

NOTAS

KANDINSKY O LA PARABOLA DE UN MUNDO FELIZ

La exposición de Vasili Kandinsky en la Fundación Juan March de Madrid, ha sido un buen ejemplo de lo que el arte no debe ser: *bel canto*.

Permítasenos dudar, no obstante los acontecimientos, de que tan buen y oportuno ejemplo, aunque tardío como tantos otros, haya servido para aclarar esta proposición inicial, y sirva, además, para ejemplificar nuestra actual situación —diríamos lagunas— como espectadores y oidores (1) de arte contemporáneo.

El Kandinsky que hoy puede interesar, atendiendo al curso de la pintura, es el que en el contexto de la exposición de la March aparece *simbólicamente sustraído* a nuestra mirada. Y sin duda también ese Kandinsky que el público asistente a las conferencias habrá tenido que *evocar* cada vez que, con insistencia, se le revelaba desde la tribuna como paradigma en la historia del arte contemporáneo, y que, obviamente, esto es lo paradójico, no estaba presente en la sala.

Cierto. Cuando uno acaba de mirar detenidamente este período de *geometrías felices* y cantos de sirena (1923-1944), se tiene la impresión de que individualmente y en conjunto encubren una machacona tram-

(1) Generalmente las exposiciones de la Fundación Juan March van acompañadas de un ciclo de conferencias. Uno, se resiste a traer a colación la frase del desaparecido crítico americano Harold Rosenberg, "No es exagerado decir que hoy en día los cuadros se "ven" con los oídos". Podríamos decir en este caso que la palabra ha sido empleada como supletorio o referencia a lo que no podía verse.

pa: la de hacernos creer que el mundo, espléndida *mañana bauhaus* en la que el artista se siente invitado indistintamente a la *joie de vivre* o al cultivo de *lo espiritual*, era susceptible de raelización. En una palabra: estas obras difícilmente invitan a mirar, a deponer en ellas nuestra mirada, ya que carecen de sujeto. Tenemos la impresión de que sirven de reflejo a una mano pesada, abundante e inerte.

De esta manera, por la falta (ausencia) de sujeto visible, podríamos explicar la regularidad e insistencia con que Kandinsky sitúa en el plano multitud de *signos festivos* (círculos, triángulos, puntos, líneas), pobladores tristes del cuadro, que en calidad de *metáfora* buscan, a los ojos del espectador y en detrimento suyo, constituirse en paradigma de la expresión artística. Regularidad e insistencia que a poco que se examinen nada tienen que ver con la *repetición* inconsciente del arte primitivo.

¿Cómo no ver en esos *signos felices*, risueños sin duda, la carencia de toda festividad y, además, la negación automática de cualquier corriente externa perturbadora de un orden ideal, a instancias de los cuales —por semejanza— se quería edificar un nuevo orden social?

Justamente. Miremos detenidamente estas obras: enserenadas de una maquinaria en exceso local, sin fluidos a lo Picabia o Duchamp —¿por qué hablar entonces de Dada, despostrando?—, constelaciones provincianas a falta de un espacio imaginario, jardines floridos o circos conservadoramente ordenados, solo cabe mirar a la manera de un hábil relojero: con *paciencia*.

No es la mirada de este Kandinsky una mirada *en retard*. Ni la tan luminosa de un Mondrian. Hay un exceso pedagógico y orientador a todas luces. Personalmente tengo la impresión de que este Kandinsky se ha bajado en marcha del tranvía de lo *contemporáneo*, para no subir jamás. Es, la suya, en estos momentos (1923-1944) una *mirada intermedia*.

La función de ésta es la creación de buenos y preñantes subproductos. Su voluntad de ordenación, mística si se quiere —

algunos cuadros conservan el *halo* que ya Duchamp había utilizado en el Retrato del *Doctor Dumouchel* en 1910 ó en *Le Buisson* en ese mismo año— bien deja entrever, traduce, los afanes intervencionistas de algunos artistas en aquel momento —buen ejemplo de ello la Bauhaus— y el fondo trascedental e inmaculado de habitación fría en el que se inscribía su esperanzador mañana, musical y rítmico cien por cien pero, integrador y asfixiante a todas luces.

Nada o muy poco nos dice este Kandinsky —espiritualista y geométrico— en relación con lo que en el interior de la obra se debate. Porque si de lo que se trata es de que el artista se muestre y nos invite a mirar ahí, deposición de distintas miradas en confluencia, la ordenación y el *rigor* que aquí sentimos nos parece equivalente a una *intervención* que, en el mejor de los casos, solo podemos calificar de social.

Y por decirlo rápido y, quizás con expresión fácil, cuando el artista en tanto que artista desea intervenir socialmente creyendo que la obra de arte así lo exige, nos parece pésimo.

Y es precisamente ese rasgo intervencionista el que percibimos y queremos desvelar en este Kandinsky empapado de *elán bauhaus*, modalidad integradora que bien pudiéramos traducir como fabricación de un mundo (realidad) en síntesis con lo artístico. ¡Que prometedor sería realizar la historia de esas intervenciones en el campo del arte! Ejemplos no faltan, pensemos en un Léger, en los dadaístas, situacionistas o modernos cinéticos acechándonos con sus obras y artefactos, por no hablar del happening o la poesía en la calle.

Quienquiera que haya visto esta exposición comprenderá lo que hemos querido señalar, nunca significar, cuando se enfrentase — ya que estas obras exigen un enfrentamiento— con obras como “*Hilos sutiles*” (1934) ó “*Aislamiento*” (1944), últimas en el recorrido de la exposición.

Tales *hijos sutiles* vienen a ser —permítaseme la analogía— la tela de araña que el mismo Kandinsky tejó para sí, en aras de una *felicidad colectiva*, sin que medie justificación alguna por causa siquiera de los aledaños de barbarie de ese momento histórico —permítasenos el símbolo—, cual San Jorge que lucha en solitario contra el Dragón, intuimos un Kandinsky especular, dislocado, algo muñeco entre sus muñecos, protegido por el halo, finalmente acosado.

Uno prefiere, para terminar, y si esto quiere decir algo en arte, ese “*Círculo azul nº 2*” (1925), eco de aquel otro Kandinsky de los años 10, *jinete azul*, que debiera haber estado al menos representado en la muestra, obra de la cual podemos afirmar que su intensidad musical —por utilizar un tópico para con el artista ruso— no elude nuestra mirada. En esta obra el sujeto vuela estrechamente unido, como *llueve la pintura*, a la sensación impresionista, cálida y tímbrica, de factura suelta, que rodea el círculo azul profundo, llevándonos más allá del juego y la pieza simbólica, elemento último que, no sin sorpresa, vemos *alabar* a los racimos de jóvenes escolares que pasan alegremente delante de las obras, buscando en tales *signos* y *abalorios* algo mensurable, representativo y divertido con que sostener su *obligada asistencia*.

EDUARDO ALAMINOS