

Wassily Kandinsky
Cursos de la Bauhaus

Prefacio de
Philippe Sers

Versión castellana de
Ester Sananes

Alianza Editorial

Título original: *Cours du Bauhaus*

Primera edición en «Alianza Forma»: 1983
Octava reimpresión en «Alianza Forma»: 2016

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© by Editions Denoël Gonthier, Paris, 1975
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983, 1985, 1987, 1991, 1994, 1998, 2003, 2007, 2010, 2016
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-7011-9
Depósito legal: M. 31.701-2010
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Indice

Prefacio	9
Programa del curso para la Bauhaus (1929)	19
Resumen del programa de enseñanza «Las Formas» (curso preparatorio).	21

Prefacio

¿Pensaba en una publicación, deseaba poner en orden sus ideas o quería conservar el recuerdo de los inolvidables momentos de comunión con sus estudiantes? No se sabe.

Lo cierto es que Kandinsky nos ha dejado el texto de sus cursos en la Bauhaus.

Se sabe que Kandinsky enseñó en la Bauhaus desde 1922 hasta 1933. En 1926 publicó *Punto y línea sobre el plano*, en la serie de los Bauhausbücher. Tras *De lo espiritual en el arte* ésta era la segunda gran obra teórica de Kandinsky.

La tercera la constituye el texto de los *Cursos*, materia del presente libro. Se trata de un momento capital de la teoría de Kandinsky. Es su desenlace: en él encontramos la evocación de los elementos fundamentales de la pintura, el color y la forma, pero también, y sobre todo, la teoría de la síntesis de las artes y sus aplicaciones, así como su control experimental.

En primer lugar el programa que publica Kandinsky para sus clases en la Bauhaus comprende una parte teórica.

El estudiante recibirá una iniciación a los elementos abstractos, nueva base del arte. Profundizará la evaluación interior de las identidades entre diferentes campos, búsqueda de la raíz universal de la unidad. En otras palabras, una vez determinados los elementos puros, será necesario consagrarse a definir sus resonancias, a fin de poder efectuar la síntesis de las artes gracias a la equivalencia de sus diferentes lenguajes.

Lo que debe descubrirse es a la vez una esencia común de las distintas artes y un lenguaje común. La guía de este descubrimiento es una evaluación interior que el «aprendiz» de la Bauhaus realiza directamente.

Luego viene el estudio de las tensiones, es decir, no ya de las resonancias de los elementos, sino de sus *fuerzas vivas*, como las definió Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano*, o también, tal como las presenta en los *Cursos*, de las «fuerzas más o menos activas inherentes a los elementos». El estudio de estas tensiones será la clave de la composición, puesto que de él van a surgir las reglas de combinación de los elementos.

Encontramos la explicación, siempre en los *Cursos*, un poco más adelante: «Las tensiones inherentes de los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permitan tornarse activas = dinámicas... Estas tensiones simples y primarias de un elemento a otro crean el ritmo... el ritmo define la obra... Pero (éste) no es una repetición más o menos simple, sino la composición de las tensiones entre elementos = la composición de las relaciones.»

Por consiguiente, la evaluación interior de las tensiones y de las relaciones entre las tensiones tendrá tanta importancia como la evaluación interior de los elementos.

Por otra parte, Kandinsky prevé enseñar dibujo analítico, es decir la naturaleza muerta que permite descubrir al objeto, forma portadora de tensiones; estudiar las relaciones entre estas tensiones y construir una forma basada en estas tensiones.

La forma debe ser lo más concisa y completa posible; concilia entonces observación exacta y libertad interior.

El estudio se referirá de manera más precisa a los colores, las líneas, luego a los planos, sus relaciones y sus tensiones, y *los efectos se discutirán colectivamente*. El objetivo es, por supuesto, la elaboración en común de la teoría del arte, a partir de la evaluación interior común. Esta evaluación común es para Kandinsky una certeza. El lenguaje de las formas y de los colores, las reglas de combinación de sus tensiones son las mismas para todos los hombres. La nueva teoría es universal y como tal va a enseñarse.

Por último, Kandinsky prevé un complemento a su curso, constituido por conferencias y seminarios sobre los temas fundamentales: el lenguaje de las tensiones, el fin de la construcción, lo objetivo y lo no-objetivo, la forma y el contenido, el arte y la técnica, la forma y la función, etc.; todo ello completado por un curso libre de pintura que comprende el estudio y la comparación colectiva de obras del pasado y de trabajos libres de los alumnos.

Conforme a este programa, hallamos en los *Cursos* de Kandinsky un detenido estudio de los elementos de la pintura y notas personales acerca de los diferentes temas escogidos.

1. Los elementos y la composición

El estudio detallado de los elementos de la pintura se hace pasando revista a los colores (primarios, secundarios, terciarios), las líneas (de las más simples a las más complejas) y los planos.

Estos elementos se estudian en cada ocasión aisladamente, en sus relaciones entre elementos de la misma naturaleza y en sus relaciones entre elementos de naturalezas diferentes.

El principio del análisis es, de acuerdo con el programa, la búsqueda de las *tensiones* y el efecto «psicofisiológico» u «opticopsicológico» producido.

Para ello deben eliminarse las connotaciones simbólicas y las asociaciones literarias, a fin de lograr aislar el efecto puro.

De este modo podrán descubrirse las tensiones. Como se recordará, la tensión es «la fuerza viva del elemento» o también «la fuerza más o menos activa inherente a los elementos». Una vez aislado el efecto puro, aparecen las tensiones en cuanto se yuxtaponen elementos, ya sean contrarios o paralelos, y se estudian sus relaciones.

Por su parte, la sonoridad absoluta nace del mayor contraste de elementos, que es para Kandinsky el contraste entre la vertical y la horizontal, o entre el amarillo y el azul.

La etapa siguiente es la de síntesis, primero a partir de la *construcción*, es decir del ensamble de elementos, luego a partir de la *composición*, que es el establecimiento de la armonía interior de las tensiones. Según el autor, «la ley absoluta de la composición es el ritmo... El arte no se sitúa fuera de la vida, nació de un impulso natural, su ley fundamental es el ritmo —al igual que en la naturaleza. Todo está relacionado en un proceso dinámico que desemboca en la armonía. La armonía no es estática, sino dinámica».

Kandinsky insiste más adelante en este tema de la composición: «*Composición*: el principio primero y primordial es el ritmo: el pulso, la respiración, la circulación de la sangre... La respiración del hombre, de los animales y de las plantas coincide con la respiración del cosmos. “Música” inaudible pero precisa. Por tanto es muy natural que toda creación humana —entre ellas el arte— participe de la misma pulsación cósmica.»

Esta ley del ritmo así descubierta es, pues, fundamental, ya que se halla tanto en la naturaleza como en el hombre o en el arte, y permite por tanto al arte ser a la vez el lenguaje del hombre y el del cosmos. Kandinsky insiste entonces en la importancia de la intuición en materia de arte: «*Análisis*: 1) los elementos, 2) la construcción; 1 + 2: composición. No olvidar nunca que lo que se “explica” no corresponde a una totalidad. ¡Conservar el enfoque intuitivo!»

Cada curso está concebido, como veremos, en tres partes: la introducción, que contiene el enfoque teórico, luego el estudio de los elementos y la composición, a partir de ejercicios de dibujo. Las tensiones son subrayadas por rasgos gruesos, luego por colores; las relaciones se traducen por líneas de puntos que indican el «nudo» de fuerzas, y ello siempre según el principio del *efecto* (opticosicológico).

Por consiguiente, de manera muy lógica, el arte o composición se define a través de este estudio como una organización de las tensiones, destinada a producir el efecto —o la sonoridad— máxima. El fin del arte es la expresión de una sonoridad total. En su último curso Kandinsky escribe: «¿Qué es una obra? Una composición orgánica y eficaz de las tensiones...» «La composición es la suma de las tensiones buscadas y ordenadas.» Su fin: la expresión de una sonoridad total.

Como se sabe, las tensiones se obtienen poniendo de manifiesto las resonancias relativas. Por consiguiente, es necesario combinar, como mínimo, dos elementos, y esta combinación no obedece a las leyes del azar: «el azar tiene sus leyes, pero la composición obedece a otras leyes». Por otra parte, en la composición debe haber una sonoridad predominante.

Kandinsky define, pues, el arte de manera rigurosa, lo que le permite conce-

bir una verdadera enseñanza del arte «abstracto». Elementos puros, construcción y composición, todo se organiza en un verdadero lenguaje, que es el del hombre y el del cosmos, según nos dice, ya que para él, como para Berkeley, *mundus est fabula*, el mundo es un lenguaje que nos habla de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana.

2. Seminarios

Las notas personales pueden agruparse en torno a cinco temas principales, aquellos que escogió para estudio en seminario. Vemos así una elaboración en torno a la historia del arte y diferentes cuestiones: la forma y el contenido, la necesidad del arte, las relaciones entre arte y técnica y las relaciones entre arte y naturaleza.

a) *La historia del arte*

Para Kandinsky el legado específico del siglo XIX es la tabicación y la especialización. Es la edificación de muros. Muros entre el arte y otros campos, muros entre las diferentes artes. De la síntesis pasada (las iglesias) sólo quedan huellas.

Por el contrario, el siglo XX trae la esperanza. Se mira por encima de los muros, existen brechas: son los *ismos*.

Nos explica que los ismos constituyen una brecha en los muros alzados por el siglo XIX entre las artes, y entre el arte y los otros campos.

Todo comienza con el impresionismo, que, en su opinión, es un intento inconsciente de alcanzar el contenido planteando el problema de la forma.

Los comienzos de una nueva síntesis están marcados por el *retorno a los elementos* y la evaluación de su fuerza o tensión: «En el siglo XX, comienzos de una nueva síntesis..., comienzo del empleo de los elementos. Evaluación cada vez más consciente de los elementos, portadores de fuerzas intrínsecas, de tensiones. Por tanto, por la forma hacia el contenido.»

Se trata del tránsito de un período materialista a un período espiritualista: «materia considerada como portadora de una fuerza interior y su expresión = nuevo juicio. La forma sólo es importante y significativa vista desde este ángulo...».

De hecho, materialismo y espiritualismo *coexisten necesariamente*. Todo procede por parejas indisolubles: concéntrico y excéntrico, material y espiritual, analítico y sintético. En esta evolución, las diferentes artes se encuentran en estadios diferentes. Así, la pintura y la poesía se hallan en los ismos, mientras que la cultura y la arquitectura están en los comienzos del análisis.

Las primicias de una verdadera revolución se hallan en el teatro colectivo, el cine y las artes aplicadas. El lector halla todo esto expresado de manera entrecortada, según el estilo de los *Cursos*, que son ante todo notas: «Teatro: pequeños cambios, = gran revolución. Comienzo del teatro colectivo... Cine: cine ruso: masas técnicas... artes aplicadas: progresiva desaparición de las artes decorativas

—génesis de la Bauhaus. Lo material y lo espiritual reunidos por vez primera: síntesis.»

El aspecto inmaterial del cine es señalado por Kandinsky como un elemento importante, así como la nueva actitud del público: «la materia eliminada por los inventos técnicos (= materiales): cine». Y en otra nota: «Teatro de arte ruso, la compañía teatral como unidad, la masa = actuando como actor, no como comparasa: el nuevo cine.»

El esquema de la progresión de la historia del arte es simple: con anterioridad al siglo XIX existía una síntesis con base religiosa. En el siglo XIX ya no hay síntesis, sólo un academicismo que hará aparecer, por reacción, otros ismos. El siglo XX ve la aparición de ismos fecundos.

El impresionismo es la primera etapa de la actitud de búsqueda teórica. El neo-impresionismo aporta la búsqueda de la objetividad, que se acompaña del rechazo del azar y una primera tentativa de síntesis. El cubismo plantea el problema de la forma y define la construcción. En cuanto al expresionismo, basado, como su nombre indica, en la expresión, sigue siendo un movimiento subjetivo.

Es en el arte abstracto donde se alcanzan los elementos puros y se puede abordar la composición con arreglo a leyes. Así tenemos una «liberación progresiva del color, luego de la forma, con respecto al objeto», liberación que conduce a la «composición pura».

Actualmente, el arte abstracto evoluciona, según Kandinsky, en dos direcciones. Una, basada en un análisis materialista, es el constructivismo ruso, nacido de las investigaciones de Malévich, y del que hallamos la expresión en el famoso *manifiesto realista* de Gabo y Pevsner. La otra, que parece gozar del favor del autor, se basa en el análisis y en la síntesis. Se aleja del materialismo. Es un medio hacia un fin, el de la unidad de lo interior y lo exterior; está orientada hacia el futuro: los elementos puros, la desmaterialización, la unión de lo concéntrico y de lo excéntrico y la necesidad interior permiten todas las composiciones posibles.

El último ismo del que da cuenta Kandinsky es el dadaísmo. Para él, el dadaísmo no es un juego: «Dada es algo más que una extravagancia: inconscientemente, el fin y el problema de la forma se abordaron a partir de una base excéntrica. Por tanto, un principio diferente del empleo de los elementos y de la construcción (columna de Schwitters), rechazo de las relaciones exteriores, puramente materiales de los elementos; *desmembramiento interior con miras a una construcción excéntrica.*»

Dada se opone así al cubismo, que es «partición exterior para llegar a una construcción concéntrica».

b) La forma y el contenido

Kandinsky vuelve a menudo durante sus cursos sobre este problema de la forma y del contenido, que en esa época le preocupa mucho. La presentación que da a las relaciones entre la forma y el contenido no difiere de lo que puede leerse en *Punto y línea sobre el plano*. El contenido es el elemento esencial: la forma es secun-

daria, está ahí para corresponder exactamente al contenido. La existencia del contenido le parece restrictiva en arte: «Contenido —la suma de elementos organizados según una necesidad interior. La interioridad, por definición, excluye del arte al realismo y al constructivismo.»

Por otra parte, gracias a esta noción del contenido pueden difuminarse muchas discrepancias relativas al arte: «Dentro de esos límites, el antagonismo de la pintura figurativa y del arte abstracto parece desdeñable.»

«Toda la diferencia entre la pintura figurativa y el arte abstracto: el segundo se sirve exclusivamente de elementos pictóricos, mientras que la primera debe recurrir a asociaciones de otro ámbito... La elección de los elementos —utilizar la “naturaleza” o no— no puede imponerse, está en función del temperamento artístico.»

En resumen, el contenido es la suma de los efectos o tensiones organizadas según el principio de la necesidad interior, que es también el principio de la entrada en contacto eficaz con el alma humana.

En cuanto a los *efectos*, son las fuerzas contenidas en los elementos, más un emisor, más una receptividad.

Por último, la forma sigue siendo importante. Cuando el contenido se torna incomprensible, la calidad de la forma se hace perceptible.

c) *Necesidad del arte*

Las notas de Kandinsky sobre el tema siguiente dejan ver su oposición a la tendencia funcionalista de la Bauhaus. Oposición que le plantea los mismos problemas que anteriormente había enfrentado en Rusia.

Rechaza el arte decorativo, así como también el arte por el arte, ya que no necesitamos ni adornos ni un arte gratuito. Estas dos tendencias se deben a un error en cuanto a la naturaleza del arte, porque se ha perdido el sentido de los valores interiores. En ese momento, el único derecho que le queda al arte es el de someterse a las tendencias políticas, como sucede en la URSS. El arte en esas condiciones se torna «útil», pero no cumple con su misión.

De hecho, el arte no está fuera de la vida, nació de un impulso natural. Su ley fundamental, como hemos visto, es el ritmo, igual que en la naturaleza. Es *un proceso dinámico que resulta en una armonía no estática, como la del cosmos*: «Las leyes de la tensión máxima (proximidad de los límites) y el contenido definen al “genio”... El desenlace final es la expresión de la calma obtenida por el equilibrio de las tensiones.»

Kandinsky coincide aquí con formulaciones próximas a las de Mondrian o Malévich, los otros dos grandes de lo que podríamos llamar la abstracción «semántica».

Esta oposición a la tendencia funcionalista le conduce por otra parte a una serie de puntualizaciones acerca del problema de la arquitectura, que nos parece interesante señalar. Se sabe que la Bauhaus era —en principio— una escuela de arquitectura y que —en principio— no se enseñaba pintura pura, sino pintura «mural», considerada como un elemento de la enseñanza de la arquitectura.

Kandinsky multiplica, pues, las advertencias respecto al problema de la función en arquitectura. «Si las dimensiones de la puerta son funcionales, así como las de las paredes, ¿por qué son falsas las proporciones? Porque lo funcional es mal interpretado y sólo corresponde a las necesidades exteriores (por ejemplo, máxima claridad a través de las ventanas, facilidad de paso), descuidando el efecto psíquico.»

En arquitectura la forma no puede ser indiferente al contenido: «Ante todo: confort para el cuerpo y el trabajo = fin exterior. Pero al mismo tiempo, percepción de la forma, que: a) expresa el fin, b) vive y actúa por sí misma.»

Es este último esfuerzo el que con harta frecuencia descuidan los arquitectos. El axioma del funcionalismo parece ser: máxima utilidad = forma ideal, axioma que para Kandinsky es incompleto: «N. B. La construcción, más allá de lo exterior, corresponde a lo interior: destino sacro... Otros destinos culturales... que exigen, por encima del utilitarismo exterior, el estímulo del espíritu. Pregunta: ¿no debería tener en cuenta la vivienda estas necesidades?»

A menudo es el destino del edificio el que crea la forma: «En el edificio de Hannes Meyer en Bernau (Escuela de Formación Profesional) la luz es el punto de partida... La forma de los locales deriva de su destino, y sus proporciones no son el resultado de un estudio platónico, sino que se producen casi automáticamente. De este modo el edificio coincide con el campo de la técnica.»

La última anotación de Kandinsky sobre la arquitectura indica que ésta tiene, como el arte, sus *tensiones*:

«En la arquitectura no sentimos las “proporciones” sino en el caso más sencillo, las tensiones entre cuatro paredes, techo y suelo, pero estas tensiones son invisibles. Luego, las tensiones de las habitaciones entre sí, su relación con la caja de la escalera, las puertas y las ventanas... y hasta el último clavo. Así pues, los edificios tienen su ritmo, que condiciona sensaciones, percibidas como “agradables” y “funcionales”.»

d) *Arte y técnica*

Es este interés por el problema de la forma y la función el que conduce a Kandinsky a examinar a fondo las analogías y las diferencias entre la función artística y la función técnica. Este tema se aborda a menudo, cada año, durante los debates con los alumnos, encargados de llevar a cabo estudios para establecer un riguroso paralelo.

Se obtiene así una primera definición mediante la comparación del origen, del procedimiento y de los fines respectivos del arte y la técnica:

	<i>arte</i>	<i>técnica</i>
<i>origen</i>	oscuro	evidente
<i>procedimiento</i>	oscuro	oscuro
<i>fin</i>	oscuro	evidente

Es posible otro paralelo partiendo de la comparación de los materiales: el material material: cemento, clavos, hilo, cola; el material espiritual para el arte: tensión.

Además, la técnica responde exactamente a una necesidad precisa, se puede comparar con una buena hierba cultivada, mientras que la obra de arte es imprecisa, es una mala hierba.

No obstante, estas simples oposiciones no resumen todo el problema, ya que la técnica puede lograr, a pesar suyo o voluntariamente, un resultado estético. Kandinsky observa que «en la técnica a veces la forma exterior nos incita a la compra, pero las partes invisibles son también absolutamente bellas, superando así el fin práctico». Por tanto es interesante tratar de contestar a este interrogante: «¿Por qué hallamos hoy una forma “técnica” satisfactoria? No porque sea “funcional” (algo que a menudo ni siquiera podemos juzgar...), sino porque presenta una construcción clara y “estética”... ¿En qué consiste esta claridad y precisión? Elementos (simples) + construcción.»

Por otra parte, si la técnica logra un resultado estético, las artes pueden tener un fin práctico que vincule su forma a una función:

«Lo “práctico-útil”, la “función”, conciernen tanto a la vida interior como a la vida exterior del hombre... el aspecto exterior del objeto y el efecto de su forma interior actuarán juntos en la conciencia del hombre. “Función y forma”, base de la concepción de la Bauhaus, coinciden.»

Así, las artes nacen entre los animales con un fin práctico. Los monos y los perros crean la danza, el caballo, el pavo real, el cuchillo y el ruiñeñor inventan la música, y a los castores, hormigas y pájaros se les atribuye la arquitectura.

Sólo la pintura y la escultura, creadas por el hombre, carecen desde su origen de un fin exclusivamente práctico.

Pero la diferencia entre las artes funcionales y lo funcional puro radica en que «no hay en ellas concepción puramente lógica y consecuente». Así, la arquitectura, que se supone obedece a una función, sigue a menudo, sin que los arquitectos lo confiesen, imperativos puramente estéticos; «las nociones» práctico, «funcional» son vagas. Por ejemplo, el empleo del vidrio no es funcional, sino estético.

Existe en arquitectura una tendencia general a ascender, un impulso hacia lo alto, hacia la *desmaterialización* de la construcción gracias al vidrio o al color, que «aligera y destruye los materiales de la construcción» y que torna evidentes las funciones. Sólo la joven arquitectura soviética escapa a esta tentación de desmaterialización. Para ella «en la técnica, la forma se produce espontáneamente».

Por otra parte, en la técnica observamos a menudo formas exteriores y un acabado interior perfectamente bellos, como ya hemos visto, que van más allá del fin práctico (ejemplo: cohetes, aviones, Mercedes, etc.). Pero la belleza de la forma funcional está más vinculada a la época y pierde su valor con el paso del tiempo, cuando la función ha caducado (como el alcázar), mientras que el arte conserva intacta su fuerza de expresión, que es su fin:

«Evolución de las formas exteriores... la idea precede, pero la antigua forma convencional perdura. El desarrollo es muy largo. La evolución tiende hacia lo “bello” funcional, eliminando lo “feo” = inadecuado.»

«La forma se embellece, puesto que expresa cada vez más la idea inicial de fuerza. La forma más depurada y más fuerte es el cohete...»

«Las formas técnicas superadas nos parecen “pintorescas”: la fortaleza de Coburgo, funcional en su tiempo, hoy nos parece romántica.»

En definitiva, Kandinsky cree que en todas las actividades del hombre hay una tendencia a la búsqueda de lo no-útil, exteriormente vana, pero interiormente estimulante, una voluntad de superar sus límites emparentada con el impulso que lo lleva a practicar el alpinismo. Es función del arte permitir ese «alpinismo espiritual».

e) *Arte y naturaleza*

Pero el arte no puede alcanzar su fin, la fuerza de expresión, si no se basa en la naturaleza. Eso es lo que explica el frecuente retorno en los cursos del tema «arte y naturaleza», caro a los artistas abstractos.

¿Cabe decir que los elementos del arte y los de la naturaleza son idénticos o que están emparentados? El mismo interrogante se plantea en los principios de las estructuras. La respuesta de Kandinsky es una cita de Leonardo da Vinci: «La obra no está basada en la naturaleza (en el sentido limitado, convencional), sino en las leyes naturales.» Y para mostrar que la naturaleza posee todas las posibilidades, evoca en dos ocasiones a la jirafa, «ejemplo de simultaneidad de técnica + ciencia + arte».

Resultados de esta enseñanza en la Bauhaus

Una vez aclarados los diferentes aspectos de la enseñanza de Kandinsky, que se sabe fue un profesor fervientemente escuchado, es posible interrogarse acerca de la formación que dispensaba. Esta formación era de doble naturaleza.

Primero, por el estudio sistemático y concreto, practicado desde el interior, de los elementos: colores, formas, planos y sus relaciones, y por la referencia a connotaciones psicológicas, biológicas, simbólicas, literarias, fisiológicas y otras, vinculadas a éstos en el espíritu humano, la atención de los alumnos se centraba en un conocimiento del efecto estético y en los medios interiores (las tensiones) cuya organización permite obtener ese efecto máximo que caracteriza al arte.

En cierto modo es la respuesta pedagógica al principio de necesidad interior (entrada en contacto eficaz con el alma humana).

Luego, a través de debates, aprendices y maestro descubrían la profunda unidad de las diferentes artes y la unidad de estas artes con la naturaleza. Esta unidad o «pulsación cósmica» se traduce, según Kandinsky, en leyes de orden espiritual, que no pueden descubrirse con la sola búsqueda exterior de una forma adecuada a la función, lo que no obstante sigue siendo el fin de una fuerte tendencia de la Bauhaus. Esto es lo que expresa la defensa del espiritualismo en la reseña de la conferencia, presentada como anexo.

Hallamos pues, también aquí, una respuesta pedagógica al otro principio capital de Kandinsky, el de la gran síntesis.

Esta doble formación corresponde a los dos elementos (tensiones-efectos y unidad de las artes) de los que Kandinsky quería hacer un estudio exhaustivo y *experimental* en el programa de trabajo y de investigación que propuso al Instituto de Cultura Artística de Moscú, en 1921.

Al ir sucediéndose los cursos de la Bauhaus aparece un aspecto de Kandinsky nada desdeñable, aunque no se ponga de manifiesto de entrada. Es al lector a quien le está finalmente reservado, por encima del erudito brillante y del pedagogo concienzudo, descubrir el rostro inquieto de un gran poeta del universo en busca de la Lengua Sagrada.

PHILIPPE SERS

Programa del curso para la Bauhaus (1929)

En el I.º semestre

1. Elementos de forma abstracta

- a) Introducción: paso a la nueva base: 1) la unidad, 2) la evaluación interior (de «o bien o bien» a «y») de las afinidades, de las identidades parciales entre diversos campos —«espiritual», material—, la raíz universal de la unidad.

Actividad artística

- b) Análisis de los elementos formales: color, forma (en el sentido más limitado), base (arte de la superficie).
El material «material» y «abstracto» en la pintura y en las otras artes.
Evaluación interna de las tensiones y la sistemática vinculada a ésta —relación de las diferentes partes entre sí.
- c) Síntesis de las épocas pasadas y base de la que viene.
- d) Ejercicios de los estudiantes, trabajos libres, discusiones colectivas.

2. Dibujo analítico

Dibujo exacto imitando naturalezas muertas construidas por los estudiantes. Objetos como formas portadoras de energía (seres). Relaciones entre las tensiones y construcción basada en estas relaciones (nido constructivo).

Dos tipos de trabajo: 1) extremada concisión; 2) ejecución exacta exhaustiva.

Estos dos cursos, construidos sobre la misma base, tienen por fin principal: al ejercitar la mirada, enseñar a vivir, pensar y representar de una manera analítica y sintética simultáneamente (penetración aguda y libertad interior).

En el IV.º semestre

Plástica artística (conferencias y seminario):

- a) Conferencias: los elementos primarios, fundamento de la arquitectura, de

la pintura y de otras artes (pasado y presente), utilización de las tensiones de estos elementos como «lenguaje». Objetivos de la construcción y las formas. Forma y construcción en el arte y en la técnica («expresión buscada» y expresión «fortuita»). Necesidades psicológicas y su toma en consideración, etc.

b) Seminario: los estudiantes trabajan por sí solos en temas fundamentales. Discusión colectiva y crítica —ejemplos: forma y contenido en el arte y en la técnica, formas nacidas en función de su objetivo (funciones externas, internas), catedral gótica y factoría moderna, arte abstracto y arte objetivo, «vivir» y vivir, etc.

Curso libre de pintura

Trabajos libres de los estudiantes, debates colectivos. Ejercicios de forma y de color —las tensiones constructivas, medios de composición, análisis colectivos de las obras de la pintura antigua y de la nueva (fin y construcción, etc.). Ejercicios técnicos.

Resumen del programa de enseñanza
«Las Formas»
(curso preparatorio)

La enseñanza se imparte mediante conferencias, seguidas de ejercicios prácticos. Las conferencias comienzan con el estudio del legado de los períodos pasados y en particular del siglo XIX, abordando la concepción de las formas y su marcha (evolución) hasta nuestros días. En particular: el divorcio de los elementos del arte y la naturaleza en la realidad, su acercamiento por la ciencia, comparación de diferentes disciplinas: de todas las artes, del arte y la ciencia, de la filosofía, de la técnica, etc.

Análisis y síntesis. En este contexto: forma y contenido.

Forma + medio (material y espiritual).

Forma: color, forma gráfica y forma en el espacio.

El valor pictórico del color, tomando en cuenta las características físicas, químicas, fisiológicas y psicológicas de los diferentes colores. La clasificación de los colores —colores primarios, secundarios y terciarios. La génesis del espectro circular. El método de Ostwald. Diferentes posibilidades de acuerdos armónicos.

Asociación y aspectos gráficos. Confrontación de los colores y estudio de las leyes que derivan de ella. Ejercicios de composición y análisis en común (ejercicios de pensamiento lógico —consecuencia lógica del análisis y de la construcción).

La forma en sí y la forma gráfica: punto, línea, plano, espacio.

Paralelos y parentescos entre las formas y los colores. Ejercicios prácticos, basados primero en un tema dado, luego en temas propuestos por los mismos estudiantes. (Enseñanza del pensamiento lógico y plena realización de la iniciativa personal.) la base de toda enseñanza es la ordenación. El análisis de los fenómenos complejos para descubrir los elementos originales. Asimismo, la ordenación de la composición.

El fin de la enseñanza —aparte de la transmisión de conocimientos precisos— es desarrollar la capacidad del estudiante para ordenar, el análisis y la síntesis.

Dibujo analítico

Sobre las mismas bases. Resultados: desarrollo de una percepción de lo abstracto, visión rápida y clara de la forma esencial y su representación exacta, dejando de lado los aspectos secundarios y las formas insignificantes.

Ejercicios de empleo riguroso y apropiado del material.

Descubrimiento de las leyes del equilibrio, de las construcciones paralelas y los grandes contrastes.

El dibujo: rigurosamente lineal y despojado.

El procedimiento: tanto el dibujo a mano alzada como utilizando regla y compás.

Dessau, 27 de septiembre de 1926

Elementos de la forma abstracta

Conferencias del curso elemental de la Bauhaus.

Semestre de verano de 1925.

1.ª clase, 17 de junio de 1925.

Estado caótico del «hoy». Desfase. Desorden. Desvalorización de los valores.

Regularidad: evolución, revolución, reacción = tensión, relajamiento. Mirando hacia atrás el camino recto parece ser rigurosamente recto.

Flujo y reflujo: si el hombre observara únicamente una sola vez el fenómeno de estos dos movimientos, sentiría estos dos temores: miedo a ahogarse y miedo a morir de sed. Pero quien ha observado este fenómeno cien veces sabe que los dos movimientos tienen su regularidad y sus límites. O bien inundación y reflujo. ¿Hacia dónde fluye el reflujo? Los antiguos límites parecen falsos. Reflujo y flujo = ahogamiento... al volver, por debajo de los límites iniciales (la tierra en el lugar del agua, la sequía en vez de la humedad). Descubrimiento de las leyes de la naturaleza: causa a efecto.

Reflujo: político y económico.

Flujo: espiritual.

Desarrollo en dos direcciones.

← evolución
—— reacción
——→ revolución

Regreso al punto de partida y movimiento que gira en redondo. Movimiento horizontal con ascenso casi imperceptible. Espiral. Retorno efectivo o aparente hacia el punto superado.

Fig. 1

Esquivar con palabras temerarias y miedo a las palabras. «Consignas». Cada vez decepción y nueva esperanza. Lo «absoluto». Hoy: rechazo de lo «sentimental», de lo «romántico», del «sentimiento». Cualquier «novedad» no es más que un peldaño.

Todo fenómeno debe estudiarse primero en el contexto de su entorno. Raíz. Raíces.

Por tanto, «hoy» explicado por «ayer».

Fig. 2

Siglo XIX: el arte: fragmento de los ámbitos de lo espiritual, como en la actualidad, pero más circunscrito.

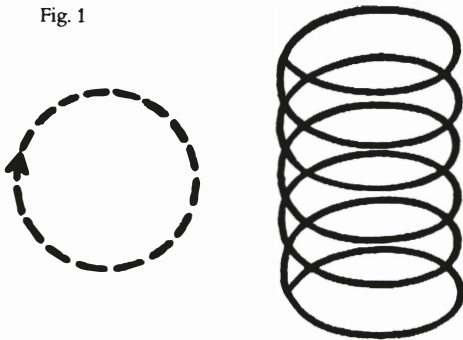
Siglo XX: especialización, fraccionamiento, alienación. MUROS. Ordenación muerta.

Fig. 3

Religión: muerta. Perdura la forma exterior.

Moral: opaca con predominio de precedencias —sin contacto con la vida.

Fig. 1



siempre igual

o



Fig. 2

Fig. 3



religión



moral



arte

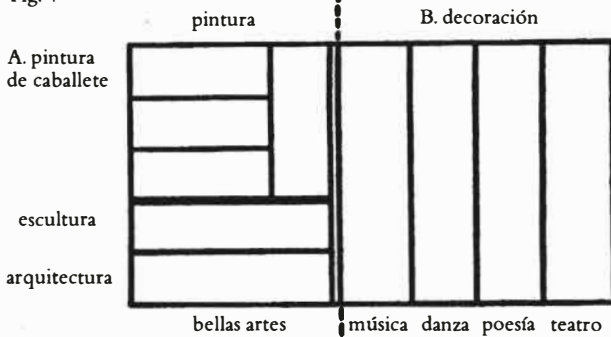


ciencia



filosofía

Fig. 4



Esquema de la tabicación

Ciencia: seccionada hasta el infinito, especializada, conduciendo a un punto muerto.

Filosofía: totalmente aislada, casi grotesca. Los filósofos: unos originales.

El arte: totalmente separado de los otros campos de lo espiritual. El deseo de un encuentro: una ambición casi absurda.

El arte, como una «caja de costura», está compartimentado en «cajones, casillas y secciones» separados por tabiques más o menos sólidos.

Fig. 4

A. Pintura de caballete: retrato (hombre, mujer, niño), paisaje (marina), género (contemporáneo, histórico, guerra).

B. Pintura decorativa. Decorado de teatro. Pintura monumental.

Aparte: arte aplicado: sin relación con la arquitectura —(ejemplos: Alemania, Francia, Rusia, Austria).

El mismo fenómeno en las ciencias: especialización al extremo.

Huellas de una integración de las diferentes artes: SINTESIS.

Arte monumental: arquitectura + escultura + pintura (aspectos de esta colaboración), frescos.

Ballet: música + danza + poesía.

Opera: música + poesía + pintura (+ movimiento = danza, ver Wagner).

Toda relación profunda perdida, sólo queda un formalismo.

Consecuencia hoy: ¡el edificio totalmente aislado!

Relaciones de rutina.

La forma más pura de síntesis: la Iglesia. (Edificio, pintura, escultura, música, movimiento del oficiante [danza + poesía].)

Investigaciones teóricas al respecto en Rusia.

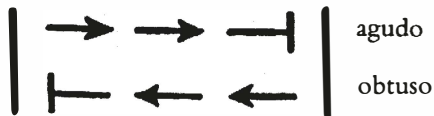
Mañana, el resultado de ayer + hoy (péndulo y equilibrio).

El arte tiene dos características:

1. *reflejar* el presente, es decir conocer la época por el análisis de su arte;
2. *construir* el futuro, es decir adivinar el futuro más allá de nuestra época.

¿De dónde provienen estos dos principios? —del pasado— de este modo pueden discernirse el presente y el futuro sobre la base del pasado.

Velocidad:



2.^a clase, 19 de junio de 1925.

Enfoque sobre nuevas bases

Lo «nuevo» sobre la base de relaciones interiores. Esta base consiste en el empleo de propiedades formales con vistas a un *valor interior*. Mirar por encima del muro y tratar de aprovechar artes vecinas. «Colorismo» en música y «ritmos» en pintu-

ra. Debussy, Hodler. Renacimiento de la danza. Duncan, Dalcroze, Sacharoff, Laban, M. Wigman, Palucca.

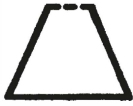
Música y pintura —andar paralelo, partición— Scriabin, Prometeo. La transposición sobrentiende ya la aceptación de la identidad de los medios. Duncan danza la música. Hodler la pinta. Debussy traduce la pintura a música. Comprender las diferencias = hacer la síntesis.

Interés por la teoría de la música y de la pintura, artes emparentadas (Helmholtz ¹).

Los problemas del teatro. Vedette y figurantes. Más tarde: compañía + colectividad = cine.

La materia eliminada por los inventos técnicos (= materiales): cine, en vez del hombre su reflejo. Exclusión del tiempo: las actualidades sonoras. Desaparición. Movimiento de retorno.

Aviación: volumen sin gravedad. Arquitectura: volumen sin el apoyo de los muros.



la torre Eiffel



hoy

Pero durante ese mismo tiempo la pintura no se apoya en las técnicas modernas.

Arquitectura: explicar como nota: Blau Zimmer. «El Salón» y hoy.

Conjunto homogéneo de «estilo nuevo» (1910).

Conjunto homogéneo «Weighenhofsiedlung» (1928). Darmstadt, Stuttgart.

De lo individual a la norma.

Observación de los efectos de un entorno funcional.

Las especializaciones del siglo XIX dan paso a las aproximaciones del siglo XX.

Tras haber descrito la especialización llevada al extremo del siglo XIX: (hablaremos) *de lo que queda de una antigua síntesis* en la arquitectura, el teatro, ejemplos del espíritu desaparecido que sólo deja tras de sí una forma sin substancia, que lleva a obras sin vida y en parte inorgánicas. Montaje mecánico, como marionetas mal hechas; *comienzos de una nueva síntesis* en la misma época. En suma, inicios, un lento tanteo, pero con la intención más o menos consciente de llegar a las raíces.

En el siglo XX, el comienzo del empleo de los *elementos*. Evaluación cada vez más consciente de los elementos, portadores de fuerzas intrínsecas, de tensiones. Por tanto, por la forma hacia el *contenido*.

Tomar del vecino: intento inconsciente de llegar al contenido planteando a sabiendas el problema de la forma. Comienzo de una nueva espiritualidad.

¹ Helmholtz, ver pág. 17.