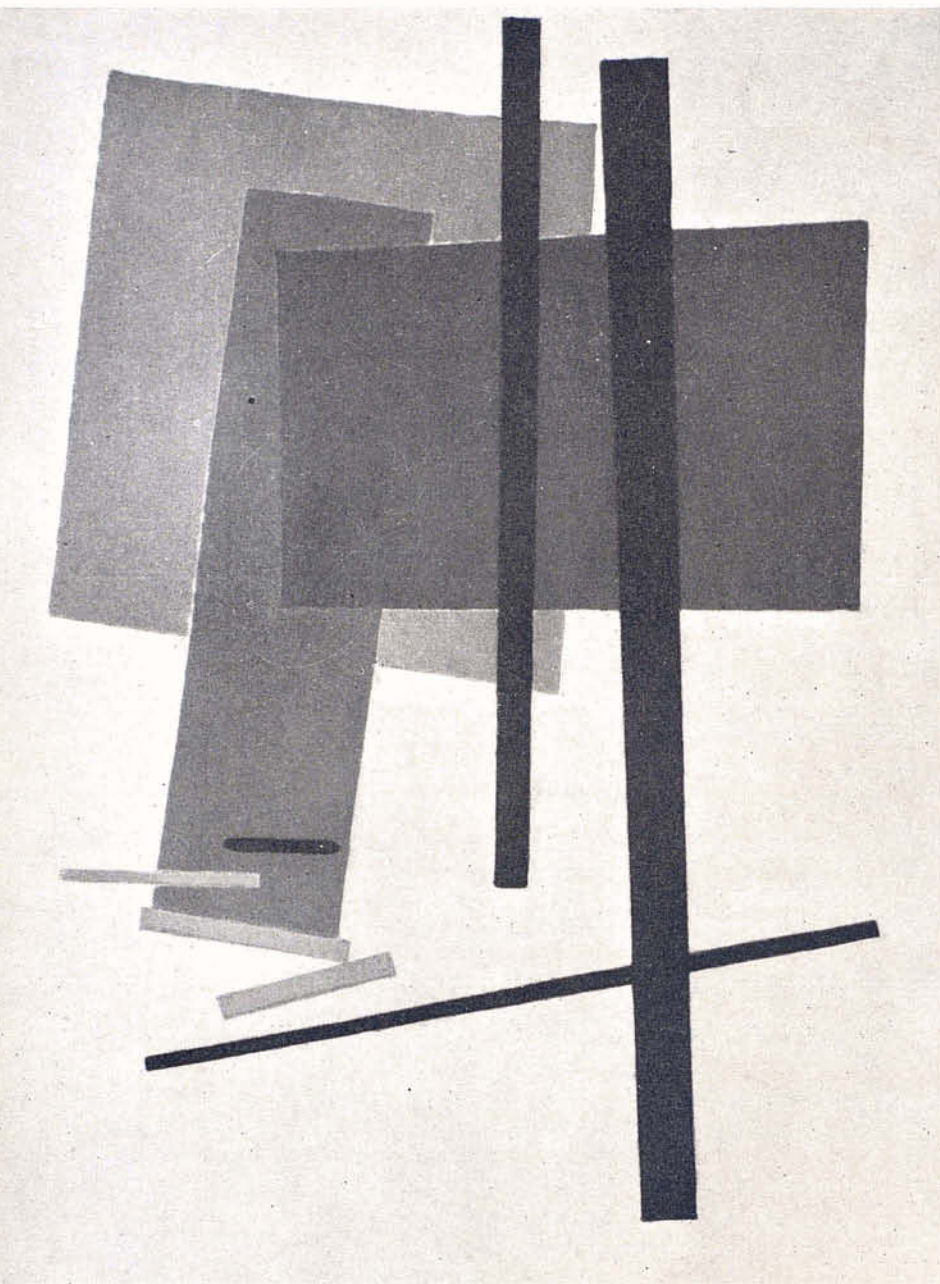


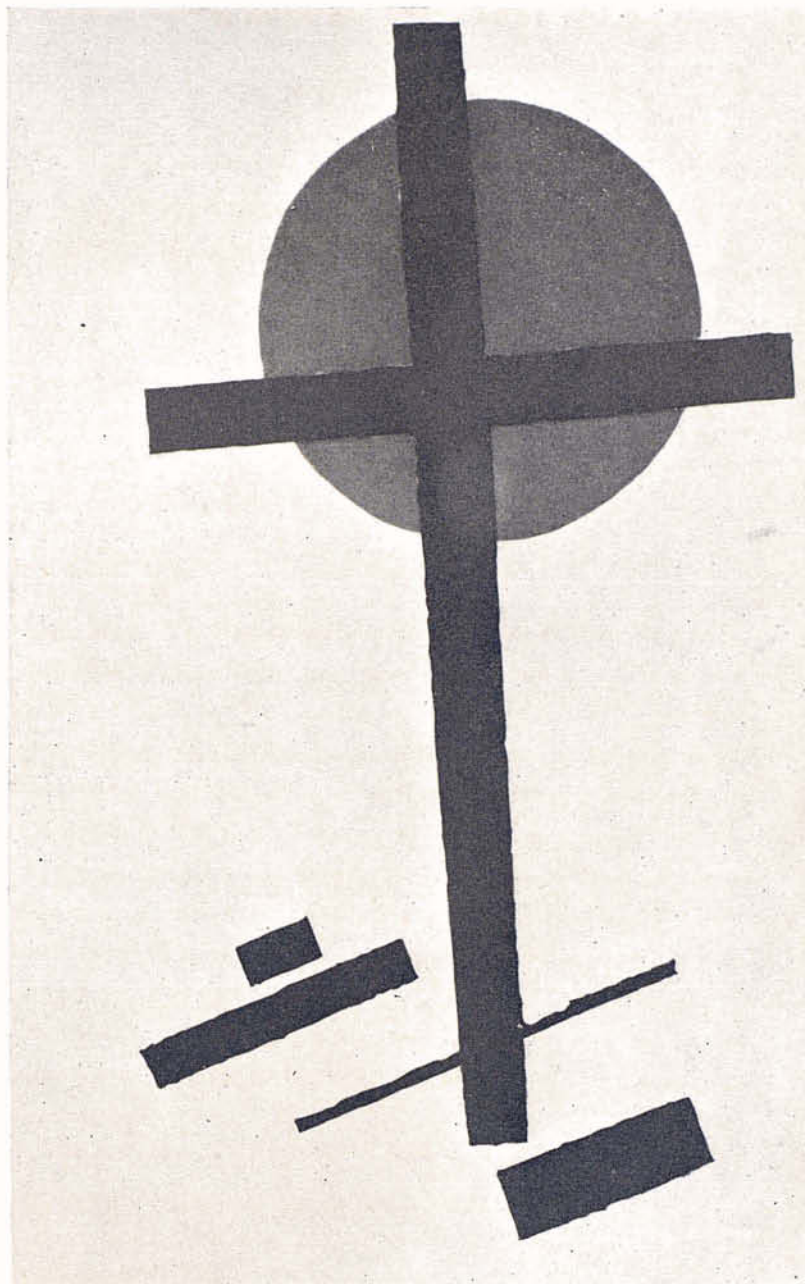
La obra de Wassili Kandinsky (1866-1944) no suele agruparse con la pintura abstracta rusa, sino tratarse independientemente. Esto se debe a dos hechos: la dimensión universal de su arte, ampliamente desarrollado en la «no figuración» durante tres décadas y media; y la residencia del pintor en Alemania y Francia, tanto durante el momento capital de su descubrimiento de la abstracción, como en la mayor parte de su carrera. Kandinsky perteneció al grupo «Der Blaue Reiter», de Munich con Klee, Marc, Macke, Jawlensky y Campendonk. Pero mientras estos artistas trabajaron en una dirección figurativa derivada del expresionismo y de las tendencias postcubistas de París, Kandinsky se orientó por una vía nueva, que constituía una inversión del concepto tradicional de la pintura. Hasta el momento en que Kandinsky descubrió que «el tema dañaba su pintura» y se sintió seducido por la inmensa belleza de una tela en la que, al verla del revés, no advirtió la figuración; hasta el momento en que pintó, en 1910, la *Primera acuarela abstracta*, inicio de una de las más grandes mutaciones que conoce la historia del arte, la pintura había logrado siempre sus valores plásticos a través de una «representación» del mundo exterior y visual, al extremo de que se identificaron ambos órdenes: representativo y de la plasticidad pura. Ya Focillon había advertido que la forma tiene una evolución propia, independiente del tema, evolución que conduce a la sucesión de los estilos y de los conceptos. Una Virgen románica, por ejemplo, se parece más a una representación arquitectónica románica que a una Virgen barroca, desde el punto de vista del arte. Pero Kandinsky, al desalojar el tema, no sólo se veía liberado de una servidumbre milenaria. Se veía obligado también a substituirlo por algo. Primeramente fueron impulsivos rasgos, trazos motores, espontáneas yuxtaposiciones de manchas, zonas de colores vivos, ritmos de luces y sombras. Luego, Kandinsky meditó sobre ese «vocabulario». De ello fueron fruto sus dos libros: *Ueber das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte, 1911), y *Punkt und Linie su Fläche* (Punto y línea sobre la superficie, 1926). Kandinsky descubre que cada factor de diseño: línea recta, quebrada, curva, continua, discontinua, etc. tiene un valor constante (como una nota musical) y un valor variable que dimana de su

situación en el «conjunto» plástico (como la nota en la melodía y en el acorde). Elabora un sistema; ese «tecnicismo» muy propio de quien sería profesor en el Bauhaus alemán, y el contacto con Malevitch, en Rusia, le indujeron sin duda a abandonar sus impulsivas y «románticas» abstracciones de la primera etapa (1910-1923 *grosso modo*) por una creciente geometrización, tanto de la forma como de la composición. Bien es verdad que Kandinsky valoraba el sentido de alusión cósmica de los elementos geométricos, en especial, obvio es decirlo, de los discos que, con frecuencia, en sus obras, parecen cuerpos celestes. Kandinsky, pese a la orientación intelectual de su arte o precisamente por ella, conceptuó la abstracción como un desarrollo espiritual proyectado en la obra, sentando así desde la segunda década del siglo un ejemplo que sería seguido por los mejores artistas de la tendencia. Pero no creyó alejarse de la naturaleza, antes al contrario, buscando en las formas elementales algo así como el «taller secreto» del cosmos. Kandinsky, de formación ocultista, aparte de sus estudios de derecho y de economía política, y de su inmensa cultura artística, concibió siempre la pintura algo a la manera como Scriabin veía la música, dándole el carácter de celebración de acontecimientos interiores. Jung, años después, estudiaría la alquimia viendo en ella proyecciones anímicas similares. Abstracción sería, pues, proyección de mundos interiores y técnica a fin de cuentas del «proceso de individuación». Un simbolismo subyacente dirigiría la elección de formas, ritmos y colores, tanto en la afirmación de unas cosas como en el significativo apartamiento sistemático de otras.

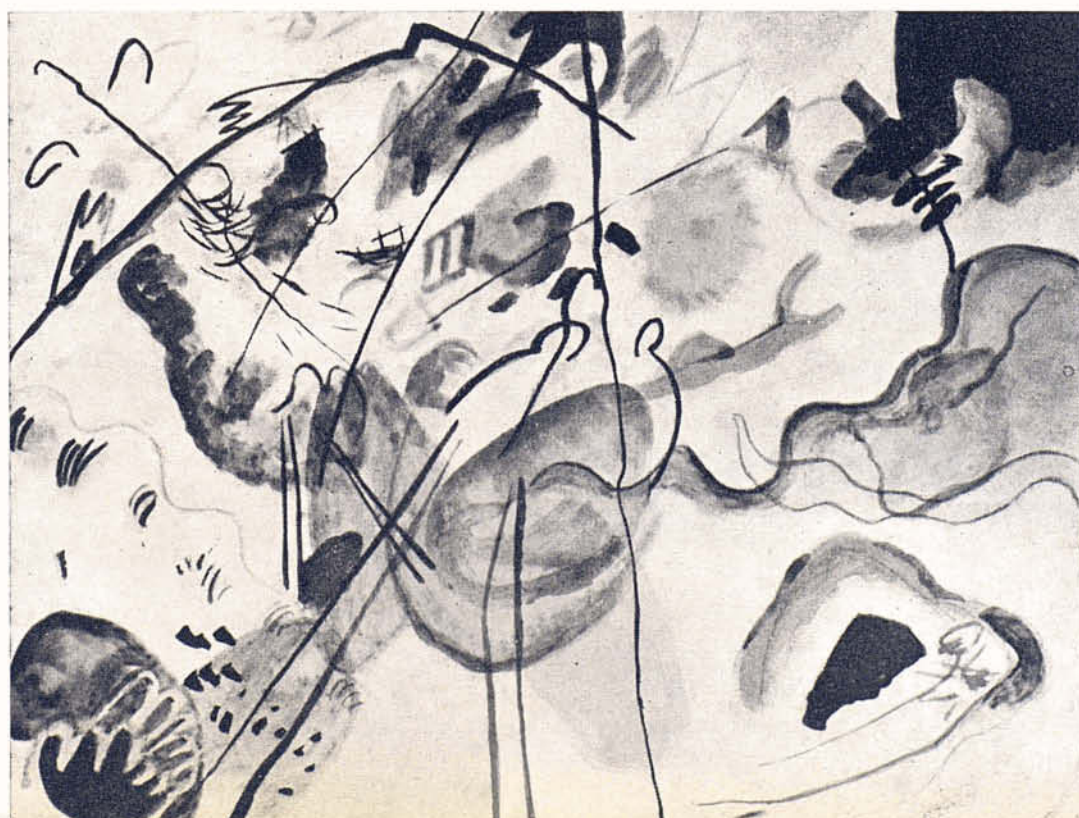
Esta actitud negativa, dimanada también de un concepto místico del universo — con un evidente y poderoso componente de nihilismo oriental — es lo que encontramos ejemplarizado en el segundo de los grandes abstractos rusos: Kasimir Malevitch (1878-1935). Este pintor, nacido en Kiev, había experimentado al principio la influencia de los fauves y cubistas, sintiéndose atraído más tarde por el futurismo. Pero de la visión de una escuadrilla de aviones en vuelo no extrajo el dinamismo de las máquinas, sino la discontinuidad — ligada magnéticamente por fuerzas regulares — de la formación en el espacio. Malevitch es, evidentemente,



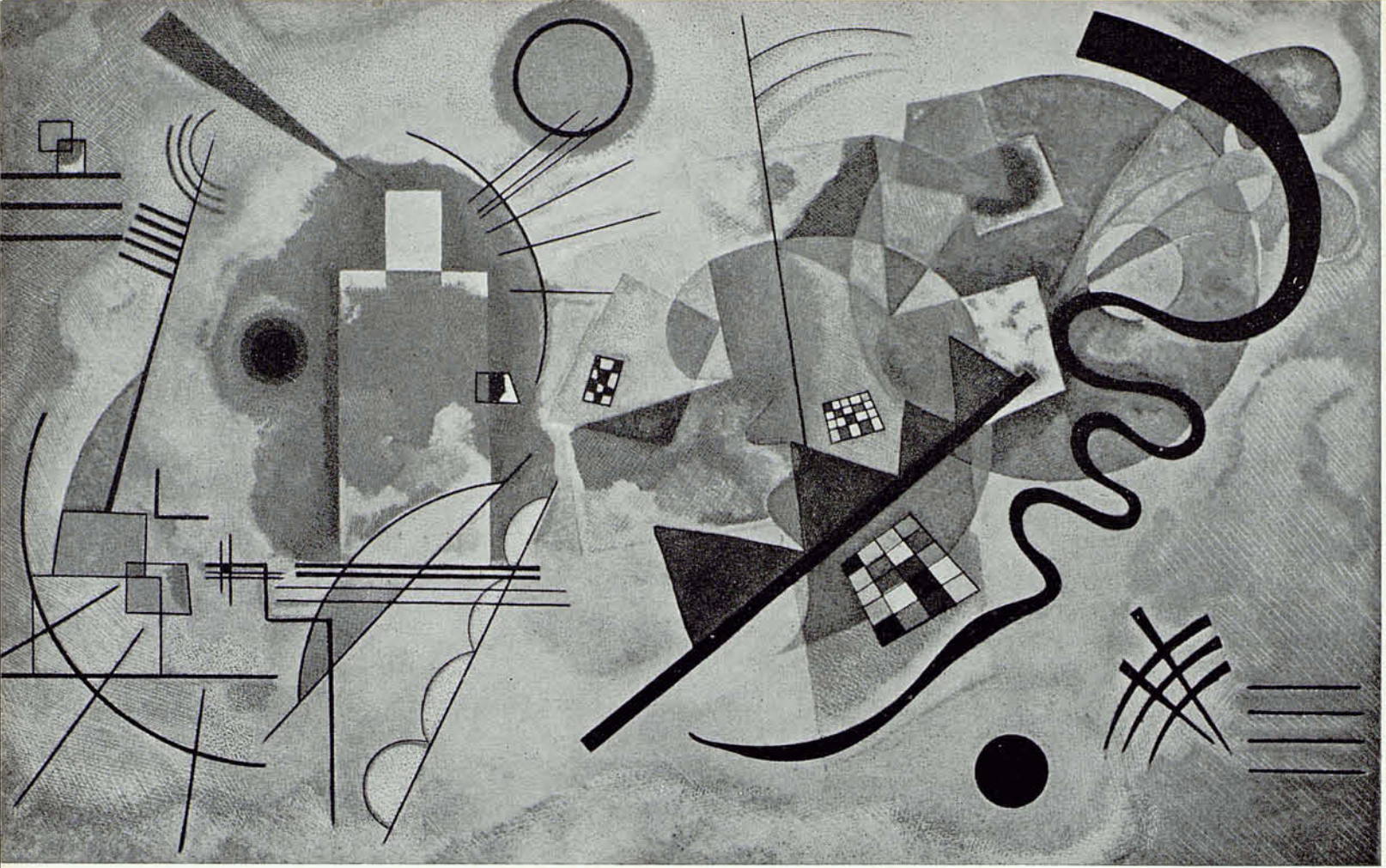
Malevitch. — «Pintura» (1914).



Malevitch. — «La Cruz roja» (1914).

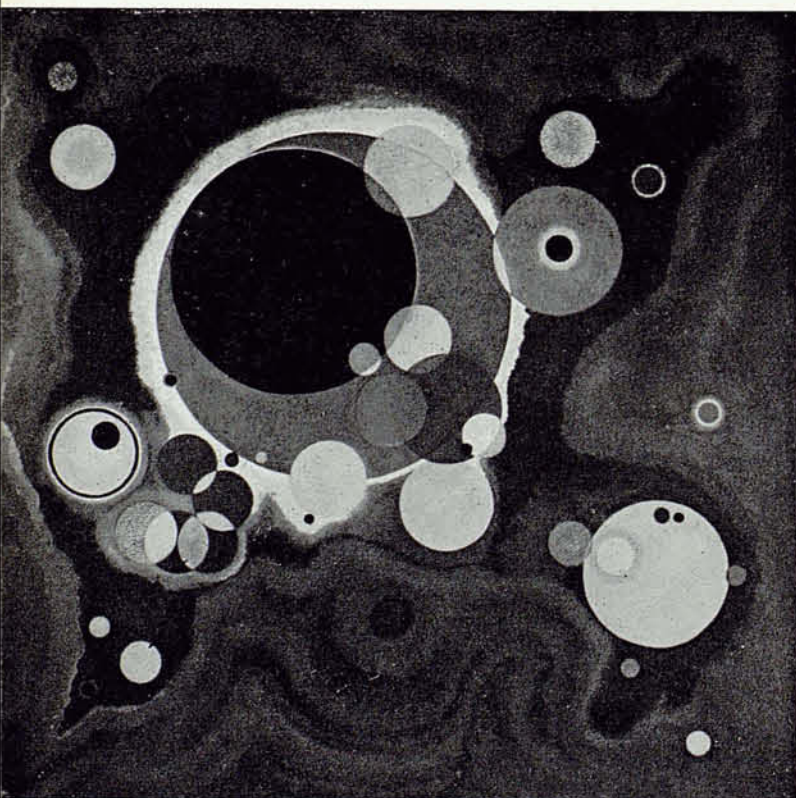


Kandinsky. — «Improvisación 13» (1910).

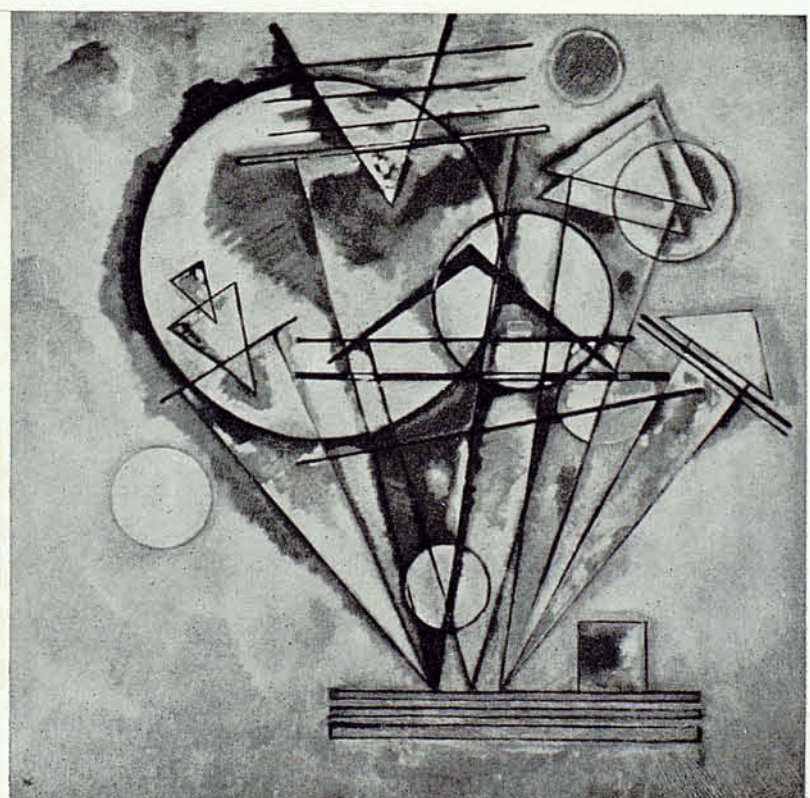


Kandinsky. — «Pintura» (1925).

Kandinsky. — «Pintura» (1926).



Kandinsky. — «Pintura» (1928).



el primer gran pintor espacialista del mundo, pues su obra, a la que llamó «suprematismo» por basarse en el predominio supremo de la sensibilidad, era en el fondo el desarrollo estricto de la sensibilidad de las conexiones espaciales, logradas por medio de la vecindad, o eventual yuxtaposición, de simples elementos plásticos: líneas, rectángulos alargados casi como trazos, cuadrados, etc. flotando en un campo liso. El sentido negativo de una simplicidad-límite semejante no fue ignorado por el pintor. En 1926, hallándose en Alemania, publicó su libro *Die gegenstandlose Welt* (El mundo sin objetos), en el que desarrolla su teoría estética. Un cuadrado negro sobre fondo blanco pudo expresar para Malevitch la ausencia de un mundo al que no encontraba valores positivos. Pero un cuadrado blanco sobre fondo blanco, significaba la posibilidad de yuxtaponer una afirmación a un vacío y de aplicar, por medio del problematismo a ultranza, toda la efusión del alma a la imagen pictórica reducida a un mínimo. Malevitch suministró desde 1912 hasta su prematura muerte, un mundo de imágenes que pudieron sorprender primero por su extrema sencillez, por un despojamiento que parecería irrisión mejor que ascesis. Pero muchos artistas del presente, y no sólo abstractos, sino informalistas, han estudiado la composición y valoración profunda de una conexión espacial, en las obras de este grande y meditativo artista, cuya efectividad en lo máximamente limitado hubo de afectar al Kandinsky de las grandes orgías cromáticas-lineales, precursor indudable, por otro lado, de los grafismos informes que conducirían al Wols de los años 1945-1950, y además, obvio es decirlo, a las infinitas y progresivas consecuencias de este arte. Debe afirmarse, pues, que la obra primera de Kandinsky, ha sido y es más fecunda que la geometrizada. En el rigor, la abstracción holandesa dirigida por Mondrian, y el constructivismo ruso inclusive, habían de ser más obedecidos en sus secretas consignas.

Junto a Malevitch se desarrollan, en los años que anteceden inmediatamente a la primera guerra europea (1914-1918) varios pintores abstractos de gran interés. Es posible que las exposiciones de arte occidental organizadas en Moscú por Diaghilew desempeñaran su papel en la génesis de ese nuevo arte, como también, más directamente, la influencia del futurismo italiano, que pronto tuvo eco y seguidores en Rusia, destacando entre ellos David Burliuk. La tendencia denominada «rayonismo», cultivada por Michel Larionov (1881) era una semiabstracción dinámica evidentemente influida por la intensidad rítmica de las imágenes futuristas. Pero la verdadera abstracción no se inicia en Rusia hasta 1912 con Malevitch. Uno o dos años después aparece Alexander Rodchenko (1891) que funda,

en 1915, en Moscú el movimiento «no objetivista», en el cual el factor constructivo y un consciente aprovechamiento de las estructuras geométricas del cubismo tienen un importante papel. El Lissitzky (1890-1941) es otro de los pintores que dan a la temprana abstracción rusa su fulgor incuestionable. Estudió ingeniería en Darmstadt, retornando después a su patria. Fundó con Rodchenko y Tatlin el movimiento constructivista, no sólo influido por Malevitch y el cubismo, sino también por el expresionismo y por los ideales tecnocráticos que se dibujaban en la Rusia de la época, aunque este arte pronto sería proscrito por un estado que parecía había de protegerlo, en beneficio del «realismo socialista». Lissitzky desarrolló «temas» de Malevitch e intuyó plenamente, aunque sin realizarla de modo efectivo, la abstracción cinética. Su *Historia de dos cuadrados*, de 1920, se compone de varias imágenes que desenvuelven cinematográfica, pero discontinuamente, un proceso de relación entre formas geométricas situadas en el plano. Lissitzky, de otro lado, introdujo, a veces, violentas perspectivas, en sus representaciones de cubos y paralelepípedos. Salió de Rusia en 1923, para regresar a Moscú cinco años después. Su obra ejerció posible influencia sobre el húngaro Moholy Nagy, cuya pintura representa una etapa más evolucionada en dirección a los problemas de la visión de la forma con sugerencia de movimiento. En cuanto al mencionado Tatlin (1885-1956) fue un escultor, pero cuyos «objetos», en su opinión, eran la sucesión histórica de la pintura. Después de la N.E.P. (Nueva política económica) — que, en 1923, determinó el cambio de política artística, en Rusia —, se orientó a las artes aplicadas y utilitarias. Más tarde, Rusia ha seguido produciendo artistas abstractos, aunque la tendencia se haya proscrito o ignorado. Pero estos artistas suelen trabajar en París o en otros lugares del mundo, como Paul Mansurov (1896) o Serge Poliakov (1906). Hay, sobre todo en Estados Unidos, artistas de origen ruso, que pueden aparecer social y políticamente unidos a la actividad de la gran nación americana. Con todo, el sentimiento de su obra es europeo y ruso. Entre ellos destaca con dimensión universal, como uno de los grandes pintores-poetas de esta hora Mark Rothko (nacido en Dvinsk, en 1903). Casi con toda seguridad se produce actualmente arte abstracto en Rusia, pero no hace acto de presencia en las grandes exposiciones internacionales, como la Bienal de Venecia. Con frecuencia, en las revistas alemanas, francesas o italianas, se habla de un cambio de actitud por parte del gobierno soviético, de una próxima tolerancia o aún protección a ese arte. Pero en la realidad no se acusa ningún cambio hasta el momento presente.