The background of the entire page is a complex abstract composition of overlapping geometric shapes and lines. It features a variety of colors including light blue, yellow, grey, and white. The shapes include circles, triangles, squares, and rectangles, some of which are filled with patterns like checkers or concentric circles. Lines are drawn in various orientations, creating a sense of movement and depth. The overall effect is reminiscent of the abstract art style of Vasily Kandinsky.

Departamento de Historia del Arte y Filosofía  
Grado en Historia del Arte

**LA SINESTESIA EN LA PINTURA ABSTRACTA DE  
VASILI KANDINSKY**

Trabajo realizado por Raquel Rodríguez Maldonado.

Tutores: Carmen Milagros González Chávez y Pompeyo Pérez Díaz.

Universidad de La Laguna, 2020/2021.

*A mis abuelos/as, porque son como el amarillo de Kandinsky.*

## ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Objetivos.....	1
1.1.1. Plan de trabajo y fuentes.....	2
2. La descomposición de la imagen como un nuevo lenguaje.....	4
3. Color, línea y punto en Kandinsky: la prioridad absoluta.....	6
3.1. El color.....	6
3.1.1. Música y color: una vida sinestésica.....	25
3.2. Punto y línea.....	36
4. Kandinsky y Schönberg: una amistad musical.....	54
5. Conclusiones.....	60
6. Bibliografía.....	62

## **1. INTRODUCCIÓN**

Cuando hablamos del color directamente lo relacionamos con cualquier objeto que tenemos a nuestro alrededor y tenemos su existencia totalmente normalizada. Sin embargo, nunca nos detenemos a analizar qué significado tiene este a nivel emocional y qué papel ejerce en nuestras vidas. Para mí, siempre ha supuesto uno de los componentes más importantes e interesantes de la pintura; Vincent van Gogh me conquistó con el uso de los azules y amarillos, los cuales eran empleados de tal forma que llamaban poderosamente mi atención y la pintura de Kandinsky me llevó a experimentar el color desde un punto de vista más profundo, más emocional y analítico.

Dejando atrás su vida acomodada como profesor en la Universidad en Rusia y adentrándose a sus treinta años en el inicio de una carrera desde cero, Kandinsky marcha a Múnich para encontrarse de nuevo con la pintura y la música. La relación del color con el pintor estuvo presente desde los tres años y va a dedicar toda su vida a entender cómo estos estaban profundamente relacionados con la música. Dicha relación es recogida en su primer escrito, *De lo espiritual en el arte*, una descripción detallada de cómo se oye cada color. Lo que Kandinsky no sabía es que tenía sinestesia auditivo-visual y que ella fue plasmada en cada una de sus obras hasta el fin de sus días. Este es el motivo principal del desarrollo de este trabajo.

Con el objetivo de hacer de la obra de arte una representación del interior del artista, Kandinsky se convirtió en el padre de la pintura abstracta, no porque haya sido el primero en hacerlo sino porque la estudió con mayor incidencia que otros autores, y ante todo, quiso que la pintura tuviera la habilidad de llegar al alma como lo hacía la música. En concreto, la música de Schönberg y la abstracción que esta presentaba fue la principal responsable de que el desprendimiento de la figuración se convirtiera en el motivo principal de su obra. Su pintura cruzó fronteras, se convirtió en un referente para los pintores expresionistas abstractos neoyorquinos y además ha llegado hasta nuestros días como una de las personalidades más relevantes del siglo XX.

### **1.1. OBJETIVOS**

De esta manera, en este trabajo se persiguen los siguientes objetivos:

- Mostrar mediante el estudio de su obra como Kandinsky abandona la figuración y conquista la abstracción.
- Evidenciar cómo las corrientes de pensamiento y creación artística fueron un referente clave por encima del marco histórico en el que se encuentra.
- Describir cómo la sinestesia auditivo-visual se presenta en Kandinsky a través de sus obras, escritos y pensamientos.
- Destacar los paralelismos presentes entre la pintura abstracta y la música atonal.

### 1.1.1. PLAN DE TRABAJO Y FUENTES

Para responder a estos objetivos, las principales fuentes han sido sus escritos: *De lo espiritual en el arte* (Über das Geistige in der Kunst) terminado en 1910 y publicado en 1912, *Punto y línea sobre el plano* (Punkt und Linie zu Fläche) publicado en 1926 y *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, 1913. Estos nos permiten descubrir qué significaba cada color para el autor y con qué sonido estaba relacionado, qué concepción tenía sobre cada uno de los componentes del cuadro, incluso, el mismo plano, y en el último libro, Kandinsky rememora ciertos eventos trascendentales de su vida como cuando vio a Wagner por primera vez o cuando viajó a Italia con sus padres donde tuvo una experiencia cromática muy sorprendente. Aunque otros textos o documentos audiovisuales relacionados con este mismo tema nos pueden acercar a su personalidad, pensamiento, contexto y obra, sin ninguna duda son sus escritos los que nos permiten establecer un análisis más claro sobre esta condición neurológica que tenía el autor ruso.

Por tanto, se pretende realizar todo un hilo conductor desde sus primeras obras en Múnich hasta las últimas en París, para evidenciar cómo el color y la música, es decir, su sinestesia, van de la mano a lo largo de toda su vida.

Además de cada uno de sus textos, se han consultado diferentes fuentes: biografías, artículos y libros sobre el movimiento expresionista y la abstracción, en general, y sobre Kandinsky en particular. De gran interés ha sido el texto de Sohee Kim llamado *The study of the relationship between Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg's expressionist period* que nos permite acercarnos con mayor profundidad a la relación entre Kandinsky y Schönberg. En cuanto a la reproducción de las imágenes, todas han sido

tomadas de Google Imágenes, aunque hemos completado su información localizándolas en las diferentes galerías y museos que alberga obra del artista ruso.

## 2. LA DESCOMPOSICIÓN DE LA IMAGEN COMO UN NUEVO LENGUAJE

Los primeros años de la década del siglo XX están marcados por la sucesión de numerosos acontecimientos, no solo artísticos sino también históricos, que condicionaron la vida europea. Los pintores cubistas comienzan a elaborar un tipo de pintura en la que se plantea fundamentalmente el concepto de la tridimensionalidad<sup>1</sup>, considerablemente influenciado por artistas como Paul Cézanne. Sin embargo, en el territorio alemán los pintores expresionistas, con la influencia de Vincent van Gogh y los fauvistas, proponen desprenderse de la imitación de la naturaleza y representarla desde el punto de vista interior del artista, desde su alma<sup>2</sup>. Este movimiento artístico lo conforma un grupo de artistas que se oponen al positivismo latente en la sociedad. En palabras de Mario de Micheli era una asociación *antipositivista, antinaturalista y antiimpresionista* (De Micheli, 1994; 72). Por tanto, esta concepción artística es de gran influencia para los componentes del movimiento *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, especialmente este último ya que su principal exponente, Kandinsky, es el responsable de la disolución absoluta de la figuración en la obra pictórica, naciendo así la abstracción.

Pero no solo en Alemania se iba a producir este cambio de paradigma, en Rusia se comienza a atisbar una corriente artística influenciada por las teorías marxistas que consiste en la eliminación de la figuración a través de la geometría, dando lugar al constructivismo ruso. El máximo exponente de esta corriente es Kazimir Malévich cuya teoría llegó a la creación del Suprematismo. En París, Piet Mondrian también fue uno de los responsables del desarrollo de la abstracción ya que sus composiciones, formadas por cuadrados y rectángulos, y policromadas por los colores primarios fueron fundamentales en el desarrollo de una pintura cuyo objetivo principal es la sustracción de lo más imprescindible y no limitarse a una relación figurativa-no figurativa.

Este movimiento se vio interrumpido y frustrado por los numerosos acontecimientos bélicos que sacudieron el territorio europeo y asiático. En Europa, las dos guerras mundiales fueron

---

<sup>1</sup> A pesar de que hemos situado comúnmente la abstracción en el siglo XX, Juan María Apellániz en su texto *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico* relata que otros autores como Giedion sostienen que este movimiento ha estado presente entre nosotros desde el Paleolítico ya que se parece en cuanto a la perspectiva mixta y la importancia del contorno. Principalmente, Giedion lo relacionaba con el cubismo (María Apellániz, 2001; 71-72).

<sup>2</sup> El color era la máxima prioridad de los pintores expresionistas y esto está considerablemente influenciado por uno de los grandes exponentes del movimiento *Sturm und Drang*, Johann Wolfgang Goethe cuyo escrito *Teoría de los colores* fue fundamental. En él que explica que la luz es una realidad existente así como el ojo pero este realmente no está percibiendo ningún objeto, es la luz, la oscuridad y el color en su conjunto lo que nos permite poder distinguir los elementos existentes. Gracias a la luz existe el ojo (Goethe, 1992; 64). Pero ante todo cada persona tiene una imagen del color diferente ergo su entendimiento también lo será.

acontecimientos que condicionaron el desarrollo de la abstracción, llegando incluso a pararlo y en Rusia, la muerte de Lenin y la llegada del realismo socialista fueron la causa de la muerte de la abstracción.

No obstante, la abstracción no solo tiene lugar en la pintura, Schönberg es uno de los músicos que dedica su carrera a explorar la atonalidad. Este tipo de música supone una fuente de influencia para Kandinsky ya que es el factor que le agudiza la sinestesia auditiva-cromática. Aunque no se determinara así en ese momento, no ha sido el único artista que ha tenido esta condición neurológica, músicos como Aleksandr Skriabin<sup>3</sup> o Olivier Messiaen han presentado esta misma relación entre sentidos, especialmente con la música.

El arte abstracto no solo es estudiado y practicado por estos artistas, ya desde 1907 pintoras como Hilma Af Klint realizan sus primeras composiciones abstractas, mucho antes de incluso publicar Kandinsky su libro o tan siquiera estar este movimiento tan consolidado en Europa. También, se considera a Schönberg el músico que más exploró la atonalidad pero también hubo compositoras como Lili Boulanger o Germaine Tailleferre que desarrollaron un lenguaje de vanguardia, pero asociado al Neoclasicismo impulsado por Stravinski. Desafortunadamente, aunque se habían conseguido muchos progresos en los derechos de las mujeres -como el sufragio universal-, las condiciones sociales con las que ambas vivían no eran las óptimas para ser reconocidas como artistas, por lo que llevó a que autoras como Hilma Af Klint ocultaran su pintura abstracta hasta pasados veinte años de su muerte, que fue cuando por primera vez su obra vio la luz.

---

<sup>3</sup> Este autor es muy importante porque fue el primer músico en aplicar los conceptos sinestésicos y asociar un color diferente a cada una de las notas musicales mediante un teclado asociado a un mecanismo de luces de colores.

### 3. COLOR, LÍNEA Y PUNTO EN KANDINSKY: LA PRIORIDAD ABSOLUTA

En 1896, llega Kandinsky a Múnich y se instala en un estudio en Schwabing. Este barrio al norte de la ciudad era el centro de conglomeración de la vida bohemia y artística, siendo el Café Stefany punto de reunión. Tal y como explica Peter Selz, aunque muchos de estos artistas nunca llegaron a serlo porque seguían una estela individualista, sí ayudaron a crear un ambiente en el que fuera posible el surgimiento de un movimiento, especialmente los rusos y alemanes (Selz, 1989; 194).

#### 3.1. Color

En 1903<sup>4</sup>, el artista ruso realiza la pintura *El jinete azul*, en ella está presente la influencia que los *Almires* de Monet y la pintura impresionista ejerció sobre él. La fragmentación del color que realizaron los impresionistas fue el elemento clave que serviría como vehículo para el desarrollo *a posteriori* de la abstracción. Esta obra que representa un hombre galopando a gran velocidad sobre un caballo refleja el gusto que del pintor por los temas medievales. Él veía al caballero como un ser valiente que se enfrentaba a numerosas batallas, clara analogía que representa la victoria sobre el materialismo. El jinete va a estar presente a lo largo de toda la vida pictórica de Kandinsky, inclusive en las pinturas abstractas, representándose como un mensajero enigmático, un héroe o como una figura romántica. Además, el título de la obra daría nombre al futuro grupo que conglomeró con Franz Marc.

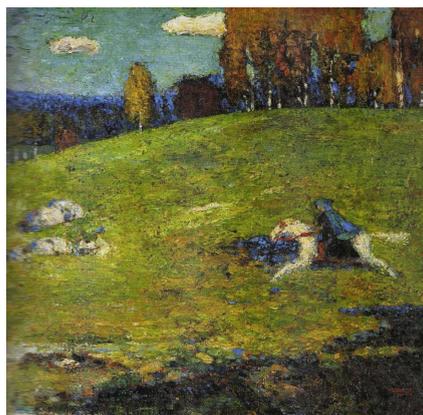


Fig 1. *El jinete azul*, Kandinsky, 1903. Colección particular.

<sup>4</sup> El 8 de mayo de este mismo año el pintor postimpresionista Paul Gauguin fallece. Además, estos primeros años de la década del siglo XX van a estar marcados por las “horas brillantes”, calificado así por Mikhaïl Guerman, en la que se van a producir acontecimientos como la primera exposición de los Fauves en 1905, la fundación del grupo expresionista alemán Die Brücke y la publicación en 1907 del manifiesto de la pintura cubista, *Les Femmes d'Alger* realizada por Pablo Picasso.

En esta primera época, la presencia del impresionismo está muy marcada. Contamos con obras como *Casas en Múnich* (izquierda) o *Múnich - Schwabing con la iglesia de Santa Ursula* (derecha) llevadas a cabo en 1908. Estas reflejan como la figuración y la perspectiva siguen formando parte de la idea de composición pictórica que tiene el artista, de hecho, puede llegar a verse como Kandinsky en estos momentos está realizando una pintura muy marcada por la tradición.

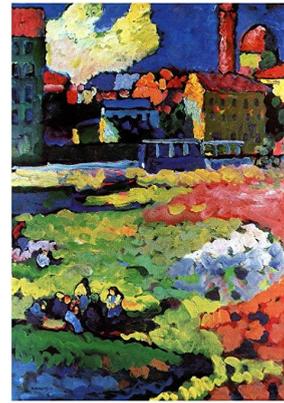


Fig 2. *Casas en Múnich*, Kandinsky, 1908. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Fig 3. *Múnich - Schwabing con la iglesia de Santa Ursula*, Kandinsky, 1908. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En las piezas *Murnau-Paisaje con torre* (izquierda) y *Riegsee-Iglesia de pueblo* (derecha) realizadas en 1908 se aprecia un cambio significativo en la producción del artista y refleja como la búsqueda de la disipación del objeto es la máxima prioridad. En la primera, la obra está marcada por pinceladas fugaces y rápidas, aún se puede ver cierta importancia a la figuración en primer plano o en el fondo, pero lo que más destaca es la paleta de colores, caracterizada por oscuros y pastosos que recuerdan a Van Gogh. La obra dividida en, una parte superior con el cielo azul con toques negros, la zona inferior con un campo de colores brillantes como el amarillo y el rojo, y por último, un bosque verde ennegrecido que llega a eclipsar la construcción de la izquierda, contrastada por las grandes manchas de color blanco que forman las nubes. En esta pieza la influencia de la producción de los fauvistas está latente, pero al mismo tiempo, su obra se acerca al expresionismo alemán sin caer en lo catastrófico del grupo Die Brücke. *Kandinsky llega así a una pintura hecha de masas de color contrapuestas, valiéndose de una gama cromática que va de los colores claros y luminosos a otros oscuros y tenebrosos* (Uberquoui, 2005; 90).

En el segundo lienzo, el centro de la obra se encuentra dividido en colores intensos y llamativos, y, aunque el motivo se aprecia claramente, los elementos del primer plano están más difusos. Además, esta es una de las primeras muestras donde Kandinsky opta por dejar a un lado los elementos físicos para centrarse en el color y en la relación que tienen estos con la música puesto que *las formas y los colores tienden cada vez más a configurar acordes independientes* (Becks-Malorny, 2003; 25).



Fig 4. *Murnau paisaje con torre*, Kandinsky, 1908. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Fig 5. *Riegsee-Iglesia de pueblo*, Kandinsky, 1908. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Múnich se había convertido en un lugar de vanguardia a causa de las numerosas exposiciones que se comenzaron a hacer desde 1869. Unos años más tarde, en 1892 se fundó la Secesión de Múnich como respuesta a la gran censura que estaban viviendo los artistas más modernos. No obstante, en torno a 1909, las exposiciones estaban marcadas por políticas más duras lo que hizo que artistas como Kandinsky, Münter, Werefkina o Jawlensky se marcharan y formaran la *Nueva Asociación de Múnich*. De este grupo, Vasily Kandinsky va a ser quien desarrolle un gusto por cómo el color y la forma se transmite, convirtiéndose en los pilares fundamentales de su obra. Visitó numerosas ciudades europeas como Italia, París, Suiza y Berlín<sup>5</sup> y en 1909 se mudó a la casa comprada por Gabriele Münter en Murnau. De esta manera, este año sería crucial en la trayectoria pictórica del artista porque además del color, el sonido o la profundidad fueron aspectos que comenzó a explorar con mayor profundidad.

---

<sup>5</sup> Estos viajes realizados en 1908 representan una de sus peores etapas personales, en ese año regresó a Múnich, su matrimonio con Ania Tschimikian estaba en un punto crítico y se estaba convirtiendo en una tarea muy ardua la búsqueda de nuevas formas pictóricas. En este mismo año fue cuando se separó de Ania.

Tras estas visitas internacionales, al regreso a Murnau realizó, *Invierno I*, caracterizada por manchas de color de diferentes tamaños en la que la obra de pintores fauvistas<sup>6</sup> como Matisse y Vlaminck son un referente clave. En esta obra marcada por el uso caprichoso del color, el violeta, el azul oscuro y el verde proporcionan una imagen fingida del paisaje, confiriéndole una atmósfera enigmática que nos recordaría incluso a Gauguin<sup>7</sup>.



Fig 6. *Invierno I*, Kandinsky, 1909. Eremitage, San Petersburgo.

En esta nueva etapa de su vida, realiza *Paisaje estival (Casas en Murnau)* en la que ya se puede divisar diversos cambios en comparación a sus obras anteriores. La pintura de esta etapa está marcada por el abandono del lenguaje impresionista y de la pintura “mosaica” característica de sus primeras obras en Rusia<sup>8</sup>. A diferencia de lo visto anteriormente, su obra ahora está marcada por una paleta de colores más luminosa y libre, manchas de color pastosas en las que incluso nos podrían recordar a las pinturas de Van Gogh. En el lienzo, la montaña en el primer plano es quien tiene todo el protagonismo. El negro se mezcla con el azul en la colina para contrarrestar al amarillo. Aquí podemos comprobar como Kandinsky nos manifiesta que, por un lado, se está alejando de su influencia impresionista y por otro lado, que el artista ruso ya no está interesado en plasmar un objeto u elemento sino que *quiere liberar las posibilidades de los colores* (Uberquoui, 2005; 92), es decir, ahora intenta transmitir qué siente al ver esas pinturas para que el espectador reciba lo mismo, la objetividad para Kandinsky supone tanto la razón de pintar como la limitación. En el estilo de esta pintura están presentes los pintores franceses, desde Gauguin hasta Matisse.

<sup>6</sup> Estos se presentaron como grupo oficialmente en el Salón de Otoño de 1905, espacio en el que también expuso Kandinsky.

<sup>7</sup> En su obra *Arearea* realizada en 1892, también se ve reflejado estos conceptos sinestésicos y formas caprichosas del color.

<sup>8</sup> Pero hay que tener en cuenta que entre 1908 y 1910 su pintura está sugestionada por numerosos agentes, recibiendo influencia de diversas partes y por tanto, hace que no sea uniforme. Esto sin querer significar que haya abandonado su camino hacia la abstracción.

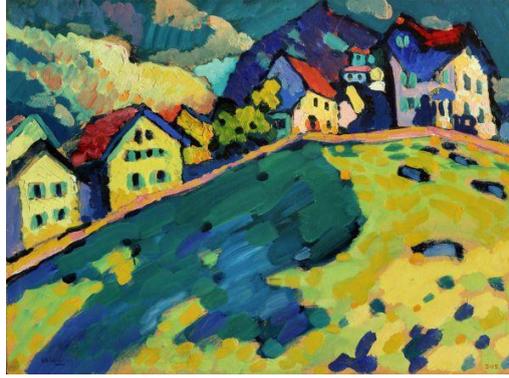


Fig 7. *Paisaje estival (Casas en Murnau)*, Kandinsky, 1909. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Su estancia en Murnau significa un punto decisivo en su carrera artística puesto que nadie como él había pasado por un cambio pictórico tan rápido, *con la misma explosión de brillo o la idéntica liberación de energía luego de años de agonizante desarticulación artística* (Guerman, 2006; 39). Estaba en busca de su identidad como pintor pero aún no sabía qué pintor quería ser y para él solo estaba claro que quería alcanzar la individualidad absoluta.

Esta pieza llamada *Murnau: vista con ferrocarril y castillo* realizada en 1909, demuestra que a Kandinsky al igual que a los impresionistas también le influyó el avance de la tecnología. Pero este no quiere representar la velocidad o el movimiento, ni el ambiente de las estaciones sino que lo emplea como conducto *para pintar una mancha negra que, sin solución de continuidad, sale de la derecha y llega casi al límite izquierdo de la composición* (Uberquoi, 2005; 94). En esta pintura la luz se centra en la parte izquierda del lienzo, dejando la zona de la derecha prácticamente en penumbra. Esta última zona está realizada con una pincelada esbozada en la que apenas se permite diferenciar los elementos físicos. El lienzo está dividido en dos partes: en la parte inferior, se aprecia la sombra del ferrocarril junto con el personaje con el pañuelo y en la superior, el paisaje que envuelve Murnau. Todo ello con una paleta de colores marcada por los oscuros y los verdes, en el que *el contraste entre las superficies pastosas de colores intensos y el negro de la locomotora aporta al cuadro una dinámica interna y lo hace sonar* (Becks-Malorny, 2003; 28). Una de las cuestiones más interesantes de la obra es que refleja cómo el artista tiene como prioridad la captación de los elementos que genera el ferrocarril como puede ser el sonido, la luz y las sombras, además de como poco a poco presenta una pintura más libre y subjetiva.

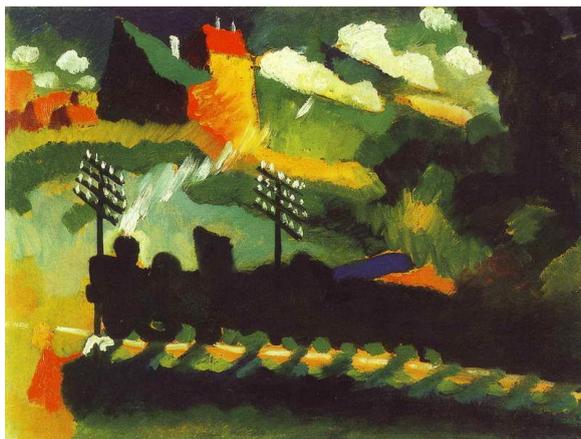


Fig 8. *Murnau: vista con ferrocarril y castillo*, Kandinsky, 1909. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

Igualmente, *Paisaje estival (estudio)* es también realizada durante su estancia en Murnau. En esta pintura, la figuración sigue estando presente y cada uno de los elementos que componen el cuadro son perceptibles pero, sin ninguna duda, el artista le otorga toda la importancia al color, en concreto, al amarillo. En él se aprecia la influencia de autores como Matisse y Derain pero, sobre todo, de Sérusier porque los límites entre los colores comienzan a ser difusos.



Fig 9. *Paisaje estival (estudio)*, Kandinsky, 1909. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

*Cuadro con arquero* llevada a cabo en 1909, trae de nuevo a colación un individuo al lomo de un caballo, aunque en este caso se trata de un arquero que se gira durante el galope para lanzar una flecha. Esta cuestión ya vista en 1903 con *El jinete azul* forma uno de los aspectos más importantes de la pintura porque refleja la brega contra la tradición. Aunque elementos como los tejados y cúpulas recuerdan a ciertas obras de su etapa rusa, sin ninguna duda las pinceladas cortas y diagonales en conjunto con la paleta de colores seleccionada, refleja la

rigidez de la escena. Esta pintura marca un hito en la producción de Kandinsky porque en ella se desentiende de toda figuración, tanto el arquero como los personajes situados en la parte izquierda deben ser buscados en una composición dominada por el color, y los edificios del fondo son el único atisbo que atan al espectador a la realidad. No obstante, lo más importante es que aquí el artista todavía no puede desprenderse del objeto porque no ha alcanzado la madurez necesaria como para poder eliminarlo de sus composiciones.

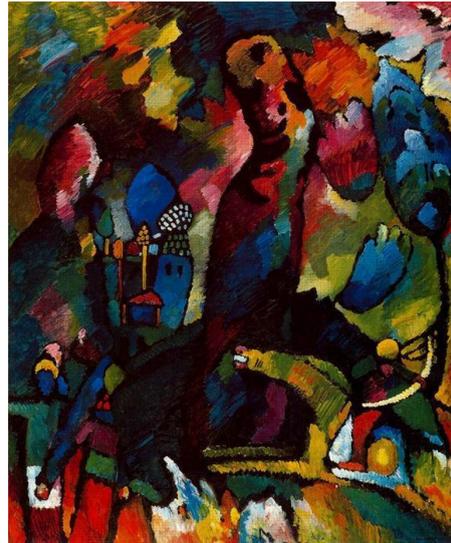


Fig 10. *Cuadro con arquero*, Kandinsky, 1909. The Museum of Modern Art, New York.

El jinete vuelve a ser protagonista en su composición *Improvisación III*, denominada así porque está tomada *de las impresiones de naturaleza "interna", por consiguiente inconscientes y espontáneas* (Becks-Malorny, 2003; 98), en la que es posible atisbar cómo empieza a haber en Kandinsky un proceso de cambio en su obra, lo objetivo empieza a situarse en un segundo plano para proporcionarle toda la importancia al color. Esta obra representa el mismo tema que en *El jinete azul* realizada en 1903, sin embargo, en esta ya la influencia impresionista no está presente, las pinceladas son más largas y el color, amarillos y azules fundamentalmente, enmarcan la composición. Asimismo, como afirma Peter Selz, se caracteriza porque desiste en el espacio ilusionista, la luz presente en el lienzo es a causa de los colores empleados, la forma no es tan rígida sino que son líneas más libres (Selz, 1989; 206). Sin embargo, lo más importante en este lienzo es que este personaje, que realiza su camino tranquilamente, tiene el deber de conducir emociones y así poder alcanzar la espiritualidad.



Fig 11. *Improvisación III*, Kandinsky, 1909. Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, París.

En la pintura *Improvisación 6 (Africana)* (izquierda) mediante el uso fundamentalmente de colores como el rojo, amarillo y azul se representa una escena que evoca la estancia en Túnez de Kandinsky y Gabriele, con la presencia del blanco como elemento de contraste. En esta pieza, las figuras desprovistas de toda profundidad junto con el abandono definitivo del impresionismo y parte del expresionismo, acercan la obra de Kandinsky a lo que en un futuro no muy lejano podríamos llamar pintura abstracta pero *lo que de verdad cuenta es el poder expresivo de los colores, que viven ahora una vida autónoma* (Uberquoui, 2005; 100). Otra de las obras realizadas que rememora este viaje es, *Oriental* (derecha), un lienzo que guarda ciertas similitudes en cuanto a lo que paleta de color y representación de los personajes sin profundidad se refiere con la obra anteriormente mencionada. En esta pieza representa un mercado oriental.

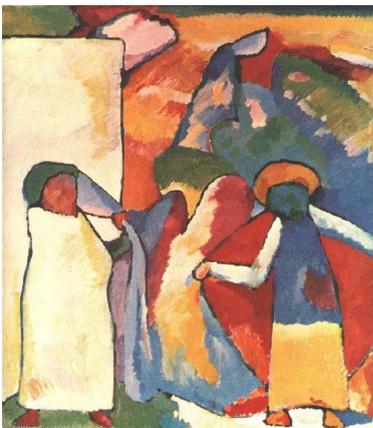


Fig 12. *Improvisación 6 (Africana)*, Kandinsky, 1909. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

Fig 13. *Oriental*, Kandinsky, 1909. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En 1910, se llevó a cabo en la Galería Thannhauser la segunda exposición de la Nueva Asociación de Múnich, en la que participaron numerosos artistas extranjeros como los hermanos rusos Burljuk, Braque, Derain, Rouault, Vlaminck y Picasso. No obstante, la recepción que tuvo no fue muy exitosa pues la crítica los calificaba como un grupo de artistas que no se tomaban en serio el arte, además de ser individuos que llegaban a la creación de esas pinturas a través de estupefacientes.

En esta exposición Vasili Kandinsky exhibe tres lienzos: *Improvisación 10*, *Paseo en barca* y *Composición II*. Esta primera obra está fundamentalmente caracterizada por la significativa importancia que le proporciona al color, aunque la línea comienza a tener un papel revelador. En toda la composición el amarillo es el principal marcado por los rojos, los negros, los azules y verdes.



Fig 14. *Improvisación 10*, Kandinsky, 1910. Colección Ernst Beyeler, Basilea.

*Paseo en barca* es una pieza caracterizada por el contraste entre los colores blanco y negro. En esta obra se evoca un paisaje ubicado en torno a una montaña, el edificio situado a la derecha y las barcas presentes en la parte inferior derecha del cuadro ejercen de oposición en una obra marcada por los colores oscuros. Ante todo, lo que refleja esta pintura es la búsqueda por el desprendimiento de la figuración (cuestión que aborda el artista desde *Cuadro con arquero*) y aunque hasta la fecha no lo ha conseguido, sin duda comprobamos como los elementos figurativos se transforman prácticamente en manchas de color.



Fig 15. *Paseo en barca*, Kandinsky, 1910. Galería Estatal Tretyákov, Moscú.

La última pintura que presentó en la exposición de 1910 fue *Composición II*, la de mayor tamaño que el artista ruso había hecho hasta la fecha. Es denominada así porque *sería una creación consciente y estudiada, precedida a menudo por numerosos estudios* (Becks-Malorny, 2003; 98). Para su ejecución, Kandinsky realizó numerosos bocetos e incluso una versión al óleo que no dista en excesivas diferencias de la pintura original, de ahí el propio nombre de la pintura. En dicho estudio, lo único que se conserva tras la pérdida del lienzo en la Segunda Guerra Mundial, Kandinsky hace de nuevo uso de la temática del jinete para conformar su obra aunque en este caso no se muestra hacia dónde salta o por qué, pudiendo así entenderse como una forma que tiene el artista para explicar qué es lo que iba a pasar a continuación en su obra, es decir, se daría el salto a la abstracción. El espectador tiene la tarea de entender e interpretar lo que se está representando. A pesar de que el lienzo está caracterizado por un conjunto de elementos formales, toda ella está impregnada por la agrupación de colores. Aunque estos y las formas en un primer momento parecen estar plasmados uniformemente, realmente lo que la caracteriza es su dinamismo y la presencia de numerosas líneas en diferentes direcciones.

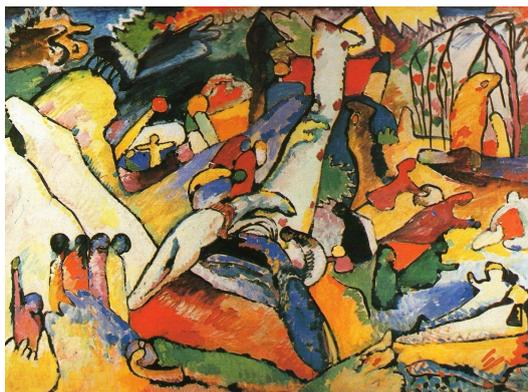


Fig 16. *Composición II*, Kandinsky, 1910. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Esta abstracción cercana y presente en *Composición II* es finalmente mostrada en la obra realizada también en 1910 llamada *Primera acuarela abstracta*<sup>9</sup>. En este mismo año es cuando el artista termina de redactar *De lo espiritual en el arte*, un escrito que recoge la teoría abstracta que Kandinsky había estado gestando durante varios años y la cual termina siendo plasmada en esta primera pintura. Esta primigenia inmersión en lo abstracto representa el abandono de todo lo figurativo por parte del artista, procediendo a tener mayor importancia la “necesidad interior” del mismo. *Le interesa representar lo espiritual en el arte, para tener de este modo un “contacto con el alma” del espectador; el cual debe dejar que “el cuadro actúe sobre él”* (Uberquoi, 2005; 106).



Fig 17. *Primera acuarela abstracta*, Kandinsky, 1910. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

---

<sup>9</sup> Muchos historiadores han llegado a retrasar dos años la creación de esta pintura, ubicándola en 1913. Sin embargo, en el libro *De lo espiritual en el arte* figura como él afirma que terminó su redacción en 1910 (Kandinsky, 2020; 10). También, en el libro de Kandinsky redactado por Ulrike Becks-Malorny afirman como lo había terminado en 1910 pero por razones de edición no pudo ser publicado antes (Becks-Malorny, 2003; 55).

También, la publicación del libro de Wilhelm Worringer llamado *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* en 1908, supuso un apoyo psicológico y estético a la nueva corriente artística que estaba emergiendo y para ello, plantea la unión entre dos ideas: abstracción (la cual había estado presente desde los comienzos de la Humanidad) y empatía (concepto desarrollado a consecuencia de la filosofía romántica). Este texto significó para los expresionistas alemanes del grupo Der Blaue Reiter toda una influencia<sup>10</sup>, de hecho, Kandinsky en su texto *Sobre la cuestión de la forma* aborda:

*La fuerza que mueve al espíritu humano en la vía libre adelante y arriba es el espíritu abstracto. [...] Las herramientas para ello son: el miedo a la vía libre, a la libertad (provincianismo) y la sordera frente al espíritu (materialismo apático). Debido a ello cada nuevo valor es contemplado hostilmente por los hombres. Se intenta combatirlo mediante la burla y la calumnia. El hombre que aporta este valor es tachado de ridículo y deshonesto. Se ríen del nuevo valor y lo insultan (Kandinsky y Marc, 2010; 133).*

La última obra que hizo mientras pertenecía a la Nueva Asociación de Múnich fue *Composición V* llevada a cabo en 1911. Esta pintura de grandes dimensiones, se caracteriza por el predominio de la línea y la enfatización del color. Está prácticamente desprovista de figuración a excepción de la barca situada en la esquina inferior del lienzo pero fue rechazada por sus medidas. Sin embargo, la verdadera razón se encontraba en que la trayectoria que la pintura de Kandinsky y Marc estaban tomando no casaba con la *Asociación*. De esta manera, el grupo se disolvió en 1911 y dos semanas después se inauguró la primera exposición del nuevo grupo artístico, *Der Blaue Reiter*, liderado por Kandinsky y Marc.

---

<sup>10</sup> Además de este escrito de Worringer el descubrimiento de la desintegración del átomo fue de notable influencia para Kandinsky, este lo define como un hecho que descompuso su alma e incluso le hizo pensar que todo lo que estaba postulado hasta entonces se había desplomado (Kandinsky, 2020; 18).



Fig 18. *Composición V*, Kandinsky, 1911. Colección privada, Suiza.

Entre 1911 y 1913, Franz Marc y Vasily Kandinsky se desligaron definitivamente de la Asociación para formar *Der Blaue Reiter*<sup>11</sup>, grupo y editorial que *va a ser ahora el punto de partida de nuevas exposiciones* (Selz, 1989; 218).<sup>12</sup> El credo principal de esta nueva alianza se rige principalmente por el color y la libre expresión de este, además es donde el pintor ruso comienza a elaborar sus primeras pinturas no objetivas.<sup>13</sup> Su primera exposición fue en 1911 a manos de Franz Marc e inaugurada en la Moderne Galerie Thannhauser, al lado de los artistas de la Nueva Asociación de Múnich.



Fig 19. Diseño para la portada del almanaque *Der Blaue Reiter*, Kandinsky, 1911. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

---

<sup>11</sup> Su nombre se debe al gusto principal de Kandinsky y Marc, los jinetes y el azul, respectivamente. Además este simbolizaba no solo una victoria sobre los postulados pictóricos tradicionalistas sino también sobre el materialismo.

<sup>12</sup> Aunque también estaba integrado por otras y otros miembros como Gabriele Münter, August Macke o Paul Klee, entre otros.

<sup>13</sup> A causa de su periodo emocionalmente inestable, desde 1910 el artista se encuentra viviendo en Murnau, en una casa comprada por Gabriele Münter en 1909.

Este grupo de artistas es definido por Valeriano Bozal como “una antología” e incluso cuestiona si a estos se les debería considerar un movimiento *expresionista* o *extraexpresionista* y además, los presenta como una asociación que tiene deuda con Die Brücke (Bozal, 1978; 299). Por otro lado, Mario de Micheli los define como un conjunto de pintores opuestos a la sociedad que imperaba en ese momento, a las puertas de una guerra. A pesar de que ambos grupos tienen aspectos en común se diferencian en que buscaban obtener la espiritualidad de la realidad. *Así pues, este grupo tiene una orientación marcadamente especulativa, no adopta actitudes bárbaras, sino refinadas y casi aristocráticas* (De Micheli, 1994; 100).

En estos primeros años del grupo realiza *San Jorge II*, a diferencia con *San Jorge I*, la frontera entre línea y color es más difusa, lo que realmente se ve son manchas de color. En esta pintura proporciona más importancia a lo espiritual e incluso la claridad del objeto es menor, la figuración prácticamente no existe. Como mencionamos anteriormente, esta figura representa el triunfo sobre el materialismo y, *en la época del Jinete Azul, en una representación de la afirmación de lo abstracto sobre lo figurativo* (Uberquoi, 2005; 112). En esta obra están representadas las contraposiciones que Kandinsky menciona en su primer escrito: forma y color. *Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente “disarmónica” sino que, por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica* (Kandinsky, 2020; 94). Esto está enfatizado por la gran línea amarilla que divide el cuadro y la cual ejerce como separación de colores claros y oscuros presentes en el mismo. Con esta pintura Kandinsky tiene el objetivo de alcanzar la disonancia cromática, *la forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa* (Kandinsky, 2020; 94).



Fig 20. *San Jorge II*, Kandinsky, 1911. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

En 1911 lleva a cabo *Improvisación 19* o *El sonido azul* una pintura que refleja cómo la música a la par que el color adquieren cada vez más importancia para el artista. El azul, el *color celeste* como lo denomina Kandinsky, impregna la mayor parte de la obra a la que se le unen el rojo, amarillo y negro, pero casi en un segundo término. Este pigmento para el artista opera alejando al espectador<sup>14</sup> por lo que su movimiento va a ser interno en cualquier figura geométrica y su impacto sobre el alma va a estar condicionado también. Este color *desarrolla profundamente el elemento de quietud. Al sumergirse en el negro toma un matiz de tristeza inhumana, se hunde en la gravedad, que no tienen ni puede tener fin* (Kandinsky, 2020; 124). Cuanto más oscuro es este color, también lo va a ser su sonido interior.

---

<sup>14</sup> La razón por la que Kandinsky (y en parte la mayoría de personas) lo consideran un color frío y lejano es por la asociación que hacemos de los colores con la proximidad hacia nosotros. Tal y como explica Eva Heller en *Psicología del color*, cuanto más azul tenga un color más lejano nos va a parecer (Heller, 2004; 24).



Fig 21. *Improvisación 19* o *El sonido azul*, Kandinsky, 1911. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En *Improvisación 26 (Remar)* realizada en 1912<sup>15</sup>, ya vemos como Kandinsky presenta un grado de abstracción más alto aunque todavía se puede apreciar cierta figuración. Esto ocurre en las seis líneas que se desplazan dirección ascendente desde la esquina inferior izquierda, que hacen referencia a los remos, tras esto, una gran línea roja semicircular atraviesa la zona inferior del lienzo, aludiendo a la barca. Encima de ambos elementos se encuentran tres figuras negras que evidencian a los individuos que van en el bote y finalmente, toda la composición está atravesada por una línea ondulante roja que marca la superficie del agua. Sin embargo, los colores presentes en la obra no guardan ningún tipo de relación con la figuración, el amarillo y el azul son los protagonistas de esta obra ejerciendo contraposición cromática y en menor medida está presente el rojo que *tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto, pero no posee el carácter ligero del amarillo desbordante, sino una nota fuerte de gran potencia y tenacidad. Este ardor brioso, esencialmente centrado en sí mismo y poco extravertido, es un signo de madurez viril* (Kandinsky, 2020; 131).

---

<sup>15</sup> En este mismo año realizó una exposición individual a cortesía de Herwarth Walden, con trabajos que abarcaron desde 1902 a 1912.



Fig 22. *Improvisación 26 (Remar)*, Kandinsky, 1912. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En la obra *Cuadro con arco negro* también realizada en 1912, se plasma una composición completamente abstracta en la que está claramente plasmada su primera reflexión teórica.<sup>16</sup> En este lienzo se encuentran tres grandes circunferencias cromáticas pareciendo dirigirse a su inminente colapso, la gruesa línea negra sobre estas aumenta la tirantez presente. El artista ha retirado todo el peso del lienzo quedándose solo con elementos suspendidos, como si del espacio se tratara en donde *comienzan a gravitar unos hacia otros* (Guerman, 2006; 81). Por último, la circunferencia violeta que se encuentra en la parte superior izquierda es el elemento amenazador, produciéndose todo un contraste entre colores fríos y cálidos, claridad y oscuridad.



Fig 23. *Cuadro con arco negro*, Kandinsky, 1912. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

---

<sup>16</sup> Este año se publica oficialmente *De lo espiritual en el arte* y son los años clave del grupo Der Blaue Reiter.

En *Mancha negra I*, se aprecia un mayor predominio del color que de la línea. La única figuración presente es en la zona inferior izquierda en la que se divisa un conjunto de edificios con una montaña y en la esquina superior izquierda, un coche saliendo del lienzo. Los colores principales de la pintura son el azul, blanco y negro. Este primero, que según Kandinsky es un color profundo y lejano, está siendo eclipsado por el negro, visible en el arco de la zona inferior izquierda. Por otro lado, el blanco representa un *silencio no muerto* únicamente presente como pequeñas líneas blancas en la *mancha negra* en la zona derecha del lienzo. Este último pigmento para el autor tiene un gran peso negativo pues este *es algo apagado, como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida* (Kandinsky, 2020; 130). La razón por la que Kandinsky ve así todo lo relacionado con el negro es porque lo considera opuesto a la vida<sup>17</sup>, pero a pesar de esto es empleado como un recurso independiente y visto con la capacidad de *hacer sonar con más fuerza a todos los demás colores, incluso los más débiles* (Becks-Malorny, 2003; 104). En esta pintura la espacialidad se pierde hasta el punto de que el artista se sumerge en su conciencia siendo esta hostil, no hay tranquilidad. Una vez que el espectador toma distancia de la pintura, la pintura vuelve a retomar su estado natural de locura.



Fig 24. *Mancha negra I*, Kandinsky, 1912. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

En el año 1913, un año antes del estallido de la I Guerra Mundial<sup>18</sup> realiza sus dos últimas obras de gran formato *Composición VI* y *Composición VII*. En la primera de estas dos obras el autor realiza diversos bocetos para configurar la composición pero no logra desprenderse de la imitación, aunque en algunos consigue abstracción pura. Esta obra está formada por un

<sup>17</sup> Además de que tuvo una experiencia de pequeño en Italia en la que esta se teñía de negro.

<sup>18</sup> Además, colabora en la exposición del *I Salón Alemán de Otoño* en la galería *Der Sturm*. Aquí también publica su poema *Sonidos*. En el *I Salón Alemán de Otoño* también expondrán Franz Marc, August Macke, Paul Klee y Alfred Kubin.

conjunto de manchas de color que se confunden unas con otras provocan gran dramatismo y tensión, pero al mismo tiempo este es frenado por las líneas negras. De nuevo, el efecto dramático de estas se reduce con las manchas de color rosadas que al mismo tiempo intentan ser frenadas por el azul frío. El marrón presente en la esquina superior derecha, no proporciona excesivo movimiento aunque posee un gran sonido interior, *creando así una belleza interior indescriptible: la retardación* (Kandinsky, 2020; 134). La armonía de esta pintura radica en la presencia de un conjunto de colores que rebaten la acción de los otros.



Fig 25. *Composición VI*, Kandinsky, 1913. Eremitage, San Petersburgo.

### 3.1.1 Música y color: una vida sinestésica

En este mismo año también realiza *Farbstudie Quadrate*, un conjunto de circunferencias cromáticas con las que el artista ruso estudia el color y la forma. En esta obra es donde se puede ver su teoría del color recogida en su libro *De lo espiritual en el arte*. La concepción cromática de Kandinsky parte de que este junto con el dibujo serán los responsables del contraste pictórico, a su vez, la pintura conseguirá dar lugar a la composición convirtiéndose en un arte etéreo. La “necesidad interior”, acuñado por Kandinsky, está formada por diversos factores: lo que el artista como creador tiene, lo que representa el pintor influenciado por el contexto en el que vive y por último, lo que es característico del propio arte. Este último aspecto es lo más importante porque es lo que hace que el artista traspase los límites del tiempo y su obra pueda ser eterna (Kandinsky, 2020; 107-109).



Fig 26. *Farbstudie Quadrate*, Kandinsky, 1913.<sup>19</sup>

Tal y como explica Kandinsky en su escrito, el color está formado por caliente y frío, oscuridad y claridad. Asimismo, que un color sea más frío o más cálido está directamente condicionado por su acercamiento o alejamiento al amarillo o azul. Esto se produce sobre el mismo plano con su color básico de manera que se crea un movimiento horizontal hacia la izquierda en caso de que sea un color cálido y hacia la derecha cuando es frío (Kandinsky, 2020; 117).

Para explicar esto, Kandinsky establece cuatro grandes antinomias; la primera de ellas, está marcada porque los colores tienen dos movimientos: uno de ellos es horizontal hacia la

---

<sup>19</sup> Imagen tomada de la página web de Wassily Kandinsky. Consultado el 10 de junio de 2021, de <https://www.wassily-kandinsky.org/Farbstudie-Quadrate.jsp>

izquierda o la derecha, que al provocar el movimiento de otro color están definidos por ese mismo y uno segundo, excéntrico o concéntrico que los diferencia en el *efecto interior*. Su acercamiento a lo cálido o al frío va a ser crucial en esto último. La segunda de ellas, está basada en la presencia y ausencia de oscuridad, es decir, en el blanco y en el negro. A la par que en el primero, hay acercamiento y alejamiento hacia el espectador pero en este caso es estáticamente (gráfico I) (Kandinsky, 2020; 117-118).

El segundo movimiento del amarillo y el azul (que corresponde con la primera antinomia) es excéntrico y concéntrico, esto quiere decir que el primero, se mueve en dirección al espectador y el segundo, se aleja del mismo. A su vez, esto se ve aumentado a causa del blanco y el negro porque la incorporación de uno y otro aportará más luz y oscuridad, respectivamente. El amarillo no se podría oscurecer aunque incorporemos gran cantidad de negro porque surgiría el verde, en cambio, si al azul se le incorpora negro este podrá llegar a ser tan oscuro que puede convertirse en este último. *El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Si añadimos más azul, ambos movimientos antagónicos se anulan mutuamente y general inmovilidad y quietud: surge el verde. Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro. El color pierde su consistencia y aparece el gris, que en su valor moral se asemeja al verde.* (Kandinsky, 2020; 120).

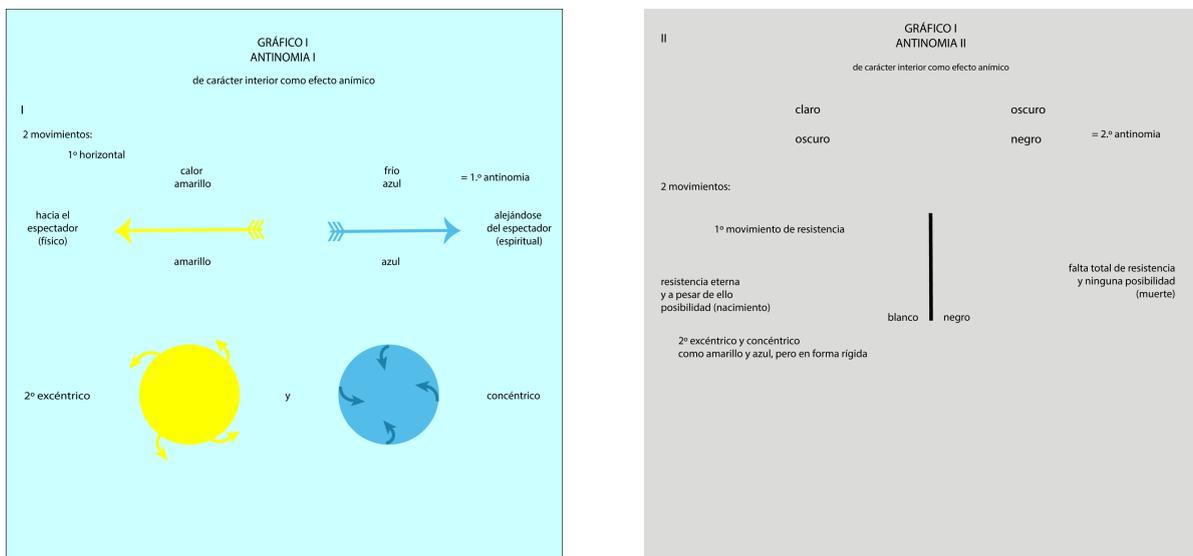


Fig 27. Gráfico I de la primera pareja de antinomias I y II, según Kandinsky, 1910.

La tercera antinomia la proporciona el rojo y verde, el primero solo tiene un movimiento y el segundo es el resultado de la mezcla entre el amarillo y azul. Este se encuentra con el rojo

porque este es un color vivo en sí mismo, en cuyo interior se puede encontrar movimiento pero que no posee la misma energía que el amarillo (gráfico II). Por último, la cuarta antinomia la conforman el naranja y el violeta, colores complementarios al igual que el verde y rojo. Esta ha nacido a raíz de la antinomia I porque por un lado, de la mezcla de amarillo y rojo surge el naranja y por otro lado, de la mezcla de rojo y azul, tiene como resultado el violeta (gráfico II) (Kandinsky, 2020; 121-136).

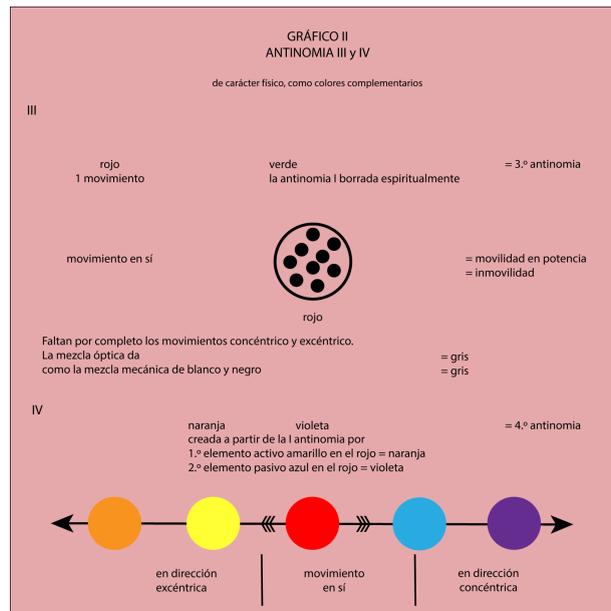


Fig 28. Gráfico II segunda pareja de antinomias III y IV, según Kandinsky, 1910.

Finalmente todos estos colores se conglomeran en una espiral que tiene en sus extremos la claridad y oscuridad, es decir, blanco y negro (Kandinsky, 2020; 136-137). Por tanto, hablamos de un conjunto de colores que están interconectados entre sí y situado frente a su contrapuesto, por ejemplo, el amarillo está enfrentado con el azul que ambos conforman la primera pareja de antinomias. De esta manera, Kandinsky recalca no solo como todos los colores están relacionados sino también cómo surgen.

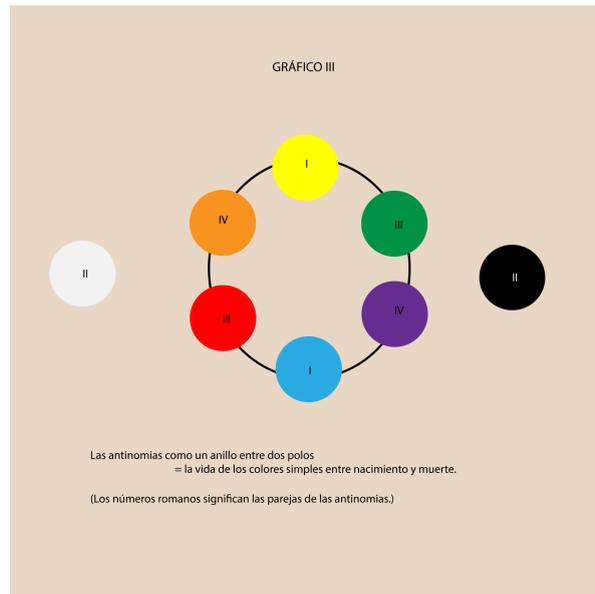


Fig 29. *Gráfico III*, según Kandinsky, 1910.

En este numeroso estudio de los colores, Kandinsky le proporciona un significado a cada uno de ellos:

- **Amarillo:** color cálido por antonomasia, *color terrestre*, siempre conduce a tonos más claros, proporciona *calor espiritual*.
- **Azul:** color frío, *celeste*, puede llegar a ser negro.
- **Verde:** color que surge a raíz de la mezcla de amarillo y azul, proporciona calma. No se dirige hacia ningún sitio independientemente de la emoción, produce aburrimiento.
- **Blanco:** *no color, no sonido*, silencio, *muro frío infranqueable, indestructible e infinito, silencio que genera posibilidades, color de la alegría y pureza inmaculada*.
- **Negro:** apagado, *como una hoguera quemada*, como un cadáver, insensible, indiferente, muerte, final de la vida, color más insonoro pero que cualquier otro color sonará más fuerte que este.
- **Gris:** *inmovilidad desconsolada*, cuanto más oscuro más desesperanza y asfixia hay.
- **Rojo:** ilimitado y cálido, efecto interior de un color vivo, no tiene la misma fuerza que el amarillo, *gran potencia y tenacidad*.
- **Rojo cálido y claro (Rojo Saturno):** parecido al amarillo medio, fuerza, energía, impulso, decisión, alegría, triunfo.

- **Rojo cinabrio:** *pasión incandescente y constante, una fuerza centrada en sí misma que no es fácil de vencer, no tolera el frío, se apaga con el azul.*
- **Marrón:** *chato y duro, poco movimiento, resuena el rojo sobre él.*
- **Rojo frío:** *carácter variable, aumenta la sensación de brasa mientras que desaparece paulatinamente el elemento activo, el elemento activo está latente*
- **Rojo frío claro:** *valor puramente corpóreo, suena a alegría juvenil.*
- **Naranja:** *como surge de la combinación del amarillo y rojo, el movimiento de este último desprende irradiación y se desparrama al entorno. A causa de la importancia del rojo, conserva un matiz grave y proporciona sensación de salud, equilibrio inestable.*
- **Violeta:** *de la mezcla del azul y el rojo surge el violeta un color que se aleja del espectador, color rojo enfriado (tanto en el espacio físico como psíquico), enfermizo, apagado, triste, equilibrio inestable.*

Pero además de que cada color le transmita diferentes sensaciones, Kandinsky oye música en los colores, es decir, tiene **sinestesia auditivo-cromática**<sup>20</sup> o también conocida como **chromaesthesia**.

En 1889, Santiago Ramón y Cajal ideó la teoría neuronal, por lo que este evento científico nos permite saber por qué le sucede esto a Kandinsky<sup>21</sup>. Elena Vecino explica cómo el científico en su estudio sobre el cerebro descubrió que este no era una malla continua sino que estaba formado por neuronas propias. El pintor ruso recibe la información principalmente por la vista, que tal y como explica la bióloga celular, la parte trasera del ojo, en concreto la retina, está compuesta por neuronas que son las ganglionares, bipolares y fotorreceptores<sup>22</sup>. Este último tipo de célula está formado por otras entre las que se encuentran los conos rojos, azules y verdes que se encargan de recibir los colores. Estas células están encargadas de captar diferentes fuerzas lumínicas, convirtiéndolo en fuerza eléctrica y transportándolas a las células ganglionares, que son las encargadas de llevar la información al cerebro.

---

<sup>20</sup> Término derivado del estudio realizado en 1895 por la doctora Mary Calkins llamado *pseudocromatestesia*. En tiempos de Kandinsky no se había inventado un método para saber quién podría serlo pero gracias al test creado por el neurólogo Ramachandran basado en efecto *pop out*, esto ha facilitado su búsqueda. Una de estas pruebas implica la creación de un cuadrado en el que hay numerosos 5 y 2, la persona sinestésica vería este último número de un color determinado formando un triángulo.

<sup>21</sup> Aunque desde finales del siglo XIX ya se supiera más información del cerebro, para los tiempos de Kandinsky seguía sin ser suficiente para entender esa asociación entre música y color.

<sup>22</sup> Estas son las que se encuentran más alejadas de la luz.

De esta manera, Kandinsky puede oír un sonido en cada uno de los colores. El autor ruso concibe la música como el arte que desde hace mucho tiempo se había desprendido de la representación de la naturaleza y se centra en el “mundo interior” del autor. Sin embargo, la pintura, que todavía no había llegado hasta este punto, miraba hacia la música como espejo para desarrollar lo mismo. *De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de este, etc.* (Kandinsky, 2020; 75). Con todo esto, el pintor quiere explicar cómo la música es un arte independiente que no mira a ninguna otra para crear el suyo propio.

Él no menciona directamente el término *sinestesia*<sup>23</sup> sino que lo asocia al grado de sensibilidad que tiene un individuo, es decir, si una persona tiene un alto grado de sensibilidad, los objetos y elementos adquieren, lo que él llama, un *sonido interior*. En cuanto al color, si una persona tiene un alto grado de sensibilidad estos iban a adquirir un significado mucho mayor. De hecho, postulaba que los efectos principales del color eran dos: uno físico y otro psicológico.<sup>24</sup> Pero ante todo afirmaba que las capacidades presentes en el color son muy grandes y con la virtud suficiente como para crear un efecto importante en el ser humano (Kandinsky, 2020; 81-84). Este fenómeno se agudizó por la música del autor vienés Arnold Schönberg ya que su atonalidad le proporcionaba el nivel de abstracción que él estaba buscando desde hacía mucho tiempo en la pintura. Por tanto, en palabras de Kandinsky cada color precisaba el siguiente sonido:

---

<sup>23</sup> Sobre esta condición el neuropsicólogo llamado Alexandr Luria realizó un estudio que recogió en *Pequeño libro de una gran memoria*. En este escrito al paciente S se le valora si tiene una mejor memoria a causa de su sinestesia, que en su caso eran varias (colores, sabores, tacto). En este experimento también valoró lo que S olvidaba y concluyó que omitía la información, es decir, que era una cuestión de percepción visual y no memorística (Luria, 1973; 30-48).

<sup>24</sup> También postula que se produzca por asociación, es decir, condicionado por un elemento físico, por ejemplo.

COLOR	SONIDO ASOCIADO
<b>Amarillo</b>	Color terrestre, trompeta tocada a mucha fuerza o un tono de clarín.
<b>Azul</b>	Color celeste, si se oscurece por la incorporación de negro más grave es el sonido. Si se aclara, se vuelve insonoro. <b>Azul claro:</b> flauta <b>Azul oscuro:</b> violonchelo <b>Azul más oscuro:</b> contrabajo <b>Azul casi negro:</b> órgano
<b>Verde</b>	Color pasivo, recuerda alargados y tranquilos todos del violín.
<b>Blanco</b>	Silencio, es un “no sonido”, tiene muchas posibilidades y todos los colores en torno a este pierden sonido.
<b>Negro</b>	No tiene posibilidades, recuerda a la nada, algo muerto y apagado, una hoguera quemada.
<b>Gris</b>	Insonoro e inmóvil, representa inmovilidad desconsolada. Cuanto más oscuro más representa la desesperanza y asfixia.
<b>Rojo</b>	Trompeta o instrumento imaginado con la palabra trompeta.
<b>Rojo cálido y claro (Rojo Saturno)</b>	Trompetas y tubas.
<b>Rojo cinabrio</b>	Tuba y redoble de tambor.
<b>Marrón</b>	Sonido muy flojo.
<b>Rojo frío</b>	Tonos medios y bajos del violonchelo.
<b>Rojo frío claro</b>	Tonos claros, altos y vibrantes del violín.
<b>Naranja</b>	Campana de iglesia llamando al ángelus, barítono potente y viola interpretando un largo.
<b>Violeta</b>	Corno inglés, gaita y si es muy profundo recuerda a los tonos bajos de un instrumento de madera como el fagot.

En *Composición VII*, realizada antes de marchar a Moscú por el estallido de la guerra, se ve como se prescinde de casi todo elemento figurativo aunque aún se pueden apreciar temas que han sido recurrentes en la obra de Kandinsky como el bote ubicado en la esquina inferior izquierda. Este cuadro está dividido en dos partes: por un lado, la parte superior presenta gran cantidad de manchas cromáticas pequeñas y por otro lado, en la parte inferior manchas cromáticas más grandes y alargadas, haciendo que en su conjunto el lienzo provoque tanto agitación como tranquilidad. Para llevar a cabo esta pintura Kandinsky realiza muchos bocetos previos y estudios, dando por resultado una obra en la que hay una gran presencia de la música atonal de Schönberg pues *a medida que nos acercamos a los márgenes el ritmo se hace más sosegado y la complejidad gráfica deja paso a una aplicación más serena y regular del color* (Uberquoi, 2005; 122). Por tanto, teniendo en cuenta la condición neuronal que tenía Kandinsky, la explosión de color presente y las relaciones musicales con Schönberg podríamos llegar a interpretar que en esta pintura está presente su sinestesia auditivo-cromática, que se va a ver considerablemente intensificadas en sus obras posteriores.



Fig 30. *Composición VII*, Kandinsky, 1913. Galería Estatal Tretiakov, Moscú.

En este mismo año, en 1913, realiza *Cuadro con borde blanco*, una pintura caracterizada por las disoluciones. En primer lugar, hay dos centros; el de la izquierda, formado por líneas verticales y colores intensos, *muy sonoros* y el de la derecha, color azul muy fuerte con líneas sinuosas y curvas. Ambos elementos parece que van a chocar pero son separados por un color verde. En la esquina superior izquierda, Kandinsky hace referencia a la troika mientras que en el lado inferior derecho de la pintura, se produce una disolución de colores y formas, por lo que todo ello conlleva a un contraste en el que la parte superior está marcada por colores y claridad, y la inferior por la disolución. Podríamos llegar a interpretar que los elementos centrales nunca llegan a chocar, a pesar de que están en tensión, porque son atravesados por

una gran línea blanca que junto al verde rebate los sonidos que el conjunto de colores en ambos casos proporcionan.



Fig 31. *Cuadro con borde blanco*, Kandinsky, 1913. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

*Trazos negros*, una de las últimas obras, es una de las primeras en las que la línea comienza a adquirir protagonismo en comparación con *Mancha negra I*. La pintura está compuesta por manchas de color situadas muy cerca las unas de las otras y sobre esto, líneas negras enérgicamente dispuestas. Estas líneas sirven en numerosas ocasiones como elemento estructurante como puede verse en la mancha verde situada en la esquina superior izquierda, que gracias a las líneas negras puede divisarse que alude a un elemento vegetal. Esta obra presenta numerosas reminiscencias de la *Primera acuarela abstracta* ya que el grafismo presente hace constar la viveza de los colores.



Fig 32. *Trazos negros*, Kandinsky, 1913. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

En 1914, estalla la Primera Guerra Mundial lo que hace que el artista se marche a Suiza y después a Moscú. En su periodo en tierras rusas realiza *Improvisación garganta*, una obra que tal y como está contado en los diarios de Gabriele Münter surge a causa de una excursión que realizaron a Höllentalklamm y donde Kandinsky pudo apreciar unas formas que se parecían a una garganta. En el centro del lienzo encontramos una pareja cruzando un puente, junto a estos una cascada de la que ascienden dos escaleras, solo la que se encuentra a la izquierda ejerce como puente con la composición (aún queda cierta figuración en su pintura). Podríamos interpretar que esta pareja sirve de puente para introducir al espectador en el lienzo. La paleta de colores está fundamentalmente caracterizada por los claros y primarios.



Fig 33. *Improvisación garganta*, Kandinsky, 1914. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En 1916<sup>25</sup>, ya en Moscú realiza *Composición* una obra en cuyo centro está contenido un conglomerado de colores que poco a poco son inundados por la hoguera quemada del negro, aunque el rojo intenta contraponerse a este. Precisamente, todo el lienzo es un conjunto de oposiciones; un fondo con colores brillantes y claros frente a un centro en el que predominan los oscuros. La colores amarillos y rojos presentes en el lado superior izquierdo de la composición se acaban perdiendo en la infinidad del blanco en la esquina inferior derecha. De nuevo, somos testigos de otra contraposición pues lo representado se desplaza desde la esquina superior derecha hasta la zona inferior izquierda siendo retenidas por dos

---

<sup>25</sup> Esta etapa de su vida fue muy dura para Kandinsky, había dejado todo atrás en Múnich por el estallido de la guerra, en 1915 no realizó ningún cuadro y también había roto su relación con Gabriele Münter. En estos tiempos que permanece en Moscú conoce y se casa con quien sería su última mujer y responsable de gestionar su obra tras su fallecimiento, Nina Kandinsky. Esta mujer supuso un punto de inflexión en el pintor porque le animó a volver a pintar.

circunferencias negras donde finalmente se pierden en el pigmento. Lo que más tiene importancia son las formas lineales, que también están acompañadas por la trayectoria sinuosa de los colores.



Fig 34. *Composición*, Kandinsky, 1916. Civiche Raccolte d'Arte, Milán.

### 3.2. Punto y línea

El año 1916 es muy importante en la vida de Kandinsky porque vuelve a pintar y aunque realiza obras como *Moscú I* donde vuelve a traer a colación la figuración y le proporciona mayor importancia al color, también realiza *Simple* una pieza que ejemplifica cómo la pintura y pensamiento de Kandinsky estaba cambiando. Esta obra supone un gran hito en su carrera pues refleja el apogeo de la abstracción. Está compuesto por líneas negras y colores primarios estando todo ello enmarcado por el blanco eterno del fondo, el grafismo se centra a la derecha donde la línea acaba fracturándose y convirtiéndose prácticamente en un signo abstracto. Las líneas negras se superponen a los colores empleados que nos permiten entrever a que hacen referencia esas manchas de color. De estas líneas, la central es la única que atraviesa todo el lienzo, ejerciendo como punto de conexión entre los dos elementos abstractos del lado inferior izquierdo y superior derecho. Esta obra nos recuerda a *Primera acuarela abstracta* y sin duda, los artistas del expresionismo abstracto e informalismo mirarán hacia esta pintura.<sup>26</sup>

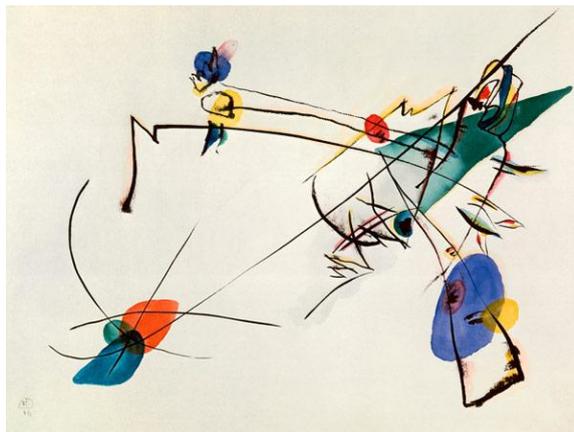


Fig 35. *Simple*, Kandinsky, 1916. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Aunque ya había comenzado desde 1914 a teorizar sobre la línea y el punto podríamos interpretar que esta obra supone un primer acercamiento a estos términos. No obstante, ya desde *De lo espiritual en el arte* hace referencia a las formas geométricas y sus colores como puede verse en: *un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente* (Kandinsky, 2020; 93).

---

<sup>26</sup> Cada una de las interpretaciones de este apartado son conclusiones mías a raíz de la lectura del libro *Punto y línea sobre el plano* publicado en 1926.

En este segundo escrito, a la par que en el primero, cada uno de los elementos precisan de color:

- **Diagonal<sup>27</sup>**: rojo (gris o verde), combinación de frío y calor.
- **Horizontal<sup>28</sup>**: negro, aplastamiento y frío.
- **Vertical<sup>29</sup>**: blanco, no aplastamiento y calor.
- **Recta libre**: amarillo o azul.
- **Ángulo agudo**: amarillo.
- **Ángulo obtuso**: azul.
- **Ángulo recto**: rojo.

Y también de sonido:

ELEMENTO GEOMÉTRICO	SONIDO ASOCIADO
<b>Punto</b>	Tambor o sonido de un triángulo, control de la naturaleza, picoteo de un pájaro carpintero.
<b>Línea</b>	<b>Recta vertical y horizontal asociado al negro:</b> como un susurro
<b>Ángulos</b>	<b>Ángulo recto:</b> frío y controlado <b>Ángulo agudo:</b> agudo y activo <b>Ángulo obtuso:</b> torpe, débil y pasivo
<b>Plano básico</b>	Tambor

En 1917<sup>30</sup>, realiza *Arco azul* una obra en la que de nuevo vuelve a hacer alusión a elementos figurativos que habíamos visto en obras previas del autor, como la barca. La composición está marcada fundamentalmente por el azul, pudiendo así interpretarse que el uso tan destacado de este pigmento es un espejo de lo que estaba viviendo el pintor por aquel entonces. Había marchado de Alemania, los alimentos y recursos pictóricos eran muy escasos y había tenido una crisis creativa que le llevó a que durante todo el año 1915 no pintara

<sup>27</sup> Ejemplificada con el gris o verde depende de la temperatura tiende al rojo.

<sup>28</sup> Ejemplificada con el negro depende de la temperatura tiende al azul.

<sup>29</sup> Ejemplificada con el blanco depende de la temperatura tiende al amarillo.

<sup>30</sup> Estalla en Rusia la Revolución de Octubre, evento determinante que no solo supone cambios sociales en la sociedad rusa sino también abre puertas a autores con propuestas más novedosas. En 1918 le invitaron a numerosos proyectos culturales que le llevaron a producir menos pintura.

ningún cuadro. En términos kandinskianos, el color tan profundo del azul que recuerda a un órgano, intenta ser contrarrestado por el sonido de la trompeta provocado por el amarillo en la esquina inferior izquierda y superior derecha. La pintura de Kandinsky se basa precisamente en una contraposición de registros, en la representación de conflictos pictóricos, en un juego de disonancias y antítesis que crea una nueva armonía.



Fig 36. *Arco azul*, Kandinsky, 1917. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

A los dos años, realiza *Óvalo blanco* una pieza muy importante durante el periodo ruso. Esta obra representa el nuevo rumbo que ha adquirido la pintura de Kandinsky desde que estaba viviendo en Moscú, basada en colores con contorno y geometría. El negro sirve como elemento de contorno para quitar el gran peso del cuadrado, este color representa lo muerto por lo que su uso en el fondo le quita los bordes al cuadro, no existe. Esto quiere decir que la obra es solo lo que comprende el rectángulo blanco y su interior. Cada uno de los elementos están dispuestos en el lienzo sin soporte, no hay gravedad en la pintura, provocando una nueva concepción del espacio. El elemento de tensión lo proporciona la gran línea negra que atraviesa el lienzo, proporcionándole serenidad y relación cromática. En esta pintura vemos las primeras líneas como parte del lienzo, véase en la esquina superior izquierda.



Fig 37. *Óvalo blanco*, Kandinsky, 1919. Galería Estatal Tretyákov, Moscú.

Sin embargo, todo cambia una vez que realiza *En el gris* en 1919, es una de las obras de mayor tamaño durante el periodo ruso. Desde un primer momento no presenta una composición definida ni tanta acumulación de formas como habíamos sido testigos en obras anteriores, aunque Kandinsky no se ha desprendido todavía de los elementos figurativos. En el lado derecho de la composición, parece divisarse una ballena que naufraga en el conjunto de colores y formas. En el centro de la pintura parecen distinguirse otros tipos de animales marinos que han sido convertidos en líneas y colores. La complejidad de esta pintura es comparable con *Composición VII* pero se diferencian en que aquí estamos ante una paleta en la predominan los colores oscuros y apagados, de hecho, en el lienzo apenas hay amarillo sino más bien gris, sonoramente inmóvil, eclipsa toda la composición. Lo más interesante de esta pintura con matices catastróficos es el cambio de dramatismo a la abstracción-geometría presente, *estas formaciones individuales se han transformado en el óleo en jeroglíficos abstractos que giran y flotan sobre un fondo gris indefinible* (Becks-Malorny, 2003; 121). Ante todo, Kandinsky nos trae una representación de su “mundo interior” en donde se ve reflejadas las concepciones teosóficas que habían influenciado tanto sobre él.



Fig 37. *En el gris*, Kandinsky, 1919. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

En 1920, Kandinsky marcha de nuevo a Alemania pero esto no fue un impedimento para seguir manteniendo el contacto con los artistas rusos, de hecho, tradujo algunos de los textos realizados por estos pintores y los incluyó en el almanaque de *Der Blaue Reiter*. Las teorías suprematistas que desarrolló posteriormente Malevich y los artistas del constructivismo ruso fueron de gran influencia para Kandinsky<sup>31</sup>. Esto queda constatado en la pintura *Óvalo rojo*, realizada en Rusia y en la que se encuentra representado un gran cuadrado amarillo diagonalmente, ejerciendo de soporte de los principales elementos del cuadro. La contraposición del cuadro con forma cuadrada y la figura cuadrangular generan estatismo. En esta pintura vemos por primera vez como la circunferencia roja ejerce un punto referencial en la pintura, elemento que sería desarrollado con mayor esplendor en obras posteriores. Esta obra recuerda a sus pinturas de Múnich por la diversidad de formas y estructuras pero la geometría se acentúa considerablemente. En la parte inferior del cuadro se encuentra de nuevo la barca, un tema ya utilizado por Kandinsky en *Improvisación 26*.

---

<sup>31</sup> Obras como *Composición núm. LXIV* de Alekander Rodchenko, *Suprematismo dinámico* y *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich fueron fundamentales para el autor. Aunque también *Golpead a los blancos con la cuña roja* de El Lissitzky será determinante.



Fig 38. *Óvalo rojo*, Kandinsky, 1920. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

En torno a los años 20, el arte en Rusia estaba cambiando, su obra abstracta ya no era apreciada porque la presencia del realismo socialista era cada vez más fuerte. Antes de marchar a Berlín realiza *Trazo blanco* una obra muy importante en su producción ya que la geometría va a ser absoluta, algo que ya veíamos desde la obra *En el gris*. Esta obra supone un acercamiento aún mayor a las teorías que reunirá en *Punto y línea sobre el plano* y publicará mientras es profesor de la Bauhaus. Al igual que en *Óvalo rojo*, la figura que reúne todos los elementos del cuadro está condensada sobre una superficie, aunque en esta es negro-marrón (color muerto-sonido muy flojo) pero toda ella es interrumpida por la gran raya blanca (silencio) que atraviesa el cuadro como una daga, siendo este el elemento principal de la composición. Por tanto, podríamos llegar a concluir que el pintor estaba escuchando algo pero, teniendo en cuenta la disposición del trazo blanco y lo que significa este pigmento, fue interrumpido de manera que hace que la pintura sea insonora.



Fig 39. *Trazo blanco*, Kandinsky, 1920. Museum Ludwig, Colonia.

Al año siguiente<sup>32</sup>, realiza *Mancha roja II*, la primera obra abstracta sin ningún elemento figurativo. Esta se divide en dos partes, por un lado, el trapecioide blanco ejerce como elemento principal de la composición donde se reúnen todos los elementos geométricos. Solo en esta parte de la obra se puede apreciar la influencia todavía presente del constructivismo ruso<sup>33</sup>. A diferencia de otras pinturas el círculo forma parte de la composición y ejerce la importancia que anteriormente tenía el jinete.

Con una idea más estructurada nos acercamos a un primer estudio sobre el punto, este significa silencio en la escritura pero es en la pintura donde cobra un sonido muy fuerte y tiene vida. *En nuestra perceptibilidad, el punto es el puente esencial, y único, entre palabra y silencio* (Kandinsky, 2016; 15). Este surge, en este caso, precisamente por el impacto contra el lienzo, pues una vez que este brota es imposible que no ocurra<sup>34</sup>. Por supuesto, cómo sea el punto en lo relativo a tamaño y forma será un condicionante clave en el sonido que transmita, a la par que el volumen y su frontera son cuestionables pudiendo llegar a adquirir formas infinitas, *el punto es el elemento primario del arte pictórico y especialmente de toda obra*

---

<sup>32</sup> En este mismo año se marchó a Berlín con Nina para en 1922 empezar como profesor en la escuela Bauhaus de Weimar, aunque también participó en diversas exposiciones como la I Exposición de Arte Ruso en Berlín.

<sup>33</sup> Aunque pueda parecer que ahora la obra de Kandinsky pueda llegar a adquirir características como una obra supremacista o constructivista rusa, lo que diferencia las obras de Kandinsky es que él emplea elementos imaginarios y marcados por la explosión de color, en cambio, los supremacistas centran su obra en el empleo del menor número de elementos posibles y generalmente son monócromos.

<sup>34</sup> Esto también nos podría llevar a pensar que esta concepción del punto está considerablemente influenciada por la teoría del Big Bang que ya a principios del siglo XX estaba en desarrollo. Por lo que el comienzo de nuestra existencia es el mismo punto.

gráfica (Kandinsky, 2016; 24). Este en sí mismo puede formar una obra de arte<sup>35</sup> y el sonido que adquiere es uno, tal y como lo llama Kandinsky es *unisonancia*, porque son plano y punto; estos son, el sonido en sí mismo que tiene el punto y el que provoca en el plano al desplazarse. *Tenemos ahora que ese segundo sonido, el cual no se dejó percibir, se ha hecho ostensible, cambiando a relativo el sonido absoluto del punto* (Kandinsky, 2016; 29). No obstante, ante todo tenemos que tener en cuenta que en el plano cada punto tiene su propio color adherido, véase en esta misma pintura como en la zona inferior del cuadro los puntos tienen a su alrededor el color amarillo y produciendo al mismo tiempo una fuerza concéntrica-excéntrica. Este solo está formado por tensión.



Fig 40. *Mancha roja II*, Kandinsky, 1921. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

En 1923 comienza como docente en el taller de pintura mural en la Bauhaus y también realiza *Trazo continuo*, la cual está formada por un gran triángulo que ocupa todo el fondo de la obra, sobre este la pintura está dividida diagonalmente. En la mitad izquierda se encuentra un trapezoide que al mismo tiempo tiene en su interior un mundo propio y una esfera azul que podría recordar al espacio. Por otro lado, en la mitad de la derecha se encuentra una gran bola negra que también tiene en su interior un mundo propio, bajo ella una gran cantidad de líneas negras que se cruzan, mientras son interrumpidas por una gran línea gruesa negra representada sinuosamente. *Todas las formas se encuentran en movimiento, igual que en un móvil, un movimiento provocado por la posición de las mismas sobre la superficie del cuadro y por la constelación entre ellas* (Becks-Malorny, 2003; 140). En esta obra podríamos ver reflejada especialmente su teoría sobre la línea ya que sobre todo en la zona inferior derecha

<sup>35</sup> Como la pintura *Círculo negro* de Kazimir Malevich realizada en 1924.

del lienzo somos testigos de ellas.<sup>36</sup> Los elementos más importantes son la línea diagonal negra que atraviesa el lienzo provocando toda la tensión en la composición, contrarrestado por las dos líneas diagonales que la interceptan. El cuadrado blanco y negro bajo la gran esfera supone una representación de *el sonido o tono primario de las rectas* (Kandinsky, 2016; 57).

Por otro lado, en la parte superior del cuadro se encuentra un triángulo rojo del que emergen tres líneas ascendentes, lo que implica que la gran fuerza del color ha provocado esa creación. Tras la gran circunferencia se encuentra un conglomerado de líneas verticales, diagonales y horizontales y sobre esta una gran línea ondulada negra con mayor grosor en la parte superior, todo esto supone un alto grado de tensiones y contratensiones, que son amenazadas por el punto naranja situado en la zona inferior derecha del lienzo. Esta curva se presenta más engrosada que el resto. atendiendo a los esquemas de Kandinsky podríamos decir que se trata de una curva libremente ondulada pero que está caracterizada porque ya no hay *aspecto geométrico* y cuyas partes positivas y negativas están considerablemente marcadas. Por último, en la esquina inferior izquierda encontramos un semicírculo que es interceptado casi en el centro siendo este el punto de mayor tensión (que es representado muy cerca del naranja).



Fig 41. *Trazo continuo*, Kandinsky, 1921. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

---

<sup>36</sup> La línea se forma a causa de la circulación de muchos puntos, por ende, en esto se diferencia del punto. La fuerza que esta tiene puede ser multifactorial pero esencialmente es intrínseca o a causa de dos fuerzas. En la pintura se representan tanto la tensión como la dirección. El primer tipo de línea es la recta y esta se puede prolongar hasta el infinito. Cada tipo de línea tiene un significado diferente, en este lienzo, encontramos las principales horizontal (frío y aplastamiento), vertical (calor) y diagonal (templado). Además de esto las líneas también pueden ser libres o acéntricas (en esta obra son acéntricas esquina inferior derecha) (Kandinsky, 2016; 47-49).

Durante este periodo en la escuela Bauhaus, Kandinsky lleva a cabo las obras más emblemáticas de su producción, una de ellas es *Composición VIII*. Esta obra refleja inmovilidad e inexpressividad, la línea es la principal protagonista y aunque todavía faltan tres años para publicar *Punto y línea sobre el plano*, es en esta obra, donde ya se puede ver una primera síntesis de sus ideas. En primer plano, encontramos un ángulo agudo (es el más cálido y su sonido es hacia la agudez) y cuyas líneas no llegan a tocar el lienzo de manera que el sonido que transmite es con el objetivo de conquistar el plano pero la circunferencia negra en la esquina superior izquierda que forma un ángulo completo, tiene las posibilidades de eclipsar la composición, no obstante, frente a este se encuentran dos ángulos obtusos que frenan esta acción ya que pueden aparecer doble en la superficie. Junto al ángulo agudo se encuentran dos líneas ascendentes, que en los diferentes tipos de curvas, representan aquellas que aumentan la tensión de la composición. En esta obra, de nuevo Kandinsky hace uso de la curva<sup>37</sup> como origen del plano pero se encuentra sobre una línea recta en posición diagonal descendente que genera lo opuesto a la curva, lo que supone una contraposición de ambos elementos.

Toda la composición parece representar dos cuestiones básicas; por un lado, la línea y geometría como protagonistas marcados por los colores amarillo y azul del fondo, y por otro lado, una representación de un espacio cósmico en el que cuerpos celestes orbitan en torno al gran ángulo agudo central ejemplificando así como ahora la línea es la protagonista de la obra. Asimismo, el amarillo y el azul ejercen un papel fundamental porque además de generar contraposición son un condicionante clave de calor/frío para las líneas.

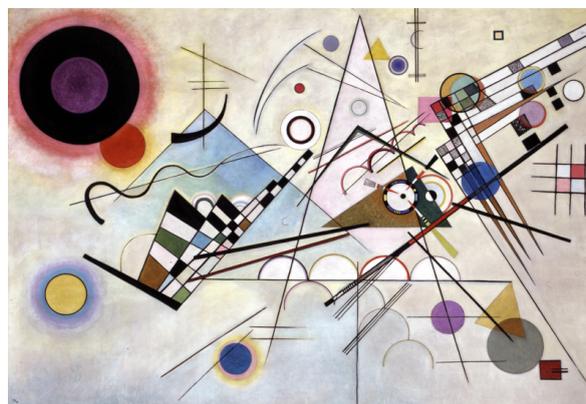


Fig 42. *Composición VIII*, Kandinsky, 1923. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<sup>37</sup> Las curvas son de diferentes tipos, Kandinsky habla de tres tipos: arcos de círculo geométrico, segmentos libres, diferentes combinaciones de ambos (Kandinsky, 2016; 78).

En 1925, la situación en Alemania ya era muy ardua. El partido nacionalsocialista estaba haciéndose hueco en la sociedad alemana y al año siguiente la escuela Bauhaus se vería en la necesidad de ser disuelta por ir en contra de los valores alemanes, trasladándose a Dessau. De esta manera, cada uno de los docentes se mudó allí, incluido Kandinsky. Sin embargo, antes realizó otra de sus obras más emblemáticas que comprenden este período: *Amarillo, rojo, azul*.

La composición de esta pieza está dividida en dos partes que son separadas por un gran cuadrado gris y otro más pequeño que simula tener la estética de un tablero de ajedrez, representa el sonido de las rectas inmóviles. La zona de la izquierda predominan el amarillo, azul, verde y violeta, líneas quebradas simples que se sitúan en gran medida en la parte inferior del lienzo y en la esquina superior izquierda un conjunto de líneas muy próximas que enfatizan el valor cuantitativo. Las líneas quebradas poseen dos fuerzas en sentidos opuestos, están desequilibradas y su sonido está condicionado por el calor o el frío, aunque también hay líneas diagonales y horizontales que ejercen de contraposición con el propio fondo. En este lado se encuentran dos circunferencias cuyo sonido está condicionado por el color que las enmarca.

Por otro lado, en la zona de la derecha la paleta de colores es más sombría, predominando los negros y colores fríos, se concentran diversas formas esféricas, grupos rectangulares policromados y una gran línea curva dispuesta sinuosamente por la composición y principalmente enfatizada en la parte superior, su tenacidad es más sutil y la presión positiva/negativa está más marcada. En la parte superior del lienzo emerge una gran línea vertical de la que parten tres líneas ascendentes. Este lienzo es muy característico porque supone un cuadro de contrapuestos; calor y frío, amarillo y azul, enfrentados. Toda la descompensación del plano queda patente con el antagonismo desarrollado en el triángulo *abc*<sup>38</sup>, que es la zona más agilizada.

Esta obra es muy importante porque, a la par que *Composición VIII*, reúne todos los postulados que recoge en sus dos escritos, ejemplifica la afirmación de Kandinsky de que

---

<sup>38</sup> Kandinsky tenía una concepción del plano basada en que este estaba dividido en cuatro y cada una de las tensiones presentes emergen del centro. La línea superior es la 1 (esquina de la izquierda A y esquina de la derecha B), línea vertical de la izquierda la 2 (esquina superior A e inferior C), la horizontal inferior la 4 (esquina de la izquierda C y derecha D) y por último, la línea vertical de la derecha la 3 (esquina superior B e inferior D). El triángulo ABC es la sección de mayor liviandad del lienzo (Kandinsky, 2016; 123-124).

abstracción = realismo y realismo = abstracción y sobre todo, es una explosión cromática y sonora, reflejo de la sinestesia auditiva-cromática del pintor en su estado más agudo<sup>39</sup>. Esta composición es muy significativa porque no solo es una obra maestra del periodo de la Bauhaus sino que reafirma la concepción de Kandinsky de que:

*El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo, el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana (Kandinsky, 2020 ; 88).*



Fig 43. *Amarillo, rojo, azul*, Kandinsky, 1925. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Una vez la Bauhaus ya instalada en Dessau en 1926, Kandinsky se muda junto con Paul Klee a unas casas proyectadas por Walter Gropius. En este año realiza *Tensión en rojo* (izquierda), una obra en la que ya podemos comprobar un cambio de dirección en la pintura de Kandinsky porque empieza a proporcionarle más importancia a los círculos que a las líneas. El color rojo eclipsa toda la composición y los colores tienden a la oscuridad. Esta obra destaca por retratar la conexión entre el color y la forma geométrica.

---

<sup>39</sup> Esta composición ha trascendido los límites del tiempo y ha llegado hasta nuestros días como una de las composiciones más brillantes del pintor y del arte abstracto pero además el avance de la tecnología ha hecho posible que a día de hoy podamos oír un Kandinsky aunque no seamos sinestésicos. La plataforma Google Arts and Culture trajo el proyecto *Sounds like Kandinsky*, una breve aunque bonita muestra de lo que podría haber estado escuchando mientras realizaba esta pintura. Google Arts and Culture te permite escuchar el lienzo *Amarillo, rojo, azul* y como lo pudo haber escuchado el pintor en: <https://artsandculture.google.com/experiment/sgF5ivv105ukhA>

En este mismo año realiza *Acento en rosa* (derecha), una obra que en comparación con la anterior es totalmente lo opuesto. Los colores empleados son generalmente oscuros y tienden hacia esta, lo único que destaca en toda la composición es la circunferencia roja en el lado derecho de la pintura y el gran rombo marrón. Aquí Kandinsky presenta las formas en conexión: sobre un fondo negro un rectángulo amarillo que debido a sus proporciones rebata al negro del fondo y del que a su vez se amontonan circunferencias rojas, negras, azules y moradas en otro cuadrado. En esta pieza, el autor hace constar de lo que desde *Composición VIII* nos viene anunciando que el círculo ahora es el elemento más puro y significativo que sustituye al jinete, la barca, el caballo o cualquier elemento figurativo.



Fig 44. *Tensión en rojo*, Kandinsky, 1926. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Fig 45. *Acento en rosa*, Kandinsky, 1926. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Para la obra *Algunos círculos* realizada en 1926 también, Kandinsky nos sumerge en un universo cósmico. Esta obra formada únicamente por circunferencias de diferentes colores proporciona un ambiente espacial donde cada una de las esferas permanecen en suspensión en el lienzo, todas ellas dirigidas a un gran círculo azul con otro negro dentro. El negro que Kandinsky relacionaba con “una hoguera quemada” ejemplifica el conjunto galáctico (más que nunca significa este pigmento la nada) y el resto de esferas más pequeñas los distintos astros. Cada una de estas figuras se encuentran en el lienzo sin rumbo, flotando en el infinito. *Pequeños universos concentran nociones artísticas y secretas de lo grande y lo infinitamente pequeño, del pasado y del futuro, de la posibilidad y la inevitabilidad dentro del trabajo creativo mismo de reconciliar tiempos y concepciones diferentes de lo bello* (Guerman, 2006; 123). Podríamos llegar a interpretar que todo ese universo que ha representado Kandinsky

refleja un eclipse solar en el que el círculo azul es el Sol y la circunferencia negra la Tierra pero como si él mismo estuviera viéndolo desde muy cerca. En esta obra el punto también ejerce un papel fundamental por su relación con el universo:

*Verdad es que el universo por entero podría concebirse como un conglomerado cósmico autosuficiente, el cual consta, a su vez, de innumerables conglomerados que de igual modo se bastan a sí mismo y cuyo tamaño va siendo cada vez más reducido. Sin embargo, tanto en su mayor como en un más mínimo tamaño están al fin y al cabo asimismo formado de puntos (Kandinsky, 2016; 31).*



Fig 46. *Algunos círculos*, Kandinsky, 1926. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

En 1932 la Bauhaus en Dessau cierra y se traslada a Berlín, allí Kandinsky coincide en la escuela con Mies van der Rohe y en 1933, Hitler es nombrado canciller, se cierra definitivamente la Bauhaus y la situación en el país es insostenible, por lo que Kandinsky huye a París. En esta etapa parisina su producción va a cambiar radicalmente, una de las primeras obras es *Suave subida* de 1934. Como en un diagrama, el pintor representa figuras irreales unidas por líneas horizontales y verticales reposando sobre un fondo vaporoso. En esta obra vemos cómo ha ejercido una notable influencia los documentos científicos sobre biología y animales marinos. La paleta de colores está cuidadosamente elegida que nos puede llegar a recordar a la pintura mural egipcia.

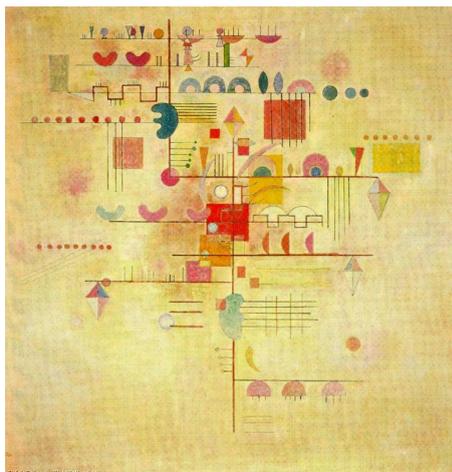


Fig 47. *Suave subida*, Kandinsky, 1934. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

En 1936, lleva a cabo su penúltima composición, *Composición IX*, una pintura muy característica. El lienzo está claramente dividido en dos partes: por un lado, las líneas diagonales del fondo y por otro lado, las figuras biomorfas suspendidas en el aire. Esto produce un choque entre ambas partes ya que lo que está representado no presenta ninguna relación entre sí y toda la tensión de la composición la provocan la dirección de las diagonales que está acentuado por los colores brillantes y llamativos empleados. Ya en esta pintura comprobamos como los colores no son los mismos que en las obras precedentes.



Fig 48. *Composición IX*, Kandinsky, 1936. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

*Conjunto multicolor* es una obra de 1938 en la que podemos entender que hace referencia a una interpretación del mismo color blanco. Kandinsky pensaba que durante la era glacial la Tierra sonaba así por lo que este lienzo representa “un sonido con posibilidades”. El elemento circular que compone la obra está formado por otros en su interior, lo que representa la única vida que quedó después de la glaciación y los únicos responsables de continuarla. También,

se pueden vislumbrar elementos que podríamos entender que hacen referencia a animales, como en el lado derecho de la composición, que podríamos entender que es un animal terrestre. La cantidad de círculos que conforman gran parte del fondo recuerdan a los mosaicos, que para ser llevados a cabo requieren mucha paciencia y detenimiento. La paleta de colores empleada es clara por lo que reafirma lo irreal de la misma.



Fig 49. *Conjunto multicolor*, Kandinsky, 1938. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

En 1939, lleva a cabo su última gran composición, *Composición X* y obtiene la nacionalidad francesa. Esta pieza se caracteriza por un fondo oscuro en el que se encuentran dos figuras: una circular a la izquierda, que recuerda a un pez por los elementos marinos en la zona inferior del lienzo, y otra rectangular a la derecha. Cada una de ellas está realizada con colores vivos y brillantes, con movimiento ascensional como si se salieran del lienzo y con un fondo oscuro que ejerce como matizador de los colores brillantes.



Fig 50. *Composición X*, Kandinsky, 1939. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

En 1940, la entrada de las tropas alemanas en Francia hizo que Kandinsky se fuera con Nina a los Pirineos durante dos meses. En este mismo año realizó *En torno al círculo* una pintura en la que vuelve a estar muy claro la sinestesia de Kandinsky, ya que, la figura circular roja ubicada en el centro está acompañada por formas extravagantes en composiciones musicales. Toda la escena se encuentra sobre un fondo verde que resalta significativamente los colores como el rojo, que en palabras de Kandinsky, es un *color ilimitado y cálido* (Kandinsky, 2020; 131).



Fig 51. *En torno al círculo*, Kandinsky, 1940. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

En París, como hemos podido comprobar anteriormente, cambia por completo su obra y *Azul cielo* es un ejemplo de ello. Kandinsky estuvo muy influenciado por revistas científicas en las que salen microorganismos, eso le lleva a cultivar el llamado “periodo biomorfo”. A raíz de estas observaciones, Kandinsky representa un conjunto de animales marinos como medusas, tortugas, insectos en un fondo monocromático y sin profundidad. Cada uno de estos animales flotan libremente en el espacio, como anteriormente hemos visto en obras como *Algunos círculos* (**Fig. 46**). En este periodo, influenciado por el Surrealismo, el artista refleja las profundidades de su mundo interior a través de un microscopio. De esta manera, Kandinsky hace de la pintura biomorfa un material didáctico del que aprender.



Fig 51. *Azul cielo*, Kandinsky, 1940. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

#### 4. KANDINSKY Y SCHÖNBERG: UNA AMISTAD MUSICAL

La música para Kandinsky es un elemento fundamental e indispensable de su vida, de hecho, él la define como un elemento capaz de llegar al alma. También, pensaba que la palabra es el elemento etéreo de la literatura y de la poesía, y lo que ambas vertientes artísticas tienen la capacidad de transmitir era lo que tenía posibilidades de llegar al alma. Además desde pequeño tuvo una relación muy cercana con la música ya que él *played the cello and the piano well as a gifted musician, wanted to seek in depth the logical analogy between color and sound*<sup>40</sup> (Kim, 2010; 51). En efecto, cuando marchó a Italia con sus padres tuvo la experiencia en la que toda la ciudad se tiñó de dos tipos de negro diferentes.

Los dos eventos que son de absoluta trascendencia para él fueron ver *Los Almiarés* de Monet en una exposición realizada en Rusia y la obra de teatro *Lohengrin* de Wagner. Los protagonistas de esta obra tienen todo un repertorio estilístico adherido y además incorporan temas exclusivamente musicales. *Me pareció que era una realización perfecta de ese Moscú, los violines, los contrabajos y muy especialmente los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo* (Kandinsky, 1979; 99). Con este concierto Kandinsky tiene su primera experiencia sinestésica: *mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas salvajes casi, casi dementes se dibujaban frente a mí* (Kandinsky, 1979; 99).

Kandinsky, también considera que la pintura precisaba de un bajo continuo (un sostén armónico presente en algunos estilos musicales) y las analogías que puedan haber entre la música y la pintura son muy difíciles de explicar pero tal y como explica Ana Jiménez Cañada en *Analogías entre música y pintura* se podría decir que cuando se refiere a un ritmo musical inestable en pintura se traduciría como la repetición de elementos y la velocidad implicaría doble significado: por un lado, el grosor de la brocha y por otro cómo interactúa el color (si es un color calmado o inquietante). En cuanto a la melodía, es muy complicado encontrar su equivalente en pintura porque está determinada por una secuencia lineal (partitura). La dinámica en pintura podría ser modulada, es decir, en la que apenas hay contrastes y no posee luces o sombras contrapuestas. Por último, el timbre está más relacionado con la audición por la vibración en la pintura (Jiménez, 2016; 18-20).

---

<sup>40</sup> Tocaba el chelo y el piano tan bien como un músico bien cualificado, quería buscar en profundidad la analogía lógica entre color y sonido.

Otro de los compositores muy importante para Kandinsky es Claude Debussy, uno de los primeros artistas capaces de hacer que la música y la pintura estuvieran unidas en una sola. Su propuesta musical rompía con todos los esquemas vistos hasta la fecha, aunque sin salirse de lo tonal, está basado en un lenguaje abstracto e independiente. El autor francés se oponía a toda música programática<sup>41</sup> porque quiere concebir una música que se aleje tanto de la tradición tardorromántica heredera de la escuela programática como de la escuela formalista romántica. Concibe la música como el arte que es capaz de concebir un espacio ilusorio, de ahí, que esta fuera vista por él como el vehículo perfecto para desarrollar un lenguaje antirromántica, basado en la creación de un tipo de música en la que el oyente no tiene por qué ser partícipe del mensaje del músico y en donde la sentimentalidad es reemplazada por el sensualismo (en el sentido literal de “sensaciones”). Además de contar con la libertad e imaginación como elementos imprescindibles.

Un rasgo importante de la música de Debussy es que se acerca a la naturaleza y es más común su relación porque *capta las analogías universales escapando de la ineficaz traducción directa* (Hernández, 2010; 56). La influencia de la estética de Rameau y los “momentos armónicos” se hacen patentes en una música que ante todo pretende conducir al individuo mediante la imaginación al elemento<sup>42</sup>. En términos kandinskianos, lo que hacía Debussy con la música son “impresiones espirituales”, es decir, a través de la música produce la evocación de imágenes (asociadas generalmente con la pintura impresionista) que en la producción debussyta son determinadas por evocaciones, el músico francés quiere evocar sinestésicamente esas imágenes. Además, la música del autor francés es vista por Kandinsky con un *contenido interior* tan fuerte que supone el fiel reflejo del presente. En esta misma línea, se encuentra el autor Erik Satie quien a diferencia de Debussy, concibe la música como un recurso atmosférico en el que los elementos repetidos continuamente hacen que la pieza musical parezca que desde el comienzo está terminada. Propone que algunos de esos elementos musicales fueran la ilusión de un cuadro. *En su caso parece más bien una*

---

<sup>41</sup> Su crítica se centraba en que la música seguía bajo el “estilo chapado”, como él lo llamaba y no permitía que el interior del artista floreciera. Consideraba que la música era un elemento clave en la naturaleza y que la de su época no tenía el “arabesco” que estaba presente en las obras de Bach. De nuevo hace énfasis en que la naturaleza es una parte indispensable del arte (Hernández, 2010; 57).

<sup>42</sup> Claude Debussy estuvo muy relacionado con el movimiento simbolista y literario, especialmente con Redón y Mallarmé. El encuentro con este último fue en 1890 y para entonces Debussy conocía la trayectoria del poeta e incluso había musicalizado uno de sus poemas: *Apparition*. Tuvieron una gran amistad basada en la admiración recíproca por tener los mismo planteamientos estéticos, la única obra que realizaron conjuntamente se llama *L'après midi d'un faune*. Cuando el poeta falleció, Debussy musicalizó tres poemas suyos en honor a su memoria: *Soupir*, *Placet futile* y *Eventail*.

*intención de mostrar la obra “completa” desde el comienzo. Su contenido se repetirá con ligeros cambios, pero desde el inicio ya conocemos el contenido del material que va a sonar, de manera similar a cuando con una mirada abarcamos una imagen* (Pérez, 2018; 86).

Sin embargo, el autor que va a ser crucial musicalmente en la vida de Kandinsky es Arnold Schönberg porque este rompe por completo con la tonalidad. Este recibe la influencia del lenguaje armónico cromático<sup>43</sup> que estaban presentes en las obras de Richard Wagner, Franz Liszt y Gustav Mahler.

Kandinsky junto a numerosos pintores integrantes del nuevo grupo de vanguardia Der Blaue Reiter acudieron a un concierto realizado por Arnold Schönberg en el Hotel Vier Jahreszeiten de Múnich el 1 de enero de 1911. El músico vienés tocó el *Cuarteto para cuerda op. 10* realizada en 1907-1908 y *Piezas para piano op. 11* de 1909. A pesar de los numerosos detractores que tenía el compositor, de todos los presentes quien queda más impactado es Kandinsky. Él se dio cuenta de que la disolución musical y la atonalidad que Schönberg había realizado era lo que estaba intentando conseguir desde hace mucho tiempo en la pintura, por lo que sirvió como puente para finalmente decantarse por la abstracción como corriente pictórica.

De este evento, Kandinsky realiza dos representaciones que terminaron culminadas en *Impresión III (Concierto)*. En este primer boceto realizado en blanco y negro vemos como hay una representación de los asistentes y Schönberg al piano. Sin embargo, en el segundo boceto, también en blanco y negro, las figuras están más difusas y centra su boceto en el músico vienés.

---

<sup>43</sup> Como cromatismo musical se entiende a una nota que no pertenece a la escala en la que está hecha. Si una obra está realizada en Do mayor quiere decir que toda la composición está hecha en esa escala, de manera que todo lo que suene será lo relativo a esa escala quedando fuera el resto. De esta manera, la disonancia se produce cuando a esa escala de Do Mayor se le incorporan otras para generar tensión.



Fig 52 y 53. Boceto para *Impresión III (concierto)*, Kandinsky, 1911.<sup>44</sup>

La obra final *Impresión III (Concierto)*, denominada así porque *surge de la percepción directa y exterior de la naturaleza* (Becks-Malorny, 2003; 98), nos permite entender no solo la sinestesia de Kandinsky sino la importancia que le proporciona al color, visible en el uso prácticamente homogéneo del color amarillo en la obra, que en palabras de Kandinsky este es *un color que contemplado directamente inquieta al espectador; le molesta y le excita y descubre el matiz de violencia expresado en el color, que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad* (Kandinsky, 2020; 122). Aunque también aborda al espectador la gran mancha negra que se encuentra en la parte superior del lienzo (esta recuerda a la forma de un piano que es un instrumento llamativo y musical) que para Kandinsky simboliza el final, lo muerto y apagado. Esta obra es fundamental porque refleja la representación disonante de los colores, tal y como es la de los sonidos en la música de Schönberg. Dicha concepción del color también es compartida por el compositor vienés (aunque no como una oposición de consonancias, de ser comprendido así sería un error), *he thought that color, such as tone color and sound effects, was one of the most important devices to express music. In order to express the “inner occurrence”, Schoenberg used the human voice to play an important role in expressing the psychological mind*<sup>45</sup> (Kim, 2010; 49).

<sup>44</sup> Imagen tomada del documento de Carlos Velilla citado en la bibliografía.

<sup>45</sup> El pensaba que el color, así como el efecto del color y el sonido, era uno de los más importantes materiales para expresar música. En sentido de expresar la “ocurrencia interior”, Schoenberg usaba la voz humana para jugar un importante papel en la expresión psicológica de la mente.



Fig 54. *Impresión III (Concierto)*, Kandinsky, 1911. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

A partir de este momento, Kandinsky escribe una carta a Schönberg<sup>46</sup> creándose una amistad que dura entre 1911 y 1914. Esto tuvo como resultado un intercambio de pensamientos y postulados sobre que el arte debía partir de lo espiritual, ambos parecían tener una misma idea de trabajo y objetivos, ambos autores tenían una necesidad interior que Schönberg usa como vehículo espiritual en sus nuevas composiciones y Kandinsky para plasmarlas en su pintura abstracta. *Both men were also profound theorists who liked to explore all kinds of possibilities and approached human consciousness to find their visions from the inner world* (Kim, 2010; 47), ambos están marcando el camino para una nueva concepción no solo plástica sino también musical, todo mediante la inmersión en un terreno desconocido basado en que las experiencias que ofrecía la música presentaban *una nueva armonía basada en leyes puramente inherentes al arte* (Becks-Malorny, 2003; 86).

Las propuestas musicales antirrománticas de Debussy y Satie derivaron en que los compositores neoclasicistas sean quienes hagan un primer acercamiento a una deformación de la tonalidad. No obstante, serán los autores de la Segunda Escuela de Viena quienes romperán con la gramática tradicional produciendo una disolución de la tonalidad, es decir, en la creación de un lenguaje musical abstracto. Estos autores, en concreto Schönberg, estaban muy influenciados por los cromatismos de Mahler y Wagner lo que provocó que el uso recurrente de estos generara que las partituras tuvieran cada vez más disonancias y se diluyera el concepto de tonalidad. Es aquí donde las propuestas de ambos autores convergen: la abstracción de Kandinsky se centra en desprenderse de todo elemento figurativo en su

---

<sup>46</sup> Aunque también hay testigo de intercambio de cartas entre Franz Marc y August Macke en donde hablan de cómo debía estar orientado el nuevo grupo.

pintura y la abstracción de Schönberg se centra en crear un lenguaje totalmente nuevo para el oyente. Ambos autores, aunque con concepciones diferentes, pretenden hacer que sus respectivas artes sean ajenas a la realidad. Así mismo lo define Kandinsky, es *el único que, actualmente, va por este camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión* (Kandinsky, 2020; 67).

Schönberg gracias a Kandinsky pudo publicar en una revista rusa su obra *Harmonielehre*, donde más tarde también aportaría su obra plástica. Y también participa en el almanaque de *Der Blaue Reiter* donde redacta *La relación con el texto*. La influencia era recíproca y ambos artistas se admiraban mucho, de hecho, llegaron a escribir una obra de teatro, la de Kandinsky se llama *Der gelbe klang* y la de Schönberg *Die glückliche hand*, aunque solo esta última llegó a estrenarse en el marco cronológico de su creación. La música atonal realizada por Schönberg fue sin duda un factor clave en la agudización de la sinestesia auditivo-visual que ya mostraba Kandinsky desde el cambio a una pintura más abstracta. *He threw his energies into finding a way to apply the methods of music to his own art* (Kim, 2010; 51). Lamentablemente, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Kandinsky marchó a Rusia por lo que ambos artistas perdieron el contacto.

## 5. CONCLUSIONES

Una vez recopilada toda la información, en *La sinestesia en la pintura abstracta de Vasili Kandinsky* se ha concluido lo siguiente:

- El cambio de una pintura figurativa a una abstracta ha sido posible porque el uso del lienzo se convirtió en un medio para plasmar las ideas recogidas tanto en *De lo espiritual en el arte* como en *Punto y línea sobre el plano*, principalmente. En este primer escrito, el autor teoriza sobre los efectos del color y sus formas, que son representadas en su periodo en Murnau y sobre todo en *Primera acuarela abstracta* y el segundo libro está plasmado formalmente en *Mancha roja II* aunque desde *Simple* ya vemos como la pintura de Kandinsky toma otras direcciones. De esta manera, Kandinsky usa el lienzo casi como un recurso experimental de sus pensamientos.
- A pesar de que el pintor ruso vivió en un marco histórico caracterizado por la guerra, crisis, destrucción y persecución estos nunca fueron temas presentes en sus obras sino que ante todo Kandinsky emplea la pintura como un recurso para evadirse de esa realidad presente. El descubrimiento del átomo, Nietzsche, la teosofía, la experiencia wagneriana y schöngberiana, la exposición impresionista en Rusia y el desarrollo de corrientes vanguardistas fueron eventos determinantes en su persecución constante de la abstracción.
- A lo largo de toda su vida Kandinsky proporciona cada vez más importancia al color, siendo este el motivo principal de estudio y culminado en sus dos primeros textos. Aunque ante todo, Kandinsky plasma la conexión y significación emocional que tenían para él cada uno de esos colores o líneas, es decir, el autor lleva hasta sus últimas consecuencias el término de “mundo interior”. Así, se hace cada vez más patente su sinestesia auditivo-cromática que alcanza sus cotas más altas en la obra *Amarillo, rojo y azul* realizada mientras ejerce como docente en la Bauhaus. A colación con esto, cabe destacar cómo el cerebro es el elemento más importante, deslumbrante e impredecible que precisamos en el cuerpo humano, capaz de generar tal conexión entre los sentidos que hace que la línea que separa cada uno de estos sea muy delgada.

- Los paralelismos entre ambos tipos de abstracción se encuentran porque por un lado, Kandinsky pretende que mediante el uso del color, la forma y línea no haya ningún motivo en su obra y por otro lado, Arnold Schönberg a través del uso de cromatismos crea un lenguaje totalmente nuevo e impreciso para el oyente, por lo que, esto causa que ambas abstracciones se vuelvan “desconocidas” para el espectador. Esta relación tan estrecha se refleja sobre todo en los títulos de las obras denominados *Impresión*, *Improvisación* o *Composición*, que directamente están pensados como música.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

María, J. (2001). *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico: análisis del componente abstracto en la figuración naturalista del grafismo paleolítico*. Bilbao:Universidad de Deusto.

Arnheim, R. (1989). *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Madrid:Alianza.

Becks-Malorny, U. (2003). *Wassily Kandinsky, 1866-1944: en camino hacia la abstracción*. Köln:Taschen.

Düchting, H. (2009). *El jinete azul*. Hong Kong:Taschen.

De Micheli, M. (1994). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid:Alianza.

Goethe, J. (1992). *Teoría de los colores*. Madrid:Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Guerman, M. (2006). *Vasily Kandinsky, 1866-1944*. Bogotá:Panamericana.

Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona:Gustavo Gil

Hernández, S. (2010). *Un martes en casa de Mallarmé. Redon, Debussy y Mallarmé encontrados*. Madrid:Complutense.

Kandinsky, V. (2020). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona:Paidós

Kandinsky, W. (2016). *Punto y línea sobre el plano*. México:Coyoacán.

Kandinsky, W. (2010). *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Barcelona:Paidós.

Luria, A. (1973). *Pequeño libro de una gran memoria*. Madrid:Taller de Ediciones Josefina Betancor

Sanz, J. (2009). *El lenguaje del color: sinestesia cromática en poesía y arte visual (Nueva ed.)*. Madrid:H. Blume, D.L.

Schönberg, A. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid:Alianza

Selz, P. (1989). *La pintura expresionista alemana*. Madrid:Alianza

Stangos, N. (2000). *Conceptos de arte moderno*. Barcelona:Destino.

Uberquoi, M. (2006). *Kandinsky*. Madrid:Unidad Editorial.

Valeriano, B. (1978). *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*.Madrid:Cuadernos para el Diálogo.

- Recursos online:

Ferrada, G. (2014). *Abstracciones de la sinestesia en el arte: experiencias e influencias acústico-cromáticas*. Consultado el 20 de mayo de 2021, de [https://www.academia.edu/43227447/Abstracciones\\_de\\_la\\_Sinestesia\\_en\\_el\\_Arte\\_Experiencias\\_e\\_Influencias\\_Ac%C3%BAstico-Crom%C3%A1ticas](https://www.academia.edu/43227447/Abstracciones_de_la_Sinestesia_en_el_Arte_Experiencias_e_Influencias_Ac%C3%BAstico-Crom%C3%A1ticas)

Jiménez, A. (2016). *Analogías entre música y pintura*. Trabajo de final de grado en el repositorio de la Universidad Politécnica de Valencia. Consultado el 24 de mayo de 2021, de <https://riunet.upv.es/handle/10251/75662>

Kandinsky, W. (1979). *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*. Argentina:Emecé Editores. Consultado 18 de mayo de 2021, de <https://pdfcoffee.com/kandinsky-mirada-retrospectiva-pdf-free.html>

Kim, S. (2010). *The study of the relationship between Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg's expressionist period*. (Tesis doctoral). Universidad de Ohio. Consultado el 2 de junio de 2021, de [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1269203770&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1269203770&disposition=inline)

Pérez, P. (2018): Seis instantáneas sobre Erik Satie. En P. Ortega. *París 1900. Una mirada al fin de siglo* [85-97]. Madrid:Herejía y Belleza.

Sarabia, C. (2016). *Sinestesia: cuando flipar en colores es posible* | Carmen Sarabia Cobo | TEDxSardinero. Consultado el 10 de junio, de <https://www.youtube.com/watch?v=ImAQK9ObUoU&t=628s>

Vecino, E. (2020). *Arte, ciencia y sinestesia*. Consultado el 10 de junio, de <https://www.youtube.com/watch?v=-Jc7DXOeKIc&t=1850s>

Velilla, C. (2018). *Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto*. Arnold Schönberg. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(3) 235-270.