



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

---

**KANDINSKY  
ACUARELAS  
STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS,  
MÜNICH**

2004

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.



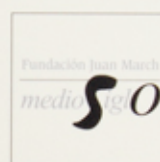
FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Casas Colgadas, Cuenca  
[www.march.es](http://www.march.es)



Sant Miquel, 11, Palma  
[www.march.es](http://www.march.es)



# KANDINSKY

*Acuarelas*

STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS MÜNICH





Fundación Juan March

KANDINSKY  
*Acuarelas*



# KANDINSKY

*Acuarelas*

STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS MÜNICH

## museo de Arte abstracto español, Cuenca

17 DICIEMBRE 2004 - 28 MARZO 2005

## museu d'Art espanyol contemporani, Palma

6 ABRIL - 25 JUNIO 2005

Fundación Juan March

*medio* Siglo

**5**  
**Presentación**

**7**  
*...el propio ojo (queda) fascinado  
por la belleza del color*  
Helmut Friedel

**19**  
**Obras**

**67**  
**Biografía**

**75**  
**Catálogo**

**81**  
**Texte auf deutsch**



Bajo el título Kandinsky, acuarelas la Fundación Juan March presenta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, y posteriormente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma una selección de 39 obras, en su mayor parte acuarelas, realizadas entre 1910 y 1914, procedentes de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX el arte experimenta un cambio sustancial. Cézanne inicia una reflexión sobre la forma que será continuada por los pintores cubistas y que llega a su máximo desarrollo con los planteamientos abstractos produciéndose la ruptura definitiva hacia la nueva manera de concebir el arte.

Wassily Kandinsky (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, Francia, 1944) es considerado como el iniciador de la abstracción. Su propósito pictórico consistía en transmitir al espectador un enfoque espiritual del arte, lo que él llamó “principio de la necesidad interior” o, lo que es lo mismo, la necesidad de una búsqueda de lo espiritual en el arte abstracto.

Las obras seleccionadas para esta exposición muestran el momento en el que Kandinsky experimenta la manera de conceder al color una existencia propia independiente de la forma, para llegar a prescindir completamente del objeto. Es durante este proceso cuando en 1910 realiza su primera acuarela abstracta, y con ella se inicia la historia de la pintura no figurativa.

Para la organización de esta exposición hemos contado en todo momento con la inestimable ayuda de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich y de su director, Helmut Friedel quien ha ejercido una labor de asesoramiento y ha tenido la amabilidad de escribir el texto para el presente catálogo. A él y a su equipo quisiéramos agradecer su gran apoyo en la realización de este proyecto.



*...el propio ojo (queda) fascinado por la belleza del color* Wassily Kandinsky

Helmut Friedel

Director Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich

Kandinsky no tomaría la decisión de convertirse en artista hasta 1896, cuando contaba 30 años. Ponía así fin a su carrera de jurista, iniciada en Moscú, ciudad en la que estaba afincado y en cuya universidad ocupaba un puesto de docente sin cátedra. Precisamente cuando le ofrecen una cátedra en Dorpat, prefiere abandonar su profesión y su patria y hacerse pintor en Múnich. Entre los desencadenantes de esa decisión se cuenta, por un lado, su encuentro con la pintura de Claude Monet, cuyas obras *Montón de heno* (1891) y *Fachada de la catedral de Rouen* (1894) se habían expuesto en Moscú y habían producido en Kandinsky una profunda impresión. Ese entusiasmo por la pintura de Monet desembocará en la exposición de algunas obras del pintor, que Kandinsky, con la escuela *Phalanx* por él fundada, organiza en Múnich en mayo de 1903. Por otro lado, junto a ese impulso procedente de la pintura influyó su encuentro con la obra musical de Richard Wagner y su idea de obra de arte total, la confluencia de diferentes manifestaciones artísticas en una unidad, tanto de contenido como estética.

Cuando Kandinsky llega a Múnich a finales de 1896 para estudiar pintura tiene unas expectativas muy distintas a las de cualquier estudiante normal que, tras concluir sus estudios de bachillerato, avanza a tientos en busca de un camino adecuado. Frente a ese estereotipo de estudiante, Kandinsky cuenta ya con una formación profesional, una educación universal y una idea muy clara de lo que espera del arte. Su decisión de ir a Múnich se fundamentaba en que ésta era considerada como “ciudad del arte”, con una academia célebre, con las grandes exposiciones del Palacio de Cristal y con un movimiento combativo: la *Secession*; además, Múnich era una ciudad relativamente pequeña y abarcable, en la que le parecía que luchar por sus nuevas ideas y encontrar

cierta consideración sería más fácil que en la metrópoli francesa. A todo ello se añadían ideas románticas, concepciones de cuento de hadas que Kandinsky bien pudo asociar con Alemania y con Múnich.

Para poder estudiar en la Academia de Múnich, Kandinsky tuvo que seguir un curso previo con Anton Ažbé, en el que coincidían numerosos artistas del este y el sudeste de Europa que preparaban su ingreso en la academia. A continuación Kandinsky acudió durante un año a estudiar pintura con Franz von Stuck, pero bien pronto abandonó esa tutela para, a partir de 1900-1901, comenzar a trabajar por su cuenta. Desde ese momento, Kandinsky conservará todos sus trabajos en un libro de bocetos, lo cual significa que considera toda su producción posterior como parte de su Obra. Dicho cuaderno, su “catálogo casero”, lo lleva al día minuciosamente hasta 1910-1911, momento en el que la dirección tomada por su creación artística estaba claramente perfilada, sin posibilidad de retorno. Pero ya desde sus primeros comienzos en Múnich, en 1899, acompaña su actividad artística con numerosos textos teóricos y poéticos. Se han conservado más de 110 manuscritos de Kandinsky del período comprendido entre 1889 y 1916, además de su tesis doctoral y del “diario de Vologda”, en el que anotó un viaje realizado con el fin de llevar a cabo estudios etnográficos sobre el pueblo de los permiakos y los sirienos (1889).

La intensa dedicación a un nuevo “lenguaje del color” (un complejo de temas central dentro de su teoría, junto con una teoría de la composición) pone de manifiesto que, en su búsqueda artística, Kandinsky perseguía un procedimiento ilustrado y sometido a reflexión metódica. Así pues, su estrategia artística no radicaba sólo en un método basado exclusivamente en la creación gráfica, sino que pudo apoyarse también en un lenguaje vigoroso con el que Kandinsky transfería los fenómenos de su observación a un mundo de conceptos. Para ello utilizó casi siempre el idioma alemán, lo que, a buen seguro, estaba relacionado con el entorno en el que él buscaba el debate, pero que también respondía a su respeto por la filosofía alemana.

Los manuscritos, hasta ahora inéditos y custodiados mayoritariamente en los archivos del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou de París y en la Fundación Gabriele



Fig. 1: *Composición VII*, 1913

Münter- und Johannes Eichner de Múnich, publicados en otoño de 2004 en la editorial Prestel, editados por el autor del presente escrito y revisados por Jessica Boissel. Tal publicación permitirá un acercamiento a la comprensión del arte de Kandinsky mucho más profundo de cuanto ha sido posible hasta ahora. Kandinsky redactaba sus textos en ruso y, fundamentalmente, como se ha mencionado anteriormente, en alemán. Con el alemán estaba familiarizado desde pequeño, pues de niño leía los cuentos de Grimm en alemán en compañía de su abuela, báltica de nacimiento. Kandinsky domina el alemán con extraordinaria soltura, hasta el punto de ser capaz de escribir en alemán los numerosos y a menudo complicados textos, e incluso el difícilísimo libro *De lo espiritual en el arte*. Su compañera durante sus años de Múnich, Gabriele Münter, le ayudaba regularmente con eventuales correcciones, casi siempre de poca enjundia.

A continuación, para adentrarnos en el mundo lingüístico de Kandinsky y aprender de sus consideraciones respecto al color, citamos algunos pasajes de un manuscrito sobre el “lenguaje del color”, escrito en 1908 o 1909.

«Si dejamos que los ojos se deslicen por una paleta llena de colores obtenemos dos resultados:

1) Un efecto puramente físico: el ojo queda fascinado por la belleza y las calidades del color. El espectador percibe una sensación de satisfacción, de alegría como un gastrónomo cuando disfruta de un exquisito manjar. Es una sensación física que, como tal, sólo puede ser breve. Los colores claros atraen al ojo con intensidad y fuerza, y con mayor intensidad y mayor fuerza aún los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde. Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una conmoción emocional. En tal caso obtenemos

2) el segundo resultado principal de la contemplación del color, es decir, el efecto psicológico producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.

Como el alma generalmente está estrechamente unida al cuerpo, es posible que una conmoción psíquica provoque otra correspondiente por asociación. Por ejemplo, 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 a otro agente físico, que inevitablemente tiene un efecto penoso sobre el alma.

Si esto fuera así, podríamos explicar fácilmente por medio de la asociación los otros efectos físicos del color, es decir, los efectos no sólo sobre el sentido de la vista sino también sobre los demás sentidos.

La expresión “colores fragantes” es corriente.

Finalmente, la calidad acústica de los colores es tan concreta que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano.

Precisamente porque el ojo (el ver) y aún más el oído (el oír) son los caminos que conducen directamente al alma, surgieron artes que cuentan especialmente con dichos órganos. En lo que respecta a la música, difícilmente se encontrará entre miles de personas una a la que ese arte no le produzca una impresión anímica. El efecto del sonido es algo tan generalmente aceptado que sería superfluo tratar de demostrarlo. Sólo la pintura, el otro arte vigoroso e igualmente noble, no precisa de sus poderosos medios para hablar directamente al alma, como hace toda música, sino que los utiliza para copiar objetos. Los pintores, que Tolstoi define como personas que “saben dibujar y pintar todo” (razón por la cual considera esa profesión bastante inútil), no buscan (o saben), sobre todo hoy en día, hablar al alma humana a través de medios puros de la pintura, sino que, en el mejor de los casos, quieren reproducir la “naturaleza” directamente y a través del “temperamento del artista”...»

Estas líneas de su “lenguaje del color”, es decir, de las consideraciones preliminares para su célebre escrito *De lo espiritual en el arte* (publicado en 1911) bastan para poner de manifiesto que, en su



Fig. 2: *Estudio para Pintura con recuadro blanco*, 1913

la utiliza Kandinsky especialmente en sus láminas más tempranas. Y no entiende por tales únicamente los dibujos con lápices de colores, sino muy particularmente los guaches, casi siempre sobre papeles en color y oscuros, que él denominaba “témperas”.

Kandinsky dibujó y pintó acuarelas durante toda su vida pero, sobre todo a partir de 1910, el dibujo y la acuarela aparecen juntos y en igualdad de categoría con mayor frecuencia e intensidad. Es decir, precisamente en el momento en que Kandinsky se ocupaba del lenguaje del color, en que se dedicaba a escribir sobre el problema del color, la acuarela, el color sobre papel, pasa a ser prioritario para el pintor.

Hasta 1908, la concepción que Kandinsky tenía del dibujo estaba esencialmente marcada por las ideas que articuló en sus xilografías. Éstas eran superficies netamente delimitadas y formas con contornos bien definidos, en las que los colores tenían asignada, como en la compartimentación del esmalte, una superficie acotada y nítidamente definida. Coherentemente, los dibujos se estructuran en líneas intensas y precisas, y los guaches en superficies coloreadas claramente definidas sobre un fondo más oscuro. En conjunto, esos trabajos recuerdan intensamente las ilustraciones populares de los libros de procedencia rusa de la época que, con sus xilografías

teoría, Kandinsky trata de captar el efecto inmediato del color. Pero, naturalmente, el color sólo puede manifestarse en una forma determinada, puesto que para su representación precisa siempre de una extensión en superficie. Kandinsky veía el “comportamiento sonoro” específico del color en analogía con la música, y especialmente con el timbre de los tonos.

En el “catálogo casero”, el índice manuscrito de las obras reconocidas por él mismo, que inicia en 1900 o principios de 1901, encontramos sus trabajos ordenados en diferentes categorías. En él se encuentran las xilografías separadas de los cuadros, de los pequeños estudios en óleo y, separados de ellos, los “dibujos en color”. Esta denominación



Fig. 3: *Estudio para Pintura con recuadro blanco*, 1913

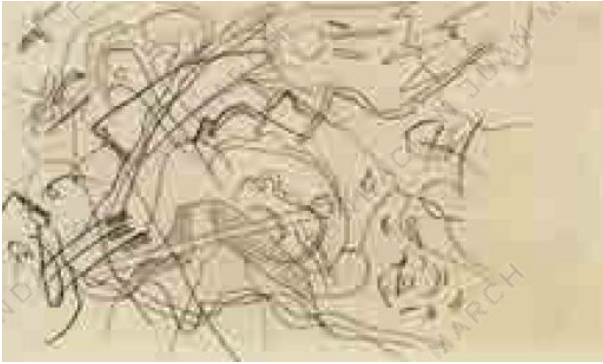


Fig. 4: *Estudio para Pintura con recuadro blanco*, 1913

coloreadas, tenían una impronta inconfundible. Ni tras su regreso de París, donde había pasado el año 1906 con Gabriele Münter, ni siquiera durante la primera época de Murnau, Kandinsky modifica esencialmente su concepción artística en la acuarela o en los dibujos. Tanto éstos como los demás estudios en color están profundamente enraizados en la etapa precedente, mientras que en los estudios al óleo espontáneos ante la naturaleza se alcanza ya una nueva posibilidad expresiva del color. Los trabajos sobre papel siguen constituyendo la preparación de xilografías, como pueden ser los bocetos para el carné de miembro de la *Nueva Asociación*

*de Artistas*, o los bocetos para xilografías coloreadas, como por ejemplo *Montañas* (1908-9) o *Dos mujeres en paisaje lunar*, del mismo año. Incluso cuando el paso a la abstracción se encontraba ya muy avanzado y Kandinsky se dedicaba, según sus propias palabras, a “mediante medios pictóricos crear cuadros tales que, como seres puramente pictóricos, llevan una vida propia independiente e intensa”, los dibujos a pincel con tinta china, los dibujos a lápiz y las acuarelas estaban concebidos todavía para servir como modelos para xilografías.

Consecuentemente, de ahí surgió por ejemplo la carpeta *Sonidos (Klänge)*, de 1910, compuesta por numerosos bocetos para las xilografías de ilustración, en forma tanto de dibujos en tinta china en blanco y negro como de acuarelas en color. En un contrapunto fascinante se encuentran dibujos, en parte también dibujos en calco que, en contornos fijos, reflejan la estructura del cuadro y sus elementos constituyentes, así como puras representaciones en color, en los más variados tonos, de la distribución de la superficie. En algunas de las acuarelas, como por ejemplo en el boceto para la xilografía en color *Tres jinetes en rojo, azul y negro*, (1910-11) (cat. 21), confluyen en un boceto los elementos en competencia de la estructura negra del dibujo y la distribución de los colores.

Los bocetos de 1911 para la cubierta del almanaque *El jinete azul* (cat. 10-19) constituyen un despliegue inesperado de las posibilidades expresivas de Kandinsky en la acuarela. En el verano de 1911 Kandinsky elabora diez bocetos para un volumen encuadernado. En el centro de la representación aparece la figura de un jinete -una imagen que recuerda un número circense- que se aleja avanzando cabalgando y saltando sobre el arco iris y sobre los abismos de lo terrenal. Una



concepción romántica del elevarse y apartarse de los condicionamientos de lo terreno. Una inmersión en un mundo de colores cuyas formas ya no están ligadas, o sólo lo están marginalmente, a las condiciones de la vida cotidiana y, por consiguiente, a las condiciones de lo real. En esos bocetos observamos un permanente ascenso, un salto hacia ámbitos desconocidos situados más allá. La mayoría de los bocetos está delimitada por vigorosos marcos monocromos, con lo que destaca especialmente la imagen, y ofrecen al espectador la contemplación de un fragmento especial de un mundo visionario. Tras estos primeros bocetos de alegre colorido, la idea se concreta y abandona aquel mundo multicolor, para reducirse a una gama cromática restringida al negro, blanco y azul. Si bien nacidas probablemente de imposiciones previas por parte del editor, en las representaciones observamos también un paso decidido que se aleja de la impostura utópica y del ensoñamiento romántico, acercándose a una posición más austera y luchadora. Al diseño de portada para el almanaque sigue luego una representación que presumiblemente Kandinsky ya había encontrado en el verano de 1911 en una pintura sobre vidrio. En concreto, se trata de la imagen de *San Jorge II*. A diferencia de la pintura sobre vidrio, en la que predominan los tonos verdes, el boceto de portada se presenta como una xilografía de contornos nítidos y limitada a dos colores (a tres en un boceto posterior) sobre papel blanco: los colores son el negro, el azul y el rojo (en el libro impreso hay dos versiones de portada, correspondientes a los modelos xilográficos; la encuadernación en tres colores es para la edición de lujo). Junto al estrecho formato de la imagen aparece, a modo de una columna marginal lateral, la inscripción: ALMANAQUE DEL JINETE AZUL. En el libro publicado se renuncia a la palabra “almanaque”. El motivo central de la representación muestra a un San Jorge combatiente, que libera a una princesa cautiva y maniatada (en el ángulo inferior derecho de la imagen). Con esta representación Kandinsky se retrotrae a su antigua época de *Phalanx*, cuando para la primera exposición, en el año 1901, diseñó un cartel con combatientes lanza en ristre, en referencia nuevamente a los motivos de amazonas que figuraban en el cartel de la *Secession* realizado por Franz von Stuck para la Exposición Internacional de Arte de 1893. Gracias al motivo de San Jorge del almanaque, “El jinete azul” experimenta una definición unívoca; San Jorge es el ideal del jinete, del hombre que lucha, que a lomos de su caballo se eleva sobre la bajeza y combate la naturaleza maligna y adversa.

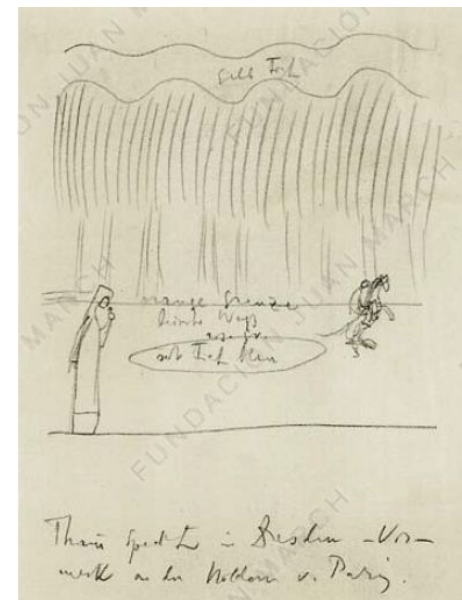


Fig. 5: *Paisaje con figura femenina y jinete*, 1908

En los años sucesivos, en particular en 1911-12, Kandinsky emplea la acuarela para un primer apunte y para desarrollar las ideas de los cuadros. Llama la atención que, paralelamente, traslada al papel bocetos en color y en blanco y negro sobre el mismo motivo, y además que, partiendo de pequeños esbozos a lápiz, y pasando por bocetos en acuarela, llega a las pinturas en vidrio. Estos pasos para los que, sobre todo en el caso de los dibujos y las acuarelas, pueden existir múltiples consideraciones e hipótesis, le ayudan en su búsqueda y solución de su proyecto pictórico. Posteriormente Kandinsky se mueve avanzando metódicamente hacia la composición de un cuadro. Junto a estas “etapas de desarrollo”, en las que se sigue una idea desde el dibujo hasta el gran cuadro, pasando por la acuarela y la pintura en vidrio, encontramos una serie de acuarelas que Kandinsky convierte en pinturas en vidrio prácticamente sin variación intermedia, por ejemplo en la

*Proclamación del Jinete Azul* y en la *Pintura en vidrio con cisne* o en *Vaca en Moscú* (1912), al igual que en *Dama de Moscú*, que ese mismo año, en concreto en mayo de 1912, ejecutó, con escasas variaciones, como cuadro de gran formato.



Fig. 6: *Estudio de color- cuadrados con círculos concéntricos*, 1913

cromáticas obtenidas van haciéndose más fijas, parecen ir cobrando forma. Los bocetos muestran entonces una disposición de los “pesos” delineada con más firmeza. Un ejemplo particularmente convincente del manejo del dibujo y la acuarela en el desarrollo de sus ideas lo constituye, junto a la *Composición VII* (fig. 1), la *Figura con recuadro blanco* de 1913. De ella se ha conservado un gran número de estudios individuales, que se ocupan de la configuración de los más diversos detalles, así como de la disposición global de la composición. En el centro de la representación –tres estudios para *Pintura con recuadro blanco*, 1913 (fig. 2-4)– se reconoce una figura de jinete que, únicamente a partir del movimiento, presenta la silueta de la cabeza y del jinete junto con el cuerpo del caballo. Lo que se muestra es un violento movimiento de lanza que se desplaza a lo largo de toda la lámina.

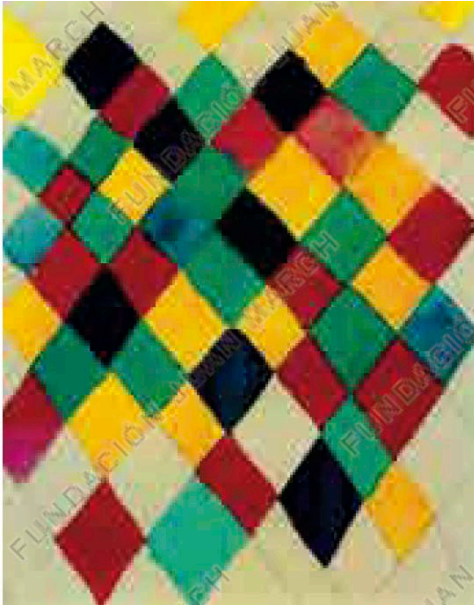


Fig. 7: *Estudio de color con rombos*, 1913

Finalmente, los bocetos para la *Composición VII* de 1913 constituyen un punto álgido muy especial en la concepción pictórica de Kandinsky y, al mismo tiempo, ponen de manifiesto su especial estrategia en el uso de la acuarela y del dibujo en su camino hacia la consecución de su objetivo –*Estudio para Composición VII*, 1913 (fig. 8-10)–. Numerosas representaciones en tinta china reproducen el diagrama de la concepción del cuadro. En algunas láminas sueltas se recoge el esquema de la composición mediante conceptos verbales que, enmarcados, ocupan un lugar determinado en la superficie del cuadro. Kandinsky establece en ellos conceptos tales como “Confusión/Formas duras/(en negro/o más agudo)”, o “Primero esquemáticamente fijo!/disponer. Luego relación/+ interrupciones/(límites positivos (es decir, yacentes)/ y negativos (con...)/formas más duras/suaves, delicuescentes ...formas más duras/suaves, delicuescentes con matiz melódico, formas suaves delicuescentes con/matiz melódico/líneas suaves/delicuescentes/que cobran fuerza, centro y blando/formas apenas o poco/visibles/2 Líneas duras/ ensoñador” así como “inhibiciones”. (*Dibujos esquemáticos para Composición VII*, 1913).

Evidentemente, en un proceso semejante, con el que, paso a paso, deseaba aproximarse a la creación de una realidad abstracta, Kandinsky ha ido cerciorándose de los pasos que iba dando en el camino hacia el cuadro planeado. Así, de esa época se conservan también láminas suyas con consideraciones teóricas sobre el color, enriquecidas con esbozos que ilustran las ideas anotadas –*Paisaje con figura femenina y jinete*, 1908 (fig. 5) y *Estudios para relieves en madera*, hacia 1909–. En ese conjunto de láminas secas y sobrias se inscriben con toda propiedad magníficos estudios abstractos en color –*Estudio de color con aclaraciones técnicas*, 1913, *Estudio de color, cuadrados con círculos concéntricos*, 1913 (fig. 6), *Estudio de color con anillos concéntricos*, 1913 (cat. 30) y *Estudio de color con rombos*, 1913 (fig. 7)–.

Finalmente, los bocetos para la *Composición VII* de 1913 constituyen un punto álgido muy especial en la concepción pictórica de Kandinsky y, al mismo tiempo, ponen de manifiesto su especial



Fig. 8: *Estudio para Composición VII*, 1913



Fig. 9: *Estudio para Composición VII*, 1913

Otras dos láminas, dedicadas a la *Composición VII* y realizadas en tinta china, contienen inscripciones en alfabeto cirílico –*Dibujos esquemáticos para Composición VII*, 1913 (fig. 11)–. Si estas consideraciones se ponen en relación con las ideas sobre teoría del color y teoría de la composición que Kandinsky pudo llevar al papel, y en parte incluso publicar, resulta mucho más evidente el procedimiento: Kandinsky “anota” el andamiaje conceptual que sustenta un cuadro. Esto se logra mediante bocetos sencillos, con o sin anotaciones y también mediante palabras, con o sin bocetos. El boceto rápido y espontáneo con lápiz o tinta china debe ante todo perfilar aquello que no encuentra su contrapartida en el mundo

objetivo visible. Una vez reconocido y descrito, Kandinsky puede adentrarse en ese mundo. Con dibujos a tinta china -que, mediante su contraste blanco-negro sobre el papel claro, pueden reflejar con gran precisión y cercanía la forma perseguida- y también mediante soluciones en acuarela de la misma concepción formal –*Estudios para Composición VII*, 1913 (fig. 12)–, el artista palpa el sonido de la imagen. En el caso de la *Composición VII*, así como en otras creaciones, tanto en el dibujo como en la acuarela, Kandinsky trata de plasmar, además de la representación global, los detalles que son decisivos para la composición. En las láminas mencionadas para la *Composición VII* se “experimenta”, primero en tinta china y después en acuarela, un cuerpo de triple resonancia (formas y tonos) Sólo mediante esta extrema contraposición de solución de tinta china en blanco y negro y de configuración de acuarela en color se hace evidente que, en sus representaciones, Kandinsky se mueve por dos objetivos. Para mantener su terminología, en sus proyectos gráficos le preocupa también una cierta musicalidad de sus medios de representación. Con suficiente frecuencia aporta la comparación precisamente con la música, tal como hemos podido mostrar en el texto citado al comienzo. Si se aplican estos conceptos a estas representaciones, puede deducirse que, en el caso de la representación en blanco y negro, se trata de registrar el fenómeno del ritmo; por el contrario, en el caso de la versión en color, de la representación del sonido y del tono. Esto significa que en Kandinsky los componentes



Fig. 10: *Estudio para Composición VII*, 1913

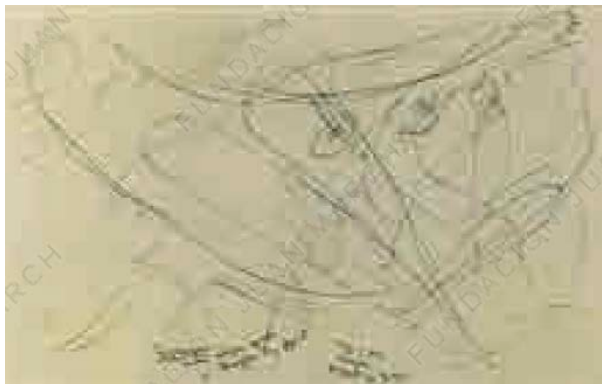


Fig. 11: *Dibujos esquemáticos para Composición VII, 1913*

musicales esenciales se han transferido a lo pictórico. En algunas fases de la evolución de un todo pictórico se tratan por separado. En estas dos láminas la concepción del ritmo y el sonido se hayan separadas y yuxtapuestas.

Pero en sus ejecuciones, es decir, tanto en los cuadros como en muchas etapas intermedias en acuarela que conducen al cuadro acabado, a Kandinsky le preocupa el engarce y la sintonía de ambos principios fundamentales, el de la configuración musical y el de la configuración pictórica. Desde el dibujo analítico o el concepto para un cuadro, pasando por su penetración en los diversos planos figurativos, Kandinsky se va aproximando con esfuerzo y consecuentemente a su cuadro. Sin la cercanía de la figuración, Kandinsky debía fundamentar cada paso en el camino hacia el cuadro, puesto que carecía de toda referencia a una visión inmediata. Para no deslizarse hacia el ámbito de lo arbitrario, Kandinsky atribuía una importancia especial a cada una de sus articulaciones gráficas. Avanzando de modo consecuente, pudo llegar a la concepción de un “mundo” sonoro en sí mismo en el que era posible mostrar una realidad espiritual en lugar de la realidad externa. En ese camino con el que se adentra en nuevos territorios, Kandinsky elige como medios auxiliares esenciales tanto la palabra como el boceto y la acuarela. Estos servían para aclarar y circunscribir sus ideas, para las que, en último término, buscaba definiciones. Dichas definiciones debían culminar en los cuadros que, precisamente por eso, tanto sorprenden y cautivan al observador, pues están pintados con una vivacidad que hace olvidar por completo las penurias de las consideraciones previas. Ya sólo con la pincelada se abre ante los ojos del espectador una pluralidad de movimientos igual a las sensaciones intensas e intuitivas de la elección del color.

Ninguna de las posibilidades expresivas recién inventadas eran evidentes para Kandinsky, sino que hubo de llegar a ellas con esfuerzo. Únicamente mediante el trabajo liberador del artista se han convertido en repertorio manifiesto para las siguientes generaciones de artistas.



Fig. 12: *Estudio para Composición VII, 1913*

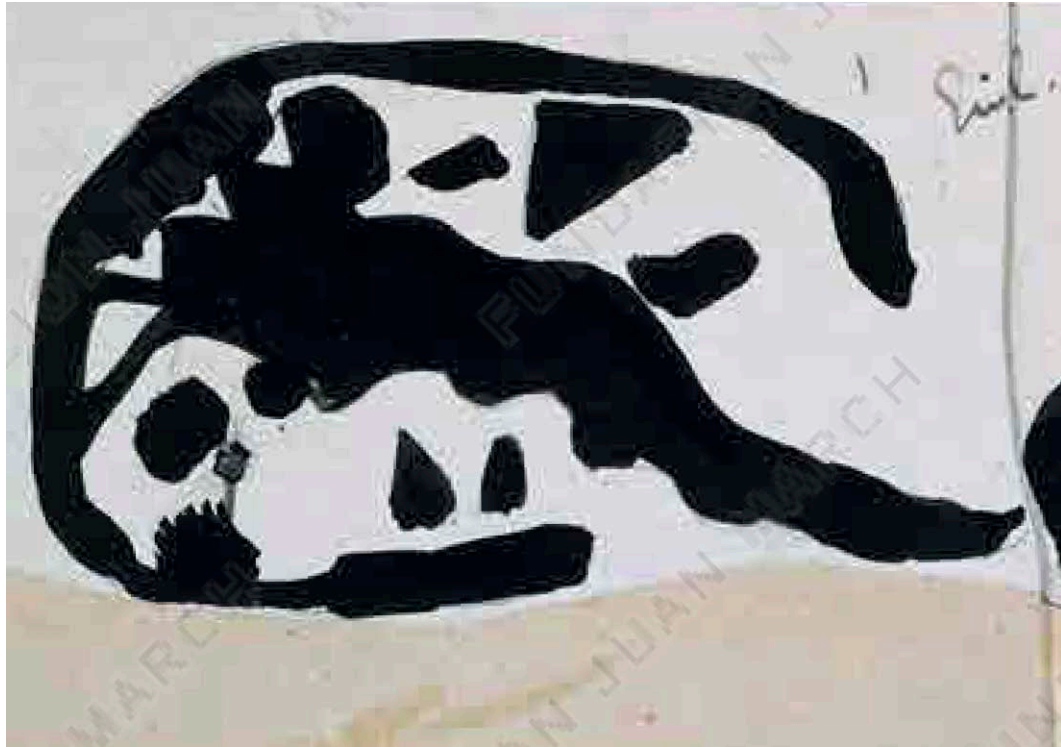


# OBRAS

*...La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin.*

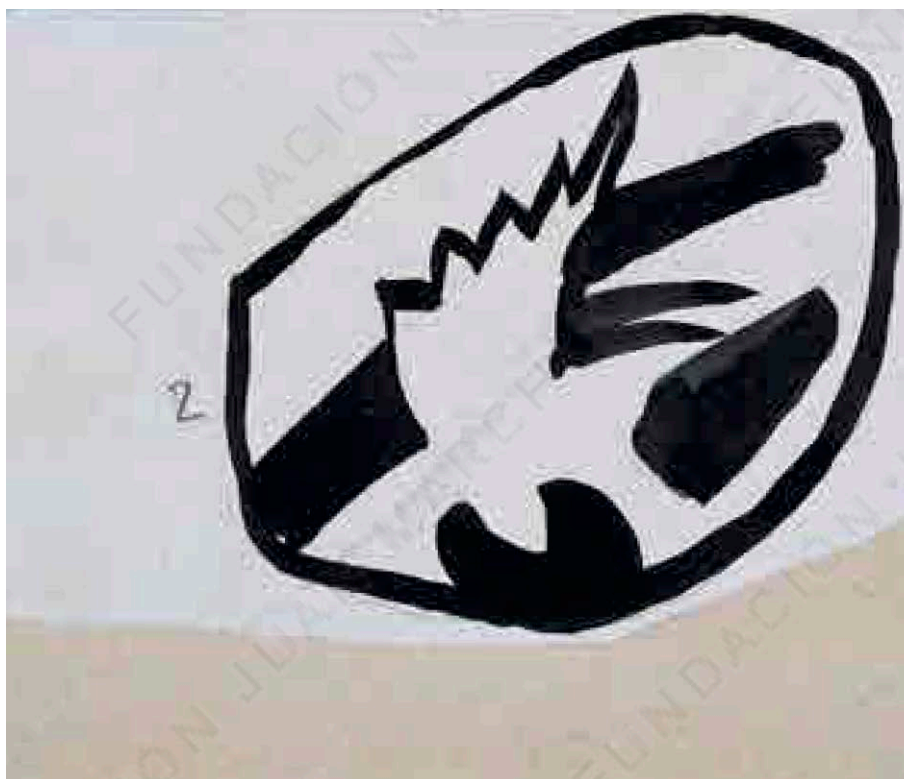
*Introducción en De lo Espiritual en el Arte, 1911*





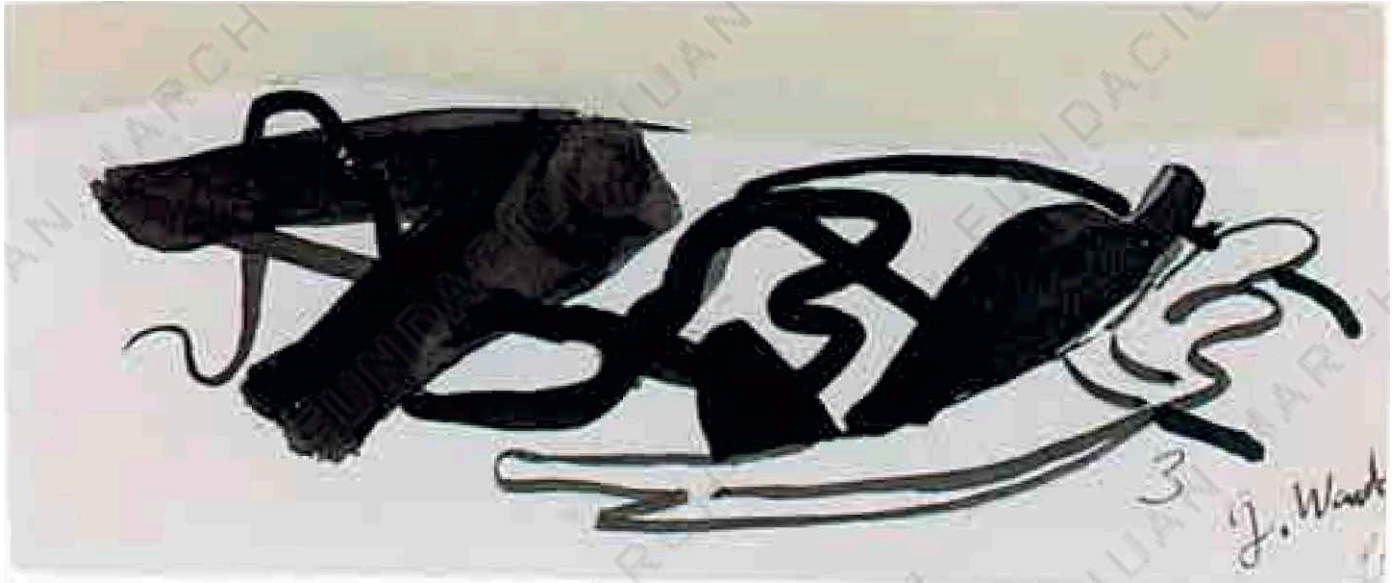
1. *Estudio para la viñeta de 'Introducción' en 'De lo Espiritual en el Arte', 1910*

Fundación Juan March

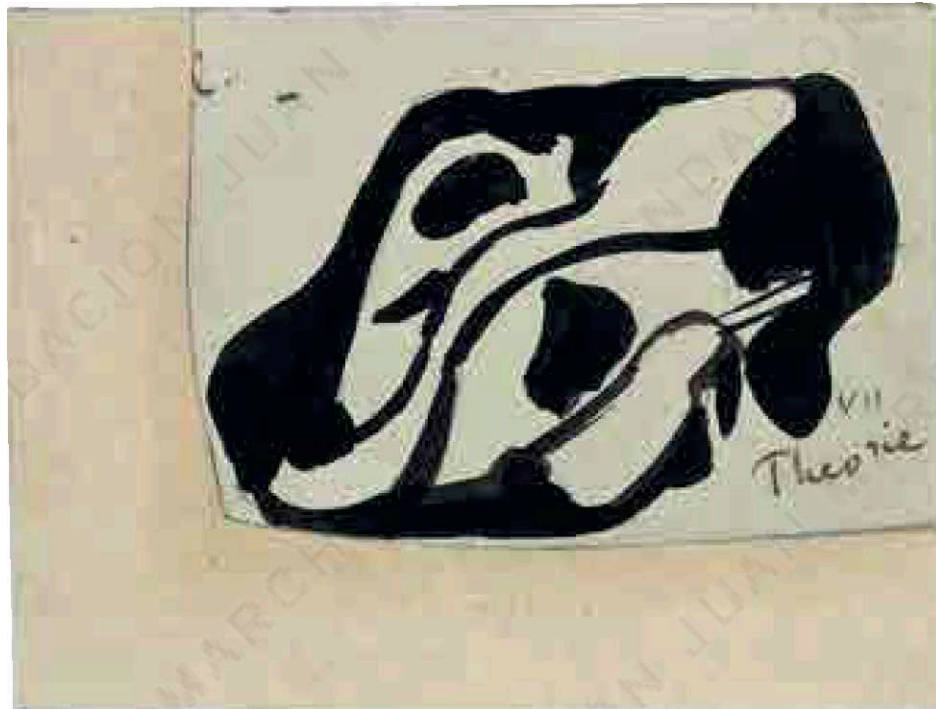


2. Estudio para la viñeta de 'Movimiento' en 'De lo Espiritual en el Arte', hacia 1910

Fundación Juan March

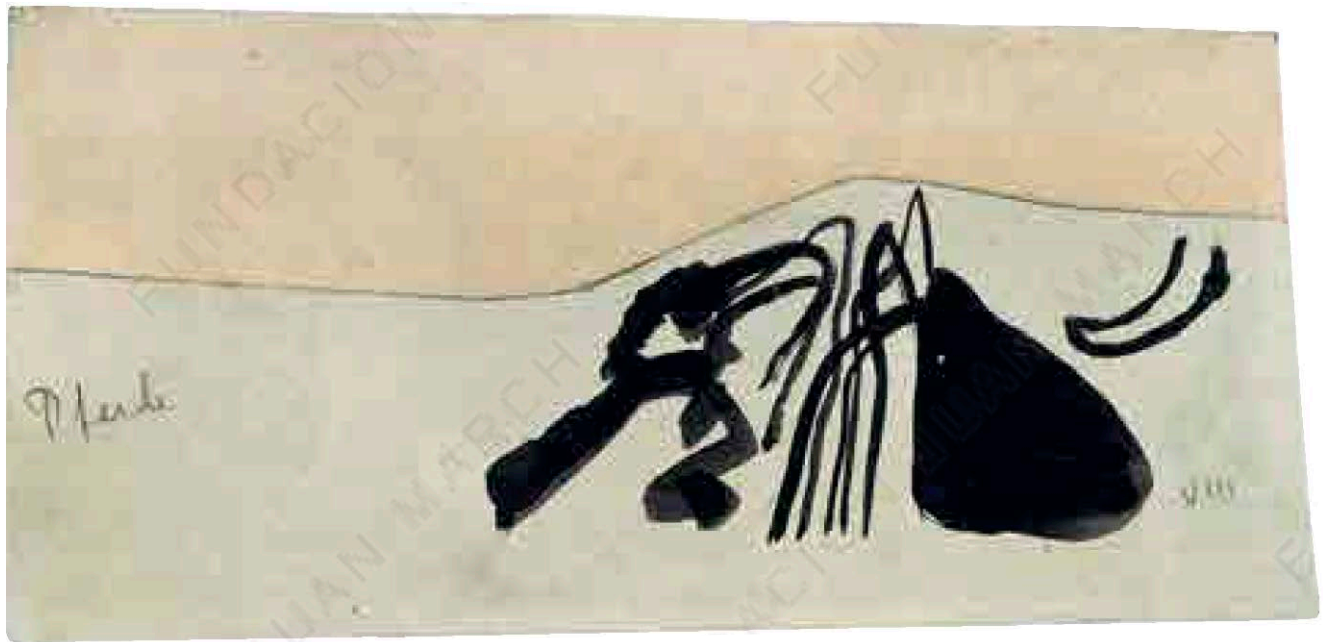


3. Estudio para la viñeta de 'El cambio de rumbo espiritual' en 'De lo Espiritual en el Arte', 1910



4. *Estudio para una viñeta en 'De lo Espiritual en el Arte', hacia 1910*

Fundación Juan March



5. Estudio para una viñeta en 'De lo Espiritual en el Arte', hacia 1910

Fundación Juan March



6. Estudio para la viñeta de 'Pirámide' en 'De lo Espiritual en el arte', 1910

*La pintura depende hoy casi por completo de las formas naturales, de las formas que le presta la naturaleza. Su deber consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico.*

*Todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte, es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo.*

La Pirámide en De lo Espiritual en el Arte, 1911

Fundación Juan March



7. *Estudio para 'Improvisación'*, 1910

Fundación Juan March



8. Estudio para la cubierta de 'De lo Espiritual en el Arte', hacia 1910

Fundación Juan March



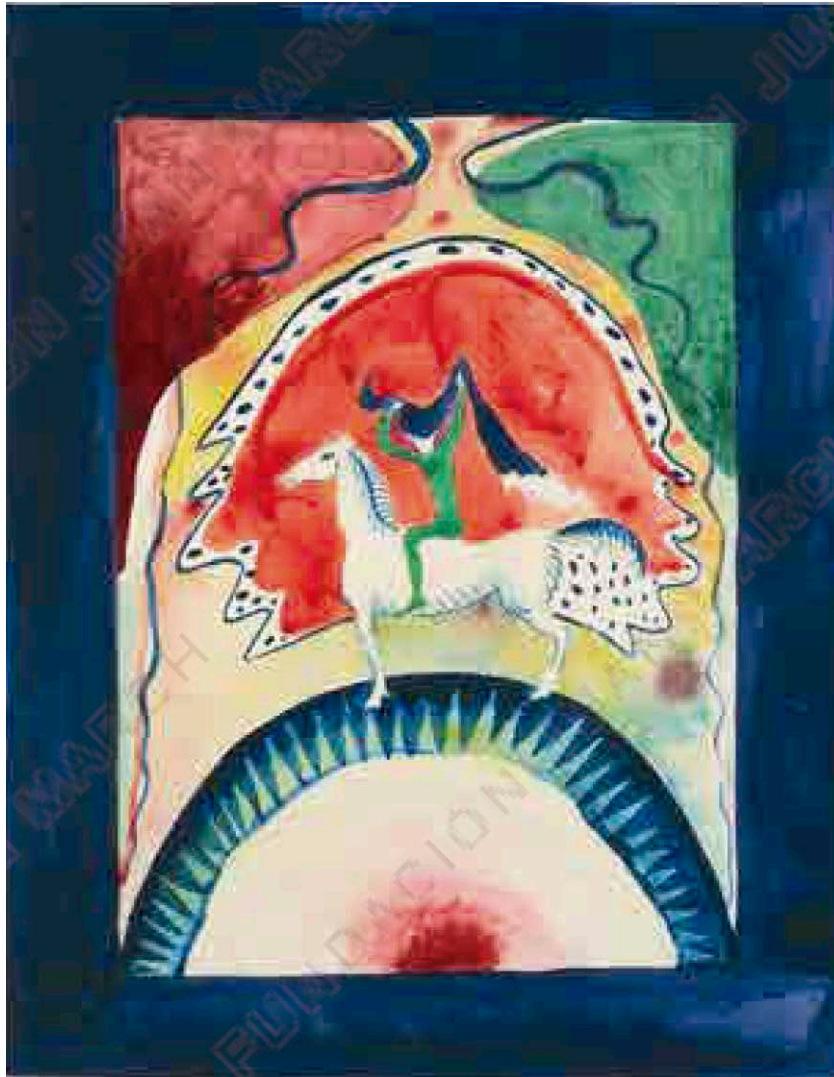


*Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras formas. Toda la cuestión está en cómo debemos hacerlo. Es decir, hasta dónde puede ir nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores pueden combinarse.*

*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.*

Teoría en *De lo Espiritual en el Arte*, 1911

9. Cubierta definitiva para '*De lo Espiritual en el Arte*', 1911



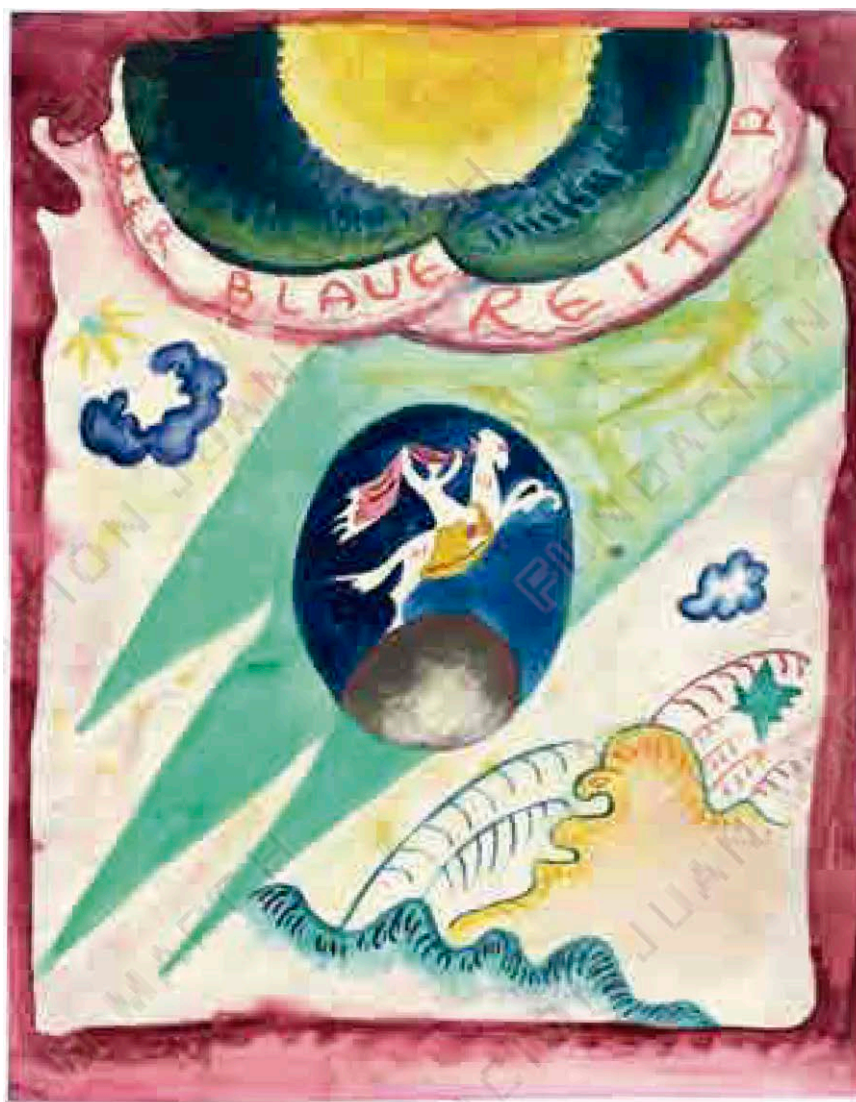
10. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911

Fundación Juan March



11. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

Fundación Juan March



12. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

Fundación Juan March



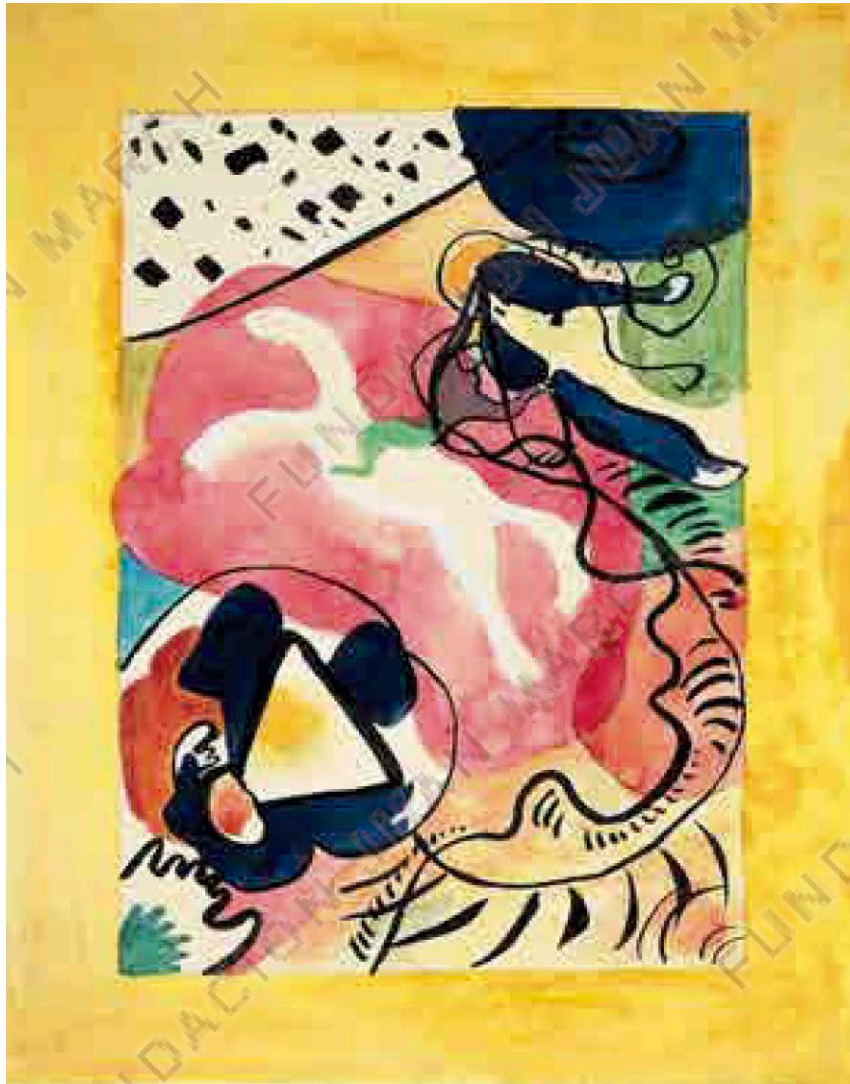
13. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911

Fundación Juan March



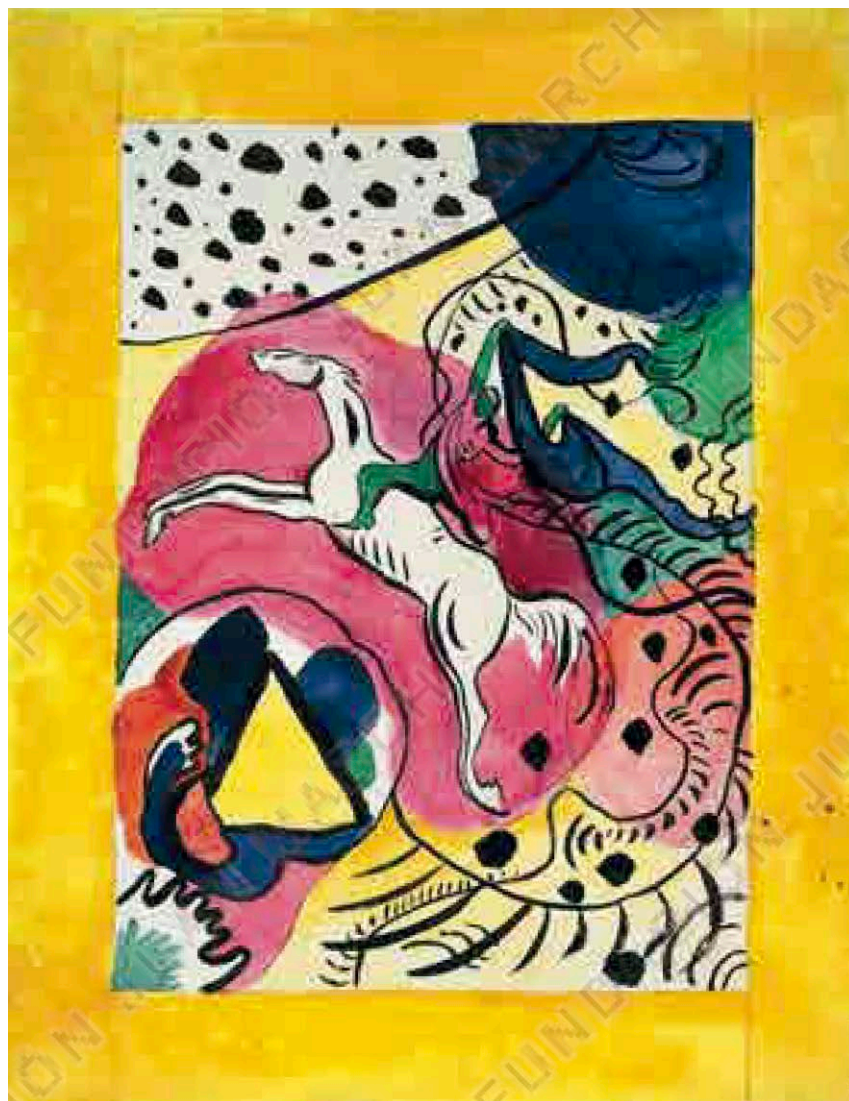
14. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911

Fundación Juan March



15. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

Fundación Juan March



16. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

Fundación Juan March





17. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

Fundación Juan March



18. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

Fundación Juan March



19. *Estudio definitivo para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul', 1911*

*Sentía cada vez con más fuerza, cada vez con más claridad, que en el arte las cosas no dependen de lo "formal", sino de un impulso interior (sinónimo de contenido) que delimita perentoriamente la forma. Un gran paso a este respecto –que para vergüenza mía tardé mucho tiempo en dar– fue el de resolver exclusivamente el problema del arte a partir de la necesidad interior, que era capaz de derribar a cada instante todas las reglas y las fronteras conocidas. Así pues, para mí el territorio del arte se separaba cada vez más del territorio de la naturaleza, hasta el día en que vine a experimentarlos como dos reinos enteramente independientes*

Mirada retrospectiva, 1913



21. *Estudio para la xilografía en color 'Tres jinetes en rojo, azul y negro', 1910-11*

Fundación Juan March

22. *Con tres jinetes*, 1910-11

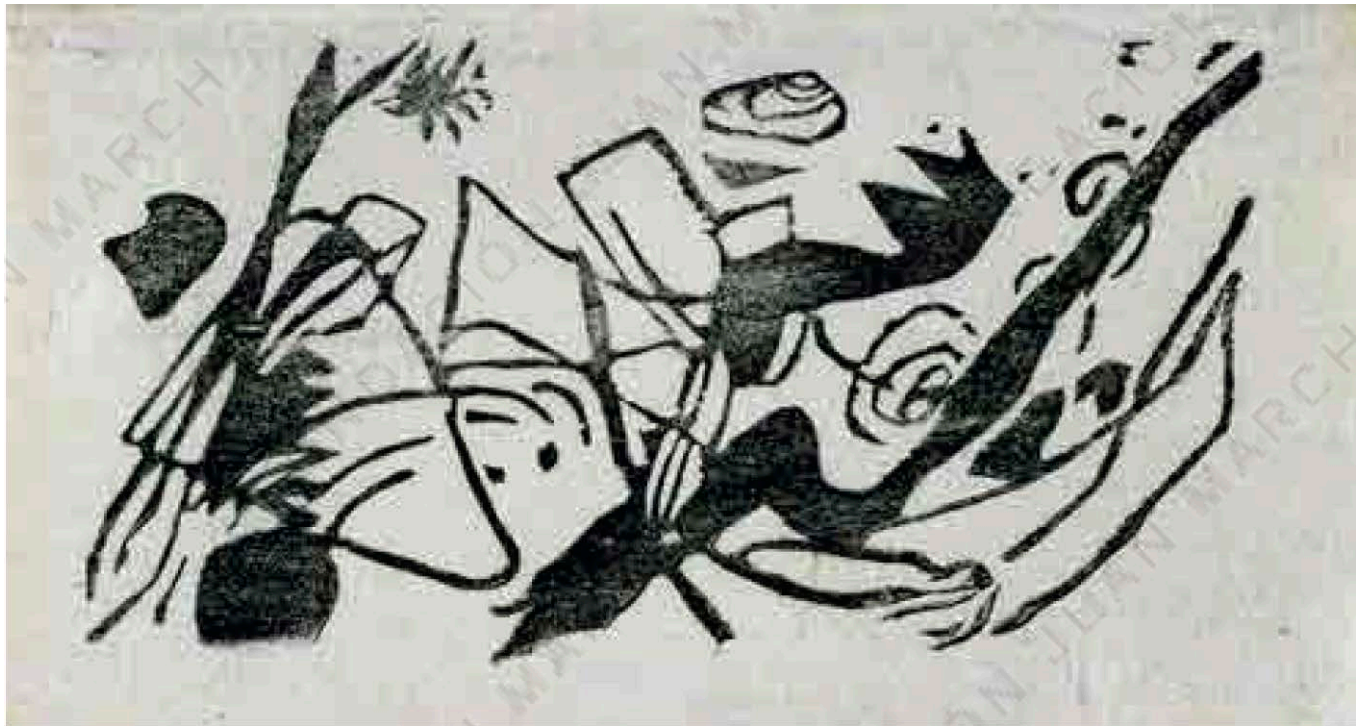




23. *Motivo ecuestre en forma ovalada*, 1911

Fundación Juan March





24. Viñeta para 'Obra de arte y artista', 1911

Fundación Juan March

25. *Estudio para 'Composición IV', 1911*

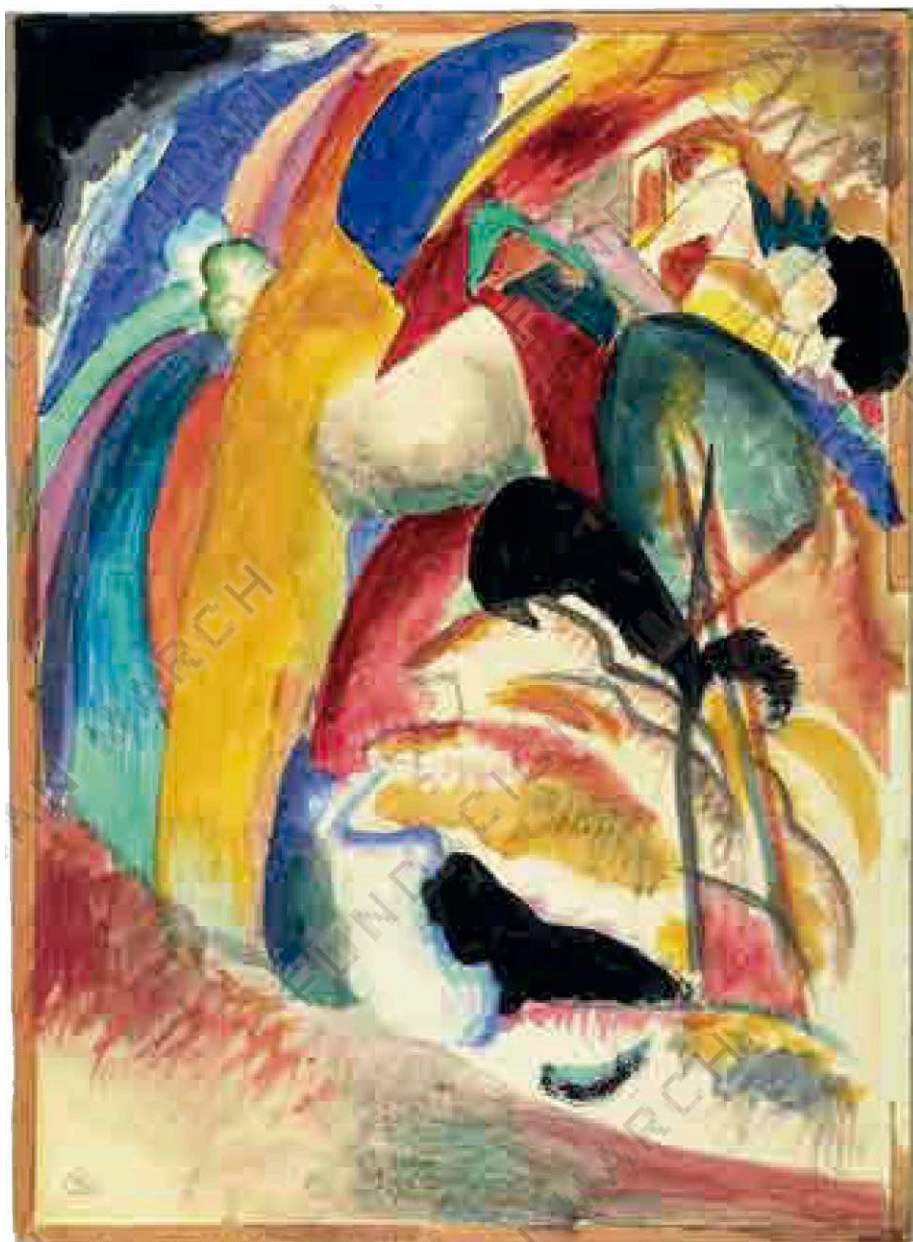


1. *Dos perfiles*, 1964  
Fundación Juan March



26. *Acuarela con línea*, 1912

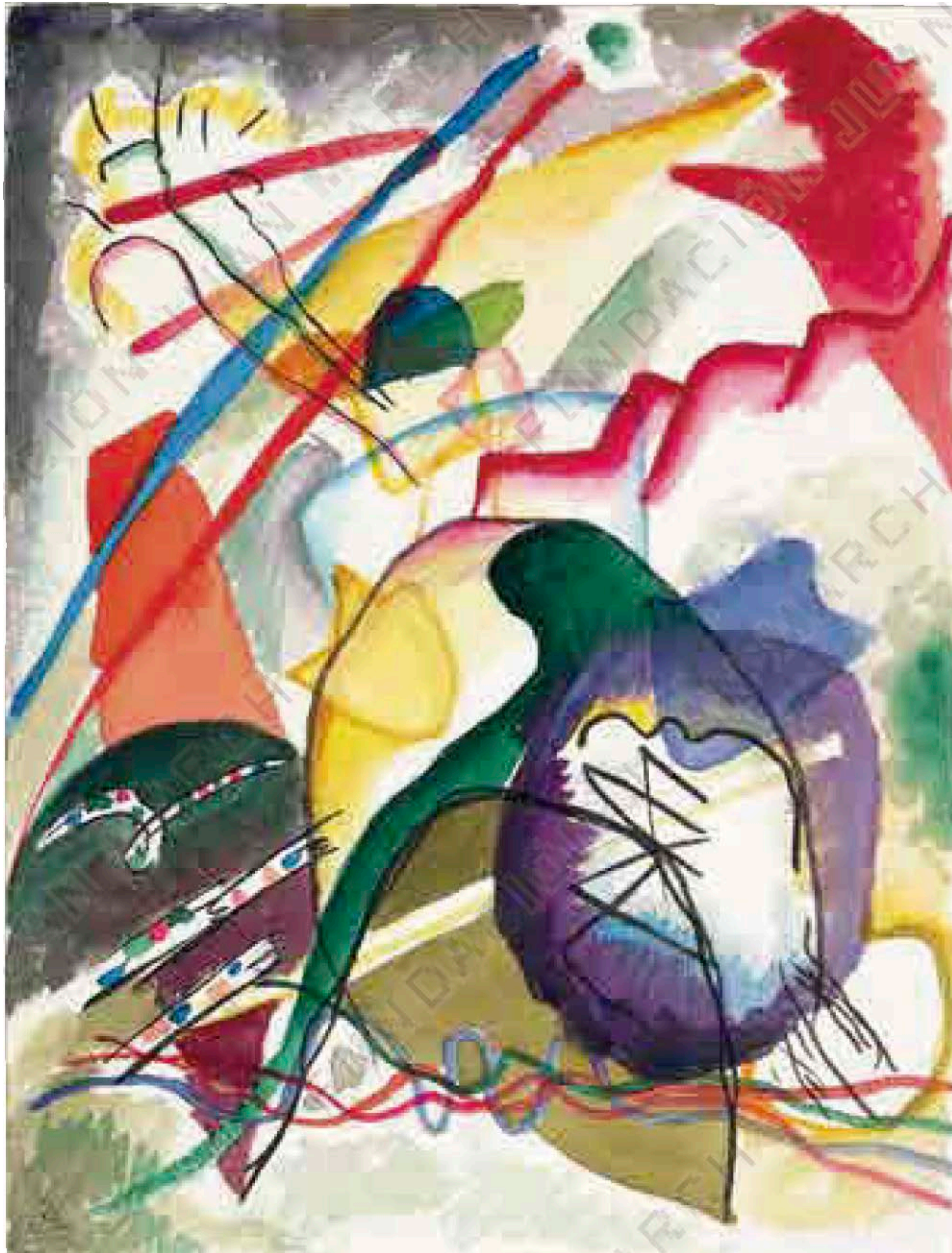
Fundación Juan March



27. *Estudio para 'Pintura con forma blanca'*, 1913

Fundación Juan March

28. *Estudio para 'Pintura con borde blanco', 1913*



*Mucho después, ya en Múnich, en cierta ocasión fui hechizado por un espectáculo inesperado que se me ofreció en mi taller. Era la hora inicial del crepúsculo. Llegaba a mi casa con la caja de pinturas después de realizar un estudio, y me encontraba todavía abstraído y ensimismado en el trabajo que acababa de terminar, cuando de repente vi un cuadro de una belleza indescriptible, impregnado de un brillo interior. Al principio quedé paralizado, pero enseguida me dirigí rápidamente hacia aquella misteriosa pintura, en la cual sólo se distinguía formas y colores, y cuyo tema era incomprendible. Pronto descubrí la clave del enigma: era uno de mis lienzos puesto de lado y apoyado sobre la pared. Al día siguiente traté de revivir a la luz matinal, la impresión que experimenté la víspera frente al cuadro. Pero sólo lo logré a medias; aun estando de costado, no dejé de reconocer los objetos, y faltaba el bello fulgor del crepúsculo. Ahora ya estaba seguro de que el objeto perjudicaba a mis pinturas.*

Mirada Retrospectiva, 1913



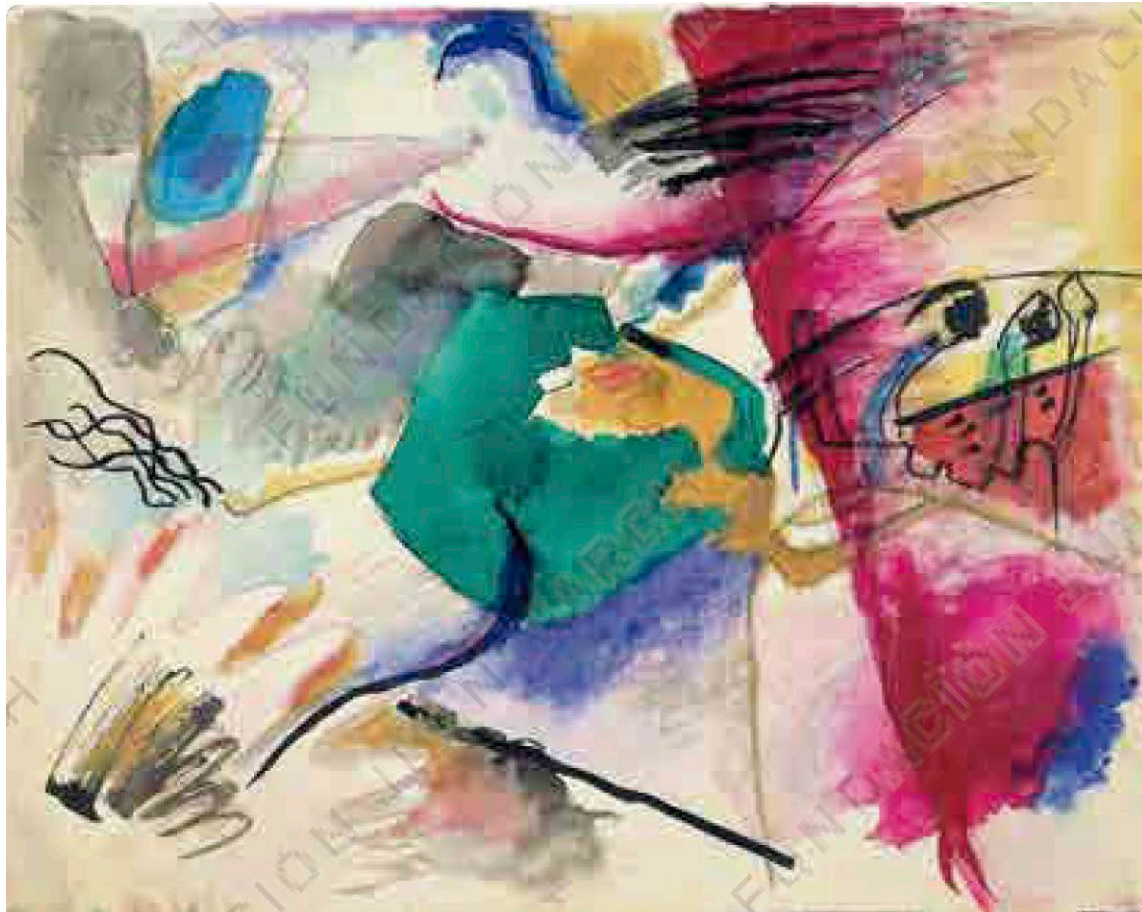


29. *Estudio para 'Pintura con borde blanco', 1913*

Fundación Juan March

30. *Estudio de color con anillos concéntricos*, 1913





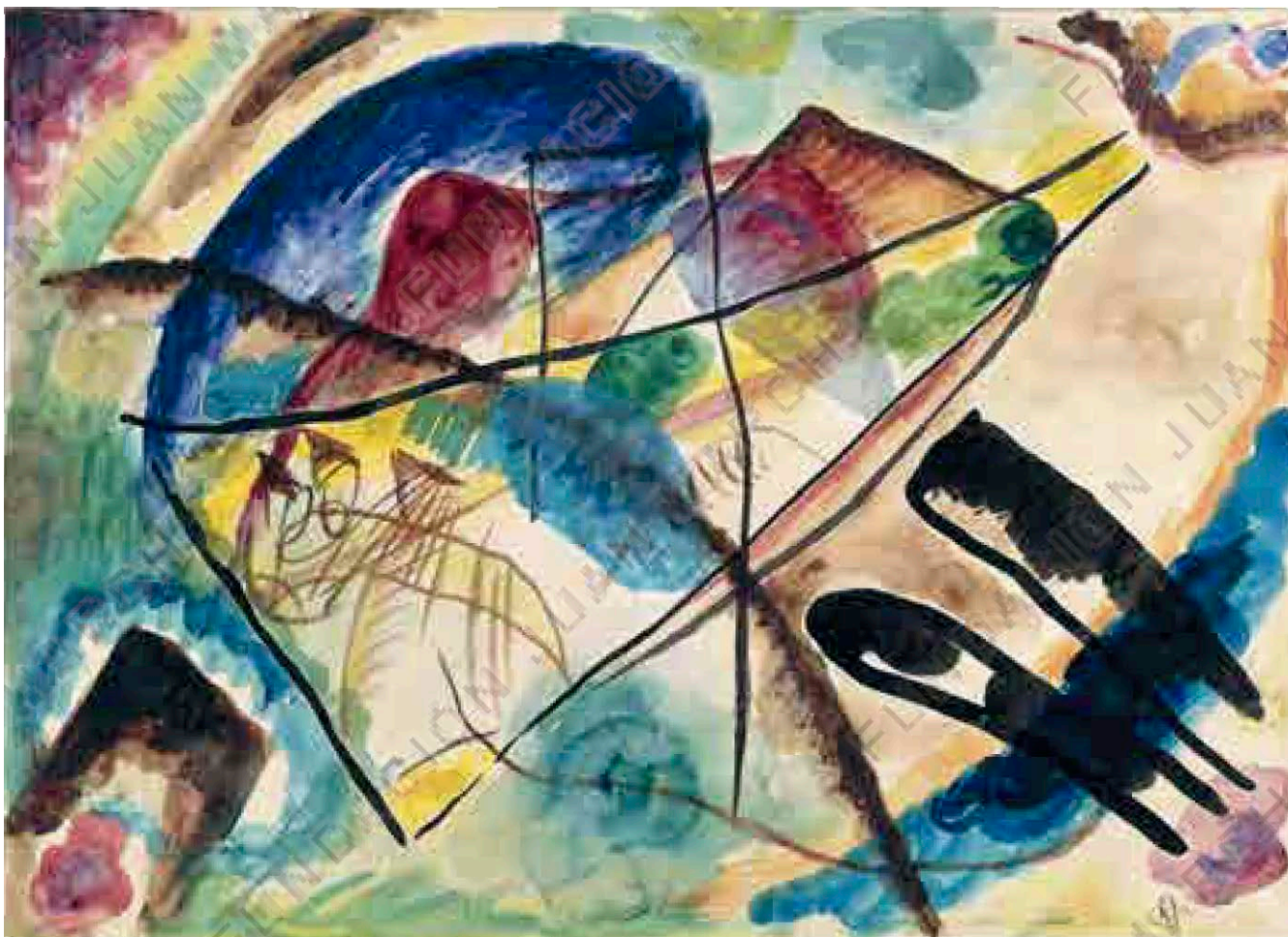
31. *Estudio para 'Pintura con centro verde', 1913*

Fundación Juan March

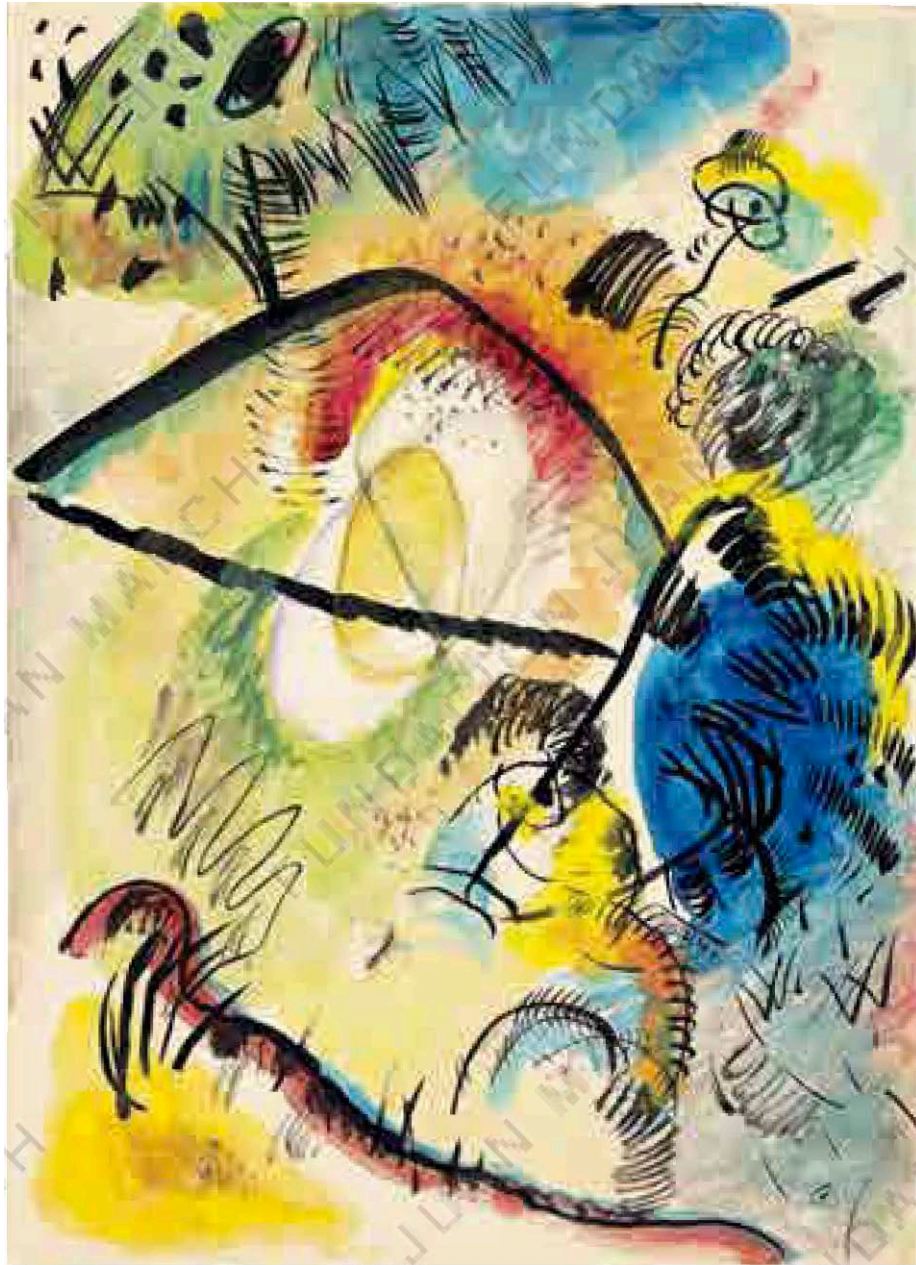


32. *Estudio para 'Pintura con líneas blancas'*, 1913

Fundación Juan March

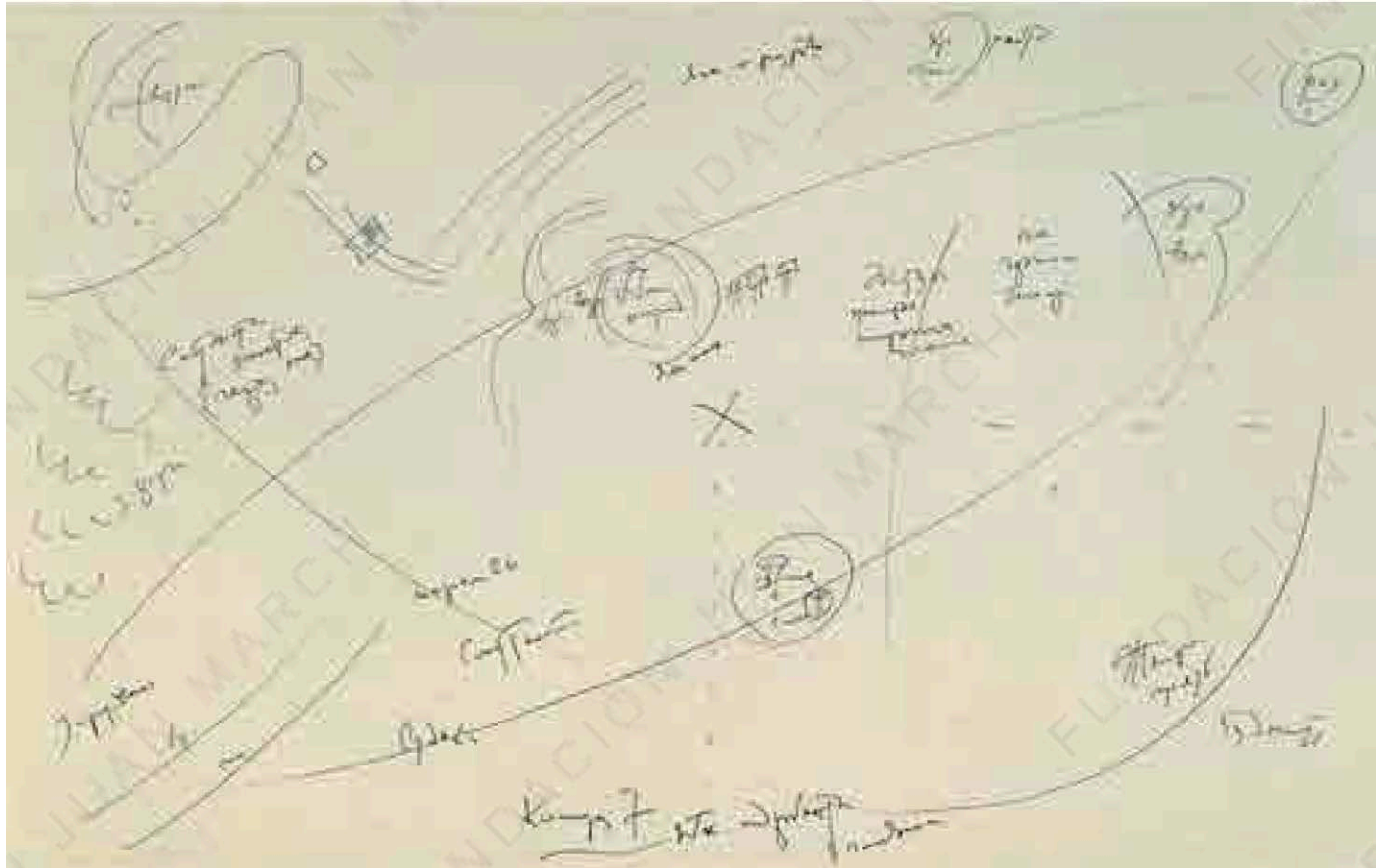


33. *Acuarela VIII*, 1913  
Fundación Juan March



34. *Acuarela IX (con líneas negras)*, 1913

Fundación Juan March



35. Dibujo esquemático para 'Composición VII', 1913

Fundación Juan March





36. *Estudio para 'Composición VII'*, 1913

Fundación Juan March



37. *Estudio para 'Composición VII'*, 1913

Fundación Juan March



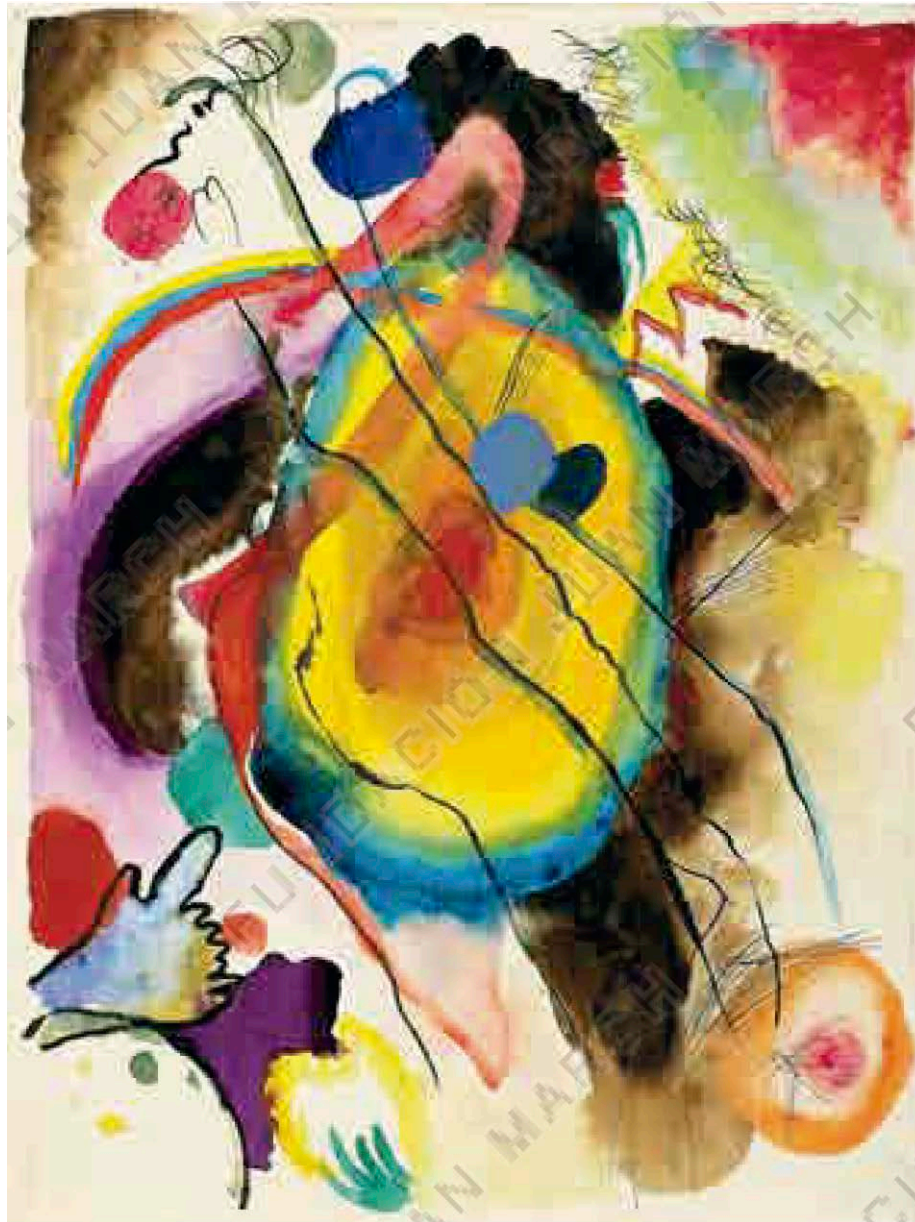
38. *Estudio para 'Composición VII'*, 1913

Fundación Juan March

*La obra de arte es el espíritu que habla, se manifiesta y ejerce una influencia fecunda a través de la forma. Se puede criticar la forma, indicar qué forma se ha utilizado en una obra y por qué razones. Lo cual no permite sin embargo, entender el espíritu de la obra (...)*

*En el dominio del arte, es evidente que las explicaciones sólo pueden actuar de modo indirecto, que tienen pues dos aspectos y abren así dos caminos: el de la muerte, el de la vida.*

Mirada retrospectiva, 1913



39. *Estudio de una pintura mural para Edwin R. Cambell, 1914*

Fundación Juan March



# BIOGRAFÍA

**1866** Wassily Kandinsky nace el 4 de diciembre en Moscú. Hijo de Wassily Silvéstrovich Kandinsky, de origen siberiano, director de una sociedad comercial de té, y de la moscovita Lidia Ivánovna Tichéyeva.

**1869** Viaje con sus padres a Italia: Venecia, Roma y Florencia.

**1871** La familia abandona Moscú y se instala en Odessa, donde el clima del Mar Muerto es más benigno para la delicada salud del padre. Los padres se separan. Una tía, Yelizaveta Tichéyeva, se encarga de su educación y le infunde el gusto por la música y los cuentos.

**1874** Inicia la formación musical. Aprende a tocar el piano y, más adelante, el violoncelo.

**1876-85** Cursa estudios secundarios en el Instituto de Odessa. Visita Crimea y el Cáucaso. Una vez al año, durante las vacaciones, viaja a Moscú, donde vive su padre.

**1885** Se traslada a Moscú. Se interesa profundamente por la belleza mística de la ciudad y los antiguos iconos.

**1886** Ingresa en la Universidad de Moscú, cursa estudios de Derecho y Economía.

**1889** Participa en una expedición etnográfica, patrocinada por la Sociedad Imperial de Ciencias Naturales, a la región de Vologda. Le impresiona la riqueza del folclore y descubre la pintura popular. Visita el Museo del Ermitage de San Petersburgo y la obra de Rembrandt le conmueve. Primer viaje a París.

**1892** Se licencia en Derecho. Se casa con su prima Anya Shimyákina. Segundo viaje a París.

**1893** Comienza a impartir clases en la Universidad de Moscú.

**1895** Es nombrado director artístico de la imprenta Kuchverev de Moscú. Visita la exposición de los impresionistas franceses en Moscú, conoce la obra de Monet y queda fascinado por su cuadro *Almiar*. Se da cuenta de que el objeto no es imprescindible en la pintura.

**1896** Rehúsa el cargo de profesor en la Universidad de Dorpat (hoy Tartu, Estonia) y abandona la carrera jurídica. Decide dedicarse a la pintura. En diciembre se traslada a Munich, donde cursa estudios artísticos.

**1897** Se inscribe en la academia de Anton Azbe, en la que coincide con Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Dimitri Kardovski, Ígor Grabar y otros artistas rusos. Visita la exposición de la Sezession muniquesa, conoce las propuestas modernistas.

**1898** No supera el examen de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Munich. Trabaja solo y se dedica principalmente al dibujo. Asiste a las lecciones de anatomía del profesor Sigfried Moillet.

**1900** Ingresa en la Academia de Bellas Artes de Munich, asiste a las clases de Franz Stuck, donde también asiste Paul Klee. Comienza a exponer sus obras con la Asociación de Artistas Moscovitas.

**1901** Pinta sus primeras aguadas y témperas sobre cartón y pequeños óleos sobre tela adherida a cartón. Primeras representaciones del grupo de caba-



ret Elf Scharfrichter. Funda la asociación de artistas Phalanx con Rolf Niczky, Waldemar Hecker, Gustav Freytag y Wilhelm Hüsgen, abren una escuela de arte, donde imparte clases de dibujo y pintura. Este grupo organizará doce exposiciones entre 1901 y 1904. Primer viaje a Rotenburg-ob-der-Tauber.

**1902** Es nombrado presidente de la Phalanx. En verano, viaje con sus alumnos a Kochel (Alta Baviera). Realiza sus primeras xilografías en color.



Kandinsky en Dresde, 1905. Fotografía de Gabriele Münter.

Expone obra por primera vez en la Sezession berlinesa. Escribe reseñas de las exposiciones de Munich en el diario de San Petersburgo *Mir Iskusstva*. Inicia su relación con Gabriele Münter, que asiste a sus clases.

**1903** En verano, viaje con sus alumnos a Kallmünz (Alto Palatinado). Se cierra la escuela Phalanx. Rehúsa el cargo de jefe de taller de la clase de pintura decorativa en la Escuela de Arte Industrial de Düsseldorf. Viaje a Venecia, pasando por Viena. Publica en Moscú *Poesías sin palabras* con doce xilografías.

**1904** Última exposición de la Phalanx en Munich, el grupo se disuelve. Viaje con Gabriele Münter a Holanda. Se separa de Anya Shimyákina. Expone por primera vez en el Salon d'Automne de París, del que será miembro societario. Expone en la Nueva Sociedad de Artistas, en San Petersburgo. Viaje con Gabriele Münter a Túnez.

**1905** Primera exposición individual en la Galería Krause de Munich. Expone en el Salon des Indépendants de París y en la Sociedad de Artistas Rusos de Moscú. Recomendado por Max Lieberman, le aceptan como miembro de la Liga Alemana de Artistas. Estancia en Rapallo (Italia) con Gabriele Münter.

**1906** Estancia en París y Sèvres. Conoce a Gertrude Stein, en su casa verá obras de Picasso y Matisse. Miembro de la Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres de París. Recibe el Gran Premio de la Exposición Internacional de París. Participa en el Salon d'Automne de París, en la Sezession de Berlín y expone con los artistas de Die Brücke en Dresde. Publica *Xilografías* en la revista *Les Tendances Nouvelles* de París.

**1907** Pinta pequeños paisajes y numerosas escenas rusas mientras permanece en París. Presenta 109 obras en la exposición Musée du Peuple, organizada por el pintor Alexis Mérodack-Jeaneau y la Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, en Angers. Regresa a Munich. Se traslada a Berlín con Gabriele Münter.

**1908** Expone en el Salon des Indépendants y en el de Automne de París y en la Sezession de Berlín. Invitados por Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin, pasa el verano con Gabriele Münter en Murnau. Regresa a Munich. Conoce al compositor Thomas von Hartmann, con quien trabajará en la composición escénica *El sonido amarillo* (1908-1914).

**1909** Funda y preside la Nueva Asociación de Artistas de Munich (NKVM). Compra con Gabriele Münter una casa en Murnau. Primera exposición de la NKVM en la Moderne Galerie Thannhauser de Munich. Pinta las primeras pinturas sobre vidrio, inspiradas en la tradición bávara, y las primeras *Improvisaciones*. Publica *Xilografías* en París.

**1910** Conoce a Franz Marc en la segunda exposición de la NKVM. Pinta sus tres primeras *Composiciones*. Estancia en Rusia. Expone 52 obras en el segundo Salón Internacional de Odessa, organizado por el escultor Vladímir Izdebski, y participa en la primera exposición, organizada por Mijail Lariónov, de la Sota de Diamantes en Moscú. Regresa a Munich. Primera acuarela abstracta. Termina el manuscrito *De lo espiritual en el arte*, en el que incluye su filosofía estética y resume su trabajo.

**1911** Asiste con Marc y otros miembros de la NKVM a un concierto de Arnold Schönberg, con

quien establecerá una relación epistolar. Conoce a August Macke y vuelve a encontrarse con Paul Klee. Pinta sus primeras *Impresiones* y finaliza sus *Composiciones IV y V*. El 2 de diciembre, en los preparativos de la tercera exposición de la NKVM, el jurado rechaza *Composición V* y Kandinsky dimite como presidente de la asociación. Funda, junto con Marc, el grupo Der Blaue Reiter. Primera exposición de este grupo en la Moderne Galerie Thannhauser de Munich. Se divorcia de Anya Shimyákina. *De lo espiritual en el arte* se publica en Munich, algunos fragmentos son leídos por Nikolai Kulbin en el Congreso de Artistas Panrusos, en San Petersburgo.

**1912** Segunda exposición de Der Blaue Reiter en la Galería Hans Goltz de Munich. Se publica el almanaque *Der Blaue Reiter*. Primera exposición individual en la Galería Der Sturm de Berlín. Se publica la 2ª y 3ª edición de *De lo espiritual en el arte*.

**1913** Participa en la International Exhibition of Modern Art (conocida como “Armory Show”) en Nueva York, posteriormente en Chicago y Boston. Finaliza la *Composición VI* y pinta la *Composición VII*. Der Sturm publica el *Álbum Kandinsky 1901-1913*, que incluye su ensayo *Miradas retrospectivas*. Se publica su libro de poemas en prosa *Sonidos* con 56 xilografías.

**1914** Presenta su *Composición VII* en la exposición individual en la Moderne Galerie Thannhauser de Munich (enero), en el Kreis für Kunst [Círculo de arte] de Colonia (enero) y en el Museo de la Sociedad de Bellas Artes de Odessa (abril). Se publica la 2ª edición del almanaque *Der Blaue Reiter*. Se publica en Londres y Boston la versión



Kandinsky en Munich delante de su cuadro *Pequeñas alegrías*, junio de 1913. Fotografía de Gabriele Münter.

inglesa de *De lo espiritual en el arte*. Estalla la Primera Guerra Mundial, se refugia con Gabriele Münter en Suiza. Redacta la *Conferencia de Colonia* (publicada póstumamente, en 1957) y comienza a trabajar en el escrito *Punto y línea sobre el plano*. Regresa a Rusia, se instala en Moscú.

**1915** No realiza ningún cuadro, sólo dibujos y acuarelas. En Moscú participa en la exposición *El año 1915* con su obra *Composición VII*, entre otras. Estancia en Estocolmo (diciembre-marzo 1916).

**1916** Se publica su ensayo *Sobre el artista*. Regresa a Moscú, donde conoce a Nina Andreevsky. Se rompe su relación sentimental con Gabriele Münter.

**1917** Se casa con Nina Andreevsky. Viaje a Finlandia. Nace su hijo Vsévolod Vasílievich. Estalla la Revolución de Octubre.

**1918** Conoce a Tatlin, quien le invita a colaborar en la nueva política cultural, surgida de la Revolución, como miembro de la Sección de Bellas Artes (IZO) del Comisariado Popular de Instrucción Pública (Narkompros). En julio es nombrado director de la Sección de Teatro y Cine. Es nombrado profesor en los Talleres Libres Artísticos del Estado (SVOMAS), en Moscú. Miembro de la Oficina Internacional de la IZO, desde donde establece contactos con el arquitecto Walter Gropius, editor de su revista *Iskusstvo*. En diciembre es nombrado miembro de la comisión para la organización del Museo de la Cultura Pictórica. Se publica en ruso *Miradas retrospectivas*.

**1919** Es nombrado director del Museo de la Cultura Pictórica, en Moscú, y trabaja en la organización de un sistema de red de museos provinciales. Es nombrado jefe de la comisión de adquisiciones y se encarga del nombramiento de comisariados de las artes en todas las grandes ciudades. Miembro del comité para la edición de una enciclopedia de bellas artes. Conoce a Pévsner, Gabo y Chagall. Choca con Rodchenko y Stepánova en discusiones referentes a la enseñanza. En diciembre, invitado por Malevich y el Lissitzky, participa en la Primera Exposición Nacional, en Moscú.

**1920** Participa en la creación del Instituto de Cultura Artística (INKHUK), donde presenta el programa pedagógico. Es nombrado profesor honorario de la Universidad de Moscú. Presenta su *Composición VII* en Moscú, en la exposición individual organizada por el Estado. El 16 de junio muere su hijo Vsévolod Vasílievich. En diciembre, su programa es rechazado y abandona el INKHUK.

**1921** Funda, junto con Kogan, la Academia Rusa de Ciencias Artísticas de Moscú (RAKHN), de la que es nombrado vicepresidente. En diciembre abandona Moscú y se traslada a Berlín.

**1922** Walter Gropius le ofrece una plaza de profesor en la Bauhaus, se instala en Weimar. Imparte un curso sobre el color y dirige el taller de pintura mural. Publica en Berlín *Pequeños mundos* con 12 estampas (4 xilografías, 4 aguafuertes y 4 litografías).

**1923** Primera exposición individual en Nueva York, organizada por la Sociéte Anonyme, de la que es nombrado vicepresidente. Pinta *Composición VIII*. Escribe *Sobre la síntesis escénica abstracta*, *Los elementos básicos de la forma* y *Curso y seminario sobre el color* para la revista de la Bauhaus. Primera exposición de la Bauhaus en Weimar.

**1924** Funda, junto con Klee, Feininger y Jawlensky, el grupo Die Blauen Vier. El grupo expone en los Estados Unidos.

**1925** La Bauhaus se traslada de Weimar a Dessau, tras los ataques perpetrados por el partido nacionalsocialista. Otto Ralf funda la Sociedad Kandinsky, integrada por importantes coleccionistas de su obra.



Edificio de la Bauhaus en Dessau (Alemania).

**1926** Se publica en Munich *Punto y línea sobre el plano*. Con motivo de su 60 aniversario se organizan exposiciones en Dresde, Berlín, Dessau y Brunswick, y la Bauhaus le dedica un número monográfico en su revista *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung*. Se traslada a vivir a las casas adosadas para profesores de la Bauhaus, diseñadas por Gropius, donde tendrá por vecino a Paul Klee.

**1927** Imparte un curso de “pintura libre” en la Bauhaus. Conoce a Christian Zervos, director de la revista *Cahiers d’Art*. Pasa el verano con Arnold Schönberg en el lago Wörther (Austria).

**1928** Obtiene la nacionalidad alemana. Realiza los decorados y figurines para *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, en el Friedrich-Theater de Dessau. 2ª edición de *Punto y línea sobre el plano*.

**1929** Viaje a Bélgica, donde conoce a James Ensor. Vacaciones con Paul Klee en Hendaya. Recibe la Medalla de Oro y el Premio de Honor en la exposición del Künstlerbund en Colonia.

**1930** Participa en la exposición *Cercle et Carré* en París.

**1931** Primera colaboración en la revista *Cahiers d'Art* con el artículo "Reflexiones sobre el arte abstracto".

**1932** Es clausurada la Bauhaus por orden del gobierno nacionalsocialista. Se traslada a Berlín, donde la escuela sigue su actividad como entidad privada.

**1933** El 11 de abril, por orden de Goering, se clausura definitivamente la Bauhaus. Se traslada a París y, por consejo de Marcel Duchamp, se instala en Neuilly-sur-Seine.

**1934** Conoce a Brancusi, Léger, Miró, Mondrian y los Delaunay.

**1935** Rechaza la invitación para una estancia como profesor visitante en el Black Mountain College (Carolina del Norte), donde impartían clases Josef y Annie Albers. Conoce a Marinetti en la exposición de los futuristas italianos en la Galería Bernheim-Jeune de París.

**1936** Participa en la exposición *Cubism and Abstract Art* en el MOMA de Nueva York y en *Abstract and Concret* en Londres. Pinta *Composición IX*.

**1937** Retrospectiva en la Kunsthalle de Berna. El gobierno nacionalsocialista le confisca 57 obras expuestas en varios museos alemanes, 14 de las cuales se incluyen, en julio, en la exposición *Arte Degenerado* en la Haus der Kunst de Munich.

**1938** Publicación del primer número de *XXème Siècle* con un artículo de Kandinsky titulado "El arte concreto".



Kandinsky y Nina, 1933.

**1939** Obtiene la nacionalidad francesa. Estalla la Segunda Guerra Mundial. Pinta *Composición X*.

**1940** Abandona París durante la ocupación alemana, se traslada a Cauterets (Pirineos). Regresa a París a fines de agosto.

**1941** Pese a las proposiciones que recibe de Varian Fry para emigrar a los Estados Unidos, decide permanecer en París.

**1942** Exposición retrospectiva en la Nierendorf Gallery de Nueva York.

**1943** Pinta su último lienzo de grandes dimensiones, *Tensiones delicadas*, pero sigue pintando pequeños formatos sobre cartón.

**1944** En marzo cae enfermo, en abril deja de pintar. Fallece el 13 de diciembre en Neuilly-sur-Seine (Francia), a la edad de 78 años.



# CATÁLOGO





Todas las obras pertenecen a la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich

1. *Estudio para la viñeta de 'Introducción' en 'De lo Espiritual en el Arte'*, 1910  
(Entwurf für die Vignette bei 'Einleitung' für 'Über das Geistige in der Kunst')  
Tinta china y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
7,2 x 10,2 cm
2. *Estudio para la viñeta de 'Movimiento' en 'De lo Espiritual en el Arte'*, hacia 1910  
(Entwurf für die Vignette bei 'Bewegung' für 'Über das Geistige in der Kunst')  
Tinta china y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
8,2 x 9,7 cm
3. *Estudio para la viñeta de 'El cambio de rumbo espiritual' en 'De lo Espiritual en el Arte'*, 1910  
(Entwurf für die Vignette bei 'Geistige Wendung' für 'Über das Geistige in der Kunst')  
Tinta china y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
5,7 x 13,7 cm
4. *Estudio para una viñeta en 'De lo Espiritual en el Arte'*, hacia 1910  
(Entwurf für eine Vignette in 'Über das Geistige in der Kunst')  
Tinta china y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
7 x 14,5 cm
5. *Estudio para una viñeta en 'De lo Espiritual en el Arte'*, hacia 1910  
(Entwurf für eine Vignette in 'Über das Geistige in der Kunst')  
Tinta china y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
8 x 10,7 cm
6. *Estudio para la viñeta de 'Pirámide' en 'De lo Espiritual en el Arte'*, hacia 1910  
(Entwurf für die Vignette bei 'Pyramide' für 'Über das Geistige in der Kunst')  
Tinta y lápiz sobre papel  
16,5 x 14,2 cm
7. *Estudio para 'Improvisación 7'*, 1910  
(Entwurf zu 'Impovisation 7')  
Lápiz sobre hoja de cuaderno de notas  
14,8 x 10 cm
8. *Estudio para la cubierta de 'De lo Espiritual en el Arte'*, hacia 1910  
(Einbandentwurf für 'Über das Geistige in der Kunst')  
Guache y tinta china sobre papel blanco encolado sobre papel pardo oscuro  
17,5 x 13,3 cm
9. *Cubierta definitiva para 'De lo Espiritual en el Arte'*, 1911  
(Über das Geistige in der Kunst)  
Grabado en blanco y negro  
22,8 x 17,2 cm
10. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,5 x 21,8 cm
11. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
28 x 21,7 cm
12. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,7 x 21,8 cm
13. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,8 x 21,8 cm

14. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,7 x 21,8 cm
15. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,7 x 21,9 cm
16. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,7 x 21,9 cm
17. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
30,6 x 23,9 cm
18. *Estudio para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,7 x 22,1 cm
19. *Estudio definitivo para la cubierta del Almanaque 'El Jinete Azul'*, 1911  
(Endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs 'Der Blaue Reiter')  
Facsímil  
27,7 x 21,9 cm
20. *Almanaque El Jinete Azul*, 1912  
(Almanach des Blauen Reiters)  
Papel  
29 x 23 cm
21. *Estudio para la xilografía en color 'Tres jinetes en rojo, azul y negro'*, 1910-11  
(Entwurf für den Farbholzschnitt 'Drei Reiter in Rot, Blau und Schwarz')  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre cartón  
32,5 x 32,5 cm
22. *Con tres jinetes*, 1910-11  
(Mit drei Reitern)  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel  
25 x 32 cm
23. *Motivo ecuestre en forma ovalada*, 1911  
(Reimotiv in ovaler Form)  
Grabado en madera  
6,6 x 7,5 cm
24. *Viñeta para 'Obra de arte y artista'*, 1911  
(Vigete bei 'Kunstwerk und Künstler')  
Grabado en Madera  
5 x 9,3 cm
25. *Estudio para 'Composición IV'*, 1911  
(Entwurf zu 'Komposition IV')  
Grabado, acuarela y tinta china sobre papel  
19 x 26,3 cm
26. *Acuarela con línea*, 1912  
(Aquarell mit Strich)  
Acuarela y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
47,8 x 42,6 cm
27. *Estudio para 'Pintura con forma blanca'*, 1913  
(Entwurf zu 'Bild mit weisser Form')  
Acuarela, guache, tinta china y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
37,9 x 27,5 cm

28. *Estudio para 'Pintura con borde blanco'*, 1913  
(Entwurf zu 'Bild mit weissem Rand')  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel montado  
sobre papel gris  
45 x 37,7 cm
29. *Estudio para 'Pintura con borde blanco'*, 1913  
(Entwurf zu 'Bild mit weissem Rand')  
Acuarela y tinta china sobre papel montado sobre  
papel gris  
35 x 45,8 cm
30. *Estudio de color con anillos concéntricos*, 1913  
(Farbstudie mit konzentrischen Ringen)  
Acuarela sobre papel  
24,1 x 30,3 cm
31. *Estudio para 'Pintura con centro verde'*, 1913  
(Entwurf zu 'Bild mit grüner Mitte')  
Acuarela, guache, tinta china y lápiz negro sobre  
papel  
24 x 30,3 cm
32. *Estudio para 'Pintura con líneas blancas'*, 1913  
(Entwurf zu 'Bild mit weissen Linien')  
Acuarela, tinta china y lápiz negro sobre papel  
30,2 x 24,7 cm
33. *Acuarela VIII*, 1913  
(Aquarell VIII)  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel montado  
sobre papel gris  
39,6 x 45,3 cm
34. *Acuarela IX (con líneas negras)*, 1913  
(Aquarell IX (Mit schwarzen Strichen))  
Acuarela, tinta china y lápiz negro sobre papel  
montado sobre cartón  
50,8 x 40,5 cm
35. *Dibujo esquemático para 'Composición VII'*, 1913  
(Schematische Zeichnung zu 'Komposition VII')  
Tinta china sobre papel montado sobre papel gris  
33,3 x 45,4 cm
36. *Estudio para 'Composición VII'*, 1913  
(Entwurf zu 'Komposition VII')  
Tinta china sobre papel montado sobre papel gris  
33 x 45 cm
37. *Estudio para 'Composición VII'*, 1913  
(Entwurf zu 'Komposition VII')  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel montado  
sobre papel gris  
37 x 44,5 cm
38. *Estudio para 'Composición VII'*, 1913  
(Entwurf zu 'Komposition VII')  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel montado  
sobre papel gris  
31,7 x 43,9 cm
39. *Estudio de una pintura mural para Edwin R. Campbell*, 1914  
(Entwurf zu einem Wandbild für Edwin R. Campbell)  
Acuarela, guache, tinta china y lápiz sobre papel  
33,4 x 25,1 cm



# TEXTE AUF DEUTSCH

## PRÄSENTATION

Unter dem Titel *Kandinsky, acuarelas* präsentiert die Fundación Juan March im Museum für Spanische Abstrakte Kunst in Cuenca und später im Museum für Zeitgenössische Spanische Kunst in Palma de Mallorca eine Auswahl von 39 Werken. Dabei handelt es sich größtenteils um Aquarelle, die in der Zeit zwischen 1910 und 1914 entstanden sind und aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München stammen.

Zwischen dem ausgehenden 19. Jh. und dem frühen 20. Jh. erfährt die Kunst eine tiefgreifende Veränderung. Cezanne experimentiert in einer Weise mit der Form, die später von den Kubisten aufgegriffen wird und ihren Höhepunkt in der abstrakten Analyse und des daraus hervorgehenden neuen Verständnisses der Kunst findet.

Wassily Kandinsky (Moskau, 1866 - Neuilly-sur-Seine, Frankreich, 1944) gilt als Initiator der Abstraktion. Malerisch ist er bestrebt, dem Betrachter eine geistige Annäherung an die Kunst zu vermitteln. Dieser von ihm „Prinzip der inneren

Notwendigkeit“ genannte Ansatz ist gleichbedeutend mit dem Bedürfnis einer Suche des Geistigen in der abstrakten Kunst.

Die Auswahl der Werke für diese Ausstellung zeugen von einer Zeit der Experimente Kandinskys, die bestrebt sind, der Farbe eine eigene, von der Form losgelöste Existenz zu verleihen, um vollständig auf das Objekt verzichten zu können. Während dieses Prozesses entsteht 1910 sein erstes abstraktes Aquarell und mit ihm die Geschichte der nicht gegenständlichen Kunst.

Für die Veranstaltung dieser Ausstellung durften wir jederzeit auf die wertvolle Unterstützung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München und ihres Direktors zurückgreifen. Prof. Dr. Helmut Friedei ist uns beratend zur Seite gestanden und hat sich liebenswürdigerweise bereit erklärt, den Text zum vorliegenden Katalog zu schreiben. Ihm und seinem Team gilt unser Dank für die großartige Unterstützung bei der Verwirklichung dieses Projekts.

## **... das Auge selbst (wird) durch die Schönheit der Farbe bezaubert** (Wassily Kandinsky)

Helmut Friedei  
Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München

Erst im Alter von 30 Jahren, 1896, fasste Kandinsky den Entschluss Künstler zu werden. Er beendete damit eine Karriere als Jurist, die er in Moskau begonnen hatte, wo er zuletzt an der Universität als Privatdozent etabliert war. Als ihm eine Professur in Dorpat angeboten wurde, zog er es vor, Beruf und Heimat aufzugeben und in München Maler zu werden. Auslöser für diese Entscheidung war einerseits die Begegnung mit der Malerei von Claude Monet, dessen Gemälde der „Heuhaufen“ (1891) und „Kathedralfassade von Rouen“ (1894) in Moskau ausgestellt waren und tiefen Eindruck auf Kandinsky ausübten. Diese Begeisterung für die Malerei Monets führte schließlich dazu, dass Kandinsky mit der von ihm gegründeten „Phalanx-Schule“ im Mai 1903 in München eine Ausstellung mit Werken von Claude Monet einrichtete. Neben diesem Impuls der Malerei war es zum anderen die Begegnung mit dem musikalischen Werk von Richard Wagner und dessen Idee vom Gesamtkunstwerk, dem Zusammenfassen der unterschiedlichen Kunstgattungen zu einer inhaltlichen wie ästhetischen Einheit.

Als Kandinsky Ende 1896 nach München kam, um Malerei zu studieren, brachte er völlig andere Voraussetzungen mit als ein gewöhnlicher Student, der nach Abschluss des Gymnasiums, einen ihm angemessenen Weg suchend, sich langsam vorwärts tastet. Kandinsky besaß dem gegenüber bereits eine abgeschlossene Berufsausbildung, eine universale Bildung und eine ausgeprägte Vorstellung von dem, was er von der Kunst erwartete. Seine Entscheidung, nach München zu gehen, stand unter dem Eindruck Münchens als „Kunst-

Stadt“ mit einer berühmten Akademie, mit den großen Ausstellungen im Glaspalast und einer kämpferischen Secession; auch die Tatsache, dass München relativ klein und überschaubar war, spielte eine Rolle. Hier schien es Kandinsky leichter, für seine neuen Ideen zu kämpfen und Beachtung zu finden als in der französischen Metropole. Hinzu kamen romantische Ideen, Märchenvorstellungen, die Kandinsky aufgrund seiner Erziehung mit Deutschland und München verknüpfen konnte.

Um an der Münchener Akademie studieren zu können, musste Kandinsky zunächst einen Vorbereitungskurs bei Anton Azbe absolvieren, einem Privatlehrer, bei dem sich zahlreiche Künstler aus Ost- und Südosteuropa zur Vorbereitung auf die Akademie einfanden. Anschließend ging Kandinsky ein Jahr zu Franz von Stuck an die Akademie, um Malerei zu studieren, verließ aber diese Ausbildung ziemlich rasch, um ab 1900/1901 selbständig zu arbeiten. Ab diesem Zeitpunkt hält Kandinsky alle seine Arbeiten in einem Skizzenbuch fest, das heißt, er zählt die fortan geschaffenen Arbeiten zu seinem Oeuvre. Dieses Heft, seinen „Hauskatalog“ führt er recht genau bis etwa 1910/11, als die Richtung seines Schaffens unumkehrbar klar formuliert war. Aber bereits während der Münchner Anfänge, ab 1899, begleitete er sein bildnerisches Vorgehen in zahlreichen, theoretischen und poetischen Texten. Mehr als 110 Manuskripte von Kandinsky haben sich aus dem Zeitraum von 1889 bis 1916 erhalten, zudem seine Dissertation und das „Wologda-Tagebuch“, in dem er die Erlebnisse einer Reise notierte, die er zum Zwecke ethnografischer Studien über die Volk der Permjakten und Syrjänen (1889) unternahm.

Die intensive Auseinandersetzung mit einer neuen „Farbensprache“ und Kompositionslehre, den zentralen Themenkomplexen innerhalb seiner theoretischen Überlegungen, bringt bereits zum Ausdruck, dass es Kandinsky in seinem künstlerischen Bemühen um ein aufgeklärtes, methodisch reflektiertes Vorgehen ging. Seine

künstlerische Strategie war demnach nicht allein in einer ausschließlich im bildnerischen Schaffen begründeten Methode verwurzelt, sondern konnte sich auch auf eine starke Sprache stützen, mit der Kandinsky die Phänomene seiner Beobachtungen in eine Begriffswelt überführte. Kandinsky verwendete dabei zumeist die deutsche Sprache, was sicherlich mit der Umgebung zu tun hatte, in der er die Diskussion suchte; was aber auch in seinem Respekt vor der deutschen Philosophie begründet lag.

Die bisher unveröffentlicht gebliebenen Manuskripte, die zum größten Teil in den Archiven des Musée national d'Art moderne (Centre Georges Pompidou) in Paris und in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung in München aufbewahrt werden, erscheinen im Herbst 2004, von Jessica Boissel bearbeitet und vom Autor dieses Aufsatzes herausgegeben, im Prestel Verlag. Damit wird ein viel tieferer Zugang zum Verständnis der Kunst Kandinskys möglich als bisher. Seine Texte hat Kandinsky in russischer, und, wie gesagt, hauptsächlich in deutscher Sprache verfasst. Deutsch war ihm von Kindheit an geläufig, hatte er doch Grimms Märchen in deutscher Sprache mit seiner baltischen Großmutter gelesen. Kandinsky beherrschte Deutsch außergewöhnlich gut, so dass er in der Lage war, die zahlreichen, häufig komplizierten Texte, schließlich sogar das überaus komplexe Buch „Über das Geistige in der Kunst“ auf Deutsch zu schreiben. Seine Lebensgefährtin der Münchner Jahre, Gabriele Münter, half ihm regelmäßig bei den anfallenden, meist kleinen Korrekturen.

Zitieren wir im folgenden aus einem Manuskript zur „Farbensprache“, das 1908 oder 1909 geschrieben wurde, tauchen wir ein in die sprachliche Welt Kandinskys, um etwas über seine Intentionen hinsichtlich der Farbe zu lernen.

„Wenn man die Augen über eine mit Farben besetzte Palette gleiten läßt, so entstehen zwei Hauptresultate“:

1) wird das Auge selbst durch die Schönheit der Farbe bezaubert. Der Mensch empfindet ein Gefühl von

Befriedigung und Freude ebenso wie ein Gastronom, wenn er einen Leckerbissen in den Mund legt. Es ist ein physisches Gefühl, welches als solches nur von kurzer Dauer sein kann. Das Auge wird mehr und stärker von den helleren Farben angezogen und noch mehr und noch stärker von den helleren wärmeren. Zinnober zieht an und reizt, wie Flamme, welche von Menschen immer begierig angesehen wird. Das grelle Zitronengelb tut dem Auge beinahe weh, wie dem Ohr eine zu nahe klingende Trompete. Das Auge wird beunruhigt, hält den Anblick nicht lange aus und sucht Vertiefung und Ruhe in Blau oder Grün.

Schon aus den Ausdrücken „beunruhigen, anziehen, reizen“ kommt hiermit von selbst hervor, daß das Wirken der Farbe auf den Menschen nicht mit dem rein physischen Eindruck endet: Er geht tiefer und es entsteht

2) die Gemütserschütterung durch Farbe, die bestimmte seelische Vibrationen hervorruft und dadurch ihre psychische Kraft erweist. Die äußerliche Schönheit ist deswegen die Bahn, auf welcher die Farbe die Seele erreicht.

Da die Seele im allgemeinen fest mit dem Körper verbunden ist, so ist es möglich, daß eine physische Erschütterung eine andere ihr entsprechende hervorruft in der Weise, daß die erste eine seelische Vibration erweckt durch welche eine Erinnerung entsteht an andere physische Agenzen, die dieselbe Vibration früher erzielt haben. Z. B. ist es möglich daß warmes Rot als etwas Aufregendes, sogar schmerzlich Peinliches wirkt, da es an den Eindruck des fließendes Blutes, der Schmerz und Unglück stiftenden Flamme erinnert. Jedenfalls auch die rein physische Wirkung der Farbe, die mit dem Reizen des Auges anfängt, beschränkt sich nicht auf das Sehorgan allein, sondern breitet sich auf alle fünf Sinne aus. Es ist wieder auch hier vielleicht derselbe Prozess durch die Seele vorhanden. Es ist eine Assoziation da, die die Farbe nicht nur sehen, sondern auch schmecken, fühlen (wie durch Betasten), hören und riechen lässt...



Der Ausdruck, „duftende Farben“ ist allgemein gebräuchlich. Endlich das Hören der Farbe ist so präzise, dass man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellegelb auf den Basstasten des Klaviers suchen würde oder Krapplackdunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.

Da gerade das Auge (Sehen) und noch mehr das Ohr (Hören) die Wege sind, die direkt zur Seele führen, entstanden Künste, die besonders auf diese Organe rechnen. Was die Musik anlangt, so findet man unter Tausenden von Menschen selten einen, auf welchen diese Kunst keinen seelischen Eindruck macht. Die Wirkung des Lauten ist so allgemein anerkannt, dass es überflüssig wäre, diese Wirkung zu beweisen zu suchen. Nur die andere kraftvolle, ebenso edle Kunst, die Malerei, braucht ihre mächtigen Mittel nicht, um direkt zur Seele zu sprechen, wie es alle Musik tut, sondern verbraucht sie, um Gegenstände zu kopieren. Die Maler, welche Tolstoi als Menschen definiert, die „alles zeichnen und malen können“ (weswegen er diesen Beruf auch als ziemlich unnützig [sic] betrachtet) suchen (kennen) besonders heutzutage nicht der menschlichen Seele durch reine Mittel der Malerei zu sagen, sondern wollen im besten Falle die „Natur“ wiedergeben [sic], direkt und durch das „Temperament des Künstlers...“

Allein aus diesen wenigen Zeilen seiner „Farbensprache“, die die vorbereitenden Überlegungen zu seiner berühmten Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ (Ende 1911 erschienen) darstellen, wird bereits deutlich, dass es Kandinsky in seiner Theorie darum ging, die unmittelbare Wirkungsweise von Farbe zu erfassen. Farbe kann selbstverständlich nur in bestimmter Form in Erscheinung treten, da sie zu ihrer Darstellung immer eine flächenmäßige Ausdehnung benötigt. Das spezifische „Klangverhalten“ von Farbe sah Kandinsky in Analogie zur Musik und hier besonders zur Klangfarbe von Tönen.

Im „Hauskatalog“, dem eigenhändigen Verzeichnis seiner von ihm selbst anerkannten Werke, beginnend ab 1900 oder Anfang 1901, sind seine Arbeiten verschiedenen Kategorien zugeordnet. Da finden sich die Holzschnitte separiert von den Bildern, den kleinen Ölstudien und dann davon gesondert „Farbige Zeichnungen“. Diese Bezeichnung verwendet Kandinsky insbesondere bei seinen frühen Blättern. Er versteht darunter aber nicht nur Farbstiftzeichnungen, sondern insbesondere auch Gouachen, zumeist auf farbigen, dunklen Papieren, die er selbst „Tempera“ nennt.

Kandinsky hat Zeit seines Lebens gezeichnet und Aquarelle gemalt, aber insbesondere ab 1910 treten Zeichnungen und Aquarelle in großer Dichte und Intensität gleichberechtigt nebeneinander auf, also gerade zu dem Zeitpunkt als sich Kandinsky mit der Farbensprache befasste, sich schriftlich mit dem Farbproblem auseinandersetzte, rückt das Aquarell, die Farbe auf dem Papier, verstärkt ins Blickfeld des Malers.

Bis ins Jahr 1908 war Kandinskys Auffassung der Zeichnung wesentlich geprägt von den Vorstellungen, die er in seinen Holzschnitten artikuliert. Dies waren klar umfasste Flächen und Formen mit Konturlinien, in denen die Farben wie im Cloisonné des Emails eine umgrenzte und klar definierte Fläche und Ordnung erhalten. Entsprechend sind die Zeichnungen in starken bestimmten Linien und die Gouachen auf klar definierte Farbflächen vor dunklerem Hintergrund aufgebaut. Insgesamt erinnern diese Arbeiten stark an die populäre Buchillustration russischer Provenienz jener Zeit, die mit ihren farbigen Holzschnitten ein unverwechselbares Gepräge hatte. Nach der Rückkehr aus Paris, wo Kandinsky mit Gabriele Münter das Jahr 1906 zugebracht hatte, und während der ersten Jahre in Murnau verändert sich sein Bildverständnis im Aquarell und den Zeichnungen zunächst nicht wesentlich. Auch hier bleiben diese und andere farbige Studien im wesentlichen noch der vorangegangenen Entwicklung

verhaftet, während in den spontanen Ölstudien vor der Natur bereits eine neue Ausdrucksmöglichkeit der Farbe erreicht wird. Es geht bei den Papierarbeiten nach wie vor um die Vorbereitung zu Holzschnitten, etwa den Entwürfen für die Mitgliedskarte der „Neuen Künstlervereinigung“ oder aber um Entwürfe für Farbholzschnitte wie zum Beispiel „Berge“, 1908/09 oder „Zwei Frauen in Mondlandschaft“ aus dem selben Jahr. Selbst als der Schritt zur Abstraktion bereits weit vorangetrieben war und Kandinsky sich damit beschäftigte, wie er es selbst ausdrückte: „Durch malerische Mittel ... solche Bilder zu schaffen, die als rein malerische Wesen ihr selbständiges, intensives Leben führen“ waren die Tuschpinselzeichnungen, Bleistiftzeichnungen, aber auch die Aquarelle noch dazu angelegt, als Vorlagen für Holzschnitte zu dienen.

Konsequenterweise entstand daher etwa die Mappe „Klänge“, 1910, zu der zahlreiche Entwürfe für die illustrierenden Holzschnitte sowohl als schwarz/weiße Tuschezeichnungen wie auch als farbige Aquarelle angelegt wurden. In einem faszinierenden Gegenüber begegnet man dabei Zeichnungen, zum Teil auch Pauszeichnungen, die in festen Konturlinien den Bildaufbau und seine darstellenden Elemente erfassen wie auch rein farbige Darstellungen der Flächenverteilung in den unterschiedlichen Tönen. In manchen der Aquarelle, wie etwa im Entwurf für den Farbholzschnitt „Drei Reiter in Rot, Blau und Schwarz“, 1910/11 fließen die konkurrierenden Elemente von schwarzem Zeichnungsaufbau und Farbverteilung in einem Entwurf zusammen.

1911 bieten die Entwürfe für den Umschlag des Almanachs „Der Blaue Reiter“ eine ungeahnte Entfaltung von Kandinskys Ausdrucksmöglichkeiten im Aquarell. In rascher Folge macht Kandinsky im Sommer 1911 zehn Entwürfe für den Bucheinband. Im Mittelpunkt der Darstellung ist eine Reiterfigur zu sehen, eine zirkusähnliche artistische Darbietung auf einem Pferd, das

über den Regenbogen, über die Abgründe des Irdischen springend, schreitend, vorwärtsstrebend sich entfernt; eine romantische Auffassung vom Schweben und sich Hinwegsetzen über die irdischen Konditionen; ein Eintauchen in eine Farbwelt, deren Formen nicht mehr oder nur am Rande an die Bedingungen des alltäglichen Lebens und damit an die Konditionen des Realen gebunden sind. Wir beobachten in diesen Entwürfen einen permanenten Ascensus, einen Aufschwung in andere fremde, jenseitige Bereiche. Die meisten der Entwürfe sind von kräftigen, einfarbigen Rahmen begrenzt, heben das Bild dadurch besonders hervor, und bieten dem Betrachter Einblick in einen besonderen Ausschnitt einer visionären Welt.

Nach diesen ersten farbigen Entwürfen konkretisiert sich die Idee und verlässt jene bunte, farbige Darstellungswelt, um sich auf eine schwarz/weiß/blau Farbigekeit zu beschränken. Wohl geboren aus Notwendigkeiten, die der Verleger vorgegeben haben mag, beobachten wir aber auch in der Darstellung einen entschiedenen Schritt weg vom utopisch Verspielten und romantisch Verträumten hin zu einer herberen und kämpferischen Position. Kandinskys Umschlagentwurf für den Almanach folgt nun einer Darstellung, die er in einem Hinterglasbild vermutlich schon im Sommer 1911 fand. Es handelt sich dabei um das Bild von „St. Georg II“. Im Unterschied zum dominant grünfarbigen Hinterglasbild zeigt sich der Umschlagentwurf als Holzschnitt mit einer scharfen Konturierung und der Beschränkung auf zwei Farben über weißem Papier, nämlich Schwarz und Blau in einer Variante mit zusätzlicher roter Farbfläche. Neben das schmale Bildformat tritt, vergleichbar einer seitlichen Marginalkolumne, die Aufschrift: „ALMANACH DER BLAUE REITER“. Beim publizierten Buch verzichtete man auf das Wort „Almanach“. Das Bildmotiv zeigt einen kämpfenden Georg, der eine gefesselte Prinzessin (am rechten, unteren Bildrand) befreit. Kandinsky greift mit dieser Darstellung zurück auf seine alten „Phalanx-Zeiten“, als er für die 1. Ausstellung (1901) ein Plakat mit lanzenbewehrten

Kämpfern entworfen und sich dabei wiederum motivisch auf die Amazone des Secessions-Plakates von Franz von Stuck bezogen hatte. Durch das Georgsmotiv auf dem Almanach erfährt der Begriff „Blauer Reiter“ eine genauere Definition; es ist das Leitbild des Ritters, des kämpfenden Mannes, der sich auf dem Pferd reitend über die Niedrigkeit hinwegsetzt und der die böse Kreatur bekämpft.

In den folgenden Jahren, insbesondere 1911/12, verwendet Kandinsky das Aquarell zum ersten Erfassen und zur Entwicklung von Bildideen. Auffallend bleibt dabei, dass er parallel farbige wie schwarz/weiße Entwürfe zum selben Motiv zu Papier bringt und, dass er ferner ausgehend von kleinen Bleistiftskizzen über Aquarellentwürfe zu Hinterglasbildern gelangt. Diese Schritte, für die es mehrfache Überlegungen und Ansätze insbesondere bei den Zeichnungen und Aquarellen geben kann, helfen ihm bei der Suche und Lösung seiner Bildidee. Kandinsky bewegt sich demnach weitgehend methodisch fortschreitend auf die Komposition eines Gemäldes zu. Neben solchen „Entwicklungsschritten“, bei denen eine Idee von der Zeichnung über das Aquarell und Hinterglasbild bis zum großen Gemälde verfolgt wird, gibt es auf der anderen Seite auch eine Reihe von Aquarellen, die Kandinsky 1912 nahezu unverändert in Hinterglasbildern umsetzt, etwa in der „Verkündigung des Blauen Reiters“, dem „Glasbild mit Schwan“, der „Kuh in Moskau“ oder der „Dame in Moskau“, das er im selben Jahr, nämlich im Mai 1912, nur geringfügig verändert in der Darstellung als großes Gemälde ausführte.

1912, geht Kandinsky aber auch mit abstrakten Begriffen an seine Bildideen heran. In solchen Fällen skizziert er den ersten Entwurf mit Bleistift oder Feder auf Papier, notiert dabei neben den üblichen Farbangaben gelegentlich auch Begriffe wie „Bewegung“, „Unschärfe“, „vorne/hinten“ u.s.w. Mit zunehmender Konkretisierung einer Bildidee werden die gewonnenen Formen und Farbkonstellationen sowohl in der Zeichnung wie auch im Aquarell fester, sie scheinen Gestalt

anzunehmen. Die Entwürfe zeigen dann eine klarer umrissene Anlage der „Gewichte“. Ein besonders überzeugendes Beispiel des Umgangs mit Zeichnung und Aquarell in der Entwicklung von Bildideen stellt neben der „Komposition VII“ etwa das „Bild mit weißem Rand“ von 1913 dar. Dazu sind eine Vielzahl von Einzelstudien erhalten, die sich mit der Gestaltung unterschiedlicher Details befassen wie auch mit der Gesamtanlage der Komposition. Im Mittelpunkt der Darstellung (Nr. 494, 496 und 497, Katalog Das bunte Leben: Wassily Kandinsky im Lenbachhaus) ist eine reduzierte Silhouette zu erkennen, die aus einer Bewegungsstudie von Reiter und Pferd zu einer Chiffre reduziert wurde und einem Epsilon ähnelt. Gezeigt wird eine gewaltige Lanzenbewegung, die sich durch das ganze Bild schiebt.

Kandinsky wollte sich bei einem solchen Vorgehen, mit dem er der Schaffung einer ungegenständlichen Wirklichkeit schrittweise näher kommen wollte, jeder Zwischenstufe vergewissern, die er auf dem Weg zum geplanten Bild nahm. So gibt es aus dieser Zeit auch Blätter mit farbtheoretischen Betrachtungen, die um Skizzen bereichert sind, in welchen die niedergeschriebenen Ideen erläutert werden (Nr. 505 und 506, Das bunte Leben).

Schließlich stellen die Entwürfe zur „Komposition VII“ von 1913 einen ganz besonderen Höhepunkt in der Bildauffassung Kandinskys dar und offenbaren zugleich seine besondere Strategie in der Verwendung des Aquarells wie auch der Zeichnung auf dem Weg zur Bildfindung (Nr. 512 bis 536, Das bunte Leben). Zahlreiche Tuschedarstellungen geben das Diagramm der Bildauffassung wieder. In einzelnen Blättern wird das Kompositionsschema durch verbale Begriffe erfasst, die umrandet einen bestimmten Platz auf der Bildfläche einnehmen. Kandinsky hält dabei Begriffe fest wie „Durcheinander/Harte Formen/(im Schwarz/od. höher)“, oder „Erst schematisch festü/aufstellen. Dann Verbindung/+ Unterbrechungen/(Grenzen positive (dh

liegende)/u. negative (zu ...tende)/härtere/milde, zerfließende Formen ...härtere/milde zerfließende Formen mit melodischem Beiklang milde zerfließende Formen mit/melod. Beiklang/milder/Zerfließende/Linien gem./mit an Kraft/gewinnenden, Mitte u. weiche/Kaum od. wenig/sichtbare Formen/2 Harte Linien/ Träumerisches“ sowie „Hemmungen“ (vgl. Nr. 529 ff., Das bunte Leben).

Zwei weitere Blätter, die sich mit der „Komposition VII“ befassen und in Tusche angelegt sind, sind kyrillisch beschriftet (Nr. 532, 533). Sieht man diese Überlegungen in Bezug zu den farb- und kompositionstheoretischen Gedanken, die Kandinsky zu Papier gebracht hat und teilweise auch publizieren konnte, dann wird umso evidenter, dass das gedankliche Gerüst für ein Bild, also die erste Bildidee „notiert“ wird. Dies erfolgt durch einfache Skizzen mit oder ohne Worte; oder aber durch Worte mit oder ohne Skizzen.

Die spontane, rasche Skizze mit Bleistift oder Tusche soll zunächst das umreißen, was in der sichtbaren Dingwelt kein Gegenüber findet. Nachdem er sie einmal erkannt und beschrieben hat, kann sich Kandinsky in diese Welt vertiefen. Mit Tuschezeichnungen, die in ihrem Schwarz/Weiß-Kontrast auf dem hellen Papier die angestrebte Form in großer Präzision und Nähe wiedergeben können, aber auch mit Aquarell-Lösungen der selben Formvorstellung (vgl. Nr. 514 und 515) ertastet der Künstler den Bildklang. Kandinsky untersucht im Fall der „Komposition VII“, wie auch bei anderen Schöpfungen, in der Zeichnung und im Aquarell neben der Gesamtdarstellung Details, die für die Komposition von entscheidender Bedeutung sind. In den eben genannten Blättern zur „Komposition VII“ wird einmal in Tusche und dann in Aquarell ein „Dreiklangkörper“ hinsichtlich seiner Ordnung ausgelotet, ja „erprobt“. Allein durch die extreme Kontraposition von schwarz/weißer Tuschelösung und farbiger Aquarellgestaltung des selben Motivs wird evident, dass Kandinsky bei seinen Darstellungen zweierlei untersucht. Um in seiner Terminologie zu bleiben, befasst er

sich in seinen bildnerischen Absichten auch mit einer bestimmten Musikalität der Darstellungsmittel. Häufig genug zieht er den Vergleich zur Musik, wie wir im eingangs zitierten Text aufzeigen konnten. Wendet man nun diese Begriffe auf die vorliegenden Darstellungen an, so kann man davon ausgehen, dass es sich bei der schwarz/weißen Darstellung um die Erfassung von Phänomenen des Rhythmus, in der farbigen Version hingegen um die Darstellung von Klang und Ton handelt. Die wesentlichen musikalischen Gestaltungselemente sind bei Kandinsky ins Bildnerische übertragen. In manchen Phasen der Entwicklung eines Bildganzen werden sie getrennt betrachtet. In diesen beiden Blättern stehen die Auffassungen von Rhythmus und Klang gesondert nebeneinander.

In seinen Ausführungen, das heißt in den Skizzen wie auch in vielen weiteren Aquarell-Zwischenstufen auf dem Weg zum fertigen Bild, geht es Kandinsky um ein Ineinandergreifen und einen Zusammenklang der beiden Grundprinzipien der musikalischen wie auch der bildnerischen Gestaltung. Von der Analysezeichnung oder dem Konzept für ein Bild über seine Durchdringung in den unterschiedlichen gestalterischen Ebenen arbeitet sich Kandinsky konsequent an sein Bild heran. In seinem Bestreben, ohne Abbildungsnähe eine Darstellung von großer Konsequenz zu erzielen, anstelle der äußeren Wirklichkeit eine spirituelle Realität zu erfassen, wählt Kandinsky sowohl das Wort wie die Skizze und das Aquarell als wesentliche Hilfsmittel für die Definition, das heißt die Eingrenzung und Umschreibung seines Bildthemas. Spannend ist in diesem Zusammenhang auch, die Entstehung der Komposition VII zu verfolgen. Gabriele Münter hat die Zwischenstufen während des Malprozesses photographisch festgehalten. Keine der neu gefundenen Ausdrucksmöglichkeiten war ihm selbstverständlich, sondern sie mussten errungen, erobert werden und sind erst durch die befreiende Leistung des Künstlers selbstverständliches Repertoire für die folgende Generation geworden.

## BIOGRAFIE

1866 Wassily Kandinsky wird am 4. Dezember in Moskau als Sohn von Wassily Silvestrovich, eines Teehändlers sibirischen Ursprungs und Lidia Ivanovna Ticheyeva geboren.

1869 Reise mit seinen Eltern nach Italien (Venedig, Rom und Florenz)

1871 Übersiedlung der Familie von Moskau nach Odessa, weil das Klima des Schwarzen Meeres der schwachen Gesundheit des Vaters zuträglicher ist. Die Eltern trennen sich. Seine Tante Yelizaveta Ticheyeva kümmert sich um seine Erziehung und weckt seine Liebe zur Musik und Erzählungen.

1874 Musikunterricht. Klavier, später Cello.

1876-85 Aufnahme in das Gymnasium von Odessa. Ferien auf der Krim, im Kaukasus. Einmal im Jahr, während der Ferien, reist er nach Moskau, um seinen Vater zu besuchen.

1885 Rückkehr nach Moskau. Ausgeprägtes Interesse an der mystischen Schönheit der Stadt und den alten Ikonen.

1886 Aufnahme des Jura- und Wirtschaftsstudiums an der Universität Moskau.

1889 Studienreise in die Provinz Wologda - im Auftrag der "Kaiserlichen Gesellschaft für Naturwissenschaften". Interessiert am bäuerlichen Kunstgewerbe und an der volkstümlichen Malerei. Entdeckt Rembrandt in der "Eremitage" in St. Petersburg. Erste Reise nach Paris.

1892 Juristisches Examen. Heiratet seine Kusine Anja Tschimiakin. Zweite Reise nach Paris.

1893 Dozent an der Juristischen Fakultät der Universität Moskau.

1895 Übernahme der künstlerischen Leitung der Druckerei Kuchverev in Moskau. Entdeckung Monets auf einer Ausstellung französischer Impressionisten in Moskau. Fasziniert von dessen Bild *Heuhaufen*. Feststellung, dass das Objekt in der Malerei nicht unverzichtbar ist.

1896 Ablehnung eines Rufes an die Universität Dorpat (Estland). Aufgabe der juristischen Laufbahn. Entschluß, Maler zu werden. Übersiedlung nach München, wo er Kunst studiert.

1897 Besuch der Schule von Anton Azbe. Begegnung mit Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Dimitri Kardovski, Igor Grabar und anderen russischen Künstlern. Besuch der Ausstellung der Münchner Sezession. Entdeckung der Modernisten.

1898 Besteht die Aufnahmeprüfung der Kunstakademie München nicht. Zeichnen im Selbststudium. Besuch der Anatomievorlesungen von Professor Sigfried Moillet.

1900 Eintritt in die Malklasse von Franz von Stuck an der Münchner Kunstakademie - gleichzeitig mit Paul Klee. Ausstellung seiner Bilder mit der Moskauer Künstlergruppe.

1901 Erste Aquarelle und Tempera auf Karton und kleine Ölbilder auf Leinwand auf Karton. Erste Aufführungen des Kabarets der "Elf Scharfrichter". Mitbegründer der Künstlervereinigung Phalanx mit Rolf Nizky, Waldemar Hecker, Gustav Freytag und Wilhelm Hüsgen. Eröffnung einer Malschule. Mal- und Zeichenunterricht. Von 1901 bis 1904 organisiert diese Künstlergruppe elf Ausstellungen. Erste Reise nach Rothenburg ob der Tauber.

1902 Präsident der "Phalanx". Im Sommer, Reise mit seinen Schülern nach Kochel (Oberbayern). Erste

Farbholzschnitte. Erste Ausstellung bei der Berliner Sezession. Rezensionen über Ausstellungen in München für die St. Petersburger Tageszeitung *Mir Iskusstva*. Bekanntschaft mit Gabriele Münter.

1903 Im Sommer, Reise mit seinen Schülern nach Kallmünz (Oberpfalz). Schließung der "Phalanx-Malschule". Ablehnung des Rufes an die Kunstgewerbeschule Düsseldorf als Leiter der Malschule. Reise über Wien nach Venedig. Veröffentlichung von "Gedichte ohne Worte" in Moskau, ein Album mit zwölf Holzschnitten.

1904 Letzte Ausstellung der "Phalanx" in München. Auflösung der Gruppe. Reise mit Gabriele Münter nach Holland. Trennung von Anja Tschimiakin. Erste Ausstellung im Pariser Salon d'Automne (Mitglied des Salons). Ausstellung in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in St. Petersburg. Reise mit Gabriele Münter nach Tunesien.

1905 Erste Einzelausstellung in der Galerie Krause in München. Ausstellung im Pariser Salon des Independants und in der Gesellschaft Russischer Künstler in Moskau. Auf Empfehlung Max Liebermanns wird Kandinsky Mitglied des Deutschen Künstlerbundes. Aufenthalt in Rapallo (Italien) mit Gabriele Münter.

1906 Aufenthalt in Paris und Sevres. Bekanntschaft mit Gertrude Stein. In ihrem Haus lernt er Werke von Picasso und Matisse kennen. Mitglied der Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres de Paris. Teilnahme am Pariser Salon d'Automne, an der Berliner Sezession und Ausstellung seiner Arbeiten gemeinsam mit der Gruppe "Die Brücke" in Dresden. Veröffentlichung der "Xylographies" (Holzschnitte) in der Zeitschrift "Les Tendences Nouvelles de Paris".

1907 Während seines Aufenthalts in Paris entstehen kleine Landschaften und zahlreiche russische Szenen.

Präsentiert 109 Werke in der Ausstellung "Musee du Peuple" veranstaltet den Maler Alexis Merodack-Jeaneau und die Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, in Angers. Übersiedlung mit Gabriele Münter nach Berlin.

1908 Ausstellung im Pariser Salon des Independants, im Salon d'Automne und bei der Berliner Sezession. Auf Einladung von Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin verbringt er den Sommer mit Gabriele Münter in Murnau. Rückkehr nach München. Bekanntschaft mit dem Komponisten Thomas von Hartmann, mit dem er die Bühnenkomposition für "Der gelbe Klang" (1908-1914) inszeniert.

1909 Gründung der "Neuen Künstlervereinigung München" (NKVM) und Übernahme des Vorsitzes. Erwerb eines Hauses in Murnau. Erste Ausstellung der NKVM (Moderne Galerie Thannhäuser, München). Erste Glasmalereien mit Inspiration durch die bayerische Volkskunst. Erste "Inspirationen". Veröffentlichung von "Xylographies" in Paris.

1910 Begegnung mit Franz Marc auf der zweiten Ausstellung der NKVM. Entstehung seiner ersten drei "Kompositionen". Aufenthalt in Rußland. Ausstellung von 52 Werken im zweiten Internationalen Salon von Odessa veranstaltet durch den Bildhauer Vladimir Izdebski. Teilnahme an der ersten Ausstellung der "Karobube" veranstaltet durch Mikail Larionov in Moskau. Rückkehr nach München. Erstes abstraktes Aquarell. In "Über das Geistige in der Kunst" beschreibt er seine ästhetische Philosophie und seine Arbeit.

1911 Teilnahme mit Marc und anderen Mitgliedern der NKVM an einem Konzert von Arnold Schönberg. Brieffreundschaft mit dem Komponisten. Begegnet August Macke. Wiedersehen mit Paul Klee. Malt seine ersten "Impressionen" und vollendet seine "Kompositionen IV" und "V". Am 2. Dezember, bei den Vorbereitungen zur dritten

Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung, lehnt die Jury Kandinskys "Komposition V" ab. Kandinsky gibt den Vorsitz ab und gründet zusammen mit Marc und Münter die Künstlergruppe "Der Blaue Reiter". Erste Ausstellung dieser Gruppe in der Galerie Thannhäuser in München. Scheidung von Anya Shymyakina. Veröffentlichung "Über das Geistige in der Kunst" in München. Lesung von Auszügen auf dem Panrussischen Künstlerkongreß in St. Petersburg durch Nikolai Kulbin.

1912 Zweite Ausstellung des "Blauen Reiters" in der Galerie Hans Goltz München. Veröffentlichung des Almanachs "Der Blaue Reiter". Erste Einzelausstellung in der Berliner Galerie Der Sturm. Veröffentlichung der 2. und 3. Auflage "Über das Geistige in der Kunst".

1913 Teilnahme an der International Exhibition of Modern Art, der berühmten Armory Show in New York, später in Chicago und Boston. "Komposition VI" wird fertig gestellt. "Komposition VII" entsteht. Der Sturm veröffentlicht das Album "Kandinsky 1901-1913" mit dem Essay "Rückblicke". Veröffentlichung seiner Prosagedichte "Klänge" mit 56 Holzschnitten.

1914 Präsentiert "Komposition VII" in der Einzelausstellung der Münchener Galerie Thannhäuser (Januar), im Kölner Kreis für Kunst (Januar) und im Museum der Gesellschaft der Schönen Künste von Odessa (April). Veröffentlichung der 2. Auflage des Almanachs "Der Blaue Reiter". Veröffentlichung der englischen Version "Über das Geistige in der Kunst" in London und Boston. Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Flucht mit Gabriele Münter in die Schweiz. Schreibt den Kölner Vortrag (posthume Veröffentlichung, 1957) und arbeitet an seiner Schrift "Punkt und Linie zu Fläche". Rückkehr nach Rußland. Niederlassung in Moskau.

1915 Keine Gemälde, nur Zeichnungen und Aquarelle. In Moskau Teilnahme an der Ausstellung "Das Jahr 1915" mit

seinem Werk "Komposition VII" u.a. Aufenthalt in Stockholm (Dezember-März 1916).

1916 Veröffentlichung seines Essays "Über den Künstler". Rückkehr nach Moskau. Begegnung mit Nina Andreevsky. Trennung von Gabriele Münter.

1917 Heirat mit Nina Andreevsky. Geburt des Sohnes Vsevalod Vasilievic. Ausbruch der Oktoberrevolution.

1918 Begegnung mit Tatlin, der ihn als Mitglied der Abteilung Bildende Künste (IZO) des Kommissariats für Volksbildung (Narkompros) zur Mitarbeit an der neuen, postrevolutionären Kulturpolitik auffordert. Im Juli Ernennung zum Direktor der Abteilung Theater und Film. Ernennung zum Professor an den Staatlichen Kunst-Werkstätten in Moskau (SVO-MAS). Mitglied des Internationalen Büros der IZO und Kontaktaufnahme mit dem Architekten Walter Gropius, Herausgeber der Zeitschrift Iskusstvo. Im Dezember Ernennung zum Mitglied des Ausschusses für die Organisation des Museums für Malerische Kultur. Veröffentlichung der "Rückblicke" auf Russisch.

1919 Kandinsky wird Direktor des Museums für Malerische Kultur in Moskau und arbeitet an der Einrichtung eines Netzwerkes von Provinzmuseen. Ernennung zum Leiter des Ausschusses für Erwerbungen. Zuständigkeit für die Schaffung von Kunstkommissariaten in allen Großstädten. Mitglied des Ausschusses für die Herausgabe einer Enzyklopädie der Schönen Künste. Begegnungen mit Pevsner, Gabo und Chagall. Auseinandersetzung mit Rodschenko und Stepanova in Diskussionen über den Unterricht. Im Dezember, auf Einladung von Malevich und Lissitzky, Teilnahme an der Ersten Nationalausstellung in Moskau.

1920 Mitbegründer des Instituts für Künstlerische Kultur (INKHUK), Vorstellung seines pädagogischen

Programms. Ernennung zum Ehrenprofessor an der Universität Moskau. Präsentation seiner "Komposition VII" an der der Offiziellen Kandinsky-Ausstellung in Moskau. Am 16. Juni stirbt sein Sohn Vsevolod. Im Dezember wird sein Programm abgelehnt. Kandinsky verlässt das INKHUK.

1921 Zusammen mit Kogan Mitglied des Gründungsausschusses für eine Akademie der Kunstwissenschaften (RAKHN), später Vizepräsident. Im Dezember Übersiedlung nach Berlin.

1922 Auf Einladung von Walter Gropius wird Kandinsky Professor am Bauhaus in Weimar, unterrichtet Farblehre und leitet die Werkstatt für Wandmalerei. Veröffentlichung von "Kleine Welten" in Berlin (12 graphische Blätter - 4 Holzschnitte, 4 Radierungen und 4 Lithographien).

1923 Erste Einzelausstellung in New York veranstaltet durch die "Societe Anonyme", deren Vizepräsident Kandinsky ist. Malt "Komposition VIII". Schreibt "Über die abstrakte Bühnensynthese", "die Grundelemente der Form. Farbkurs und Seminar" für die Bauhaus-Zeitschrift. Erste Ausstellung des Bauhauses in Weimar.

1924 Gründung der Künstlervereinigung "Die Blauen Vier" mit Klee, Feininger und Jawlensky. Ausstellung der Gruppe in den Vereinigten Staaten.

1925 Nach den Übergriffen der nationalsozialistischen Partei Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau. Otto Ralf gründet die Kandinsky-Gesellschaft, die aus bedeutenden Sammlern seiner Werke besteht.

1926 Veröffentlichung von "Punkt und Linie zu Fläche" in München. Aus Anlass seines 60. Geburtstages werden Ausstellungen in Dresden, Berlin, Dessau und Brunswick veranstaltet. Das Bauhaus widmet ihm eine Ausgabe seiner Zeitschrift "Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung". Umzug in

eines der Doppelhäuser für Bauhaus-Professoren von Gropius mit Paul Klee als Nachbar.

1927 Klasse für freie Malerei an der Bauhausuniversität. Begegnung mit Christian Zervos, Herausgeber der Zeitschrift "Cahiers d'Art". Verbringt den Sommer mit Arnold Schönberg am Wörthersee (Österreich).

1928 Erwerb der deutschen Staatsangehörigkeit. Inszenierung von Mussorgskys "Bilder einer Ausstellung" am Dessauer Friedrich-Theater. 2. Ausgabe von "Punkt und Linie zu Fläche".

1929 Reise nach Belgien. Begegnung mit James Ensor. Urlaub mit Paul Klee in Hendaye. Auszeichnung mit der Goldmedaille und dem Ehrenpreis auf der Ausstellung des Künstlerbundes in Köln.

1930 Teilnahme an der Ausstellung "Cercle et Carre" in Paris.

1931 Erster Beitrag für die Zeitschrift "Cahiers d'Art" mit dem Artikel "Reflexions sur l'art abstrait" (Betrachtungen über die abstrakte Kunst).

1932 Schließung des Bauhauses auf Anordnung der nationalsozialistischen Regierung. Umzug nach Berlin und Weiterführung der Tätigkeit als private Einrichtung.

1933 Auf Befehl Görings wird das Bauhaus am 11. April endgültig geschlossen. Übersiedlung nach Paris. Auf Rat von Marcel Duchamp lässt Kandinsky sich in Neuilly-sur-Seine nieder.

1934 Begegnung mit Brancusi, Leger, Mirö, Mondrian und den Delaunay.

1935 Ablehnung einer Gastprofessur am Mountain College (North-Carolina), wo Josef und Annie Albers lehren.



Bekannschaft mit Marinetti auf der Ausstellung der italienischen Futuristen in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune.

1936 Teilnahme an der Ausstellung "Cubism and Abstract Art" (MOMA, New York) und "Abstract and Concret" (London). Malt "Komposition IV".

1937 Retrospektive in der Kunsthalle Bern. Die nationalsozialistische Regierung beschlagnahmt 57 seiner Werke aus deutschen Museen. 14 von ihnen werden im Juli auf der Ausstellung "Entartete Kunst" im Haus der Kunst in München gezeigt.

1938 Veröffentlichung der ersten Nummer der Zeitschrift "XXeme Siecle" mit einem Artikel von Kandinsky ("Art concret").

1939 Französische Staatsbürgerschaft. Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Malt "Komposition X".

1940 Während der deutschen Besetzung verläßt Kandinsky Paris und begibt sich nach Cauterets (Pyrenäen), anschließend Rückkehr in das besetzte Paris.

1941 Trotz einer Aufforderung zur Auswanderung in die Vereinigten Staaten durch Varian Fry beschließt Kandinsky in Paris zu bleiben.

1942 Retrospektive in der New Yorker Nierendorf Gallery.

1943 Malt sein letztes großes Bild "Zarte Spannungen". Es folgen kleinformatische Werke auf Karton.

1944 Erkrankung im März. Arbeitet noch bis Juni. Stirbt am 13. Dezember in Neuilly-sur-Seine (Frankreich) im Alter von 78 Jahren.



## CREDITOS

- © Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2004
- © Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma, 2004
- © Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich.

### Textos:

- © Helmut Friedei
- © Wassily Kandinsky

### Traducciones y correcciones:

Eduardo Knorr  
Werner Marti  
Ines d'Ors

### Diseno catálogo:

Jordi Teixidor

### Fotomecánica e impresión:

Estudios Gráficos Europeos, S.A.

### Creditos fotográficos:

- © Gabriele Münter und Joannes Eichner Stiftung, Munich
- © Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich

ISBN: 84-7075-524-2 Fundacion Juan March

ISBN: 84-89935-51-3 Editorial de arte y Ciencia, S.A.

Depósito legal: M-51581-2004



Fundación Juan March

 **BANCA MARCH**



Fundación Juan March 2004-2005

KANDINSKY *Acuarelas*