

# Kandinsky: su camino hacia la abstracción

escrito por Ignacio Ilundain | 23 septiembre, 2023

La aportación de Wassily Kandinsky a la pintura es incuestionable. Fue el principal impulsor y teórico de la pintura abstracta. Su camino de la figuración a la abstracción fue el fruto de una larga búsqueda. Tuvo que hallar nuevas formas de comprender lo pictórico, las leyes de la sensibilidad de la imagen y su relación con el psiquismo, para ver en este “arte por el arte” la realización del espíritu capaz de elevar lo humano. Fue un pintor con una fuerte impronta intelectual que quedará reflejada en sus escritos y docencia.

Kandinsky (Rusia, 1866 – Francia, 1944) vivió en varias ciudades y países a lo largo de su vida, teniendo residencias intermitentes en Rusia, Alemania y, sobre todo, Francia, que jalonan sus 77 años de vida. El talante reflexivo es una constante en su vida desde muy pronto. En estos años de madurez, esa reflexión pasa por la escritura de textos que añadirán profundidad y afán de claridad a su pensamiento sobre el arte. En 1913, a los 47 años, escribe *Mirada retrospectiva*, un escrito de madurez, complementario de otro escrito, este más famoso: *De lo espiritual en el arte*, publicado en 1911 y que recoge sus reflexiones del decenio anterior. *Punto y línea sobre el plano* (1926) es su otro escrito de referencia. Quiero comentar algunas ideas contenidas en este breve escrito. Utilizo la edición de Emecé, *Mirada retrospectiva y otros textos. 1911-1922*.

## “El objeto perjudicaba a mis cuadros”

*...cuando de pronto vi un cuadro de una belleza indescriptible, impregnado de un vigoroso ardor interior. Al principio me quedé paralizado, pero enseguida me dirigí rápidamente hacia*

*ese cuadro misterioso (en el cual solo veía formas y colores y cuyo tema era incomprendible). Pronto encontré la clave del enigma. Era uno de mis cuadros puesto a un lado y apoyado sobre la pared. Al día siguiente traté de revivir a la luz matinal la impresión que experimentara la víspera frente al cuadro. Pero solo lo logré a medias: aun de costado yo reconocía constantemente los objetos; era que faltaba la fina luz del crepúsculo. Ahora ya estaba seguro: el objeto perjudicaba a mis cuadros (Mirada retrospectiva, p. 110).*

Todos habremos tenido la experiencia de caer en la cuenta, **ver como diferente** algo que vemos de manera repetida. De repente, caemos en la cuenta de que eso que siempre ha estado ahí es azul y no gris; que es más pequeño o grande de lo que pensaba; que es importante; que este cuadro tiene tal o cual mensaje... Este mirar con ojos nuevos es un fenómeno en gran parte ligado a la atención.



Prestar **atención** es algo voluntario, un dirigir la mirada, un modular nuestra apertura al mundo de manera consciente y trabajada. A veces, este ver con otros ojos está también ligado a la **imaginación**, como al intentar ver la propia ciudad con ojos de turista; o al intentar desempeñar tal o cual actividad sin ejercer alguno de los privilegios u oportunidades de las que dispongo: ser europeo, con estudios,

con dinero suficiente...

Experimentamos los acontecimientos de la vida sabiendo lo que sabemos. Todos tenemos una biografía, un saber acumulado sobre una parcela de la realidad, saber que es tanto teórico como práctico; todos valoramos cosas... Todo este bagaje de saber y valorar son las "gafas" que modulan nuestro ángulo de apertura al mundo. Nos puede dar algo de miedo lo nuevo; nos gusta innovar y no repetir... Son muchas las variables que configuran esta apertura.

En los escritos en los que Kandinsky quiere explicar su proceso pictórico, aparece como una constante la idea de que su trayectoria está guiada por el **impulso hacia la abstracción**. "De la figuración a la abstracción" podría ser la manera de nombrar este recorrido trabajado, esta búsqueda que solo se aclara en el hallazgo. Normalmente, cuando nos encontramos con algo valioso reconocemos que era eso lo que estamos buscando y, al mismo tiempo, que eso tiene carácter de hallazgo que satisface una búsqueda. Ver un cuadro colocado en una perspectiva diferente a la habitual le permitió verlo de forma nueva. Fue algo imprevisto, fortuito, pero **su mirada ya estaba impulsada por una búsqueda** de algo todavía impreciso. Esa experiencia le permitió dar nombre a algo importante: "el objeto perjudicaba mis cuadros".

Por otro lado, Kandinsky habla de "indescriptible belleza". Esa cosa nueva que vio, el cuadro mal colocado, le pareció bello. La belleza tiene una amplitud indefinida, no puede estar encorsetada por un canon. A veces, nos parecen cosas feas las que no se ajustan a lo esperado. Pero lo bello admite muchas variantes, muchas de ellas insospechadas, a las que hay que estar abierto para poder percibir las. No quiero decir con ello que no exista lo feo, sino que lo bello es amplísimo. Una mirada educada y abierta a lo bello dilata nuestra apertura. La belleza es admirable (*ad-mirabile*), dirige la mirada, amplía el cultivo de nuestra subjetividad.

Llegar a estas afirmaciones con ánimo pacífico y resuelto tuvo que ser difícil. Todo tiene precedentes, también la llamada “pintura abstracta”. Pero Kandinsky, uno de sus iniciadores, tiene que luchar contra tradiciones muy fuertes que, con variantes, persiguen la figuración, que quieren representar la apariencia de las cosas.

Antes había ocurrido algo muy importante. El “**realismo**” de la pintura, que a lo largo del tiempo se ha entendido y realizado de diversas maneras y con diferentes estilos, **se rompió en facetas fundamentales**. El impresionismo o el simbolismo, son estilos que persiguen la figuración pero que plantean de “manera muy diferente” el uso de la pincelada, del color. Incluso el cubismo pinta guitarras, aunque no son fáciles de ver dada la ruptura del punto de vista único. Color, perspectiva, dibujo, grosor de las pinceladas... son utilizados de formas rompedoras con la tradición y que son calificadas como “vanguardistas». Las formas clásicas parecen ya anticuadas. El pintor se siente libre en su forma de representar.

Un paso más en esas exploraciones de nuevos territorios del mundo pictórico lo da la abstracción que se queda con los **elementos básicos de lo visible: el color y la forma** (puede verse esta otra [entrada](#) en la que reflexiono sobre la pintura figurativa y no figurativa con carácter general). En un fragmento de esta obra muchas veces citado, Kandinsky cuenta cómo le impactó el cuadro de Monet *La parva de heno* que contempló en una exposición en Moscú en 1895 (tenía 29 años).

*Y de pronto, por primera vez, veía un cuadro. Por el catálogo me enteré de que se trataba de una parva. No conseguí en modo alguno reconocerla. Y no reconocerla me resultó penoso. Me parecía asimismo que el pintor no tenía derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía confusamente que en el cuadro faltaba el objeto. Y hube de advertir con asombro y turbación que el cuadro no solamente se adueñaba de uno, sino que además dejaba impresa en la conciencia una marca*

*indeleble... Para mí, todo eso era muy confuso, y no fui capaz de sacar las conclusiones elementales de tal experiencia (...) La pintura adquiría una fuerza y un brillo fabulosos, pero, también de manera inconsciente, el objeto, como elemento indispensable del cuadro, quedaba rebajado. Mirada retrospectiva, p. 98).*

## **“El artista debe conocer sus dones a fondo”**

*Solo una cosa me consuela: nunca me resolví a utilizar una forma que hubiera nacido en mí por la vía de la lógica y no la vía de la sensibilidad pura. Yo no sabía inventar formas y me repugna ver formas inventadas. Todas las formas que utilicé siempre vinieron “por sí mismas”, se presentaban en mí en su aspecto definitivo, de manera que yo no tenía sino copiarlas o bien se formaban en el transcurso mismo del trabajo de una manera que a menudo me sorprendía a mí mismo. Con los años aprendí a dominar un poco esa fuerza creadora (...) Con los años comprendí que un trabajo realizado con el corazón palpitante (...) no basta. El caballo lleva a su jinete con vigor y rapidez. Pero quien conduce el jinete es el caballo. (...) El artista debe conocer sus dones a fondo y, como experto hombre de negocios, no debe olvidar o dejar de utilizar la menor partícula de ellos; por el contrario, su deber es explorar esas partículas hasta el límite de lo posible (Mirada retrospectiva, pp. 111-112).*

Liberado del objeto que “molesta”, Kandinsky irá buscando cómo llenar esa ausencia que deja la renuncia al objeto, indagando sobre cómo hacer **pintura no figurativa que siga leyes propias**, que sea arte y no algo arbitrario y caótico. Estudiará las leyes básicas del color y la forma o figura, elementos fundamentales de la imagen pictórica y de lo visible. Al reducir a sus elementos básicos los componentes de la imagen, **abstrae esos elementos** de las figuras que vemos siempre en el

mundo real. Siempre vemos “objetos” coloreados y con formas: personas, cosas, paisajes... Si eliminamos el qué de lo que vemos, las figuras reconocibles, nos quedamos con los elementos básicos abstrayéndolos, separándolos, de lo real concreto. Vemos colores y formas: eso es lo visible. Pero vemos sabiendo, y reconocemos los objetos. Decimos que vemos mesas, no algo marrón, por ejemplo, que tiene esa forma, lo que dependerá del punto de vista.



El artista **se libera de la representación de lo real** dejando de lado el tema tal como clásicamente se ha considerado y quedándose solo con la creación de la imagen, con la construcción pictórica en la que ya no se preocupa de construir una ilusión de realidad.

Todo esto es, en Kandinsky, un proceso muy pensado del que dan fe sus escritos. La labor docente en la Bauhaus (1922-1933) intensifica la reflexión. Buscar la construcción de la imagen, colores y formas, y que sean algo solo sensible sin referencia a la realidad de las cosas, se aleja de la tradición. Como dice el texto citado, él no quiere inventar formas, sino dejar que aparezcan, pero **dominando esta creatividad**. A la vez que Kandinsky subraya la importancia de **dirigir** el proceso creativo, es precisa la **pasividad**, porque no subraya la invención sino el seguir la lógica de lo sensible que se le manifiesta a la conciencia. Para seguir esta lógica estudiará las propiedades de los colores y las formas, así como sus relaciones mutuas, como hará en *De lo espiritual en el arte*.

Para ello, y no menos importante, se observará a sí mismo para conocer sus dones y poder aprovecharlos de manera completa.

Forma parte de la mentalidad de las vanguardias pictóricas la reflexión sobre el **papel de la subjetividad en la elaboración del mundo pictórico**.

- **Matisse**, que Kandinsky reconoce como una de sus principales fuentes, junto a Cézanne, concibe su pintura como expresión de la visión interior de las cosas. Él buscaba nuevas formas de ver y veía en la relación de la subjetividad con el objeto una clave para su poética, tal como comenté [aquí](#).
- **Chagall** quería ver “un mundo nuevo”. Para ello, la imaginación colorista, animada por su positiva visión del mundo, dota a sus cuadros de una novedad “sobrenatural” como diría Apollinaire (reflexión [aquí](#)). En todo pintor, su arte está determinado por su visión de las cosas y del mismo arte, pero en las vanguardias, la liberación de la mimesis reproductiva permite formas “libres” de expresión donde el yo queda más manifiesto.
- La búsqueda de un sueño anima a **Gauguin** a configurar una mirada pictórica que estará configurada por la imaginación y las emociones (entrada [aquí](#)). Al igual que los dos pintores anteriores, el uso del color será determinante para expresar su subjetividad, su forma de mirar.

Kandinsky también hallará en la relación imagen/subjetividad la clave para sustituir el objeto, subrayando la necesidad de autoconocimiento como artista para dirigir el proceso creativo que deja “libertad” a lo sensible para aparecer a la conciencia. La búsqueda de sustitución del objeto culminará con la formulación del principio de “necesidad interior”.

## El “principio de la necesidad interior”

*Nunca olvidaré las grandes casas de madera adornadas con*

*esculturas. En esas casas experimenté algo que no volvió a repetirse después. Esas casas me enseñaron a moverme en el seno mismo del cuadro, a vivir dentro del cuadro. (...) Durante años anduve en busca de la posibilidad de llevar al espectador a que “se paseara” dentro del cuadro, de forzarlo a que se fundiera con el cuadro (Mirada retrospectiva, pp. 108-109).*

Al no ser figurativa la pintura, esta no es signo de lo real externo, no lo re-presenta. El espectador ya no se deleita en cómo el pintor ha hecho el retrato de esta persona, en cómo ha captado su personalidad. El espectador no conocerá partes del mundo que no ha visitado, que son muchas veces del pasado, paisajes o pueblos que ya no existen. Inevitablemente **comparamos** lo real que vemos o conocemos con su representación pictórica. Nos gusta la imagen, y no nos olvidamos, ni mucho menos, de que es una imagen. Disfrutamos de la representación, tal vez mucho más que si viéramos lo representado al natural.



El ideal de Kandinsky, que vivió en una habitación de tres dimensiones, quiere trasladarlo al plano de la pintura, lienzo/tabla de dos dimensiones. Esto ya se hacía. Nos acordamos de la pintura flamenca renacentista, o algo posterior, que tanto gusta: cuadros llenos de detalles, que

incluso representan a los mismos personajes en diferentes estadios de un proceso. Se podría recorrer ese cuadro como si estuviésemos allí en un ejercicio de imaginación como hace Lech Majewski, en la [película](#) *El molino y la cruz* (2011) en la que recorre el cuadro de Pieter Bruegel, *Camino del Calvario* (1564), dando vida a los personajes pintados.

La pretensión de Kandinsky es crear, **componer** será la palabra clave, **una imagen** ante la que el espectador se sienta interpelado, conmovido, conectado psicológicamente con su interioridad. La referencia de la imagen pictórica ya no será lo exterior, incluso pasando por el yo del artista tal como hemos mencionado antes con Matisse, Chagall o Gauguin. Ahora, la referencia es puramente interior, “espiritual” como dirá el pintor ruso.

*Experimentaba el sentimiento cada vez más intenso, cada vez más claro de que en el arte las cosas no dependen de lo “formal” sino que dependen de un deseo interior (=contenido) que delimita el dominio de lo formal. Fue un gran paso hacia adelante -que para gran vergüenza mía tardé mucho tiempo en dar-, el de resolver enteramente el problema del arte sobre la base de la necesidad interior que estaba a punto de derribar a cada instante el conjunto de las reglas y de las fronteras conocidas (Mirada retrospectiva, pp. 116-117).*

Este arte abstracto es, para nuestro autor, un **arte espiritual** que responde al vacío que deja el materialismo reinante como él mismo afirma. Halla en la Teosofía un movimiento religioso que responde a sus inquietudes e interpreta, siguiendo la estela de Joaquín de Fiore (1135-1202), quien afirmaba que estamos en la tercera etapa de la historia, la etapa o edad del espíritu. El arte desligado de cualquier funcionalidad, el **arte por el arte**, libre de ataduras, es la actividad que, para él, mejor expresa este carácter humanizador de la pintura que permite redescubrir la espiritualidad a través de la experiencia pictórica.

Los experimentos de Rutherford (junto a Geiger y Marsden) sobre la desintegración del átomo (1908-1910) le impresionaron, dándole a entender que todo se desintegraba, que todo era precario e inestable. El materialismo como visión metafísica era débil, y el materialismo moral no satisfacía los hondos deseos humanos.

Así como Monet le impactó en Moscú a finales del XIX, en esa misma época, la representación de Lohengrin de Wagner le enseñó que el **arte puede tener una fuerza mucho mayor** de lo que pensaba. El efecto que sobre el espectador puede tener el arte, el **vibrar en consonancia con la obra** que contempla, será una idea decisiva.

En primer lugar, su fascinación por los **colores**, ya vivida en sus tempranos viajes a Italia y Alemania, así como el sol de Moscú, que le procuraba “la mayor felicidad”. Cita a Rembrandt, a quien pudo contemplar en Munich siendo adolescente, y su uso del claroscuro. Ya desde joven percibió que formaba parte de su camino el estudiar el impacto (“vibración”) de los colores en el alma humana. Además, estudia la asociación entre colores y música (el ver los sonidos propios de la sinestesia) que da a su experiencia del color una modulación muy especial ya que favorece la concepción de una sensibilidad ampliada (ver una entrada anterior sobre las relaciones entre música y pintura abstracta [aquí](#)).



Painting with green center  
(1913) Instituto de Arte de  
Chicago

En segundo lugar, el **dibujo**. Kandinsky poseía una portentosa **memoria visual** que le permitió dibujar desde niño cuadros que había visto en sus viajes. Llega a decir que dibujaba mejor de memoria, sin el objeto delante. Esa facilidad la interpreta como liberación del objeto que le posibilita esa vuelta al interior que marca su proceso. En su período de madurez, su pintura modificará la concepción tradicional del espacio por la ausencia de objeto y de perspectiva.

Y, en tercer lugar, la **conexión de ambos, color y forma (dibujo) en una composición y de esta con el alma**. Estudiar las resonancias, la vibración que producen sus diferentes combinaciones, y que expresan esa “necesidad interior” de la misma imagen visible (“vida interior” como también la nombra) así como la necesidad interior de la subjetividad humana que busca serenidad, elevarse a lo espiritual.

## Final

Kandinsky, gran pintor y teórico de la pintura, es ejemplo claro de la necesidad de un proceso vital y reflexivo para hallar nuevas formas de expresión. Afirma que cada época tiene su arte propio que expresa la sensibilidad de su tiempo. El

arte abstracto será una expresión de esta nueva sensibilidad. Aun habiendo una efervescencia de novedades estilísticas en su tiempo, para expresar esta nueva sensibilidad hacía falta una búsqueda ardua ya que se separaba de la tradición.