

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

KANDINSKY (1923-1944)

1978

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



55



Fundación Juan March
Museo de Arte Contemporáneo
Santo Tomás, 5 - Sevilla



KANDINSKY

1923-1944

FUNDACION JUAN MARCH

VASILY KANDINSKY. FUNDACION JUAN MARCH

*La Fundación Juan March quiere expresar su agradecimiento
a la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence (Francia)
que ha hecho posible la realización de esta exposición.*

Cubierta: EN EL CIRCULO NEGRO, 1923 (N.º 1 del Catálogo).
Contracubierta: SIN TITULO, 1933 (N.º 54 del Catálogo)

© **Fundación Juan March**, 1978

Diseño catálogo: Diego Lara

Fotomecánica: Clichés Pozuelo

Fotocomposición e impresión: Julio Soto

Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600-Torrejón de Ardoz (Madrid)

I. S. B. N.: 84-7075-101-8 - Depósito Legal: M-30045-1978

Textos: Werner Haftmann y Gaëtan Picon. Edit. Maeght, París

Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Barral Edit., Barcelona

Traductor: José Luis Alonso

OCTUBRE-NOVIEMBRE, 1978

KANDINSKY

1923-1944

FUNDACION JUAN MARCH. CASTELLO, 77. MADRID-6

Fundación Juan March



Kandinsky y Nina. Berlín, 1933



Edificio de la Bauhaus en Dessau, 1925/26

Kandinsky 1927-1933

WERNER HAFTMANN

El año 1925 marca un cierto cambio en la vida y en la obra de Kandinsky. Tanto biográficamente como desde el punto de vista del desarrollo de la visión artística, dicho cambio permite considerar de forma separada este período, que se extiende, aproximadamente, hasta 1933. No obstante, el salto que supone este período no es tan pronunciado como el de los años 1921-1922. En éste, Kandinsky había defendido una severa disciplina frente al potente despliegue dramático de energías cromáticas, formales y espaciales que había marcado el decenio precedente, basada en formas elementales de la geometría y en la estricta medida de la superficie. Se realiza continuamente, descubriendo nuevas posibilidades poéticas en el análisis de las formas cromáticas, las formas frías de la geometría las llena de un contenido poético más acentuado, humaniza el lado matemático de la pintura y da calor a la fría y estricta composición de las formas cromáticas, haciendo que intervengan los sentimientos humanos. Ya en 1924, Kandinsky escribía a Grohmann: «En 1921 es cuando ha comenzado mi período frío, del que ahora logro a veces salirme»⁽¹⁾.



Acento en rosa, 1926

Al principio de este nuevo periodo se sitúa el primer y magnífico cuadro del año 1926, *Algunos círculos*, y al final de él, la maravillosa transparencia *Desarrollo en marrón* (1933), último cuadro pintado por Kandinsky en Alemania, antes de instalarse en París. Obras de arte como *Acento en rosa*, de 1926, o *De puntillas*, de 1928, se inscriben en medio de este período.

El trabajo de Kandinsky queda interrumpido en junio de 1925 y no se reemprende hasta enero de 1926. Las causas son exteriores. En diciembre de 1924, la Bauhaus de Weimar –ese incomparable lugar de enseñanza para la creación de las formas, del que Kandinsky era miembro desde el verano de 1922– se había disuelto y había trasladado su sede a Dessau en el transcurso del verano de 1925 ⁽²⁾. El cambio de residencia, la reconstrucción, la instalación y la organización de la nueva escuela impusieron a Kandinsky –que era director suplente– tanto trabajo y responsabilidad que no le fue posible dedicarse al trabajo artístico. Al principio, sin embargo, todos los indicios eran inmejorables: el nuevo edificio, construido según un proyecto de Gropius –de gran vigor y luminosidad, obra de arte de la arquitectura funcional–, ofrecía un lugar de trabajo generoso y acorde con el espíritu de la escuela; también la organización interna sufrió una agradable mutación y Kandinsky y Klee, que hasta entonces se habían encontrado simplemente asociados en los talleres de decoración mural, tejido o pintura sobre vidrio, obtuvieron la concesión de clases *libres* de pintura. Gropius dibujó el proyecto de algunas casas con talleres, situadas en un parque agradable reservado al cuerpo profesoral. En el verano de 1926, Kandinsky pudo ocupar su nueva casa. En ella es donde festejó su sesenta aniversario y donde tuvo la alegría de que, como muestra de afecto y veneración, se le dedicase el primer número del nuevo periódico de la Bauhaus, cuya aparición coincidió con la reapertura de la escuela. En Dresde, Brunswick y Dessau tienen lugar exposiciones jubilaires. Un clima semejante se reveló como favorable para el trabajo.

La nueva residencia de Kandinsky estaba situada en una casa gemela; a su lado, separado solamente por un tabique, se alojaba Paul Klee, su viejo amigo del *Blaue Reiter*, de Munich. Estos dos espíritus geniales estaban unidos por una estrecha y fecunda amistad. Vivían verdaderamente bajo el mismo techo, sin más separación que un frágil tabique, pero disponían de un paso subterráneo que les unía a través de los sótanos. Debía resultar curioso este paso de habitación a habitación. Klee vivía cómodamente en medio de sus antiguos y heredados



De puntillas, 1928

muebles de Berna, un poco según modas pretéritas y entre un desorden bonachón de pequeños objetos y de ocupaciones diarias. Cuando interpretaba al violín a su venerado Mozart se creaba la apariencia de un mago encuadrado por Biedermeier y cargado de una poesía plena de sortilegios, muy lejos de maneras modernas o funcionales. El estilo de la habitación de Kandinsky era, por el contrario, severo, frío, de austera poesía. Una de las habitaciones reunía rosas pálidos; el salón, compaginaba el negro puro de dos de sus paredes –de donde pendían cuadros soberbios– con el blanco resplandeciente de una mesa lacada y las sillas diseñadas por Marcel Breuer según las estrictas líneas rectas de la Bauhaus. Parecía más bien la habitación de un científico, cuyo universo admitía mejor la calculada musicalidad de un Schönberg que la música de Mozart.

Esta diferencia de estilo de vida era fiel reflejo de la diferencia en los modos de expresión artística. El espíritu de Klee, de gran sensibilidad, estaba abierto a todos los destellos de la naturaleza, de la vida y del arte, y tendía a inflamarse con el espectáculo de las formas minúsculas e imperceptibles que extraía de sus observaciones de la naturaleza o del ejercicio de su actividad creadora. Formas que, a continuación, dejaba que se desarrollasen y creciesen orgánicamente para acabar extrayendo de ellas un *equivalente plástico de la creación*. Para Kandinsky, la emoción surgía casi exclusivamente de la contemplación de la forma pura en su ordenamiento armónico de proporciones, medidas y números. Sólo mediante una síntesis obtenida tras un riguroso análisis de la construcción formal, lograba Kandinsky alcanzar una analogía con una experiencia realmente vivida del mundo. Su objeto era más bien una visión cósmica de este mundo que la descripción del medio animado por criaturas naturales. Si Klee se sentía sometido al espíritu de la naturaleza, Kandinsky lo estaba al del mundo. No obstante, el objetivo de ambos era semejante. Uno y otro abrían esa *puerta en la pared* de la realidad que nos rodea, en sus caminos respectivos. Uno y otro abrían una puerta en la experiencia trascendental del mundo. El pasadizo subterráneo puede interpretarse analógicamente como una bella figura de la comunicación de sus espíritus. Es de gran interés el constatar que, precisamente en esta época, la obra de ambos maestros registra unos estímulos recíprocos. En la de Klee aparece una delicada regularidad y en la de Kandinsky, un ligero romanticismo. Uno y otro compartían esta certidumbre de Aldoux Huxley: «La realidad dada es un infinito que sobrepasa toda razón, pero que se deja reconocer en su totalidad de forma inmediata y de manera cierta»⁽³⁾.

Este aspecto complementario de dos personalidades artísticas tan diferentes resultaba sorprendentemente fértil y se extendía incluso a su actividad profesional. En sus clases sobre la construcción y sobre las posibilidades expresivas del color y de la forma, ambos métodos, el de Klee, en busca de normas orgánicas internas de la forma, y el de Kandinsky, de severo análisis, conducían por vías opuestas a una nueva poética del lenguaje plástico. No en vano esta vasta actividad estaba impregnada de la atmósfera de la Bauhaus, donde ejercían su actividad, en la más amistosa vecindad, artistas tan significativos como Feininger y Schlemmer. Este último dirigía la clase de composición escénica y era pintor y bailarín. Él era el que mantenía en el orden del día de la Bauhaus la síntesis de todas las artes en el escenario, proyecto que siempre había seducido a Kandinsky. En su propia clase de pintura, y junto a su trabajo de corrección, Kandinsky ofrecía una enseñanza común en el marco de un *curso preliminar*. Consistía en una exposición sobre los elementos formales abstractos, un análisis extremadamente exacto de la esencia del elemento plástico aislado (punto, línea, forma, superficie, espacio, ritmo), la descripción de los mecanismos formales en el momento de la acción combinada de esos mismos elementos aislados y también su acción sobre la superficie hasta la elaboración final, en composición libre, del repertorio de las formas abstractas ya poseídas en toda su extensión y en su viva profundidad. Algo de esta construcción lógica, a partir del elemento más simple, nos ha sido transmitido a través del libro de Kandinsky *Punto y línea sobre el plano*, de 1926, editado por la Bauhaus. Esta exploración casi científica de los elementos a disposición del creador, se cerraba con unos ejercicios sobre temas formales dados y un estricto análisis realizado en común acerca de los resultados. Kandinsky daba también un curso de dibujo analítico; en él componía una especie de naturaleza muerta partiendo de los más diversos materiales: alambre, tela, cestas de mimbre, sillas, escalera de mano, etc. Los estudiantes tenían que buscar las formas elementales de esas unidades visuales preexistentes, definir su relación, dibujar acto seguido las tensiones que se presentaban en este conjunto de formas ya abstraído y, por último, reducir tales objetos, como fenómenos de tensiones, figuraciones lineales abstractas imbricándose armónicamente en una red imaginaria de construcción distribuida por toda la superficie. Alcanzado ese objetivo, el alumno quedaba en libertad de trabajar personalmente el esquema formal abstracto encontrado a partir de su propia sensibilidad poética en una u otra dirección. El límite a esta libertad lo marcaba Kandinsky que, en sus correcciones semanales, se preocupaba profundamente de que la lógica plástica interna fuese respetada y de que



Paul Klee

cada nueva etapa tuviese un fundamento formal. El programa de la Bauhaus contenía estos pasos con objeto de que el estudiante de nuevo ingreso abriera sus ojos a la vida de las formas y a sus facultades expresivas y autónomas, y con objeto de que dirigiese su visión desde las formas objetivas hasta las armónicas relaciones ocultas en tales formas, así como el de despertar y cultivar su sentimiento de la medida, de las proporciones y de los procesos de abstracción en el universo natural y en el de las formas puras. El propio Kandinsky consideraba su enseñanza en el marco de la Bauhaus únicamente como aportación de energía al conjunto de la organización.

Kandinsky apenas se inquietaba si la enseñanza y el contacto humano con los estudiantes les ocupaban hasta el punto de no poder disponer para su propio trabajo artístico más que de tres días escasos por semana. Al igual que Klee, no escatimaba sus declaraciones sobre lo mucho que aprendía en el contacto con los jóvenes estudiantes de la Bauhaus.

En abril de 1928 pudo, por fin, realizar uno de sus viejos sueños: dirigir en el teatro de Dessau los *Cuadros de una Exposición*, de Moussorgsky. Apoyado en una iluminación colorista y en figuras abstractas móviles, concibe para las dieciséis partes de la obra musical unos cuadros animados que corresponden visualmente a la música y realiza de esta manera sobre la escena esa síntesis de las artes en que se combinan música, color y forma en movimiento. Síntesis cuya idea le preocupó toda su vida y que le había fascinado desde 1908, llegando a inspirarle como libretista, puesto que publicó una de sus composiciones escénicas, *El sonido amarillo*, en el almanaque de Blaue Reiter. Con esta representación, su idea se fortaleció aún más en su espíritu, alimentando más y más durante estos años su convicción de que todas las artes tienen una misma y única raíz. Y no sólo las artes sino toda actividad espiritual, de forma que incluso las constataciones científicas sobre los procesos formadores de la naturaleza creadora y sobre el ordenamiento del Cosmos se funden en una estructura intelectual unitaria, y que también el cuadro pictórico debe mostrar esta estructura misma al convertirse en imagen y, por lo tanto, en el equivalente metafórico de la experiencia vivida de la totalidad. «Las raíces de los fenómenos particulares – escribe en 1927– se encuentran en profundidad y el hombre del futuro podrá probablemente, y no tardando mucho, reducir esas raíces a una raíz común⁽⁴⁾. Idea ésta de un gran romanticismo que sigue actuando profundamente sobre su producción artística durante estos años.

La Bauhaus era, desde 1928, el blanco de la política reaccionaria de los partidos nacional-burgués y fascista, para los que fue rápidamente sinónimo de *bolchevismo de la cultura*. Era éste un término aplicado por esos círculos reaccionarios al conjunto del arte moderno. El 23 de agosto de 1932, el Parlamento de la ciudad, a petición de los nazis, decidió disolver la Bauhaus como institución estatal. En su saña, los nazis habían pedido incluso que se destruyese el edificio –esa obra de arte de la arquitectura contemporánea– para que desapareciese hasta el recuerdo de ese *foco del bolchevismo de la cultura*. Mies van der Rohe y Kandinsky se obstinaron en salvar la Bauhaus, convirtiéndola en institución privada, en Berlín, donde volvieron a emprenderse los cursos en octubre de 1932. Aún el 18 de febrero tuvo lugar una de las brillantes fiestas de la Bauhaus, pero el 11 de abril el régimen nazi, que acababa de acceder al poder, decidió su cierre definitivo, cuando ya la Gestapo lo había sellado tras una pesquisa efectuada bajo el pretexto de agitación comunista. Mies van der Rohe intervino y cupo la esperanza de que el gobierno permitiese su reapertura siempre que la enseñanza aceptase las ideas nazis sobre el arte. Entre las condiciones impuestas, había una particularmente inaceptable: el despido inmediato de Kandinsky. Como tales condiciones eran rechazables, el consejo de profesores decidió disolver el Instituto. Kandinsky sacó las consecuencias del hecho y emigró a París. Era el otoño de 1933.

Durante estos años, Kandinsky siente una inclinación particular por el formato reducido. Apreciaba el pequeño retablo, como si buscase en él un nuevo icono. Las formas, como en este último, son quietas y solemnes y el color, frecuentemente sombrío, cálido y nocturno, recorrido por una ligera tonalidad mística. Muchos de estos cuadros producen el efecto de un saludo amistoso dirigido a Klee. La austera superficie blanca escogida por Kandinsky durante los primeros años de la Bauhaus como campo de acción para su fría composición formal, se hace después flotante, transparente y creadora de un espacio. Llega a ser una ligera respiración rítmica que deja paso a un espacio imaginario. Esta transparencia de la superficie viene favorecida por una nueva técnica. Desde 1927, Kandinsky utilizaba en sus acuarelas la técnica de la aspersion, lo que le permite superponer unas superficies coloreadas a otras sin que impida la transparencia. De ahí, la producción de un espacio luminoso crepuscular y transparente que penetra igualmente en la pintura al óleo e interpone, tras el claro universo de las formas, un fondo trascendente que, a veces, llega a conferirle un aspecto místico. Sin embargo, no va cargado el acento únicamente



Dos puntos verdes, 1935

en lo grave y lo espiritual, sino que también se encuentra mucho buen humor, alegría de vivir y de bien estar en este universo formal agitado, de múltiple y fina osatura. En 1930 llega incluso a aparecer un elemento burlesco. Todo este período de la obra de Kandinsky tiene la marca de una mayor espiritualización y humanización del aspecto matemático de esta pintura de la geometría de su universo formal.

Cuando se compara esta serie de cuadros con las abstracciones geométricas de los primeros años de la Bauhaus, la primera presenta indiscutiblemente una tonalidad romántica, y no sería Kandinsky quien hubiese rechazado, seguramente, este apelativo. El mismo es quien, durante esos años, habla con gusto de un *nuevo romanticismo futuro*⁽⁵⁾. En una carta muy clarificadora fechada el 21 de noviembre de 1925 y dirigida a Grohmann, Kandinsky escribe: «Pero lo que yo constato es la aspiración inconsciente del hombre de hoy hacia el romanticismo... El sentido, el contenido del arte es el romanticismo y la culpa es nuestra si tomamos un fenómeno temporal por el conjunto de un concepto... El círculo, que tan frecuentemente utilizo en estos últimos tiempos, a veces no puede definirse de otra manera que de romanticismo. Y el que viene es afectivo, profundo y bello, y su contenido proporciona felicidad; es un pedazo de hielo dentro del cual hay una llama ardiendo»⁽⁶⁾. Esta extraña comparación, que Kandinsky aplica a la fuerza pasional de la experiencia vivida en el interior de un revestimiento formal de lo más riguroso, le agradaba mucho. Pasado el tiempo le gustaba emplearla también, nominando entonces su objetivo *dentro de un cáliz glacial, el relleno ardiente*.

Kandinsky no se había sentido nunca satisfecho con la apelación de «pintura abstracta», por encontrarla demasiado estrecha y muy insuficientemente dirigida hacia las experiencias totalizadoras del universo, que es justamente lo que él sentía bullir en su interior como importante fuente de inspiración. Para él, la liberación del mundo de los objetos no significaba en absoluto la negación del mundo circundante. Este, incluso en sus manifestaciones objetivas acabadas, ofrecía una abundancia de motivaciones. Las finas estructuras de la materia, las normas de construcción y de crecimiento de los organismos naturales, los dibujos y diagramas de las fuerzas motrices de la naturaleza, ofrecían más de un aliciente para pensar, según esas formaciones abstractas de la naturaleza creadora. La óptica sensible de Klee, que le ayudaba a ver tras los velos de la naturaleza los modelos armónicos primeros y las finas estructuras sujetas a normas, era un ejemplo a seguir. Kandinsky, hay que decirlo, se mantenía al margen de toda proximidad

terrestre. No es la piel de la naturaleza, sino la totalidad de la realidad, la *naturaleza en su totalidad*, como gustaba decir Kandinsky, la que es dada por la inspiración en la medida en que se ha desarrollado su sensibilidad en la relación total de esencia entre el universo y la naturaleza. En 1931, Kandinsky habla en términos directos de «*esta facultad en apariencia nueva que permite al hombre tocar, bajo la piel de la naturaleza, su esencia, su contenido*. Cuando pase el tiempo, se demostrará netamente con toda seguridad que el arte abstracto no excluye la relación con la naturaleza sino que, al contrario, esta relación es mayor y más intensa de lo que ha sido en los últimos tiempos»⁽⁷⁾. En otra ocasión, escribe: «La huida ante el objeto no significa la huida ante la naturaleza en general. Todo arte verdadero está sometido a leyes... Es posible deshacerse de la naturaleza, como intermediaria, si se logra establecer una relación directa con el Todo»⁽⁸⁾. La inspiración no vendría, por lo tanto, de los detalles visibles de la naturaleza, sino de «sus manifestaciones más diversas que se acumulan en el interior del artista y desembocan en la obra»⁽⁹⁾.

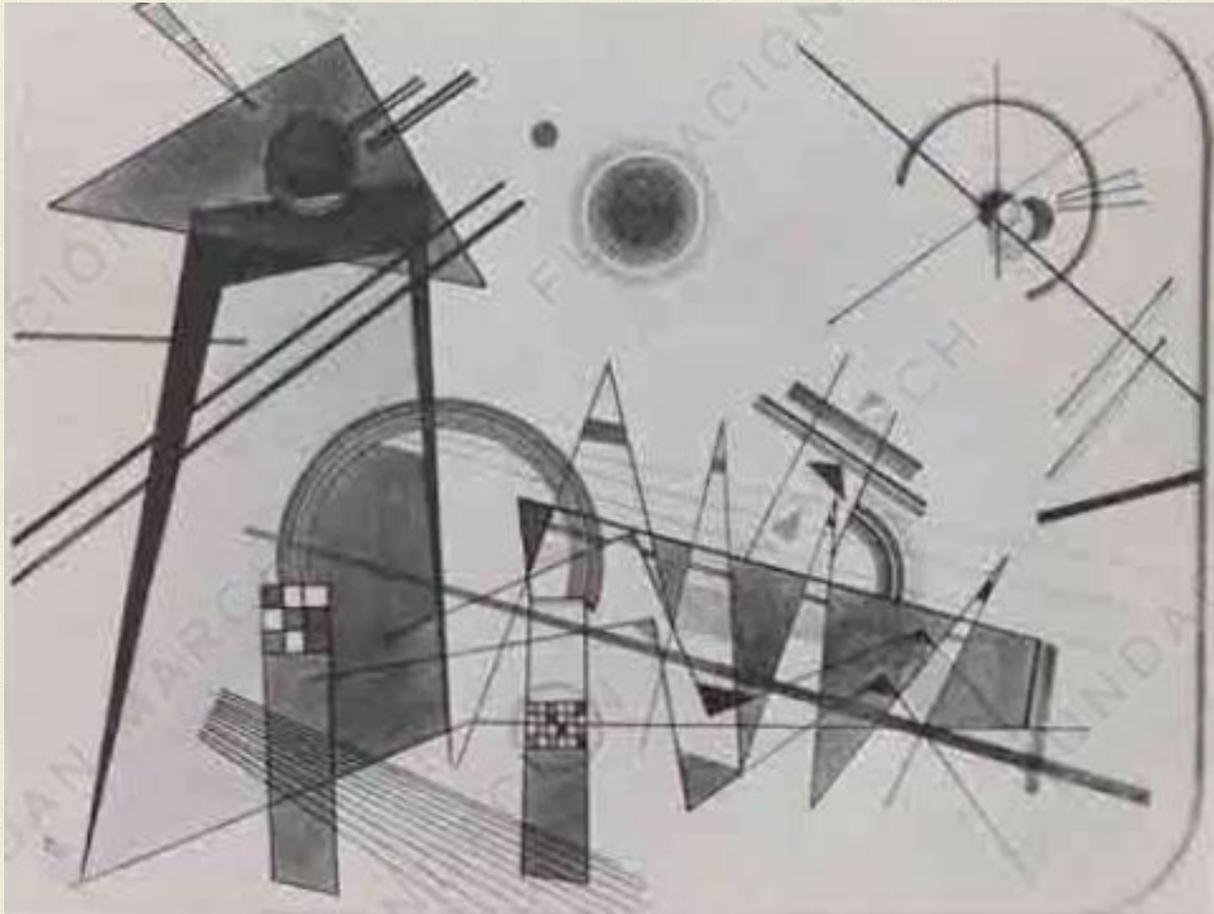
La forma simbólica directriz más importante y más esclarecedora llega a ser el círculo, del cual Klee decía: «El círculo, la forma más pura del movimiento, forma cósmica, puede nacer únicamente por el desprendimiento de los lazos terrestres». Ya en 1923, el círculo aparece ocasionalmente en la obra de Kandinsky, pero es solamente en 1926 cuando llega a ser la forma simbólica determinante que el propio Kandinsky, como ya hemos visto, no quería que se la considerase sino como romántica. En una carta a Grohmann de octubre de 1930 escribe: «El círculo es una síntesis de las mayores contradicciones. Une lo concéntrico con lo excéntrico en una sola forma y dentro de un equilibrio. De las tres formas primarias (triángulo, cuadrado y círculo), es el que más claramente remite a una cuarta dimensión»⁽¹⁰⁾. El círculo era para Kandinsky la forma simbólica de la movilidad cósmica, el signo que expresaba el sentimiento romántico del Todo y que provocaba en él ese «sentir cósmico» que proyectaba como imagen en su representación interna.

Incluso si la serie de cuadros de los años 1926-1933 está marcada por su interioridad romántica y su substancialidad dirigida hacia el lado cósmico de la naturaleza, no por ello deja de presentarse dentro de la apariencia formal más estricta. Es precisamente gracias a la ampliación del dominio de la forma y del color, por lo que el carácter sensible y expresivo no se aprecia jamás en el primer plano. El rigor formal no está de forma alguna en contradicción con la actitud ro-

mántica. Una frase del mayor pintor alemán del romanticismo clásico, Philipp Otto Runge (que incluso si Kandinsky no la conocía por sus escritos, bien pudo escucharla de labios de Oskar Schlemmer, que la citaba con frecuencia), nos da luz en torno a estas relaciones. La frase de Runge es ésta: «Es absolutamente indispensable la estricta regularidad en las obras de arte que, sin motivo exterior o sin anécdota, nacen de la imaginación o de la mística de nuestra alma».

W. H.
1965

-
1. Will Grohmann: «Kandinsky, sa vie, son oeuvre». Colonia, 1961, pág. 184.
 2. Sobre la historia de la Bauhaus, consultar «Das Bauhaus», de H. M. Wingler, editado en Colonia en 1962.
 3. Aldous Huxley: «Les portes de la Perception». Editions du Rocher, 1954.
 4. Ver el ensayo «Et – quelques mots sur l'Art Synthétique», en «100», n.º 1/1. Amsterdam, 1927. Reproducido en «Bill, Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler». Stuttgart, 1957, págs. 87 y ss.
 5. Ver el ensayo «Die Kahle Wand» en «Kunstnarr», 1929. Reproducido en «Bill, Essays», págs. 119 y ss.
 6. Grohmann, op. cit., pág. 180.
 7. Ver «Réflexions sur l'Art Abstract» en «Cahiers d'Art» n.º 1, 1931. Reproducido en «Bill, Essays», págs. 134 y ss.
 8. Ver «Bill, Essays», pág. 144.
 9. Ver «Bill, Essays», pág. 180.
 10. Grohmann, op. cit., pág. 190.



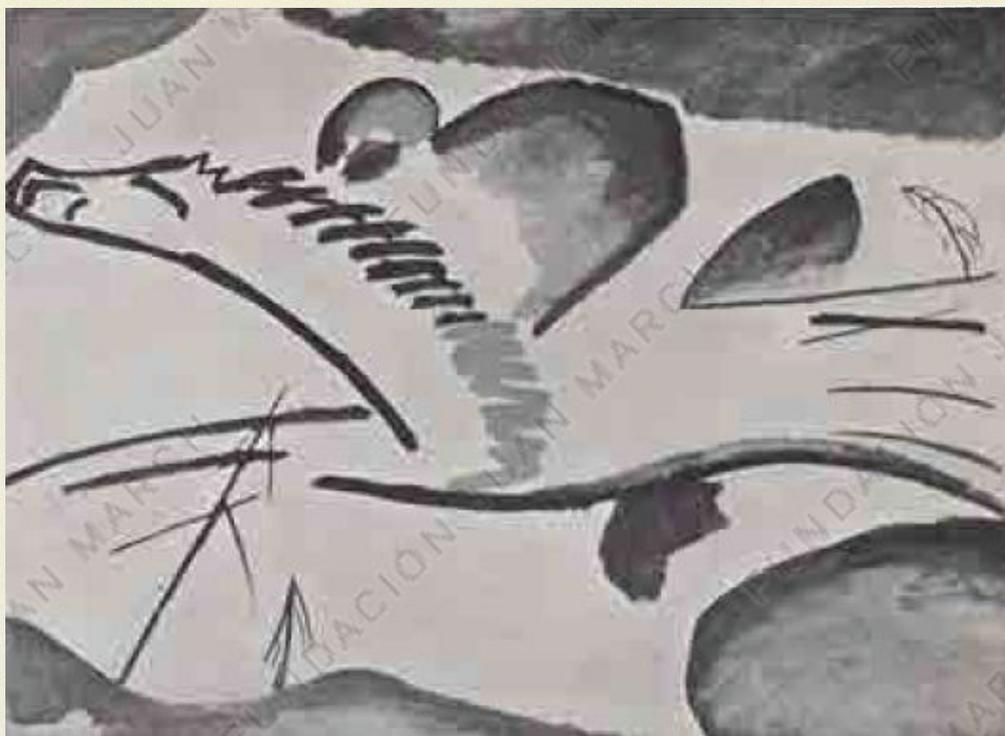
40. Sonoridad suave, 1923
Acuarela
31 × 41 cm



Desarrollo en marrón, 1933

En el último lienzo de Berlín –*Desarrollo en marrón, 1933*– se ven grandes paneles rectangulares, de sordas tonalidades, entreabriéndose como puertas correderas que dejan paso a un espacio claro. Triángulos y curvas de vivos colores se precipitan por la medio abertura, sin prefigurar en absoluto el enjambre que ha de abatirse sobre los lienzos del período llamado parisiense. Incorporados por el lado de las escuadras y de las piedras de ángulo de la Bauhaus, esas figuras se nos hacen visibles casi como despidiéndose de nosotros. Pronto ha de mostrarse el viento de otra tierra. Grandes lóbulos, orugas abigarradas de una vegetación de jungla, secos insectos, libélulas del desierto, zizañas de praderas vírgenes... todo se poblará de formas verdaderamente desprovistas de referencia, anamorfas que sólo sabríamos nombrar en el espejo erróneo de nuestras palabras.

Cuando Kandinsky desprecia el objeto, no lo hace para obtener algún motivo de decoración. La respuesta a *¿por qué reemplazar el objeto?* es: *por el signo*. Un signo que ya no significa un objeto contingente y fragmentario, sino la realidad hecha posible por su totalidad y su unidad restituidas. Si por un instante podemos imaginar al pintor abocado al vértigo ante su descubrimiento de la abstracción, muy poco fue lo que tardó en recuperar la certidumbre y la seguridad, pues este descubrimiento, como es bien sabido, no fue producto de una línea de pensamiento sino del azar, de un chispazo: la coincidencia de una luz desfavorable y de un cuadro colgado al revés. Este cuento decretado por la pintura empieza realmente como un cuento, por la puerta de un muro abriéndose y por la búsqueda a ciegas que lleva a la salida oculta. Pero no tarda mucho Kandinsky en sobreponerse y probarnos que este «Wonderland» es el único verdadero. El objeto es substituido por un mundo sin costurones, por la unión de lo interno y de lo externo, de lo espiritual y lo sensible, por *las leyes de la naturaleza*,



Lirico, 1911

por el Cosmos. El caballero de *Lirico* –bajo el cual la tierra no es sino la alfombra mágica cuyo hilo va a ser desenmarañado– vuela hacia un horizonte que el espiritualismo de fin de siglo nombraba como el de las *correspondencias* y que hoy nosotros podríamos denominar como el de las «estructuras», si no se tratase de estructuras que implican la correspondencia, la resonancia... en suma, la identidad de exterior e interior. Aquello de lo que el blanco, el negro, el rojo, el punto, la línea –horizontal, vertical, diagonal o libre–, el ángulo –agudo, recto u obtuso– y el círculo constituyen el signo; tál pulsión, recíprocamente, o tal estado psíquico, forman el signo interior. El período racional y didáctico de la Bauhaus (tras el bello desorden que sucede al descubrimiento de la abstracción) establece un léxico que tiende a eliminar cualquier error de lectura. Es muy probable que la composición de los elementos en la unidad particular del cuadro conserve un algo de contingente y que su necesidad no sea más que una apariencia del arte. Existe una pulsión, una improvisación y un talante que hacen que una composición difiera de otra sin que por ello tal diferencia pueda, en rigor, ser definida. Los elementos y los vocablos son, no obstante, entregados al azar y dicen lo que dicen o, al menos, se sabe lo que quieren decir.

En el período parisino, todo parece ocurrir como si la contingencia que no existía sino bajo forma estadística, a escala del cuadro, ganase cada uno de sus rasgos constitutivos. Se diría que Kandinsky, que había comenzado por analizar el mundo real, estableciendo sus estructuras íntimas (y todo ello en un obrar que bien puede denominarse como abstracto, puesto que sus elementos son captados directamente por la percepción, separados de las confluencias accidentales del objeto), poseyese en lo sucesivo el poder —órfico, demiúrgico— de enraizar en la existencia, no ya elementos y signos, sino *seres* cerrados en sí mismos, como los existentes en la naturaleza, aunque no los reproduzca a partir de ellos. Seres, en suma, perfectamente *concretos*. Sin detenernos a hablar del milagro en que nos aparece, para inmediatamente desvanecerse, cualquier similitud, esos seres no comparten con la naturaleza más que la evidencia de la contingencia, esa especie de necesidad de la existencia particular que se llama vida. «Las formas abstractas son, *tal vez*, formas naturales», escribía Kandinsky en 1937. Así es, pero... a este *tal vez* ¿quién puede llegar a penetrarlo? Las formas son. Esto es todo lo que puede decirse acerca de ellas. Los signos que hemos llegado a definir circulan aún, pero se pierden gradualmente en el pulular de indefinibles formas orgánicas. Las grandes curvas, las medusas, animales prehistóricos, flores carnívoras... reducen el número y la escala de las figuras geométricas; el arco de círculo se hace correa, el compás se abre como el cepo de una raíz; círculos y cubos, en el cielo de *Movimiento*, no son más que filigranas, repelidas y roidas por pulpos vivacísimos. *Dos puntos verdes*, cuadro de 1935, yuxtapone aún superficies en equilibrio estático (y la arena empleada no tiene significación gestual alguna, sino que es una mera indicación espacial), pero, cada vez más, las construcciones fundadas en la combinación de elementos localizables dejan paso a escenas, a espectáculos en que los elementos se convierten en personajes, actores innúmeros y sin nombre que desempeñan su papel en una ópera cuyo libreto depende de nuestra imaginación. Los gallardetes, las cabelleras y los globos que giran entre las estrellas en el cielo festivo de *Composición X*, nos arrastran en su trayectoria en mayor medida de lo que nos invitan a reconocer su equilibrio. El cuadro refleja el instante de un paso y parece que esas formas están desplazándose, permutándose. (En *Acuerdo recíproco*, por ejemplo, los dos abanicos medio cerrados se dirigen el uno hacia el otro, dando la impresión de que van a cruzarse). Y si, pese a todo, la estructura del cuadro se mantiene en la misma disposición se debe a que, a cada mirada, el movimiento devuelve la imagen a un mismo punto delante de nuestra mirada inmóvil.

Acuerdo recíproco, 1942



Esto ya no son signos, sino cosas, seres que se remiten exclusivamente a sí mismos. Y sin embargo, Kandinsky no cesa de advertirnos sobre la función significante de su obra. Cuadros en el cuadro, postigo lateral como una *pradella* vertical, ventana recortada en lo alto de la imagen... forman el alfabeto que espera ser descifrado. Hay incluso algunas estrellas totalmente entabicadas, divididas por compartimentos a la cabeza de cada cual se ve un jeroglífico como si fuese el acertijo de una narración que transcurre. Pero si algunas de las casillas del calendario de *Treinta* recogen la sucesión de las estaciones conocidas, otras contienen formas que no tienen otro significado que el de su propia particularidad. Aquí entramos a ciegas en la región de donde vuelve Kandinsky con los ojos abiertos y no podemos hacer más que someternos a una oscura evidencia. Sin embargo, reaccionamos ante esos seres de una manera más viva que ante los elementos definidos, cuyo contenido conocemos y de los que sabemos lo que suponen para nosotros. Y esto es así porque su eclosión conlleva una luz, pues su creación ha sido efectuada en el movimiento y en el instante de un cierto talante. *Escalada amena, Unanimidad, Júbilo, Azul celeste,*

Frescor... son títulos que orientan sobre el *ambiente* afectivo. Pero la mayoría no dan pistas seguras; así ocurre, por ejemplo, con *Centro acompañado, Circuito y Partes diversas*. Tal vez habría un signo orientativo: el de la tonalidad creativa que ha presidido el conjunto de la obra. Si las palabras no nos las entregan, la lectura habrá de ser dudosa... a menos que no hayan callado las palabras porque este origen, por sí mismo, permanezca sellado.

Se ha hablado de síntesis, de serenidad. Son los últimos cuadros de una vida ante los que surge la tentación de mirarlos en función de su fecha. *Sobre todas las cumbres hay paz...* Pero esta agitación, esta exuberancia, esta vivacidad primitiva de los colores... Hay en ellos más que calma, hay una exaltación que enlazaría más bien con los períodos anteriores a la Bauhaus. Y ni siquiera se trata (como probablemente ocurre en Mondrian) de una angustia contenida, pues Kandinsky, que jamás ha esquivado la Historia –en la Rusia revolucionaria y en la Alemania de Weimar–, se aísla sin dolor cuando ésta se vuelve irrespirable. Nos encontramos ante la más natural expansión y esquivaremos el hablar de ese descarnamiento que suele asociarse a lo que Hermann Broch denomina *estilo de la vejez, predominio de la síntesis sobre el vocabulario*. Y ello, porque estamos ante una irrupción de un nuevo vocabulario.

Esas formas pasan ante nosotros, se muestran y desfilan como si las contemplásemos desde otra ribera. Mejor dicho, se arremolinan en un cielo que nosotros contemplamos cabeza abajo. En cualquier caso, tales formas no tocan tierra; es decir, se encuentran siempre, con relación a la base del cuadro, en situación de levitación. Se aparta la escalera ascendente y si los restos del complejo aparato de puesta en órbita caen, lo hacen sin el paracaidista, que queda lejos, en el cielo, invisible dentro de su alfombra de ladrón de Bagdad.

Retrospectiva es el título del libro que Kandinsky publicó en Berlín, en 1913, pero aún habrá que aguardar el último nacimiento para que el retorno se haya consumado. (¡Quién no conoce esa breve ascensión de la luz, antes de que el sol se haya extinguido!). En ese París en que se encuentra extraído de sus raíces, sin demasiado contacto con el arte en curso y bajo un cielo sombrío de la Historia, Kandinsky empieza a hablar su ardiente lengua natal. Y si el puro cuento pictórico se convierte en un cuento oriental; si las tablillas del alfabeto son al mismo tiempo iconos; si el formato transversal, cada vez más utilizado, invita al mismo movimiento de vaivén en superficie a como lo hacen

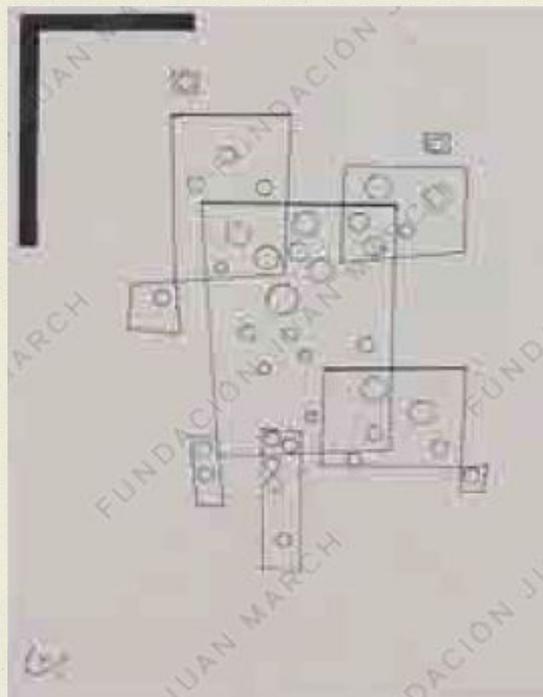
los rodillos chinos; si el hilo de Ariadna que desenmaraña la madeja usual se vuelve a enmadejar en formas venidas de una imaginería de las mil y una noches o del arte animalario de las estepas; si las máscaras y costumbres poseen la mezcolanza de un No, de un Kabuki, ello se debe, con toda seguridad, a que la mirada del artista recuerda sus bulbos y sus cúpulas doradas de Moscú, y recuerda esa isba en que, un día, creyó, por primera vez, «entrar en la pintura».

En su último lienzo acabado, *Impulso moderado*, en la parte superior izquierda, sobre un semillero de pequeñas estrellas cuadradas, aparece una figura aérea, que parece venir de lugar diferente al de la infancia: araña o pulpo (pulpo de seda) que ensombrece el fondo de violeta mate. Se trata de un ángel –emergente del mismo lugar del cuadro en que surge el de Rembrandt en la *La oración de Emaus*–, pero ángel de la muerte, muy probablemente. Títulos de 1943 son: *Tinieblas e Inquietud*. ¿Se trata de formas yacientes bajo una luz mínima violeta, negra, azul y franjas de dosel con plañideras inclinadas? En *Fragmentos*, hay un mosaico de piedras claras entreabierto hacia jirones salpicados y abandonados como en un despojo animal. Basta con esto para que podamos suponer distribuidos por todos lados a los figurantes y los instrumentos de una ceremonia fúnebre para que el gran insecto del *Impulso marrón* se convierta, bajo su rico caparazón, en el Caballero del que tememos vaya a levantar su visera en signo de reto; para que la cabellera-insignia –por encima del mate de *Violeta dominante*– flote como ante un viento de abismo; para que ese monstruo marino hable de la pesadilla de lucidez blanca en que la vida posible –cuya eclosión saludamos– se encuentre retenida *en el aquí de la existencia*. Ello es así, porque la fogata del *todo está permitido* y el despertar creador de la tierra se confunden irónicamente con esa hora en que los limbos se entreabren, con esa hora *en que se ve quién no* habrá de vivir.

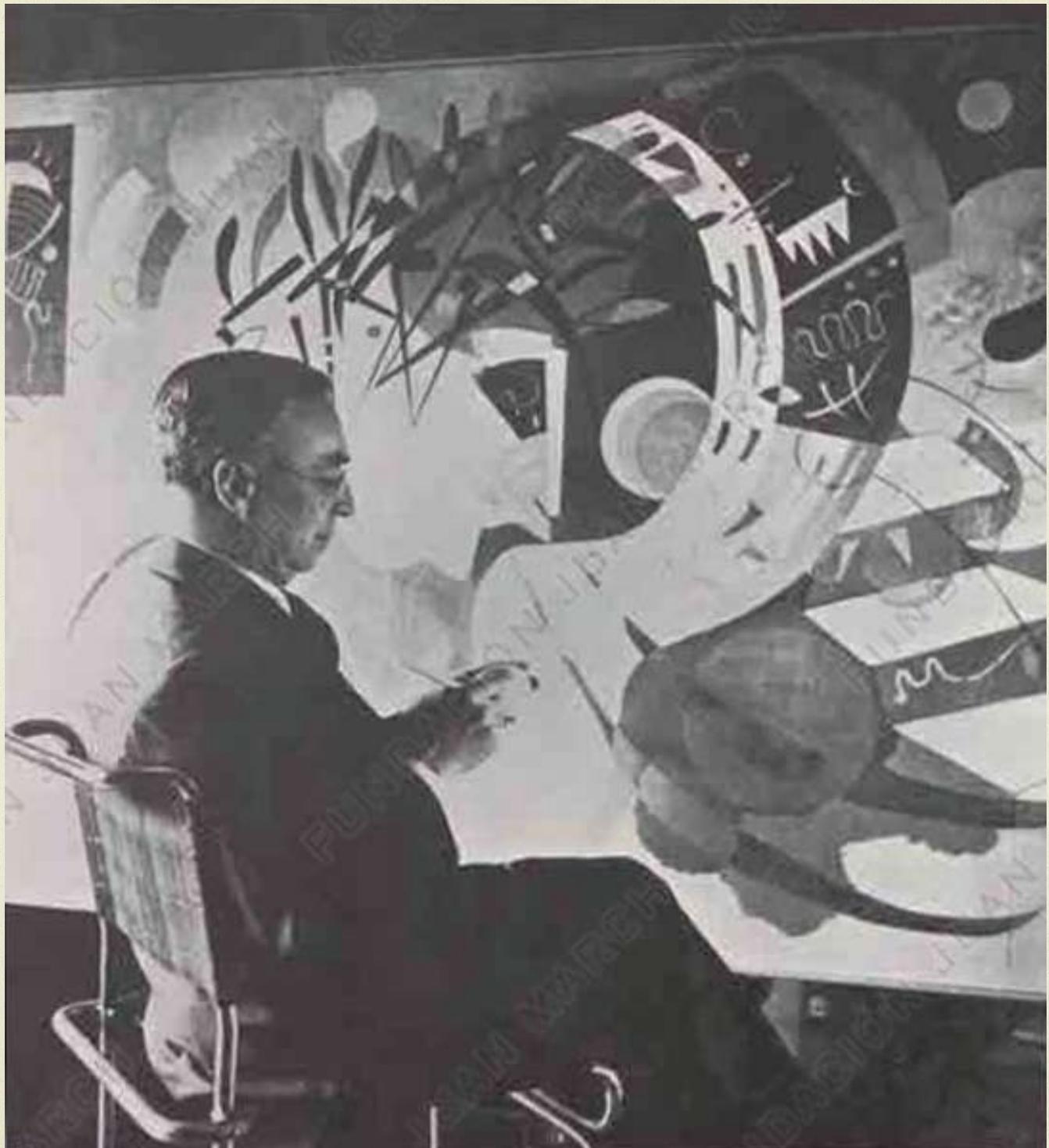
Asevero que esas formas no eran signos, sino seres. Añado únicamente que son seres que portan máscara. A las letras del misterioso alfabeto se mezclan los signos de la puntuación. Y sobre este mantillo, la planta más vivaz es el punto de interrogación. Las oriflamas, linternas, lámparas, confettis y serpentinas del cortejo no son, después de todo, más que disfraces; no son más que signos de la Máscara. La última palabra del cuento podemos verla y leerla, al menos en esa lengua nuestra que posee la ambigüedad como defecto, no como prueba del ser. *Sobre todas las cumbres hay paz*. ¿Será paz u horror? No es la alegría, puesto que nada existe; ni la angustia, puesto que

todo se renueva. Lo único seguro es que estamos ante la puerta de comunicación abierta frente a lo que no se deja definir, a lo que escapa, a lo ambiguo; estamos ante la indistinción del ser y de lo posible. En el Oriente fulge el sol vespertino.

G. P.
1969



46. Sin título, 1931
Tinta china
22,5 × 18 cm



Textos de Vasili Kandinsky
de su obra
De lo espiritual en el arte, 1911.

2. Círculo azul n.º 2, 1925

Oleo sobre cartón
61 × 41,5 cm

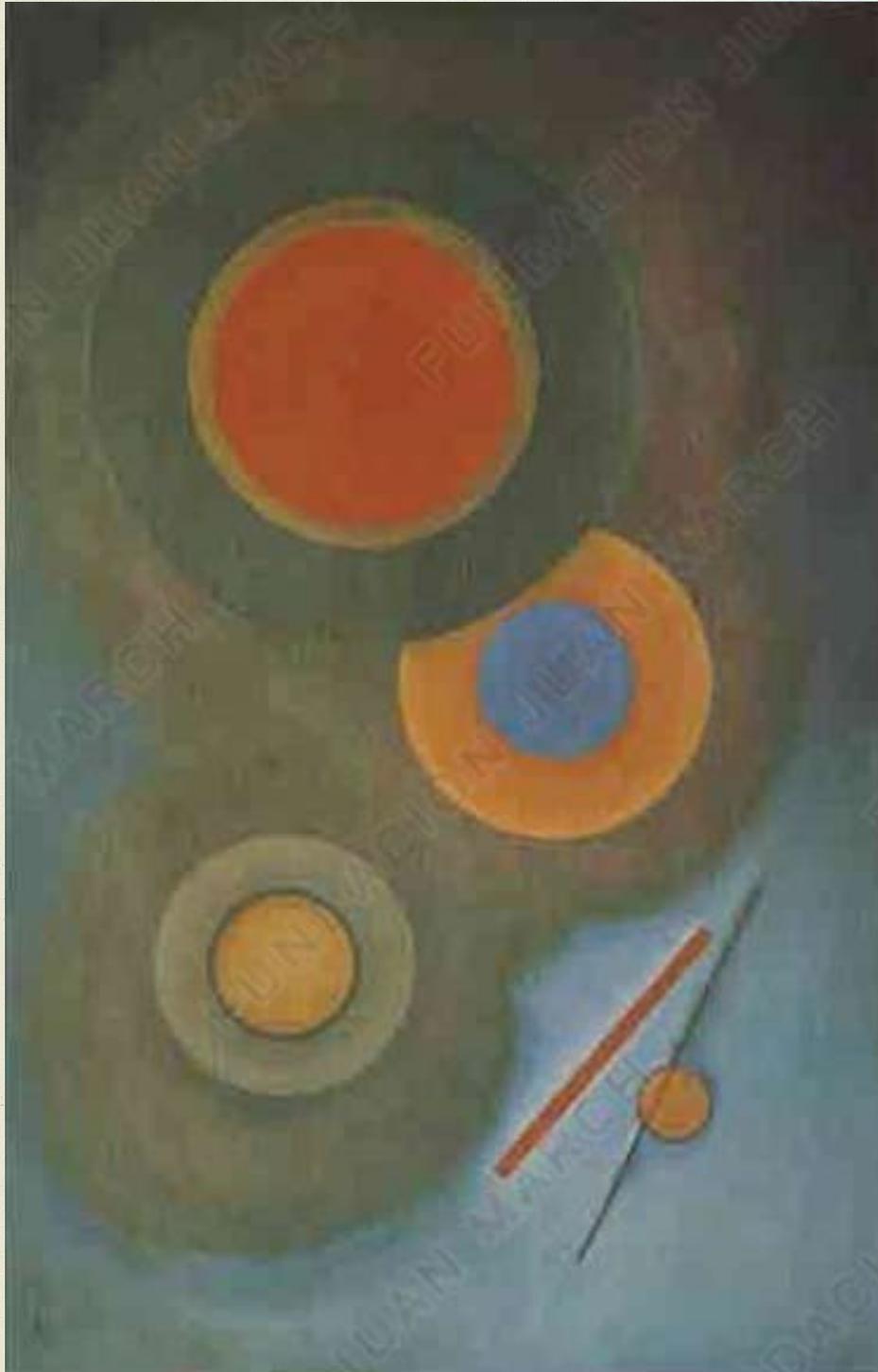
Sobre el sorprendente parentesco entre la música y la pintura se basa seguramente la idea de Goethe según la cual la pintura tiene que encontrar su «bajo continuo». Esta profética frase de Goethe es un presentimiento de la situación en la que se encuentra actualmente la pintura. Desde esta situación, la pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica.



7. Estrechamente rodeado, 1926

Oleo sobre lienzo
100 × 64 cm

La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color.
La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma.



Fundación Juan March

13. Aisladamente, 1930

Oleo sobre cartón
70 × 49 cm

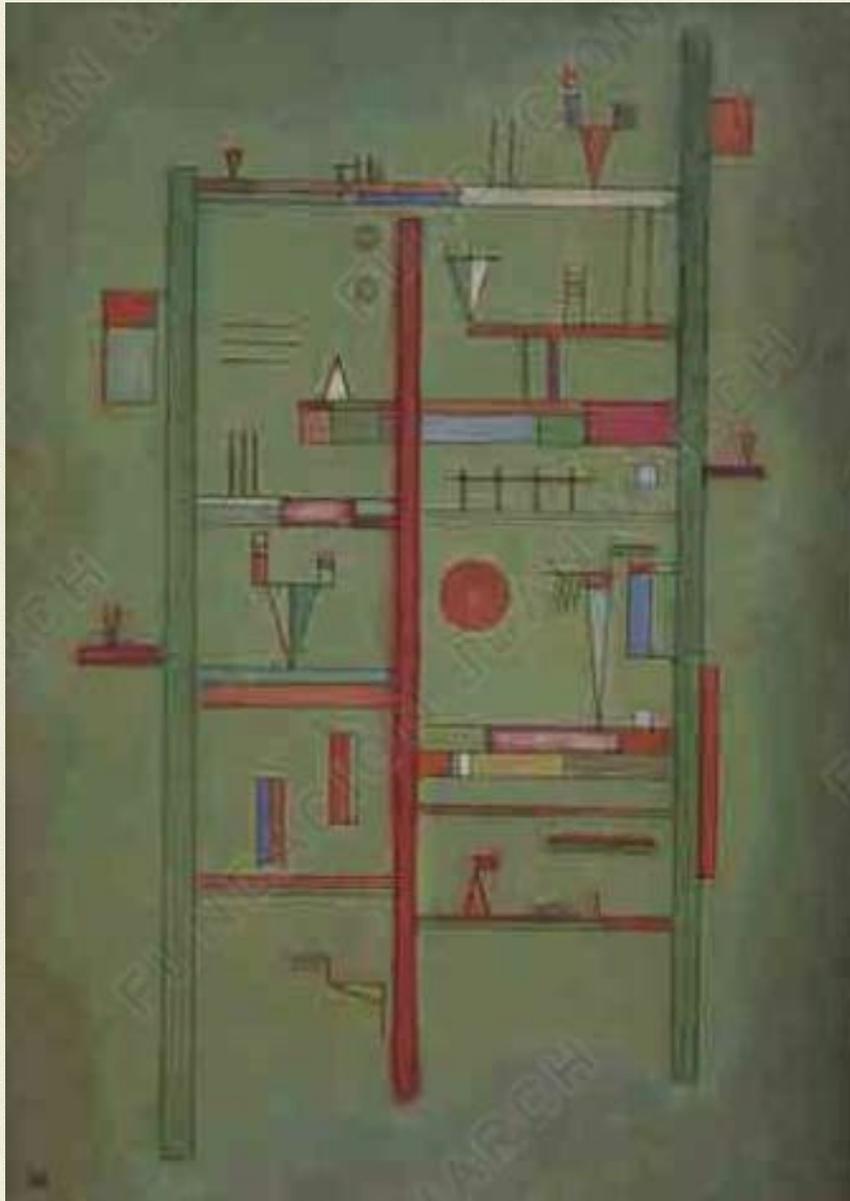
En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación.



14. División íntima, 1930

Oleo sobre cartón
70 × 49 cm

La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.



21. Violeta dominante, 1934

Oleo y arena sobre lienzo
130 × 162 cm

Todo el que no capta el sonido interno de la forma (de la física y especialmente de la abstracta), considerará siempre arbitrario tal tipo de composición. Precisamente, el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro, puede parecer un juego gratuito con las formas. También aquí rige el criterio y el principio que en todos los terrenos es lo único artístico y lo único esencial: el principio de la necesidad interior.



22. Negro abigarrado, 1935

Oleo y laca sobre lienzo
116 × 89 cm

El negro es algo apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión.



24. Nudo rojo, 1936

Oleo sobre lienzo
89 × 116 cm

Al artista no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas. Limitarse a un material exclusivamente impreciso, significa renunciar a otras posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión.

Por otro lado, en el arte no existe la forma totalmente material. *No es posible reproducir exactamente una forma material: quiera que no, el artista depende de sus ojos, de su mano, que en este caso son más artísticas que su alma, que no persiguen más que unos objetivos fotográficos.*



25. Centro acompañado, 1937

Oleo sobre lienzo
114 × 146 cm

Nuestra pintura se halla actualmente en un estadio diferente: su emancipación de la naturaleza está en los comienzos. Hasta ahora, la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La subordinación de la composición a una forma geométrica ya aparece en el arte antiguo (por ejemplo, en los persas). La construcción, sobre una base puramente espiritual, requiere un largo trabajo, que se inicia casi a ciegas y a tientas.



Cuando por razones artísticas «deformamos» un rostro o diferentes partes del cuerpo, chocamos no sólo con la cuestión puramente pictórica sino también con la anatómica, que obstaculiza la intención pictórica y le impone consideraciones de segundo orden. En nuestro caso, por el contrario, todo lo secundario desaparece automáticamente y queda sólo lo esencial: el objetivo artístico.

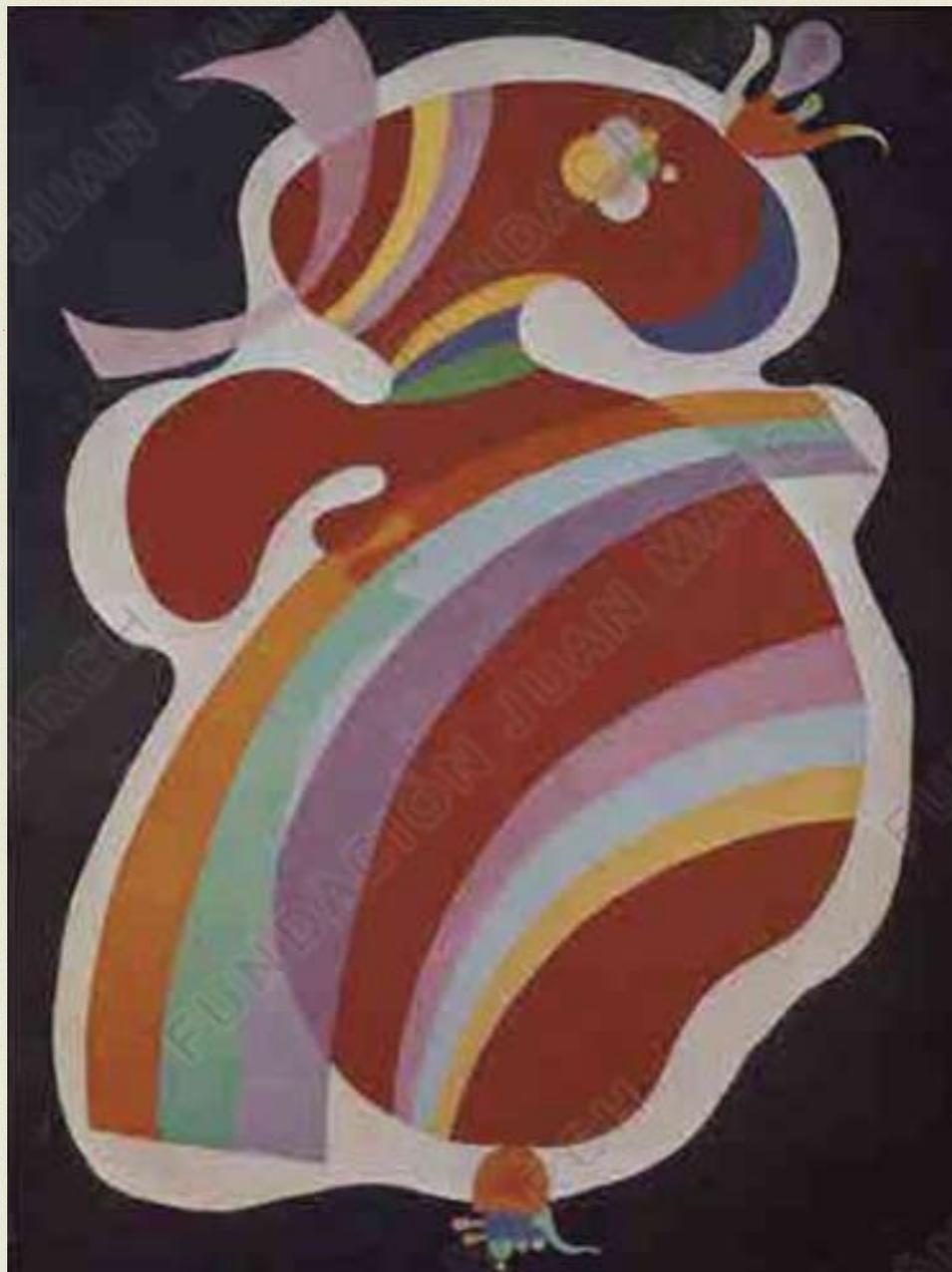
Precisamente, esta posibilidad de deformar las formas, en apariencia arbitraria, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas.



27. Forma roja, 1938

Oleo sobre lienzo
82 × 60 cm

El color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la de una llama, ya que el rojo es el color de la llama. El rojo cálido es excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, quizá por su parecido con la sangre. El color en este caso recuerda otro agente físico, que inevitablemente tiene un efecto penoso sobre el alma.



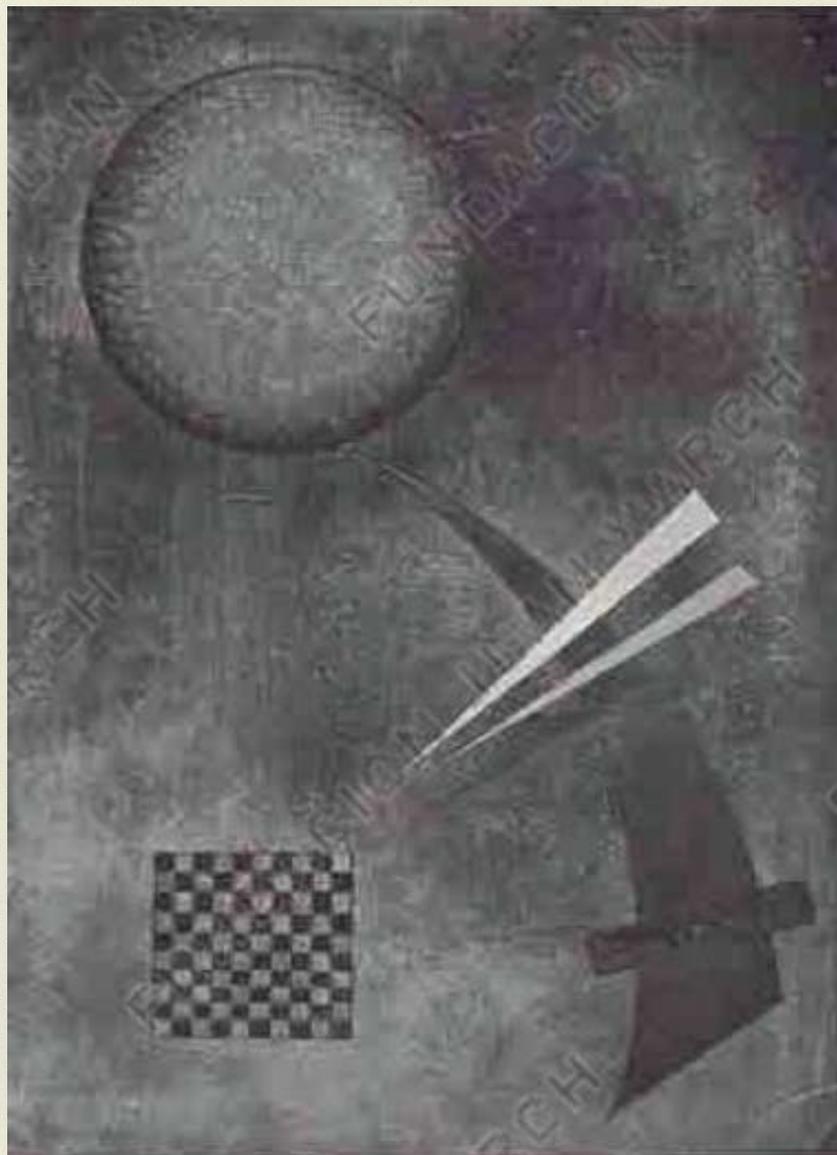
El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El período materialista ha producido en la vida y, por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado «experto en arte»), en el que busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, «pintura», anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.), todo menos la vida interior del cuadro y su efecto sobre la sensibilidad.



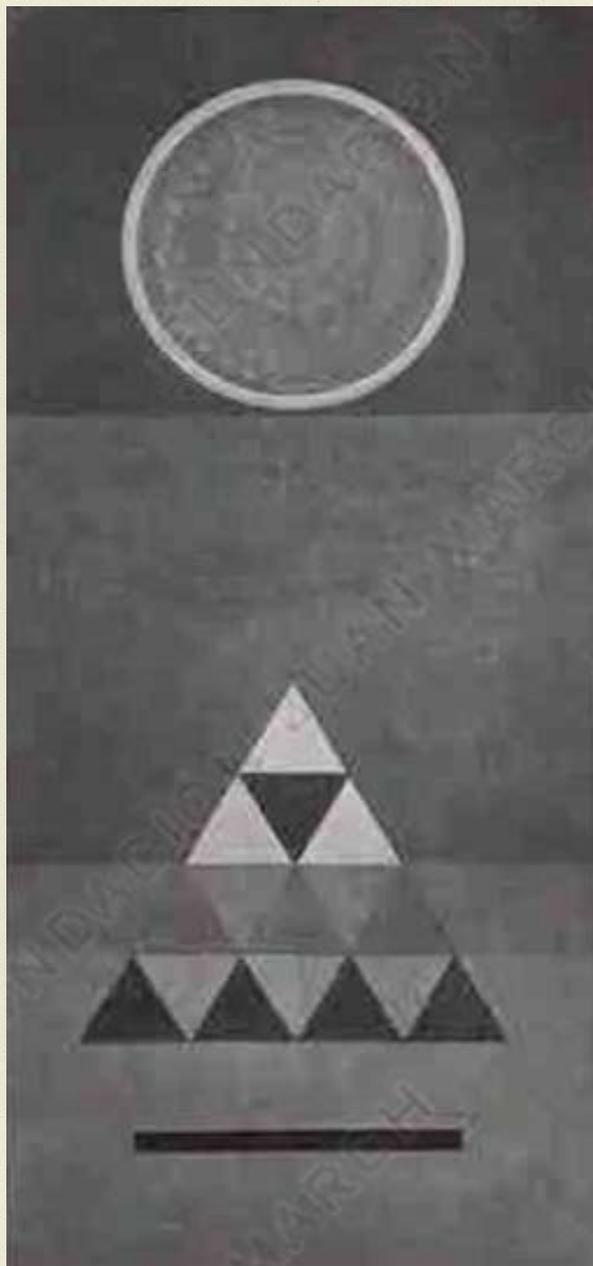
Oleo y laca sobre lienzo
89 × 116 cm

Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras formas. Toda la cuestión está en cómo debemos hacerlo. Es decir, hasta dónde puede ir nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores pueden combinarse. La libertad puede ir hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el cultivo y el cuidado de esa intuición.

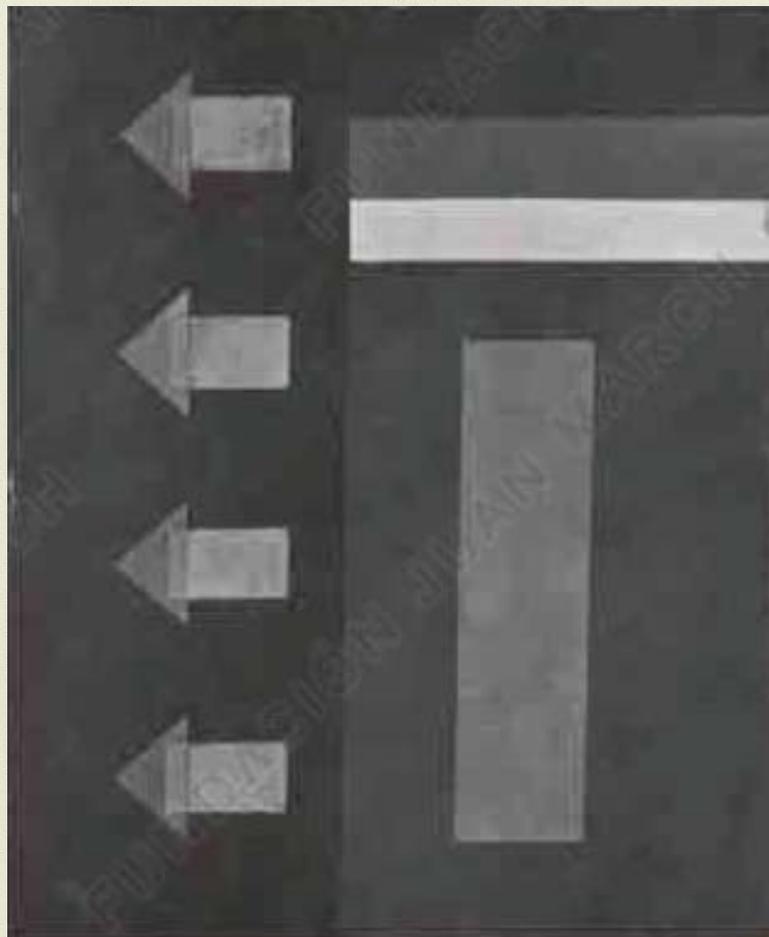




3. Medido, 1925
Oleo sobre cartón
69 × 49 cm



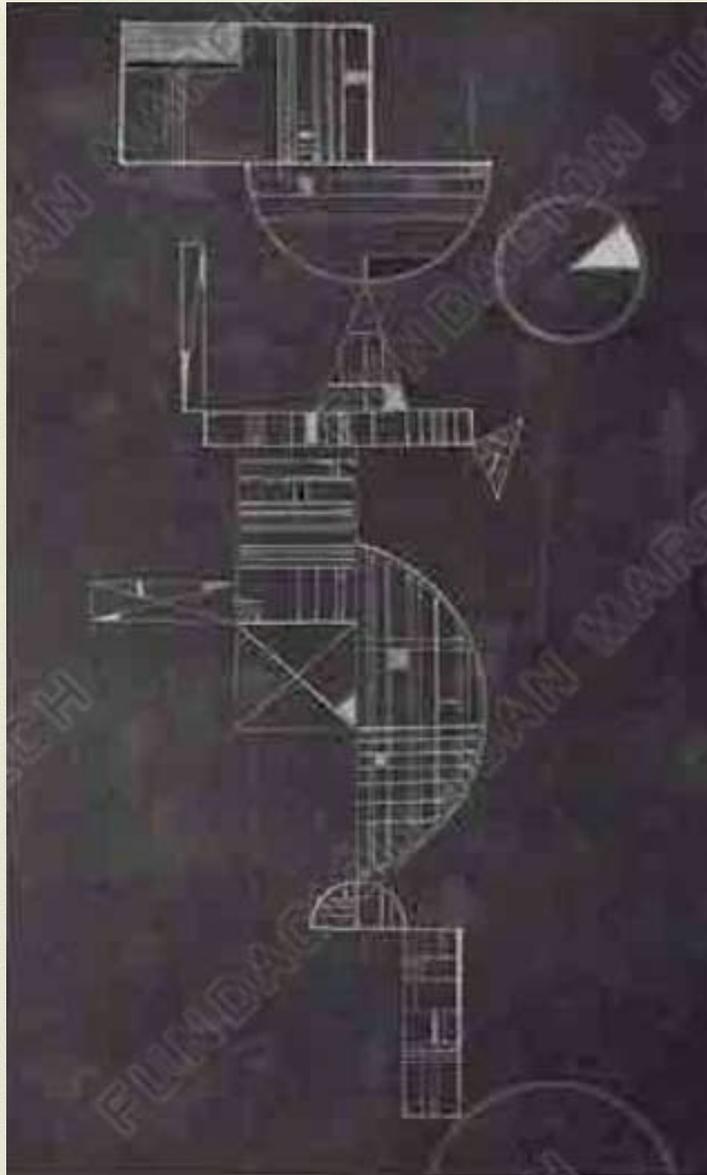
6. Conclusión, 1926
Oleo sobre cartón
80 × 38 cm



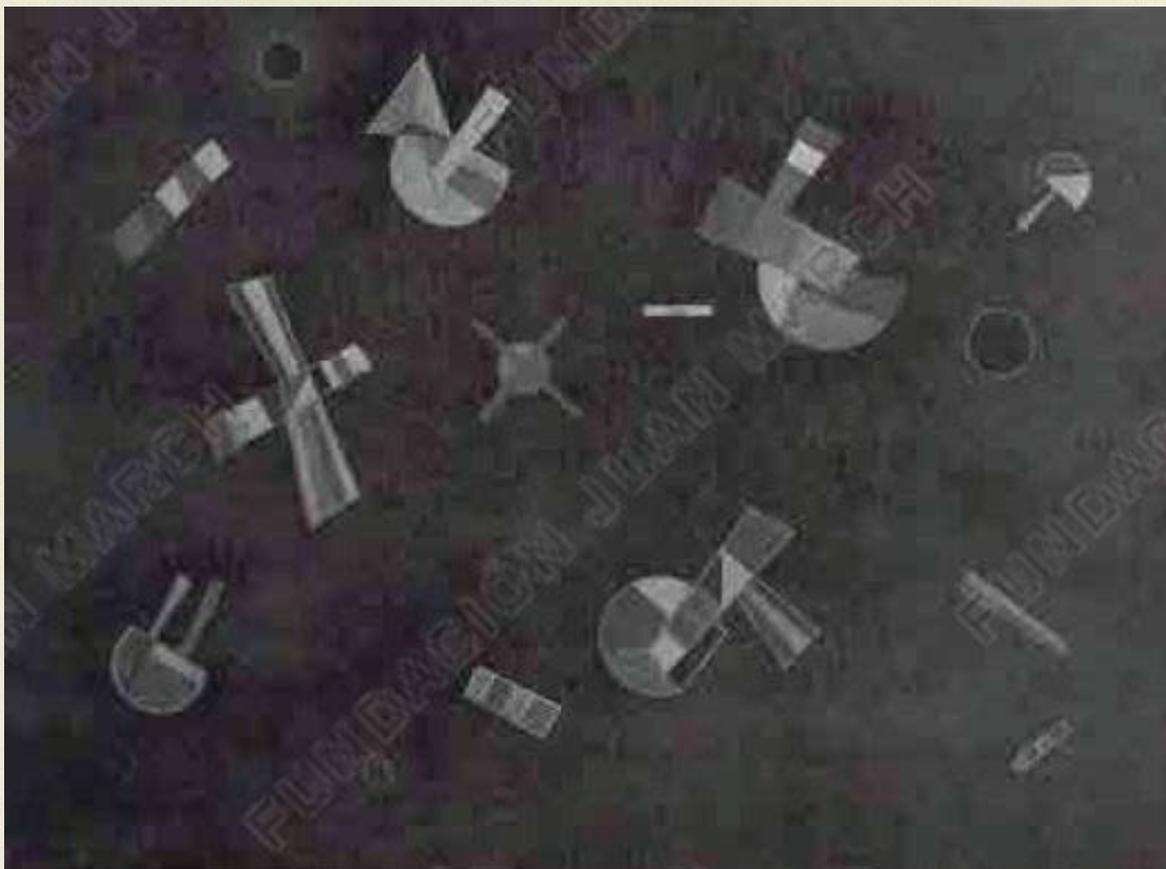
8. Hacia la izquierda, 1927
Oleo sobre cartón
41 × 33 cm



9. Motivo puntiagudo, 1927
Oleo sobre lienzo
80 × 57 cm



16. Elevándose desde el
semicírculo, 1931
Témpera sobre cartón
75 × 45 cm



17. Vuelo fijo, 1932
Oleo sobre cartón
49 × 70 cm



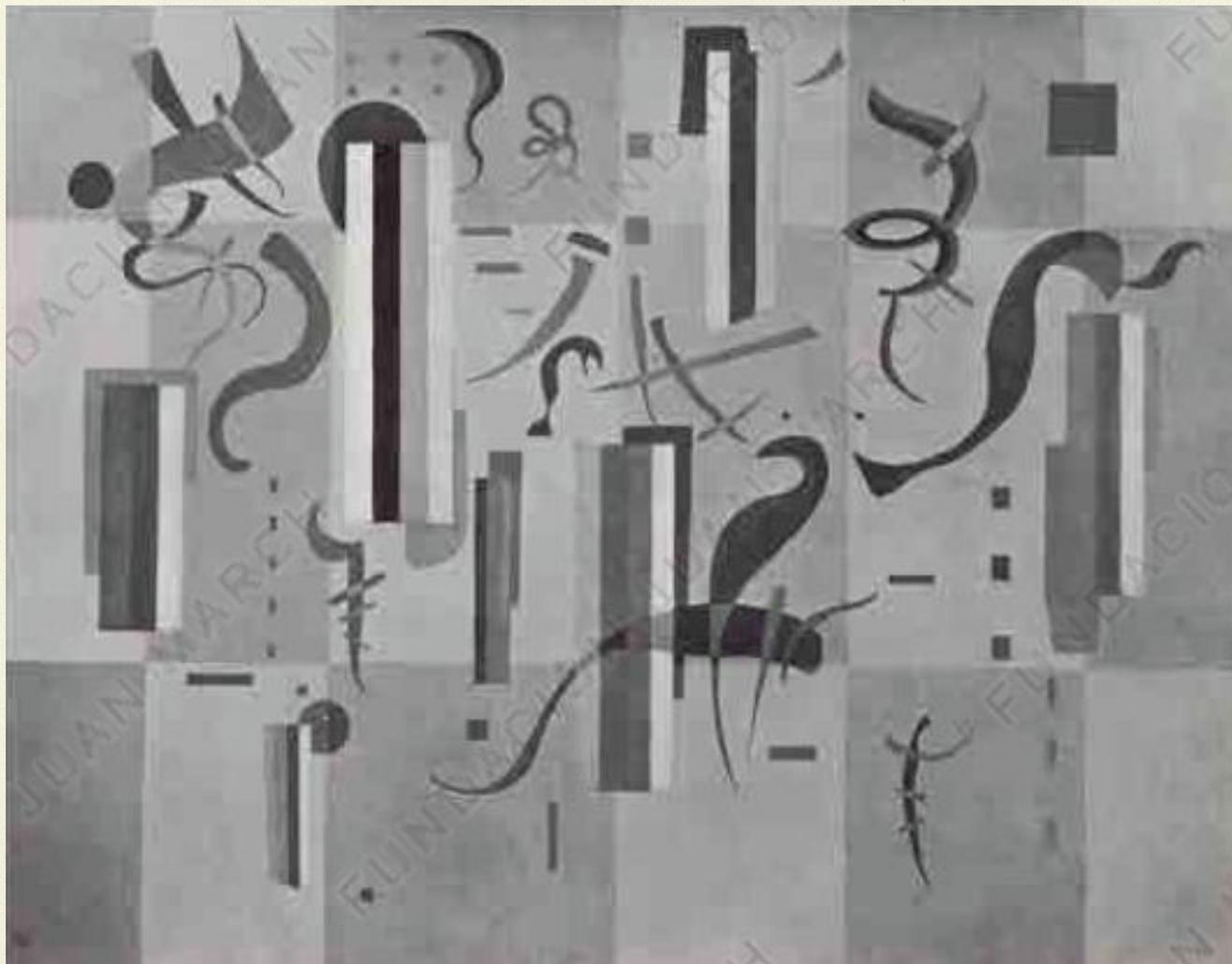
18. Unión, 1932
Oleo sobre lienzo
70 × 60 cm

Fundación Juan March



20. Círculos ceñidos, 1933
Témpera y óleo sobre lienzo
99 × 63 cm

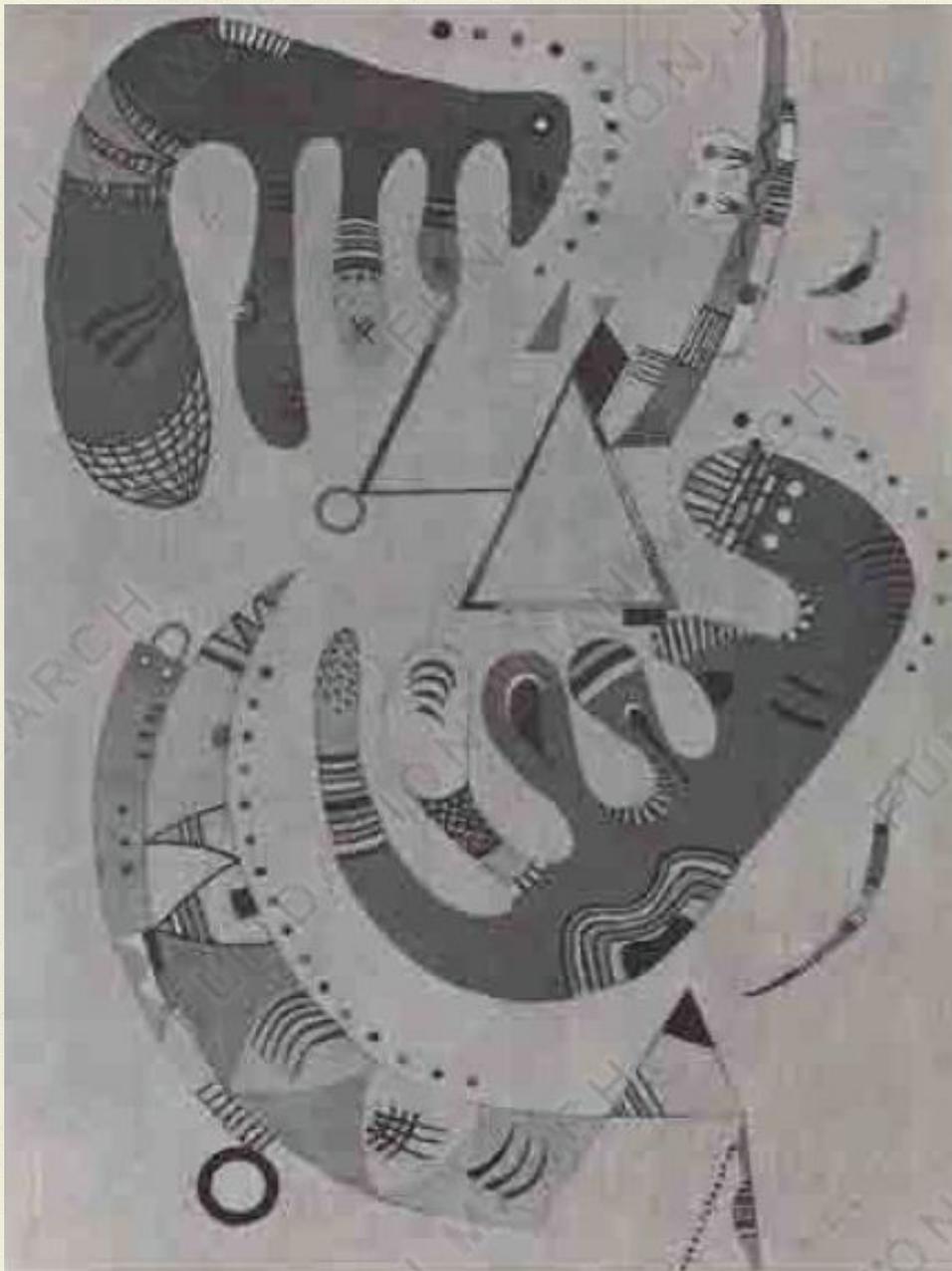
Fundación Juan March



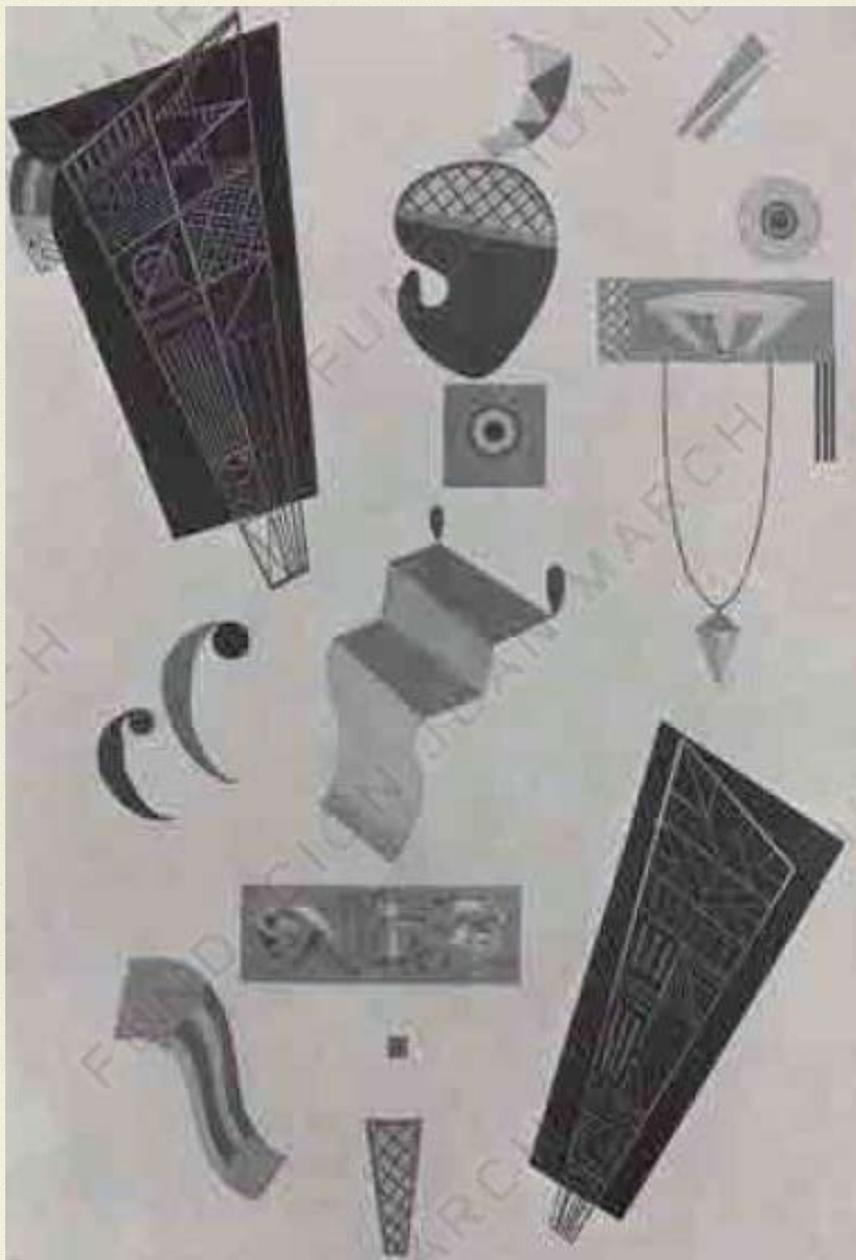
23. Acento delicado, 1935
Oleo sobre lienzo
89 × 116 cm



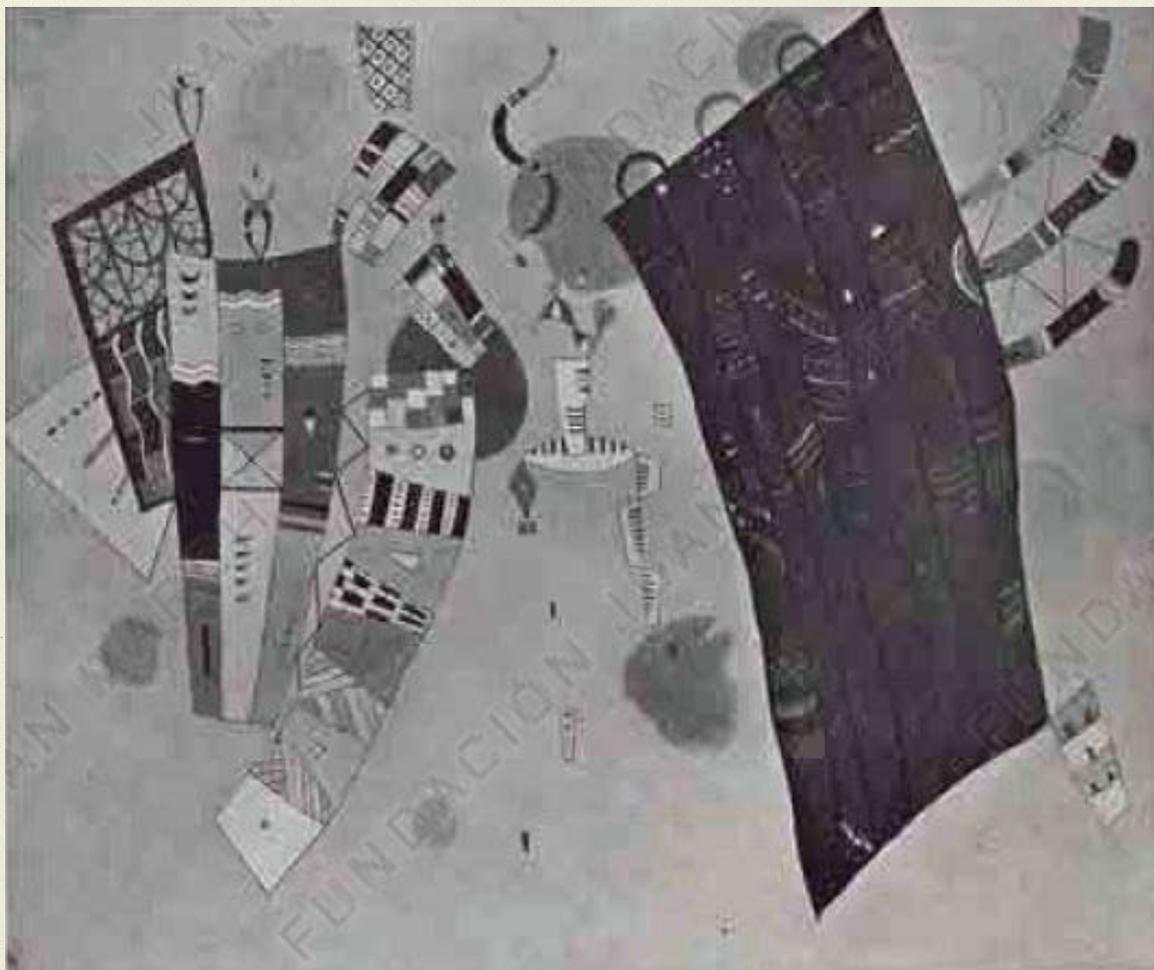
29. Sobrecargado, 1939
Oleo y laca sobre madera
32 × 32 cm



30. Verde y rojo, 1940
Oleo y laca sobre madera
79 × 51 cm



31. Dos negros, 1941
Oleo y laca sobre lienzo
116 × 81 cm

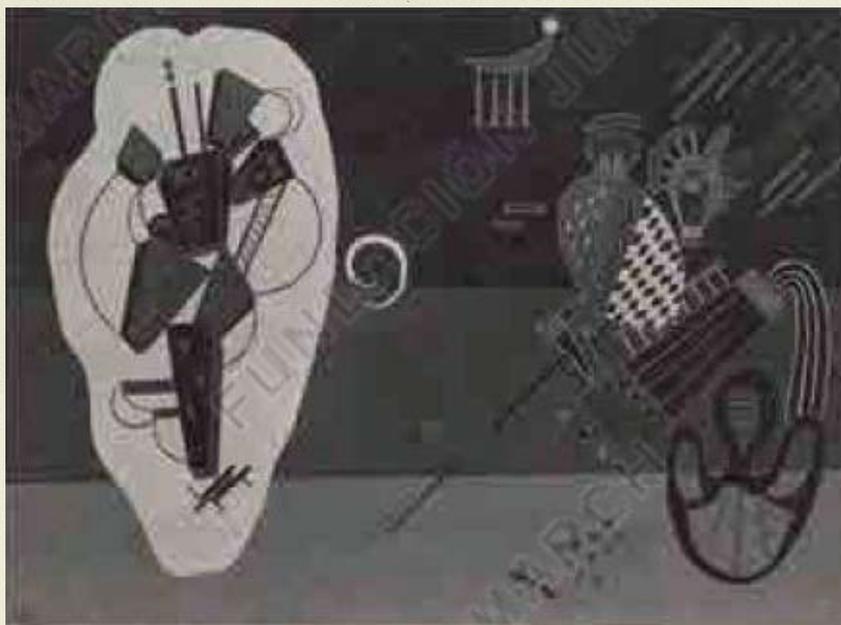


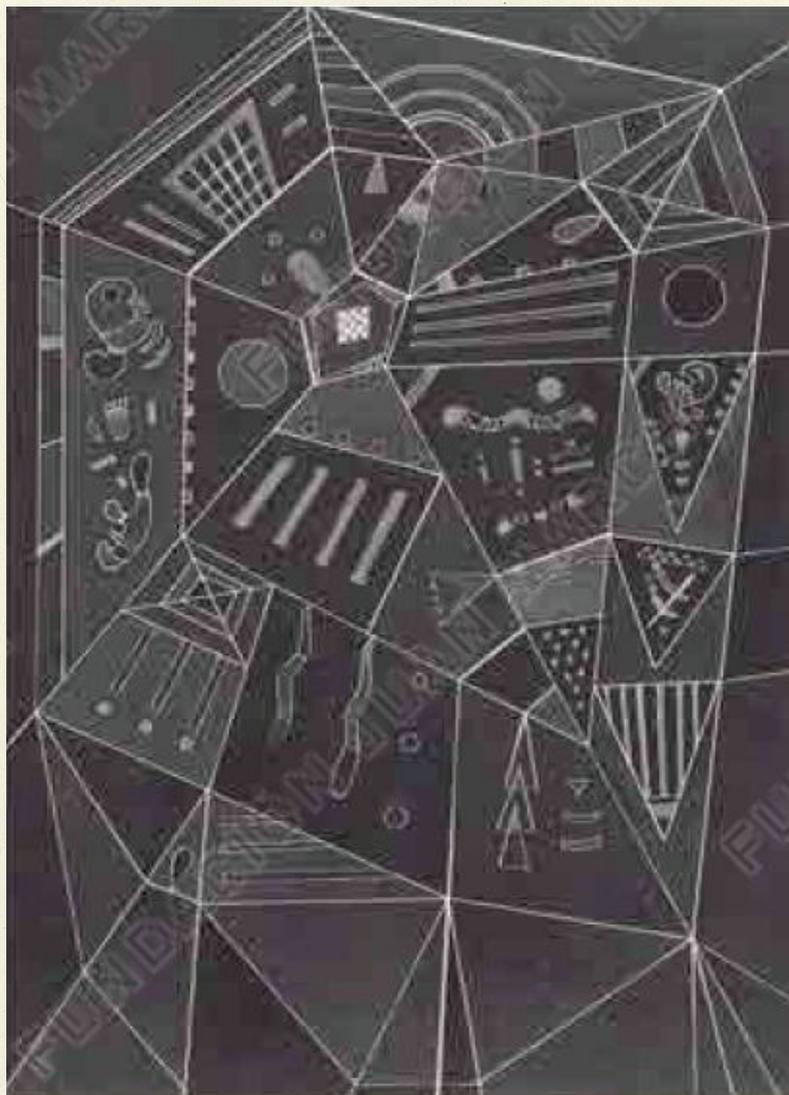
33. Tensiones delicadas, 1942
Oleo sobre lienzo
81 × 100 cm

35. Impulso marrón, 1943
Témpera y óleo sobre cartón
42 × 58 cm



38. Aislamiento, 1944
Gouache y óleo sobre cartón
42 × 58 cm



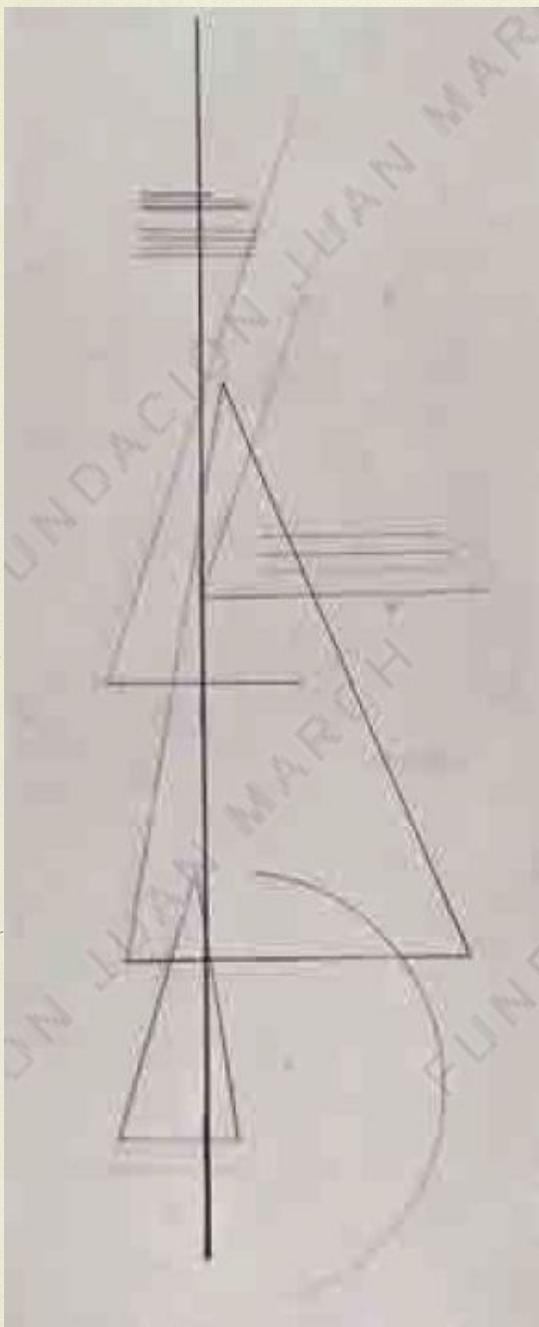


37. Hilos sutiles, 1943
Gouache y óleo sobre cartón
58 × 42 cm



Kandinsky de estudiante en Moscú

- 1866. *Nace el 5 de diciembre en Moscú.*
- 1884. *Estudia Economía política, Derecho y Estadística en la Universidad de Moscú.*
- 1889. *Otoño. Primera estancia en París.*
- 1896. *Deja la carrera científica para dedicarse a la pintura. Viaja a Munich.*
- 1897-1898. *Trabaja en la escuela de Antón Azbe, donde conoce a Jawlensky.*
- 1900. *Trabaja en la Academia Real, en la clase de Franz Stuck.*
- 1901. *Toma parte en la fundación del grupo «Die Phalanx».*
- 1902. *Abre una escuela de pintura y de dibujo en Munich. Miembro de la «Berliner Sezession». Presidente del grupo «Die Phalanx». Comienza sus grabados de madera, en negro y en colores.*
- 1906. *Se instala en Sèvres, cerca de París, donde reside un año. Expone por primera vez en el Salón de Otoño.*
- 1907. *Pasa una temporada en Berlín y en Dresde. Envía obras a la exposición de Artes Gráficas del grupo «Die Brücke», en Dresde, y al Salón de los Independientes, de París.*
- 1908. *Regresa a Munich.*
- 1909. *Funda, con Jawlensky, la «Nueva Asociación de los Artistas de Munich», presidida por él mismo.*
- 1910. *Escribe De lo espiritual en el arte, editado en Berlín a finales de 1911 por Piper. En 1912, en Berlín, aparecen otras tres ediciones de esta obra. Entra en contacto con Franz Marc.*
- 1911. *Conoce a Macke y a Klee. Trabaja con Franz Marc en el almanaque de estética Der Blaue Reiter.*
Diciembre. Primera exposición de la redacción del Blaue Reiter en la galería Thannhauser, en Munich.
- 1912. *Segunda exposición de la redacción del Blaue Reiter en la Galería Goltz, de Munich, con la participación del grupo «Die Brücke», de Dresde, de los miembros del «Moderno Bund» y de la «Nouvelle Sezession», de Berlín.*
- 1913. *Aparece en Berlín, editado por Piper, su poema Klänge, ilustrado con 56 grabados en madera, y en ediciones «Der Sturm» se publica un álbum, Kandinsky 1901-1913. Participa en el «Primer Salón de Otoño alemán», en la Galería «Der Sturm», de Berlín.*

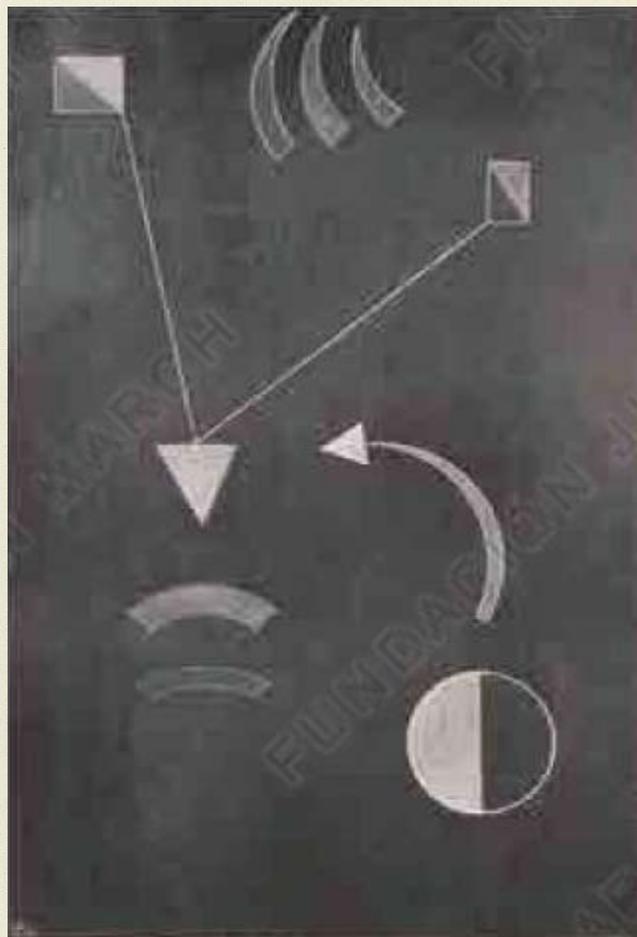


43. Sin título, 1928
Acuarela
45 × 19 cm

1914. Agosto-octubre. Reside en Suiza, para volver seguidamente a Rusia.
1918. Miembro del Departamento de las Artes, en el Comisariado de Cultura Popular. Profesor en la Academia de Bellas Artes de Moscú.
1919. Director del Museo de Cultura Pictórica.
1921. Funda la Academia de Artes y Ciencias de todas las Rusias, de la que es elegido presidente. En diciembre abandona Rusia y marcha a Alemania.
1922. Exposición en la Galería Goldschmidt y Wallerstein, de Berlín. En junio, profesor de la Bauhaus, en Weimar.
1924. Forma el grupo «Los Cuatro Azules» con Feininger, Jawlensky y Klee.
1925. Se instala en Dessau, en la Bauhaus.
1926. Publica en Dessau Punto y línea sobre el plano.
1928. Decorados y trajes para Cuadros de una Exposición, de Moussorgsky, representada en el «Friedrich Theater» de Dessau.
1929. Primera exposición individual en París, en la Galería Zak.
1931. Frescos para el salón de música de la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín.
1933. Diciembre: Se instala en Neuilly-sur-Seine, cerca de París.
1937. Cincuenta y siete de sus obras son confiscadas en Alemania.
1939. Se nacionaliza francés.
1944. 13 de diciembre: Muere en Neuilly-sur-Seine.

Principales exposiciones

1926. Berlín, Neumann und Nierendorf.
1946. París, Galerie René Drouin.
1947. Amsterdam, Stedelijk Museum.
1949. París, Galerie René Drouin.
1950. París, Galerie de Beaune.
1953. París, Galerie Maeght.
1954. Stuttgart, Würt. Kunstverein.
1955. París, Galerie Maeght - *Kandinsky 1900-1910*.
1955. Berna, Kunsthalle.
1955. París, Galerie Maeght - *Période dramatique: 1910-1920*.
1958. Colonia, Wallraf Richartz Museum.
1960. París, Galerie Maeght - *Œuvres de 1921 à 1927*.
1963. Nueva York, The Salomon R. Guggenheim Museum.
1963. París, Musée National d'Art moderne.
1965. Stocolmo, Moderne Museet.
1965. París, Galerie Maeght - *Bauhaus de Dessau: 1927-1933*.
1966. Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght.
1969. París, Galerie Maeght - *Période parisienne*.
1970. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle.
1972. París, Musée d'Art moderne de la ville.
1972. Basilea, Galerie Beyeler.
1972. París, Galerie Berguen.
1972. París, Galerie Flinker.
1972. Humlebaek, Louisiana Museum of Art.
1972. Charleroi, Palais des Beaux-Arts.
1973. Londres, The Lefèvre Gallery.
1974. São Paulo, Biennale.
1976. Burdeos - *Kandinsky en Munich*.
1977. París, Galerie Karl Flinker.
1978. Madrid, Fundación Juan March.



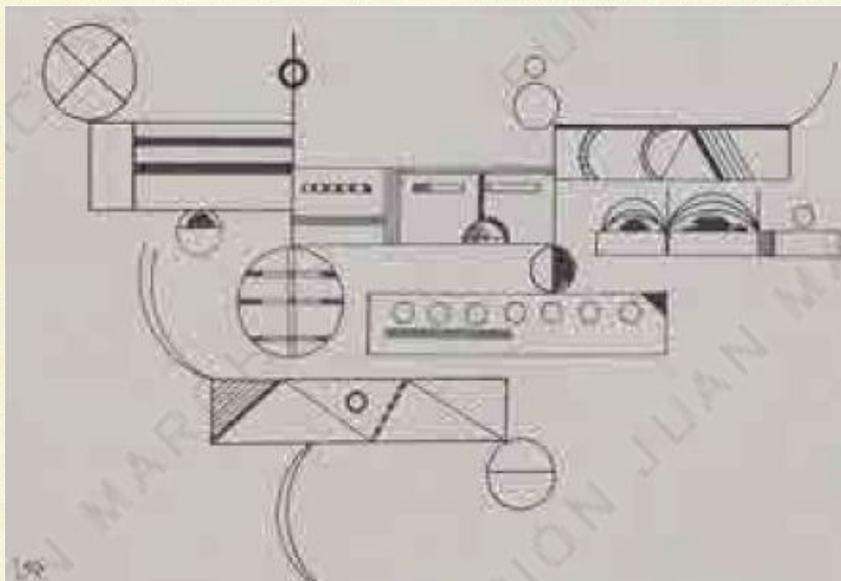
19. Allí, 1932
Témpera sobre cartón
49 × 33 cm



39. Wilde Ruhe, 1923
Acuarela
39,5 × 30 cm

Oleos

1. En el círculo negro, 1923
Oleo sobre lienzo
130 × 130 cm
2. Círculo azul n.º 2, 1925
Oleo sobre cartón
61 × 41,5 cm
3. Medido, 1925
Oleo sobre cartón
69 × 49 cm
4. Pequeños valores, 1926
Oleo sobre cartón
37 × 25 cm
5. Agitación oscura, 1926
Oleo sobre cartón
41 × 33 cm
6. Conclusión, 1926
Oleo sobre cartón
80 × 38 cm
7. Estrechamente rodeado, 1926
Oleo sobre lienzo
100 × 64 cm
8. Hacia la izquierda, 1927
Oleo sobre cartón
41 × 33 cm
9. Motivo puntiagudo, 1927
Oleo sobre lienzo
80 × 57 cm
10. Tirando a violeta, 1929
Oleo sobre cartón
37 × 25 cm
11. Equilibrio inestable, 1930
Oleo sobre cartón
45 × 33 cm
12. Sin título, 1930
Oleo sobre cartón
25,5 × 34,5 cm
13. Aisladamente, 1930
Oleo sobre cartón
70 × 49 cm
14. División íntima, 1930
Oleo sobre cartón
70 × 49 cm
15. Desde la pequeña flecha, 1930
Oleo sobre cartón
34 × 49 cm
16. Elevándose desde el semicírculo, 1931
Témpera sobre cartón
75 × 45 cm
17. Vuelo fijo, 1932
Oleo sobre cartón
49 × 70 cm
18. Unión, 1932
Oleo sobre lienzo
70 × 60 cm
19. Allí, 1932
Témpera sobre cartón
49 × 33 cm
20. Círculos ceñidos, 1933
Témpera y óleo sobre lienzo
99 × 63 cm
21. Violeta dominante, 1934
Oleo y arena sobre lienzo
130 × 162 cm
22. Negro abigarrado, 1935
Oleo y laca sobre lienzo
116 × 89 cm



55. Sin título, 1933
Tinta china
15 × 23,5 cm

23. Acento delicado, 1935
Oleo sobre lienzo
89 × 116 cm

24. Nudo rojo, 1936
Oleo sobre lienzo
89 × 116 cm

25. Centro acompañado, 1937
Oleo sobre lienzo
114 × 146 cm

26. Dos etc..., 1937
Oleo sobre lienzo
89 × 116 cm

27. Forma roja, 1938
Oleo sobre lienzo
82 × 60 cm

28. Circuito, 1939
Oleo sobre lienzo
92 × 73 cm

29. Sobrecargado, 1939
Oleo y laca sobre madera
32 × 32 cm

30. Verde y rojo, 1940
Oleo y laca sobre madera
79 × 51 cm

31. Dos negros, 1941
Oleo y laca sobre lienzo
116 × 81 cm

32. Balanceo, 1942
Oleo y laca sobre lienzo
89 × 116 cm

33. Tensiones delicadas, 1942
Oleo sobre lienzo
81 × 100 cm

34. Ascensión ligera, 1943
Témpera y óleo sobre cartón
58 × 42 cm

35. Impulso marrón, 1943
Témpera y óleo sobre cartón
42 × 58 cm

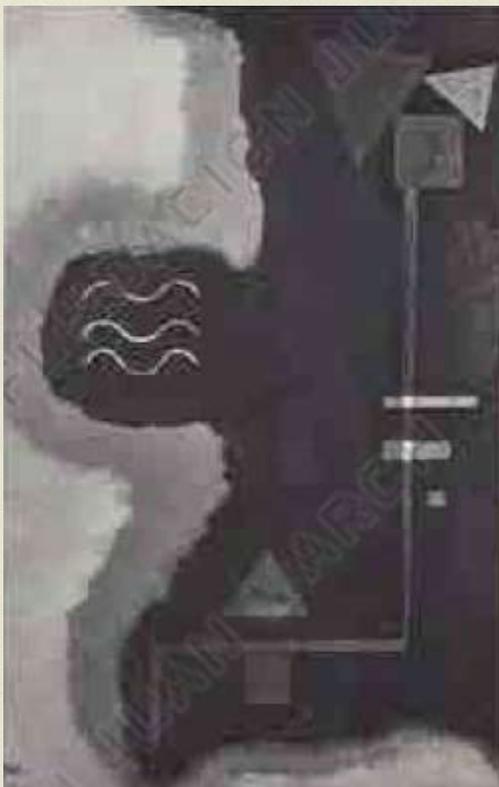
36. Punta roja, 1943
Oleo y témpera sobre cartón
42 × 58 cm

37. Hilos sutiles, 1943
Gouache y óleo sobre cartón
58 × 42 cm

38. Aislamiento, 1944
Gouache y óleo sobre cartón
42 × 58 cm

Acuarelas, gouaches y dibujos

- | | |
|--|---|
| 39. Wilde Ruhe, 1923
Acuarela
39,5 × 30 cm | 50. Felicidades para 1960, 1932
Tinta china
28,5 × 25 cm |
| 40. Sonoridad suave, 1923
Acuarela
31 × 41 cm | 51. Sin título, 1932
Tinta china
22 × 28 cm |
| 41. Dedicado a los 49 años de M. Maeght, 1924
Tinta china
23 × 32 cm | 52. Círculo y rectángulo, 1932
Gouache
53 × 32 cm |
| 42. Felicidades Nina (1966), 1926
Tinta china
34,5 × 24,5 cm | 53. Olas, 1932
Gouache y tinta
32 × 50 cm |
| 43. Sin título, 1928
Acuarela
45 × 19 cm | 54. Sin título, 1933
Tinta china
23,5 × 15 cm |
| 44. Versuken, 1929
Gouache
50 × 25 cm | 55. Sin título, 1933
Tinta china
15 × 23,5 cm |
| 45. Felicidades Nina (1959), 1931
Tinta china
47,5 × 14 cm | 56. Sin título, 1933
Tinta china
38 × 31 cm |
| 46. Sin título, 1931
Tinta china
22,5 × 18 cm | 57. Extremos n.º 539, 1934
Acuarela
70 × 51,5 cm |
| 47. Sin título, 1931
Tinta china
36,5 × 36,5 cm | 58. Forma vuelta, 1938
Gouache sobre papel
49 × 30 cm |
| 48. Sin título, 1931
Tinta china
30 × 40 cm | 59. Verde y rojo, 1939
Tinta china
21,5 × 16 cm |
| 49. Sin título, 1932
Tinta china
22 × 27 cm | 60. N.º 638 dedicado por Nina (1956), 1940
Gouache
47 × 30,5 cm |



10. Tirando a violeta, 1929
Oleo sobre cartón
37 × 25 cm

Catálogos de Exposiciones de la
Fundación Juan March:

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka, con textos del
Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76.**

Jean Dubuffet, con textos del propio
artista, 1976.

Alberto Giacometti, con textos
de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77.**

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de Rafael Alberti,
Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors
y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX, con
textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78.**

Francis Bacon, con textos
de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.



KANDINSKY, FUNDACION JUAN MARCH, 1978/1979