

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTORIA

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

TREBALL FINAL DE MÀSTER



**EL MESSIANISME TEORÈTIC PER A ANALITZAR L'OBRA DE
KANDINSKY: *STRUCTURE JOYEUSE*, 1926.**

Marta Domingo Rodríguez
(NIUB 15781765)
Fastenrath, 5. Barcelona 08035
martadomingorod@gmail.com
Tutora: Laura Garcia
1 de Setembre de 2016

ÍNDEX

1. Introducció.....	3
2. Les grans influències com a pretext teòric.....	5
2.1. El món interior. Schoenberg com a influència sinestèsica.....	5
2.2. Empatia i abstracció. Worringer com a influència teòrica.....	5
3. Els anys previs als cursos	22
3.1. Kandinsky i la proposta de l'INCHUK.....	26
3.2. La Bauhaus de Weimar	28
4. Anàlisi del programa impartit a la Bauhaus al 1929	31
4.1. Aspectes rellevants de la teoria de color de Kandinsky.....	31
4.1.1. La primera antonímia: groc – blau	34
4.1.2. La segona antonímia: blanc – negre.....	35
4.1.3. La tercera antonímia: vermell – verd	36
4.1.4. La quarta antonímia: taronja – violeta.....	37
4.1.5. Sobre la claredat, la dimensió i la temperatura	40
4.2. Aspectes rellevants de la teoria de forma de Kandinsky.....	40
4.2.1. El test de Kandinsky.....	45
4.3. El pla original i la seva relació amb les formes	47
5. Anàlisi de l'obra <i>Structure Joyeuse</i>	52
5.1. Justificació de la selecció	52
5.2. Interpretació del color	54
5.2.1 Saturació cromàtica	54
5.2.2. Profunditat.....	58

5.3. Interpretació de la forma	59
5.3.1. La línia.....	59
5.3.2. Elements de ritme.....	60
5.4. Interpretació de la correspondència color – forma.....	64
5.4.1. Correspondència entre angles i color	64
5.4.2. La temperatura.....	68
5.5. Interpretació del pla	70
5.5.1.El format.....	70
5.5.2. Interjeccions	72
6. Conclusions.....	76
7. Bibliografia	80

1. INTRODUCCIÓ

L'objecte d'estudi d'aquest projecte d'investigació serà la reflexió en el llenguatge plàstic de Kandinsky en un període concret (1922-1933), prenent com a paradigma la seva pintura *Structure Joyeuse* (1926), tenint en compte les seves obres bibliogràfiques per adoptar una postura crítica-reflexiva i assenyalar si les teories que descriu es manifesten en l'obra.

Experimentem sense parar la ruptura entre les formes de la significació simbòlica en l'art i la seva interpretació teòrica. Així mateix, no hi ha dubte que en el món de l'abstracció, la distància entre l'artista i l'espectador es magnifica. ¿Com entendre i interpretar aquest interès comú per l'emancipació del model natural i l'eliminació de l'objecte en l'obra d'art? Per a respondre a aquesta qüestió tant polèmica i notable de tota una generació d'artistes de final de segle i particularment d'un artista que, tot i dominar la pintura figurativa la va rebutjar, s'ha cregut pertinent introduir dues grans influències de Kandinsky, d'interessos diferents: Arnold Schönberg (1874 – 1951) i Wilhelm Worringer (1881 – 1965).

Arnold Schönberg¹ va ser un compositor, teòric musical i pintor austríac d'origen jueu. És reconegut com un dels primers compositors a endinsar-se en la composició atonal, i especialment per la creació de la tècnica del dodecafonisme basada en sèries de dotze notes, obrint la porta al posterior desenvolupament del serialisme de la segona meitat del s. XX. L'evolució de la música i de la teoria de Schoenberg va molt lligada a l'evolució

¹ Al 1933 adapta el seu cognom a la forma Schoenberg, i és així com sol aparèixer en les publicacions en anglès.

de la pintura i de la teoria de Kandinsky, a més a més d'un gran interès comú per les experiències sinestèsiques.

Worringer, d'origen alemany, va ser historiador i teòric de l'art, i el deixeble més brillant d'Alois Riegl². La importància de la seva obra recau en la teoria de la *Einfühlung* (empatia o projecció sentimental) que va realitzar. Segons aquesta teoria, l'impuls de satisfacció es culmina en la bellesa del que és orgànic; mentre que, l'impuls abstraccionista troba la seva felicitat en la bellesa inorgànica, en el que es regeix per lleis i necessitats abstractes. En *Abstraktion und Einfühlung* [*Abstracció i Natura*] (1908) va al·ludir als principis de la seva estètica: el contingut espiritual de l'obra d'art.

La raó d'estudi és comprendre i analitzar la relació entre les teories de "necessitat interior" de Kandinsky i la seva praxi artística en el període comprès entre 1922 i 1933. Per a assolir-ho, la metodologia interpretativa que s'utilitzarà serà l'aplicació de les normes sintàctiques expressades per Kandinsky en les seves obres i la seva posterior lectura en *Structure Joyeuse*, tenint en compte els seus seminaris sobre forma i color.

² Alois Riegl (1858 - 1905) va ser un historiador de l'art austrohongarès i principal impulsor del formalisme. Va ser un dels fundadors de la crítica d'art com a disciplina autònoma.

2. LES GRANS INFLUÈNCIES COM A PRETEXT TEÒRIC

2.1. EL MÓN INTERIOR. SCHOENBERG COM A INFLUÈNCIA SINESTÈSICA

Kandinsky entén que l'art ha d'esdevenir una obra filla del seu temps, per tant, «l'art nou» és l'aposta de representació del futur. La representació d'èpoques precedents és externa i amb temptacions materialistes que es limiten a mostrar sentiments primaris, com la por, l'alegria, etc. La pobresa de llenguatge mitjançant el qual es representen els sentiments poden suscitar la temptació de l'artista passat a utilitzar-lo com a contingut. L'obra de l'artista de «l'art nou», el qual viu una vida d'emocions diverses i complexes, és nascuda d'aquests sentiments diversos i complexos, la qual despertarà en l'espectador aquests sentiments complexos que el llenguatge no és capaç d'expressar³. No obstant això, la crítica a les institucions acadèmiques i al concepte d'art tradicional requereix d'una base teòrica que doni suport aquests ideals estètics. L'objectiu de Kandinsky, i d'altres coetanis de diferents àmbits, serà el d'assentar les premisses d'aquest art que esdevindrà de la necessitat d'alimentar l'esperit.

Al 1909, l'any en què Kandinsky realitza les seves primeres aquarel·les abstractes i Schoenberg composa *Drei Klavierstücke Op. 11*⁴, Alexander Scriabin ja havia desenvolupat un sistema harmònic atonal de pròpia invenció : una mena de modalisme derivat d'un acord sintètic, anomenat també "acord místic"⁵. És important mencionar

³ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 21-23

⁴ Les "tres peces per a piano", Op. 11 són la seva primera obra atonal, composta l'any 1909. [<http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html>]

⁵ TELLEZ, J. L., *Cruzando las fronteras; La desintegración de la tonalidad*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, p. 13

aquest fet, ja que Scriabin considerava el so com una essència espiritual, un vehicle d'expressió i alliberament metafísics, de la mateixa manera que Kandinsky ho fa en el seu anàlisi dels elements pictòrics. La lectura de Nietzsche, l'acostament als cercles teosòfics i el contacte amb el simbolisme rus el va empènyer a buscar a la música la traducció de conceptes filosòfics i místics superiors.

Juntament amb Debussy, va ser un dels primers a plantejar una vinculació entre percepció i sensació. Scriabin sempre va estar, des de molt jove, força interessat per l'espiritualitat, el que el va portar a apropar-se cada vegada més al misticisme teosòfic de la mà d'Helena Blavatsky⁶. Sentia devoció pel pensament de Nietzsche i el socialisme, encara que sempre fent d'ells interpretacions de tipus esotèric, d'acord amb els seus ideals de salvació universal. Va desenvolupar una harmonia molt peculiar, no només constituïda per acords, sinó per melodies, que en molts casos van ser l'element essencial de construcció de la música, a mode de principi estructural, en obres com *Prometeu*, estrenada el 1910⁷.

Aquesta obra simfònica incloïa un joc de llums a la sala mentre s'interpretava l'obra: el *Clavier à Lumières*. Es tracta d'un òrgan de llums que projectaria en la sala determinats colors acompanyant la interpretació musical, composició visual del propi Scriabin segons les seves experiències sinestèsiques. Les expectatives de Scriabin no es van veure satisfetes per les tècniques rudimentàries d'il·luminació del seu temps, i el misticisme que acompanyava les seves manifestacions sobre el que veia i sentia tampoc van ajudar a una correcta comprensió.

⁶ Helena Blavatsky, també coneguda com Madame Blavatsky, (1831 - 1891), va ser una escriptora, ocultista i teòsofa russa. Va ser també una de les fundadores de la Societat Teosòfica i va contribuir a la difusió de la teosofia moderna.

⁷ From the experience of music and painting synthesis [http://prometheus.kai.ru/ck+kand_e.htm#8], Consultat el 21 de Juny de 2016



SCRIABIN, A., “*Clavier à lumières*” per a *Prometheus*, 1910.

Les teories tonals de Kandinsky van parelles a les de Scriabin. Tots dos van pretendre trobar equivalències entre so, color i sentiment. Igual que Scriabin, Kandinsky també es va interessar en la dissonància del color i la música per suggerir aquestes percepcions que provocaven sensacions més intenses en l'experiència artística. La seva intenció era que l'espectador s'enfrontés al quadre amb l'ànima oberta i amb la intenció d'escoltar el llenguatge concret. Fent referència a la sinestèsia, Kandinsky escriu en la seva teoria del color: «Los seres tan sensibles serían como los buenos violines muy usados, que con cada ligero contacto del arco vibran en todas sus partes y partículas.»⁸ fent referència a la ressonància que es produeix en les vibracions provocades per les impressions de les persones sensibles.

No obstant això, Kandinsky no es veurà identificat amb les teories que presenta Scriabin a pesar de les similituds. És necessari esmentar que Schoenberg tenia coneixement de les teories de Scriabin, però amb plantejaments diferents: Schoenberg tenia la intenció de

⁸ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 53

transformar la ideologia vienesa clàssica, en canvi Scriabin es sotmet a l'ànima, als impulsos inconscients dels sentiments, sense pretensions de caràcter social o polític. És per aquesta raó que un cop consolidada l'amistat entre Kandinsky i Schoenberg, el pintor es referirà així a Scriabin: "Y un mismo defecto irrita a veces al oyente: ambos compositores (Debussy i Scriabin) abandonan repentinamente el ámbito de las "nuevas fealdades" para caer en la tentación de la belleza más o menos convencional. El espectador puede sentirse realmente ofendido al verse lanzado como una pelota sobre la red que separa a los dos bandos enemigos: el bando de la belleza exterior del de la belleza interior. En ésta se entra por una imperiosa necesidad interior de renunciar a la belleza habitual."⁹ Però continuarà el discurs, citant de Schoenberg: "Obviamente, parece fea al que no está acostumbrado, pues el ser humano tiende en general a mantenerse en lo externo y no está fácilmente dispuesto a admitir la necesidad interior (¡especialmente hoy!). El compositor vienés Arnold Schoenberg es el único que, actualmente, va por este camino de renuncia total a la belleza convencional y defiende cualquier medio que conduzca al fin de la autoexpresión. Su labor sólo es reconocida por unos pocos entusiastas."¹⁰ Tot i així, la música de Schoenberg traçaria un paral·lelisme gens casual amb l'obra pictòrica de Kandinsky: el cromatisme lliure, la dissonància i el posterior model dodecafònic van ser transformacions profundes de la música que va interpretar a la seva manera Kandinsky en les arts visuals. La constant referència a la música i a la metàfora musical en la seva obra *De lo espiritual en el arte* parteix d'aquestes teories i experiències que uneixen forma, so i color.

L'etapa tonal de Schoenberg és equivalent a l'etapa figurativa del pintor rus. Tots dos desenvoluparien després un estil expressionista; després d'aquest seguirà una etapa

⁹ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 41

¹⁰ *Ibíd.*

dodecafònica en la música de Schoenberg equivalent a l'etapa analítica de Kandinsky. Així doncs, coincideixen en tres etapes estètiques entre les quals pot establir-se una clara analogia.

L'op. 11 de Schoenberg composta en 1909, formen part del concert que té lloc a Munic l'1 de gener de 1911, en el qual el *Quartet Rosé* va tocar els dos quartets que Schönberg havia escrit fins llavors juntament amb la pianista Etta Werndorff.¹¹ La iniciativa d'anar al concert és de Franz Marc, acompanyat per Alexei von Jawlensky, Kandinsky, Gabrielle Münter i Marianne von Werefkin, que es decideixen un cop ja havien llegit de Schoenberg en la revista *Musik* un capítol del que mes tard es va a definir i constituir com un dels tractats principals, el *Harmonielehre* [Tractat d'harmonia], el qual crida l'atenció del grup de Marc pel seu caràcter propi d'un manifest. Un dies més tard Marc escriu a August Macke una carta en què li explicava el comportament nefast per part del públic que va assistir al concert i li preguntava: pots imaginar una música en la qual la tonalitat estigués totalment abolida? No tenia mes remei escoltant a Schoenberg, que de recordar-me de les grans composicions de Kandinsky i també de les seves taques a salts en escoltar aquesta música que deixa que cada to emès quedi confiat a si mateix, una espècie de llenç en blanc entre les taques de color. Es podria dir que Schoenberg, igual que la nostra associació (es refereix a la *Neue Künstler-vereinigung München*¹²), està plenament convençuda de la incontenible dissolució de les lleis europees de l'art i l'harmonia.¹³ Franz Marc fa una reflexió de l'anàlisi compositiu en l'obra de Schoenberg, i veu aquesta

¹¹ KANDISKY, W., SCHOENBERG, A., *Cartas, Cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza, Madrid, 1987, p. 138

¹² Neue Künstlervereinigung München (NKVM), ("Associació de Nous Artistes de Munic") es va formar al 1909 a Munic al voltant de Kandinsky, i va prefigurar Der Blaue Reiter, precursor de l'art modern a Alemanya del segle 20.

¹³ MACKE, A., MARC, F., *Briefwechsel 1910-1914*, Erstruck, Berlin, 1920, p. 38 – Capítol dedicat a la carta que escriu Franz Marc a August Macke el 4 de gener de 1911

mentalitat rupturista de la que ells posen de manifest. El 18 de gener de 1911, Kandinsky li escriu en motiu d'aquell concert, i sense conèixer personalment a Schoenberg li envia la següent carta:

«Disculpe que me dirija a Vd. de este modo tan simple y directo, a pesar de no tener el placer de conocerle personalmente. Acabo de escuchar aquí su concierto y me ha colmado de una profunda y auténtica alegría. Vd., naturalmente, no me conoce a mí, es decir, mis trabajos, ya que no expongo mucho y sólo expuse una vez brevemente en Viena, ya hace años (*Secession*). Sin embargo, encuentro tantas coincidencias en nuestros afanes, en nuestros pensamientos y sentimientos, que me siento con derecho a expresarle mi simpatía.

En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. Actualmente existe una gran tendencia por encontrar la «NUEVA» armonía a través de caminos constructivos, mientras que lo rítmico se construye casi de forma geométrica. Pero mi sentir y mis aspiraciones sólo van parcialmente por ese camino. Es la construcción lo que le falta desesperadamente a la pintura de los últimos tiempos. Y es bueno que se busque. Sólo que yo pienso de forma distinta sobre el modo de la construcción.

Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo «geométrico», sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las «disonancias en el arte», tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del

«mañana». Por supuesto que para ello no hay que excluir por principio la llamada armonía «académica». Se toma lo que se necesita, sin preocuparse de dónde se toma. Y precisamente hoy, en vísperas del «Liberalismo», encontramos tantas posibilidades [...] »

La manera com Kandinsky percep els principis schoenbergians és justament aquesta forma de mostrar l'aparició d'una *dissonance* (dissonància), que d'alguna manera va ser recollit en un text de Goethe, quan diu que allò que li falta a la pintura és trobar un *continuum* musical. Kandinsky veu en ell la llibertat total, mitjà necessari en el qual ha de desenvolupar-se l'art. També creu que Schoenberg intenta esgotar aquesta llibertat, i que en el seu camí cap a la necessitat interior ha descobert ja veritables fonts de nova bellesa. La seva música, diu Kandinsky « ens introdueix en un nou terreny, en el qual les vivències musicals no són ja acústiques, sinó purament anímiques. És el començament de la música del futur. »¹⁴ Schoenberg respon la carta de Kandinsky assenyalant certes diferències hermenèutiques:

« En lo que Vd. Llama lo 'ilógico' y yo denomino la "eliminación de la voluntad consciente en el arte" [...] Sin embargo, la creación inconsciente que se plantea la ecuación "Forma = Apariencia", sólo ella crea una creatividad autentica, sólo ella produce aquellos modelos que los faltos de originalidad copiarán convertidos en formulas. Pero aquel que logra oírse a sí mismo, reconocer sus propios impulsos e introducirse con el pensamiento en cualquier problema, no necesita esos apoyos.»

¹⁴ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 42

On Kandinsky fa referència a l'il·lògic, Schoenberg ho denomina l'eliminació de la voluntat conscient. És Schoenberg qui defensa que la construcció ve regida des d'un pla inconscient, de l'escollar-se a un mateix: per a ell, compondre és un procés de formalització atent a les condicions d'estructuració interna, un desenvolupament inserit en un quadre en el qual participen totes les articulacions possibles i en el que aquestes s'ordenen i seleccionen atenent a criteris immanents de funcionalitat.¹⁵ Aquesta incontenible dissolució de les lleis europees de l'art i l'harmonia que veia Marc en l'obra de Schoenberg marcaria el caràcter d'una transició i d'una època finisecular. La societat no va poder seguir el ritme evolutiu que els compositors van imposar a l'art i la generalitzada incomprensió cap als nous sons van propiciar el menyspreu cap a una música que es negava a complir les expectatives del públic.

És per aquesta raó per la qual Schoenberg va arribar a afirmar que: «ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un “slogan” tal como “Arte para todos”. Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte.»¹⁶ Aquesta afirmació revela un distanciament entre creador i públic relacionat al plantejat per Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, simbolitzat a través de la metàfora del triangle: «La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo. El triángulo se mueve despacio, apenas

¹⁵ CASALS, J., *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 380

¹⁶ SCHOENBERG, A., *El estilo y la idea*, Madrid, Idea Books, 2005, p. 83-84

perceptiblemente hacia delante y hacia arriba [...] En el extremo del vértice más alto a veces se halla un solo hombre. Su contemplación gozosa es igual a su inconmensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden, indignados le llaman farsante o loco. [...] En todas las secciones del triángulo hay artistas. Todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para su entorno y ayuda al movimiento del reacio carro.»

La composició de Kandinsky *Der gelbe Klang* [*Sonoritat Groga*] (1909) forma part d'un cicle d'obres concebudes per l'escena. *Sonoritat Groga* data de 1909. En el seu article *De la composició escènica*, aparegut en 1912 en el *Blauer Reiter*, Kandinsky situa la seva obra escènica, y especialment *Sonoritat Groga* en relació amb la nova evolució estètica de l'escena. Kandinsky declara que la sonoritat d'un art determinat tendeix a basar-se en la identitat interna que es manifesta entre les diferents arts, a fi de reforçar i augmentar la seva pròpia intensitat, gràcies a la sonoritat idèntica de l'altre art en el qual es dona suport. Però cada procediment d'un art (per exemple, la música), gràcies a la identitat dels procediments d'un altre (per exemple, la pintura) no és més que un dels casos que es poden presentar. Utilitzada com a mitjà interior, tal com per exemple ho va fer Scriabin, aquesta tècnica «ens ajuda a penetrar en els dominis de les oposicions i composicions més complicades. Primer, s'arriba a l'oposat d'aquesta repetició. Després, a tot un seguit de casos possibles, que van de l'acció a la contra-acció. La matèria és infinita».

El segle XIX es va mostrar molt poc partidari de la creació interior. La importància assignada als fets i als aspectes materials d'aquests actes havia de, lògicament, portar com a conseqüència una disminució de la força creadora que estaria a punt de fer-la desaparèixer. Aquest punt de vista excloent s'estendria amb la mateixa intensitat a

diversos dominis¹⁷. Al mateix any, Schoenberg va publicar *Harmonielehre*, on explica com cada art ha de expressar-se per si mateixa, però respondre a aquesta base comuna. De la mateixa manera que Kandinsky, Schoenberg expressa mitjançant la punta del triangle l'elit intel·lectual, tot indicant que les lleis de "l'home genial" seran les lleis de la futura humanitat.

El concepte central de Kandinsky sobre "la necessitat interior" entès com la veritat objectiva arrelada en el nostre interior i impacient d'expressar-se, el trobem en la primera frase de l'assaig de Schoenberg titulat *Problemas de la enseñanza del arte*, de 1911: «Arte no proviene de saber, sino de tener». I: «...Que obedezco una fuerza interior, que es más fuerte que la educación, que obedezco esa cultura que, como naturalmente inherente a mí, es más poderosa que mi preparación artística».

La relació amb Schoenberg va reforçar el desig de Kandinsky de realitzar una teorització de l'art en tots els nivells. La composició sorgida entre la irracionalitat, l'inconscient i la seva facultat analítica va donar peu a una obertura experimental, una lluita en defensa de la seva personalitat individual com artista, que es va veure reforçada per altres artistes que creien en aquest mateix canvi.

¹⁷ KANDINSKY, V., y MARC, F., *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 180

2.2. EMPATIA I ABSTRACCIÓ. WORRINGER COM A INFLUÈNCIA TEORÈTICA

El pensament de que l'art no és només allò que podem reconèixer o el que imita el model natural, sinó que també pot ser-ho el que no el reproduceix, va haver de construir-se tractant de desmuntar una educació visual apresada per criteris del gust, establerts en l'Antiguitat clàssica. Els protagonistes del canvi van ser els artistes, sobretot a partir de la segona meitat del segle XIX, i alguns teòrics i historiadors de l'art, com és el cas de Wilhelm Worringer.

Wilhelm Worringer (1881 – 1965) va ser un historiador i teòric de l'art alemany, que va assentar les bases de l'expressionisme alemany teoritzant sobre l'art abstracte. És conegut per la seva teoria de la *Einfühlung* (empatia o projecció sentimental) per la qual l'impuls de satisfacció es culmina en la bellesa del que és orgànic; mentre que l'impuls abstraccionista troba la seva satisfacció en la bellesa inorgànica, en el que es regeix per lleis i necessitats abstractes. Els crítics i teòrics des de Grècia fins a Winckelmann sempre havien estat contemporanis de la producció artística de la qual feien referència, però des de Winckelmann el propòsit reflexiu va recaure en la reformulació del model històric i l'atenció es dirigia no a un pla coetani sinó a un època antiga. No es fins la segona meitat del segle XIX que es crea escola teòrica coetània, sorgida de la necessitat de donar respostes crítiques als fets artístics de la fi de segle i de l'inici de les avantguardes¹⁸: els anomenats formalistes, dels quals sorgiria més endavant la crítica de la pura visibilitat. L'expressió «pura visibilitat» va sorgir cap a 1875 per designar el programa del

¹⁸ WORRINGER, W., *Abstracció i empatia*, Barcelona, Edicions 62, 1987 (Munic, 1908), p. 6-10.

formalisme figuratiu de la mà de Konrad Fiedler. Les seves teories, lliurement interpretades i aplicades a la història de l'art per Alois Riegl i Heinrich Wölfflin, es van difondre també fora de l'àmbit germànic¹⁹, les quals barrejades amb altres corrents, van crear una tradició eclèctica en la historiografia i la crítica d'art. Fiedler va formular la teoria de la pura visibilitat utilitzant els conceptes kantians: l'existència de formes a priori per al coneixement i la distinció entre una percepció objectiva i una altre subjectiva²⁰.

A aquests principis kantians en que s'estableix que els objectes sensibles poden adquirir vida sentimental d'acord a la seva adequació com a models als nostres procediments psicològics se li ha de sumar l'enfoc psicològic de l'estètica experimental, de Gustav Fechner (1801 – 1887), qui va exercir una enorme influència en l'estudi de la sensació i la percepció. De les seves teories deriven estudis d'estètica experimental que pretenen analitzar, per exemple, si existeix una possible preferència per certes formes geomètriques²¹. D'aquestes dues vessants del pensament neix la teoria de la *Einfühlung*, teoria estètica de Theodor Lipps que va continuar Wilhelm Worringer. A l'any 1908, Worringer va publicar la seva tesis *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracció i empatia), una obra que analitza l'art des de dos opcions estètiques contraposades, les quals mostraven en el pla teòric les dues tendències amb que es va desenvolupar l'estil de fi de segle. Les reflexions teòriques de Worringer van obrir el camp de la investigació psicològica-perceptiva de la imatge, contribuint al sorgiment de l'art abstracte impulsat, en gran mesura, per les teories de Kandinsky. Franz Marc va escriure a Kandinsky: «Etic

¹⁹ MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La Estética contemporánea : una investigación*, Madrid, Losada, 1971.

²⁰ KANT, I., «Sección 55: La dialéctica del juicio estético», *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1999, p. 299-321.

²¹ Estètica experimental de Fechner <<http://www.ub.edu/pa1/node/gustav>> . Consultat el 10-01-2016.

llegint *Abstracció i empatia* de Worringer, una bona ment a qui devem molt. Una ment meravellosament disciplinada, concisa i fresca, molt fresca».

En la introducció de la traducció en anglès d'*Abstracció i empatia*, Hilton Kramer²² descriu la obra de Worringer com “objecte d’un intens debat en el cercle del *Blaue Reiter* de Franz Marc i Wassily Kandinsky”. Kandinsky estava familiaritzat amb l’obra de Worringer: molts dels passatges claus que s’han afegit a l’obra de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* [De l’espiritual en l’art] a l’any 1911 i 1912 corresponen de manera important a l’argumentació del teòric alemany.²³ Worringer defensava que les manifestacions artístiques de l’home han oscil·lat entre el desig d’abstracció, d’una banda, i, el de projecció sentimental o *Einfühlung* de l’altra.

Theodor Lipps (1851 – 1914) va definir tot objecte sensible com la suma de tot allò perceptible pels sentits més l’activitat perceptora del subjecte. Lipps defineix la *Einfühlung* com a projecció sentimental, impulsant una estètica dels elements formals que configuren l’espai amb l’ànima de l’espectador, qui els viu i experimenta direccions i tensions de força.²⁴ Lipps i Vischer comparteixen els conceptes de sentiment com a acció espiritual lliure, l’empatia com a esquema psicològic de la creació artística i la participació afectiva com a predisposició de l’espectador.²⁵ Així, la mirada del que preveu no percep les formes d’innocència, sinó que, en aquest percebre, es reflecteix a si mateix

²² Hilton Kramer (1928 - 2012) va ser un crític d'art i assagista nord-americà.

²³ SHORT, C., *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928*, Oxford, Peter Lang, 2010, p. 67

²⁴ JAHODA, G., *Theodor lipps and the shift from “sympathy” to “empathy”* Journal of the History of the Behavioral Sciences, Volume 41, Issue 2, 2005.

²⁵ A la primera part teòrica del llibre d'*Abstracció i empatia*, Worringer exposa les idees fonamentals de la teoria de Lipps, aprofitant les formulacions que ell mateix va resumir a la revista *Zukunft*, publicada al 1906.

en experimentar en aquelles tensions de forces que resulten dels moviments que suggereixen les seves línies. Segons les mateixes paraules de Lipps, «tot objecte sensible, en el que existeix per a mi, sempre és només la resultant d'aquests dos components: el perceptible pels sentits i la meua activitat perceptiva.»²⁶ Això ve a traduir la *Einfühlung* des d'un punt de vista nou: el de la percepció visual. Per aquest motiu Lipps defineix el gaudiment estètic com «auto gaudiment objectivat». Aquest gaudiment estètic només es produeix quan el percebut, en funció de la seva direcció i forma, exigeix a l'observador una activitat que no sigui antagònica amb el seu interior. Segons Lipps, «si puc abandonar-me sense antagonisme interior a l'activitat exigida (per l'objecte percebut), tinc un sentiment de llibertat, i aquest és un sentiment de plaer. Aquest plaer és el símptoma, en la meua consciència, que l'exigència de l'activitat concorda lliurement amb la meua realització.»²⁷

Les obres de Worringer tenen com a pilar assentar les bases de l'expressionisme alemany. El punt central del text de Worringer és l'afirmació que l'empatia no és l'única línia de comprensió de l'art, tal com altres teòrics havien afirmat. N'és un pol. Però no tindrà sentit si no s'equilibra o es completa amb el pol oposat²⁸: «Com a pol oposat considerem una estètica que en lloc de partir de l'impuls humà d'empatia parteix de l'impuls humà d'abstracció. De la mateixa manera que l'impuls d'empatia com a premissa de la vivència estètica troba la seva satisfacció en la bellesa de l'orgànic, l'impuls d'abstracció troba la seva bellesa en els elements inorgànics que neguen la vida²⁹».

²⁶ LIPPS, T., citat per Wilhelm WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Munic, 1908), p. 19.

²⁷ LIPPS, T., citat per Wilhelm WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Munic, 1908), p. 20.

²⁸ WORRINGER, W., *Abstracció i empatia*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 8.

²⁹ WORRINGER, W., *Abstracció i empatia*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 54.

L'aportació de la teoria de l'art ha de ser la d'advertir que la capacitat artística es determina des de la voluntat: en el sentit expressat per Riegl amb la *Kunstwollen*. El procediment que permet discernir la voluntat artística és la psicologia de l'estil, objecte d'aquest estudi historiogràfic. Worringer confessa a *Abstracció i empatia* inspirar-se en Riegl i la *Kunstwollen*, tot i que ell prefereix dirigir-s'hi com *Formville* (voluntat de la forma o voluntat d'estil)³⁰. Worringer, sense negar el gust de l'art per l'orgànic, es veu evocat a completar el ventall de categories psíquiques que donin explicació a totes les possibilitats d'expressió artístiques. Amb la seva tesi doctoral *Abstraktion und Einfühlung* situa juntament al concepte de projecció sentimental (gust per l'orgànic), un afany d'abstracció (gust per l'inorgànic).

La tesi de Worringer parteix de la premissa que un objecte artístic és un ésser completament diferent d'un objecte natural, i per tant, les lleis que s'apliquin a l'art no poden ser les mateixes lleis de la natura. L'estètica de l'art difereix de l'estètica de la naturalesa de la bellesa. L'obra d'art és un organisme independent i com a tal necessita lleis pròpies, no les de la natura. Aquesta idea que l'art necessita noves lleis és similar a la necessitat que descriu la idea de Kandinsky que un nou estil artístic, el abstracte, també necessita noves lleis. La segona premissa de Worringer, i aquesta prové de Lipps, és que la nova teoria estètica ha de canviar. Ha oblidar-se de la forma de l'objecte com a tema central. Worringer proposa passar de l'objectivisme al subjectivisme, és a dir, de valorar la forma de l'objecte (per si o en relació a la naturalesa) a considerar el comportament i la percepció del subjecte que observa l'objecte. L'actitud de l'espectador davant l'obra d'art, i no l'obra d'art en si, ha de ser el tema central del que s'ocupi l'estètica. Worringer

³⁰ WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Munic, 1908), p. 23.

estableix una estètica de la línia a la qual li atribueix una força expressiva en si capaç de transmetre'ns els valors orgànics de la *Einfühlung*, o els inorgànics de l'abstracte. El problema inicial Abstracció / Natura queda reflectit en una simple qüestió formal, el tipus de línia: la pròpia de l'orgànic i la de l'inorgànic. L'art de fi de segle apareix com una síntesi de tot l'art des de l'Antiguitat, ja que en ell es dona un sistema de representació lineal que conté els dos dominis: l'orgànic i inorgànic. Però el més vinculant del pensament de Worringer amb l'art de Kandinsky és el fet que tots dos van arribar a una conclusió semblant: la del poder de la línia, un element que van desposseir gairebé per complet de tota connexió figurativa, fins al punt de servir-nos de base per a l'estudi dels inicis de l'abstracció.

D'aquest text de Worringer convé destacar un fragment que cita Max Bill en la seva introducció sobre Kandinsky a l'edició de 1988 de *De lo espiritual en el arte*:

«Las banales teorías de la imitación, que dominan nuestra estética gracias a la dependencia absoluta de los conceptos aristotélicos en la que se halla nuestra cultura, nos ha vuelto ciegos a los valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística. En el mejor de los casos hablamos de una metafísica de lo bello, dejando al lado todo lo feo, es decir, lo no-clásico. Pero junto a esta metafísica de lo bello existe otra superior que abarca el arte en toda su dimensión y que más allá de toda interpretación materialista se manifiesta en toda creación, ya sea en las tallas de los maoríes o en cualquier relieve asirio. Esta concepción metafísica se basa en la idea de que toda producción artística no es otra cosa que la constatación continua del gran enfrentamiento en que se encuentra desde los comienzos de la creación y para todos los tiempos el hombre y su

entorno. El arte no es más que una forma de expresión diferente de las fuerzas psíquicas, que ancladas en el mismo proceso condicionan el fenómeno de la religión y de las ideologías cambiantes.»³¹

Aquesta és la base ideològica que a Kandinsky no només li obre el seu particular camí cap a l'abstracció sinó que en certa manera el justifica. D'altra banda, Kandinsky recalca la idea d'abstracció com un sentir primitiu: «la semejanza de las aspiraciones espirituales en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas, fueron más tarde olvidadas; es decir, 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. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma.»³²

La frase correspon al seu primer llibre *De l'espiritual en l'art* i encara es veu com Kandinsky s'expressa amb certa reserva pel que fa a la desaparició de l'objecte. No parla de l'eliminació de l'objecte sinó de la «renúncia a la contingència externa». La idea, teòrica i pràctica, d'eliminar completament l'objecte anirà madurant al llarg dels anys.

³¹ Max Bill en la introducció de KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, 1988, Barcelona, p.12.

³² KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 21

3. ELS ANYS PREVIS ALS CURSOS

A finals de 1911 havia aparegut el seu primer llibre teòric *De l'espíritual en l'art* (datat el 1912), en què recollia el postulat ja plantejat per Goethe d'una formulació «de regles fermes que recordin principis com el del baix continu³³». En aquest context cal assenyalar que Kandinsky havia conclòs el manuscrit d'aquest llibre dos anys abans, això és, en 1910, moment en que coincideix el seu tractat teòric amb la seva primera aquarel·la abstracta.

No hi ha dubte que aquesta capacitat per a la reflexió teòrica de la seva pràctica artística té a veure amb experiències molt específiques, que es basen en èpoques anteriors a la carrera de Kandinsky com artista. Al 1886 va iniciar estudis de Dret i Economia Política. El 1893 va passar l'examen jurídic d'Estat i en 1896 li van oferir una càtedra a la Facultat de Dret de la Universitat de Dorpat (Estland), que va rebutjar. En comptes d'això va marxar a Munic havent complit ja els 30 anys, per estudiar-hi pintura, primer a l'escola d'art d'Anton Azbé i després a l'acadèmia de Franz von Stuck. Durant aquests anys va despertar una capacitat de pensament abstracte que l'ajudaria a abordar els problemes de les arts plàstiques amb un esperit analític, penetrant en ells racionalment, proporcionant-li una nova orientació. Sobre això, assenyala Eberhard Roters³⁴: «Posseïa la capacitat de formular els seus coneixements i deliberacions com hipòtesis, donar suport aquestes amb lògica i formular clarament, la qual cosa era de molt profit per al seu ensenyament, molt més com que havia de vèncer dificultats consistents en què es tractava dels primers intents

³³ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 46

³⁴ Eberhard Roters (1929 -1994) va ser historiador d'art, curador del Berlinische Galerie i autor de nombrosos escrits sobre art dels segles XIX i XX.

d'explicació i experiments inspirats i provats per ell mateix i en la seva pròpia sensibilitat³⁵ »

A més de posseir un pensament analític, Kandinsky comptava amb el recurs d'una experiència eidètica i sinestèsica. Precisament aquesta última és de naturalesa marcadament sintètica i com a tal igualment molt important per a la pràctica i la teoria artística de Kandinsky. Com eidètic que era, especialment en els anys de la seva joventut, era capaç de reviure gràficament esdeveniments i imatges percebuts amb anterioritat. En la seva obra autobiogràfica *Rückblicke (Retrospectiva, 1913)*, parla en relació amb aquest tema de la seva «retentiva ocular», i relata com de jove era capaç de «dibuixar de memòria» quadres que li havien atret d'una manera especial en exposicions, i de «enumerar de memòria i sense cometre cap error tots els comerços d'un carrer» que veia davant seu.³⁶ Amb el temps, aquesta força va disminuir mentre anava creixent la «capacitat de concentració» de Kandinsky, que li permetia penetrar al «món interior de l'art»³⁷.

Pel que fa als assumptes artístics de Kandinsky, més importància que la eidètica té la seva capacitat per a la sinestèsia, ja mencionat en el capítol dedicat a la relació amb Schoenberg. La sinestèsia, una «qualitat intermodal», és definida en general com «la reacció a l'estímul d'una modalitat sensorial amb sensacions que pertanyen a una altra modalitat sensorial».³⁸ És a dir, es tracta del fenomen de respondre de manera automàtica

³⁵ Citat a DROSTE, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Berlin: Taschen, p.66

³⁶ KANDINSKY, W., *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, Buenos Aires: Emecé, 1979, p. 22

³⁷ Op. cit., p. 24

³⁸ Definició de la Universitat de Granada per a "sinestèsia"

[<http://www.ugr.es/~sinestes/>]. Última consulta: 10 de Juliol de 2016

davant determinades impressions sensorials amb sensacions d'altres àrees sensorials. Gràcies a la psicologia experimental se sap que el percentatge de sinestèsics entre les persones de dedicació artística és significativament més gran que en una població mitjana. Per això resultaria gairebé superflu fer referència a les capacitats sinestèsiques de Kandinsky, si no fos perquè són precisament les que juguen un paper especial dins la seva obra artística i teòrica. Se sap també que existeixen dos graus d'experiència sinestèsica, en la que Kandinsky formaria part del grau d'associació simple, i de caràcter artísticomusical. A més d'aquesta percepció sinestèsica, Kandinsky es va veure influenciat per la teosofia. Segons ell, l'art figuratiu està relacionat amb el concepte materialista del món del segle XIX. Aquest art es consumeix a l'exposició de la realitat exterior i és incapaç d'una visió interior. Només un llenguatge creatiu abstracte, alliberat del figuratiu i abraçador de tots els gèneres artístics pot deixar ressorgir de nou la unitat espiritual lesionada pel pensament materialista i positivista del segle XIX, a la qual correspon essencialment una orientació interior. Aquest «interior», que, segons Kandinsky, de conformitat amb les conviccions dels teòsofs representa «l'essència veritable de l'home»³⁹, es manifesta a l'observador prou sensible com un «so intern»⁴⁰. Aquest concepte central en la teoria de l'art de Kandinsky es remunta de forma directa a Rudolf Steiner, el qual en la seva Teosofia fa constar el següent sobre les obres d'art: «Tan aviat el "clarivident" puja del terreny anímic a l'espiritual, les obres d'art observades es tornen sonores ... Només cal imaginar-se que tot el que és descrit com "quadre", com "luminós" és al mateix temps sonor. A cada color, a cada percepció de llum correspon un to espiritual, i a cada combinació de colors li correspon una harmonia, una melodia,

³⁹ KANDINSKY, V., y MARC, F., *El jinete azul*, Barcelona: Paidós, 2002, p.133 [Sobre la cuestión de la forma]

⁴⁰ Op. Cit.

etcètera.»⁴¹ Aquest contingut interior i espiritual que li suscita la teosofia de Steiner, Kandinsky els interpreta com a que colors i formes són l'aspecte extern d'un «contingut interior» i que l'harmonia dels colors o les formes ha de descansar «sobre el principi del contacte adequat de l'ànima humana» (de la «vibració espiritual»), un principi al qual classifica en la mateixa categoria que el principi de la necessitat interna.⁴² Kandinsky no va definir enlloc de manera precisa aquest concepte però, pel que fa a l'origen de la seva teoria dels «elements de forma abstracta», sembla especialment interessant la següent descripció:

La necessitat interior té el seu origen en i està determinada per tres necessitats místiques:

- 1.-L'artista, com a creador, ha d'expressar el que li és propi (element de la personalitat).
- 2.-L'artista, com a fill de la seva època, ha d'expressar el que és propi d'ella (element de l'estil, com a valor intern, constituït pel llenguatge de l'època més el llenguatge del país, mentre aquest existeixi com a tal).
- 3.-L'artista, com a servidor de l'art, ha d'expressar el que és propi de l'art en general (element del que manté per sempre artístic que perviu en tots els homes, pobles i èpoques, es manifesta en les obres d'art de cada artista, de qualsevol nació i època i que, com a element principal de l'art, és aliè a l'espai i al temps). N'hi ha prou amb penetrar en els dos primers elements amb els ulls de l'esperit, perquè se'ns faci patent el tercer. Llavors comprenem que una columna toscament llaurada d'un temple indi, està animada pel mateix esperit que qualsevol obra viva moderna.⁴³

⁴¹ STEINER, R., *Teosofia*, RUDOLF STEINER [-], 2002, p. 74

⁴² KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 64-69.

⁴³ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 58-59

3.1. KANDINSKY I LA PROPOSTA DE L'INCHUK

La Revolució d'Octubre, va ser la segona fase de la Revolució russa de 1917, i dins de la revolució artística de la nova Rússia, el 1920 Lenin va impulsar la creació de l'INCHUK, l'Institut de la Cultura Artística. L'objectiu d'aquesta institució era planificar la construcció d'una nova societat. Anatoli Lunatxarski, comissari del poble d'instrucció pública, va impulsar la seva creació. El primer director que va dirigir aquesta nova proposta va ser Kandinsky. El programa es componia de dues parts: una «teoria dels diferents gèneres artístics» i la «combinació dels diferents arts en un art monumental»⁴⁴.

La primera part comprèn un estudi de les característiques específiques de cada gènere artístic, prenent com a punt de partida la reacció psicològica de l'artista ... Sobre la base dels resultats de l'estudi es publicaria posteriorment un diccionari d'art que recollís per a cada gènere artístic les lleis de línia i forma: El color seria estudiat en els seus valors a) absoluts i b) relatius.

a) Els colors s'estudiaran primer de manera aïllada i després en relació amb d'altres. Els resultats d'aquestes investigacions seran contrastats amb els coneixements mèdics, fisiològics, químics i màgics, així com amb experiències subjectives com la impressió del color, so del color, etc.

b) El color en relació amb formes plàstiques:

1. Relació de colors de fons amb formes geomètriques senzilles.

⁴⁴ BOWLT, J., «Vasilii Kandinsky: The Russian Connection», *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of "On the Spiritual in Art"*, Newtonville, 1980, p. 28

2. Relació de colors complementaris amb formes similars.
3. Relacions recíproques de colors de fons i complementaris amb formes geomètriques senzilles.
4. Colors de fons en relació amb formes lliures no classificables.
5. Relació recíproca de colors i formes.⁴⁵

A la segona part del programa, Kandinsky aposta per la producció d'un art sintètic monumental, que, segons la seva opinió, com a millor es realitzaria seria per mitjà del teatre, ja que aquest compendia els diferents gèneres artístics. En seu llibre *De lo espiritual en el arte* ja es parlava, com s'ha mencionat abans, d'un baix continu en la pintura, d'una gramàtica pictòrica, idea que apareix al programa del INCHUK com a reivindicació d'un «diccionari d'art», d'un glossari del medi artístic i de les seves possibilitats d'aplicació i que posteriorment Kandinsky va rescatar amb el seu llibre, de la època de la Bauhaus, *Punkt und Linie zu Fläche* [Punt i línia sobre el pla]⁴⁶.

El programa del INCHUK està caracteritzat pel dualisme característic de l'ensenyament de Kandinsky, entre el principi analític (estudi del propi medi plàstic) i un altre sintètic (llenguatge d'unificació abstracta dels gèneres artístics). Aquesta dualitat pròpia de Kandinsky serà la que marcarà els cursos que realitzarà a la Bauhaus.

⁴⁵ Op. Cit., p.96

⁴⁶ Op. Cit., p. 103

3.2. LA BAUHAUS DE WEIMAR

L'escola de la Bauhaus va ser fundada el 1919, a Weimar (Alemanya), per Walter Gropius, traslladada en 1925 a Dessau i dissolta el 1933 a Berlin. El seu objectiu era encoratjar i tornar a integrar l'artesania amb l'art, tant en els aspectes teòrics com en les implicacions socials. El camí utòpic a transitar era el de tornar a aconseguir la unitat de les belles arts.

Amb aquests objectius en ment, la Bauhaus va proporcionar un context que permetia desenvolupar un ampli ventall de punts de vista artístics, sempre que es respectés el compromís amb les formes geomètriques i els principis estructurals, ja que es creia que la geometria proporcionava un llenguatge universal. L'objectiu de la Bauhaus era formular una teoria dels elements visuals que constituïrien la base comuna per a la pràctica tant en l'art com en el disseny. Els artistes de l'escola van contribuir a aquest fi a través del seu treball pedagògic i creatiu. En aquest context Kandinsky va ser capaç no només de desenvolupar les seves idees teòriques, sinó també el seu art. Ho va aconseguir en 1923, en els mesos durant els quals els preparatius de la Bauhaus Ausstellung s'estaven produint a la vegada que es sentia amb força la influència de De Stijl i el Constructivisme a la Bauhaus. En aquest moment, Kandinsky va crear un estil més geomètric i abstracte, estil absorbit de l'avantguarda russa, però mantenint el seu compromís personal amb una composició pictòrica complexa. En una sèrie d'importantes obres executades a partir de febrer a juliol de 1923, es van consolidar les tendències geomètriques que havia vingut

desenvolupant en el seu art a partir de 1919 i va posar en primer pla la construcció esquemàtica i altres principis teòrics, que va emfatitzar en el seu ensenyament a l'escola.⁴⁷

Durant els anys transcorreguts a Rússia, Kandinsky havia mantingut correspondència amb Walter Gropius, a qui havia conegut abans de la guerra, i a qui informava de les seves activitats en l'esfera educativa russa. Kandinsky va ser convidat a la Bauhaus el 1921, i després d'una estada a Berlín a mitjans de 1922, va assumir les seves funcions en la Bauhaus a Weimar. La citació de Gropius es va produir en una època en que la Bauhaus començava a sortir de la seva fase expressionista i s'endinsava en una marcada sistematització dels fonaments de la creació. Walter Gropius esperava que amb Kandinsky, juntament amb Johannes Itten, es produirien nous impulsos amb el desenvolupament d'un baix continu plàstic i el foment d'una síntesis total. Kandinsky va exercir de professor de taller de pintura mural, que fins a 1922 havia estat dirigit alternativament per Itten i per Schlemmer. Amb la direcció només va realitzar un gran projecte de pintura mural, però mai va escriure ni una sola línia que abordés el problema. Es diferenciava d'altres tallers per la premissa que només amb color es poder produir objectes i que mitjançant les diferents forces que té el color es pot modificar una forma per a que resulti una altra.

Però la seva activitat pedagògica que interessa per abordar l'anàlisi posterior és la que va realitzar als cursos preliminars. En relació a aquests, Kandinsky va escriure *Die*

⁴⁷ AA. VV., *Kandinsky: RUSSIAN AND BAUHAUS YEARS 1915-1933*, New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1983, p.49

*Grundelemente der Form*⁴⁸ (*Els elements bàsics de la forma*), *Farbkurs und Seminar*⁴⁹ (*Curs i seminari del color*), *Der Wert des theorestischen Unterrichts in der Malerei*⁵⁰ (*El valor de la instrucció teòrica en la pintura*), *Kunstpädagogik*⁵¹ (*Anàlisi dels elements primaris de la pintura*), *Punkt und Linie zu Fläche*⁵² (*Punt i línia sobre el pla*) i *Cours du Bauhaus* (*Curs de la Bauhaus*), llibres on va constatar els seus objectius, continguts i metodologia.

El programa pel curs de la Bauhaus del 1929 és una síntesis de la teoria escrita a *Sobre l'espiritual en l'art* i *Punt i línia sobre el pla* (escrit al 1926) i l'estudi de les forces (el que seria la posada en pràctica d'aquesta teoria preliminar). Aquest estudi de les forces és, segons Kandinsky, la clau de la composició, doncs a partir d'aquests sorgiran les regles de combinació dels elements.

⁴⁸ “Els elements bàsics de la Forma”: L’assaig original, “Die Form der Grundelemente”, va ser publicat en l’antologia *Staatliche Bauhaus* de Weimar, 1919-1923 (Weimar i Munich: Bauhausbücher, 1923)

⁴⁹ “Curs i seminari del color”: L’assaig original, “*Farbkurs und Seminar*”, va ser publicat a *Staatliche Bauhaus* de Weimar, 1919-1923, editat per Walter Gropius.

⁵⁰ “El valor de la instrucció teòrica en la pintura”: L’assaig original, “*Der Wert des theorestischen Unterrichts in der Malerei*” va ser publicat a *Essays über Kunst und Künstler* (Assaig sobre art i artistes) de 1926.

⁵¹ “Anàlisi dels elements primaris de la pintura”: *Kunstpädagogik*, està inclòs a *Essays über Kunst und Künstler*, pp. 99-107.

⁵² “Punt i línia sobre el pla”: *Punkt und Linie zu Fläche*, va ser publicat al 1926, any en que Kandinsky va realitzar *Structure Joyeuse*.

4. ANÀLISI DEL PROGRAMA IMPARTIT A LA BAUHAUS AL 1929

En aquest apartat es tractarà d'analitzar l'aportació teòrica i pràctica de Kandinsky en els anys de la Bauhaus per tal d'identificar aquells aspectes rellevants en el seu procediment pictòric. D'aquesta manera, i un cop feta aquesta primera aproximació, s'estudiaran aquells components susceptibles d'interpretació compositiva.

4.1. ASPECTES RELLEVANTS DE LA TEORIA DE COLOR DE KANDINSKY

Kandinsky, en la seva teoria del color designa dos efectes al contemplar una paleta de colors: a) Un efecte purament físic, que seria la fascinació per la bellesa i les qualitats del color i b) Un 'efecte psicològic produït pel color. La força psicològica del color provoca una vibració anímica.⁵³

Els dos principals aspectes que criden immediatament l'atenció del color que contemplem són:

- 1.- La calor o el fred del color.
- 2.- La claredat o la foscor del color.

Així doncs, cada color posseeix quatre tons clau: I. calent i 1) clar o 2) fosc; II. fred i 1) clar o 2) fosc⁵⁴.

⁵³ En aquest treball només es prestarà atenció a aquest efecte cromàtic. La teoria física cromàtica escollida per Kandinsky en els cursos de la Bauhaus és El con d'OSwald.

⁵⁴ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p.64

La calor o el fred d'un color ve determinat per la seva tendència cap al groc o el blau. Aquesta distinció es realitza en un mateix pla; el color conserva el seu to bàsic, però amb un major o menor accent immaterial o material. Es tracta d'un moviment horitzontal que es dirigeix cap a l'espectador quan el color és càlid i que s'allunya d'ell quan és fred⁵⁵.

Els colors que produeixen el moviment horitzontal d'un altre color, estan determinats al seu torn per aquest mateix moviment, posseint a més un altre simultani que els distingeix clarament pel seu efecte interior. Es constitueix així la primera gran antimonía segons el valor interior. La tendència d'un color al fred o a la calor té una importància interior enorme. L'altra gran antinòmia es basa en la diferència entre el blanc i el negre, els colors que produeixen l'altra parella de tons clau: la tendència a la claredat o la foscor.

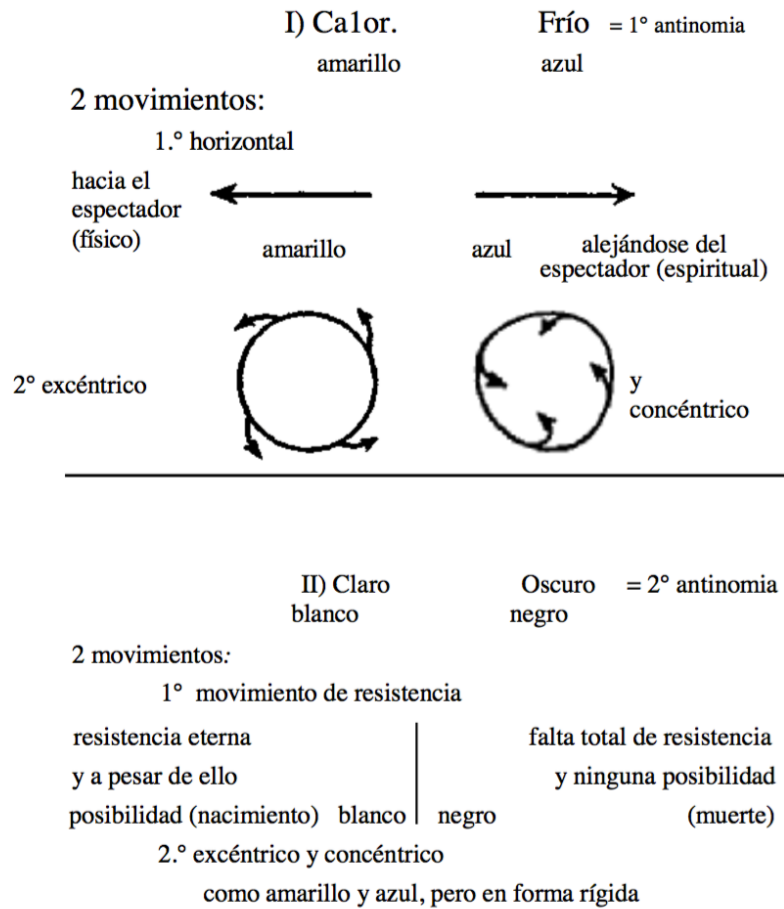
També aquí es produeix un fenomen d'acostament o allunyament respecte de l'espectador, però ja no en forma dinàmica sinó més aviat estàtica⁵⁶ (vegeu gràfic I).

⁵⁵ KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p.65

⁵⁶ *Ibíd.*

GRÁFICO I

Primera pareja de antinomias: I y II
de carácter interior como efecto anímico



Gràfic I: Primera parella d'antonimes, KANDINSKY, V., *De l'espiritual en l'art*, p. 66

Per explicar les tensions i relacions del color segons Kandinsky, crec convenient presentar-la en les quatre gran antonímies que Kandinsky va presentar: 1.- groc – blau, 2.- blanc – negre, 3.- vermell – verd, 4.- taronja – violeta.⁵⁷

4.1.1. La primera antonímia: groc – blau

L'antonímia de groc i blau és la més important i fonamental per a Kandinsky. El moviment del groc i del blau és excèntric o concèntric. Si es descriuen dos cercles iguals i s'omplen un groc i un altre de blau, es podrà percebre que el groc irradia força, adquireix un moviment des del seu centre que l'aproxima gairebé perceptiblement a l'espectador. El blau, per contra, desenvolupa un moviment concèntric que l'allunya de l'espectador. El primer cercle incideix sobre la vista, el segon l'absorbeix. L'efecte descrit es fa més intens a l'incloure la diferència de clar i fosc: l'efecte del groc augmenta com més clar sigui (és a dir, quan se li afegeix blanc) i l'efecte del blau es potencia si l'enfosquim. Si intentem refredar el groc (color càlid per excel·lència), sorgeix un to verdós i el color perd moviment, tant horitzontal com excèntric. El blau, amb el seu moviment oposat, frena el groc. En afegir més blau, tots dos moviments antagònics s'anul·laren.

En efectes psicològics, Kandinsky determina que el groc, contemplat directament en qualsevol forma geomètrica, inquieta l'espectador, li molesta i li excita, descobreix un matis de violència en la seva expressió que actua descarada i insistentment sobre la seva sensibilitat. En termes sinestèsics, el groc potenciat de tal manera sona com una trompeta

⁵⁷ Les antonímies a continuació presentades són extretes en conjunt del capítol cinquè de *De l'espíritual en l'art*, en ésser una síntesis, la referència d'aquestes es troba en les pp. 51-88.

tocada amb tota la força, o com un to de clarí. En relació amb l'estat anímic, podria correspondre a la representació cromàtica de la bogeria i al deliri.

Per contra, el blau té una capacitat profunditzadora, ja que l'allunya de l'espectador i el centra en si mateix. La tendència del blau a la profunditat fa que precisament en els tons foscos adquireixi la seva màxima intensitat i força interior. Kandinsky considera que el blau és un element de quietud, que si l'enfosquim adopta un matis de tristesa pesant, i si l'aclarim, és torna indiferent i insonor.

En efectes psicològics, Kandinsky determina que el blau desperta en l'espectador un desig de puresa i immaterialitat. En termes sinestèsics, el blau clar correspondria a una flauta, el fosc a un violoncel i el més fosc als tons del contrabaix.

4.1.2. La segona antonímia: blanc – negre

El blanc i el negre representen la tendència cap a la claredat o la foscor. Entre ells es crea un gran moviment de resistència: el blanc representa la resistència eterna i el negre, la falta total d'aquesta.

El blanc, que de vegades es considera un no-color, és el símbol de la desaparició del color com a qualitat o substància material. En efectes psicològics, el blanc actua sobre l'ànima com un gran i absolut silenci, sense constituir el tancament definitiu d'un procés. En termes sinestèsics, sona com un no-so equiparable a aquelles pauses musicals que només interrompen temporalment el curs d'una frase o d'un contingut.

Pel contrari, el negre és alguna cosa immòbil com un cadàver, insensible i indiferent. Exteriorment és el color més insonor; al costat d'ell qualsevol color, fins i tot el de menor ressonància, sona amb força i precisió. No com succeeix amb el blanc, al costat del que tots els colors perden força gairebé fins a dissoldre, deixant un to feble, apagat. En efectes psicològics, el so interior del negre és com el no-res sense possibilitats, sense futur ni esperança. En termes sinestèsics, seria una pausa completa i definitiva després de la qual comença un altre món perquè el que tanca està acabat i realitzat per sempre: el cercle està tancat.

L'equilibri de tots dos en una barreja, dona com a resultat el gris. Un color de tal composició no té, evidentment, so extern ni de moviment. El gris és insonor i la immobilitat desconsolada; com més fosc és, més predomina la desesperança i s'accentua l'asfíxia. En donar-li claredat, el color respira en adquirir un cert element d'esperança recòndita.

4.1.3. La tercera antonímia: vermell – verd

El vermell admet grans transformacions, derivacions i diferències; és molt ric i divers en la seva forma material. És un color capaç de semblar càlid o fred sense per això perdre el seu to fonamental. En el seu to mitjà (el cinabri), és incandescent i constant, centrat en si mateix, però que s'apaga amb el blau com el ferro incandescent amb el aigua. Aquest vermell no tolera el fred, que li produeix una pèrdua de so i de sentit pictòric.

En efectes psicològics, el vermell, segons Kandinsky, produeix l'efecte interior d'un color viu i inquiet, però no posseeix la lleugeresa desbordant del groc, sinó una gran

potència i tenacitat. En termes sinestèsics, recorda un sonar de trompetes acompanyades de tubes; és un so insistent, irritant i fort.

El seu enfosquiment amb el negre apaga la seva força exterior i el redueix al mínim. Així és com sorgeix el marró, color xato i dur, capaç de poc moviment, i en el qual la ressonància del vermell es redueix considerablement. No posseeix un gran so exterior, però sí un gran so intern. La utilització adequada del marró crea una bellesa interior indescriptible: la retardació. En termes sinestèsics, el marró pot comparar-se amb el redoblament dels tambors.

L'equilibri del groc i el blau en una barreja, dóna com a resultat el verd, la parella antònima del vermell. Els moviments horitzontals del groc i del blau s'anul·len mútuament, i el mateix succeeix amb els moviments concèntrics i excèntrics d'aquests.

En efectes psicològics, l'efecte directe del verd és la calma. El verd absolut és el color més tranquil que existeix: manca de dinamisme, no té matisos; no exigeix res. Així com un quadre en tons groc irradia calor espiritual, i un altre en tons blaus sembla irradiar fred, un verd irradia avorriment. La passivitat és doncs la qualitat més característica del verd absolut, acompanyada per una espècie de saturació i autocomplaença. Si el verd absolut perd el seu equilibri i ascendeix al groc, cobra vida, joventut i alegria; amb la barreja de groc entra en joc una força activa. En descendir en profunditat mitjançant la intervenció del blau, adquireix un nou matís: es fa greu i pensatiu. En termes sinestèsics, Kandinsky l'associa als tons tranquils, allargats i semi profunds del violí.

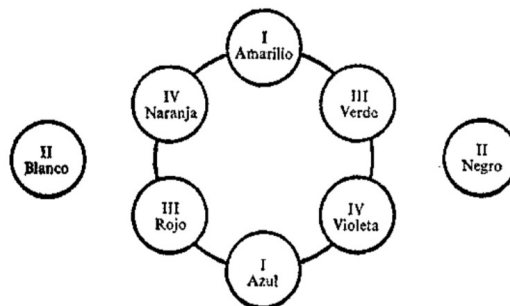
4.1.4. La quarta antonímia: taronja – violeta

El vermell càlid, intensificat per un groc anàleg, produeix el taronja. A causa d'aquesta barreja el moviment concèntric del vermell es converteix en un moviment d'irradiació que ho escampa pel seu entorn. El vermell, que juga un paper important en el taronja, fa que aquest conservi un matís greu. En termes sinestèsics, el so del taronja s'assembla el d'un baríton potent, o una viola.

Però així com el taronja apareix quan el vermell s'acosta a l'espectador, el violeta sorgeix en allunyar el vermell per mitjà del blau i tendeix a allunyar-se'n. El violeta és doncs un vermell refredat, tant en sentit físic com psíquic.

En efectes psicològics, és apagat i trist, i en termes sinestèsics, el violeta recorda al so de la gaita i, quan és profund, als tons baixos d'un fagot.

Per tant, aquests sis colors aparellats formen les tres gran antonímies formant un cercle (o una serp que es mossega la cua, símbol de l'infinit). A banda i banda es troben les dues grans possibilitats, (vegeu Gràfic III) que Kandinsky anomenarà silencis (el naixement i la mort, respectivament).



Gràfic III, *Les antinòmies com un anell entre dos pols*, KANDINSKY, V., *De l'espiritual en l'art*, p. 80

A mode de síntesis, podem concloure amb la següent taula de valors:

Groc	Blau	Vermell	Verd	Taronja	Violeta
Tendeix a la claredat	Tendeix a la foscor	Depèn del pigment	Depèn del pigment	Tendeix a la claredat	Tendeix a la foscor
Excèntric	Concèntric	Ni E. Ni C.	Ni E. Ni C.	Excèntric	Concèntric
Avança	Retrocedeix	Ni A. Ni R.	Ni A. Ni R.	Ni A. Ni R.	Ni A. Ni R.
Moviment ascendent	Moviment descendent	M. constant s/ avançar	Moviment Nul	M. A. (-)	M. D. (-)
Tensió exterior	Tensió interior	Tensió adherent	No crea tensions	Tensió ext. (-)	Tensió int. (-)
Cap als límits	No arriba als límits	S'aferra a la superfície	Auto complaença	Cap als límits (-)	No arriba als límits
Insistència	Evasió	Imposició	Actiu	Greu	Apagat
Actiu	Passiu	Còlera			

*Font: **Elaboració pròpia**

4.1.5. Sobre la claredat, la dimensió i la temperatura

Segons Kandinsky, hi ha dos tipus de valors interiors, que són 1) relatiu – absolut (a) en un medi el més neutre possible i (b) allunyats els uns dels altres i 2) absolut – relatiu (a) combinacions evidents i (b) superposicions⁵⁸.

Per explicar aquests fenòmens, Kandinsky va elaborar relacions entre les dues primeres antonímies:

- Groc sobre blau: groc: més clar, més gran, més fred.
- Groc sobre negre: groc: més clar, més gran, més fred.
- Blanc sobre negre: blanc: més clar, més gran, més fred.
- Blau sobre groc: blau: més fosc, més petit, més càlid.
- Blau sobre blanc: blau: més fosc, més petit, més càlid.
- Negre sobre blanc: negre: més fosc, més petit, més càlid.

4.2. ASPECTES RELLEVANTS DE LA TEORIA DE FORMA DE KANDINSKY

A fi de cenyir-nos estrictament a la lectura de *Structure Joyeuse*, plantejarem a continuació aquells aspectes rellevants de la teoria de la forma que es creuen pertinents, deixant de banda altres aspectes, que tot i ser fonamentals en la docència que va realitzar Kandinsky a la Bauhaus, s'allunyen massa de la intenció d'aquest treball.

⁵⁸ KANDINSKY, V., *Cursos de la Bauhaus*, Madrid: Alianza Forma, 2007, p. 67. (D'ara en endavant abreviat com: "CDB" per fer referencia al llibre *Cursos de la Bauhaus*.)

Kandinsky defineix la línia com una entitat invisible producte del moviment del punt. Sorgeix del salt de l'estat estàtic al dinàmic. La línia és l'absoluta antítesi de l'element pictòric primari, el punt. Les forces que transformen el punt en línia varien: la diversitat de les línies depèn del nombre d'aquestes forces i de les seves combinacions. No obstant això, totes les forces productores de línies poden reduir-se en: a) força única b) dues forces: 1) amb efecte únic o continuat de les dues forces alternants i 2) amb efecte simultani de les dues forces⁵⁹. És a dir, la línia es forma per l'acció de forces sobre el punt: 1) l'acció d'una força que porta al recte, i 2) l'acció de dues forces per la qual es poden formar línies quebrades o corbes.

Kandinsky va substituir la paraula «moviment», d'ús corrent, per «tensió». La «tensió» és la força present a l'interior de l'element, que aporta tan sols una part del «moviment» actiu; l'altra part està constituïda per la «direcció», que al seu torn està determinada també pel «moviment». Els elements en la pintura són empremtes del moviment, que es fa present sota l'aspecte de tensió o direcció. El punt està constituït exclusivament per tensió, ja que no té cap direcció. La línia combina, al contrari, tensió i direcció. Si pel que fa a la recta prenguéssim només en compte la seva tensió, no podríem diferenciar una horitzontal d'una vertical.

La línia recta és la forma més simple de la possibilitat de moviment, i es deguda al desplaçament del punt de forma invariable i indefinida. Consta de tres variants:

1. La forma més simple de recta és l'horitzontal. En la percepció humana correspon al pla sobre el qual l'home es desplaça. La horitzontal és per tant la base protectora, freda,

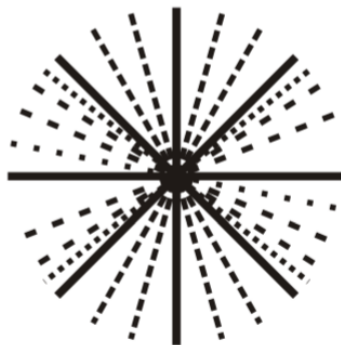
⁵⁹ Les teories a continuació presentades són extretes en conjunt del capítol tercer de *Punt i línia sobre el pla*, en ésser una síntesis, la referència d'aquestes es troba en les pp. 49-102.

susceptible de ser continuada en diferents direccions sobre el pla. La seva fredor i planitut constitueixen el to bàsic d'aquesta línia.

2. L'oposat d'aquesta línia és la vertical, que forma amb ella l'angle recte; la calor de la vertical substitueix el fred de la horitzontal.

3. El tercer tipus de recta és la diagonal, que, esquemàticament, se separa en angles iguals de les anteriors. La seva tendència cap a les dues és equivalent, la qual cosa determina el seu to interior: equilibri de fred i calor.

Per tant, es veu aquí com Kandinsky relacionava el tipus de línia amb la temperatura. Les restants rectes només serien desviacions majors o menors de les diagonals. Les diferents tendències cap al fred o la calidesa determinarien la seva tonalitat (Gràfic IV).



Gràfic IV. *Temperatures segons tendències*, KANDINSKY, V., *Punt i línia sobre el pla*, p. 52

L'acció de dues forces en el terreny de les línies es pot donar de dues maneres: a) les dues forces actuen efecte altern, per separat, b) les dues forces actuen efecte simultani juntes. Està clar que el segon procés és més temperamental i per tant més càlid, especialment perquè aquest procés es pot presentar també com a resultat de moltes forces separades. D'acord amb això creix la dramatització, fins que per fi sorgeixen línies purament

dramàtiques. Així, el camp de les línies tanca la gamma total de sons, des del fred lirisme del començament fins al càlid dramatisme del final. Aleshores, Kandinsky afirma que cada imatge del món exterior i interior pot expressar-se en línies, en una mena de traducció.

Els resultats corresponents a les dues categories esmentades són: a un punt, exercint dues forces alternes, sorgeix una línia quebrada. Però al mateix punt, exercint dues forces simultànies, el resultat és una línia corba. Degut a l'extensió de la teoria de línies de Kandinsky, em centraré a continuació a explicar les línies quebrades i angulars i deixaré de banda les corbes, ja que són les angulars les protagonistes de l'estudi posterior.

Les formes més simples de línies quebrades consten de dues parts generades per dos forces oposades. Les diferències entre quebrades depenen exclusivament de l'amplitud dels angles, segons el qual se les pot subdividir en tres grups esquemàtics: angles aguts ($<45^\circ$), angles rectes (90°) i angles obtusos ($>135^\circ$). Dels tres angles típics, el més objectiu és l'angle recte, que és també el més fred. Divideix el pla quadrat exactament en quatre parts. L'angle amb major tensió és l'agut i també el més càlid. Fracciona el pla exactament en vuit parts. L'ampliació de l'angle recte produeix la disminució de la tensió cap endavant, augmentant en canvi la tendència a conquerir el pla.

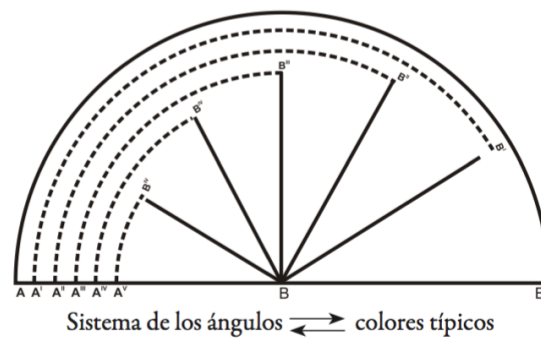
Més endavant, Kandinsky indica la correlació existent entre les línies quebrades i els colors. El fred-càlid del quadrat tendeix cap al vermell, color que representa un intermedi entre groc i blau. Crea aquí un paral·lelisme entre l'angle recte i el color vermell.

Sobre les línies quebrades lliures s'ha de destacar un angle especial que es troba entre l'angle recte i l'agut: l'angle de 60° (recte -30° i agut $+15^\circ$). Quan dos d'aquests angles s'ajuntin per les seves obertures, formaran un triangle equilàter amb 3 angles aguts actius que tendiran cap al groc, de manera que l'angle agut té coloració interna groga.

L'angle obtús perd cada vegada més la seva qualitat d'agressiu, agut i càlid, i per això està llunyanament relacionat amb una línia desproveïda d'angles, la qual origina la tercera forma bàsica i esquemàtica de superfície: el cercle. I la passivitat de l'angle obtús, la gairebé inexistent tensió cap a endavant, li dona a aquest angle una tènue coloració blava.

Com més agut és l'angle, tant més s'acosta al màxim de la calor, i a l'inrevés, la calor disminueix gradualment en obrir-se l'angle recte vermell, tornant-se cada vegada més i més fred, fins a l'aparició de l'angle obtús.

Kandinsky va expressar aquest procés mitjançant el següent gràfic:



Resultando entonces:

A^V	$B B^V$		amarillo,	Ángulo agudo.
A^{IV}	$B B^{IV}$		anaranjado.	
A^{III}	$B B^{III}$		rojo.	Ángulo recto.
A^{II}	$B B^{II}$		violeta.	
A^I	$B B^I$		azul.	Ángulo obtuso.

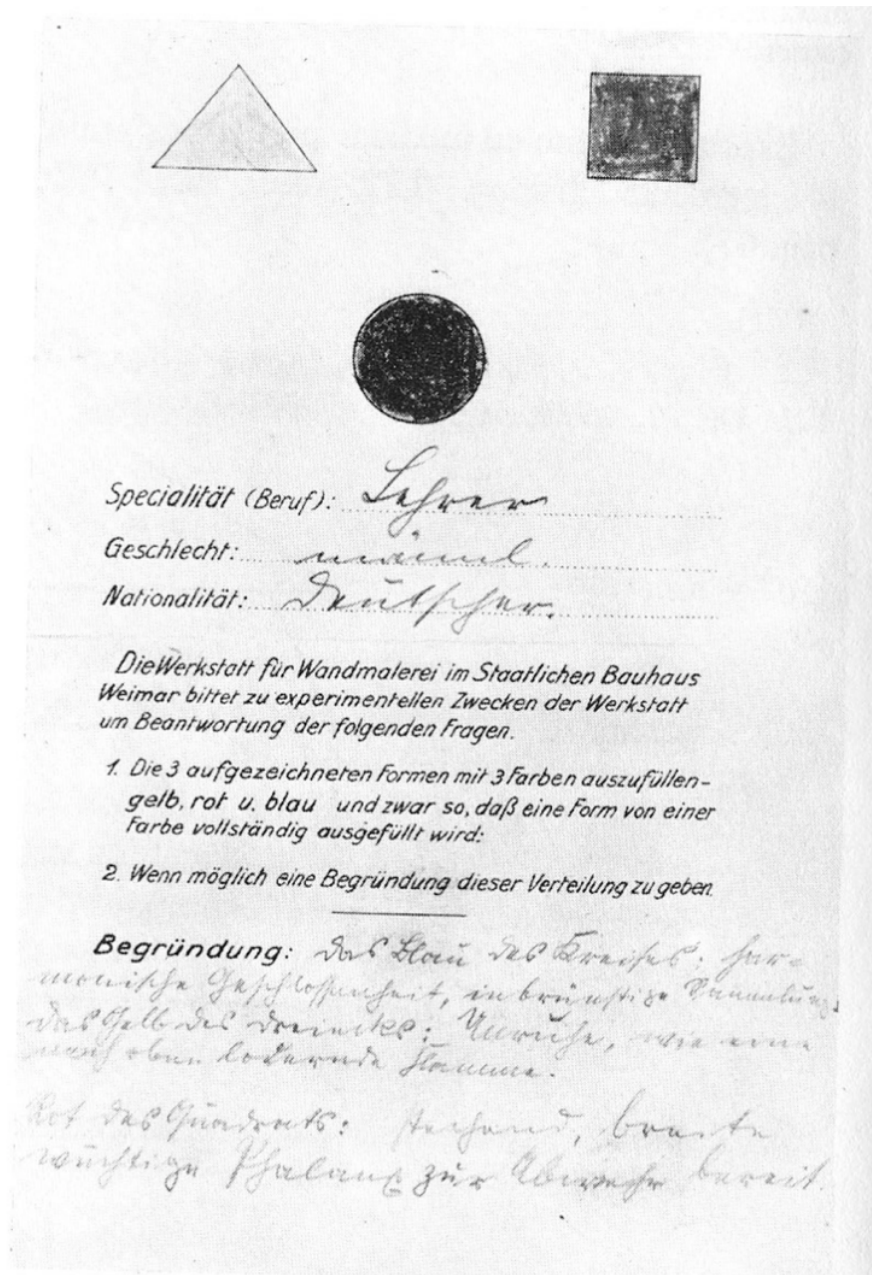
Gràfic V. *Correspondències cromàtiques dels angles*, KANDINSKY, V., *Punt i línia sobre el pla*, p. 64

I es, conseqüència d'aquesta relació que Kandinsky va realitzar, com va desenvolupar la seva teoria posterior de les correspondències entre pla, línia i color. De manera que el triangle, al tenir angles aguts, li correspondria el groc; el quadrat, al tenir angles rectes li correspondria el vermell; i el cercle, a l'estar associat als angles obtusos, al blau.

4.2.1. El test de Kandinsky

Kandinsky va realitzar enquestes entre els estudiants de la Bauhaus i entre la població, les quals havien de contribuir a la clarificació estadística de les relacions entre formes bàsiques i colors fonamentals. A l'informe dels resultats es comunica que una aclaparadora majoria es va decidir pel groc en el triangle, el vermell en el quadrat i el blau en el cercle⁶⁰. És evident que aquest resultat es manifesta molt atacable des del punt de vista de la crítica a la metodologia. Així, per exemple, s'ha de considerar com ingenu el realitzar aquesta enquesta allà on ensenya aquesta correspondència entre formes-colors, això és, en la Bauhaus. A més, es demostra un escàs coneixement metodològic en el fet que el “ventall de preguntes” enumera les tres formes bàsiques en l'ordre triangle, quadrat i cercle si després presentes les instruccions d'omplir amb els colors groc, vermell i blau en el mateix ordre d'aparició de les figures. Està clar que hi ha una gran intencionalitat en trobar en els resultats de les enquestes la resposta desitjada, pel que amb prou feines es pot evitar la impressió que la finalitat d'aquesta “objectivitat” de les enquestes efectuades consistia més en una ratificació de les “teories” de Kandinsky que en un esbrinament imparcial de la realitat.

⁶⁰ FIEDLER, J., *Bauhaus*, Berlin: h.f.ullmann, 2003, p.457



Specialität (Beruf): *Lehrer*

Geschlecht: *mannlich*

Nationalität: *Deutsch*

Die Werkstatt für Wandmalerei im Staatlichen Bauhaus Weimar bittet zu experimentellen Zwecken der Werkstatt um Beantwortung der folgenden Fragen.

1. Die 3 aufgezeichneten Formen mit 3 Farben auszufüllen - gelb, rot u. blau - und zwar so, daß eine Form von einer Farbe vollständig ausgefüllt wird:
2. Wenn möglich eine Begründung dieser Verteilung zu geben.

Begründung: *Das Dreieck: für die menschliche Gestalt, in der Natur. Das Quadrat: für die menschliche Gestalt, in der Natur. Das Kreis: für die menschliche Gestalt, in der Natur.*

Rot das Quadrat: für die menschliche Gestalt, in der Natur. Blau das Dreieck: für die menschliche Gestalt, in der Natur.

Qüestionari, ja contestat, per a l'estudi de les relacions sinestèsiques entre color i forma
(1923). Arxiu de Bauhaus. Museu per a la Creació, Berlín.

4.3. EL PLA ORIGINAL I LA SEVA RELACIÓ AMB LES FORMES

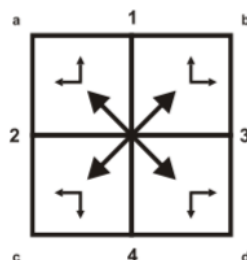
El pla original, segons Kandinsky, és «la limitació deliberada d'una porció de l'univers en la qual es realitzarà la composició.»⁶¹ Resulta un element que, encara que aparentment sembli simple pel seu origen, és un fenomen que actua de sumatori.

El primer atribut que concedeix Kandinsky al P.O. [Pla Original] és la propietat d'un "a dalt" i un "a baix", i que tots dos comparteixen la temperatura freda. El «a dalt» evoca la imatge d'una major lleugeresa, d'alliberament i finalment la llibertat mateixa. La «fluïdesa» nega la densitat. Com més s'acosten al límit superior del P.O., més lliures són. La «lleugeresa» comporta una pèrdua de pes individual, i també de la seva capacitat de sustentació. La «llibertat» produeix la impressió de «moviment» més lleuger, i la tensió juga més lliurement. El «ascens» o la «caiguda» guanya en intensitat. La retenció es redueix a un mínim. El «baix» produeix efectes totalment contraris: condensació, pesadesa, lligam. Com més ens acostem al límit inferior del P.O., més espessa es torna l'atmosfera, més propers se situen els petits plans mínims, mentre que les formes grans i més pesades els suporten amb menys esforç. Aquestes formes perden pes, i la nota de la gravetat disminueix el seu so. La «ascensió» es torna més difícil. La llibertat del «moviment» es veu més i més limitada. La retenció aconsegueix la seva màxima. Les propietats de les horitzontals superior i inferior formen una assonància extremament antagònica, podent ésser encara enfortides amb propòsits de «dramatització» mitjançant una concentració de les formes pesades baix i de les lleugeres amunt. La pressió de les tensions en les dues direccions resulta així notablement enfortida. Al contrari, per neutralitzar parcialment aquestes propietats, es pot utilitzar el procediment oposat:

⁶¹ *Ibid.*, 69.

col·locar les formes pesades dalt i les lleugeres sota. O bé, quan es vol modificar la direcció de les tensions, aquestes es poden dirigir de dalt a baix o viceversa. D'aquesta manera es produeix també un equilibri relatiu.

El segon atribut que atribueix Kandinsky al P.O. és el d' «esquerra» i «dreta», i tots dos comparteixen la temperatura càlida. La «esquerra» del PB desperta la idea d'una major lleugeresa, alliberament i, finalment, llibertat. Les propietats del «a dalt» es repeteixen completament. La diferència principal recau només en el grau en que aquestes propietats es manifesten. La lleugeresa de l'«esquerra» es veu superada per la d' «a dalt», tot i que el pes del «esquerra» és, però, molt inferior en comparació amb el de «baix». Una cosa semblant passa també amb l'alliberament, i la llibertat es veu més restringida a la «esquerra» que en «a dalt». De la mateixa manera que la «esquerra» del P.O. està internament lligada amb el «a dalt», la «dreta» és la continuació del «a baix»: és una continuació del mateix debilitament. La condensació, pesadesa disminueixen, però les tensions xoquen, malgrat tot, amb una oposició més gran, més espessa i dura que a la «esquerra». En quant a la resistència del P.O., el punt d'intersecció de les dues diagonals determina el centre. La vertical i l'horitzontal que tallen aquest centre divideixen al P.O. en quatre zones primàries: cadascuna té una cara diferent. Totes es toquen amb les seves puntes al centre «indiferent», del qual emanen les tensions en direcció diagonal.



Gràfic VI. *Tensions des del centre del P.O.*, KANDINSKY, V., *Punt i línia sobre el*

pla, p. 113

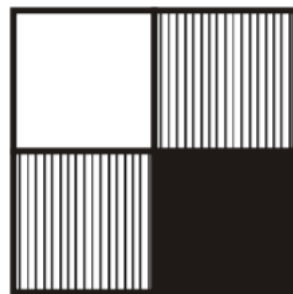
Els números 1, 2, 3, 4, representen les forces de resistència de les vores; a, b, c, d, designen les quatre zones primàries. D'aquest esquema resulten les següents conseqüències:

Zona a: tensió cap a 1 i 2 = combinació de màxima lleugeresa. Zona d: tensió cap a 3 i 4 = combinació de màxima resistència. D'aquesta manera les zones a i d presenten el màxim antagonisme.

Zona b: tensió cap a 1 i 3 = resistència moderada cap amunt. Zona c: tensió cap a 2 i 4 = resistència moderada cap avall.

Les zones b i c guarden entre sí un antagonisme moderat i deixen reconèixer fàcilment el seu parentesc.

En combinació amb les forces de resistència de les vores del plànol es dona un esquema de distribució de pesos, relacionat amb les correspondències de tensions de les diferents parts del P.O.:



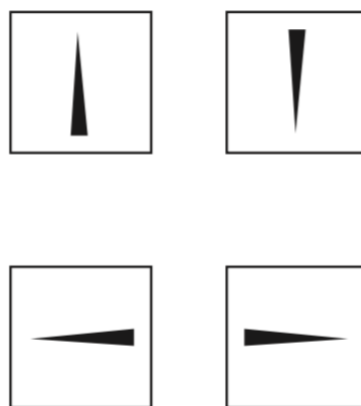
Gràfic VII. *Distribució de pesos del P.O.*, KANDINSKY, V., *Punt i línia sobre el pla*,

p. 115

Es veu aquí com el pes recau sobre el punt D (vegeu gràfic VI), el que significa que la triada ABC és molt més lleugera que no pas l'ABD. Aquí, les diagonals BC juguen un paper «harmònic», mentre que la diagonal AD és «inharmònica». Pel que fa a les tensions creades per aquestes diagonals, la CB és una tensió «lírica», mentre que la AD és una tensió «dramàtica».

Kandinsky, un cop realitzat l'anàlisi del P.O., va establir les relacions figures – P.O. Donada una forma simple i col·locada en la més estricta neutralitat del P.O., sorgeixen dos parells d'antagonismes: El primer parell constitueix un exemple del màxim antagonisme, ja que la forma de l'esquerra està dirigida cap a la mínima resistència, i la forma de la dreta cap a la màxima. El segon parell constitueix un exemple d'antagonisme moderat, ja que les dues formes estan dirigides cap a la més moderada resistència i les seves tensions formals amb prou feines es diferencien entre si.

En tots dos casos les formes es relacionen amb el PB d'una manera similar, el que origina un paral·lelisme exterior, ja que aquí el que s'ha pres en consideració són les vores del PB i no les seves tensions internes.



Gràfic VIII. Amunt: *Posició vertical “Repòs càlid”*, Avall: *Posició horitzontal “repòs fred”*, KANDINSKY, V., *Punt i línia sobre el pla*, p. 116

Aquesta teoria de la forma i de la seva relació amb el pla original és l'última teoria presentada a *Punkt und Linie zu Fläche*, però Kandinsky ja presagiava a *Über das Geistige in der Kunst* que la nova gramàtica de la pintura tenia molt a veure amb la relació matemàtica de les figures amb el P.O. I es que en relació a les figures i el pla, Kandinsky afirma que «El futuro de la armonía pictórica reside precisamente aquí. Las formas ordenadas arbitrariamente en el fondo están relacionadas profundamente entre sí; una relación tan precisa que puede expresarse en forma matemática, aunque es posible que en este caso se opere más con números irregulares que con los regulares.

En cualquier arte, la última expresión abstracta es el número. Como es lógico, este elemento objetivo exige la ayuda y necesita la colaboración de la razón y la conciencia (conocimientos objetivos - bajo continuo pictórico). El elemento objetivo permitirá que la obra de hoy diga en el futuro *yo soy*, en lugar de *yo fui* ⁶²».

⁶² DLA, 102

5. ANÀLISI DE L'OBRA *STRUCTURE JOYEUSE*

5.1. JUSTIFICACIÓ DE LA SELECCIÓ

L'elecció de l'anàlisi de *Structure Joyeuse* s'ha realitzat considerant que es tracta de l'equilibri entre el Kandinsky intuïtiu del món interior i el Kandinsky analític de caràcter marcadament abstracte, tenint en compte que provenia de treballar aspectes sinestèsics i que just al 1926 acabava de publicar *Punkt und Linie zu Fläche*. Teòricament, ens trobaríem a mig camí entre el càlcul i la idea súbdita. A mida que Kandinsky evolucionava com a artista, també ho feia com a teòric.

Aquest capítol a continuació tractarà de mostrar si a través de la seva teoria es pot extreure un llenguatge intel·ligible en la seva obra pictòrica. A més a més, es tractarà d'investigar si en *Structure joyeuse* es pot determinar si aquestes tensions i forces que manifesta en els seus anys de docència es poden veure explícites a la obra, a més d'exemplificar analogies, demostracions, i exemples que corroborin aquest intent de trobar un llenguatge elemental i sintètic de la pintura abstracta. La interpretació, sempre lligada a factors immanents, en aquest cas, intentarà ser el menys simbòlic i subjectiu possible, per tal de trobar les semblances i relacions entre el que teoritzava i la interpretació en l'obra. Totes les imatges mostrades a continuació són el resultat de la investigació i recerca prèviament realitzades a la redacció d'aquest treball.

És l'anàlisi teòric una síntesis pictòrica? *Structure joyeuse* no es una obra extreta de la metodologia més coneguda de Kandinsky [impressió>improvisació>composició], sinó que és una obra *per se*, en un període molt concret d'auge teòric, i que en principi es pressuposa que hauria de mostrar tots aquells elements dels que fa apologia Kandinsky.

Es reflexa aquesta capacitat de Kandinsky de ser analític i sintètic? L'equilibri entre racionalitat i intuïció? És possible interpretar la gramàtica del medi plàstic de Kandinsky?



KANDINSKY, V., *Structure Joyeuse* [Estructura alegre], 1926. Oli sobre tela.

Ens trobem davant d'una obra elaborada als anys de Bauhaus, concretament a la Bauhaus de Dessau, a Berlin⁶³. Els anys previs a Weimar van marcar fortament la importància dels cercles a les composicions de Kandinsky. Però, a Dessau, Kandinsky va transformar aquest element protagonista per l'aniquilació de la superfície del quadre: Els elements compresos dins del pla començaven a surar, transmeten la sensació de profunditat mitjançant la llei dels contrastos.

A continuació es procedirà a interpretar l'obra esmentada segons el plantejament metodològic de Kandinsky:

- Interpretació del color.
- Interpretació de la forma.
- Interpretació de la correspondència color – forma.
- Interpretació del pla.

5.2. INTERPRETACIÓ DEL COLOR

5.2.1 Saturació cromàtica

Aquet estudi s'ha realitzat mitjançant la selecció de l'espectre cromàtic, amb la intenció de visualitzar el predomini corresponent. Es pot observar fàcilment que aquesta obra compta amb una paleta molt reduïda de colors.

⁶³ Kandinsky va estar a la Bauhaus durant el període 1922 – 1933, anys dels quals va ser-hi primerament a la Bauhaus de Weimar (1922 – 1925) i posteriorment a Dessau (1925 – 1933).

De les antonímies esmentades en capítols anteriors, veiem com la més destacada concorda amb la més significant: l'antonímia groc – blau és la protagonista de la obra.



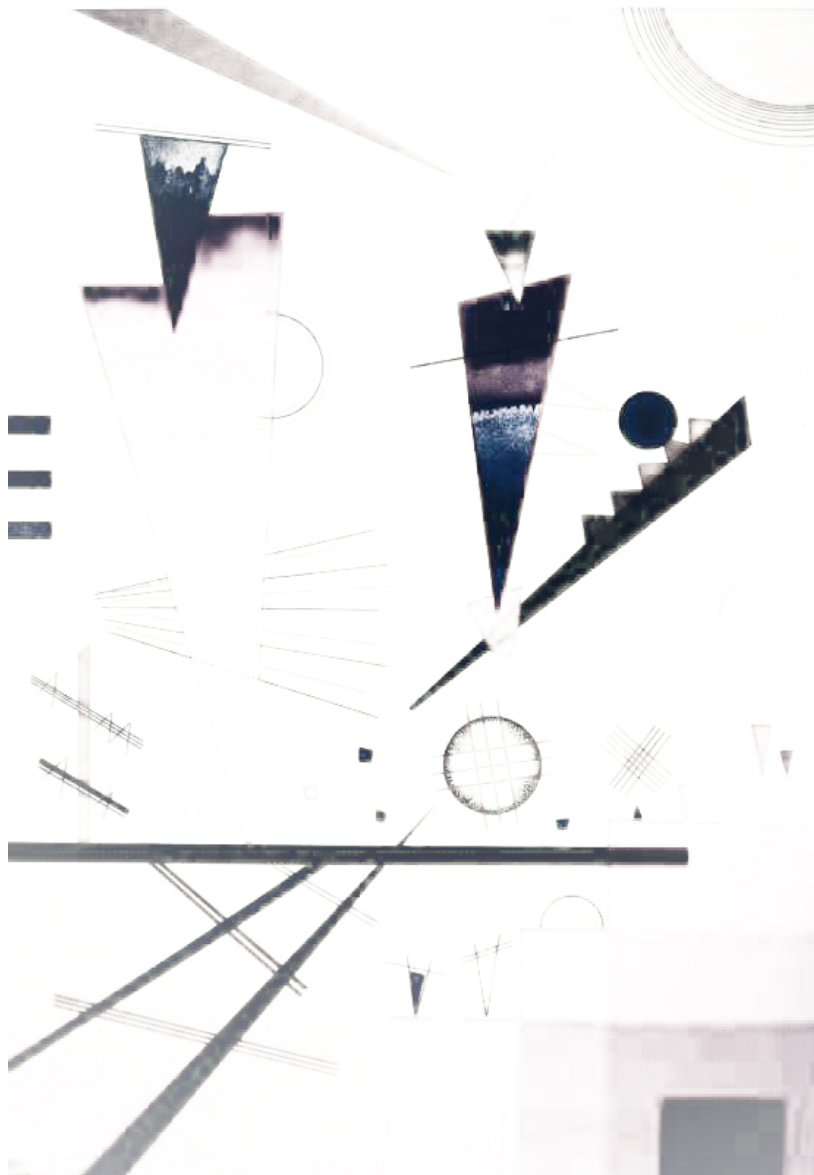
Selecció dels intervals de groc. Percentatge sobre el total: 37%

***Font: Elaboració pròpia**



Selecció dels intervals de vermell. Percentatge sobre el total: 34%

***Font: Elaboració pròpia**



Selecció dels intervals de blau. Percentatge sobre el total: 29%

***Font: Elaboració pròpia**

5.2.2. Profunditat

La imatge següent mostra l'anàlisi de profunditat segons la primera antonímia formada per grocs i blaus, on s'ha descartat el vermells per funcionar possiblement com a element "equilibrador" de les tensions principals. El groc i el blau porten en si tensions oposades: d'avanç i retrocés. Les rectes purament esquemàtiques (horitzontal, vertical, diagonal, i en especial, les dues primeres) desenvolupen la seva tensió sobre el pla sense mostrar cap tendència a separar-se d'ell. En canvi, amb el groc i el blau i la seva relació amb el pla es pot obtenir una imatge gairebé paisatgística.

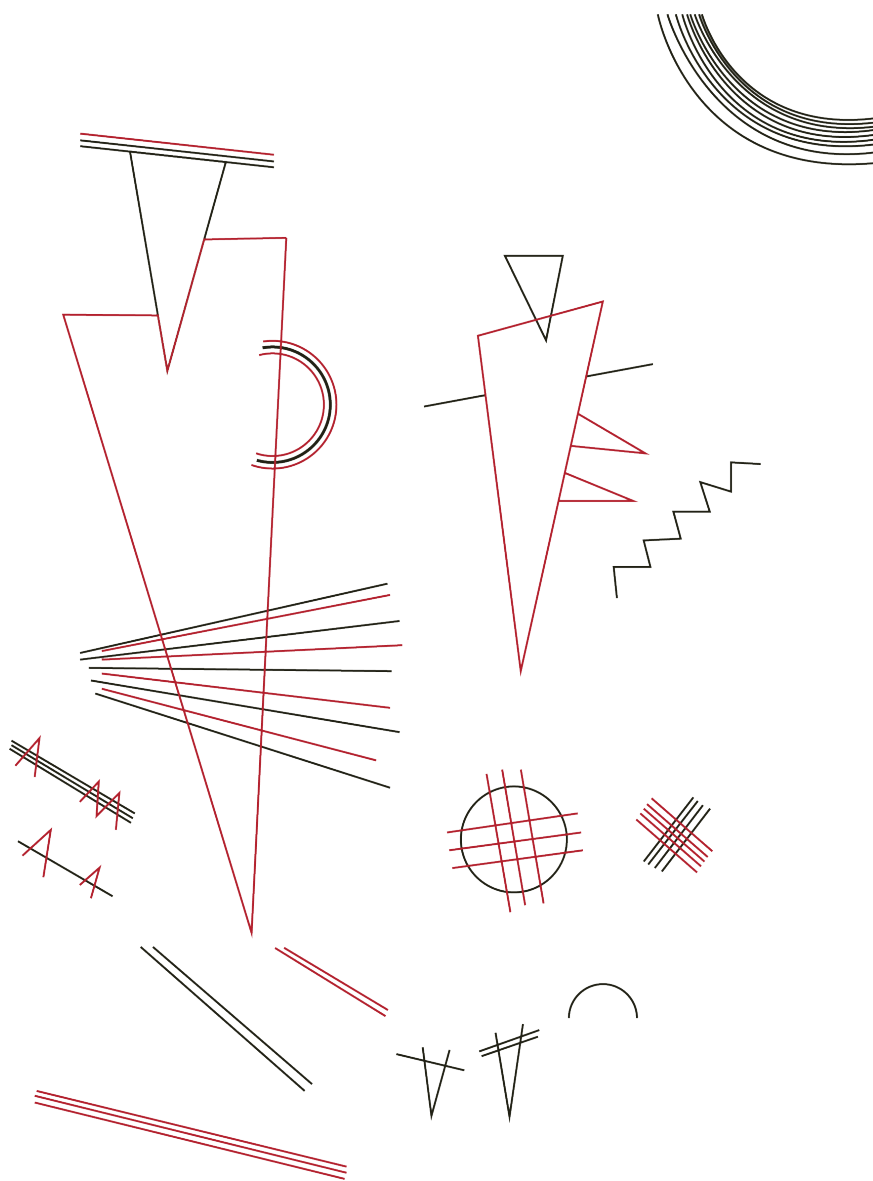


*Plànol de profunditat de la primera antonímia. *Font: Elaboració pròpia*

5.3. INTERPRETACIÓ DE LA FORMA

5.3.1. La línia

En la següent imatge es pot observar l'equilibri entre els elements en vermell i en negre (20 – 20): Això és degut, probablement, a la intenció de Kandinsky de crear estabilitat entre els elements protagonistes i els rítmics.



*Extracte de la configuració de la línia. *Font: Elaboració pròpia*

5.3.2. Elements de ritme

Segons Kandinsky, existeixen dues tendències per crear ritme en una composició: la limitació en el P.O. i el detall a color. Els medis rítmics exposats en la seva docència a la Bauhaus⁶⁴ són:

- a) repetició de la mateixa forma (reflexió),
- b) repetició de la mateixa forma reduïda (reflexió reduïda),
- c) repetició de la mateixa forma en una altra posició (reflexió descentrada),
- d) repetició de la mateixa forma en una altra posició i reduïda (reflexió descentrada i reduïda),
- e) repetició de la mateixa forma en un altre color (reflexió més càlida o més freda),
- f) repetició de la mateixa forma però deformada, per exemple, una forma geomètrica transportada en forma lliure (reflexió vibrada).

Els medis rítmics per aconseguir-ho segons la limitació en el P.O. exposats en *Punt i línia sobre el pla*⁶⁵ són mitjançant les figures presentades a continuació.

⁶⁴ KANDINSKY, V., *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p.106

⁶⁵ KANDINSKY, V., *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral, 1975, p.84



Figura 1



Figura 2

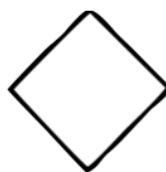


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

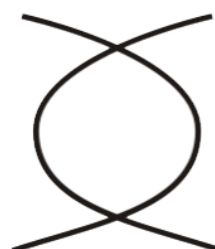
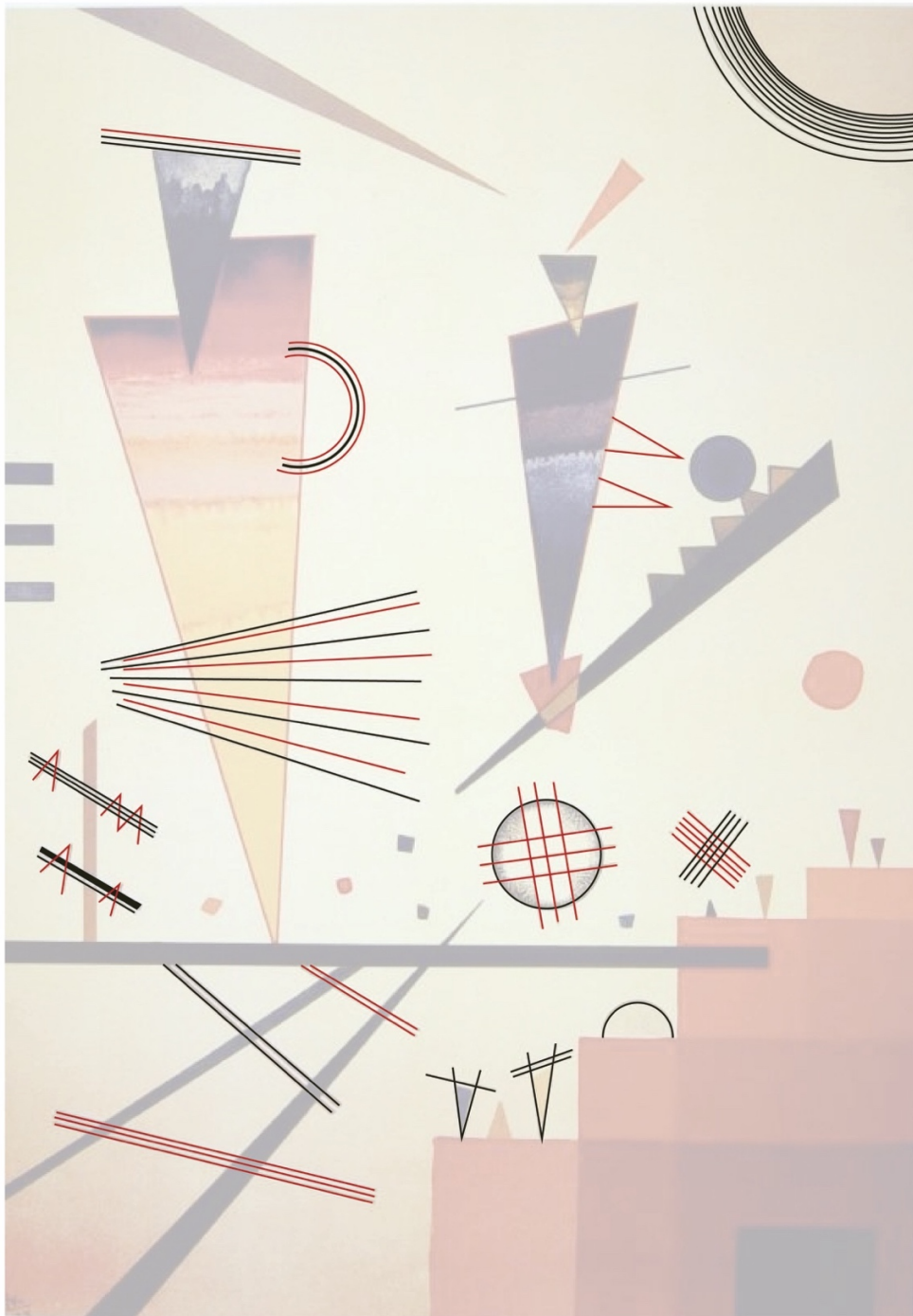


Figura 9

1. Repetició d'una recta amb alternativa de pesos.
2. Repetició d'una quebrada.
3. Repetició simètrica d'una quebrada, amb construcció d'un pla.
4. Repetició d'una corba.
5. Repetició simètrica d'una corba, formació repetida de plànols.
6. Repetició rítmica central d'una recta.
7. Repetició rítmica central d'una corba.
8. Repetició d'una corba lliure i accentuada per una altra corba acompanyant.
9. Repetició simètrica d'una corba.

En el medi rítmic del P.O., trobem la repetició d'una recta amb alternativa de pesos, accentuada per la repetició d'una quebrada, la repetició simètrica d'una corba, simple i formada a partir de la repetició de punts.



Elements rítmics del P.O. *Font: **Elaboració pròpia**

En el medi rítmic cromàtic, trobem la repetició dels triangles en un altre color (reflexió càlida i freda), i la repetició del cercle però deformat (transportada en forma lliure, reflexió vibrada).

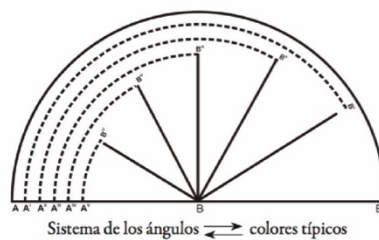


Elements rítmics cromàtics. *Font: **Elaboració pròpia**

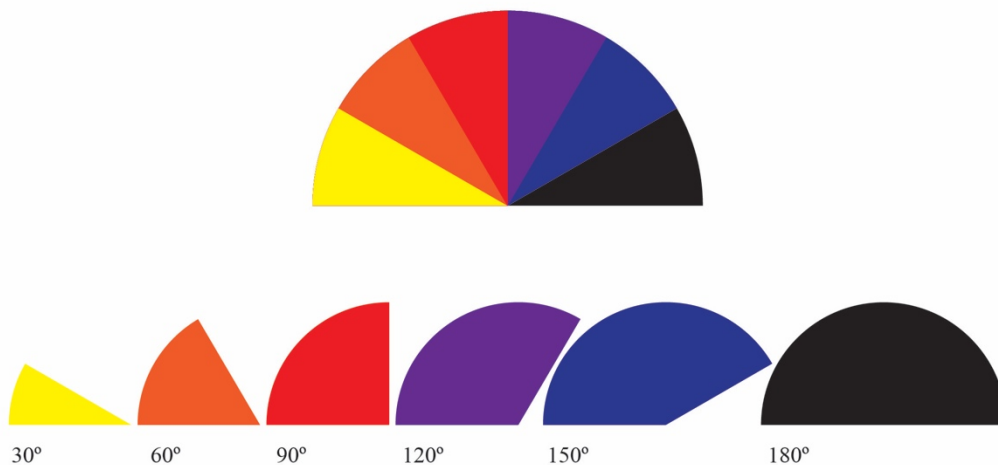
5.4. INTERPRETACIÓ DE LA CORRESPONDÈNCIA COLOR – FORMA

5.4.1. Correspondència entre angles i color

En quant a les correspondències entre angles i colors, Kandinsky va realitzar equivalències entre els angles i els colors. A continuació es mostra en primer lloc la representació gràfica de Kandinsky, seguida de la transcripció cromàtica que he realitzat.



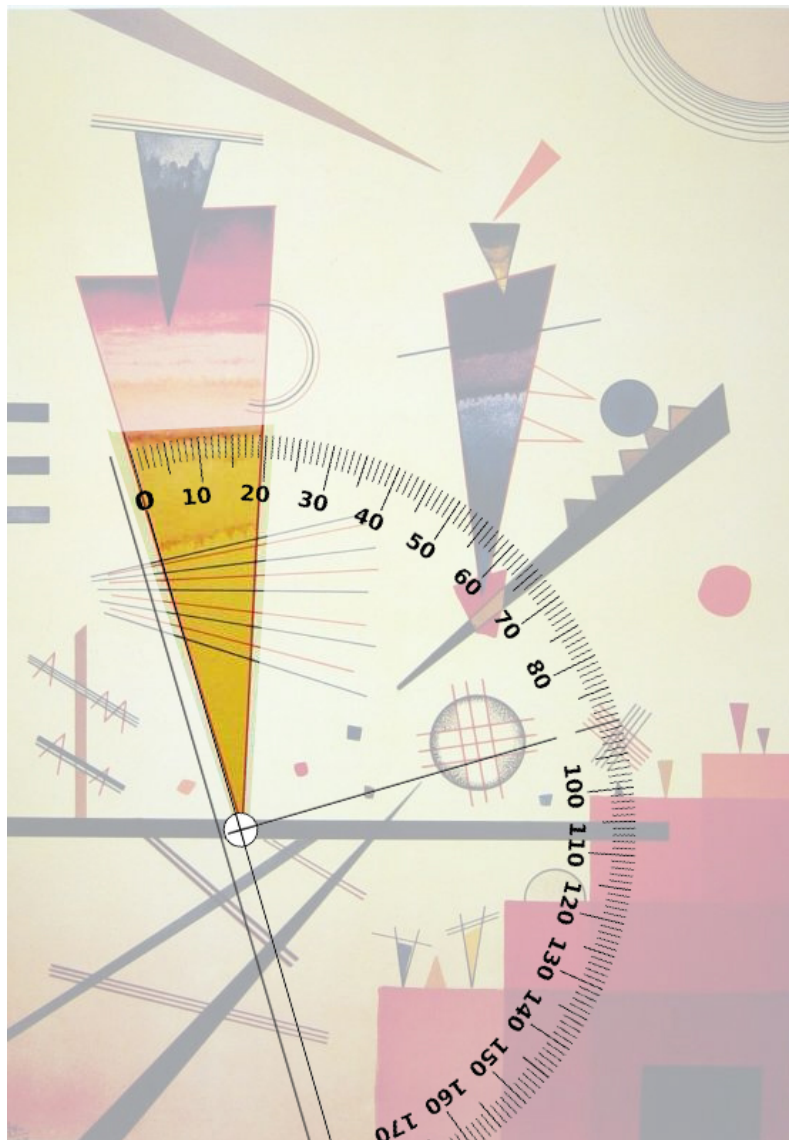
A ^v	B B ^v		amarillo,	Ángulo agudo.
A ^{iv}	B B ^{iv}		anaranjado.	
A ⁱⁱⁱ	B B ⁱⁱⁱ		rojo.	Ángulo recto.
A ⁱⁱ	B B ⁱⁱ		violeta.	
A ⁱ	B B ⁱ		azul.	Ángulo obtuso.



*Transcripció cromàtica de relació angular. *Font: Elaboració pròpia*

L'angle agut

Es pot veure clarament com la construcció de la forma va molt lligada a l'elecció del color. En aquest primer cas, l'angle agut protagonista és groc. I tot i que el fons és d'un ocre semitransparent, les úniques figures grogues són els triangles de 30°. Aquest element protagonista compte amb els tres colors primaris, ja que a l'ésser una forma irregular l'angle és veu quebrat i varia.



Relació de l'angle agut. *Font: **Elaboració pròpia**

L'angle recte

En el cas de l'angle recte el protagonista és el vermell. La forma protagonista quadrada revela transparències de vermell fins al negre. En aquest cas, intueixo que es degut a que la forma fosca central de la figura no acaba al límit del P.O. suggerint el que seria una formació de 180° . En la part superior de la figura principal també trobem un segment pigmentat de vermell, el que suggereix una construcció angularment recte, pel que es troba contrastat clarament amb la figura superior, que és blava.



Relació de l'angle recte. *Font: **Elaboració pròpia**

L'angle obtús

La demostració de l'angle obtús el trobem en la segona figura protagonista. En aquest cas es veu clarament una degradació dels tres colors que formen la seqüència 120° - 150° - 180°: violeta, blau i negre, respectivament.

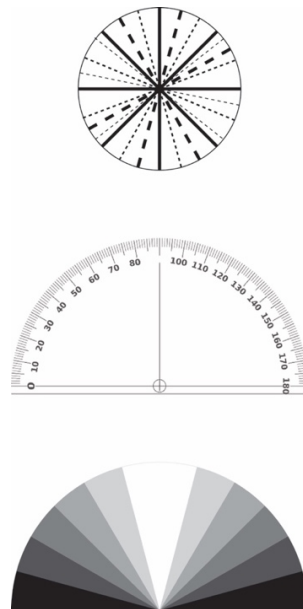


Relació de l'angle obtús. *Font: Elaboració pròpia

5.4.2. La temperatura

Sobre les formes pures de les rectes (horitzontals i verticals) que va teoritzar a *Punt i línia sobre el pla*, Kandinsky les distingia entre si per temperatura (fred o calidesa, respectivament), essent les altres desviacions tendències cap a una o l'altre. Per explicar aquest comportament, Kandinsky va realitzar el gràfic “*l'Estrella de les rectes*”. Les diferents tendències cap al fred o la calidesa determinen la seva tonalitat o sons interiors⁶⁶.

El gràfic que es troba a continuació és una reinterpretació de l'estrella de les rectes de Kandinsky, amb la intenció d'observar les diferents relacions de temperatura que es troben a l'obra. S'ha tingut en compte la divisió angular descrita a la teoria de l'autor amb la intenció de realitzar una traducció cromàtica amb la que poder visualitzar gràficament el resultat d'aquest.



Reinterpretació de l' “*Estrella de les rectes*”. *Font: **Elaboració pròpia**

⁶⁶KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p.52

Els criteris amb els quals s'ha realitzat aquesta traducció són: a) respectar la horitzontal ($0^\circ - 15^\circ$ ó $165^\circ - 180^\circ$) i la vertical ($75^\circ - 105^\circ$), i crear una escala de degradació en què es corresponguin les diagonals segons la tendència cap a l'horitzontal o la vertical i b) especificar cromàticament (blanc [tendència al groc] – calidesa i negre [tendència al blau] – fred).

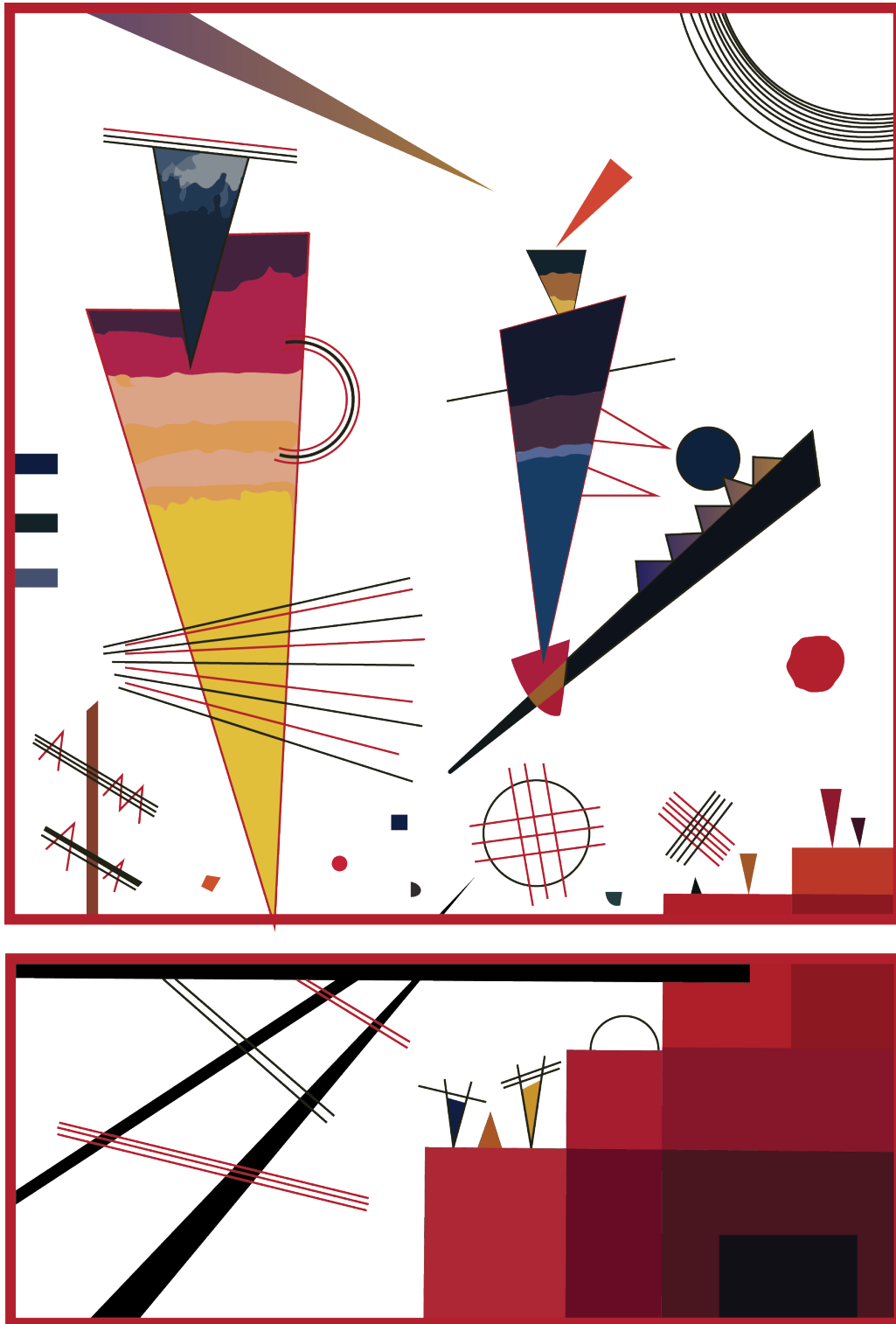


Interpretació tèrmica de *Structure Joyeuse*. *Font: **Elaboració pròpia**

5.5. INTERPRETACIÓ DEL PLA

5.5.1.El format

Kandinsky composava en formats quadrats, horitzontals i verticals. Els formats més recurrents eren els quadrats (1:1) i horitzontals. Aquest últim format era l'escollit per Kandinsky a l'hora de realitzar les seves grans composicions. Penso que no és una decisió arbitrària ja que en la forma d'organitzar els elements característic, era molt més fàcil seguir un eix horitzontal i evitar l'ús de les cantonades i les vores. Segons ell, el format horitzontal representava la sonoritat material. Els formats verticals suposaven un repte major a nivell compositiu, ja que aquí Kandinsky s'alliberava de l'equilibri convencional i equilibrava les seves peces mitjançant eixos, diagonals o tensions tant verticals com horitzontals. Les composicions verticals denoten una sonoritat espiritual. En els formats 1:1, Kandinsky acostuma a utilitzar una diagonal com a referència a l'hora de compondre les figures en relació al P.O. La configuració de les formes en el P.O. suggereixen una diagonal que travessa la part superior de la composició, és per aquesta raó que considero probable que utilitzés la horitzontal negra com a element estructural i no pas compositiu, a mode de ruptura entre el "a dalt" i el "a baix". És comú trobar en els quadres de format 1:1 de Kandinsky una composició a partir d'un eix diagonal. Si així fos, es pot veure clarament en el gràfic mostrat a continuació com aquesta part superior configura una relació 1:1. Aquesta diagonal, que aniria del extrem superior dret fins al extrem inferior esquerre de la composició superior, afegiria a la composició un pes líric. Per tant, tenint com a referència aquesta diagonal lírica, a la sonoritat espiritual abans esmentada, se li sumaria una tensió estàtica o passiva.



Interpretació estructural del P.O. de *Structure Joyeuse*. *Font: **Elaboració pròpia**

5.5.2. Interjeccions

Les diferents etapes del procés analític que Kandinsky va ensenyar als seus estudiants durant els seminaris de la Bauhaus són, en primer lloc:

1. La subordinació del complex general a una forma senzilla gran, que ha de ser dibuixada de manera exacta dins dels límits fixats.
2. La característica formal de les diferents parts vistes de forma individual i en connexió amb la resta.
3. Exposició de la composició global en un esquema el més concís possible.

Segona etapa:

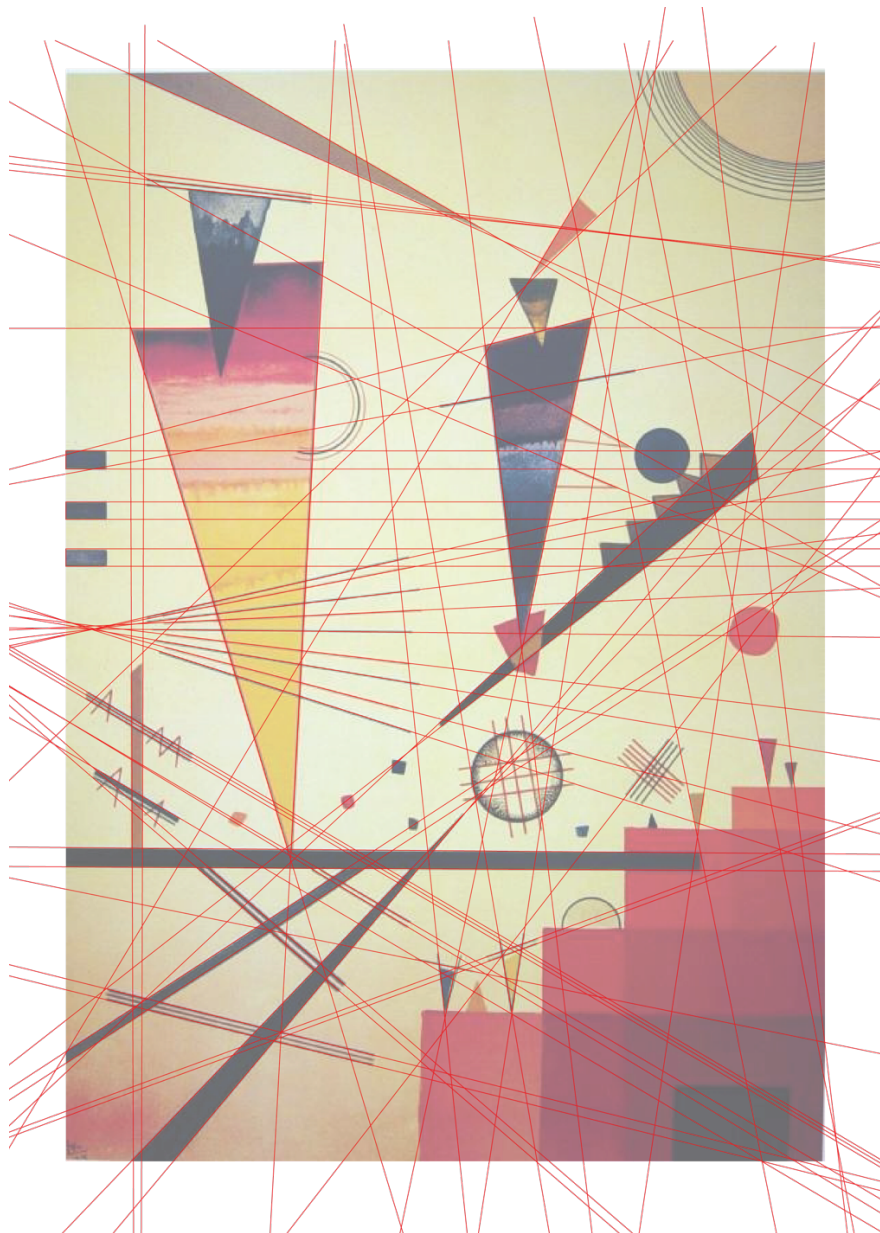
1. Explicació de les tensions descobertes en la composició, que són presentades per formes lineals.
2. Accentuació de les tensions principals per línies més amples o posteriorment colors.
3. Insinuació de la xarxa constructiva amb punt de partida o focus (línies de punts).

Tercera etapa:

1. Els objectes són considerats exclusivament com expansions d'energia i la composició es limita a complexos formats per línies.
2. Diversitat de les possibilitats de composició: construcció clara i encoberta.

3. Exercicis cap a la màxima simplificació possible del complex general i de les tensions individuals com a expressió concisa, exacta.

La composició de les formes mitjançant les interseccions de les figures mostren com molts dels aspectes abans esmentats sobre la construcció s'exemplifiquen. Es pot observar en la següent imatge com moltes fugues de les figures principals fan alhora la funció constructiva d'altres elements secundaris.



***Font: Elaboració pròpia**

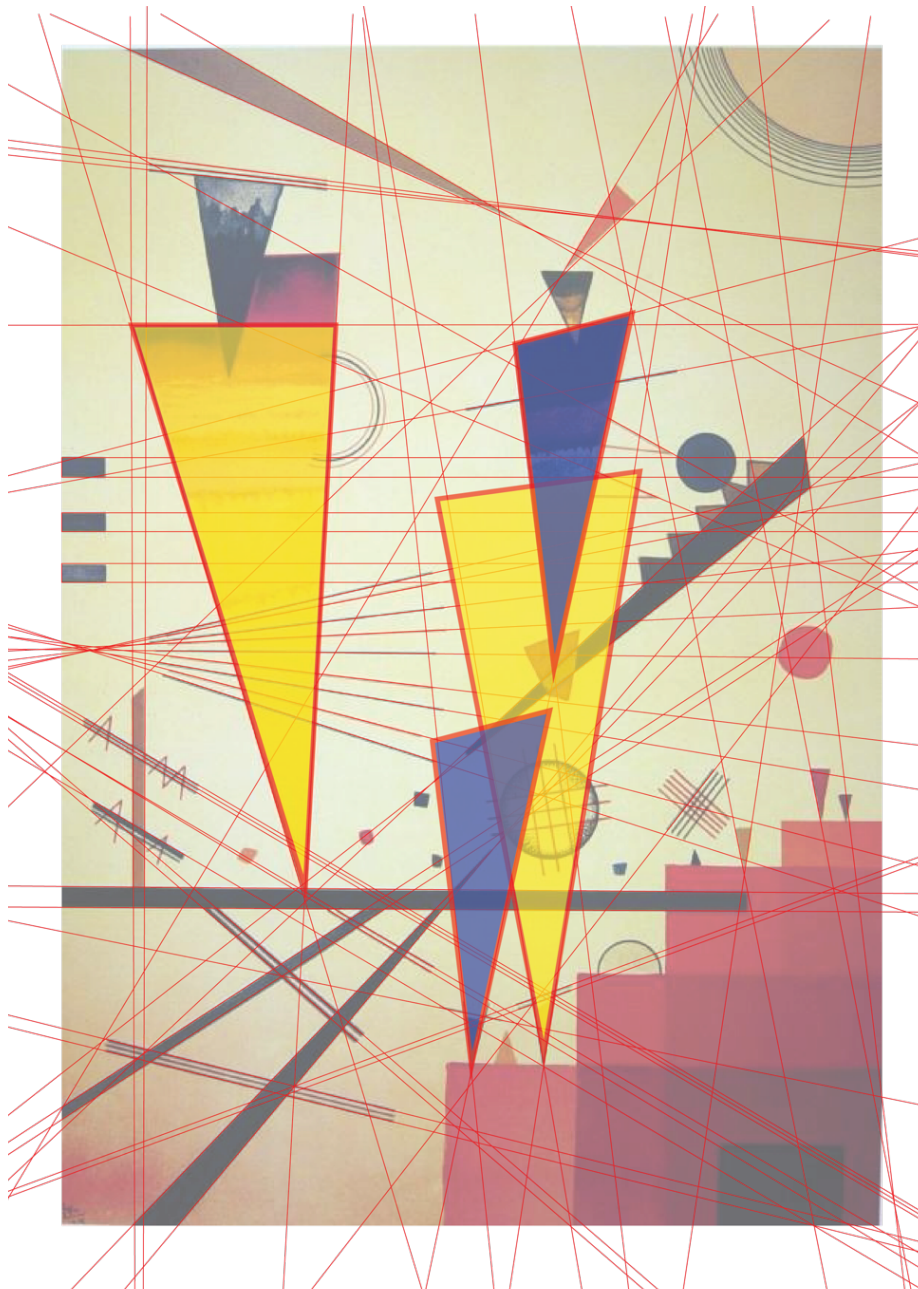
Les línies estructurals de les que s'ha fet menció amb anterioritat serveixen de guia per a la posició dels elements rítmics del quadre, tenint així l'exemple de subordinació del complex general a una forma senzilla gran. Aquestes diagonals ens permeten interpretar que la tensió recau en la part esquerra de la composició.

La «esquerra» del P.O. desperta la idea d'una major sensació de lleugeresa. De la mateixa manera que passa amb el «a dalt». L'esquerra i el a dalt aquí estan sotmeses a moltes menys tensions, les quals es troben accentuades per línies més amples i colors.



***Font: Elaboració pròpia**

En aquesta imatge, es pot observar com Kandinsky utilitza les rectes estructurals com a eix per a configurar els elements rítmics, però també mostra la diversitat de les possibilitats de composició: la construcció clara i encoberta. Aquí les dues figures principals mostren clarament la posició dels seus elements secundaris rítmics, en un exercici cap a la màxima simplificació possible del complex general i de les tensions individuals com a expressió concisa.



***Font: Elaboració pròpia**

6. CONCLUSIONS

L'estímul de Kandinsky d'investigar el futur, de la recerca del que ell ja havia proclamat en *De l'espiritual en l'art* com «l'art nou», la manifesta com una «lucha de sonidos, falta de equilibrio, principios que se derrumban, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos retos que se entrelazan, contradicciones y contrastes.» Aquesta afirmació de Kandinsky constata la seva aversió a les sèries estàndard i al tradicional academicisme. Al mateix temps, Schoenberg afirma que: «ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad [...] porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte. »

Es pot veure en ambdós artistes una consciència històrica de futur i una voluntat d'estar avançat al seu temps. Per no caure en l'obsolescència que comportava la decadència de la modernitat, Kandinsky, com a messies de l'avantguarda, va haver de carregar-se de sentit amb una trajectòria cap a l'essència de l'art. La tradició moderna, segons els nous principis de finals del segle XIX, és la història de purificació de l'art i la seva reducció a l'essencial de la mateixa manera que l'evolució del llenguatge musical configura un discurs anàleg, passant del sistema tonal al serial i despullant-se de les convencions al medi d'expressió. En tots dos casos, en la música i en la pintura, la intenció va ser un allunyament cada vegada més radical de la referència i de la representació cap a un fonament més autèntic de l'art. Kandinsky, per tal de defensar la seva elecció, va optar per escortar la seva decisió amb especulacions estètiques i teories metafísiques. Aquest rebuig a la realitat material, així com la intranscendència de la forma exterior, va fer

néixer en Kandinsky la creença de l'art com afirmació de l'ànima. Però en aquest camí cap a l'abstracció, el llenguatge va canviar radicalment. Si localitzem la teoria de la creació de Kandinsky en el context de la pedagogia de la Bauhaus, es podrà veure en ella la contribució d'un irracional racional. Kandinsky va aconseguir un sistema pedagògic compost de manera lògica i que apareix sota l'aspecte d'estricta racionalitat, que sembla xocar fortament amb les lleis interiors de sonoritat.

Sobre la hipòtesi que s'ha despertat a mida que es realitzava aquest treball d'investigació de si és possible transmetre el missatge sensorial de l'artista a l'espectador si es coneix el llenguatge, la meua postura és que depèn del coneixement de l'espectador envers l'artista. La intenció de crear un llenguatge universal que va fer Kandinsky del pas de l'inconscient al conscient en un esforç d'assentar les "lleis de la creació", sembla inestable si es tenen en compte factors com diferències culturals, evolució permanent de la significació simbòlica en el camp de l'art, etc.

En el camp de l'expressió abstracte, sembla que l'estil ha esdevingut llenguatge. Però tot i que la teoria de Kandinsky es veu reflectida en gran mesura en el cas de *Structure Joyeuse*, seria interessant cercar casos anàlegs amb altres artistes abstractes coetanis, ja que d'aquesta manera es podria realitzar una comparació minuciosa d'estils i llenguatge per a trobar coincidències i discrepàncies a nivell teòric.

Segons les dades que s'han pogut interpretar en l'obra i en els paràmetres [color-forma-pla] i les seves relacions, s'ha pogut observar i verificar que en *Structure Joyeuse* els protagonistes són el groc, el vermell i el blau, colors marcats profundament pels principis de la Bauhaus. Aquesta paleta tan reduïda suggereix la depuració formal, en un camí cap a la síntesis pictòrica. El groc i el blau, per les seves propietats interiors creen indefugiblement una tridimensionalitat deguda a les seves característiques excèntriques i

concèntriques, respectivament. Només en les figures principals s'utilitza una pinzellada diluïda per crear una degradació cromàtica, tècnica emprada per Kandinsky per a ressaltar tensions dins les mateixes figures. Les línies estructurals que les acompanyen serveixen a l'espectador de repòs, però sobretot marquen el camí de lectura de l'obra. Es creen així, unes pistes visuals que acompanyen i senyalen les figures per tal de facilitar l'ordre cromàtic.

És molt propi de Kandinsky l'ús del contorn de les formes en dos colors per tal de crear dinamisme en la composició. Al voltant de la forma, es va creant un discurs que l'acompanya i la relaciona amb sí i amb la resta. Els elements que la relacionen amb sí són el color, que en aquest cas és pla i uniforme, i que ens mostra aquest Kandinsky més purista. Tot i així, els elements més simbòlics a nivell interpretatiu són els rítmics. Aquests poden canviar la intenció compositiva, que es troba en segon nivell, de manera "invisible". Ens trobem en *Structure Joyeuse* una alta vibració de les formes. L'ús de la repetició com a recurs gairebé simfònic crea un ritme de lectura no uniforme, que convida a mirar les figures amb pauses diferents, és a dir, a aturar-nos en aquells punts on la reflexió és més accentuada, i accelerar-nos passant per alt aquells elements que utilitzen la repetició per tal de guiar-nos al següent element.

Per tal de crear una cohesió en tots els plans, la correspondència entre formes i colors és un condicionant determinant. És per aquesta raó que les figures que apareixen en l'obra no són de colors aleatoris, sinó que segueixen el patró establert per Kandinsky de correspondència euclidiana. Això és, probablement, degut a les influències teòriques arquitectòniques que es respiraven a l'ambient de la Bauhaus. Tenint en compte que Kandinsky instruïa l'alumnat de primer curs, aquest paral·lelisme entre color i forma gairebé dogmàtic i extrapolat a altres camps de l'art i l'artesanía, eren apuntats per tots els professors de l'escola. En referència a l'obra, aquest èmfasis en el color demostra una

intenció de contigüitat entre els elements, on es creen grans contrastos a partir de la saturació cromàtica. Tot i així, la degradació a blanc del groc del fons transmet un centre de gravetat des d'on un eix axial ressalta els colors de les figures, creant una font de llum que proporciona oclusivitat a l'obra.

Un cop afirmada la hipòtesis de si es veu reflectit el llenguatge teòric de Kandinsky en la seva pràctica artística, seria interessant preguntar-se si això ha esdevingut transcendent en el camp de la pintura abstracte. La imposició personal en la docència artística d'uns criteris estètics pot distorsionar la diversitat de l'aprenentatge artístic a favor del benefici propi.

7. BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Kandinsky: russian and bauhaus years 1915-1933*, New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1983.

ALONSO, A., *El color de los sonidos*, Madrid, Vision, 2011.

BOWLT, J., «Vasilii Kandinsky: The Russian Connection», *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of "On the Spiritual in Art"*, Newtonville, 1980.

CASALS, J., *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.

CASALS, J., *Constelación de pasaje: imagen, experiencia, locura*, Barcelona, Anagrama, 2015.

DROSTE, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Berlin: Taschen, 2001.

ENCINA, J., *Worringer*, Madrid, Editorial Complutense, S. A., 2002.

FIEDLER, J., *Bauhaus*, Berlin: h.f.ullmann, 2003.

FUBINI, E., *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004.

JAHODA, G., Theodor lipps and the shift from “sympathy” to “empathy” *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, Volume 41, Issue 2, 2005.

KANDINSKY, V., *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 2007.

KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1972.

KANDINSKY, V., *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Síntesis, 2002.

KANDINSKY, V., *La gramática de la creación: el futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 2000.

- KANDINSKY, V., *Mirada retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, Barcelona, Emecé, 2002.
- KANDINSKY, V., *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral, 1975.
- KANDINSKY, V., “*Sobre la cuestión de la forma*”, en *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989.
- KANDINSKY, V., y MARC, F., *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 2002.
- KANDINSKY, V., SCHOENBERG, A., *Cartas, Cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza, Madrid, 1987.
- KANT, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1999.
- KULTERMANN, U., *Historia de la historia del arte*, Madrid, Akal, 1996.
- MACKE, A., MARC, F., *Briefwechsel 1910-1914*, Erstruck, Berlin, 1920.
- MALTAS, A., *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, Tesis Doctoral Universitat Politècnica de Catalunya.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La Estética contemporánea : una investigación*, Madrid, Losada, 1971.
- PELLETERI, O., *Tendencias críticas en el teatro*, Argentina, Estudios de Teatro Argentino, 2001.
- SCHOENBERG, A., *El estilo y la idea*, Madrid, Idea Books, 2005.
- SHORT, C., *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- STEINER, R., Teosofía, RUDOLF STEINER [-], 2002.
- TELLEZ, J. L., *Cruzando las fronteras; La desintegración de la tonalidad*, Madrid, Fundación Juan March, 2010.

- WICK, R., *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. 1986.
- WORRINGER, W., *Abstracció i empatia*, Barcelona, Edicions 62, 1987 (Munic, 1908).
- WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*,, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Munic, 1908).

WEBGRAFIA

- (--) *Obres de Kandinsky de WikiArt*. Consultat el 3-04-2016.
[<http://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky>].
- AZNAR, A. (2010), *Estètica experimental de Fechner*. Consultat el 10-01-2016.
[<http://www.ub.edu/pa1/node/Gustav>]
- CALLEJAS, D. (2005) “*Sinestèsia*” article de la *Universitat de Granada*. Consultat el 10-08-2016. [<http://www.ugr.es/~sinestes/>].
- CHUDNOVSKY, V. (2012), *From the experience of music and painting synthesis*. Consultat el 21-06-2016.
[http://prometheus.kai.ru/ck+kand_e.htm#8],
- LEHAY, C. (2013) *Wassily Kandinsky small worlds VII*. Consultat el 08-05-2016-
- MARTIN, F. (2013) *Just because there's an Old Age Style, is there an Old Age Content?* Consultat el 06-07-2016.
[http://www.fredmartin.net/Fred_Martin_Art/2012-01-06/2011%20APA,%20Old%20Age%20Content-v-2012-vpdf.pdf]

PORTAL, P. (2013) *Percepción de las leyes de la Gestalt*. Consultat el 16-07-2016. [<http://esquisse-artesvisuales.blogspot.com.es/2013/03/percepcion-leyes-de-la-gestalt.html>]

RASANZ, P. (2014), *Les “tres peces per a piano” de 1909*. Consultat el 05-07-2016. [<http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html>]

SATLER, M. (2010) *The Psychological Working Of Colour*. Consultat el 06-07-2016.

[<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/kandinskytext3.htm>]

SATLER, M. (2010) *Kandinsky's Introduction*. Consultat el 06-07-2016.

[<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/kandinskytext2.htm>]