

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes

Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

KANDINSKY Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES
ESCÉNICAS

Autora: Andrea Venegas Bustos

Tutor: Francisco Javier Panera Cuevas

Salamanca, Junio de 2018

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes

Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

KANDINSKY Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES
ESCÉNICAS

Autora: Andrea Venegas Bustos

Tutor: Francisco Javier Panera Cuevas

Salamanca, Junio de 2018

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Justificación del tema	4
1.2. Estructura del trabajo	4
2. METODOLOGÍA Y DESCRIPCIÓN DE FUENTES.....	4
2.1. Metodología	4
2.1. Descripción de fuentes	5
3. CAPÍTULOS DEL TRABAJO	6
3.1. Estado de la cuestión	6
3.2. Contexto histórico y cultural.	11
3.2.1. Situación de las artes escénicas en el contexto del autor: los Ballets Russes y otras prácticas artísticas asociadas a la danza en la Europa de principios del siglo XX.	11
3.3. Kandinsky y la composición escénica: antecedentes.	13
3.4. La composición escénica en la etapa expresionista de Kandinsky: La sonoridad amarilla.....	15
3.5. La composición escénica en el marco de la Bauhaus: Cuadros de una exposición.....	17
3.6. Conclusión.....	21
4. BIBLIOGRAFÍA.....	25
4.1. Bibliografía	25
4.2. Videografía.....	27
4.3. Recursos en red	28

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

He elegido investigar este tema debido al interés que me suscita su carácter interdisciplinar, ya que se encuentra en una intersección entre artes plásticas, teoría del arte, música, literatura, teatro y danza.

De cara a la realización de la misma, se plantean las siguientes hipótesis y objetivos:

- El paralelismo entre pintura y artes escénicas a lo largo de la trayectoria de Kandinsky.
- El empleo de un lenguaje apoyado en la sinestesia a lo largo de la misma, siendo su principal apoyo a la hora de configurar las composiciones escénicas.
- Su voluntad de renovación en el campo del teatro y la danza, motivada por la búsqueda de un método de representación que trascienda los ya existentes.
- La singularidad de las composiciones escénicas de Kandinsky en relación con el contexto artístico de la primera mitad del siglo XX.
- La influencia de ciertas figuras como Arnold Schönberg, Franz Marc, Alexander Shkaroff, Thomas Hartmann, Gret Palucca o la escuela de la Bauhaus en su obra escénica.
- Su posible influencia tanto en figuras coetáneas (y viceversa) como en la denominada posmodernidad.

1.2. Estructura del trabajo

El trabajo comprende un estado de la cuestión que sirve como punto de referencia para el desarrollo del tema, una introducción que define tanto la situación de las artes escénicas en Europa durante la época que vive Kandinsky como los principales acontecimientos de su vida, y un cuerpo que trata de analizar cronológicamente su relación con la composición escénica, así como una conclusión que recoge una pequeña reflexión final basada en las impresiones obtenidas durante la realización del mismo.

2. METODOLOGÍA Y DESCRIPCIÓN DE FUENTES

2.1. Metodología

Primeramente, he elaborado el estado de la cuestión, atendiendo sobre todo a los propios escritos de Kandinsky, para así extraer sus planteamientos teóricos y algunos conceptos

clave tan importantes para la comprensión de la materia como sinestesia, obra de arte total o el contexto ideológico-artístico de principios del siglo XX.

Después, he realizado una revisión bibliográfica de las investigaciones existentes. Una vez aclaradas las líneas de investigación y el contexto, he procedido a analizar sus dos obras conocidas, *La sonoridad amarilla* y *Cuadros de una exposición*, poniendo atención además de en sus características, en el momento de la trayectoria en que fueron concebidas y sus posibles antecedentes.

2.1. Descripción de fuentes

Debido a la faceta de teórico y profesor de Kandinsky, se conservan multitud de documentos de interés para conocer de primera mano su opinión y su trabajo. Sin embargo, el estudio de las obras encuadradas en las artes escénicas, sobre todo si datan de una época anterior, es difícil debido a su carácter efímero. Para ello, hay que remitirse al material preparatorio referente a la obra (a veces, teniendo como referencia simplemente investigaciones que remitan a dicho material) o a las distintas representaciones llevadas a cabo durante el tiempo (en ocasiones, pudiendo acceder únicamente a críticas o reseñas sobre las mismas), siempre teniendo en cuenta que las adaptaciones suelen tomarse licencias artísticas que modifican el libreto original. En definitiva, para la realización de este trabajo hay que destacar la importancia tanto de los recursos audiovisuales como de aquellos encontrados a través de la red.

A grandes rasgos, las fuentes empleadas se dividen en los siguientes conjuntos:

Fundamentalmente, se han consultado escritos del propio artista de manera individual o conjunta con otras figuras relevantes en su trayectoria.

Por otra parte, estarían los escritos referentes a investigaciones anteriores, como catálogos de exposiciones, artículos, tesis y publicaciones varias.

Por último, como se explicaba anteriormente, se ha hecho uso de fuentes audiovisuales tales como conferencias no localizables en formato escrito y representaciones filmadas del objeto de estudio.

3. CAPÍTULOS DEL TRABAJO

3.1. Estado de la cuestión

Durante la primera década del siglo XX, en Europa convergen una serie de corrientes y artistas cuya voluntad de renovación constituye el punto de partida de las Vanguardias Históricas. Estos artistas quieren romper con la herencia artística europea, iniciando la búsqueda de un código formal ajeno a la misma. Así se abre el camino hacia la abstracción, un concepto intrínsecamente ligado a la expresión del mundo interior propia de los movimientos artísticos del momento. En una Europa cuya sociedad parece haberse echado a perder como consecuencia de la industrialización y el peso de los valores culturales europeos, los artistas abrazan el idealismo buscando en el arte una conexión con la espiritualidad, pues consideran que es la única vía hacia la regeneración social. Tristemente, tras el impacto que supuso la Primera Guerra Mundial, descubren que el arte no sirve para salvar a la humanidad, desvaneciéndose el optimismo que caracterizaba a los movimientos de principios de siglo, si bien la abstracción sigue nutriéndose de nuevos planteamientos estéticos.

Entre estos artistas se encuentra Wassily Kandinsky (Moscú, 1886-Neuilly-sur-Seine, 1944), precursor de la abstracción pictórica. Además de pintor, profesor y teórico, tuvo un importante papel en la renovación de las artes escénicas, faceta en la que este trabajo pretende ahondar.

Los inicios de la relación entre música y artes plásticas se remontan a la representación de instrumentos y escenas musicales mediante diversos soportes, como la cerámica y los frisos en el mundo clásico, o el relieve en la arquitectura religiosa medieval, por citar algunos ejemplos. No es hasta el siglo XIX, con el Romanticismo, cuando surge la idea de la música como modelo del resto de las artes, propiciando además su acercamiento¹. Finalmente, será en el siglo XX cuando este precedente, unido al espíritu de renovación de las Vanguardias, desencadene la exploración de los procedimientos específicos de la música, con el fin de emular sus efectos a través de las artes plásticas². Existe una reciprocidad, puesto que si bien los artistas se interesan por el lenguaje musical, los

¹ Cristiá, *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino*. Santa Fe: Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural De Música N. 16, 2012.

² Goethe tradujo las obras de Diderot que influyeron a los románticos, en las que se incluían reflexiones acerca de la sinestesia. Así llegan hasta Kandinsky, que finalmente las despoja de toda relación con la mimesis e incluye la sonoridad del color como propiedad del mismo.

compositores se aproximan de la misma manera a los recursos plásticos, produciéndose un enriquecimiento mutuo de cara al crecimiento de ambas disciplinas. De ahí va a surgir uno de los aspectos más paradigmáticos de la interrelación música-pintura: la comparación entre color y altura de sonido y por ende, la introducción de la sinestesia como elemento de apoyo frente al discurso visual de la obra.

La sinestesia es un fenómeno que, debido a la dificultad que acarrea su investigación durante la aparición de la psiquiatría, se asentó fundamentalmente en la literatura y de manera posterior, en el arte. Consiste en la conexión entre distintos sentidos a raíz de un acto perceptivo concreto; es decir, es cuando un estímulo provoca una reacción tanto en el área cerebral que está siendo estimulada como en otra distinta. Asociar un sonido a un color, un tacto a un sabor, o una sucesión de sonidos a una sucesión de números serían algunos ejemplos de sinestesia. Se trata de una impresión subjetiva, involuntaria y diferenciada en cada individuo³.

Los orígenes de la abstracción como nuevo lenguaje formal de las artes van a estar ligados a la sinestesia si nos ceñimos a un autor en concreto, Kandinsky: ‘‘Aquel amor a la naturaleza se componía principalmente de la alegría pura y el entusiasmo que me provocaban los colores. A veces, una mancha de un azul límpido [...] me subyugaba tan intensamente que pintaba un paisaje entero sólo para fijar aquella mancha’’⁴ El objetivo de su obra va a ser provocar una experiencia sinestésica en el espectador, o dicho de otra manera, inducir una experiencia multisensorial en él. Partiendo de esta idea, que sirve para comprender el grueso de su producción pictórica, se desarrolla el siguiente planteamiento: mediante la representación escénica (es decir, introduciendo más estímulos) lleva esta experiencia a un nivel perceptivo superior.

Kandinsky es consciente de que gran parte de la población no comprende el arte, sino que es cosa de una minoría formada. Lejos de ser elitista, lo que busca es reinventarlo como una fuente que haga a todo aquel que entre en contacto con el mismo reconectar con su ‘esencia’, siendo esta idea una constante en los movimientos artísticos de principios del siglo XX. Considera que dicho proceso sólo puede llevarse a cabo mediante la abstracción, pues librarse de la visión naturalista del mundo y apelar a la idea pura es la

³ Martínez Benito, *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis dirigida por José Luis Molinuevo. Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca, 2011.

⁴ Bozal, Ackermann & Fundación Juan March. *Kandinsky: Origen de la abstracción*. Madrid: Fundación Juan March, 2003. P. 35-36

única manera de que el espectador conecte con sus emociones. Denomina a esto abstracción espiritual, y cree firmemente que tiene la capacidad de despertar la conciencia de las personas, haciéndolas más sensibles. En este proceso juegan un papel primordial ciertos elementos como la forma, el color o el movimiento para remitir a sensaciones. Es importante mencionar nuevamente que la experiencia estética en la obra de Kandinsky está enormemente condicionada por la sinestesia; la teoría de que poseía esta capacidad está bastante consolidada a pesar de que no conocía el término. En definitiva, considera que un nuevo arte es el medio propicio no sólo para educar al público, sino para transformar la sociedad. Con la metáfora del triángulo explica esta visión mesiánica del arte, haciendo del artista un profeta que guía al resto de la sociedad: ‘Representada de forma esquemática, la vida espiritual sería un triángulo agudo dividido en partes desiguales [...]. En todas las partes del triángulo se hallan artistas. Todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para su alrededor y colabora al movimiento del lento carro’⁵.

Es ya en estos momentos cuando aparece en el imaginario del autor el concepto obra de arte total, cuya consecución puede decirse que va a ser el motor de su trayectoria no sólo artística, sino vital. Se trata de una categoría estética que surge a finales del siglo XVIII, es ensalzada durante el Romanticismo por figuras como Nietzsche o Wagner, y encaja finalmente con el carácter visionario de algunas propuestas de vanguardia, especialmente con el Expresionismo⁶. De manera resumida, consiste en la unión de distintas disciplinas artísticas como catalizador de una única obra monumental que aporta al espectador una experiencia estética superior, mucho más elevada que la que pudiera alcanzarse de forma separada. No se trata de una concepción delimitada, sino que está abierta a numerosas interpretaciones. Por ejemplo, va a inspirar a artistas tan dispares como Wagner, que la va a tratar de aplicar a la ópera, o a Gropius, que la va a asociar con la arquitectura. En su afán por experimentar a través de formas de expresión que se adecúen a la modernidad - pero sobre todo, a su visión del arte-, Kandinsky va a encontrar la encarnación perfecta del arte monumental en la representación escénica. Llegados a este punto, es importante subrayar que la meta de sus investigaciones en torno a esta idea no es la renovación de

⁵ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Dieterich (trad.). Barcelona: Paidós, 1996. P. 9

⁶ Marchán Fiz, *La ‘obra de arte total’: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones*. En Martín de Argila (coord.), *Arte Moderno: ideas y concepto*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

las artes escénicas de forma aislada, sino alcanzar nuevas formas de representación más complejas que la pintura, la danza o la música por sí mismas.

Aunque más tarde cuestionará el alcance de su aportación a la ópera, la asistencia de Kandinsky a una representación del *Lohengrin* de Wagner en Moscú durante su etapa como estudiante de Derecho, marca un punto de inflexión para el pintor, puesto que le lleva a plantearse la convergencia lingüística entre música y pintura. También parece probable que conociese el concepto de obra de arte total a través del contacto con la obra de Wagner:

En cambio, *Lohengrin* me pareció que era una realización perfecta, los violines, los contrabajos y, muy especialmente, los instrumentos de viento personificaban entonces toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas salvajes, casi dementes, se dibujaban frente a mí [...] se manifestó claramente que el arte en general poseía una fuerza mucho mayor de lo que me había parecido al principio y que, por otra parte, la pintura podría desplegar las mismas fuerzas que la música.⁷

Más tarde, cuando escribe *De lo espiritual en el arte* (1911), Kandinsky manifiesta que, en su opinión, hay más cercanía entre las distintas disciplinas artísticas en ese momento que en épocas anteriores. Desde sus inicios, ve en la música un modelo para la pintura debido a su inmaterialidad. Es decir, le parece tan auténticamente espiritual la forma en que compone y se expresa un músico, que según él los artistas plásticos deberían inspirarse en sus métodos. No en vano, concibe sus *Composiciones* -un primer paso hacia esta abstracción espiritual-, como espacios de forma y color que se mueven a un ritmo. Mediante sus experimentos con las artes escénicas, va a poder materializar plenamente ésta idea.

Habla por primera vez de la modernización de las artes escénicas en el capítulo VII de *De lo espiritual en el arte*:

“La danza futura, que situamos a la altura de la música y la pintura contemporáneas, automáticamente será capaz de realizar, como tercer elemento, la composición escénica, que será la primera obra de arte monumental. La composición escénica constará de tres elementos: 1) movimiento musical 2) movimiento pictórico 3) danza [...] Del mismo modo que los dos elementos principales de la pintura (las formas gráfica y pictórica)

⁷ Kandinsky, *Mirada retrospectiva*. Nélica Bixio (trad.). Barcelona: Emecé, 2002. P. 103

tienen una vida independiente y hablan a través de medios propios y exclusivos, y del mismo modo que la composición pictórica surge de la combinación de estos elementos y de sus cualidades y posibilidades, así surgirá la composición en la escena con la colaboración de los tres movimientos citados’’.⁸

Asimismo, cita la obra *Prometheus: The poem of fire* de Scriabin como un intento que no logra una unión total entre lenguajes artísticos, sino que simplemente refuerza la música con el color. Es decir, potencia el efecto del tono musical mediante un tono cromático que asocia al mismo. Por tanto, estaría aprovechando una única posibilidad, la de la relación de consonancia entre música y color. Según Kandinsky, existen otras posibilidades; como por ejemplo, la contraposición entre elementos o la independencia externa entre ellos, atribuyendo el uso de esta última a Schönberg en sus *Cuartetos*.

Posteriormente, en el artículo *Sobre la composición escénica* del almanaque de *El Jinete azul* (1914), lanza una crítica a lo que denomina ‘drama y danza tradicional’, haciendo hincapié en que la contribución de Wagner a la ópera se limita a unir música y drama de manera externa, para después introducir sus ideas acerca de cómo debería realizarse una representación escénica que se adecúe a la nueva concepción del arte y sirva para estimular al espectador.

En la ópera, drama o ballet tradicional hay una serie de elementos (música, danza, narración, etcétera) o recursos artísticos que se emplean para representar una historia. Esta historia se rige por el naturalismo, ya que el siglo XIX se centra en el aspecto material de las artes escénicas, simplificándolas en géneros aislados. Además, en ellas los elementos se suman para elevar el efecto en el espectador de forma errónea, ya que en ocasiones la carga dramática resulta artificial. Por el contrario, en el nuevo teatro los recursos artísticos no representan una historia, sino que son el contenido de la obra. En lugar de ofrecer al espectador una historia ya dada, es él quien tiene que interpretar y hacer uso de su fantasía para comprender lo que está ocurriendo. Se asume que el hecho de que los recursos en sí mismos adquieran protagonismo es lo que resalta su valor intrínseco. Eliminando el interés por lo externo, cabe la posibilidad de centrarse en aspectos como el lenguaje musical, el movimiento de los actores y/o bailarines o el color, así como establecer relaciones de índole diversa entre ellos.

⁸ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Dieterich (trad.). Barcelona: Paidós, 1996. P. 107-108

En definitiva, realiza una crítica demoledora a las representaciones escénicas tradicionales, así como una búsqueda de nuevas propuestas para regenerar el teatro y adecuarlo a la función espiritual que atribuye al arte. Cabe preguntarse si observa que los códigos del siglo anterior han quedado desfasados, asumiendo que es hora de reinventar las artes tanto de forma individual como colectiva, apostando por nuevas tipologías de carácter multidisciplinar que trasciendan los límites perceptivos convencionales.

3.2. Contexto histórico y cultural.

3.2.1. Situación de las artes escénicas en el contexto del autor: los Ballets Russes y otras prácticas artísticas asociadas a la danza en la Europa de principios del siglo XX.

Los Ballets Russes (1909-1929) fue una compañía de danza dirigida por Sergei Diaghilev que gozó de gran éxito durante las primeras décadas del siglo XX en Europa. Se caracterizaba por promover la innovación con respecto a la tradición anterior de una manera muy similar a la que en su momento propuso Wagner para la ópera, pero siendo a la vez una alternativa a la misma. Diaghilev pretendía mejorar la calidad de los elementos que componían el espectáculo de forma separada, dejándolos para ello en manos de expertos. Es decir, un pintor se encargaba de la escenografía y el figurinismo; un compositor, de la música; un escritor, del libreto... etc. Esta dinámica no fue inventada por él; sin embargo, se trata de un caso paradigmático por la participación de figuras tan relevantes para la cultura del momento como Cocteau, Stravinsky, Debussy, Miró, Picasso o Matisse. Por otra parte, también había una intención de cuidar la integración de los elementos entre sí, de forma parecida a la *gesamtkunstwerk* wagneriana. La estética que presentan en sus inicios los espectáculos de los Ballets Russes es bastante afín al modernismo y el simbolismo⁹. Con el tiempo, intentaron ser más transgresores; cabe destacar que la representación de *La consagración de la Primavera* (1913) de Stravinsky fue bastante polémica por su ruptura tanto con la música como con la danza tradicional, sin llegar a los extremos de *La sonoridad amarilla* de Kandinsky, concebida unos años antes. Puesto que la ópera, la danza y el teatro son manifestaciones vinculadas al ocio, no hay que olvidar el peso de los gustos retardatarios de los estratos dominantes de la sociedad, un factor que dificultaba la asimilación de los movimientos de vanguardia. Sin

⁹ Véase *El pájaro de fuego* (1910)

embargo, logran esta transición en obras posteriores que representan tanto la vanguardia rusa¹⁰ como la europea¹¹, lo que afirma que finalmente colaboraron con pintores vanguardistas, quienes veían en las representaciones escénicas “una importante plataforma, capaz de difundir las nuevas formas y estéticas a un público más amplio y diverso que el que acudía a las exposiciones de pintura”¹². Dicho esto, el legado de Diaghilev se va a hacer patente en Europa a través de la moda de los ballets rusos, compañías que surgen en diferentes países cuya inspiración reside, como es evidente, en los Ballets Russes. Un ejemplo paradigmático de estas compañías emergentes serían los Ballets Suedois.

En Alemania, la danza expresionista da lugar a algunas figuras importantes como la escuela de Mary Wigman, en Dresde, o Rudolf von Laban, máximo exponente del *Ausdruckstanz* o danza de las emociones en Munich. Dentro del contexto de la Bauhaus, además del propio Kandinsky, destaca Oskar Schemmler, que desarrolló el *Ballet triádico*¹³ (1922). Asimismo, es importante mencionar al bailarín Alexander Sakharoff debido a su colaboración con Kandinsky, que será explicada posteriormente. En 1910, tras años de recibir formación como pintor en París y Munich, comenzó a dedicarse a la danza de manera profesional. Junto con su pareja Clotilde von der Planitz, que también era bailarina, fundó una compañía en la que ambos, aparte de bailar, diseñaban el vestuario e ideaban las coreografías. Para finalizar con el ámbito alemán, cabría hacer referencia a Gret Palucca, que se sitúa en primer lugar en el círculo de Mary Wigman, y posteriormente, en el de la Bauhaus¹⁴. Allí mantiene un extenso contacto con Kandinsky, debido a que comparten ideas acerca de la danza moderna.

En Italia, dentro del contexto de los manifiestos futuristas, Prampolini publica *Escenografía y coreografía futurista* (1915).

¹⁰ Véase *Le Pas d'acier* (1927), de inspiración constructivista.

¹¹ Véase *Le chant du rossignol* (1920), que presenta características propias de la obra de los pintores fauvistas.

¹² Murga Castro, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009. P. 19

¹³ Se trata de una pieza sinfónica dividida en tres partes. Es representada por unos bailarines cuyas vestimentas, que constituyen la abstracción geométrica del cuerpo humano, limitan los movimientos naturales de sus cuerpos, lo que los obliga a moverse de manera artificial. Hay toda una lectura acerca de la relación entre el impacto de la guerra en los cuerpos y esta concepción mecánica de la fisonomía desarrollada en el catálogo de la exposición *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (2000).

¹⁴ Aunque en sus inicios formó parte de la compañía de Mary Wigman, en 1924 se marchó a Dresde, donde montó un estudio de danza que pronto rivalizó con el de su mentora.

De entre las producciones rusas es preciso destacar *Victoria sobre el sol* (1913), que contó con la participación de Málevich en calidad de diseñador de vestuario. Esta obra ha sido denominada ‘ópera futurista’ debido a que la estrategia de provocación que sigue es similar a la del *Manifiesto futurista* (1909) de Marinetti.

Por último, y aunque en sus inicios se sitúen fuera del ámbito europeo, por su influencia y singularidad destacan Isadora Duncan y Loïe Fuller con la *danza serpentina*. Consiste en un baile que ejecuta una bailarina ataviada con una túnica de mangas muy amplias, las cuales mueve trazando formas circulares con los brazos, consiguiendo movimientos ondulatorios que recuerdan a las olas o a las alas de una mariposa. Mientras tanto, sobre la túnica en movimiento, se proyectan luces para crear efectos de color.¹⁵

3.3. Kandinsky y la composición escénica: antecedentes.

Wassily Kandinsky nació en 1886 en Moscú. Realizó sus estudios de Derecho entre 1886 y 1892, especializándose en economía política. Tras rechazar un empleo en la Universidad de Dorpat, decidió trasladarse a Munich para recibir clases de pintura. Allí fundó el grupo Phalanx (1901-1904) y presidió la Nueva asociación de artistas (1909-1911). Es en estos momentos, en 1909 concretamente, cuando escribe las *Composiciones escénicas I (Resonancia verde)* y *II (Blanco y negro)*, junto con lo que se considera un esbozo de *La sonoridad amarilla*. En 1910 conoció a Franz Marc, y tras la ruptura con la Nueva asociación de artistas, ambos se embarcaron en el proyecto conocido como El Jinete azul, que salió a la luz en 1912¹⁶. Anteriormente, ya había redactado su libro *De lo espiritual en el arte*, publicado en 1911. En 1914 volvió a Rusia, donde ocupó varios cargos en los organismos culturales del estado. Se trasladó nuevamente a Berlín en 1921 debido a sus diferencias con el régimen soviético y la vanguardia rusa¹⁷. Ya en 1922,

¹⁵ Segundo de Chomón, *Loie Fuller* (1902)

¹⁶ El almanaque de El Jinete azul presenta un formato singular, en el que se entremezclan contraposiciones entre obras antiguas (principalmente, pintura medieval alemana, hacia la cual Kandinsky manifestó sentirse ‘espiritualmente próximo’, así como arte africano u oriental) y obras de los miembros del grupo o contemporáneos de los mismos, junto con publicaciones escritas de Franz Marc, Kandinsky o incluso Schönberg, entre las cuales se encuentra el libreto de *La sonoridad amarilla* o el artículo de Sabaneiev sobre el *Prometeo* de Skriabin.

¹⁷ Durante 1920, se fue distanciando paulatinamente de la vanguardia rusa a raíz de sus diferencias con otros artistas como Málevich o Rodchenko. Por ejemplo, el Instituto para la Cultura Artística rechazó un proyecto de investigación que había presentado ese mismo año, a pesar de encontrarse entre sus fundadores. Por tanto, eran esas mismas diferencias la que no le permitían seguir desarrollando sus investigaciones con tanta libertad como cuando se encontraba en Alemania. Se entiende que aceptase la invitación de unirse a la Bauhaus en calidad de maestro.

Walter Gropius contactó con él para ofrecerle un puesto como profesor del taller de pintura mural en la Bauhaus de Weimar. En 1928 estrenó en Dessau su segunda composición escénica: la reinterpretación de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Tras la clausura de la Bauhaus en 1933 por parte de los nazis, Kandinsky residió en Neuilly-sur-Seine hasta su fallecimiento en 1944.

Durante la estancia de Kandinsky en Munich, la familia Hartmann era vecina del pintor. Solían reunirse en sesiones en las que narraba una acción escénica mientras Thomas Hartmann tocaba el piano, improvisando ambos. En estos momentos, caen en la cuenta de que el ballet no se adecuaba a las nuevas formas de expresión que están desarrollando la música y las artes plásticas, surgiendo para Kandinsky la necesidad de una ‘danza del futuro’ que completase la tríada música-pintura-danza que propone en *De lo espiritual en el arte*. Asimismo, ambos artistas conocen a Alexandre Shkaroff, que ya había realizado su debut en el mundo de la danza en esa misma ciudad.

Se especula que Hartmann, Kandinsky y Shkaroff llevaron a cabo una serie de experimentos relacionados con lo escénico en torno a 1907 y 1910, cuando Kandinsky realizó alrededor de treinta y cinco acuarelas que se sitúan en su etapa de tránsito hacia la abstracción. Dichos experimentos funcionaban así: Hartmann elegía de entre dichas acuarelas de Kandinsky aquella que le resultase más evocadora. Encontrándose el bailarín ausente, ‘tocaba’ la acuarela. Después, aparecía Shkaroff y bailaba esa pieza musical que le había sugerido la acuarela a Hartmann, para finalmente adivinar de cuál se trataba¹⁸. Ponían en práctica la sinestesia, la expresión de un mismo mensaje mediante distintos lenguajes y la interrelación entre los mismos. En una conferencia organizada en Nueva York tras la muerte de Kandinsky, Hartmann contó que uno de los primeros proyectos que idearon fue escenificar un cuento de Andersen, lo que acabó derivando su atención hacia una supuesta recreación de *Dafnis y Cloe*, para la cual Kandinsky llegó a diseñar una escenografía.

Por otra parte, de esta misma época data un cuaderno de manuscritos fechado en 1909 donde aparecen una serie de composiciones escénicas¹⁹ de entre las cuales destaca *Riesen* o traducido al español, *Gigantes*. Está considerada el borrador de *La sonoridad amarilla*, puesto que en su siguiente edición figurará ya con el nombre en alemán de la misma (*Der*

¹⁸ Huxley, *The dance of the future: Wassily Kandinsky's vision (1908-1928)*. Dance Chronicle N. 40, 2017.

¹⁹ Composición I o *Blanco y negro* y Composición III o *El sonido verde*.

Gelbe Klang). El hecho de que el título mencione la palabra ‘gigante’ ya denota que es un esbozo, puesto que se trata de una de las figuras que aparece en la obra²⁰.

3.4. La composición escénica en la etapa expresionista de Kandinsky: La sonoridad amarilla.

El libreto de *La sonoridad amarilla* aparece publicado en el *Jinete azul*, con el artículo *Sobre la composición escénica* cumpliendo el papel de prefacio. Por tanto, tras realizar una especie de manifiesto sobre la composición escénica, se sirve de su propia obra para mostrar cómo ha llevado a la práctica las teorías que venía desarrollando años atrás. También viene acompañada de las partituras, a cargo de Thomas Hartmann. Estructuralmente, se divide en un preludio y seis actos o escenas.

Aunque en este epígrafe se encuadre *La sonoridad amarilla* en la denominada etapa expresionista de Kandinsky, ligada básicamente a su participación en *El Jinete azul*, en realidad es difícil de clasificar. Con *Cuadros de una exposición* va a suceder lo mismo en el siguiente punto, aunque tiene una influencia ‘bauhusiana’ muchísimo más marcada en cuanto a concepción y características formales. En la exposición *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, decidieron otorgarle el calificativo de ‘utopías’ a las representaciones escénicas de la Bauhaus, lo cual se aproxima bastante a su naturaleza. De la misma manera, *La sonoridad amarilla* suele asociarse con el drama expresionista, si bien va más allá, prefigurando algunas características de lo que será el teatro de vanguardia durante el siglo XX.

La sonoridad amarilla presenta algunas características propias del drama expresionista, como es el caso de la contraposición amarillo-azul como apolíneo-dionisiaco²¹. En los *Cursos de la Bauhaus*, Kandinsky menciona de manera casi obsesiva la relación entre estos dos colores, ya que considera que son la máxima expresión de los contrarios. Esto se debe a que, atendiendo a sus características psicológicas, uno transmite energía y el otro calma. Otro rasgo en común con los dramas expresionistas del momento es la carga excesiva de simbolismo y patetismo. Este patetismo viene representado en gran medida por la tensión que genera la danza. A veces es suave y se corresponde con la música, otras

²⁰ En el acto II aparecen cinco gigantes amarillos.

²¹ Cardullo, Knopf. *Theatre of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*. Yale University press, 2001. P. 147

se convierte un movimiento violento y contrario a la misma. Kandinsky habla de esto en *De lo espiritual en el arte*, cuando señala que pueden establecerse relaciones de varios tipos entre elementos, como la coordinación o la disonancia. He aquí la ruptura con la armonía que caracteriza al ballet²².

Por otra parte, aunque aparecen elementos que siguen aludiendo a la realidad, tales como figuras humanas, paisajes u objetos de la naturaleza²³, renuncia completamente al sentido de la narración en pos de lo que en *Sobre la composición escénica* denomina ‘vibraciones internas’, que podría traducirse como conexiones espirituales entre los distintos soportes. Es decir, pone el foco en las asociaciones sinestésicas entre forma, color y música en lugar de, como ocurre en el modelo tradicional, sobre las acciones de los bailarines o actores, cuyo sentido lógico construye una historia que mantiene atento al espectador a través de recursos narrativos. De hecho, trata a los bailarines como si en lugar de personas fuesen colores en movimiento.

También hay similitudes con *La mano feliz* de Schönberg, si bien estos paralelismos no son intencionados (img. 1). Además de ser anterior, cuando se le ocurrió llevar a cabo algo así, no había leído nada de Kandinsky, puesto que ni *De lo espiritual en el arte* ni el almanaque habían sido publicados aún. Tampoco habían entrado en



Imagen 1: Arnold Schönberg. Estudio escénico para *La mano feliz* (1910).

contacto todavía. Lo que sí es cierto, es que en una serie de cartas que transcurren entre el 19 y el 22 de Julio de 1912 intercambian opiniones acerca de ambas composiciones:

‘‘Su composición escénica me gustó sobremanera. También el prólogo a ella [...] Pero, ¿qué relación guarda con la construcción? A mi me parece que es el contrario de ella [...] el *Gelber Klang* no es construcción, sino simplemente reproducción mirando hacia el interior. [...] Pero, lo dicho: el *Gelber Klang* me gusta muchísimo. Al fin y al cabo, es lo que yo ambicionaba con mi *Glückliche Hand*. Pero aún va Ud más lejos en su renuncia a cualquier idea, a cualquier acción vital’’²⁴.

²² Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Dieterich (trad.). Barcelona: Paidós, 1996. P. 108

²³ Teniendo en cuenta que no le interesa contar una historia, se trataría más bien de una excusa para poder introducir el color como elemento en sí mismo, ya que es muy difícil renunciar completamente a la figuración.

²⁴ Ver Schönberg, Kandinsky; *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Zelinsky, Hahl-Koch (Ed.), Hochleitner (trad.). Madrid: Alianza, 1987. P. 56

Dice Schönberg, a lo que Kandinsky contesta:

“Ocurre, que [...] por construcciones se entendía hasta hoy lo impertinente geométrico (Hodler, cubistas, etc). Sin embargo, yo quiero demostrar que la construcción también es posible sobre el principio de la atonalidad (o mejor), que aquí tiene muchas más posibilidades [...] Así está construido el *Gelber Klang*, es decir, igual que mis cuadros”²⁵.

Hay una tendencia a considerar la obra de Schönberg un esbozo de esa nueva concepción de representación escénica, siendo la de Kandinsky una versión mejorada de la misma, aunque cabe preguntarse si esto es exacto dada la relevancia que ha otorgado la historiografía al pintor en comparación con el compositor.

Parece ser que *La sonoridad amarilla* fue incorporada en 1914 al programa del Kammerspiele Theater de Munich por nada menos que Hugo Ball²⁶, quien trabajaba en él como crítico y dramaturgo. Durante ese mismo año, Kandinsky estuvo dedicándose a una nueva composición llamada *Violet*. En Junio, cuando Hugo Ball organizó una nueva sesión de teatro para el Kammerspiele, la incluyó. Sin embargo, el estallido de la Primera Guerra Mundial truncó los planes de ambos²⁷

3.5. La composición escénica en el marco de la Bauhaus: Cuadros de una exposición.

La Bauhaus (1919-1933) fue una escuela de arte alemana que sentó las bases del diseño en Europa. Heredera del movimiento *Arts&Crafts*²⁸, era el escenario perfecto para el desarrollo del teatro sintético. Tanto es así, que en ella se idea un espacio para las representaciones teatrales, ya que no deja de ser una escuela de arquitectura. Se trata de una sala oval asentada sobre columnas, donde el escenario, que invade parte del espacio del público, se divide en tres partes, las cuales pueden utilizarse individualmente o de manera simultánea. El empleo de un dispositivo mecánico para los cambios de

²⁵ Ver Schönberg, Kandinsky; *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Zelinsky, Hahl-Koch (Ed.), Hochleitner (trad.). Madrid: Alianza, 1987. P. 59

²⁶ Algunos autores trazan una influencia de *La sonoridad amarilla* sobre el dadaísmo, puesto que Hugo Ball conocía la obra escénica de Kandinsky. También es un hecho que Ball hizo una lectura en el Cabaret Voltaire, en Abril de 1917, manifestando que era de su agrado.

²⁷ El 4 de Agosto de 1914, Reino Unido declaró la guerra al Imperio Alemán. Los conflictos habían comenzado dos meses antes: el 28 de Junio fue el atentado al Archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo, lo que para la mayoría de los historiadores marca el inicio de la Primera Guerra Mundial.

²⁸ Movimiento encabezado a finales del siglo XIX por el prerrafaelita William Morris, considerado precursor del diseño industrial, que abogaba por la reunión entre las artes y el mundo industrial.

escenografía evidencia los avances técnicos de que disponían, siendo una condición importante para que Kandinsky pudiese llevar a cabo su proyecto. Por otra parte, este modelo de escenario supone una ruptura con la hegemonía del teatro a la italiana²⁹, propiciando el acercamiento al espectador, si bien la barrera arte-público no será derribada completamente hasta la aparición de la performance³⁰.

Antes de empezar con el análisis de *Cuadros de una exposición*, cabría hacer mención a dos cuestiones. La primera es aquel proyecto de investigación que fue rechazado por el Instituto para la Cultura Artística en Moscú, ya que anticipa el devenir del trabajo de Kandinsky en la Bauhaus. Resumidamente, lo que propone es establecer paralelismos entre el movimiento de la línea en la pintura y el movimiento del cuerpo humano en la danza a través de la fotografía. Por ello, está muy ligado a *Curvas de danza*, un artículo de 1926 acerca de Palucca en el que presenta una serie de imágenes de ella bailando acompañadas de dibujos en los que Kandinsky realiza una esquematización de sus posturas a base de líneas. Volviendo al proyecto, también propone como método de estudio la fotografía no sólo del movimiento corporal de los bailarines, sino también de sus gestos, así como el análisis de la respuesta del público ante ellos. La segunda cuestión son los intentos de representar *La sonoridad amarilla* en 1922, primero en el teatro Volksbühne de Berlín, y posteriormente en la Bauhaus por iniciativa de Oskar Schemmler, que era el director de teatro. Ambos resultaron infructuosos debido a la ausencia de Thomas Hartmann, que no había podido terminar la música. Finalmente, el director del Friedrich-Theater de Dessau le propone dirigir una interpretación de *Cuadros de una exposición* de Mussogsky. Es importante recordar que esta será la única vez que verá realizada su idea de composición escénica, pues *La sonoridad amarilla* no fue representada hasta después de su muerte.

La obra original de Mussorgsky consistía en una representación musical de las impresiones obtenidas a través de diez cuadros distintos, todos ellos comprendidos entre los más de cuatrocientos que se reunieron para una exposición de pintura dedicada al pintor Viktor Hartmann, con quien el compositor mantenía una relación de amistad³¹. Es decir; la música, en lugar de realizar una descripción de las obras, evocaba las sensaciones

²⁹ Modelo predominante desde el siglo XVII, establecido en base al Teatro Farnese de Parma (1618). En él se divide el espacio en dos zonas diferenciadas: el escenario y el patio de butacas.

³⁰ García Templado, *La función poética y el teatro de vanguardia*. Murcia: Ediciones 23-27, 1978. P.36-37

³¹ Huxley (2017) indica que Mussogsky compone esta obra en memoria del pintor, que tuvo una muerte temprana con apenas 39 años. En 1874 fue homenajeado en San Petersburgo con una exposición de sus pinturas, la misma que da nombre a *Cuadros de una exposición*.

que le produjeron a Mussorgsky mientras las observaba. Se trataba de una suite para piano que en 1922 fue adaptada a orquesta por Ravel. Aun datando del último tercio del siglo XIX, es una obra bastante visionaria que encaja perfectamente con las teorías que Kandinsky venía desarrollando desde la primera década del siglo XX.

En lugar de diez cuadros, Kandinsky decide realizar dieciséis³², encargándose de diseñar toda la escenografía. En Agosto de 1930, se publica en la revista Kunsblatt un artículo en el que explica este proyecto. En sus palabras, se trata de una representación escénica totalmente abstracta, excepto en algunas ocasiones en las que se introducen formas que pueden remitir a lo figurativo, no porque esté siendo descriptivo, sino porque es exactamente lo que le sugiere la música. Esto significa que, cayendo en una especie de metalenguaje, reinterpreta la pieza de Mussorgsky plasmando de forma visual lo que le está sugiriendo la música, de forma similar a cuando en sus experimentos con Hartmann y Shkaroff cada uno interpretaba lo que veía o escuchaba de manera espontánea, guiados por su inconsciente. Manifiesta emplear los siguientes recursos: forma, color, iluminación, consonancia música-imagen y disolución de la misma. Actúan de manera individual (por ejemplo, la luz por sí misma) o combinada (otros ejemplos serían la combinación de forma y color, o la aplicación de luz de color sobre un objeto), dando pie a posibilidades casi infinitas³³.

Lo más novedoso de esta obra es la explotación absoluta de todas las posibilidades que ofrece el arte y la concepción del teatro como un espacio arquitectónico que cobija todas las disciplinas (pintura, escultura, música y danza)³⁴, en combinación con unos recursos tecnológicos que, cuando ideó *La sonoridad amarilla*, aún no estaban a su alcance. Por tanto, puede decirse que para cuando realiza *Cuadros de una exposición*, la situación ha cambiado notablemente con respecto a la década anterior: además de haberse producido un desarrollo tecnológico, ya ha habido un verdadero avance artístico, sobre todo en el campo de la danza.

³² A los diez originales añade seis entreactos.

³³ Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*. Schilling (trad.), Sarrión Mora (colab). Madrid: Síntesis, 2002. P. 109-111

³⁴ Coincide con la idea que tenía Gropius acerca de la arquitectura como *Einheitskunstwerk* o ‘gran construcción’, que cobija el resto de las artes de manera similar a las catedrales medievales y tiene una función social, económica y cultural.

Puede establecerse un paralelismo entre la producción pictórica de Kandinsky en ese momento y las características formales que presenta la escenografía, siendo la más evidente el predominio de la línea y las formas geométricas (img. 2-3). Efectivamente, prescinde de cualquier elemento que haga alusión a la realidad excepto en algunas escenas, como *La gran puerta de Kiev*

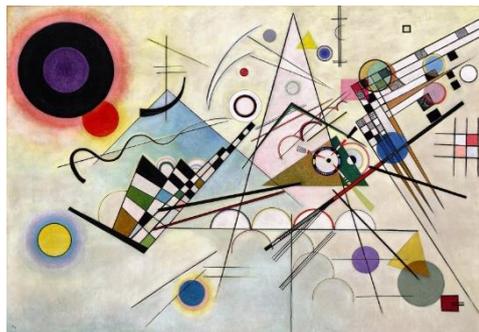


Imagen 2: W. Kandinsky, *Composición VIII* (1923).

(img. 4), que podría remitir al dibujo de Viktor Hartmann con el mismo nombre³⁵ (img. 5) o a cierto pasaje de *Mirada retrospectiva*³⁶, y *El mercado de Limoges* (img. 6), de la cual se conserva el diseño de un figurín que representa claramente a una mujer portando una cesta

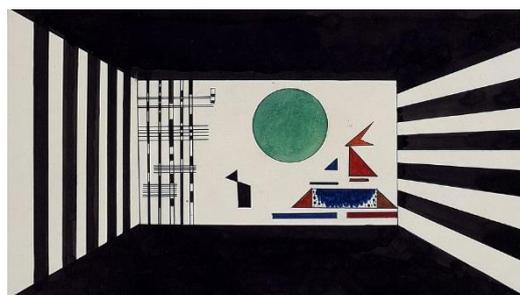


Imagen 3: W. Kandinsky. *Gnomos* (c. 1928).

(img. 7). Si en *La sonoridad amarilla* los bailarines se concebían como colores, ahora pasan a ser formas que se integran con el resto de la escenografía. También presenta similitudes con el trabajo de Máevich para *Victoria sobre el sol* (1913). En ambos casos aparecen figuras más o menos antropomorfas de movimientos mecánicos, casi como si fuesen autómatas, que niegan el naturalismo y conectan con la utopía de un mundo moderno



Imagen 4: W. Kandinsky, *La gran puerta de Kiev* (c. 1928).

transformado por la tecnología (img. 8 y 9). A pesar de las discordancias de Kandinsky con la vanguardia rusa, parece probable que recibiese influencia de la misma, además de en términos formales, en cuanto a la visión del teatro como un medio con una importante dimensión pedagógica y democratizadora del arte se refiere.

³⁵ El zar Alejandro II mandó organizar un concurso para realizar un monumento que conmemorase el intento de asesinato fallido que sufrió en 1866, una entrada estilo arco de triunfo. El proyecto fue cancelado. La obra de Hartmann es uno de los diseños presentados.

³⁶ ‘‘El rosa, el lila, [el amarillo], el blanco, [el azul], el rojo flamígero de las casas, de las iglesias [...] y por encima, dominándolo todo [como un grito de triunfo, como un aleluya olvidado de sí mismo], el largo trazo blanco, graciosamente severo, del campanario de Ivan Veliky. Y sobre su cuello [...] la cabeza de oro de la cúpula que [...] es el sol de Moscú’’. Kandinsky, *Mirada retrospectiva*. Nélida Bixio (trad.). Barcelona: Emecé, 2002. P. 98.

Cuadros de una exposición anticipa algunas manifestaciones artísticas propias del siglo XXI, concretamente aquellas relativas a la performance y la experimentación con nuevos medios.

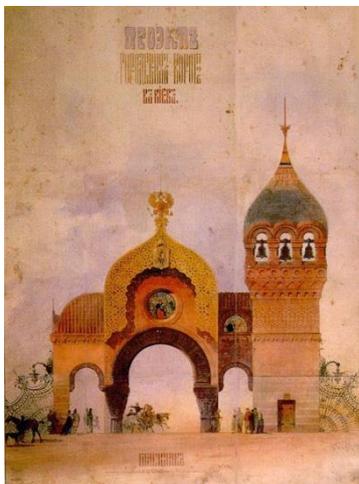


Imagen 5: Viktor Hartmann, *La gran puerta de Kiev* (c. 1866)



Imagen 7: W. Kandinsky. Figurín para *El mercado de Limoges* (c. 1928).

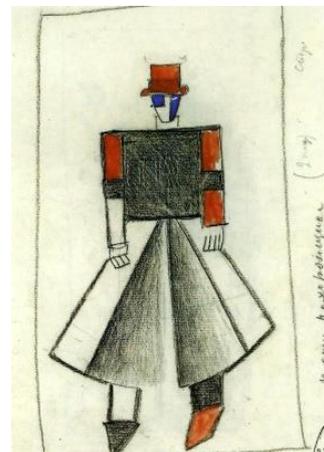


Imagen 8: K. Málevich. Diseño de figurín para *Victoria sobre el sol* (1913).

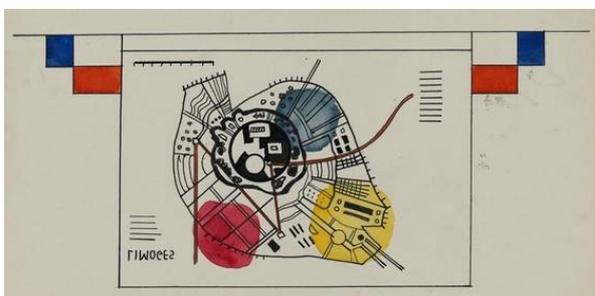


Imagen 6: W. Kandinsky, *El mercado de Limoges* (c. 1928).



Imagen 9: W. Kandinsky. Figurines para *La gran puerta de Kiev*. (c. 1928)

3.6. Conclusión

Aunque no se puede separar a Kandinsky de su contexto, basta comparar *La sonoridad amarilla* con las obras coetáneas de los Ballets Russes e incluso leer la opinión que manifiesta Schönberg en su correspondencia para advertir que con su realización va más allá que sus contemporáneos. Por otra parte, situándose *Cuadros de una exposición* en un momento en el que la vanguardia está mucho más asentada y las teorías de Kandinsky se funden con las de la Bauhaus, cabría decir que presenta una concepción de la fusión entre lo visual y lo escénico bastante ligado aún a la actualidad.

La abstracción pictórica y el teatro de vanguardia van de la mano en la obra de Kandinsky, sus primeras composiciones escénicas son simultáneas a la ruptura con el naturalismo. Sólo se conocen *La sonoridad amarilla* y *Cuadros de una exposición* por haber sido las únicas que han visto la luz, pero hay evidencias de que Kandinsky realizó otras tantas que nunca se llevaron a escena entre 1908 y 1914. Éstas resultan interesantes por dos motivos: a) Se vinculan con la reunificación de las artes que caracteriza a las vanguardias y b) Sirven para comprender la ruptura con la tradición en tres disciplinas distintas: música, danza y artes visuales. Asimismo, la consecución de la ‘obra de arte total’ es una meta que persigue durante toda su trayectoria. Las evidencias están en que, ya en el momento en que deja de lado el naturalismo y empieza a plantearse seriamente buscar un arte nuevo, es cuando tiene su primera toma de contacto con el teatro. Por ello, la importancia de *De lo espiritual en el arte* radica no sólo en que sea la base de todo su trabajo posterior, sino que marca un punto de inflexión para la asimilación de los movimientos de vanguardia además de en la pintura, en otros soportes como el que nos ocupa.

De la obra de Kandinsky ha trascendido la pintura frente a la composición escénica, además de por la diferencia evidente en cuanto a magnitud, facilidad de conservación, estudio y difusión, porque las artes escénicas no ocupan el mismo lugar que las artes plásticas en cuanto a reconocimiento social se refiere, pese a ser un testigo igual de fiable del desarrollo cultural europeo y una de las manifestaciones artísticas más ligadas a la cultura popular. Sin embargo, se han realizado numerosas representaciones post-mortem, especialmente de *La sonoridad amarilla*, en el marco de museos americanos y europeos, así como otras de carácter más bien amateur en el ámbito de pequeñas compañías de teatro o proyectos académicos. El hecho de que muchas de ellas se encuadren en el ámbito museístico nos habla del teatro de vanguardia como un eslabón entre el teatro clásico y las artes performativas. A continuación, cito algunos ejemplos relevantes de recreación y reinterpretación enmarcados en la posmodernidad:

Con respecto a *La sonoridad amarilla* destaca, en primer lugar, la representación de 1982 a cargo del Guggenheim de Nueva York, muy ambiciosa pero cuyas críticas denotan que se abordó desde un punto de vista puramente histórico (img. 10). Como alternativa a la misma, se erige la representación de 2011 en el Tate Modern de

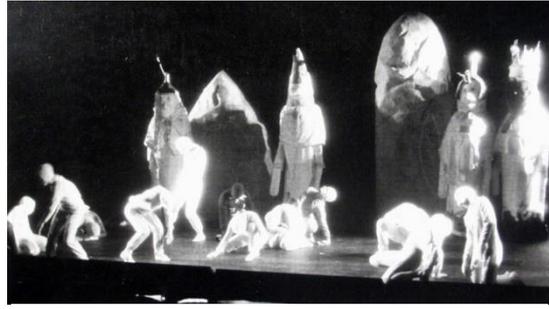


Imagen 10: Fotografía de la representación de *La sonoridad amarilla* en el Marymount Manhattan Theatre de Nueva York (1982).

Londres, centrada tanto en el aspecto creativo del que carecía la anterior como en tratar de encarnar la visión que tenía Kandinsky acerca del teatro³⁷ (img. 11). También resulta interesante la versión del Ballet estatal de Baviera estrenada en 2014, que incluye música de Frank Zappa y muestra un gran trabajo de adaptación, en el que se alternan escenas configuradas a través de la escenografía con otras en las que la coreografía y los efectos de luz y color



Imagen 11: Representación de *La sonoridad amarilla* en el Tate Modern (2011).

adquieren el protagonismo (img. 12 y 13). Por otra parte, lejos de las adaptaciones puramente teatrales, se encuentra *Der gelbe klang* (2012) de Georg Klein, un homenaje en el centenario de la publicación del almanaque de El Jinete azul que convierte la composición escénica de Kandinsky en una instalación³⁸ (img. 14). Finalmente, es importante incluir



Imagen 12: Representación de *La sonoridad amarilla* a cargo del Bayrisches Staatsballett (2014).

la adaptación de *Cuadros de una exposición* de Mikhail Rudy. Ésta consiste en un espectáculo en el que el músico toca las piezas originales de Mussorgsky al piano

³⁷ D'ARCY, G.; HAND, R. J. *Open Your Eyes/Shut Your Eyes: Staging Kandinsky's The Yellow Sound at Tate Modern*. Performance Research, 17:5, 56-60, 2012.

³⁸ KLEIN, G. *Der Gelbe Klang/The yellow sound*. Disponible en http://www.georgklein.de/installations/028_gelberKlang_e.html

mientras, sobre el escenario a oscuras, se proyectan las distintas escenas ideadas por Kandinsky, de modo que ambas versiones quedan integradas en un mismo espacio (img. 15).



Imagen 13: Representación de *La sonoridad amarilla* a cargo del Bayrisches Staatsballett (2014).



Imagen 14: Georg Klein, *Der Gelbe Klang* (2012). Instalación situada en la entrada al garaje que se encuentra bajo el palacio de Karlsruhe.



Imagen 15: Mikhail Rudy, *Cuadros de una exposición (Gnomus)*.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. Bibliografía

ARNALDO, J., LLORENS, T., & MEYER, C. *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2003.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, A., & VILVANDE DE SOUSA, C. *La estética de la transgresión: Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

BOZAL, V., ACKERMANN, M., & FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Kandinsky: Origen de la abstracción*. Fundación Juan March, 8 octubre 2003 - 25 enero 2004. Madrid: Fundación Juan March, 2003.

CARDULLO, B.; KNOPF, R. (Ed.). *Theatre of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*. Yale University press, 2001.

CRISTIÁ, C. *Sobre la interrelación de la música y plástica en los siglos XX y XXI: Migraciones, convergencias y nuevos géneros artísticos*. Santa Fe: Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural De Música N. 16, 2012

D'ARCY, G.; HAND, R. J. *Open Your Eyes/Shut Your Eyes: Staging Kandinsky's The Yellow Sound at Tate Modern*. Performance Research, 17:5, 56-60, 2012.

FOSTER, H. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2016.

FUNKENSTEIN, S. *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and "Dance Curves"*. Modernism/modernity N.14, 2007.

GARCÍA TEMPLADO, J. *La función poética y el teatro de vanguardia*. Murcia: Ediciones 23-27, 1978.

HENRY, M. *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela, 2008.

HUXLEY, M. *The dance of the future: Wassily Kandinsky's vision, 1908-1928*. Dance Chronicle N. 40, 2017.

KANDINSKY, W. *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1983

- *De lo espiritual en el arte*. Dieterich (trad.). Barcelona: Paidós, 1996.
- *Escritos sobre arte y artistas*. Schilling (trad.), Sarrión Mora (colab.). Madrid: Síntesis, 2002.
- Kandinsky, *Mirada retrospectiva*. Nélica Bixio (trad.). Barcelona: Emecé, 2002

KANDINSKY, W.; MARC, F (Dir.); LANKHEIT, K. (Ed.). *El Jinete azul*. Prólogo de Josep Casals. Barcelona: Paidós, 1989.

KIM, Sohee. *The study of the relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg's expressionist period*. Ohio State University, 2010.

MARCHÁN FIZ, S. *La 'obra de arte total': génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones*. En Martín de Argila (coord.), *Arte Moderno: ideas y concepto*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

MARTÍNEZ BENITO, J. *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis dirigida por José Luis Molinuevo. Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca, 2011.

MURGA CASTRO, I. *Escenografía de la danza en la edad de plata : (1916- 1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

RIERA, N. *Relación sonido-color en la experiencia sinestésica de la música clásica*. Universidad Centroccidental 'Lisandro Alvarado', 2011.

SCHÖNBERG, A.; KANDINSKY, W. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Zelinsky, Hahl-Koch (ed.), Hochleitner (trad.). Madrid: Alianza, 1987.

STEIN, S. *Kandinsky and abstract stage composition: Practice and theory, 1909–12*. Art Journal N. 43, 1983

VADILLO RODRÍGUEZ, M. *La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunov como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y el sonido*. Universidad de Sevilla, Anuario musical N. 71, 2016.

4.2. Videografía

Arnold Schoenberg: Die glueckliche Hand op. 18 (Excerpts). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=71V_IJS4Pyw

Igor Stravinsky Le Sacre du Printemps Vaslav Nijinsky Version 1913 Ballett Mariinski Theater. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EvVKWapctX4>

Le Rossignol – Stravinski. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eRMHcl0OZxk>

Loie Fuller (1905) [silent short film]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ>

Mikhail Rudy - Festival de la Vézère. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MzVYGAA57SU>

Mikhail Rudy - Pictures at an Exhibition - Hong Kong Arts Festival. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7eJJktmHxJc>

Mussorgsky Kandinsky. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk

Mussorgsky - Pictures at an Exhibition (original piano version). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=s8z1_A-Zlbw

Pas d'Acier Reconstruct Decor 3mins.avi. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=haA8tMKbpy4>

Stravinsky - Ballet "L'Oiseau de feu" - Diana Vishneva. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q0MpwTEkzqQ>

The Yellow Sound Music Frank Zappa produced by Michael Simon. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XojAc6iFHik>

Trailer THE YELLOW SOUND / WORLD PREMIERES. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HDUFYCj9wZM>

4.3. Recursos en red

BROWN, A. *Photography of Kandinsky's The yellow sound (Der Gelbe Klang)*. The Guggenheim Museum blog, 2009. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/photograph-of-kandinskys-the-yellow-sound-der-gelbe-klang>

Catálogo de la Biblioteca Kandinsky. París, Centro Pompidou. Disponible en: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=INCIPIO>

DIARIODESIGN. *Las vanguardias rusas en teatro y diseño en el Victoria & Albert*. 17 de Octubre de 2014. Disponible en: <http://diariodesign.com/2014/10/las-vanguardias-rusas-en-teatro-y-diseno-de-la-mano-en-el-victoria-albert-museum-de-londres/>

FERNÁNDEZ, D. *Málevich, el constructivismo y una "Victoria sobre el sol"*. Vestuario escénico, 9 de Marzo de 2014. Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/09/malevich-el-constructivismo-y-una-victoria-sobre-el-sol/>

FERNÁNDEZ GUERRA, J. *Schoenberg, la música sin atributos*. El País, 19 de Febrero de 2005. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/02/19/babelia/1108771586_850215.html

JARAUTA, F. *Schönberg-Kandinsky, primer encuentro*. Ciclo de conferencias 1911: disolución y metamorfosis (Paisajes y figuras del inicio del siglo XX). Madrid: Fundación Juan March, 1996. Disponible en: <https://www.march.es/CONFERENCIAS/anteriores/voz.aspx?p1=22333&l=1>

KLEIN, G. *Der Gelbe Klang/The yellow sound*. Disponible en: http://www.georgklein.de/installations/028_gelberKlang_e.html

SMITH, S. *Mikhail Rudy in 'Pictures at an Exhibition,' at the Guggenheim*. The New York Times, 28 de Septiembre de 2012. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2012/09/29/arts/music/mikhail-rudy-in-pictures-at-an-exhibition-at-the-guggenheim.html>

