traducido al inglés, London, 1984; see: pp. 142, 143. El ensayo de Hartmut Zelinsky, “Der ‘Weg’ der ‘Blauen Reiter’: Zu Schönbergs Widmung an Kandinsky in die ‘Harmonielehre’” pp. 223-70, que no fue reimpresso en la edición inglesa, se refiere específicamente a la influencia de la teosofía y el anarquismo en Schönberg y Kandinsky. Pero hace demasiado hincapié en la importancia del anarco-individualismo alemán de Stirner y Mackay, por lo que deja de

Kandinsky estuvo en contacto con muchos artistas, poetas y escritores que creían que el ocultismo, el misticismo medieval, el anarquismo, el pacifismo y el socialismo eran medios que transformarían sus sociedades.



La vida multicolor, 1907

Desde que llegó a Múnich en 1896 hasta que se fue de Alemania en 1914 para regresar a su país natal, Kandinsky estuvo inmerso en estos temas. En una carta de 1914 a

lado el anarquismo comunalista y otros movimientos comunitaristas e internacionalistas. Además, no analiza el pensamiento anarquista ruso.

Franz Marc, su más cercano colaborador del *Blaue Reiter*, Kandinsky recuerda sus días juntos en el barrio Schwabing de Múnich, cuando los “genuinos Schwabingirianos vivían en casas de campo” donde no tenían idea de lo que “crecía en la tierra” junto a ellos²².



Improvisación africana, 1909

22 Kandinsky a Marc, March 10, 1914, en Wassily Kandinsky/Franz Marc-Briefwechsel, ed. Klaus Lankheit, Munich, 1983, p. 254.

Allí no existía una separación clara entre el ocultismo, la mística, el anarquismo, el socialismo y el pacifismo. Teósofos como Rudolf Steiner, a quien Kandinsky elogia en su libro *De lo espiritual en el arte*, habían sido muy cercanos a los socialistas y los anarquistas alemanes.



La ciudad vieja, 1902

Steiner incluso impartió varias conferencias semanales entre 1899 y 1904 en escuelas obreras creadas por Wilhelm Liebknecht, uno de los fundadores del Partido Socialdemócrata Alemán²³, además de ser amigo de John

23 Johannes Hemleben, *Rudolf Steiner, Reinbek bei Hamburg*, 1963, p. 71; y también Walter Kugler, “Rudolf Steiner in Berlin”, Berlin (cited n. 10), pp. 394-404.

Henry Mackay, autor del libro *Die Anarchisten*, en el que se estudiaba las teorías anarco-individualistas alemanas que habían surgido a mediados del siglo XIX con Max Stirner. Steiner también dio conferencias en las escuelas de Liebkecht acerca de las teorías monistas desarrolladas por el biólogo darwinista Ernst Haeckel y dirigió un grupo literario, Die Kommende, donde jóvenes artistas como Else Lasker-Schüler y Herwarth Walden leían sus obras²⁴.



Otoño en Baviera, 1908

24 Frecot (cited n. 10), pp. 337-38. Walden, en cuya Galería Sturm se expusieron las obras de Kandinsky antes de la Primera Guerra Mundial, también conocía al poeta Paul Scheerbart y a los anarquistas Gustav Landauer y Erich Mühsam. Ver también: Erika Klüsener, Else Lasker-Schüler, Reinbek bei Hamburg, 1980, pp. 44-68.

Mientras ciertos intelectuales defendían los aspectos comunitarios del anarquismo, como sucedía con el filósofo Gustav Landauer (que luego se convertiría en uno de los principales impulsores de la República socialista de soviets de Baviera en 1919), otros, como los poetas y simbolistas rusos Georgii Chulkov y Viacheslav Ivanov, se interesaban antes que nada por el pensamiento místico anarquista. Por ejemplo, Landauer fue el traductor de Kropotkin al alemán y lo publicó en 1904; un año antes había reeditado los escritos del místico alemán Meister Eckhart²⁵. Chulkov e Ivanov, que deseaban reconciliar la libertad individual con la responsabilidad colectiva, estaban profundamente interesados en el ocultismo²⁶ y poco después de que estallará la breve revolución rusa de 1905 se referían a sí mismos como anarquistas místicos²⁷.

Aunque todos estos intelectuales estaban preocupados por transformar radicalmente unas sociedades que

25 Landauer atacó la propiedad privada y la autoridad burocrática en favor de un socialismo local, horizontal y comunitario. Eugene Lunn, en *Prophet of Community: The Romantic Socialism of Gustav Landauer*, London, 1973, ofrece un claro resumen de las fuentes de Landauer; véase: pp. 3-16, y sgts.

26 Aleksei Remizov, *Kukkha: Rozanovy pis'ma*, Berlin, 1923, p. 23; and James West, *Russian Symbolism: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic*, London, 1970, pp. 76-81.

27 Bernice Glatzer Rosenthal, en "The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905", *Slavic Review*, Vol. 36, No. 4 (Dec. 1977), pointed out that Chulkov attacked individualism and referred to Max Stirner's theories as decadent, p. 613, and passim.

consideraban demasiado materialistas y autoritarias, diferían profundamente en las estrategias para llevar a cabo tales cambios. Steiner abogaba por el estudio de las religiones orientales, así como de los más importantes místicos cristianos, creyendo que la meditación y la actividad artística nacida de estos estudios ayudaría a regenerar la sociedad.



Improvisación 14, 1910

Chulkov e Ivanov, quienes eran amigos del poeta Mikhail Kusmin, uno de los colaboradores del almanaque *Blaue Reiter*²⁸, decidieron, después de la revolución de 1905, que

28 Andrei Belyi en *Nachalo veka*, Moscow, 1933, declaró que Kusmin vivía en el apartamento de Ivanov, p. 322. Kandinsky tradujo un poema de Kusmin en 1908 para el almanaque *Blaue Reiter*. Para una discusión del

sus obras deberían tener impacto en la vida rusa. Atacaban tanto las restricciones artificiales de los gobiernos como los dogmas religiosos y la moral tradicional con la intención de crear una nueva sociedad basada en las leyes naturales del servicio voluntario y el desarrollo del amor sexual.



Grungasse, Murnau, 1908

Todos pensaban que el activismo político era mezquino y creían que el teatro era la única forma de comunión entre el artista y la “multitud”, ya que él producía una especie de unidad mística que reunía a todos a su alrededor. Chulkov e Ivanov promocionaron obras experimentales donde la música, el color de los decorados y el vestuario reflejaran

tema, especialmente de la participación de Aleksei Remizov en el círculo de Ivanov, el cual Kandinsky conoció, véase Long (cited n. 7), pp. 36-39.

los elementos universales e intemporales de los mitos nacionales, lo cual consideraban la inspiración real del teatro²⁹.



Improvisación 9, 1910

29 Véase Rosenthal (cited n. 27), pp. 608-27; e idem, “Theater as Church: The Vision of the Mystical Anarchists”, *Russian History* 4, pt. 2 (1977), pp. 122-41.

KANDINSKY Y EL ANARQUISMO

Kandinsky sin duda conoció a Landauer³⁰, ya que este último se movía en los ambientes de los escritores y poetas que este frecuentaba, sin hablar de su cercanía al radicalismo político de Chulkov o Ivanov. Landauer decía que Marx había sido “la maldición del movimiento

30 Landauer, por ejemplo, dio a conocer al amigo de Kandinsky, Dimitri Mitrinovi, los escritos de Kropotkin; véase Mitrinovi a Kandinsky, June 19 (?), 1914, Gabriele Münter-Johannes Eichner Stiftung, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Landauer conoció a Walden en el círculo Neue Gemeinschaft de Berlín, allí también se encontró a principios de siglo con Martin Buber y a Erich Mühsam, véase Frecot (cited n. 10), pp. 337-38; y Lunn (cited n. 25), pp. 142-47. Iain Boyd White cree que Landauer influyó en las ideas comunistas de Bruno Taut; véase: *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, London, 1982, pp. 9-12. 53-57. Para más información sobre la influencia del misticismo y el anarquismo en Taut y su relación con Kandinsky, véase Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus*, Urbana, 1971, pp. 101- 26; y Rosemarie Haag Bletter, “The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 40, No. 1 (March 1981), pp. 20-43.

socialista”³¹ y quería que el “socialismo” y el “anarquismo” estuvieran influenciados por sus ideas, es por esa razón que fundó en 1908 un grupo llamado el Bund Socialista. Martin Buber, que formaba parte del círculo de Karl Wolfskehl³², además de ser vecino de Kandinsky en el año 1909, fue uno de los líderes del Bund que Landauer creó en Berlín. Ese mismo año, Erich Mühsam, un escritor anarquista y líder del Bund en la ciudad de Múnich, celebraba reuniones con gente pobre en un café llamado Die Tat a las que asistía Wolfskehl³³. Landauer siempre se preguntó cómo revivir el espíritu comunitario dentro de la sociedad moderna y abogaba por una reestructuración de la sociedad en

31 Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlin, 1911, citado por Lunn (citado n. 25) p. 201. Desde mediados de la década de 1890, y especialmente después de que los socialdemócratas excluyeran a los anarquistas de la Internacional Socialista, los seguidores de Stirner, como, por ejemplo, Mackay, comenzaron a insistir en el hecho de que el anarquismo no tenía nada que ver con el socialismo. Fue por eso que Landauer quiso designarse como anarco-socialista y escribió numerosos artículos defendiendo estas ideas, véase: Lunn, pp. 104-5, 190-94, y sgts.

32 Buber fue amigo de toda la vida de Landauer y era admirado por Wolfskehls, quien estaba muy interesado en los escritos místicos judíos; véase Karl Wolfskehl, 1869-1969: *Leben and Werk in Dokumenten*, exh. cat., Darmstadt, Hesse Landesbibliothek, 1969, p. 164-65, 231. Para un análisis de la relación de Wolfskehl con Kandinsky y otros miembros del *Blaue Reiter*, véase Long (citado n. 7), pp. 17-25. Véase también Peg Weiss, *Kandinsky in Munich*, Princeton, 1979, p. 81-91.

33 Ulrich Linse, *Organisierter Anarchismus im Deutschen Kaiserreich von 1871*, Berlín, s.f., p. 92. Will Grohmann dice que el nombre de Mühsam aparece en los cuadernos de Kandinsky, véase Wassily Kandinsky, *Life and Work*, New York, 1958, p. 36.

pequeñas comunas autónomas rurales. Landauer creía, al igual que Kropotkin, que los escritores, poetas y artistas eran los verdaderos guías del pueblo y por eso consideraba que el triunfo del realismo artístico era el origen de la decadencia espiritual de la Modernidad.



Composición 5, 1911

Landauer publicó un libro titulado *Die Revolution* en 1908 donde alababa la Edad Media y decía que los gremios medievales eran el modelo de organización comunitaria por excelencia. Además, sostenía que la espiritualidad medieval

se fue evaporando en la medida en que el realismo fue imponiéndose en las artes³⁴.



Composición 7, 1913

Kandinsky regresó a Alemania en 1908 después de estar un año en París, donde pasó mucho tiempo pensando sobre los objetivos y la dirección que seguiría su vida. Tras un periodo de descanso, Kandinsky retomó su trabajo y comenzó a pintar cada vez más en óleo, usando lienzos de un tamaño enorme que decoraba con colores muy vivos e imágenes sueltas o borrosas. Se dice que Kandinsky estuvo en una conferencia de Steiner en 1908 cuando estaba en

34 Lunn (cited n. 25), pp. 178-86.

Berlín³⁵. Una vez que llegó a Múnich, reanudó su amistad con Wolfskehl y comenzó a pintar una serie de escenas para el compositor ruso Thomas von Hartmann, quien también estaba interesado en los fenómenos ocultos³⁶.

Durante los veranos de 1909 y 1910 Kandinsky y su compañera Gabriele Münter compartieron su casa rural en Murnau con Alexei Jawlensky y Marianne von Werefkin, además de otros dos emigrantes rusos que vivían en Múnich. Tanto Jawlensky como Von Werefkin eran lectores de Steiner y de los simbolistas rusos como Chulkov, al cual Von Werefkin dedica varias entradas en su diario³⁷. Münter

35 Alexander Strakosch, *Lebensweg mit Rudolf Steiner*, Strasbourg, 1947, pp. 22-24. Emy Dresler, que había sido compañera de colegio de la esposa de Strakosch, afirma en la *Neue Künstlervereinigung* que Kandinsky se interesó en las obras de Steiner en 1908 y pintó escenografías de ellas.

36 Hartmann es sobre todo conocido por componer la música para el cuadro *Sonido amarillo* de Kandinsky. En dos entrevistas (18 de junio de 1965 y 8 de septiembre de 1965) con Olga von Hartmann en Nueva York, recordó el interés de su marido y de Kandinsky por los fenómenos extrasensoriales, además de su lectura de Steiner y Blavatsky. También comentó las experiencias extrasensoriales de sus amigos en Rusia y recibió respuestas, pero estas cartas nunca fueron enviadas. Kandinsky se sentía muy cercano a los Hartmann y en una carta de 1911 comparaba los sentimientos cálidos que tenía hacia Franz Marc y su esposa con los que experimentaba cuando estaba con los Hartmann. Véase Kandinsky a Gabriele Münter, Aug. 10, 1911, Gabriele Münter-Johannes Eichner Stiftung, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

37 Estas notas son de los años 1909-1913 and fueron republicadas por Jelena Hahl-Koch, *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus*, Munich, 1967, pp. 96-101. Para un análisis del impacto de Steiner en

se interesó mucho en el arte y el folclore bávaro durante el verano de 1909, especialmente en la hinterglasmalerie (pintura en vidrio) religiosa, por lo que comenzó a coleccionar obras y a experimentar con la pintura sobre vidrio.

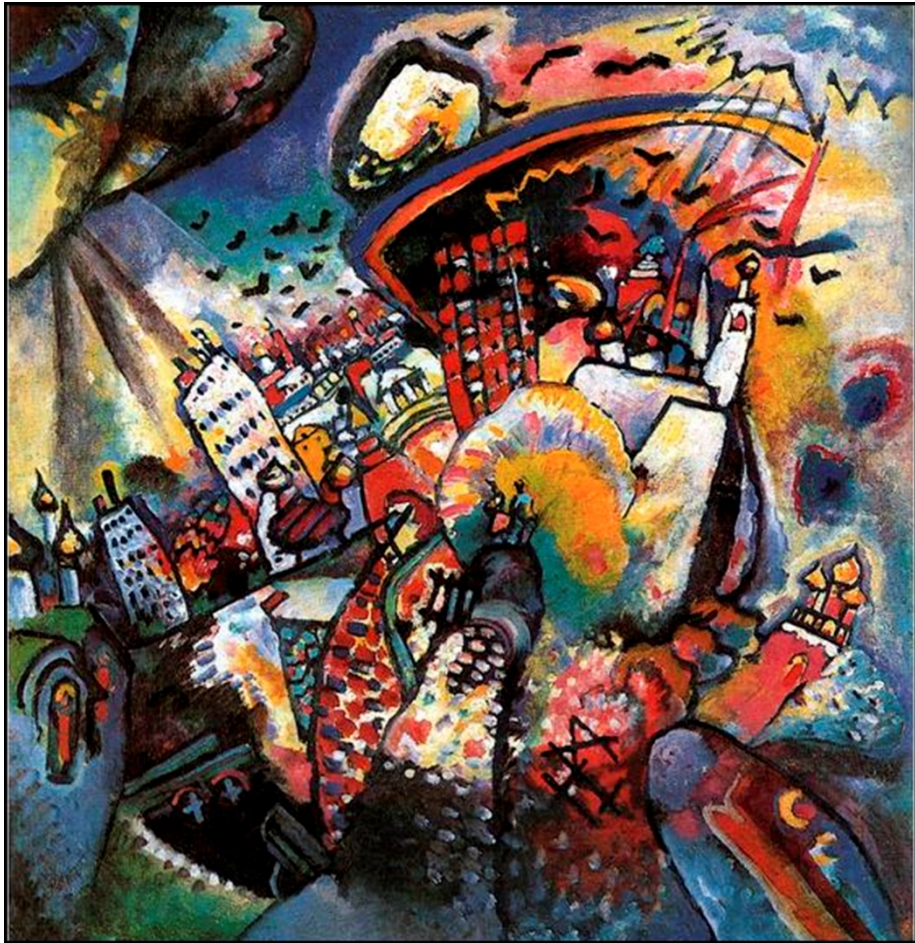


Zubroskaya, Moscú, 1916

No paso mucho tiempo antes de que Kandinsky también empezara a coleccionar el arte folclórico bávaro al igual que los lubki rusos. Ambos le proporcionaron interpretaciones simplificadas y primitivas de motivos apocalípticos que

Jawlensky y Werefkin, véase Clemens Weiler, Alexei Jawlensky, Cologne, 1969, pp. 68, 70- 73.

empezó a utilizar de forma velada y no naturalista en sus principales pinturas y composiciones teatrales, todo ello con la intención de sugerir la lucha y la regeneración, temas centrales en sus obras.



Moscú I, 1916

Fue durante este periodo que Kandinsky fue muy cercano a las vanguardias rusas³⁸ y comenzó a mantener una correspondencia con Nikolai Kulbin, teórico de la música y

38 Para un resumen de todas estas conexiones véase John E. Bowlt, “Vasili Kandinsky: The Russian Connection”, *The Life of Vasili Kandinsky in Russian Art: A Study of “On the Spiritual in Art”*, ed. Bowlt and Rose-Carol Washton Long, Newtonville, Mass, 1980, pp. 1-41.

el arte, además de organizador de exposiciones y pintor, en junio de 1910³⁹. En el otoño de ese mismo año, Kandinsky realizó un largo viaje a Moscú y visitó San Petersburgo. En *De lo espiritual en el arte* habla de la innovadora obra que Maeterlinck estaba produciendo en San Petersburgo la cual obligaba a la imaginación del espectador a completar la escenografía⁴⁰. Es posible que fuera testigo de estas obras en el apartamento conocido como la “torre” de Ivanov, donde ocasionalmente se representaban obras y producciones experimentales, una actividad que por cierto estaba en consonancia con la creencia de Ivanov en el poder religioso y comunitario del teatro⁴¹. Por otra parte, Kandinsky también conoció a los emisarios rusos de Steiner en San Petersburgo, muchos de los cuales habían vivido en Alemania y visitaban frecuentemente el apartamento de Ivanov, lugar donde se reunía la intelligentsia de esa ciudad⁴². El nombre de Steiner comenzó a resonar en Rusia desde el año de 1910, momento en que su insinuación de

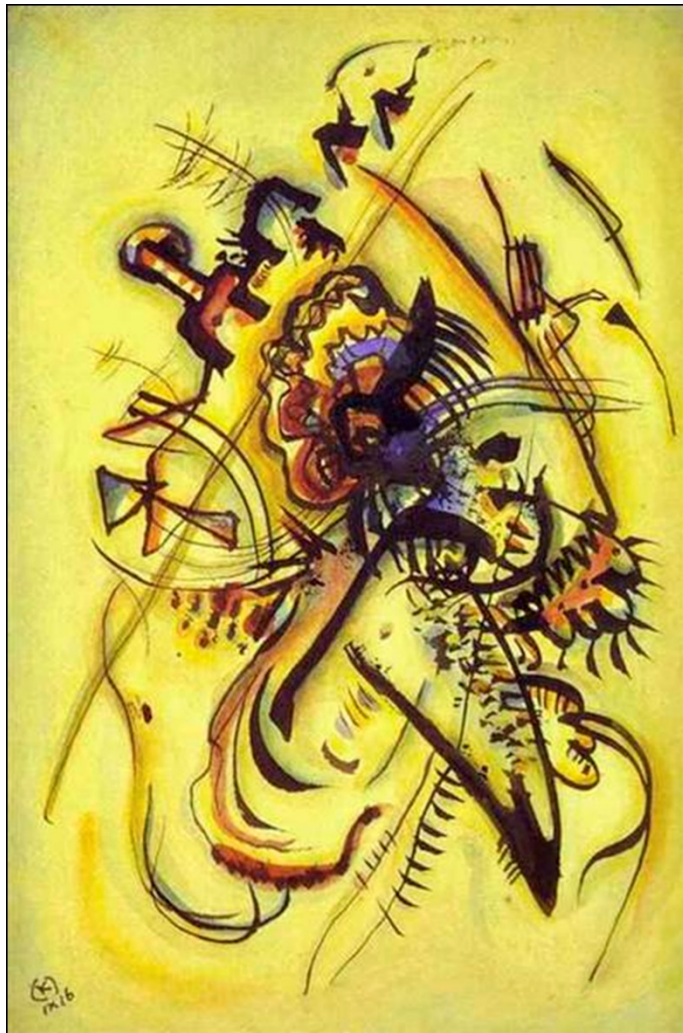
39 Las cartas de Kandinsky a Kulbin de comienzos del 24 de junio de 1910 han sido editadas por E.F. Kovtun en *Monuments of Culture, New Discoveries*, Academy of Sciences of the USSR, Leningrad, 1981, pp. 399-410.

40 Kandinsky, *Uber das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912; traducción al inglés de Lindsay y Vergo (cited n. 9), I, p. 146.

41 Mark Slonim, *Russian Theater from the Empire to the Soviets*, Cleveland, 1961, pp. 184, 191, 196, 204.

42 Margarita Woloschin, *Die grüne Schlange*, Stuttgart, 1956, pp. 173ff, 180ff, 207; y Nikolai Berdiaev, *Samoznanie; Opyt filososfskoi avtobiografii*, Paris, 1949, p. 207.

que el *Apocalipsis* era el documento más importante de nuestro tiempo resonó con fuerza entre los intelectuales rusos, especialmente a partir de los acontecimientos que sucedieron después de la revolución de 1905, cuando todos pensaban que el apocalipsis estaba cerca⁴³.



La voz desconocida, 1916

43 Nikolai Berdiaev, “Tipy religioznoi mysl v Rossii. Teosofiia i antroposofiia. Dukhovnoe Khris-tianstvo. Sektanstvo”, *Russkaia mysl*, Vol. 37, No. 11 (Nov. 1916), p. 1. Ver también: Carta de Andrei Belyi a Aleksandr Blok, 1/14 May 1912, Aleksandr Blok-Andrei Belyi, *Perepis-ka*, Munich, 1969, p. 295.

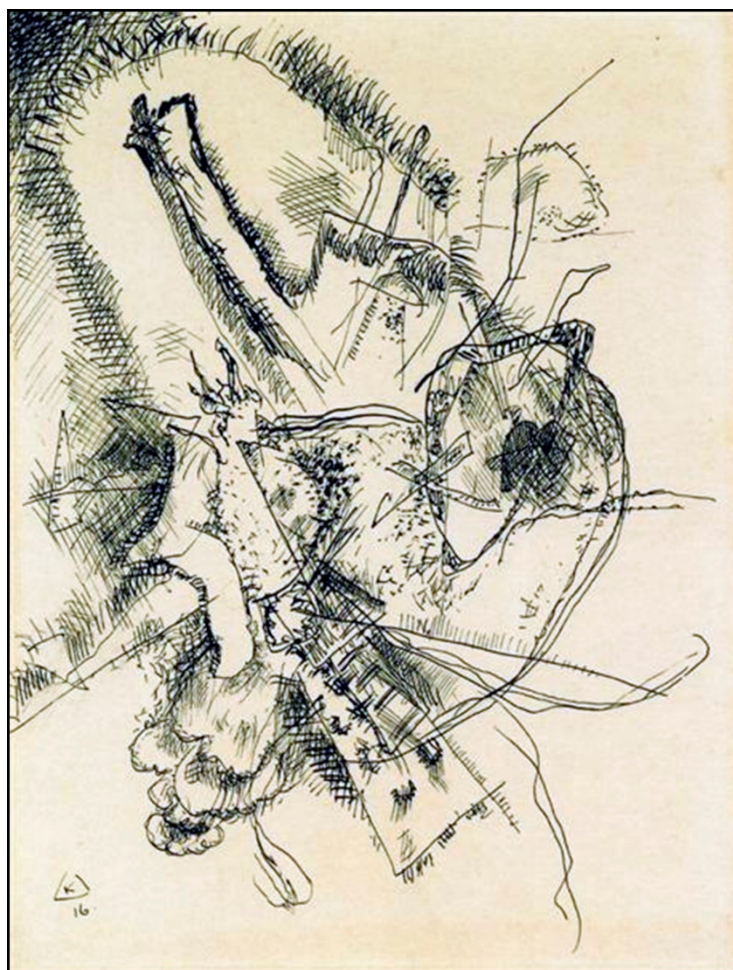
EL MISTICISMO DE KANDINSKY

Casi un año después de su viaje a Rusia, Kandinsky escribió dos textos mesiánicos: *De lo espiritual en el arte*, acabado en 1911, y el almanaque *Der Blaue Reiter*, publicado en 1912. Ambos fueron concebidos como un intento de despertar la espiritualidad dormida de la humanidad⁴⁴ sugiriendo una alternativa ante la decadente y oscura vida contemporánea. Kandinsky culpaba de estos males al materialismo, el positivismo y a los científicos poco dispuestos a buscar inspiración en fuentes distintas, “considerando que lo único que importa es lo que se puede pesar o medir”⁴⁵, siendo esta la causa de la ansiedad y la inseguridad de la gente de hoy y de la enorme confusión que

44 Kandinsky explicó los objetivos de ambos libros en “Rückblicke”, Berlín, 1913; traducción al inglés en Lindsay y Vergo (citado n. 9), I, p. 381. Creía que su ensayo del almanaque, “Sobre la cuestión de la forma”, era una continuación renovada y más libre de las ideas *De lo espiritual en el arte*, véase: prólogo a la segunda edición (citado n. 40), p. 125.

45 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (cited n. 40), p. 140.

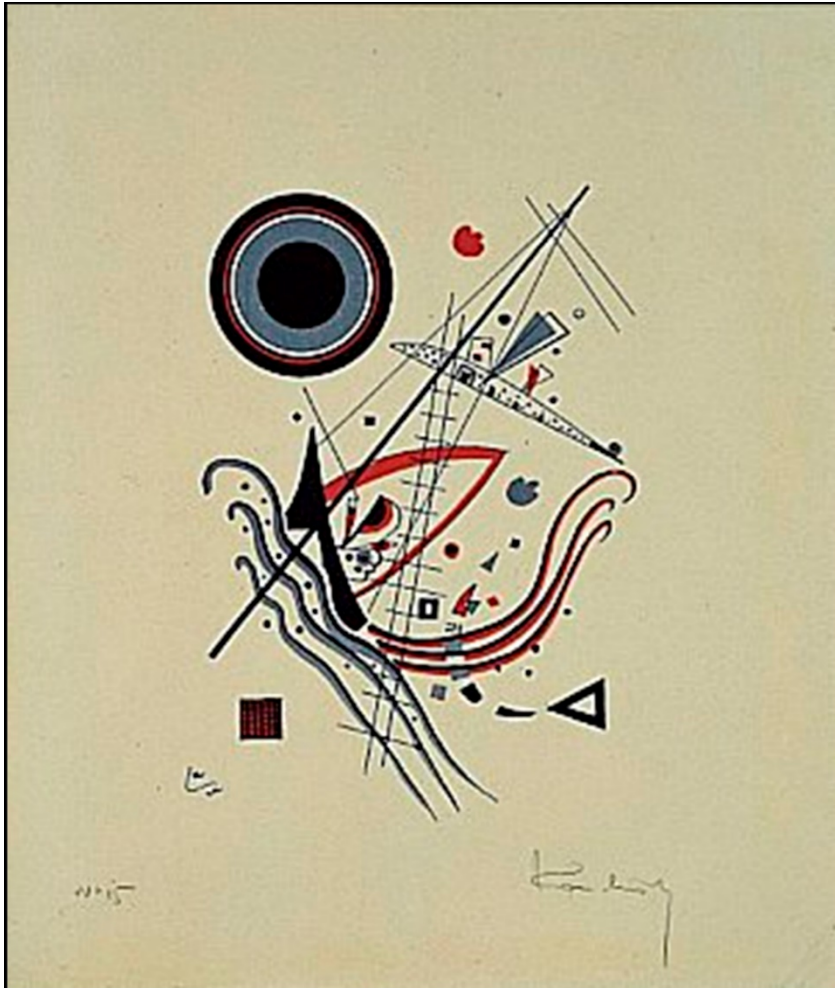
reinaba en nuestra época. Aunque Kandinsky escribía que el arte tenía el potencial de abrirnos el futuro, también pensaba que a la mayoría de los artistas de su época únicamente les interesaba competir salvajemente los unos con los otros respaldados por un pequeño número de “mecenas y conoedores”, queriendo con ello buscar solo su propio beneficio⁴⁶.



Dibujo para Etching, 1916

46 Ibid., p. 137.

Para evitar esta degradación egocéntrica y dejar a un lado la incertidumbre ciega que se apoderaba de todo, Kandinsky sugería que el público debía inspirarse en la Sociedad Teosófica, a la que describía como “uno de los mayores movimientos espirituales” de su época⁴⁷.

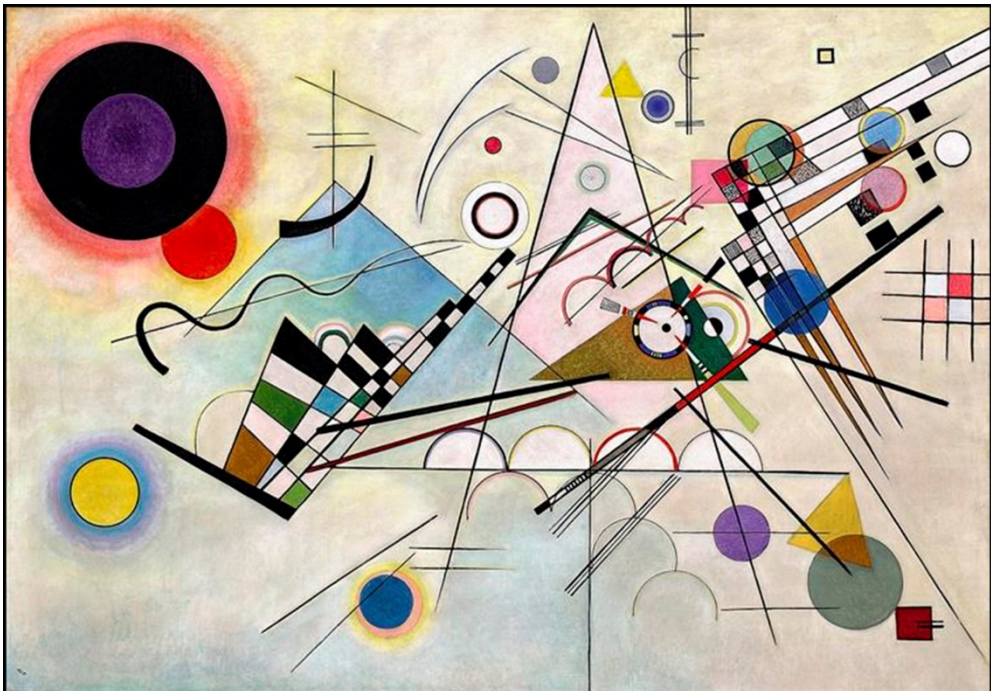


Azul, 1922

Aunque recordaba su desconfianza hacia la “excesiva teorización”, decía que de todos modos era “un refugio de salvación” que había ayudado a muchos que estaban

47 Ibid., p. 143.

“envueltos en la oscuridad de la noche”⁴⁸, Kandinsky hacia énfasis en que unos cuantos artistas habían comprendido estas “nuevas verdades” y comparó los intentos de sus amigos de inspirarse en el arte folclórico, medieval y primitivo con el intento de los teósofos de descubrir otras civilizaciones, como la india⁴⁹.



Composición 8, 1923

Kandinsky y su coeditor, Franz Marc, reunieron a artistas, escritores, dramaturgos y músicos que experimentaban con lo nuevo y lo inédito con tal de que publicaran sus trabajos en el almanaque. Kandinsky explicaba en su ensayo del almanaque que en ellos eran evidentes muchas de estas tendencias “anarquistas”. En el texto “Sobre la pregunta por

48 Ibid., p. 145.

49 Ibid., p. 143.

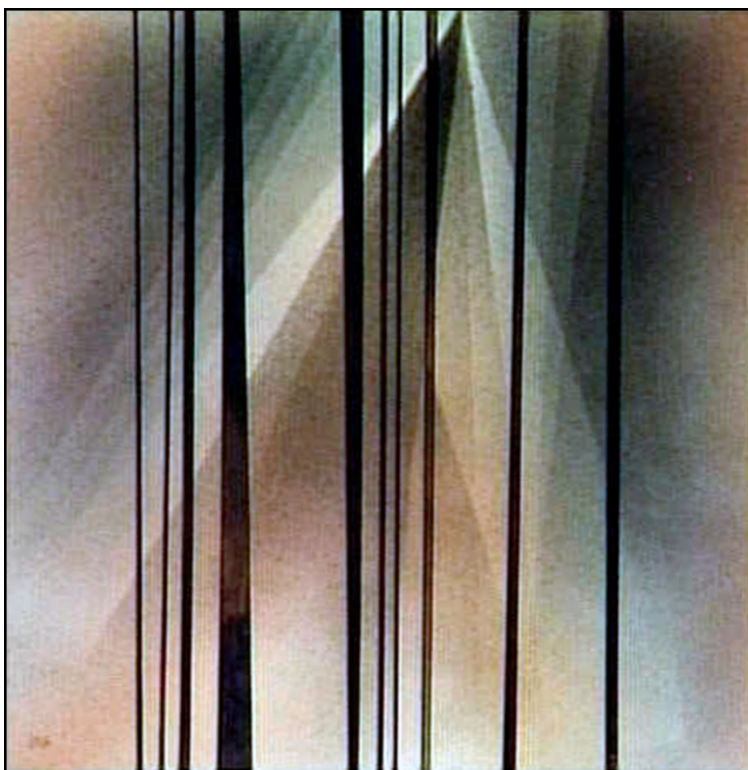
la forma”, Kandinsky escribe que “el arte contemporáneo... puede llamarse, con razón, anarquista y refleja no sólo un punto de vista espiritual, sino que además es la materialización de una fuerza o elemento espiritual que ha de revelarse”⁵⁰.

Además, Kandinsky usa el término “anarquismo” en un sentido mesiánico y con el deseo de llevar a cabo transformaciones sociales que no solo se expresan en la exploración de religiones como la teosofía (que las clases dirigentes consideraban como una herejía), sino también mediante el cambio de otras actitudes que el anarquismo denunciaba como tabúes. Fueron precisamente estas consideraciones las que lo llevaron a recurrir a las fuentes artísticas del folclore, tanto medieval como primitivo, de cuyos ejemplos están llenas las páginas del almanaque y que se alejan de las doctrinas convencionales. El anarquismo también justificaba el odio de Kandinsky por las reglas artificiales y su compromiso con la libre elección de las fuentes religiosas y la superación de las limitaciones de su época.

Kandinsky era muy culto y sus escritos dan a entender que estaba familiarizado con la teoría política de finales del siglo XIX y principios del XX. Creía que las instituciones políticas, al igual que la naturaleza, la ciencia y el arte, estaban dominadas por leyes intemporales y afirmaba que cada uno

50 Kandinsky, “On the Question of Form” (citado n. 9), p. 242.

de estos campos, que estaban separados hoy, trabajarían juntos en el futuro con tal de “construir ese poderoso reino” que ahora no podemos sino soñar⁵¹. Sin embargo, veía a los políticos con bastante escepticismo y cuando hablaba de los socialistas, siempre hacía referencia a sus “diversos matices” y a las múltiples tendencias que existían, apoyándose en varias citas como una forma de demostrar los distintos conceptos que cada una de estas corrientes expresaba⁵².

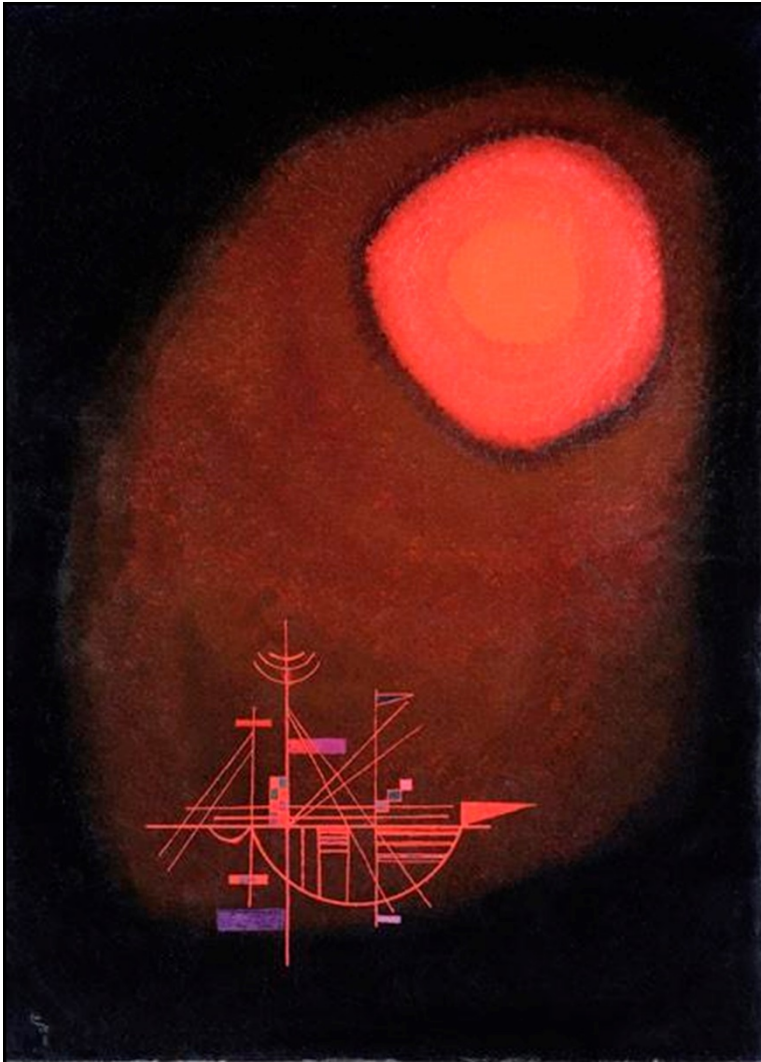


Crossing, 1928

51 Kandinsky, “Reminiscences” (citado n. 44), p. 376.

52 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (cited n. 40), p. 140.

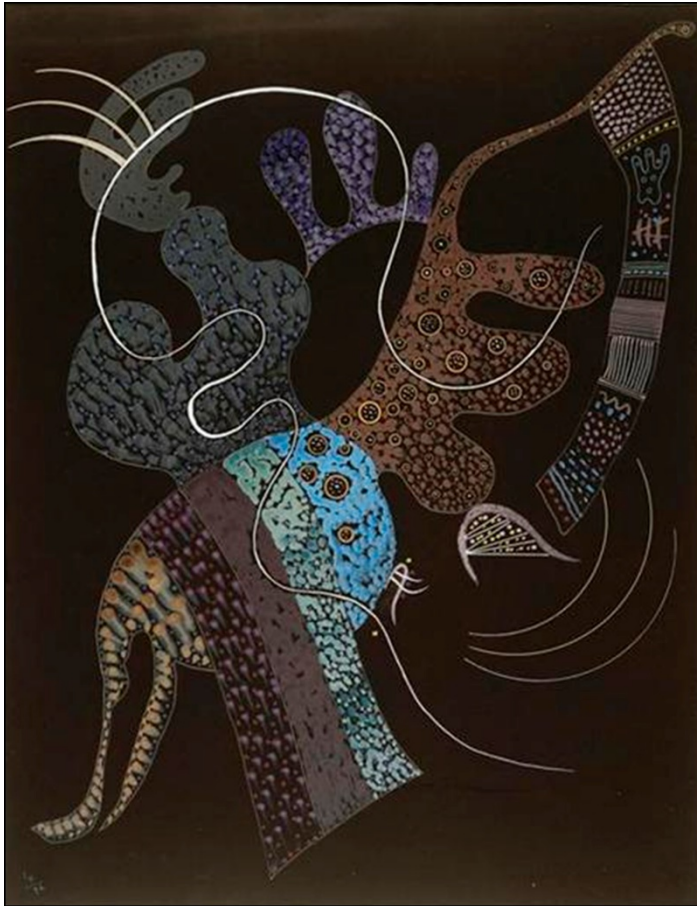
Kandinsky situó a los socialistas en la parte más baja de su conocido triángulo en *De lo espiritual en el arte* diciendo que querían “asestar un golpe mortal a la hidra capitalista y cortar la cabeza del mal”, pero no eran capaces de resolver los problemas que ello traería, ya que no poseían una “cura infalible”⁵³.



Barco y sol rojo, 1925

53 Ibid., p. 139.

Respetaba el anarquismo por su odio hacia los políticos y sentía simpatía por el hecho de que “se han convertido en algo más que un nombre aterrador”⁵⁴. También sostenía que la idea vulgar de que el “anarquismo” significaba “falta de rumbo” u “orden” era incorrecta.



Línea blanca, 1936

54 Ibid. Aunque a Kandinsky no le gustaba el énfasis de Tolstoi en el naturalismo artístico (p. 130), estuvo en Moscú durante su funeral Tolstoi. Comentó la tranquilidad y el orden del servicio funerario civil explicando que ni siquiera la policía se atrevió a provocar a los participantes. Carta de Kandinsky a Münter, 23 de noviembre de 1910, Gabriele Münter-Johannes Eichner Stiftung, Múnich.

En su texto “Sobre la cuestión de la forma” dice lo siguiente: “La anarquía consiste más bien en cierta sistematicidad y orden que se crean no en virtud de la fuerza externa, que en última instancia es poco fiable, sino mediante el sentimiento de lo bueno”⁵⁵. Esta interpretación del anarquismo parte de que existe una ley natural o verdad subyacente que ha sido deformada por las estructuras artificiales y los sistemas autoritarios que le han sido impuestos a la humanidad.

Y aunque Kandinsky no se refiere explícitamente a los acontecimientos políticos que sucedieron en Rusia o Alemania durante esta época, en sus *Reminiscencias* menciona la importancia que tuvieron para él las protestas estudiantiles que sucedieron en la universidad de Moscú en la década de 1880. Las memorias de Kandinsky dejan claro que comenzó a radicalizarse a partir de este acontecimiento y explica que la prohibición gubernamental de que los estudiantes universitarios pudieran organizarse solo lo hizo mucho más sensible y receptivo a los problemas de su país⁵⁶. De hecho, una lectura atenta sugiere que Kandinsky

55 Kandinsky, “On the Question of Form” (citado n. 9), p. 242.

56 Kandinsky, “Reminiscences” (citado n. 44), p. 361. Para un breve análisis de las protestas estudiantiles en Rusia a finales de la década de 1880, véase: Avrich (citado n. 12), p. 13. Peter Jelavich señala que Kandinsky procedía de una familia que tenía tendencias revolucionarias. Su padre, había vivido en el Este de Siberia porque sus antepasados habían sido desterrados. Jelavich cree que Kandinsky estudió primero derecho y

consideraba ya para 1913 que el desorden y la discordia eran una forma de impulsar el cambio. En una discusión en la que participó en sus días de estudiante, Kandinsky alababa el activismo, tanto individual como colectivo, como un medio de “socavar la estabilidad de las formas que existen actualmente”⁵⁷.



Composición 6, 1913

economía en lugar de arte con el objetivo de acercarse al pueblo ruso; véase “Theater” (citado n. 8), pp. 367- 68.

57 Kandinsky, «Reminiscences» (citado n. 44), p. 361. Jelavich establece un paralelismo entre las ideas de Kandinsky del Sonido amarillo y el llamamiento de Mühsam al “caos”, véase “Teatro” (citado n. 8), pp. 432-34. Es interesante observar que las “Reminiscencias” de Kandinsky fueron escritas durante el año en que Mühsam publicó la efímera revista Revolución, donde enumeró algunas metáforas de la revolución usando epítetos como “Dios, vida, lujuria, éxtasis, caos”, Vol. I, No. 1 (1913), p. 2.

Esto lo llevó a comprometerse con la necesidad de que los estudiantes fueran receptivos al cambio y desde entonces apoyó las acciones que contribuyeran a suscitar “una actitud crítica hacia los fenómenos cotidianos”⁵⁸. Kandinsky pensaba que sin constantes estímulos críticos sería imposible realizar cambios, pero como él era un artista y no un político o un teórico de la política, solo podía usar el arte para plasmar sus ideas. Al final de su libro *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky decía que los artistas tienen “un gran poder”, pero también una “gran responsabilidad”⁵⁹.

A pesar de que Kandinsky concebía al artista como un profeta, una especie de Moisés que conduciría a su pueblo a la tierra prometida, pensaba que este obtenía su fuerza moral de la cultura campesina autóctona, sobre todo del campesinado ruso, cuyo amor por el color y los ornamentos consideraba como algo “mágico” y cuya actitud flexible ante los asuntos legales admiraba muchísimo⁶⁰. Kandinsky al parecer estudió la economía y la etnología de los pueblos del Vologda durante su época universitaria e incluso viajó por esta región. Posteriormente habló sobre la religiosidad que experimentó en las casas de los campesinos y en particular en los iconostasios que estos tenían, comparando estas experiencias místicas con los sentimientos que le despertaban las grandes iglesias de Moscú y luego las

58 Kandinsky, “Reminiscences” (citado n. 44), p. 362.

59 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (citado n. 40), p. 214.

60 Kandinsky, “Reminiscences” (citado n. 44), pp. 362, 368.

capillas bávaras y tirolesas⁶¹. Kandinsky también prefería la ley intuitiva de los campesinos rusos a la ley escrita, algo que no solo reflejaba su horror hacia la centralización de la autoridad, sino también el hecho de que estaba familiarizado con las teorías anarquistas de Kropotkin y Landauer que alababan la ley natural de los campesinos y despreciaban la ley artificial impuesta por el Estado.



En blanco II, 1923

61 Ibid., p. 369.

ABSTRACCIÓN

Este interés de Kandinsky en la ley natural o interna del campesinado estaba directamente relacionado con el hecho de que creía en una ley o principio subyacente a todas las formas de arte, lo cual contrastaba con las leyes superficiales que surgieron después, “por lo que las leyes del arte primitivo diferían fundamentalmente del arte posterior”⁶². Llamó a este principio subyacente “necesidad interna” y explicaba que surgía de “tres necesidades místicas que permiten al arte ir más allá del tiempo y el espacio, más allá de lo personal y lo nacional, hasta alcanzar lo eterno y universal”⁶³. Aunque él se decantó por el abstraccionismo, considerándolo la forma de arte más trascendental y universal de todas, algo que defiende en todos sus ensayos antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, Kandinsky también defendió que la pintura contemporánea podía inspirarse en el “Gran Realismo” y

62 Kandinsky, “On the Question of Form” (citado n. 9), p. 248.

63 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (citado n. 40), p. 173.

sugirió que los artistas podían moverse en ambas direcciones⁶⁴.



Amarillo, rojo, azul, 1925

Además, Kandinsky se negaba a que se impusiera un cierto estilo en el arte y, en ese sentido, estaba comprometido con la libertad del artista individual, explicando que sus elecciones dependían de “los medios usados para plasmar con mayor claridad el contenido de su arte”⁶⁵. Sin embargo, argumentaba que los artistas debían buscar su guía en las

64 Kandinsky, “On the Question of Form” (citado n. 9), p. 242. Kandinsky también menciona muy brevemente ambas posibilidades en *De lo espiritual en el arte* (citado n. 40), p. 207.

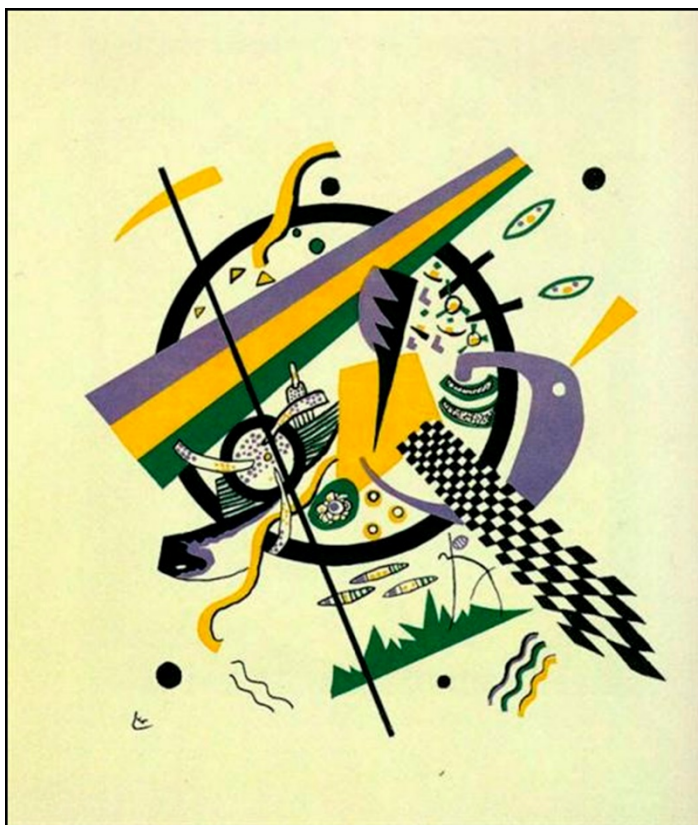
65 Kandinsky, “On the Question of Form” (citado n. 9), p. 248.

formas de su época, que describió como llenas de “discordias”, “tensiones y anhelos” o realidades “opuestas y contradictorias”. Instó a los artistas a reflejar estas cualidades discordantes de su tiempo mediante el uso de estímulos contradictorios o “principios contrastantes”⁶⁶. Kandinsky sacó su inspiración del fauvismo francés, el Brücke alemán y el neoprimitivismo ruso, utilizando colores brillantes y chocantes con los que coloreaba imágenes que parecían dislocadas creando la sensación de caos en sus cuadros. Fue durante este periodo que Kandinsky comenzó a pintar imágenes cada vez más desmaterializadas que en muchos casos provenían del arte popular. Con ello pretendía aumentar la sensación de misterio que producían y de ese modo evocar con mucha intensidad temas relacionados con el conflicto y la esperanza. Esta teoría de los contrastes se revelaba no sólo en su elección de colores opuestos, sino también en la disposición de sus composiciones. Por ejemplo, en grandes trabajos como *Improvisación 28* y *Mancha negra*, ambos de 1912, observamos restos de representaciones folclóricas sobre el

66 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (citado n. 40), pp. 193-94. Harriet Watts sugiere que los contrastes en la obra de Kandinsky reflejan las ideas del místico alemán Jakob Böhme. También plantea que Steiner fue el que llevó a muchos intelectuales de su época a retomar las ideas de Bohme y Meister Eckhart, véase: “Art, Kandinsky, and the Legacy of Jakob Böhme”, *The Spiritual in Art* (cited n. 13), pp. 239-55.

Juicio Final y el Paraíso, todo ello dispuesto bajo velos de colores y en lados opuestos del lienzo⁶⁷.

Kandinsky pensaba que a los artistas se les habían impuesto restricciones artificiales y escribió en el almanaque que la “cada vez mayor libertad que ahora tenemos... abre el camino para nuevas revelaciones”⁶⁸.



Pequeños mundos 4, 1922

67 Para un análisis de las imágenes ocultas de Kandinsky y su utilización del arte popular, especialmente en las pinturas de Improvisación 28 y Punto negro, véase Long (citado n. 7), pp. 66-67, 77-87, 131-33.

68 Kandinsky, “On the Question of Form” (citado n. 9), p. 242.



Improvisación 28, 1912



Mancha negra, 1912

Los ensayos y las ilustraciones del almanaque *Blaue Reiter* dejan claro que los compositores, dramaturgos y coreógrafos, así como los pintores, podían liberarse de las exigencias académicas de basar sus obras en narraciones, anécdotas o nociones convencionales sobre la belleza y la armonía. Los músicos fueron los que mejor asumieron esta posición de crear estímulos discordantes, por lo que el almanaque incluye varios artículos escritos por músicos de su época, como Von Hartmann, Kulbin⁶⁹ y el austriaco Arnold Schönberg, a quien Kandinsky elogió en varios ensayos⁷⁰.

Estos tres músicos defendían el derecho del artista a utilizar ciertas notas y acordes que podrían parecer discordantes o desagradables, pero que querían provocar en el público a una nueva comprensión de su obra, algo que sin duda se ve reflejado en los respectivos títulos de las

69 El cuarto ensayo, El Prometeo de Scriabin, fue escrito por Leonid Sabaneev, un crítico musical que frecuentaba los círculos simbolistas rusos.

70 La primera carta de Kandinsky a Schönberg data de enero 18, 1911; ver Schönberg-Kandinsky (citado n. 21), p. 21. Es posible que Kandinsky conociera los escritos de Schönberg desde mucho antes, véase: “On Parallel Octaves and Fifths”, Salon 2, Odessa 1910-11, en Lindsay y Vergo (citado n. 9), I, pp. 91-95. Schönberg, al igual que Hartmann y Kulbin, también estaba interesado en la sociedad y el ocultismo, lo cual queda consignado en la carta de Schönberg a Richard Dehmel del 13 de diciembre de 1912, en la que decía que es necesario dejar a un lado el “materialismo, el socialismo, la anarquía” y “convertirse en alguien religiosos”, en Arnold Schönberg Letters, ed. Erwin Stein, New York, 1965, pp. 35-36.

obras de Hartmann y Kulbin como “Sobre la anarquía en la música” y “La música libre”, que revelan claramente las intenciones de sus autores.



Negro y violeta, 1923

En su ensayo sobre la relación de los textos con la música, Schönberg se opone al hecho de crear paralelos estrictos entre los dos y compara esta actividad con las limitaciones que un pintor tiene frente a su modelo⁷¹. Kulbin creía que la

71 Arnold Schönberg, “Das Verhältnis zum Text”, *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912 en la traducción al inglés del *The Blaue Reiter Almanac*, ed. Klaus Lankheit, London, 1974, pp. 90-102. Hahl-Koch (citado n. 21), pp. 135-70, cree que el concepto musical de disolución de Schönberg fue el que más influye en las ideas de Kandinsky. Pero es igualmente necesario tomar en cuenta la relación que Kandinsky tuvo con Kulbin, ya que tuvo una enorme relevancia para el vanguardismo ruso, especialmente para el cubofuturista Alexei Kruchenykh; véase: Charlotte Douglas, “Evolution and

“discordia” era el único principio que podía excitar o y despertar a los hombres, por lo que en su ensayo aborda sobre todo el tema de los intervalos musicales que creaban tal efecto⁷². Hartmann instó a sus lectores a “considerar” la anarquía como el fundamento de todo arte y explicó que el compositor debe “impactar” al público utilizando “combinaciones de sonidos” con tal de que la audiencia reaccione ante ellas⁷³. Hartmann destacó las numerosas posibilidades que podían resultar de semejante variedad de métodos y, al igual que Kandinsky, se refirió a la “necesidad interior” de buscar este camino místico. Además, no defendía un estilo “definido” de arte, sino que instó a usar tanto los elementos conscientes como inconscientes y sugirió que el descubrimiento de enfoques no convencionales en la música conduciría a un “nuevo Renacimiento”⁷⁴. Cada uno de estos artistas consideraba que el abandono de las convenciones del pasado llevaría a

the Biological Metaphor in Modern Russian Art”, *Art Journal*, Vol. 44, No. 2 (Summer 1984), pp. 154, 160; véase Long (cited n. 7), pp. 63-64.

72 Nikolai Kulbin, “Die freie Musik”, *Der Blaue Reiter* (cited n. 71), pp. 141-46. Este ensayo de Kulbin es una versión abreviada de otro que publicó en 1910 en la publicación *Studiia impressionistov*; un extracto de este se encuentra traducido al inglés en *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, ed. John E. Bowlt, New York, 1976, pp. 11-17.

73 Thomas von Hartmann, “Uber Anarchie in der Musik”, *Der Blaue Reiter* (cited n. 71), pp. 114-16.

74 *Ibid.*, p. 118.

un enriquecimiento de la libertad artística y que el aumento de la creatividad terminaría por regenerar a la humanidad.



Composición verde, 1923

Kandinsky pensaba que el concepto de la disociación musical era tan liberador como los disturbios estudiantiles que presencié en la universidad. Kandinsky, Schönberg, Kulbin y Hartmann defendían el uso de estímulos contradictorios como un medio para revivir la espiritualidad de las personas. Kandinsky había llegado a la conclusión de

que los paralelismos de Wagner estaban demasiado arraigados en el pasado⁷⁵ y aconsejaba que los pintores no tenían por qué encontrar correspondencias exactas entre los colores y los motivos opuestos, además de las “diferentes combinaciones”⁷⁶ que producían sus equivalentes musicales.

Es por eso que en *De lo espiritual en el arte* Kandinsky señala que al principio su pintura puede parecer caótica, con “formas aparentemente dispersas que han sido puestas al azar en el lienzo y que no guardan ninguna relación entre sí”. Pero a continuación subraya que “la ausencia externa de tal relación” constituye “la presencia interna de la misma”⁷⁷. Esperaba que la forma de los colores, el espacio desarticulado y los restos de imágenes apocalípticas y paradisiacas apenas descifrables sorprendieran al espectador. Todo ello debía llevar al público a sorprenderse y meditar sobre los misteriosos temas de la lucha y la regeneración representados en estos cuadros. Kandinsky pensaba que esto permitiría al espectador participar en el proceso de sustituir estos aspectos confusos por una nueva

75 En su ensayo “Über Bühnenkomposition”, del almanaque (cited n. 71), p. 195, Kandinsky criticó a Wagner por utilizar la “repetición paralela”, aunque en *De lo espiritual en el arte* lo había elogiado brevemente.

76 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (citado n. 40), p. 194.

77 *ibid.*, p. 209.

forma de comprensión⁷⁸. Kandinsky pensaba que, si el contenido y la forma de un cuadro eran demasiado claros, entonces el cuadro no reflejaría las condiciones caóticas de su época y no tendría el impacto deseado en el público.

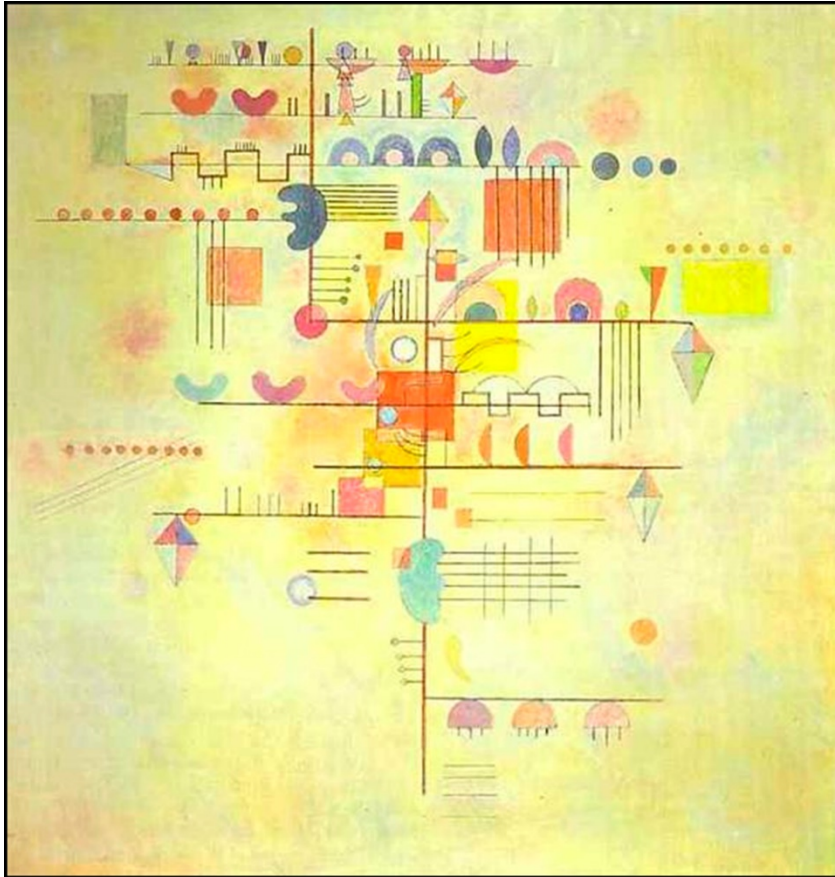


Rosa decisivo, 1932

Kandinsky era internacionalista y universalista, creyendo que el nacionalismo era fruto de la “decadencia” y por esa razón simpatizaba con las ideas de sus amigos de formar una unión transnacional de artistas y políticos. En la correspondencia que entabló con el escritor y conferencista serbio Dimitri Mitrinovic en 1914 habla abiertamente sobre

78 Carta sin saludo dirigida a Münter, 30 de julio de 1914. Gabriele Münter-Johannes Eichner Stiftung, Múnich. Münter escribió los borradores de casi toda la correspondencia de Kandinsky.

Kropotkin y de sus planes de visitar a los socialistas ingleses Wells y Shaw⁷⁹.



Acento gentil, 1934

79 Mitrinovic a Kandinsky, 25 de junio de 1914, 30 de junio de 1914 y sin fecha. Gabriele Miinter-Johannes Eichner Stiftung, Munich. Mitrinovic también se refirió a D.S. Merezhkovsky, cuyo concepto de “tercera revelación” se volvió muy importante para Kandinsky.

Esto también se encuentra en otras cartas que escribió en junio del mismo año al escritor berlinés Erich Gutkind⁸⁰, donde hablaba de reunirse con Buber, Landauer y otros pacifistas. Kandinsky escribió que su arte tendría un gran impacto y esperaba publicar una nueva edición del almanaque que no sólo hablara de las artes, sino de “todos los campos espirituales”⁸¹. Es por eso que le pidió a Marc que entrara en contacto con Mitrinovic para la publicación de una nueva edición⁸².



Curva dominante, 1936

80 Para un análisis de las relaciones de Kandinsky con Gutkind, quien bajo el seudónimo de Volker escribió *Siderische Geburt*, un panfleto donde instaba a la humanidad a acabar con su aislamiento y su egoísmo por medio de una sexualidad trascendente, véase Long, “Kandinsky’s Vision of Utopia as a Garden of Love”, *Art Journal*, Vol. 43, No. 1 (Spring 1983), pp. 50-60.

81 Para una discusión de esta conferencia véase Lunn (cited n. 25), p. 245.

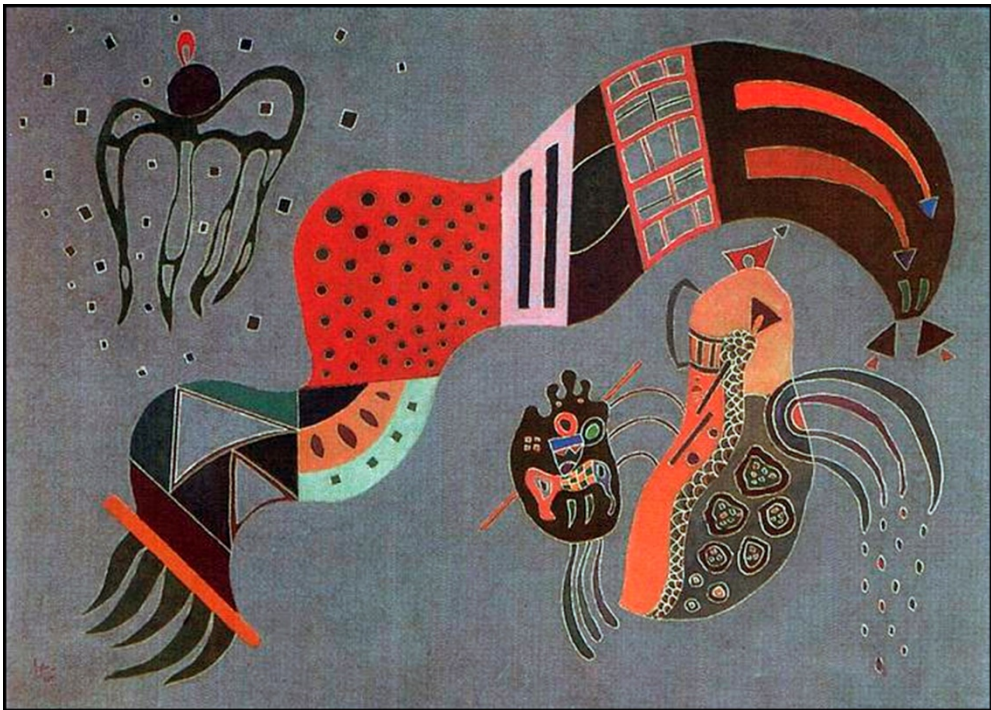
82 Kandinsky a Marc, March 10, 1914, *Briefwechsel* (cited n. 22), p. 253.

Es obvio que Kandinsky creía que este nuevo arte nos conduciría a un futuro mejor: sus ideas anarquistas partían del hecho de que la revolución no sólo destruiría al capitalismo, sino que transformaría los valores sociales y regeneraría a la humanidad, algo sin duda muy cercano a la visión teosófica del nacimiento de una utopía –un paraíso– donde todas las personas vivirían en paz y armonía.



Figura flotante, 1942

Los teósofos y artistas consideraban que el materialismo y el afán consumista de la civilización moderna provocaban un enfrentamiento artificial del hombre contra el hombre y esto llevaba a la destrucción de la solidaridad colectiva. En cierta forma, fue esta confluencia entre dos formas de pensamiento mesiánico lo que llevó a Kandinsky plantear la tesis de que las estructuras artificiales creadas por los gobiernos, las religiones y el arte de su época habían ocultado las verdades eternas o las leyes naturales subyacentes a todos los fenómenos de la realidad.



Tempered elan, 1944

El rescatar estos elementos cambiaría por completo la existencia humana. Todas estas teorías apoyaban el interés de Kandinsky por el arte folclórico de los pueblos nativos de todas partes del mundo y se convirtieron en una poderosa

fuente de transformación de su obra. La oposición de todos los grupos anarquistas y ocultistas a las convenciones tradicionales y su deseo de buscar un cambio profundo del mundo también impulsó en Kandinsky el deseo de generar “contradicciones” en su público y de ese modo sacarlos del letargo en el que se hallaban con tal de que participaran en la lucha por dar nacimiento a una nueva utopía.



Johannesstrasse, Murnau, 1908

Fuente:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1987.10792337?journalCode=rcaj20>