

INERCIA

1. Kandinsky, 1934-1944, dibujos

Las reproducciones proceden de: *Kandinski, Œuvres, 1866 - 1944*, Centre Georges Pompidou(1984) , páginas 369 a 448.

Si no se dispone de una teoría preconcebida...¿cómo abordar el trabajo de Kandinsky, sus dibujos, entre los años 34 y 44?

Tiene que haber algún orden entrelazado a esa fuerte apariencia de caos...

Son dibujos que muchos de ellos se vierten a la pintura; primero es el esquema y luego el óleo o el grabado. Entonces esos dibujos alcanzan una fijación sobre el soporte que contrasta con su estado anterior; cuando estaban sujetos al papel tan precariamente, con una disponibilidad latente a transmutarse.

Pero existe un sobrante de dibujos no conducido a lo pictórico que es, uno entiende, excesivo. No pueden asumirse como restos desaprovechados. Son algo más. ¿Las sobras de una actividad delirante.?

2. Técnicas

Mina de plomo y tinta china,exclusivamente. La técnica no es fundamental en estos trabajos, contrariamente a lo que sucediera en la actividad de Klee.

Lo imprevisible de los dibujos de Kandinsky no depende de los accidentes fortuitos de la técnica, y menos todavía, de la **provocación** de los mismos. La aleatoriedad de cualquier disposición o forma se sitúa al margen de los medios técnicos. Son eso precisamente: medios.

Por lo tanto, al menos en ese aspecto detectamos límites precisos.

Fig. 21

- (*Inercia. Una actividad sin pausas.*)

Ahora no es posible que entendamos la ejecución de esos dibujos distanciada en el tiempo. Contienen, intuimos, una cantidad enorme de inercia. Como si sucedieran inevitablemente arrastrados desde atrás o desde antes. Una fuerza difícil de definir o aislar. Deben existir relaciones conducidas por ese dato.

Esa idea contrapuesta a la manera en que algunos de esos dibujos se graban: lenta y laboriosamente.

Anotemos que ha habido, en gran medida, un abandono de las intrasigencias compositivas. Las palabras de Kandinsky en otro apartado no tienen consistencia aquí: "...el descubrimiento del peso preciso..." etc.

Del dibujo a la pintura no existen las distancias suficientes que permitan aceptar la existencia de un esfuerzo excesivo en el trasvase de un medio técnico a otro; la organización del dibujo es la misma.

3. Treinta. 1937

Ilustración procedente de: *Kandinski, Oeuvres, 1866 -1944*, Centre Georges Pompidou(1984) , páginas 394 y 395. Fig. 22

Los dibujos en la retícula no pueden entenderse consecutivamente; no detectamos elementos de transición claros de uno a otro. Ni cualquier otro tipo de relación que evite escollos; que se produzca a saltos, como el movimiento del caballo en el ajedrez.

El adamascado, con sus intermitencias positivo-negativas, anula cualquier voluntad en ese sentido. Se trata de algo así como de un conjunto inconexo. La vista, si quiere enterarse (de qué?), debe detenerse en cada uno de los cuadros.

Las analogías que pueden establecerse con las cosas concretas son triviales. No vale la pena mencionarlas; no resuelven nada.

Se trata de un alfabeto indescifrable que no puede ser el instrumento que articule una conversación o transmita una idea.

El repertorio de elementos, sin embargo, no puede ser infinito; sí su distribución.

4. Contra la diagonal. La flecha de kandinsky

La flecha de Kandinsky no es la flecha de Klee. No salva desplazamientos impensables: la utopía de una posibilidad de existencia simultánea. "No estoy allí pero mi flecha puede alcanzar aquel lugar y yo soy la flecha".

No es tampoco la flecha de Picasso de 1912-13 que ayuda, empuja a las superficies de sus collages, deslizándose, a localizar un emplazamiento adecuado y luego se metamorfosea en cualquier otro elemento que actúa de forma distinta. (La flecha, por momentos, dirige la acción del artista.)

La flecha de Kandinsky en los cuadrados del dibujo 11 y 14, señala el ámbito de acción de otro elemento; el círculo desplazado a uno de los ángulos del cuadrado y sugiere la existencia de dos superficies superpuestas, deslizantes e inconexas: la flecha no puede actuar sobre el espacio superficial negativo.

La flecha de Kandinsky se dirige *contra la diagonal* nada debe extenderse fuera de los límites del dibujo o la pintura. *No existe un más allá que explorar.*

Notemos como Kandinsky puntualiza: cuando alguna línea activa tiende a pedir mayor espacio para ella le cierra el paso con un punto en el lugar preciso.

Sabemos, en la generalidad de los dibujos de Kandinsky, que lo que podemos llamar "líneas orgánicas" suelen cerrarse sobre ellas mismas. Se enroscan y acomodan a la superficie del papel. Cuando no sucede así, como en el caso de la flecha, algún otro elemento advierte de cual es su específico territorio activo.

Hay en ese dibujo ideas previas que superan los límites de cada uno de los cuadrados-dibujo.

Esas ideas tienen que ver con conceptos contrapuestos: Estático-dinámico. Positivo-negativo...

Se trata de alcanzar un equilibrio entre esas dualidades irreconciliables.

Así, mientras la superficie negativa atrapa e impide la actividad de las formas, la positiva las libera. Cuando se alude de forma directa a una superficie planimétrica con un predominio de trazos que ocupan el plano de acuerdo con una idea clara de ortogonalidad, otros elementos la niegan y sugieren una

invasión del plano. Establecen recorridos múltiples que pueden alcanzar los lugares menos accesibles...etc.

El litigio, naturalmente, no se resuelve y asistimos a la contemplación de una superficie agitada y tensa.

¿Dónde podemos reconocer -en qué lugares que sean localizables fuera de su obra.- la presencia de los dibujos de Kandinsky; las referencias a su actividad como dibujante. ?

Lous I. Kahn
Eggeling

Figs. 23 y 24