

El jinete y el sueño

La relación entre Franz Marc
y Wassily Kandinsky a través
de su intercambio de obras¹

Marta Ruiz del Árbol



Franz Marc
El sueño, 1912
(detalle)

fig. 1

**Marc y Kandinsky presentan el
diseño de la cubierta del *Almanaque*,
Múnich, 1911****Fotografía de Gabriele Münter y
Johannes Eichner Stiftung, Múnich**Es extremadamente difícil hacer
regalos espirituales a los coetáneos².

Franz Marc, 1912

Wassily Kandinsky y Franz Marc sellaron su amistad, como tantos otros artistas antes y después de ellos, con el intercambio de sus propias obras. Además de rendir tributo a su compañero de aventuras, ambos pintores parecen haber utilizado sus lienzos como instrumento para declarar las aspiraciones artísticas que les llevaron a crear juntos el *Almanaque Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) [fig. 1]. ¿Hasta qué punto tomaron los pinceles para expresar sus principios? ¿Escondieron tras sus trazos historias de anhelos y sueños comunes? ¿Son sus obras anécdotas de competencia o incluso de rivalidad? El presente ensayo pretende analizar el contexto en el que los editores del *Almanaque* intercambiaron aquellas piezas e intentará evaluar hasta qué punto, al decidir regalarlas, se convirtieron en obras especialmente significativas dentro de su corpus artístico y en una suerte de pinturas programáticas del proyecto *Der Blaue Reiter*.

1

Este texto se publicó originalmente en Ulf Küster (ed.). *Der Blaue Reiter* [cat. exp. Riehen-Basel, Fondation Beyeler]. Riehen, Fondation Beyeler, 2016, pp. 158-163.

2

Franz Marc: «Geistige Güter». En *Der Blaue Reiter* (eds.), Wassily Kandinsky y Franz Marc. Múnich, 1912, p. 1. Ed. esp.: Franz Marc: «Bienes espirituales». En Wassily Kandinsky y Franz Marc: *El jinete azul* (*Der Blaue Reiter*). Klaus Lankheit (ed.). Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 2002, p. 33.

El origen del *Almanaque* y un jinete para Franz Marc

fig. 2

Wassily Kandinsky
***Improvisación 12 (Jinete)*, 1910**
Óleo sobre lienzo, 97 × 106,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
Pinakothek der Moderne, Múnich,
inv. 11249



«Querido Kandinsky, su pintura aterrizó bien, llegó, fue colgada y venció. ¡Muchas gracias!»³, informaba Marc a su amigo en una carta fechada el 31 de julio de 1911. A pesar de que los artistas se conocían desde hacía poco más de medio año, el pintor ruso le hacía llegar un lienzo, en un momento de máximo entendimiento entre ambos. No solo porque desde su encuentro en enero de 1911, Marc había pasado a formar parte de la *Neue Künstlervereinigung München*, de la que Kandinsky era miembro fundador, sino especialmente porque en aquel momento la idea del *Almanaque* acababa de ser esbozada por Kandinsky⁴.

La obra en cuestión era *Improvisación 12 (Jinete)* [fig. 2] de 1910, un lienzo que seguía el sistema de división por categorías con el que Kandinsky había comenzado a clasificar sus obras en 1909. Tomando prestada la terminología del ámbito musical, las improvisaciones respondían a su deseo de que la pintura fuera una «expresión principalmente inconsciente [...] de procesos de carácter interno»⁵. Simbolizaba su aspiración de plasmar la «naturaleza interior» a través de un proceso artístico por el que renunció a los modelos de representación pictórica de la tradición occidental. Aunque ciertos elementos de la composición, como el caballo sobre el que cabalga un jinete o las tres pequeñas figuras situadas a su izquierda, aún son reconocibles, la escena no se enmarca en un paisaje.

3

Carta de Marc a Kandinsky del 31 de julio de 1911. En Wassily Kandinsky y Franz Marc: *Briefwechsel: Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*. Múnich, 1983. Ed. esp. Wassily Kandinsky y Franz Marc: *Correspondencia. Con cartas de Gabriele Münter y Maria Marc*. Klaus Lankheit (ed.). Madrid, Síntesis, 2004, n. 27, p. 66.

4

Carta de Kandinsky a Marc del 19 de junio de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, n. 17, pp. 56-58.

5

Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*. Múnich, 1912. Ed. esp.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 1996, p. 108.

6

Carta de Kandinsky a Marc del 19 de junio de 1911. En Kandinsky y Marc, op. cit. nota 2, n. 17, p. 58.

7

Sobre la importancia del jinete en la obra de Kandinsky y el *Almanaque*, véanse, entre otros, Kenneth Lindsay: «The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue». En *The Art Bulletin*, marzo de 1953, vol. 35, n. 1, pp. 47-52; Johannes Langner: «Improvisation 13. Zur Funktion des Gegenstandes in Kandinskys Abstraktion». En *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Berlín y Múnich, 1977, n. 14, pp. 115-146; Eberhard Roters: «Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters». En *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 5, 1963, pp. 201-226, y Peg Weiss: «Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen». En Armin Zweite (ed.): *Kandinsky und München* [cat. exp. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus]. Múnich, Prestel Verlag, 1982, pp. 29-83.

8

Wassily Kandinsky: «“Der Blaue Reiter”, (Rückblick)». En *Das Kunstblatt*, 14, 1930, p. 59.

9

Destacan especialmente las asociaciones con el concepto de la flor azul (*Blaue Blume*) del Romanticismo. Véase, por ejemplo, Peter-Klaus Schuster: «Vom Tier zum Tod: Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc». En Erich Franz (ed.): *Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915* [cat. exp. Múnich, Staatsgalerie moderner Kunst-Münster, Westfälisches Landesmuseum]. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1993, p. 183.

10

Carta de Kandinsky a Marc del 18 de septiembre de 1911. En Kandinsky y Marc, op. cit. nota 2, n. 40, p. 78.

Por el contrario, Kandinsky hizo desaparecer toda referencia a la realidad visible para situar a los protagonistas en una especie de tormenta de color. Desde el extremo superior derecho surge una descarga que se proyecta sobre la figura del caballero para propagarse después por toda la mitad superior del lienzo.

Es muy significativo el hecho de que Kandinsky decidiese regalar a Marc precisamente un lienzo cuyo protagonista es un jinete porque, cuando se lo envió, el *Almanaque* aún no tenía título. De hecho, el único nombre que el pintor ruso había sugerido para la publicación era *La cadena*, por su pretensión de que esta fuera «una cadena hacia el pasado y un rayo de luz en el futuro»⁶. Con este obsequio, no solo confirmaba aún más la importancia que este tema tenía para él mismo, sino que también anticipaba la relevancia que poco después adquiriría la figura del jinete en su colaboración con Marc⁷. ¿Hasta qué punto fue determinante *Improvisación 12* en la elección definitiva del título *Der Blaue Reiter* para el *Almanaque*?

En 1930, Kandinsky explicó que la denominación definitiva surgió un día mientras tomaban café en casa de Marc: «Ambos amábamos el azul; Marc, los caballos y yo, los jinetes. De manera que el nombre fue una consecuencia natural»⁸. Esta versión desmitificadora ha levantado mucha controversia entre los historiadores por considerarse que Kandinsky había obviado conscientemente el profundo simbolismo y las múltiples asociaciones implícitas en esta elección⁹. Sin embargo, es probable que el contexto que el pintor ruso describió se correspondiera con la realidad y que fuera efectivamente durante aquel caluroso verano de 1911 cuando, juntos en Sindelsdorf y delante del lienzo de Kandinsky, dieran con aquel nombre, *Der Blaue Reiter*, que tan bien reflejaba sus anhelos artísticos.

Para mediados de septiembre la decisión sobre el título del *Almanaque* ya estaba firmemente tomada y Kandinsky tenía preparadas varias portadas para enseñar al editor Reinhard Piper¹⁰. Entre los bocetos que preparó, predominan las imágenes en las que una figura a caballo atraviesa la composición en sentido ascendente [fig. 3]. Si bien el vocabulario de Kandinsky nunca permite ni afirmaciones categóricas ni lecturas unilaterales, estos jinetes parecen proceder de un mundo

fig. 3

Wassily Kandinsky
*Boceto para la cubierta del
Almanaque Der Blaue Reiter, 1911*
Acuarela, tinta y lápiz sobre papel,
277 x 219 mm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, München,
inv. GMS 605



fig. 4

Wassily Kandinsky
*Boceto definitivo para la cubierta
del Almanaque Der Blaue Reiter, 1911*
Acuarela, tinta y lápiz sobre papel,
277 x 219 mm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, München,
inv. GMS 608

legendario, como de cuento, presente en muchas de sus obras desde muy pronto. Ligados a una iconografía principalmente vinculada con su infancia y su Rusia natal, los protagonistas de estos dibujos preparatorios entroncarían con la figura principal de la obra que Kandinsky había regalado a Marc poco antes. Los elementos más anecdóticos —como las diminutas figuras que aún dejaban un poso narrativo en el lienzo de 1910—, han desaparecido y la figura a caballo se convierte en una suerte de símbolo ético del triunfal poder del espíritu sobre el materialismo que había dominado el arte desde el siglo XIX¹¹. ¿Podría establecerse un paralelismo entre el regalo de Kandinsky a Marc y la idea preliminar que el artista ruso contempló para la portada del *Almanaque*?

Sin embargo, como es bien sabido, el jinete que finalmente convirtieron en el emblema de la publicación se alejó de esta primera propuesta, vinculada al lienzo regalado por Kandinsky, para aproximarse a la iconografía de san Jorge. El caballero cristiano matando al dragón, un motivo que había ido cobrando relevancia simultáneamente en la iconografía del pintor ruso, relevó al jinete de los primeros bocetos, al parecer por deseo de Marc [fig. 4]¹². Al convertir esta imagen en la portada del *Almanaque*, el santo a caballo, alegoría de la victoria del bien sobre el mal, transfería sus cualidades al artista moderno. Sus armas, en palabras del pintor alemán, eran los «nuevos pensamientos» que «matan mejor que el acero y destruyen lo que se tenía por indestructible»¹³.

Cabe señalar que la obra *Improvisación 12 (Jinete)* volvería a ser mencionada de manera puntual en las numerosas cartas que estos artistas cruzaron durante el otoño de 1911. Ambos pintores, que se hallaban inmersos en la preparación del *Almanaque*, dieron una gran importancia a las ilustraciones que debían acompañar a la publicación. Durante aquellas conversaciones, Marc propuso incluir una reproducción de *Improvisación 12* para «completar la ilustración fantástica»¹⁴. Esta idea, que al parecer partía originariamente de Maria Franck, compañera del pintor alemán, confirma la importancia del lienzo y corrobora la evocación, al menos para los Marc, de una iconografía mítica ligada a la fábula. Sin embargo, Kandinsky no se mostró plenamente convencido, pues temía que se hiciese una lectura de su obra excesivamente ligada a la fantasía y finalmente no se incluyó¹⁵.

¹¹
Langner, *op. cit.* nota 7, pp. 130-31.

¹²
Schuster, *op. cit.* nota 9, p. 183.

¹³
Franz Marc: «Die "Wilden" Deutschlands». Ed. esp.: «Los Wilden de Alemania». En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, p. 40.

¹⁴
Postal de Marc a Kandinsky del 10 de noviembre de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 55, pp. 96-97.

¹⁵
Carta de Kandinsky a Marc sin fecha. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, n. 56, pp. 97-98.

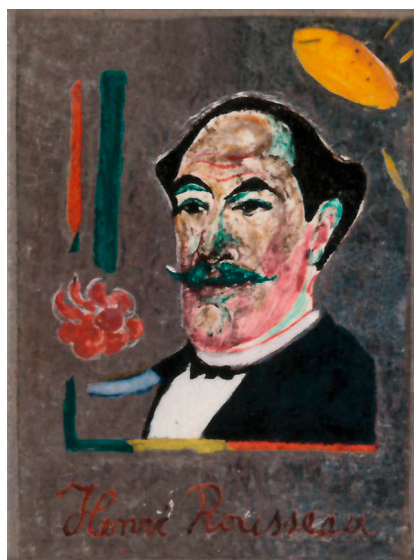


fig. 5

Franz Marc
Retrato de Henri Rousseau, 1911
 Pintura sobre vidrio, 15,3 × 11,4 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München, Múnich,
 inv. GMS 723

16

Carta de Marc a Kandinsky del 23 de diciembre de 1911. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 63, p. 114.

17

Katherin Kuenzli: «Grenzerweiterung der moderner Kunst. Der "Blaue Reiter", die Pariser Moderne und Henri Rousseau». En *Expressionismus in Deutschland und Frankreich. Von Matisse zum Blauen Reiter* [cat. exp. Zürich, Kunsthaus Zürich-Montréal, Musée des Beaux-Arts], Prestel Verlag, 2014, p. 98.

18

Wilhelm Uhde: *Henri Rousseau*. París, Eugène Figuière, 1911.

La primera exposición y un pequeño anticipo para Kandinsky

El siguiente obsequio se produjo unos meses más tarde, a finales de 1911. Atrás quedaba un otoño de intensa preparación del *Almanaque* y de debates en el seno de la Neue Künstlervereinigung München, que terminaron provocando la salida de ambos de la agrupación a comienzos de diciembre. «Si puede ser para usted como un pequeño regalo de Navidad, venga a por el pequeño retratito de Rousseau que tengo en casa» [fig. 5], escribía Marc en una carta el 23 de diciembre de 1911¹⁶. El artista se sentía en deuda tras haber recibido *Improvisación 12* y ofrecía a Kandinsky su interpretación del autorretrato del francés Henri Rousseau. Sin embargo, en aquella misma carta, Marc aclaraba que le habría gustado «tener algo mejor que regalarle» ya que no lo consideraba un intercambio adecuado en comparación con la obra de Kandinsky. Ese «algo mejor» finalmente llegaría a mediados del año siguiente.

No obstante, el *Retrato de Henri Rousseau* ilustraba otro de los momentos decisivos de su relación. Coincidió precisamente con la celebración de la primera exposición *Der Blaue Reiter* en la Galerie Thannhauser. Pero no solo eso. Esta pintura sobre vidrio se incluyó como obra fuera de catálogo en la emblemática muestra, donde además ocupó un lugar de honor. Si se tiene en cuenta la fecha en la que Marc ofreció el retrato a Kandinsky, el 23 de diciembre de 1911, se descubre un solapamiento con las fechas de la *Primera exposición Der Blaue Reiter* (del 18 de diciembre de 1911 al 3 de enero de 1912). Sin embargo, tanto la descripción realizada en las cartas como las fotos que Gabriele Münter hizo de la exposición [fig. 6] confirman que se trata, en ambos casos, de la copia del retrato de Henri Rousseau. ¿Estaría la obra de Marc colgada en la exposición únicamente los primeros días de la muestra? O, por el contrario, ¿decidiría Kandinsky colgarla tras recibirla de su amigo?

El cuadro era la expresión del que quizá fue el mayor descubrimiento para Marc y Kandinsky durante los meses previos a la publicación del *Almanaque*. A pesar de que el pintor ruso había visto la obra de Rousseau durante su viaje a París de 1907, no fue consciente de su relevancia hasta 1911, tras la lectura de la primera monografía del artista francés¹⁷. Publicada aquel mismo año por Wilhelm Uhde¹⁸, supuso una auténtica revelación para los editores de *Der Blaue Reiter*, que

fig. 6

Primera exposición Der Blaue Reiter, Galerie Thannhauser, Múnich, 1911-1912
Fotografía de Gabriele Münter y Johannes Eichner Stiftung, Múnich



inmediatamente decidieron incluir la obra del pintor francés en el *Almanaque* y buscar imágenes para ilustrarla.

Kandinsky, que dividía el arte en «gran realismo» y «gran abstracción», respondió al texto de Uhde mencionando a Rousseau como el paradigma del primer grupo en su ensayo «Sobre la cuestión de la forma» del *Almanaque*¹⁹. El aduanero ejemplificaba a la perfección la teoría del pintor ruso de que la forma debía ceñirse únicamente a la «necesidad interior» de cada artista. Ello hacía no solo posible, sino también necesaria, la convivencia de muchas formas de representación diferentes igualmente válidas: de las escenas de jungla de Rousseau a los dibujos infantiles, junto con las esculturas africanas o sus propias composiciones no figurativas.

Por su parte, Marc reaccionó al descubrimiento de Rousseau cogiendo los pinceles para copiar el autorretrato que aparecía reproducido en la monografía. Al emplear para ejecutarlo la técnica bávara de la pintura sobre vidrio (*Hinterglasmalerei*) que habían comenzado a utilizar Gabriele Münter y Wassily Kandinsky en Murnau, el homenaje a Henri Rousseau adquirió un carácter específicamente alemán. Con cierta ironía, Marc incluyó un halo sobre la cabeza de este recién descubierto padre de la modernidad y lo transformó así en el símil moderno de los santos que poblaban las obras sobre vidrio del arte popular bávaro²⁰.

19

Wassily Kandinsky: «Über die Formfrage». Ed. esp.: «Sobre la cuestión de la forma». En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 2, p. 161.

20

Véase el análisis de Angela Lampe: «Realistik = Abstraktion oder Kandinskys "Neuer Realismus"». En Cathrin Klingsöhr-Leroy y Franz Marc Museumsgesellschaft (eds.): *Der Große Widerspruch. Franz Marc zwischen Delaunay und Rousseau* [cat. exp. Kochel, Franz Marc Museum]. Berlín y Múnich, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 42-45.

La publicación del *Almanaque* y un sueño convertido en lienzo para Kandinsky

fig. 7

Franz Marc***El sueño*, 1912****Óleo sobre lienzo, 100,5 × 135,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 660 (1978.15)**[\[+ info\]](#)

«El libro da una impresión fabulosa. No sabe usted lo que me ha alegrado verlo, por fin, acabado. De una cosa estoy seguro: muchos en el país, entre ellos muchos jóvenes, nos lo agradecerán en secreto, se entusiasmarán con el libro y medirán el mundo con él», escribía Marc en mayo de 1912²¹. El *Almanaque*, al fin había visto la luz y coincidía con el momento en el que, según Klaus Lankheit, el artista estaba pintando *El sueño* [fig. 7]²². Este fue el lienzo con el que finalmente Marc saldaría su cuenta pendiente con Kandinsky, pues sería el digno intercambio por *Improvisación 12* que el ruso le había enviado casi un año antes²³.

A diferencia del regalo de Kandinsky, que el artista seleccionó de entre los cuadros que había pintado cuando ambos aún no se conocían, Marc se embarcó en la tarea de ejecutar esta obra tras arduos meses de trabajo conjunto. Si la primera selló el inicio de *Der Blaue Reiter*, esta última parece celebrar la consecución de una larga labor colaborativa que tuvo como fruto el *Almanaque*. ¿Pretendió Marc con esta obra sintetizar las ideas sobre las que habían debatido durante los meses previos? ¿Hasta qué punto se reflejan en ella sus compartidos anhelos de un arte nuevo y espiritual?

El centro de la composición lo ocupa una mujer desnuda que, sentada con las piernas cruzadas, tiene los ojos cerrados. Junto a ella aparecen varios animales: un león y cuatro

21

Carta de Franz Marc a Wassily Kandinsky sin fecha. En Kandinsky y Marc, op. cit. nota 3, n. 113, pp. 198-99.

22

Klaus Lankheit: *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*. Colonia, DuMont Buchverlag, 1976, p. 84.

23

A diferencia de los otros obsequios, esta entrega no quedó registrada en la correspondencia. Sí quedó en cambio reflejado en las listas manuscritas de Kandinsky (*Handlists*) y así aparece también en todos los catálogos razonados. Véase Klaus Lankheit: *Franz Marc. Katalog der Werke*. Colonia, Verlag M. DuMont Schauberg, 1970, n. 172, p. 60; Annegret Hoberg e Isabelle Jansen: *Franz Marc. The Complete Works*, 3 vols. Londres, Philip Wilson Publishers, 2004-2011, vol. I, n. 175, p. 196; Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin: *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*, 2 vols. Londres, Sotheby's Publications, 1982-1984, vol. 1, n. 354, p. 332.

caballos, que dirigen su mirada hacia ella, confirmando su protagonismo. Esta enigmática pintura es una de las pocas composiciones con figuras humanas de la etapa madura de Franz Marc. El artista alemán, conocido por haberse decantado muy pronto por los animales como tema principal de su obra, decidió regalar a Kandinsky un lienzo excepcional dentro de su trayectoria. Esta rareza en su predominante apuesta por el mundo animal, plantea la cuestión de si estuvo influida de alguna manera por el destino que esperaba a la obra y la reciente publicación del *Almanaque*. Según Klaus Lankheit el que «fuese entregada a su amigo, no debió ser una casualidad» y apuntaba la posibilidad de que fuese una especie de rapsodia órfica en la que las ideas contenidas en la génesis del *Almanaque* hubiesen encontrado una transcripción alegórica²⁴.

A pesar de haber incorporado una figura femenina, la obra respira el espíritu arcádico que Marc anhelaba para su pintura y que describió en el que se considera su primer texto teórico, titulado «Sobre la animalización del arte». En este escrito, el artista confesaba que estaba tratando de intensificar sus sentimientos «por el ritmo orgánico de todas las cosas, de alcanzar una empatía panteística con el palpitante y fluido torrente sanguíneo de la naturaleza, que vive en los árboles, los animales y el aire»²⁵. La protagonista aparentemente forma parte de ese mundo originario, que para Marc ya solo pertenecía a los animales puesto que los humanos habían sido desterrados de él. Su aspiración de «crear un nuevo reino paradisiaco en el que se pudiera alcanzar la perfecta compenetración del hombre con la naturaleza»²⁶, parece haber encontrado forma en esta obra. ¿Qué es lo que ha permitido que la mujer de *El sueño* acceda a ese territorio reservado a los seres no contaminados? La clave podría encontrarse en el título del lienzo.

Para Franz Marc el sueño fue un tema recurrente. Encontramos seres dormidos en un número importante de obras, como *Perro en la nieve* de 1910-1911 o *El toro (toro blanco)* de 1911. Son escenas en las que la tierra acoge y protege al plácido animal. Y es que, a diferencia de otros artistas, Marc no asocia el sueño con la pesadilla. Para él, es el momento en el que se entrevé el lado más auténtico de las cosas, la realidad más íntima. Por eso, estas escenas representan momentos de pureza y unión con la naturaleza cercanos a lo paradisiaco²⁷.

24

Lankheit, op. cit. nota 22, p. 84.

25

Este texto proviene de una carta que Marc envió al editor Reinhard Piper el 20 de abril de 1910 y que este publicó posteriormente en *Das Tier in der Kunst*. Munich, R. Piper & Co., 1910, p. 190. Reproducido en Klaus Lankheit: *Franz Marc. Schriften*. Colonia, DuMont Buchverlag, 1978, p. 38.

26

Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo-Thyssen-Bornemisza, 2009.

27

Véase Mark Rosenthal: *Franz Marc*. Múnich, Prestel Verlag, 1989, p. 28 y Volker Adolphs: «Seeing the World and Seeing through the World». En Volker Adolphs y Annegret Hoberg (eds.): *August Macke and Franz Marc. An Artist Friendship* [cat. exp. Bonn, Kunstmuseum Bonn – Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus]. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 13.



fig. 8

Franz Marc

La cascada (Mujeres bajo una cascada), 1912Óleo sobre lienzo, 164 × 158 cm
Colección privada

fig. 9

Franz Marc

Los pastores, 1912Óleo sobre lienzo, 100 × 135 cm
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen.
Pinakothek der Moderne, München,
inv. L 1728

Como Kandinsky, Marc ansía la regeneración espiritual de la sociedad a través del arte y parece presentar este momento como un resquicio que le queda al ser humano para su regeneración. En *El sueño*, la naturaleza no arroja solo a los animales, sino que también cobija al ser humano, pero dormido. Es un Jardín de las Delicias, una Arcadia recuperable. Aún hay esperanza.

Esta pintura que Marc regaló a Kandinsky, no fue la única obra en la que incluyó la figura humana. Suele ponerse en relación con otros dos cuadros, también fechados en aquella primavera de 1912: *La cascada (Mujeres bajo una cascada)* [fig. 8] y *Los pastores* [fig. 9]. De formato similar a *El sueño*, en ellas evocó la tradición de lo pastoral y la iconografía del Jardín de las Delicias. Este tema, que también interesó a Kandinsky²⁸, se pone de manifiesto a través de hombres y mujeres que, acompañados siempre por animales, no se avergüenzan de su desnudez. Representados en el momento prelapsario, anterior a la caída, sus cuerpos se repliegan sobre sí mismos y se adaptan a la estructura de la composición para acentuar, también a nivel formal, la sensación de comunión con la naturaleza. Son seres que duermen o, al menos, que se encuentran en un estado de ensimismamiento que los mantiene aislados de todo lo que les rodea. Entre todas las figuras sobresale la protagonista de *El sueño* que, en su soledad, más que dormir o soñar, parece estar meditando.

29

Isabelle Jansen: «The Yearning of an Unspoilt World». En Annegret Hoberg y Helmut Friedel (eds.): *Franz Marc. The Retrospective* [cat. exp. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus and Kunstbau Munich]. Prestel, 2005, pp. 73-90, p. 86.

30

El primero de los dibujos está en el cuaderno VI, 1907-1908, p. 1a. y aparece reproducido en Hoberg y Jansen, *op. cit.* nota 23, vol. III bajo el título *Desnudo sentado con brazos y piernas cruzados*, p. 57. El segundo es del Cuaderno XIX, 1910, p. 8, reproducido en esa misma obra (vol. III) con el título *Desnudo masculino en la postura de Buda*, p. 153.

31

Jansen, *op. cit.* nota 29, p. 86 detalla los libros de temática budista de la biblioteca de Marc. Cabe destacar que toda la bibliografía citada por Jansen se publicó en 1911. También es reseñable que Reinhard Piper, editor del *Almanaque*, publicó asimismo alguna traducción de textos budistas.

32

Ibid., pp. 86-87.

33

En una conferencia sobre *El sueño* de Franz Marc, Guillermo Solana estableció la posible vinculación de la iconografía de esta obra con el arte budista y la postura de loto. Guillermo Solana: *Franz Marc. El sueño*, conferencia del 14 de noviembre de 2013, Madrid, salón de actos del Museo Thyssen-Bornemisza, en <http://www.museothyssen.org/thyssen/videooplayer/156> (visualizado el 1 de marzo de 2016).

Marc se interesó por las culturas no europeas desde muy temprano. No solo conocía los museos etnológicos de Múnich y Berlín, sino que él mismo coleccionaba pequeños objetos y grabados de arte asiático²⁹. En sus cuadernos de apuntes reflejó, más que en cualquier otro lugar, su preocupación por expresiones artísticas de otros continentes y gracias a ellos se puede comprender hasta qué punto influyeron en su propia pintura. La postura adoptada por la mujer de *El sueño*, por ejemplo, probablemente está inspirada en fuentes budistas. Dos dibujos anteriores nos remiten a ella. En la temprana fecha de 1907-1908, Marc ya esbozó rápidamente el cuerpo de lo que parece una mujer [fig. 10]. Dos años más tarde dibujó una figura masculina que adopta, según el título del catálogo razonado, «la postura de un Buda» [fig. 11]³⁰. ¿Podría haber una alusión al budismo en la figura del lienzo que intercambié con Kandinsky?

Isabelle Jansen, que ha analizado las referencias al arte no occidental en la pintura de Marc, detalla en su estudio que su interés por el arte budista no se limitaba a cuestiones de simple imitación formal. El artista atesoraba en su biblioteca diversas publicaciones de escritos budistas traducidos al alemán³¹, que probablemente se sumaron a las influencias que vinieron de parte de Kandinsky. Aunque algunos de sus dibujos de Buda aparecen con anterioridad [fig. 12], fue precisamente en el momento culminante de la relación de ambos artistas, a partir de 1912, cuando aumentó el interés del pintor alemán por esta religión. La estrecha comunicación entre ambos hubo de acercar a Marc a las ideas teosóficas, de fuerte inspiración oriental, que tanto preocuparon al ruso³². La aspiración de introducir un elemento espiritual en el arte adquiere, gracias a la vinculación con la iconografía budista, el sentido trascendente que Marc ansiaba para el obsequio que habría de simbolizar su amistad con Kandinsky³³.

Sin embargo, como sucede con frecuencia en Marc, su fuente de inspiración no se transcribe en su obra de forma literal. Marc no reprodujo en *El sueño* una postura ortodoxa, sino que interpretó libremente las representaciones de Buda que conocía [fig. 13] para trasladarlas primero a sus cuadernos y posteriormente al lienzo. En la versión final, el pintor bávaro introdujo además algunas modificaciones en relación a los dibujos que la anticipaban. La cabeza se inclina ligeramente hacia la derecha y se acentúa la extensión de los brazos para

fig. 10

Franz Marc

Desnudo sentado con brazos y piernas cruzados, 1907-1908
Lápiz sobre papel, 198 x 135 mm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg, inv. 6361



fig. 11

Franz Marc

Desnudo masculino en la postura de Buda, 1910
Lápiz y tiza sobre papel, 209 x 167 mm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg, inv. 6374



fig. 12

Franz Marc

Boceto: figura sentada como un Buda, 1909
Gouache y lápiz sobre papel, 130 x 105 mm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg, inv. 6367

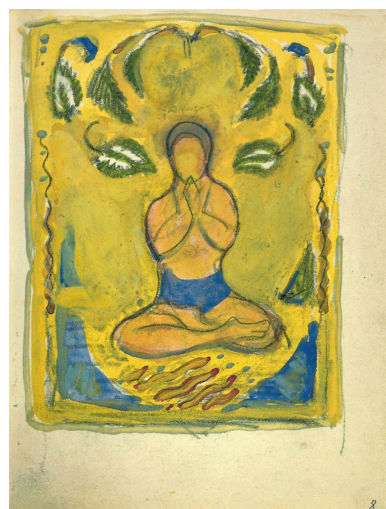


fig. 13

Imagen del patio con Buda de la exposición Japan und Ostasien in der Kunst, Múnich, 1909
Postkartensammlung, Stadtarchiv München, Múnich

que estos lleguen a posarse en las rodillas. El resultado es una figura recogida que parece abrazarse a sí misma. El sueño permitiría volver a ver el mundo con los ojos vírgenes de los animales. Pero, a diferencia del descanso inocente y placentero de las bestias, el de los seres humanos se alcanzaría solo a través de un ejercicio consciente, como el de la meditación.

«El arte no es sino la expresión de un sueño, cuanto más nos acercamos a él, más nos consagramos a la verdad interna de las cosas», escribía Marc a la que se convertiría en su segunda mujer, Maria Franck, en 1907³⁴. En aquella temprana carta, el artista alemán consideraba la vida como una parodia tras la cual se escondía la auténtica verdad, que para él era el momento del sueño. El papel del arte era el de evocar esa otra realidad, aquella que surgía cuando todas las barreras eran derribadas gracias al acto de dormir. Años más tarde, precisamente en mayo de 1912, el pintor volvía a recurrir a este concepto para explicar a Kandinsky el momento artístico en el que se encontraba. En esta otra ocasión, le serviría para comparar el proceso de crear con el recuerdo que pervive en nuestra mente cuando amanecemos. «Nos tortura una idea enormemente precisa —comentaba— pero no sabemos cuál es [...] (como en un sueño: se siente perfectamente al despertar, pero no sabemos contarlo)»³⁵. El proceso creador se asemeja, por tanto, al estado de ensoñación, en el que la razón no domina la mente. Un trance en el que el alma se libera y alcanza una nueva vibración que no se limita al propio artista, sino que tiene como fin último apelar a los que contemplan la obra. Las expresiones artísticas capaces de ilustrar lo que Kandinsky llamó «necesidad interior» devuelven al ser humano a ese estado primigenio que está alegóricamente representado por la protagonista de *El sueño*, el lienzo que Marc regaló al pintor ruso³⁶.

Epílogo

En 1916, tras la muerte de Franz Marc, durante la Gran Guerra, su viuda quiso organizar una exposición en su honor. Para ello se puso en contacto con Gabriele Münter, que custodiaba las posesiones de Kandinsky tras la partida de este a Rusia³⁷. Una vez acabada la muestra, Maria Marc conservó la obra en su poder durante al menos cuatro años y la expuso en su casa de Ried junto a *Improvisación 12*, la obra que Kandinsky había regalado a Marc.

34

Carta de Marc a Maria Franck del 10 de mayo de 1907. En Alois J. Schardt: *Franz Marc*. Berlín, Rembrandt Verlag, 1936, p. 28.

35

Carta de Marc a Kandinsky sin fecha. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 113, pp. 198-99.

36

“Uno se encuentra ante las nuevas obras como en un sueño y siente el jinete apocalíptico en el ambiente” afirmaba Franz Marc en el folleto de suscripción del *Almanaque*. En Andreas Hünecke: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*. Leipzig, Reclam Verlag, 1991, p. 97.

37

Carta de Maria Marc a Gabriele Münter del 15 de julio de 1916. En Kandinsky y Marc, *op. cit.* nota 3, n. 230, pp. 319-20.