KANDINSKY

A C U A R E L A S

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/acuarel00kand

El Carnet de la Bauhaus de Kandinsky, Dessau, verano de 1927. Colección Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

KANDINSKY

A C U A R E L A S

COLECCION DEL MUSEO SOLOMON R. GUGGENHEIM Y DE LA FUNDACION HILLA VON REBAY

BANCO BILBAO VIZCAYA

9 ABRIL/1JUNIO/1991

En una expresiva y sugerente definición, el Consejo Internacional de los Museos, los ha llamado «Instituciones permanentes que conservan y exponen colecciones de objetos de carácter cultural con fines de estudio, educación y deleite». Ningún conjunto más ambicioso de objetivos podría marcarse nuestra política cultural y, muy particularmente, la exposición objeto de este Catálogo.

El extraordinario éxito que la colección permanente de los museos Guggenheim de Nueva York y Venecia está teniendo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía anticipa, me atrevo a creer, el que «Las acuarelas de Kandinsky», en representación de los importantísimos fondos que de este autor posee el gran museo estadounidense, van a conocer en nuestra Sala de Exposiciones de Madrid.

Que sean los especialistas quienes analicen y expliquen el entusiasmo que, en el mundo entero, despierta esta figura clave del arte del siglo XX. Los que documenten los motivos por los que se personifica en su obra la transición de lo figurativo a lo abstracto. Los que confirmen el juicio de Vivian Endicott Barnett que, en un estudio incorporado a este Catálogo, afirma que estas acuarelas «revelan una extraordinaria pericia técnica» y «aportan el impulso inicial para la realización de cuadros importantes».

Con esta nueva colaboración con la fundación Guggenheim, el Banco Bilbao Vizcaya reitera su convencimiento de que el mecenazgo cultural es un elemento fundamental de la excelencia empresarial a la que, en todos los órdenes, aspira y da una nueva prueba de lo firme de una opción estratégica, acreditada a lo largo de años de trabajo con prestigiosos artistas y destacadas instituciones. Con esta exposición individual del pintor ruso, la segunda que se le dedica en Madrid, alcanzamos, gracias a la generosidad de la fundación Guggenheim, un nivel de calidad difícilmente superable.

A Thomas Krens, Director de la fundación Solomon R. Guggenheim y Carmen Giménez, Comisaria de «Las acuarelas de Kandinsky», la renovada y más expresiva gratitud de cuantos formamos parte del Banco Bilbao Vizcaya y de cuantos van a poder conocer mejor a este extraordinario artista. Sin el generoso esfuerzo y el inteligente trabajo de ambos esta Exposición no hubiera podido llevarse a cabo.

«Catedrales del Siglo XX» llamó el Conde Panza di Biumo a los Museos. Posiblemente aludía a lo hermoso de algunos edificios, comparables a las grandes creaciones del gótico o el románico; tal vez tenía en cuenta que catedrales y museos, salvadas las distancias, apelan en su interior al arte, a la belleza, al misterio; pienso que tampoco olvidaba el amor, la devoción y el respeto —por muy diferentes que sean las motivaciones de los visitantes— con los que se franquean las puertas de unas y otros. En el caso de los museos esto sólo sucede cuando el destinatario de la visita es un artista de excepción, Vasily Kandinsky, por ejemplo.

Emilio Ybarra y Churruca

Presidente del Banco Bilbao Vizcaya

Fundación Solomon R. Guggenheim

Presidente
Peter Lawson-Johnston

Vicepresidentes
El conde Castle Stewart
Wendy L-J. McNeil
Robert M. Gardiner

Miembros del Patronato
Mary Sharp Cronson
Elaine Dannheisser
Michel David-Weill
Carlo De Benedetti
Gianni De Michelis
Robin Chandler Duke
Jacques Hachuel Moreno
Rainer Heubach
John S. Hilson
Katharine Anne Johnson
Thomas Krens
Arthur Levitt, hijo
Edward H. Meyer
Heinz Ruhnau
Denise Saul
William A. Schreyer
James Sherwood
Raja Sidawi
Seymour Slive
Peter W. Stroh
Stephen C. Swid
Akira Tobishima
Rawleigh Warner, hijo
Michael F. Wettach
Donald M. Wilson
William T. Ylvisaker

Director emérito
Thomas M. Messer

Consejo asesor de la Colección Peggy Guggenheim

Claude Pompidou, *presidente*
La gran duquesa de Luxemburgo
James Allman
Tiziano M. Barbieri Torriani
Alexander Bernstein
Mary Bloch
Ida Borletti
El conde Castle Stewart
Claudio Cavazza
Enrico Chiari
Jack Clerici
Elizabeth T. Dingman
Rosemary Chisholm Feick
Filippo Festa
Roberto Vallarino Gancia
Danielle Gardner
Gabriella Golinelli
Marino Golinelli
Paolo Gori
Giuseppina Araldi Guinetti
Randolph H. Guthrie
Jacques Hachuel Moreno
W. Lawrence Heisey
Lady Hulton
Evelyn Lambert
Jacques Lennon
Iris Cornelia Love
Laurence D. Lovett
Joan Van de Maele
Achille Maramotti
Luigi Moscheri
Maria Pia Quarzo Cerina
Fanny Rattazzi
Antonio Ratti
Isabella Rayburn
Nanette Ross
Denise Saul
Hannelore Schulhof
James Sherwood
Marion Taylor
Roberto Tronchetti Provera
Gianni Varasi
Kristen Venable
Robert Venable

Miembros honoríficos
Felice Gianani
Umberto Nordio
Anna Scotti

Museo Guggenheim

Director
Thomas Krens

Subdirectora y conservadora
Diane Waldman

Subdirector
de la colección Peggy Guggenheim
Philip Rylands

Subdirector
Michael Govan

Subdirectora
para la administración y finanzas
Gail Harrity

Jefe de restauración y subdirector
para servicios técnicos
Paul Schwartzbaum

Conservadora de arte del siglo XX
Carmen Giménez

Conservador de arte contemporáneo
Germano Celant

Conservador asesor
Mark Rosenthal

Conservadora
Vivian Endicott Barnett

Conservadora de colecciones
Lisa Dennison

AGRADECIMIENTOS

Vasily Kandinsky es una figura seminal en la historia del arte moderno y su aparición como artista se halla estrechamente vinculada a la evolución que durante los primeros años de este siglo experimentó la pintura en Europa al pasar de lo figurativo a lo abstracto. Al margen de sus importantes logros artísticos, el nombre de Kandinsky está asociado al del museo Guggenheim desde sus etapas formativas de finales de los años treinta. Bajo la guía de la baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen, Solomon R. Guggenheim, el fundador e inicial benefactor del museo, adquirió buen número de acuarelas y óleos de Kandinsky y otros artistas encuadrados en la vanguardia europea. Esas obras formaron el núcleo de la colección que Guggenheim donó a la Fundación que creó en 1937. En su calidad de primera directora del Museum of Non-Objective Painting, como se llamaba entonces el museo Guggenheim, Hilla Rebay continuó enriqueciendo la colección y su ya extraordinaria selección de obras de Kandinsky con ejemplos más recientes del trabajo del artista.

A partir de 1952, la preocupación fundamental de la institución por el lenguaje no objetivo comenzó a evolucionar hacia un mayor interés por los diversos estilos internacionales del arte del siglo XX. El ámbito de la colección se amplió para incluir esculturas, además de pinturas, y el Museum of Non-Objective Painting cambió de nombre, adoptando la denominación más neutra de Solomon R. Guggenheim Museum. No obstante, los fondos de Kandinsky con que contaba el museo continuaron ampliándose al llegarse en 1971 a un acuerdo con los herederos de Hilla Rebay que posibilitó al Guggenheim adquirir 248 cuadros, esculturas y trabajos sobre papel que Hilla Rebay había legado a la Fundación tras su muerte, acaecida en 1967. Entre los ejemplos más importantes de ese grupo de obras figuraban treinta y dos óleos, acuarelas y grabados de Kandinsky. Además de eso, la fundación Hilla von Rebay es todavía depositaria de una selección de 63 trabajos del artista realizados sobre papel. Gracias a la gentileza de Francis P. Schiaroli, presidente y administrador de la fundación Hilla von Rebay, esas excepcionales obras de arte, junto a importantes documentos, han quedado depositadas en el museo Solomon R. Guggenheim en calidad de préstamo a largo plazo y sirven para potenciar en gran medida los recursos de que disponemos para estudio y exposición.

La actividad profesional de Vasily Kandinsky se desarrolló a lo largo de casi cinco décadas y su producción fue variada y prolífica. Su obra, sin embargo, ha estado concentrada en un reducido número de colecciones. Los museos del estado soviético, la colección Gabriele Münter de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, la colección que Nina Kandinsky legó al Musée national d'art moderne de París y el museo Guggenheim siguen siendo los principales depositarios del legado artístico de Kandinsky. Sentimos, por tanto, un gran orgullo y placer al presentar esta exposición de setenta acuarelas, seleccionadas de entre los amplios fondos del museo Solomon R. Guggenheim y la fundación Hilla von Rebay. Gracias a la colaboración de la fundación Rebay ha sido posible representar, a través del medio íntimo que constituye la acuarela, toda la variada evolución experimentada por el artista desde 1911, cuando residía en Munich y realizó sus aportaciones más originales a la pintura moderna, hasta 1941, apenas tres años antes de su muerte, que le sobrevino en Neuilly-sur-Seine, cerca de París, cuando tenía setenta y ocho.

Nos complace compartir los tesoros del museo y de la fundación Hilla von Rebay con nuestros amigos del Banco Bilbao Vizcaya. Ha sido un honor colaborar con Emilio Ybarra y Churruca, el Consejo de Administración y personal directivo del Banco Bilbao Vizcaya. Quisiera también manifestar mi agradecimiento a Carmen Giménez, conservadora de arte del siglo XX del museo Guggenheim, sin la cual esta exposición no hubiera tenido lugar. Ha sido quien organizó la exposición e hizo la selección de obras, contando con la inapreciable ayuda de Susan B. Hirschfeld, conservadora asociada del museo. Christina Yang, asistente de conservación en Nueva York, y Martina Rosa Schneider, desde Madrid, coordinaron con gran destreza todos los aspectos de la muestra aportando una ayuda esencial para la feliz realización del proyecto. Gracias también a Juan Ariño, responsable del diseño del montaje y del catálogo y a su ayudante Andrés Mengs, así como a Santiago Saavedra, de Ediciones El Viso.

Deben reconocerse también los importantes esfuerzos de la plantilla del museo Guggenheim de Nueva York, en especial de Paul Schwartzbaum, Jefe de restauración y subdirector para servicios técnicos y de Ani Rivera, Pam Tippman y David M. Heald, miembros del personal técnico. El catálogo ha podido contar con importantes contribuciones de Fred Licht, de Fernando Huici y Vivian Endicott Barnett. Han intervenido en la preparación del catálogo Anthony Calnek y Laura Morris.

El museo Guggenheim y el Banco Bilbao Vizcaya se congratulan por la creciente colaboración que vienen manteniendo en la promoción de importantes exposiciones en España, a la vez que desean manifestar su común agradecimiento a quienes han participado para el buen fin de estas importantes iniciativas.

Thomas Krens

Director de la Fundación Solomon R. Guggenheim

PROLOGO

Coincidiendo con la exposición *Obras maestras de la Colección Guggenheim,* que actualmente se exhibe en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y donde se pueden contemplar diecisiete magníficos cuadros de Vasily Kandinsky, se presenta ahora en Madrid una completísima selección monográfica de setenta acuarelas del genial pintor ruso, procedentes todas ellas también del museo Solomon R. Guggenheim, de Nueva York. Tanto el fundador de este museo, el propio Solomon R. Guggenheim, como la baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen, su primera y principal colaboradora, consideraron siempre fundamental la obra de Kandinsky, logrando reunir la mejor y más representativa colección del mundo de obras de éste.

Desde que, en 1978, la Fundación Juan March presentó la primera muestra monográfica «Kandinsky 1923-1944», nunca se había podido contemplar en nuestro país un conjunto tan relevante de obras suyas como el que ahora se ofrece. Pero si este hecho constituye por sí mismo un acontecimiento excepcional para el público español amante del arte del siglo XX, dado que Kandinsky apenas si está representado en nuestras colecciones públicas, la posibilidad de analizar su evolución a través de la acuarela aporta estímulos complementarios.

Para un pintor obsesionado por el color y la experimentación como Kandinsky la acuarela posee un valor especial, pues a través de ella lograba ese punto de sutileza y espontaneidad íntimas que es casi imposible hallar después en la pintura al óleo. No es, pues, extraño que llegase a realizar casi tantas acuarelas como óleos, como él mismo le comentó en 1937 a su antiguo discípulo de la Bauhaus, Hans Thiemann, cuando declaraba haber inventariado 584 acuarelas realizadas por él hasta ese año. Por lo demás, en otra carta escrita dos años antes, en 1935, y dirigida en esta ocasión a J. B. Neumann, Kandinsky explicó la complejidad técnica y, por tanto, la especial significación que para él tenían las acuarelas, pues la mayor parte de las veces las ejecutaba aplicando heterodoxamente los medios más diversos, de tal forma que, según afirmaba literalmente allí, lo que él entendía como acuarela no se correspondía casi nunca con lo que habitualmente se definía como tal.

Las llamadas acuarelas de Kandinsky son lo que se suele catalogar científicamente como obras de técnica mixta, la mayor parte de las cuales nos suelen revelar en directo cómo funciona el laboratorio creador interior de un artista, porque allí es donde se ensayan las primeras ideas sin temores ni restricciones.

Verdaderamente el sentido poético de Kandinsky resplandece con especial nitidez en estos ensayos a la acuarela, donde la intuición y la emoción, dos de sus mejores cualidades, se anudan con fresca espontaneidad.

Carmen Giménez

Conservadora de arte del siglo XX

del museo Solomon R. Guggenheim

Comité de la exposición y del catálogo

Dirección
Thomas Krens/Carmen Giménez

Dirección de la exposición y del catálogo
Carmen Giménez

Coordinación de la exposición y del catálogo
Martina Rosa Schneider

Diseño del montaje
Juan Ariño

Organización e investigación para el catálogo
Susan B. Hirschfeld/Christina Yang

Preparación del catálogo
Anthony Calnek/Laura Morris

Diseño gráfico del catálogo
Juan Ariño/Andrés Mengs

Producción del catálogo
Santiago Saavedra (Ediciones El Viso)

Traducciones
José Antonio Torres Almodóvar

Fotografías en color
David M. Heald

Fotocomposición
Pérez-Díaz, Madrid

Fotomecánica
Cromoarte, Barcelona

Impresión
Julio Soto
Avda. de la Constitución, 202. Torrejón de Ardoz, Madrid

Encuadernación
Alfonso y Miguel Ramos, Madrid

Realización del montaje
Macarrón, S. A.

Transporte
Masterpiece International, Ltd.

Seguros
Johnson & Higgins, Nueva York

Organización
Banco Bilbao Vizcaya
(Departamento de Comunicación e Imagen)

Esta exposición ha sido organizada por
el Solomon R. Guggenheim Museum
de Nueva York y el Banco Bilbao Vizcaya

© 1991 The Solomon R. Guggenheim
Foundation, Nueva York

INDICE

ACUARELAS 13
Fred Licht

RAIZ Y TRANSFORMACION
EN EL PENSAMIENTO DE KANDINSKY 17
Fernando Huici

LAS ACUARELAS DE KANDINSKY 23
Vivian Endicott Barnett

CATALOGO 37

CRONOLOGIA 181

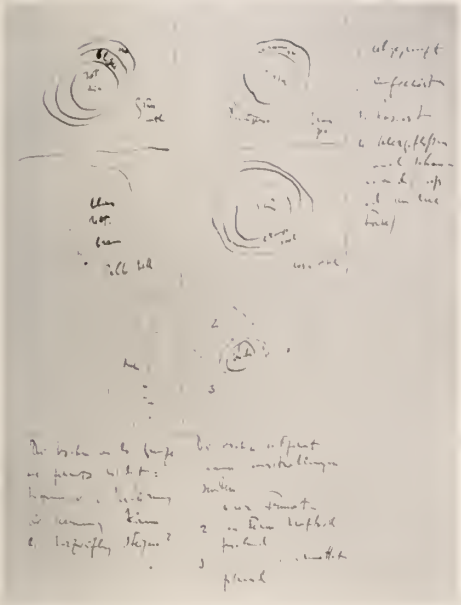
EXPOSICIONES 187

BIBLIOGRAFIA 191

Vasily Kandinsky. *Sin título*. 1918. Acuarela y tinta sobre papel, 28,7 × 22,9 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Foto: David M. Heald.

ACUARELAS

Fred Licht



Vasily Kandinsky. *Consideraciones y bocetos sobre la teoría de colores*. Hacia 1913. Tinta sobre papel, 27,5 × 21,1 cm. Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, GMS 516.

Ningún medio debe vincularse exclusivamente a un número limitado de funciones o aplicaciones. El óleo puede emplearse con igual fuerza a la manera de Jan van Eyck que al modo de Tiziano. Ambos artistas, siguiendo caminos diametralmente opuestos, explotaron las características específicas del óleo con la mayor maestría y profesaron el más profundo respeto y admiración por la gama expresiva que permite esta técnica. Por supuesto, cabe sostener que Van Eyck, al utilizar el óleo por primera vez, sigue tratándolo como si fuera temple, mientras que Tiziano, heredero de una tradición ya bastante nutrida en el empleo del óleo, es capaz de extraerle efectos que sería imposible lograr con cualquier otro medio.

La cuestión se vuelve todavía más compleja si tenemos en cuenta que Giovanni Bellini consiguió los efectos más radiantes del óleo utilizando temple. Pero todavía hay que tomar en consideración un factor más: los medios suelen ir vinculados a la correspondiente sensibilidad nacional. El fresco, por ejemplo, aunque se practicase en lugares tan lejanos como Dinamarca, sigue asociándose de manera indisoluble al arte italiano.

No obstante, a pesar de todas las dificultades y paradojas inherentes a la función de los materiales, no es posible negar la función fundamental que éstos desempeñan en cuanto a la percepción del arte. Quizá con nuestro vocabulario crítico, todavía entrecortado y vacilante, podamos confiar, al menos, en definir las características, las funciones y los límites de un medio examinándolo tal y como aparece en su geografía primordial. Sin olvidarnos nunca de que, en sus fronteras, el medio puede adoptar una fisonomía muy distinta, al igual que los franceses, por ejemplo, adquieren un cierto aire italiano en Provenza, asumen rasgos germánicos en Alsacia y resultan prácticamente indiferenciables de los belgas conforme nos vamos aproximando a la frontera septentrional.

Teniendo presentes estas advertencias, puede sernos provechoso examinar la acuarela en conjunción con la obra de Kandinsky. La característica más inmediata de la acuarela que nos viene a la mente es su fluidez. A diferencia del óleo, la acuarela tiene tendencia a seguir activa, a difundirse en las fibras del papel incluso después de haber levantado el pincel o la plumilla. Por tanto, es una técnica que escapa al control preciso de la mano del artista y que posee una vida propia[1]. Esta velocidad inherente a la acuarela tiene múltiples consecuencias. Desde luego, le otorga la peculiar y atractiva posibilidad de incluir felices casualidades, de lograr una mayor libertad en la disciplina física e intelectual. En seguida se percibe que el artista se ha mostrado activo y pasivo a partes iguales. Ha guiado el pincel y los colores, pero también se ha dejado llevar por los caprichos que la acción del pincel producían a través del insondable laberinto de la textura del papel. Y lo más importante de todo es que el papel nunca está cubierto por el color. Está impregnado por la acción tintora del pigmento y, por lo tanto, proporciona una amplia gama de densidades y definiciones focales distintas. De ahí proviene otra de las cualidades típicas de la acuarela: desde el punto de vista visual y compositivo, el fondo tiene una presencia infinitamente más significativa que en un óleo o en un *gouache*. Bien es cierto que, en una

[1] Naturalmente, hay que dejar al margen los medios que Kandinsky no tenía a su disposición, por ejemplo la pintura acrílica. La gama de medios sintéticos que se ha ido descubriendo y comercializando desde mediados de siglo ha logrado borrar por completo la diferenciación entre medios tradicionales tales como la acuarela, el *gouache* y el óleo.

obra tan temprana como el altar de Portinari, de Van der Goes, nos encontramos con un artista que permite que se vea el fondo de su cuadro, en la misma forma en que el cubismo analítico deja el lienzo desnudo, sobre todo en la periferia de la composición. Pero en el primer caso, el fondo, plasmado de forma muy escueta, aparece estrictamente como color y no es perceptible como fondo, al igual que en un *gouache* determinadas zonas permanecen sin cubrir porque en esos lugares el artista necesitaba ese tono concreto que le ofrece el papel. Por supuesto, podía haber mezclado esa misma tonalidad en su paleta... Pero, ¿para qué molestarse si ya la tiene en el papel? En el caso del cubismo, el lienzo desnudo se proclama como realidad última de la pintura, tanto física como visualmente. El fondo en la acuarela tiene un efecto totalmente distinto. Al absorber el pigmento, en lugar de mantenerlo, éste resulta activado, convirtiéndose en protagonista por derecho propio. Determina la forma y el ritmo de determinados contornos, subraya o atenúa las texturas y atestigua las variables velocidades y direcciones de absorción. Este proceso se asemeja curiosamente al del revelado de una imagen fotográfica, tal y como puede seguirlo el fotógrafo en el cuarto oscuro. De manera muy similar, una mirada experta puede seguir la forma expansiva de la acuarela. Esta sutil y dinámica participación en la imagen se combina con el modesto tamaño del papel (modesto porque el papel sólo puede fabricarse en dimensiones considerablemente menores que las del lienzo) que impone una visión íntima, en primer plano. Llegados a este punto, podría sernos útil establecer una analogía con las categorías eclesiásticas de la pintura. Tanto los misales iluminados como los cuadros de altar cumplen importantes funciones litúrgicas y satisfacen intensas necesidades emotivas. Sin embargo, al sostener en la mano un misal, nos parecería intolerable que alguien perturbase nuestras oraciones leyéndolo por encima de nuestro hombro. En cambio, nos sentimos exaltados al mirar un altar durante la misa al saber que otros cientos de comulgantes comparten esa misma visión. La acuarela suscita casi invariablemente la primera reacción y sus consiguientes satisfacciones. No sólo su tamaño exige la proximidad sino que el propio dramatismo del modo en que el papel recibe, acoge o rechaza el pigmento únicamente es posible apreciarlo de cerca. En el otro extremo del espectro de la acuarela figura su gran afinidad con la tinta. La acuarela, aunque propensa a los inevitables accidentes que se producen entre el pigmento y el papel, permite también un grado muy superior de «escritura» gráfica que sólo puede apreciarse completamente llevando a cabo una observación paciente y sensible. No es de extrañar que la acuarela sea el medio preferido de los entendidos más exigentes y que sólo los conservadores museísticos muy osados se atrevan a exponer un tipo de obras que, desde luego, no va destinado a las multitudes.

Joseph William Mallord Turner. *The Grand Canal looking towards the Rialto*. 1840. (?). Lápiz, acuarela, gouache con pluma y tinta sobre papel gris, 19,6 × 28,1 cm. The Tate Gallery, Londres.

Tan importante como la acción de la acuarela sobre el papel, aunque mucho más difícil de abordar, es el propio material. La misma palabra «material» ofusca el tema en cuestión, puesto que lo fundamental de la acuarela es su insustancialidad. Por mucho que se rebajen los colores del óleo, no deja de percibirse y captarse mediante el tacto la corporalidad del pigmento. El óleo sugiere una textura extrínseca (como en los terciopelos y las joyas de la pintura flamenca del Renacimiento) o bien manifiesta su propia superficie reluciente (como en Tiziano y Rembrandt). Nunca es incorpóreo.

En la acuarela es donde más nos acercamos a la transparencia pura. Si al hablar de «pureza de color» nos referimos a un color desprovisto de toda manifestación física ajena, aparte de su tonalidad, la acuarela es la que más se aproxima a representar la pureza cromática. Quizá sea esa cualidad la que la convierte en el vehículo predilecto para la teoría y el análisis del color. A escala científica, a partir

de Newton, todas las investigaciones sobre el color tienen que llevarse a cabo con luces de colores. A la hora de transmitir esas investigaciones científicas en sus tratados y de aplicar en el taller esos descubrimientos y especulaciones, tanto los científicos como los artistas recurren a la acuarela como el vehículo más idóneo. Cuando los artistas de la época romántica, Philipp Otto Runge, por ejemplo, estimulados por las investigaciones que llevó a cabo Goethe sobre la naturaleza y comportamiento de los colores, desean expresar sus ideas técnicas, psicológicas, espirituales e intelectuales sobre los colores, casi siempre aclaran sus conceptos sirviéndose de diagramas realizados a la acuarela. Kandinsky no es el primer artista en especular sobre «lo espiritual en el arte», pero es lógico que, como todos los artistas cuyos objetivos apuntan en esa dirección, tenga su expresión más íntima y más libre en el medio más desprovisto de esencia física de que podemos disponer en este mundo.

El romanticismo y, en especial, el romanticismo septentrional, como ha demostrado Robert Rosenblum de manera tan concluyente[2], constituye la raíz de toda la abstracción, pero más concretamente del tipo de abstracción pretendido por el primer pintor abstracto «puro»: Kandinsky. De hecho, si nos fijamos en la acuarela y en quienes la han utilizado a lo largo de la historia, se ve perfectamente que casi todos los nombres que nos encontramos se inscriben en una tradición claramente definida. Pensamos casi automáticamente en Durero, en Holbein y en Turner, en Blake, en Cozens y en C. D. Friedrich, en Kobell, en Bonigton y en Feininger. Si conociésemos muy a fondo la historia del arte, lograríamos (realizando un esfuerzo considerable) encontrar un nombre italiano como el de Jacopo Ligozzi... Pero hasta su caso resulta ya un tanto especial, puesto que utiliza la acuarela sólo para sus encantadores dibujos de mariposas, caracolas y plantas destinados a fines de estudio científico y no como medio libremente escogido para plasmar sus ideas pictóricas.

[2] Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Harper & Row, Nueva York, 1975

En Francia, eso sí, podríamos encontrar sin demasiada dificultad al menos dos nombres: Delacroix y Cézanne. Tampoco es sorprendente que sea Delacroix quien nos venga al recuerdo puesto que, aunque supremamente francés, es único entre los artistas franceses por lo extraordinariamente abierto que se mostraba ante las ideas y prácticas propias de Inglaterra y Alemania. Sin embargo, incluso en su caso resta hacer una importante matización: para comprender los óleos de Turner tenemos que haber estudiado antes sus acuarelas, mientras que en el caso de Delacroix ocurre justamente lo contrario. Por magníficas que suelan ser sus acuarelas, la verdad es que no nos dicen nada que no hayamos aprendido ya en los cuadros que constituían su preocupación principal y casi exclusiva. En este aspecto, como en tantos otros, Delacroix tenía toda la razón al insistir en que era *«... un pur classique»*. La exigencia clásica de combinar la delectación y la utilidad con un fraseo absolutamente claro resulta tan fuerte en Delacroix como en su rival, Ingres. En los casos en que utiliza la acuarela, se debe fundamentalmente a que el momento o el lugar hacen desaconsejable el empleo del óleo. Un apunte rápido viajando por Africa, un esbozo en un cuaderno de notas... Siempre que hay que atrapar las imágenes al vuelo y con un mínimo de materiales, la acuarela se brinda si no como un *pis allert,* sí al menos como la mejor solución en circunstancias difíciles.

Eugène Delacroix *Guerrier grec avec fusil* Hacia 1823. Aguada y gouache, 19,8 × 13,6 cm Galerie Jean Krugier, Ginebra.

Tampoco es distinto en el caso de otros artistas franceses que cabría enumerar, a pesar de las obras, con frecuencia excelentes, creadas por ellos utilizando este medio. El desdén que muestran los franceses hacia la acuarela quizá quede bien ilustrado en el hecho de que los impresionistas, que fueron quienes mejor uso pudieron haber dado al medio para conseguir todos sus objetivos principales,

apenas sí lo tocaron. Conocían y admiraban las acuarelas de Turner y Constable, pero, obviamente, debía de parecerles que lo que para un pintor inglés era bueno para un artista francés no era suficiente. Como es lógico, también desempeñaron su papel los intereses comerciales. No era posible esperar que una acuarela pudiera alcanzar una cotización tan alta como la de una pintura del mismo artista.

De todos los grandes pintores franceses del siglo XIX, únicamente Cézanne se tomó en serio la acuarela en sus propios términos. De todas formas, resulta muy típico de nuestra actitud francocéntrica el que las acuarelas de Cézanne hayan sido muy alabadas, muy expuestas y muy reproducidas, si bien hasta ahora no se ha terminado ningún estudio en el que se intente indagar la naturaleza exacta de las acuarelas de Cézanne contrastándolas con los óleos inacabados. Nos limitamos, sencillamente, a esperar que los artistas franceses traten la acuarela «a la francesa»: como un apartado secundario de su obra y no del todo autónomo. Aun incluyendo a Delacroix y a Cézanne, sería totalmente justificable que alguien escribiese una historia bastante completa de la pintura francesa sin mencionar siquiera la acuarela. En cambio, Inglaterra, Alemania y los países escandinavos exigen un tratamiento muy distinto.

Así pues, se diría que la acuarela es un medio inadecuado para la tradición clásica. Cuando lo que se favorece son afirmaciones formales claramente elaboradas, cuando el dominio absoluto del artista sobre sus materiales constituye una ley de importancia tan fundamental que ya ni se molesta uno en desperdiciar palabras para expresar esa idea, la acuarela se entiende como una forma expresiva menor, claramente subordinada a lo que se considera que es la pintura «de verdad». A este respecto, es interesante recordar que la acuarela es la modalidad de arte femenino por excelencia, desde el final de la Edad Media hasta nuestros días. En el siglo XIX y principios del XX, sobre todo, se consideraba un tanto presuntuoso que una mujer aspirase a pintar al óleo, mientras que la acuarela no sólo se consideraba respetable sino hasta un talento deseable para la mujer. Los óleos y los frescos, considerados como arte «elevado», eran terreno reservado para los hombres. La acuarela, que en semejante escala de valores no se hallaba demasiado lejos del bordado, era una ocupación adecuada para la mujer.

No deja de tener, por tanto, una cierta lógica poética el hecho de que un arte deseoso de aflorar en direcciones anteriormente inexploradas, anhelado por artistas enfrentados a un clasicismo tan dominante en París como en Munich, un arte que aspiraba a alcanzar un estado puramente rapsódico, lograse su primera expresión a través de la acuarela. Apartándose de la rica sensualidad de sus óleos, Kandinsky descubrió a los ojos de sus jóvenes y asombrados discípulos la visión de unos colores y líneas desprovistos de ataduras, no vinculados a ninguna forma observable, de un espacio sin sustancia que permitiera medirlo. Y aunque lo abstracto, en el sentido que daba Kandinsky al término, siguió expresándose en óleos monumentales, nunca fue desleal a sus comienzos. La relación de un óleo cualquiera de Kandinsky con cualquiera de sus acuarelas no es comparable a la que se establece entre un dibujo previo y la obra acabada. La libertad de experimentación, disciplinada por el juicio crítico y no por las limitaciones de un medio inactivo, únicamente podía proporcionarla de manera plena la acuarela.

Las acuarelas de Kandinsky no son las fascinantes etapas germinales de una forma expresiva más ambiciosa. Constituyen afirmaciones completas por derecho propio y, si con algo queremos compararlas, tendremos que recurrir a la música. La monumentalidad y la complejidad de orquestación que hallamos en las sinfonías de Beethoven en modo alguno merman la grandeza autónoma de sus últimos cuartetos. En el arte de Kandinsky, la acuarela es el estado al que aspiran sus pinturas al óleo[3].

Paul Cézanne. *Rochers près des grottes au-dessus de Château Noir*. 1895-1900. Acuarela y lápiz sobre papel, 31,7 × 47,6 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, colección de Lillie P. Bliss.

[3] En un texto de presentación como es éste, no conviene salirse del tema elegido. Sin embargo, sería erróneo dejar de mencionar el uso muy distinto que se da a la tinta y la acuarela en el arte chino y japonés. Mucho se ha hablado ya de la influencia del arte chino y japonés en la Europa occidental. Pero normalmente se hace desde el punto de vista de la forma y no de la técnica. El manejo de la tinta y la acuarela por parte de los maestros del Lejano Oriente bien pudiera haber sido de suprema importancia para artistas como Degas, Whistler y Sargent. Podría resultar fructífero realizar un análisis técnico de esa conjunción.

RAIZ Y TRANSFORMACION EN EL PENSAMIENTO DE KANDINSKY

Fernando Huici

Vasily Kandinsky escuchó por primera vez la obra de Arnold Schoenberg en un concierto celebrado en Munich el 1 de enero de 1911, en un programa que incluía dos piezas fundamentales dentro del proceso de gestación de la música atonal: el Segundo cuarteto para cuerda op. 10, compuesto entre 1907 y 1908, y las Tres piezas para piano, op. 11, de 1909. Del entusiasmo inmediato que la audición de esas obras despertó en Kandinsky nos da cuenta la fervorosa carta que enviaría al compositor vienés dos semanas más tarde, inicio de una larga relación epistolar y de una estrecha afinidad intelectual que se materializaría, como es conocido, con la participación de Schoenberg en las actividades y publicaciones del *Blaue Reiter*.

Lo que se le revela a Kandinsky en el concierto de Munich, con las piezas op. 10 y 11 de Schoenberg, tiene, en su caso, un alcance más íntimo, y de significación más compleja, que el de la mera conciencia temprana de hallarse ante una ruptura decisiva para la evolución de la música contemporánea. Desde un reconocimiento de significación más personal, —y, en ese sentido, parece importante que ambas piezas pertenezcan antes al camino de elaboración del atonalismo que a su misma frágil plenitud— el pintor vio en ellas el desarrollo de un proceso, de una búsqueda coherente que identifica, a modo de revelación ejemplar, con la propia exploración y reflexión en las que se hallaba inmerso en esos mismos años.

El mejor reflejo del impacto causado por el encuentro con la obra de Schoenberg, —y que se afirmará en la relación mantenida por ambos creadores en los meses siguientes—, lo tenemos en la singular mención al compositor que Kandinsky introduce en la versión definitiva de su primer gran texto teórico, *De lo espiritual en el arte*. Pese a estar ya básicamente concluida su redacción con anterioridad a ese encuentro, el libro de Kandinsky centra finalmente en la personalidad de Schoenberg el elogio más firme y de mayor alcance de los que el pintor dedica a un creador coetáneo.

Para Kandinsky, Schoenberg *es el único que, actualmente, va por este camino de renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conduzcan al fin a la autoexpresión*. El hecho de que ello ocurra en el caso de un compositor tiene, por razones varias, un cociente de valor añadido. Ya en esa carta inicial a la que nos referimos más arriba, Kandinsky saludaba al compositor vienés como aquel que había realizado *lo que, de modo incierto, tan largamente he anhelado en la música*.

Para entender, en su verdadera implicación interior, la razón de ese entusiasmo, hemos de precisar el sentido del sutil vínculo de identidad que para Kandinsky existía entre música y pintura, y que confiere, en su caso, un alcance mucho mayor a esa lógica de la coincidencia en el tiempo de rupturas paralelas realizadas en campos de expresión distintos, con la que Schoenberg identifica, en su respuesta, la relación entre ambos.

De entrada, tal y como lo expresa en *De lo espiritual ...*, la música se brindaba al pintor como un arte paradigmático, cuya tradición se encuentra largamente liberada de todo carácter imitativo con respecto a la naturaleza y centrada en la expresión *de la vida interior del artista*. Mas lo que, en definitiva,

hace fértil ese modelo ejemplar es, precisamente, esa íntima afinidad que para él poseen la música y la pintura, una relación de identidad cuya raíz se encuentra en la concepción del color que centra, en buena parte, su primer gran texto teórico.

El Kandinsky de Munich basa en una cierta primacía del color su pensamiento acerca de una nueva vía de renovación de la pintura. Y, en ese sentido, aún cuando plantea como factores indisociables color y forma, será la cuestión del color la que preside esencialmente el desarrollo de su reflexión en *De lo espiritual en el arte.*

Dos –y de algún modo relacionados entre sí– son los modelos de pensamiento acerca del color de los que parte la postura teórica de Kandinsky. Uno de ellos nos remite directamente a Goethe y a su célebre *Esbozo de una teoría de los colores,* que marcara el enfrentamiento del escritor alemán con las concepciones de la *Optica* newtoniana. De Goethe toma Kandinsky, de forma prácticamente literal, la base de su argumentación sobre el análisis del color y, en particular, esa visión cualitativa que determina para los colores propiedades anímicas y aún morales.

El segundo modelo es, en definitiva, una singular lectura del anterior, y precisamente aquella de cuya aparición advirtió, no sin un cierto deje irónico, el mismo Goethe: *no nos expongamos, en fin de cuentas, al riesgo de que nos tilden de místicos, sobre todo habida cuenta de que, si nuestra teoría de los colores halla una acogida favorable, no dejarán de surgir las aplicaciones e interpretaciones alegóricas, simbólicas y místicas, de acuerdo con el espíritu de nuestra época.*

En la estela, aún, de ese *espíritu de época,* que liga el origen de lo esencial de la abstracción centroeuropea y nórdica a una filiación romántica específica –magistralmente analizada por Robert Rosenblum– ese nuevo modelo, que determina rasgos clave en el pensamiento de Kandinsky, se sitúa claramente en una lectura de corte místico como la que, al modo de lo intuido por Goethe, hiciera el teósofo Rudolf Steiner. Para Steiner, una visión espiritual de orden superior percibirá en el color, –y particularmente en el color de la obra artística–, una correspondencia sonora de orden musical en la que se revela, obviamente, la esencia interior de las cosas. Esa correspondencia analógica entre la esfera del sonido y de lo visual, esencialmente con relación al color, cuya posibilidad es explícitamente negada por Goethe, constituye sin embargo un argumento recurrente en la reflexión del primer Kandinsky, precisamente en ese sentido de percepción mística que le otorga la teosofía.

Conocemos bien el papel que la influencia del pensamiento teosófico ejerció en los orígenes históricos de la abstracción, tanto en el caso que nos ocupa, como en la formación teórica de otra figura clave como fuera Piet Mondrian. De hecho, la síntesis desarrollada por la teosofía venía a dar respuesta a una vieja aspiración romántica, la de la unión de lo finito y lo infinito, tan largamente vivida como herida irreconciliable. Lejos de apartarse de la Naturaleza, la teosofía desvela en ella su sentido interior, de orden espiritual, y en ese proceso otorga precisamente al arte un papel mediador, como instrumento de conocimiento.

Para Kandinsky, tal y como lo formulara en 1913 en su *Mirada retrospectiva,* todo el esfuerzo desarrollado en *De lo espiritual en el arte* y en el periodo del *Blaue Reiter,* estaba igualmente encaminado a *despertar esa capacidad de vivir lo espiritual en las cosas materiales y abstractas.* La aspiración última de la creación, aquella capaz de ser, a la vez, expresión renovadora dentro de su tiempo y de trascender esa temporalidad, viene, en su caso, dada por el *contenido místico del arte,* y éste sólo es alcanzable o

expresable en el arte sino *por los medios que le son exclusivamente propios.*

Y eso es precisamente, para Kandinsky, lo que otorga valor como paradigma a la música, tanto en la ventaja otorgada por la especificidad no imitativa de su lenguaje como, más allá aún, por esa mayor afinidad con la naturaleza interior de las cosas que parece otorgarle la teosofía. De ahí, pues, que la conmoción producida por el descubrimiento de rasgos comunes entre sus propias inquietudes y la tarea de renovación desarrollada por Schoenberg con el atonalismo, adquieran para Kandinsky una significación mayor que la que otorga a cualquier otra posición en la pintura de su tiempo.

De hecho, el sentido trascendente que, antes que cuestiones de orden exclusivamente plástico, determina la vía de evolución adoptada por Kandinsky, marca también su posición respecto a otras vanguardias del momento. Reconoce así, por supuesto, dos vías de renovación fundamentales en la pintura de esos años. La primera de ellas nos remite a Matisse, en cuya primacía del color podría sentir, en principio, rasgos de afinidad, pero a quien reprocha atender esencialmente a estímulos externos; la segunda queda representada por Picasso, a quien Kandinsky reconoce una férrea voluntad de autoexpresión, en términos semejantes a los empleados para Schoenberg, pero ve en el cubismo —reducción radical al camino de la forma— una limitación decisiva por su sujeción a las leyes físicas que cierran a su entender un camino sólo alcanzable a través de *las leyes de la necesidad interior.*

Y, en ese sentido, entendiendo ya la raíz espiritual que forma el pensamiento de Kandinsky y su exploración de un lenguaje no objetivo que se acerque a la esencia interior del mundo, resultará menos paradójica su mención a figuras como Dante Gabriel Rosetti o Arnold Böcklin, como precedentes en el sendero hacia la abstracción, —el primero a través de las formas y el segundo a través de las figuras—, ya que la idea de lo abstracto no se define necesariamente tanto, para el Kandinsky de ese momento, por oposición a las formas naturales como por una aproximación a esa percepción de la naturaleza espiritual interior.

En cierto modo, una obra legendaria como la primera acuarela abstracta, realizada por Kandinsky en 1910, y cuyo papel fundacional ha constituido un referente mítico para la historia de la vanguardia, posee a la vez, según el prisma con que la analicemos, un valor absoluto y otro de orden más relativo. Absoluto, en la medida en que, —pese a las polémicas que aportan otros ejemplos supuestamente anteriores de exploraciones no figurativas, ya sea en casos potencialmente más significativos como el de Picabia, o de orden más circunstancial como los de Ciurlionis o Schmithals—, lo cierto es que la acuarela de Kandinsky es la única que se inserta, en ese momento, en un sistema complejo de reflexión acerca de la posibilidad y necesidad de un lenguaje no objetivo, sistema que le confiere una trascendencia específica.

Mas, en otro sentido, la acuarela de 1910 debe también ser contemplada, al tiempo, bajo un prisma que matiza su significación en el contexto de la búsqueda de Kandinsky. Y no me refiero con ello a los recelos que puedan despertar, en el Kandinsky de ese periodo fundacional, cuestiones como la de las formas geométricas (tal y como lo expresa en la primera carta a Schoenberg) o al peligro efectivo de caer en un arte meramente ornamental, bien conocido a través de su paso por el movimiento de la Secesión.

Más allá de esos factores anecdóticos, el interés del pensamiento de Kandinsky hacia un medio elocuente de expresión no figurativa no excluye por entero el recurso de las formas naturales, exclusión

que a su juicio *significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión*. De hecho, a lo largo de toda esa década fundacional de los años diez, la exploración de las posibilidades de una expresión abstracta convivirá con obras que, cuando menos en un terreno fronterizo, dejan sentir su referente último de evocación figurativa.

De igual modo, el tránsito hacia la geometrización de su lenguaje, que marca el giro esencial de los años veinte, no excluye tampoco la presencia, más o menos ocasional, de resonancias vinculadas a las formas de la naturaleza, quedando asimismo el tema del paso determinante que la confluencia entre la geometría y el eco de las formas orgánicas tendrá en la suntuosa evolución final de su lenguaje.

El carácter no excluyente que matiza el tipo de apuesta que Kandinsky realiza en su búsqueda de un modo de expresión no objetivo tiene, por supuesto, de nuevo sus raíces en el potencial revelador trascendente que la teosofía otorgaba a la Naturaleza. Su persistencia como actitud, a través de la evolución global de la obra de Kandinsky nos advierte a su vez, más allá del peso de esa raíz primera, frente a la aparente radicalidad que pueda aparentar determinados giros de su trayectoria, ya en el estricto plano teórico, ya en la misma pintura.

Ello nos lleva a introducir un factor esencial a la actitud de Kandinsky, que afecta tanto a sus posiciones teóricas como a su obra plástica, y ello en periodos y ámbitos de sentido muy distintos. Me refiero, por supuesto, a ese complejo concepto de síntesis que recorre vertebralmente su pensamiento y su actitud. Como idea, se manifestará, en primer lugar, en esa aspiración, de filiación romántica, a una síntesis de las distintas artes, que marcó en parte su colaboración con Schoenberg y que, tal como lo ha analizado Rainer Wick, fue factor esencial de interés en su integración a la experiencia pedagógica de la Bauhaus.

La voluntad de síntesis compleja, entre elementos en principio antitéticos, definió también, en su integración a la experiencia de la vanguardia soviética, su programa para el *Inkhuk*, que fuera drásticamente contestado en su búsqueda de una confluencia entre factores procedentes del suprematismo, del constructivismo y de su propia concepción mística del arte.

Pero, tal vez ante todo, esa elaborada vocación sintética que preside lo más íntimo de la personalidad de Kandinsky, es lo que mejor nos permite comprender en su sutil complejidad la naturaleza del drástico cambio virtual que parece afectar, con su incorporación a la Bauhaus, a su pintura y a sus formulaciones teóricas; un cambio que, en sus lecturas más simplistas, se ha interpretado como ruptura con el espiritualismo de Munich, y con los impulsos intuitivos y emocionales del expresionismo, en favor de posiciones de carácter más positivista y analítico.

De igual modo como la progresiva geometrización de las formas implica antes una evolución compleja que una renuncia con respecto al desarrollo de su lenguaje en el expresionismo, del que conserva, por así decir, la huella del aprendizaje de una determinada especialidad dinámica, y una muy elaborada sensualidad emocional en el tratamiento del color, tampoco el pensamiento teórico que Kandinsky desarrollará en la etapa de la Bauhaus reniega de las formulaciones de Munich.

En cualquier caso, y aunque es cierto que las declaraciones de orden específicamente místico y las referencias directas a la teosofía tienden a eclipsarse en ese periodo, no parece que ello implique el abandono, en su formulación más pura, de las convicciones espiritualistas de Kandinsky sobre la finalidad reveladora del arte.

De hecho –y en ello tuvo una decisiva influencia el mito acerca de la *racionalidad* monolítica de la experiencia de la Bauhaus– buena parte del equívoco descansaría, en el caso de Kandinsky, en una interpretación sesgada acerca del indudable componente analítico que preside el volumen que centra, en lo fundamental, el desarrollo de su reflexión durante este periodo. Me refiero, por supuesto, al célebre *Punto y línea sobre el plano,* publicado en 1926, tres años después de su incorporación a la Bauhaus en Weimar.

De entrada, toda pretensión de contraponer de modo radical, más allá de la lógica natural de evolución de su pensamiento teórico, las ideas de *Punto y línea...* a las que presidieron el periodo del *Blaue Reiter,* ignora la advertencia con la que el propio Kandinsky abre este segundo corpus teórico, presentándolo literalmente como *una continuación orgánica* de su texto anterior.

Y, en efecto, el carácter y objetivos del nuevo volumen se ajusta al proyecto cuya necesidad era ya apuntada por el artista al final de *De lo espiritual en el arte,* y que no era sino el desarrollo de esa teoría de la forma apenas apuntada en el texto de Munich –que anteponía, como veíamos, la cuestión del color–, y que ya entonces concibe como una dimensión objetiva, necesariamente realizada por medio de la razón y que él mismo identifica como ese *bajo continuo* que Goethe reclamaba para la pintura.

De hecho, la publicación, hace poco más de una década, de las notas de Kandinsky para sus cursos de la Bauhaus permitió hacerse una idea más propia –pese al carácter telegráfico y no revisado de ese nuevo material– del conjunto del pensamiento de Kandinsky en su segunda etapa de madurez. Vemos así como, en la esfera esencial del color, naturalmente obviada en *Punto y línea,* mantiene viva –pese a la introducción de ese factor más analítico apuntado por Wick– la idea de su sonoridad, así como la deuda con Goethe y su concepción cualitativa y anímica del color.

Y, de igual modo, también la finalidad de la creación artística, en tanto que tarea de conocimiento que no sólo implica una aplicación práctica, –en la vía progresivamente dominante en el seno de la Bauhaus, sigue revelándose en su caso como conciencia de un cosmos armónico en el que *las raíces de la realidad y de la vida interior tienen fines idénticos.*

Así, y hasta el final mismo en su etapa parisiense, –allí donde su obra establece esa hermosa y sutil confluencia de lo geométrico y lo orgánico–, el aparente movimiento pendular que describe, de modo virtual, la trayectoria de Vasily Kandinsky se revela, a la postre, como elaborada y rigurosa exploración de una síntesis, que reconoce la complejidad en la contradicción y contempla como instrumentos igualmente necesarios e indisociables la intuición y el análisis.

Y así, cuando ya el péndulo se aprestaba a encontrar, en la voluntad de síntesis, su franja central de oscilación, el propio Kandinsky lo expresaría, en el primer número de la revista *Cercle et carré,* con una fórmula que en nada parece renunciar al eco de sus raíces: *Mi tránsito gradual desde formas muy sueltas y «enronquecidas» hacia una forma de estructura severa, se explica porque la forma severa tiene una entonación más apacible. Y aquello que es verdaderamente apacible es más claro, más distinto y ... más sonoro.*

Kandinsky pintando *Curva dominante* en Neuilly-sur-Seine, primavera de 1936.

LAS ACUARELAS DE KANDINSKY

Vivian Endicott Barnett

Abreviaturas

GMS	Gabriele Münter Stiftung, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
LP	Lista particular *(Hauskatalog)* de acuarelas en la que Kandinsky catalogó su obra. Kandinsky realizó anotaciones en dicha lista para incluir propietarios y las exposiciones en que se presentaron las obras. De no especificarse otra cosa en el catálogo, la lista particular que se cita es la correspondiente a las acuarelas.
MNOP	The Museum of Non-Objective Painting, que en 1952 pasó a denominarse The Solomon R. Guggenheim Museum.
SRGM	The Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York.

Kandinsky pintó con óleo sobre lienzo, cartón o madera, con temple sobre papel de color, con *gouache* y óleo sobre tablero, con óleo y arena sobre lienzo y con óleo sobre cristal. Y durante toda su actividad artística pintó acuarelas: pinceladas frescas y atrevidas de colores translúcidos sobre trazos de lápiz o tinta, o fluidas y húmedas aguadas, o finas partículas de pigmentos pulverizados que oscurecían el papel. Las acuarelas de Kandinsky revelan una extraordinaria pericia técnica. Aprovechó con frecuencia las cualidades abstractas propias del medio. En sus acuarelas no existen errores ni reelaboraciones. Salvo en unos cuantos ejemplos primerizos y tardíos, Kandinsky utilizó para sus acuarelas papel de gran calidad. Seguramente conocía las obras realizadas en el medio por Eugène Delacroix, Paul Cézanne, el *Nabis,* J. W. M. Turner y los acuarelistas británicos. Es más, durante los catorce primeros años de este siglo, otros artistas muniqueses, tales como Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter y Paul Klee trabajaron también con acuarela.

Las acuarelas de Kandinsky compaginan la precisión de líneas, característica de su primera obra gráfica, con la complejidad de formas que encontramos en sus pinturas al óleo. Aunque Will Grohmann, Erika Hanfstaengl, Hans Konrad Roethel y Angelica Rudenstine han colaborado de manera importante a nuestro conocimiento de algunas acuarelas concretas, en la literatura disponible sobre Kandinsky falta una información adecuada en relación con las técnicas del artista y un análisis atento de las relaciones que existen entre las acuarelas y los óleos. El presente trabajo estará dedicado a estudiar las acuarelas realizadas por Kandinsky en distintas épocas, tanto en su relación mutua como en relación con las pinturas al óleo que les son contemporáneas. Investigaremos las interdependencias y correspondencias de las acuarelas y los óleos. Puesto que Kandinsky apuntó sistemáticamente los óleos que pintaba en sus *Hauskataloge* (o listas particulares) y puesto que también catalogó sus acuarelas a partir de 1922, resulta posible estudiar muy de cerca la correlación existente entre los óleos y las acuarelas. Ese análisis saca a la luz unas modificaciones de tales correspondencias que suelen verse corroboradas por la evidencia visual. La estructura del presente ensayo viene determinada fundamentalmente por las setenta acuarelas procedentes del Museo Solomon R. Guggenheim y de la Fundación Hilla von Rebay que componen esta exposición. El estudio de las técnicas del artista, centrado en esos setenta ejemplos, ha aprovechado los conocimientos de Marjorie B. Cohn, conservadora de obra sobre papel del Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, así como la asesoría del Departamento de Conservación del museo Guggenheim. Sin pretender ser definitivo, este texto presenta nuevos datos y perspectivas y plantea preguntas que requerirán ulteriores estudios en relación con otras acuarelas de Kandinsky.

Las acuarelas de Kandinsky datan desde 1900 a 1944, prácticamente de toda su actividad artística. Las primeras obras suyas realizadas en este medio que se conservan, pertenecen a la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich. No obstante, Kandinsky pintó acuarelas mucho antes de trasladarse a Munich, en 1896, para estudiar arte. El artista recordaba que, de niño, guiado por su tía Elizaveta Tik-

heeva, pintó una vez con acuarela un caballo al que sólo le faltaban los cascos. «Pensé que si hacía los cascos muy negros, se parecerían totalmente a la realidad. Entonces puse en el pincel todo el color negro que pude. Al instante vi sobre las patas del caballo unas feas y detestables manchas negras, totalmente ajenas al papel.» (*«Reminiscences»,* en *Modern Artists on Art,* traducción inglesa de E. W. Herbert, p. 28.)

Durante la primera década de este siglo, cuando Kandinsky vivía fundamentalmente en Munich, realizando frecuentes viajes, sus acuarelas y temples estaban dominados por estudios de figuras, paisajes, caballeros, jinetes y escenas rusas. Sus grabados manifiestan un paralelismo con los logros que consiguió en otros trabajos sobre papel, a los que preludian muchas veces estilísticamente. El característico grupo de cuadros al temple sobre papel oscuro (a los que denominó *farbige Zeichnungen,* dibujos coloreados) data de entre 1901 y 1908 y guarda una clara relación con los grabados en madera contemporáneos, realizados en blanco y negro. Sobre el fondo oscuro situó áreas de color bien definidas, aplicando tonos blancos para destacar. El soporte oscuro funciona tanto negativamente, a manera de fondo, como positivamente, como parte sombreada de las formas, y en ocasiones llega a constituir una entidad diferenciada. Las posibilidades compositivas y espaciales inherentes a esta técnica se exploran en *Fiestas de ovejas (Fêtes de moutons),* de 1905 (colección del Museo Solomon R. Guggenheim). En *La noche (Die Nacht),* de 1907 *(fig. 1),* se han aplicado al soporte gris oscuro puntos de pigmento y manchas de color, así como zonas negras y de color verde oscuro. Los mismos colores pastel que indican las estrellas del cielo definen también las flores que pueden verse en primer plano y el vestido largo de la mujer. Los cuerpos de la hermosa joven que se está peinando y de la bruja (seguramente Babba Yaga) que hace señas parecen desmaterializados, pudiéndose interpretar su ropa como puntos de colores. Las formas existen como pautas decorativas de la superficie y, en su mayor parte, queda borrada la relación entre la figura y el fondo. En *La noche,* concretamente, los toques de pintura se aplican de manera muy dispersa: la zona central intermedia entre las dos figuras consiste en unas formas coloreadas que son ya notablemente abstractas.

Fig. 1. La noche. 1907. Temple y tinta blanca sobre cartón rayado gris oscuro, 29,8 × 49,8 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, GMS 88.

Las acuarelas más antiguas de Vasily Kandinsky con que cuenta la colección del museo Guggenheim datan, aproximadamente, de 1911. En la acuarela *Sin título,* hecha con pintura de polvo de bronce [Cat. 2], las zonas coloreadas aparecen como formas abstractas. El borde oscuro pintado con tinta china enmarca el óvalo central y contrasta con el bronce. Los artistas del *Jugendstil* utilizaban con frecuencia acentos de oro y bronce. Así, por ejemplo, Carl Strathmann yuxtapuso, en varias obras suyas de hacia 1900, la acuarela, la tinta china y el oro. En el grabado del Guggenheim, *La vela dorada (Das goldene Segel)* de 1903 *(fig. 2),* Kandinsky imprimió tinta dorada sobre un grabado en madera realizado en color. En la parte derecha de nuestra acuarela nos es posible distinguir unos remos, una barca y olas, sobre todo si la comparamos con otra obra similar realizada sobre papel, *La barca (Das Boot),* o incluso con el lienzo *Improvisación 26. Remos (Improvisation 26. Rudern),* ambos de 1912 (colección de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, de Munich, GMS 615 y 66, respectivamente).

Fig. 2. La vela dorada. 1903. Grabado en madera en color con tinta de oro sobre papel vitela, 12,7 × 29,8 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Foto: Robert E. Mates.

En otra acuarela, *Sin título,* [Cat. 1] de hacia 1911, son visibles ciertos rastros de remos y de una barca cerca del borde inferior y arriba es posible distinguir el perímetro circundante de un *hortus conclusus* junto con una pareja de amantes reclinada. Se trata de motivos que aparecen reiteradamente en la obra realizada por Kandinsky hacia 1912, aflorando de manera destacada en sus óleos *Improvisacio-*

nes 25, 26 y *27*. Si bien es obvio que esta acuarela ha perdido color, sólo se percibe de manera evidente hasta qué punto se han desvanecido las zonas de color si comparamos el original con una reproducción tomada del catálogo de la segunda exposición del *Blaue Reiter,* que tuvo lugar entre febrero y abril de 1912. En su estado actual, las líneas de los contornos aparecen acentuadas y apenas si quedan leves atisbos de color. Las manchas rojas quizá sean simples indicios de las zonas de aguada, quizá de color carmín, que antaño ocuparon su sitio. Es posible reconstruir un estallido solar en el centro y una sustancial cantidad de amarillo en la parte superior derecha. Hace poco tiempo, examinando esta acuarela bajo una luz sesgada resultaron visibles zonas claras, claramente definidas, en las que la carpeta cubrió el papel. Las pautas residuales coinciden con las zonas de acuarela que se perciben claramente en la mencionada reproducción, especialmente en las esquinas superiores y en algunos detalles del centro. Desde el punto de vista estilístico, esta acuarela guarda relación con otras que Kandinsky expuso en 1912 con el *Blaue Reiter* (GMS 130, 147, 148. Véase Hanfstaengl, 1974, pp. 80-81, y Gollek, 1982, pp. 408 y 411).

Fig. 3. Pintura con borde blanco. Mayo de 1913. Oleo sobre lienzo, 140,3 × 200,3 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación de Solomon R. Guggenheim, 1938. Foto: Carmelo Guadagno.

Casi todas las acuarelas pintadas por Kandinsky entre 1910 y 1914 pueden relacionarse con óleos de la misma época y algunas son directamente bocetos preparatorios para los lienzos. En una acuarela de la colección de la Fundación Hilla von Rebay no incluida en esta exposición se percibe un notable parecido con el óleo grande *N.° 160b,* de 1912, que fue adquirido por Solomon R. Guggenheim, en 1936. La acuarela muestra mayor profusión y claridad de detalles; por ejemplo, la montaña y el cañón de la parte superior izquierda y la ciudadela de la parte superior derecha. A otro cuadro de 1912, *Improvisación 27 (Jardín del Amor) (Improvisation 27 [Garten der Liebe];* colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York), le corresponde un estudio anterior en acuarela que se conserva en la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich (GMS 148). Kandinsky llevó a cabo estudios a la acuarela correspondientes a varios de los lienzos de 1913 que figuran en la colección del museo Guggenheim: *Pintura con forma blanca (Bild mit weisser Form) (fig. 3), Pintura con borde blanco (Bild mit weissem Rand)* [ver comentario al Cat. 7], *Pequeñas alegrías (Kleine Freuden)* y *Pintura clara (Helles Bild).*

Estudio para «Improvisación 33» [Cat. 5] es uno de los tres estudios realizados en acuarela para el lienzo *Improvisación 33 (Boceto de «Oriente») (Improvisation 33 [Skizze für «Orient»]),* de 1913, conservado en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Los cuatro tienen en común la misma composición general, el plan de colores y los motivos, más concretamente las bandas diagonales de color de la parte superior izquierda, el elemento lanciforme adyacente, el arco azul y el círculo rojo que aparecen al fondo, más a la derecha, una forma femenina reclinada en primer plano y, debajo de esa figura, manchas de pintura de color azul, amarillo y rosa. Dentro de este grupo de obras, la acuarela de Hilla Rebay [Cat. 5] se parece más a la identificada por Hanfstaengl como *Acuarela I sobre el tema «Oriente» (Aquarell I zu Thema «Orient»;* n.° 223, lámina en color XIV, GMS 359) que a *Acuarela 2 sobre el tema «Oriente» (Aquarell 2 zu Thema «Orient»;* n.° 224 de Hanfstaengl, GMS 138) o al lienzo definitivo. Dado que las imágenes resultan más precisas y legibles en *Acuarela I (Aquarell I;* colección de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich), podemos utilizarlas como puntos de referencia desde los que descifrar la acuarela de Hilla Rebay. Ambas obras coinciden en su tamaño y su tipo de papel. En esto ninguna de las dos se parece a *Acuarela 2 (Aquarell 2).* A la figura femenina de la acuarela de Hilla Rebay le faltan los pechos redondeados y el contorno claramente definido del desnudo del óleo.

El *Estudio para «Improvisación 33»* da la sensación de ser extraordinariamente libre, abstracto y expresionista. Sin conocer las obras con él relacionadas, sería difícil interpretar las imágenes. En la acuarela de Hilla Rebay lo primero que hizo Kandinsky fue bosquejar los principales elementos compositivos con lápiz y tinta china, definiendo luego las formas con zonas de colores vivos, rojo, azul, verde y amarillo. En la parte superior derecha y en las porciones centrales pintó capas solapadas de colores translúcidos. En las zonas rosas y rojas de aguada del centro y en las aguadas grises y marrones de la parte inferior izquierda se ha aplicado al papel húmedo un pigmento diluido, por lo que cada vez se vuelve más fluido y transparente y sigue siendo visible el soporte. El papel blanco desnudo que aparece cerca de la parte inferior sirve como fondo y también como forma femenina. Así pues, por cuanto se refiere al medio en que está realizada, la acuarela difiere sensiblemente del cuadro al óleo definitivo *Improvisación 33 (Boceto de «Oriente»).*

En su ensayo *«Das Bild mit weissem Rand»,* que se publicó con *«Rückblicke»,* en 1913, Vasily Kandinsky explicaba cómo realizó numerosos estudios, bocetos y dibujos previos para el óleo de igual título *(fig. 3).* Fechados entre diciembre de 1912 y mayo de 1913, los estudios preparatorios proporcionan interesantes datos sobre los métodos de trabajo del artista. Kandinsky reconocía las inusuales dificultades que le planteó el resolver la composición. Abandonó el formato vertical de varias acuarelas y un óleo previos, optando por el formato apaisado que encontramos en el *Estudio para «Pintura con borde blanco»* perteneciente a la colección de la Fundación Hilla von Rebay [Cat. 7] y en el lienzo definitivo. A medida que el cuadro evolucionaba, Kandinsky fue elaborando diversos bocetos a lápiz muy expresivos, así como dibujos esquemáticos en los que tan sólo se indican las líneas esenciales y las flechas direccionales. El lado derecho de la acuarela de Hilla Rebay difiere notablemente del cuadro del Guggenheim. La lanza, que en la obra sobre papel es roja en vez de blanca, ocupa una posición diagonal más destacada y se extiende atravesando prácticamente toda la pequeña página. En el borde derecho de la acuarela aparecen detalles pisciformes y vagas pautas lineales que luego se omitieron totalmente en la pintura, siendo sustituidas por ese borde blanco que define con firmeza el perímetro del lienzo. Sobre un tenue dibujo inferior a lápiz, Kandinsky fue delineando las formas con tinta china. Los colores son vívidos y claros, destacando sobre el papel corriente que les sirve de soporte.

Varios meses después de terminar *Pintura con borde blanco,* Vasily Kandinsky pintó su *Pintura clara (fig. 4),* que es un cuadro casi idéntico al estudio realizado con acuarela (colección del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, HZ 3529 Kapsel 1548a; 25,4 × 34,5 cm), aunque tres veces más grande. La estructura compositiva, las configuraciones lineales, las zonas de color y casi todas las peculiaridades detallísticas se corresponden en el lienzo y la acuarela. Ambos presentan una mancha de color rojo oscuro situada en el centro bajo una diagonal de color lavanda; más a la izquierda, el amarillo rodea unas atrevidas líneas zigzagueantes y tanto en la parte inferior izquierda como en la derecha hay un tono verdiazul. Se ha aplicado una fina capa de pigmentos de óleo, que se funden delicadamente con la pintura blanca y amarilla del fondo. En el cuadro del Guggenheim las líneas negras rayadas no están hechas con pluma y tinta china sino que son translaciones de tinta a pintura al óleo. Los borrones y untamientos de «tinta» de la parte inferior izquierda son en realidad óleo aplicado sobre el lienzo. Este efecto punteado que se asocia con el plumín o la punta de grabar ha sido pintado meticulosamente con un pincel fino. En la acuarela, tanto las líneas de tinta como las manchas y aguadas de

Fig. 4 Pintura clara Diciembre de 1913. Oleo sobre lienzo, 77,8 × 100,2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación de Solomon R. Guggenheim, 1937. Foto: Robert E. Mates.

color fueron aplicadas al papel blanco sobre un tono de fondo levemente aguado. Aun sin conocer previamente el estudio de Nuremberg, se da uno cuenta de que *Pintura clara* capta la sensación de una acuarela. Al comparar el cuadro al óleo con la acuarela extrae uno la hipótesis de que Kandinsky quiso transferir al óleo la multiplicidad de líneas de tinta, los brillantes colores translúcidos y el fondo pálido y luminoso de la acuarela.

Pintura clara y *Líneas negras (Schwarze Linien),* terminados ambos en diciembre de 1913 y pertenecientes actualmente a la colección del museo Guggenheim, fueron destacados por el artista como cuadros no objetivos: no como abstracciones de objetos sino como obras total y esencialmente abstractas. Ambos cuadros se asemejan a las acuarelas en detalles que indican las tendencias abstractas de ese medio: los toques de pintura, la mezcla de agua coloreada que queda absorbida por el papel, sus cualidades translúcidas y su claridad, el hecho de aprovechar el soporte de papel y la resultante cercanía de la figura y el fondo que es posible conseguir con una tenue aguada sobre papel blanco. En *Pintura clara* y *Líneas negras,* Kandinsky pintó con óleos un fondo amarillo y blanco, acentuó las pautas serradas, difuminadas y mezcladas de las líneas negras y permitió que dominasen el lienzo las zonas amorfas y flotantes de colorido refulgente.

Fig. 5. Estudio para «Líneas negras» 1913. Lápiz conté sobre papel, 21 × 20,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, GMS 428.

Aunque no existen acuarelas idénticas a *Líneas negras,* la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich posee dos dibujos preparatorios (GMS 394 y 428). Este último *(fig. 5)* contiene anotaciones abreviadas de los colores que se corresponden en su mayor parte con las tonalidades del cuadro. Kandinsky comenzó a anotar los colores de esta manera en 1905, como muy tarde, indicando los colores en los cuadernos de bocetos que llevaba consigo cuando iba de viaje. La anotación de los colores suele figurar en sus dibujos esquemáticos, alguna que otra vez en sus acuarelas y en una sola ocasión en un cuadro al óleo, *Boceto para Composición 2 (Skizze für Komposition 2),* de 1909-1910 (colección del Museo Solomon R. Guggenheim), en el que puede percibirse a simple vista. Esas anotaciones taquigráficas parece ser que forman parte del método de trabajo de Kandinsky desde los primeros años del siglo hasta 1914.

En agosto de 1914, Kandinsky abandonó Munich, trasladándose inicialmente a Suiza y más tarde a Rusia. La primera guerra mundial le obligó a marcharse de Alemania, donde había vivido casi todo el tiempo comprendido entre 1896 y 1914, y ello motivó que se separase de Gabriele Münter, que fue su compañera durante más de una década. En 1915 no pintó ningún óleo y durante los seis años siguientes realizó sólo un número reducido de lienzos. Lo que sí continuó haciendo fueron acuarelas, dibujos, grabados y pinturas sobre cristal entre 1915 y 1919. Desde las navidades de 1915 hasta mediados de marzo de 1916 estuvo en Estocolmo para ver a Gabriele Münter y preparar una exposición de obras suyas que se inauguró en febrero en la galería de Carl Gummeson. De esa época data un curioso grupo de unas catorce acuarelas [por ejemplo, *Picnic,* Cat. 9] a las que denominaba «*bagatelles*». Relacionadas con los grabados efectuados con punta seca por aquel entonces y con las pinturas sobre cristal, algo posteriores, tienen un carácter caprichoso, entretenido y figurativo que recuerda a sus primeros dibujos de *Biedermeier* y a algunos cuadros de 1909. *Picnic* comparte con un pequeño boceto a lápiz fechado el 12 de enero de 1916 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, GMS 509) motivos tales como el de la mujer con prismáticos, las formas retorcidas de las ramas de los árboles, las torres urbanas y la zona triangular del escenario del picnic. Como bien ha observado Hans Konrad

Roethel, el boceto de Kandinsky que figura en la lista particular demuestra que quiso que la obra se viese como un cuadrado y no como un rombo. La acuarela, que está llena de detalles —un cisne, peces, manzanas, vaso de vino y jarra— fue pintada de manera muy precisa, pasando el pincel por encima de la tinta.

Kandinsky ha abandonado ya el estilo retrógrado de la acuarela de 1916 en dos ejemplos fechados en 1918 [Cats. 12 y 13]. En el primero, en el que predominan los colores azul claro y amarillo, la órbita ovalada libera la composición de sus limitaciones tradicionales, permitiendo que la ciudadela quede suspendida en el aire. Las formas abstractas contienen vestigios de montañas, ciudades, barcos, masas de gente e incluso explosiones. Muchos de los salpicones, diminutos y en apariencia libres, que aparecen alrededor de su perímetro no surgieron de manera accidental ni espontánea sino que fueron cuidadosamente dibujados por el artista. En la otra obra de 1918 que se incluye en esta exposición [Cat. 13], lo primero que hizo Kandinsky fue trazar todas las líneas de tinta, añadiendo luego con acuarela los acentos de color rojo anaranjado, verde, amarillo y azul, pintando las partes destacadas con blanco opaco. La acuarela resulta ser, con ello, una réplica de un dibujo a tinta que tiene prácticamente el mismo tamaño (25,6 × 34,3 cm), está fechado en 1918 y se conserva en la galería Tretiakov de Moscú, tan exacta que tiene que tratarse de una copia (el dibujo aparece reproducido en Grohmann, 1958, p. 167, y en Volboudt, 1974, lámina 39). Dado que el soporte de la acuarela del Guggenheim es un papel de dibujo que Kandinsky montó sobre cartón, sin duda trazó las líneas de la acuarela a partir del dibujo. Kandinsky escribió en ruso en la parte de atrás del soporte de cartón: «Boceto para Composición n.° 8». En un principio, tal inscripción parece desconcertante, puesto que la acuarela es anterior en cinco años a *Composición 8 (Komposition 8) (fig. 6)* y no se parece a la versión definitiva. Sin embargo, en la lista particular de pinturas al óleo correspondiente al año 1920, Kandinsky anotó *Composición 8 (Boceto)* con el número 228; posteriormente tituló el cuadro *Suspensión aguda (Spitzes Schweben;* actualmente en la URSS, en paradero desconocido). Este lienzo se incluyó en una exposición de arte ruso que tuvo lugar en la Galerie van Diemen, de Berlín, en 1922 y fue reproducido en el catálogo con el título de *Composición.* Las fotografías revelan que comparte diversos motivos con el dibujo y con la acuarela. Cabe concluir que Kandinsky pintó tanto la acuarela de 1918 como el óleo de 1920 mientras formulaba una *Composición* que no llegó a plasmarse nunca en su forma definitiva.

A finales de 1921, Kandinsky se marchó de Rusia para irse a Berlín y a mediados de 1922, vivía en Weimar e impartía clases en la Bauhaus. Hay una acuarela [Cat. 18], fechada en 1922 y perteneciente a la colección del museo Guggenheim, que corresponde a un período de transición dentro de la evolución de Kandinsky. Las formas son geométricas y no aluden a objetos reconocibles: resultan bastante parecidas a las del cuadro *Círculo de colores (Bunter Kreis)* de 1921. La acuarela conserva la organización estructural ovalada y, en las esquinas, rastros del borde preponderante en tantas obras anteriores [Cats. 2, 10-13 y 15]. Aunque casi todos los círculos están pintados a mano alzada, tres de ellos se han trazado con compás. En una acuarela de 1922 [Cat. 17], procedente de la Fundación Hilla von Rebay, la estructura geométrica no sólo determina los principales motivos sino también la composición: el gran triángulo translúcido y la especie de cuña diagonal superpuesta a un romboide. Kandinsky dibujó con compás todos los círculos menos uno. El más grande, cuya circunferencia se ve resaltada por cinco bandas concéntricas, recuerda al círculo de una acuarela de 1924, *Inestable* [Cat. 28].

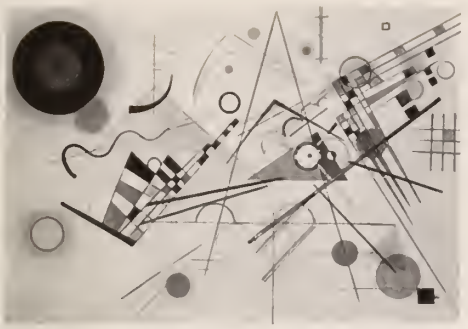


Fig. 6. Composición 8. Julio de 1923. Oleo sobre lienzo, 140 × 201 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York, donación de Solomon R. Guggenheim, 1937. Foto: Robert E. Mates.

En 1923, los círculos figuraban ya profusamente en la obra de Kandinsky. Al entrar en la Bauhaus, la manera que tenía Kandinsky de organizar los elementos pictóricos cambió. En *Relación libre* [Cat. 23], gran parte del soporte de papel permanece desnudo y hay diseminadas figuras geométricas por toda la hoja. Es más, se perciben la nueva rigidez de las líneas de tinta y la precisión de esas pautas cuadriculadas que testimonian su dependencia de la regla y el compás. La pureza y dispersión de los elementos se vuelve característica de muchas obras de la Bauhaus.

En 1922, Kandinsky empezó a catalogar sus acuarelas en una lista particular. Durante ese año apuntó diecisiete acuarelas, al año siguiente sesenta y cinco, en 1925 veintidós y en 1926 únicamente tres. Más o menos durante los dos primeros años, no especificó títulos para las acuarelas ni tampoco apuntó en la lista todas las obras producidas en 1922 [por ejemplo, Cat. 18]. En 1924, cada anotación lleva ya su título, fecha, dimensiones, un pequeño boceto de la obra y una reseña sobre su paradero. Las listas particulares tienen una numeración consecutiva y, en la mayor parte de los casos, indican con números romanos el mes o los meses en que se llevó a cabo la obra. Por los catálogos del artista sabemos que *Relación libre* data de julio de 1923, al igual que la *Composición 8,* un estudio preliminar sin título para ésta, y el cuadro *Círculos en el círculo (Kreise im Kreis).* Comparar el catálogo de pinturas y el de acuarelas del año 1923 resulta muy iluminador. Hay al menos diez acuarelas que resultan estar íntimamente relacionadas con óleos: por ejemplo, una acuarela sin título de 1922 (LP 32) se asemeja curiosamente en cuanto a su composición y sus zonas de color a *Angulos acentuados (Betonte Ecken;* LP 247), el primer óleo de 1923 que figura en la lista. Kandinsky catalogó como *Boceto para «Sobre blanco» (Entwurf zu Auf Weiss)* una acuarela de 1923 (LP 42), que es prácticamente idéntica al óleo *Sobre blanco (Auf Weiss;* LP 253), que fue pintado entre febrero y abril de ese año. Y apuntó una acuarela (LP 65) realizada en marzo como *Boceto para Pintura n.º 255 (Entwurf zu Bild N.º 255)* o *Estudio para «Línea continua» (Studie zu «Durchgehender Strich»;* LP 255), cuadro que fue pintado también ese mismo mes. Por lo general, las acuarelas siguen el mismo orden que los óleos, a excepción de *Círculos en el círculo* (LP 261), que fue pintado en julio, aun cuando la acuarela titulada *Estudio para «Círculos en el círculo»* (LP 52) data del primer trimestre de ese año. *Composición 8* (LP 260); *(fig. 6)* y la acuarela sin título que corresponde a la mitad derecha del cuadro (LP 81) fueron realizados ambos en julio de 1923. En cambio, el lienzo del Guggenheim *En el cuadrado negro (Im schwarzem Viereck;* LP 259) data del mes de junio, pese a situar Kandinsky en el mes de julio la correspondiente acuarela sin título (LP 84). Así pues, se plantea la cuestión de si la acuarela se hizo después que el óleo o si hubo un error a la hora de apuntar el mes. Un análisis minucioso de ambas listas particulares revela que el óleo *Reposo animado (Bewegte Ruhe;* LP 262) fue pintado en octubre, pero la acuarela (LP 105) figura entre las obras del mes siguiente. En todos los demás casos, sin embargo, las acuarelas preceden a los correspondientes óleos. De las obras estudiadas, las acuarelas y los óleos se muestran extraordinariamente próximos en cuanto a composición general, detalles y zonas de colores específicos en *Angulos acentuados, Sobre blanco, En el cuadrado negro, Círculos en el círculo* y *Acompañamiento negro (Schwarze Begleitung).* El grado de elaboración y explicitación que encontramos en los estudios de 1923 los aparta de la mayor parte de los bocetos que Kandinsky llevó a cabo entre 1910 y 1914. Es más, en 1923 aparece una única acuarela, plenamente detallada, por cada óleo en lugar de los múltiples estudios preliminares que solía realizar durante sus años muniqueses.

A lo largo de 1923, los títulos y anotaciones que el artista registró en la lista particular de acuarelas hacen referencia a su calidad de estudios para cuadros. Sin embargo, desde 1924 a 1934, Kandinsky nunca escribió en el catálogo de acuarelas las palabras *«Entwurf zu»* o *«Projet pour»* (Boceto para). Lo que hizo fue asignarle a cada acuarela su título individual. Adquieren un papel más importante dentro del conjunto de su obra y no se las considera como preliminares o complementarias de los cuadros sino como obras de arte independientes. Durante este período en el que daba clases en la Bauhaus, Kandinsky produjo muchas más acuarelas que en años anteriores ampliando muchísimo la variedad y complejidad técnica de las mismas.

Se han incluido en esta exposición seis acuarelas de 1924. *Clara lucidez* [Cat. 24] fue pintada en el mes de mayo y presenta formas planas de color rojo chillón, azul, amarillo, verde y púrpura recortadas sobre un fondo blanco. Otras formas angulares, definidas de manera igualmente clara, aparecen en obras de la misma época tales como *Construcción alegre (Fröhlich Aufbau;* LP 148) y *El rosa agudo y tranquilo (Das scharfruhige Rosa;* LP 273). En cambio, en *Sobre violeta* [Cat. 25], Kandinsky empezó por aguar toda la hoja en color púrpura y esponjar el papel para que la leve desigualdad del fondo violeta conservase la textura del soporte. Las imágenes se hallan dispersas sobre el fondo violeta, haciendo resaltar así las formas que las componen. La sustancial forma piramidal tiene color verde oscuro en su parte superior y naranja cadmio por abajo; el puente y adyacentes zonas se componen de pequeñas manchas puntillistas y multicolores. En *Gris* [Cat. 26] la gran forma central presenta una textura superficial veteada y coagulada, conseguida mediante la adición al medio de una sustancia tal como el jabón o el alcohol. La composición y los oscuros y apagados tonos de esta obra, pintada en el mes de octubre, persisten en *Amanecer* [Cat. 27], de noviembre de 1924, y en *Estables* [Cat. 32], de diciembre de 1925. *Amanecer* e *Inestable* [Cat. 28], son dos de las once acuarelas que llevó a cabo Kandinsky en el mes de noviembre. El animado entretejerse de círculos, semicírculos, rectángulos y romboides de *Amanecer* contrasta sobremanera con la enorme simplificación de los círculos y líneas rectas de *Inestable.* Para esta última acuarela, Kandinsky eligió un soporte poco usual, siendo la textura prensada sobre el papel. En esta obra el pigmento rojo se corrió hacia arriba desde el borde inferior. Al humedecer el papel, creó nebulosos círculos azules en el centro y aguadas de débiles tintes azules y amarillos. El gran círculo amarillo anaranjado cuya circunferencia se ve repetida por cuatro líneas negras está provisto de una corona amarilla difuminada. Hay dos círculos pequeños divididos en cuartos de colores diversos, con lo cual tenemos aquí un ejemplo primerizo de un motivo predilecto.

En *Doble sonido marrón* [Cat. 29], fechado en noviembre-diciembre de 1924, Kandinsky experimenta con la combinación de triángulos, círculos y cuadrados. El triángulo superpuesto a un círculo aparece también en un óleo contemporáneo *Lo tranquilo (Ruhiges;* LP 283). *Doble sonido marrón* constituye, al parecer, el primer ejemplo de flecha que aparece en la obra de Kandinsky. La flecha, que ya era un motivo habitual y significativo en la obra de Paul Klee, reaparece de manera similar en una acuarela pintada en diciembre *Afirmación (Behauptung;* LP 178) y en varios óleos de marzo de 1925 (LP 292, 293 y 294). La génesis de la flecha a partir de un cuadrado y un triángulo resulta clara en la flecha que aparece en la parte superior central de *Doble sonido marrón,* que consta de un cuadrado marrón y un triángulo amarillo, al igual que en el boceto de la obra que figura en la lista particular de Kandinsky. En la acuarela, Kandinsky parece haber borrado el dibujo inferior realizado con lápiz y haber

trazado líneas de color marrón claro con un pincel. El color es marrón pálido, monótono y tenuemente pintado, a excepción del rectángulo de color lavanda, que da la impresión de ser un cuadro dentro de otro cuadro. Tanto la composición como la utilización de un recurso para enmarcarla nos recuerdan a *Clara lucidez* [Cat. 24], aun cuando los colores de ambas obras difieran de manera radical.

El título *Doble sonido marrón* incorpora un término *(Doppelklang)* tomado de los escritos teóricos de Kandinsky, concretamente de *Punkt und Linie zu Fläche,* que se publicó en 1926. Asimismo, el título de una acuarela de 1925, *Hervor interno* [Cat. 30], hace referencia a *«das innere Kochen»,* un concepto sobre el cual escribió Kandinsky en su ensayo *«Das Bild mit weissem Rand»,* publicado en 1913. Antes de pasar a ocuparnos de *Hervor interno,* que data de noviembre de 1925, habría que mencionar que Kandinsky se había trasladado en junio a Dessau, puesto que la Bauhaus se había transferido también desde Weimar a Dessau. Por consiguiente, la lista particular no recoge ninguna acuarela entre abril y noviembre de 1925 ni tampoco ningún óleo entre julio y finales de año. El monumental lienzo de Kandinsky, *Amarillo-Rojo-Azul (Gelb-Rot-Blau;* LP 314), está fechado en marzo-mayo de 1925 y se vio precedido por un dibujo y una acuarela (Grohmann, 1958, pp. 198, 409, cc 719 repr.). Inexplicablemente, la acuarela existente no fue catalogada en la lista particular.

Una resplandeciente aguada roja llena el centro de *Hervor interno,* comunicándonos la sensación de que la pintura ha sido aplicada de manera libre y rápida. Sin embargo, Kandinsky utilizó primeramente un compás y una regla para dibujar todas las formas con tinta china. Después estableció los tonos del fondo, pasando luego a pintar las formas principales. Absorbiendo luego el exceso, controló la densidad y fluidez de la aguada, evitando que oscureciese los colores en los círculos entrelazados. Las formas córneas, motivos habituales hacia 1925-1927, las encontramos también en *Duro en lo suelto* [Cat. 36]. Al igual que *Hervor interno, Calor ascendente* [Cat. 33] tiene una zona de aguada de color rojo brillante que proporciona un foco central, contrastando, en este caso, con triángulos de color azul oscuro, púrpura y marrón. *Calor ascendente* recuerda a una acuarela que Kandinsky realizó en 1925 *(Hacia arriba;* LP 207) y también nos trae a la mente ciertas acuarelas de sus amigos y compañeros de la Bauhaus, Lyonel Feininger y Paul Klee.

En otoño de 1927, la técnica virtuosística de Kandinsky y su diversidad de estilos resultan ya asombrosas. *Duro en lo suelto* hace contrastar zonas precisas, de tonalidades intensamente brillantes, con las manchas de aguada marrón que las circundan. En la estrictamente contemporánea *Duro pero blando* [Cat. 35], Kandinsky aplicó aguadas de color sobre finas salpicaduras de tinta. Utilizada conjuntamente con la aguada, la técnica de la salpicadura amplió la gama de luces y sombras, potenciando la densidad y la textura del medio. En 1928, la acuarela salpicada o pulverizada aparece ya con frecuencia en la obra de Kandinsky [Cats. 37-41] y va haciéndose cada vez más preponderante en años posteriores. Aunque en 1928 pintó menos óleos, su producción de acuarelas fue prolífica, alcanzando un total de noventa y una. Sólo en el mes de mayo, Kandinsky terminó 21 acuarelas. Una de ellas, *Sobre un punto (Zu einem Punkt;* LP 263) constituye, obviamente, un estudio para el óleo de 1928, *En puntas (Auf Spitzen;* LP 433), si bien la lista particular no indica que la acuarela guarde relación con el óleo y sus títulos en alemán son bastante distintos. Es más, en el óleo, las pinceladas —el modo en que se funden con el fondo blanco los amarillos claros y los tonos de color lavanda— sugieren una recreación consciente del efecto de la acuarela.

Hacia la oscuridad [Cat. 37], también de mayo de 1928, fue hecha íntegramente esparciendo la acuarela con algún tipo de pulverizador. Kandinsky utilizó tanto las formas positivas como las negativas de una plantilla para crear las formas del fondo y los tres juegos de triángulos ascendentes. A medida que iba cambiando y retirando las formas de la plantilla, Kandinsky fue repitiendo las pulverizaciones de acuarela diluida. La serie de triángulos de *Hacia la oscuridad* anuncia ya acuarelas posteriores como *Casi hundido (Fast versunken;* LP 383), de marzo de 1930, y *Desde la profundidad (Aus der Tiefe;* LP 490), de agosto de 1932. Mientras que *Hacia la oscuridad* no contiene líneas dibujadas, en otras acuarelas pulverizadas Kandinsky optó por resaltar los elementos lineales, por ejemplo, en *Dos Complejos (Zwei Komplexe) (fig. 7)* y en *Acento vertical* [Cat. 39], que datan del otoño de 1928. En la primera cubrió el papel con una aguada amarilla, pulverizando alrededor de su perímetro acuarela rosa y de color negro parduzco. Estableció un sutil contrapunto entre los círculos rosas y rojos salpicados de la izquierda y los semicírculos rosas y rojos aguados de la derecha. En *Resplandor* [Cat. 40], de noviembre de 1928, el artista combina la aguada, la salpicadura y la tinta china para conjuntar los que de otro modo serían elementos compositivos dispares.

El proceso de pulverización fue empleado también por Klee y otros artistas de la Bauhaus, sobre todo a partir de 1925. Kandinsky y Klee se conocieron en Munich en 1911. Desde 1926 a 1932 compartieron una casa en Dessau. Sin duda, el innovador empleo que Klee dio a la técnica de la pulverización estimuló a Kandinsky para utilizar también ese sistema. Es más, cabe percibir la influencia estilística de Klee en varias de las acuarelas de esta exposición: *Pequeño juego* [Cat. 38], de 1928; *Evasivo* [Cat. 43], de 1929; *Sin título* [Cat. 48], de 1930, y *Ahora, arriba* [Cat. 51], de 1931.

Fig. 7. Dos Complejos. Octubre de 1928. Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 39,2 × 45,6 cm. The Hilla von Rebay Foundation. Foto: Robert E. Mates.

En los últimos años veinte, los títulos de Kandinsky adquieren su propio vocabulario característico, ejemplificando a menudo los conceptos desarrollados en sus escritos teóricos. Además de la acuarela de 1927, *Duro, pero blando* [Cat. 35], tenemos los óleos de la misma época, *Duro en lo blando (Hart im Weich)* y *Lo duro blando (Weiches Hart),* así como una acuarela de 1930, *Duro-blando (Hartweich).* El rojo aparece en muchos títulos en 1928 y, como en este caso, describe los colores vivos de las obras, que no son sólo *En el rojo pesado* [Cat. 41] y *Dos lados rojos (Zwei Seiten Rot),* del mes de diciembre, sino también un óleo anterior llamado *Rojo pesado (Schweres Rot).* Asimismo, el vocabulario pictórico de Kandinsky sigue siendo autosuficiente, adquiriendo estructura y significado mediante referencias cruzadas dentro del conjunto de su obra, como, por ejemplo, las imágenes de *En el rojo pesado,* que aparecen antes en un óleo de 1926 *Ligadura en verde (Verbindenes Grün;* LP 332) y en una acuarela de junio de 1928 *(Rosa;* LP 280).

Tanto *Imperturbable* [Cat. 47] como *Azul horizontal* [Cat. 46], datan de diciembre de 1929. En este último el papel fue aguado con acuarela de color verde claro y sobre él se pulverizaron después sucesivas capas de verde, dos tonalidades azules y rosa. El elemento horizontal, el cuadrado rojo y el rectángulo verdiazul fueron los últimos en añadirse. Toda la hoja está cubierta de finas partículas de acuarela pulverizada. En *Imperturbable* el papel gris oscuro ha sido totalmente pintado con *gouache* de color de óxido parduzco. La superficie plana está articulada con pautas lineales rojas, naranjas, amarillas, azules y verdes similares a las que aparecen en los dibujos de Kandinsky. El fondo pintado de *Imperturbable* posee profundidad y luminosidad tonal, aunque carezca del color atmosférico y translúcido de *Azul horizontal.* En una pequeña acuarela *Sin título* [Cat. 48], de 1930, el efecto de la acuarela corrida

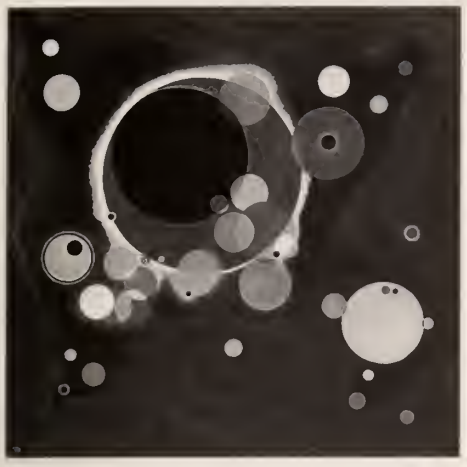


Fig. 8 Algunos círculos Enero-febrero de 1926. Oleo sobre lienzo, 140,3 × 140,7 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación de Solomon R. Guggenheim, 1941 Foto: Robert E. Mates.

sobre papel húmedo delata el modo en que fue pintada: sobre un papel seco que había sido aguado de color rosa, Kandinsky colocó una luna anaranjada y una estructura púrpura con banderas azules curvadas. Los bordes plumosos y difuminados de la «acuarela corrida» fueron simulados, del mismo modo que en *Imperturbable* el «soporte marrón» fue fabricado artificialmente.

La delicadeza y la precisión estilísticas de *¡Ahora arriba!* [Cat. 51], son coherentes con la técnica de Kandinsky. Es posible distinguir cada línea y cada pincelada, aun cuando se haya borrado, al parecer, hasta el último rastro de lápiz. Contrariamente a lo que acostumbraba a hacer por aquel entonces, Kandinsky llevó a cabo dos dibujos preparatorios para *¡Ahora arriba!* (Volboudt, 1974, láminas 68 y 69). Una fina aguada verde colorea el soporte; bandas alternas amarillas y rosas forman una pantalla horizontal; el lavanda y el verdiazul completan la armonía de colores pálidos. *¡Ahora arriba!* difiere totalmente en cuanto a estilo, coloración y técnica de otra acuarela, *Creciente* [Cat. 50], realizada ese mismo mes. En esta última, Kandinsky mezcló óleo y acuarela. Siguió su sistema habitual de dibujar primero con tinta china, aplicando luego aguadas monocromáticas y luego tonos vivos de acuarela, aunque en casi todas las zonas circulares añadió pigmento de óleo. Por ejemplo, en la parte superior, tanto el círculo amarillo como el halo que lo circunda fueron pintados al óleo, al igual que los muy restregados círculos naranja, púrpura y azul que aparecen abajo. Desde el punto de vista estilístico y cronológico, *Caliente* [Cat. 54] se halla muy próximo a *Creciente*. En *Caliente* unas intensas tonalidades azules, púrpuras y rojas encerradas en zonas geométricas del centro se yuxtaponen con la densa aguada de tinta negra que aparece en torno a los márgenes. En la parte izquierda, la tinta china se ha corrido al papel húmedo creando formas negras plumosas y espumosas. Las ondulantes y fluidas pautas y variaciones de la intensidad de la aguada negra de estas y otras acuarelas anteriores tienen un antecedente en el óleo de Kandinsky, *Algunos círculos (Einige Kreise) (fig. 8),* de 1926.

La multiplicidad de las técnicas acuarelísticas que empleaba Kandinsky hacia 1931 queda sugerida en esta exposición por las tres obras que acabamos de comentar, por la acuarela pulverizada monocromática *Línea tensa* [Cat. 53] y por los suaves y rosados tonos aguados y salpicados de *Tres flechas* [Cat. 55]. *Manchas sonidos* [Cat. 56] constituye un inhabitual ejemplo de la experimentación de Kandinsky con la técnica de la monotipia. Resulta evidente que el pigmento azul de la parte superior del todo y las zonas emborronadas de abajo, así como las manchas más pequeñas de pintura verde que hay en los bordes, fueron colocados en un principio sobre otro papel o cristal y luego, estando todavía húmedos, fueron transferidos a esta hoja mediante frotamiento o presión. Una vez efectuada la transferencia, el artista rellenó lo demás con acuarela. El notable embarullamiento de *Manchas sonidos* contrasta con la rigidez de *Dulzón* [Cat. 57]. Sin embargo, la aparente sencillez de las formas de *Dulzón* —dibujadas todas con regla o compás— enmascara la complejidad de la técnica: el soporte es blanco opaco sobre papel negro. Así pues, mientras que *Dulzón* recuerda a *Acento vertical* [Cat. 39] o a *Imperturbable* [Cat. 47], presagia ya la obra que Kandinsky realizó con *gouache* sobre papel negro en París entre 1935 y 1941. *Soñado* [Cat. 58], obra prácticamente contemporánea de *Dulzón,* constituye un ejemplo de la complejidad de múltiples capas conseguida por Kandinsky en sus acuarelas. Al pulverizar acuarela en reiteradas etapas mientras disponía de otro modo sus plantillas positivas y negativas, Kandinsky iba creando pautas secundarias hasta llegar a plasmar una composición preconcebida. En *Soñado* ha aumentado el grado de estratificación, si bien restringiendo los colores hasta conseguir una armonía

Fig. 9. Contraste acompañado Marzo de 1935. Oleo con arena sobre lienzo, 97,1 × 162,1 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación de Solomon R. Guggenheim, 1937. Foto: Robert E. Mates.

más sutil y de valores más cerrados que en su *Evasivo* [Cat. 43] de tres años antes, que presenta vibrantes tonos verdes, azules y rosas.

Desde 1924 a 1934, Kandinsky no apuntó en la lista particular ninguna acuarela como estudio previo a ningún óleo. Aun así, existen al menos dos bocetos en acuarela sin catalogar que corresponden a cuadros de esa década: *Estudio para «Amarillo-rojo-azul» (Studie zu «Gelb-Rot-Blau»)* de 1925 y *Estudio para «Evolución en marrón» (Studie zu «Entwicklung in Braun»),* de 1933 (Grohmann, 1958, pp. 409, cc. 719, repr. y p. 410, cc. 735, repr., respectivamente). Desde el mes de agosto en que terminó *Evolución en marrón (Entwicklung in Braun;* LP 594), Kandinsky estuvo seis meses sin pintar ningún otro lienzo hasta que no se hubo afincado en París, fijando su residencia en Neuilly-sur-Seine. Existe igualmente un vacío en la lista particular de acuarelas desde septiembre de 1933 a abril de 1934. Las primeras acuarelas catalogadas en la primavera de 1934 llevan títulos de colores en francés: *Brun, Sur vert, Rose, Vert-noir* y *Bleu-noir.* Desde el punto de vista estilístico, las acuarelas son continuación de los últimos trabajos de la Bauhaus: por ejemplo, es posible distinguir en los óleos parisinos *Centro amarillo (Milieu jaune),* de 1934, y *Dos puntos verdes (Deux points verts),* de 1935, ciertos elementos de la composición y el motivo de *Situación oscura* [Cat. 61], de julio de 1933. Una acuarela de julio de 1931, *Manchado (Fleckig;* LP 432) y un óleo de 1935, *Contraste acompañado (Contraste accompagné;* LP 613) *(fig. 9)* constituyen un ejemplo excepcional de la vinculación existente entre Dessau y París. En la lista particular, Kandinsky asignó el título *Manchado* a la acuarela, sin aludir para nada a ningún óleo. En marzo de 1935, convirtió esa composición y ese plan de colores en un cuadro curiosamente parecido. La diferenciación de las zonas aguadas del fondo rectangular y las parcelas manchadas de la parte superior de la acuarela se han traducido en *Contraste acompañado* en sutiles zonas de arena fina, levemente alzadas. Asimismo, en la lista particular, Kandinsky puso a una acuarela de 1934 el título de *Superficie reunida (Surface reunis),* corrigiéndolo posteriormente para que pusiera *Proyecto para el lienzo n.º 616, 2 puntos verdes, 1935 (Projet pour toile N.º 616, 2 points verts, 1935;* LP 535). En este caso, sin embargo, simplificó y adaptó bastante la acuarela a la hora de convertirla en el cuadro *Dos puntos verdes* (LP 616), de abril de 1935, en el que también se combinan el óleo y la arena.

Entre 1934 y 1941, el artista produjo doscientas ocho acuarelas y *gouaches*, mezclando ambos medios cada vez más. Venía utilizando el temple con óleo desde 1931 y a partir de 1934 aplicó en el mismo lienzo tanto la acuarela como el óleo con mayor frecuencia que antes. Según la lista particular, los primeros óleos pintados en París incluían también partes hechas con acuarela: por ejemplo, *Comienzo (Start;* LP 595). Es más, sus trabajos con arena y óleo coincidieron con el traslado a París. De igual modo, a partir de 1933, Kandinsky anotó en su lista particular de acuarelas cuándo combinaba el óleo y la acuarela o el *gouache* y la acuarela, sobre todo entre 1934 y 1935, en las obras que consideraba acuarelas. Así pues, la división según los medios empleados ya no era exclusiva y la distinción entre unos medios y otros se deshizo. Kandinsky utilizaba habitualmente acuarelas translúcidas junto al *gouache,* es decir, colores opacos mezclados con preparación de goma en agua.

Tanto *Volando (Volant) (fig. 10)* como *Horizontales variadas (Horizontales variées) (fig. 11)* fueron pintados con *gouache* sobre papel negro, datando ambas de junio de 1936. La forma flotante violeta y azul de la primera se asemeja a la del cuadro *Curva dominante (Courbe dominante),* de abril de 1936 *(fig. 12)* y, en general, comparte ciertas afinidades con las formas biomórficas y curvadas predominan-

Fig. 10. Volando Junio de 1936. Gouache y lápiz sobre papel negro, 31 × 50,2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Foto: Robert E. Mates.

Fig. 11 Horizontales variadas Junio de 1936. Gouache sobre papel negro, 29,6 × 49,3 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación de Solomon R. Guggenheim, 1938 Foto: Robert E. Mates

tes en la obra parisina de Kandinsky. La composición de *Horizontales variadas* consta de elementos mas pequeños organizados, de manera bastante sistemática, en torno a una forma central de color turquesa. Da la impresión de que los colores emanasen del fondo negro y las formas no objetivas parecen desgajadas, como si estuvieran suspendidas en algún vacío.

En estos ejemplos tardíos Kandinsky no pintó los soportes como lo había hecho en las obras realizadas en la Bauhaus. Lo que hizo, en lugar de eso, fue elegir papel negro. Fue Kenneth C. Lindsay (1951, pp. 157-159) el primero en señalar la importancia que tiene el fondo negro en las primeras obras de Kandinsky inspiradas en el *Jugenstil* y en relacionarlas con sus últimos *gouaches*. Al comparar *Los soportes* [Cat. 64], de 1939, con *La noche (fig. 1),* de 1907, descubrimos notables similitudes en cuanto a los colores y la técnica que plantean la posibilidad de que volviese intencionadamente a utilizar una técnica anterior. El artista consiguió en *Los soportes* efectos de manchas y goteos con *gouache*. El carácter opaco del pigmento sugiere la tiza y la ligera aspereza de la superficie contribuye al trazado abstracto de las zonas de color. En cambio, desde el punto de vista estilístico, *Los soportes* mantiene la coherencia con la obra del Kandinsky de la Bauhaus [por ejemplo, Cats. 28 y 47].

Kandinsky puso títulos a todas las acuarelas de la lista particular hasta 1939. En 1940, sin embargo, abandonó dicha práctica y las anotaciones, que continúan hasta llegar al número 730, ya no contienen tantos datos. Aunque a partir de 1940 la lista particular no indica ya títulos ni meses, Kandinsky sí que apuntó metódicamente el color de los soportes: *aq. s. noir, aq. s. crème foncé, aq. s. rouge-brun.* La primera acuarela de 1940 (LP 634) la apuntó como *Proyecto del n.º 671 (Projet du N. 671).* De hecho, no sólo esa acuarela sino también un detallado dibujo a tinta son claramente estudios para *El ensamblaje (L'ensemble;* LP 671).

Existe un dibujo preparatorio a tinta, de 1939 *(fig. 13),* correspondiente a uno de los *gouaches* sin título de 1940, que figuran en esta exposición [Cat. 66]. Las partes positivas (negras) del dibujo son negativas en el *gouache.* La inversión del negro y el blanco hace resaltar las posibilidades espaciales y coloristas inherentes al medio con fondo negro. En este *gouache* el artista dibujó a mano alzada casi todas sus imaginativas y redondeadas formas, utilizando el compás sólo para trazar los círculos. Aun así, siguen dominando el comedimiento y la complejidad decorativa. Entre 1939 y 1940, Kandinsky realizó un amplio número de estudios a tinta, enormemente detallados, para óleos de 1940 como *Pequeños acentos (Petits accents;* LP 670), *El ensamblaje* (LP 671) y *Azul cielo (Bleu de ciel;* LP 673). Parecidos ejemplos en los que las acuarelas y los óleos siguen dibujos precisos aparecen entre 1941 y 1944. Asimismo, Kandinsky pintó con acuarela varios estudios para óleos. Por ejemplo, *Moderación (Modération;* LP 678, colección del Museo Solomon R. Guggenheim) se corresponde con una acuarela sin título de 1940 (LP 651) y *Contrastes reducidos (Contrastes réduits;* LP 681) preludia una acuarela sin título de 1941 (LP 721).

Fig. 12 Curva dominante Abril de 1936. Oleo sobre lienzo, 129,4 × 194,2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Foto: Robert E. Mates

Si bien la frecuencia con que aparecen hacia 1940 los estudios preparatorios para óleos nos hace pensar en aquellas acuarelas que en 1923 se parecían muchísimo a los cuadros, las relaciones son ahora diferentes, como tampoco son iguales las circunstancias que rodean su creación. Las acuarelas de 1923 iniciaron un período de innovación y evolución estilística. En las primeras acuarelas, Kandinsky hizo experimentos tanto con el estilo como con la técnica. Los últimos *gouaches* y acuarelas son obra de un maestro experimentado que ha cumplido ya los setenta años y ha superado con creces los desafíos plan-

teados por el medio. Reflejan una simplificación de la técnica y una consolidación de sus tendencias estilísticas. En el ámbito de su obra tardía, Kandinsky se dedicó a perfeccionar sus distintas imágenes.

Es innegable que a partir de 1934 las acuarelas ya no son tan independientes de los óleos como lo fueron durante la década precedente. El que entre las acuarelas y los óleos se establezca una relación más directa sugiere un cierto paralelismo con los trabajos que realizó entre 1911 y 1914. Durante ese período, las acuarelas solían ser con frecuencia estudios preparatorios para cuadros y, en general, es posible agruparlas en torno a unos lienzos específicos. Como ha quedado demostrado, esas correspondencias cambian en años posteriores, produciéndose las mayores discrepancias entre 1924 y 1933, cuando el artista enseñaba en la Bauhaus. A pesar de sus fluctuaciones, sin embargo, el estilo de la obra de Kandinsky tiene una continuidad de estilo, al margen del medio que utilizase. Es más, abundan los ejemplos de óleos que anuncian posteriores acuarelas: *Pintura clara,* de 1913; *Sobre blanco,* de 1923; *En Puntas,* de 1928; *Contraste acompañado,* de 1935, y *Moderación,* de 1940. A lo largo de toda la actividad profesional de Kandinsky hay momentos en que disminuye la distancia entre la acuarela y el óleo y en que son las innovaciones acuarelísticas las que aportan el impulso inicial para la realización de cuadros importantes.

Fig. 13. Estudio para «Sin título (N° 639)». 1939. Tinta sobre papel, 21,7 × 16 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Foto: Robert E. Mates.

(El presente ensayo se publicó inicialmente en *Kandinsky Watercolors: A Selection from the Solomon R. Guggenheim Museum and the Hilla von Rebay Foundation,* Nueva York, 1980.)

CATALOGO

Títulos

En las listas particulares de Kandinsky se asignan títulos a casi todas sus obras. Cuando no se cita título del artista y la acuarela no está relacionada con ningún óleo concreto, se la denomina *Sin título*. En este catálogo todos los títulos de Kandinsky se han traducido al español, citándose también en su idioma original.

Medidas

Las dimensiones se expresan en centímetros. La primera cifra corresponde a la altura y la segunda a la anchura. La medida está tomada a partir de los bordes izquierdo e inferior de las hojas de acuarela.

En las siguientes fichas del catálogo, las exposiciones y publicaciones se citan en forma abreviada. Las referencias completas figuran en las Exposiciones y Bibliografía seleccionadas.
Las fichas técnicas del Catálogo (con excepción del número 70 por Susan B. Hirschfeld), la Cronología, Exposiciones y Bibliografía seleccionadas fueron publicadas en: Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky at the Guggenheim*, Nueva York, 1983. Exposiciones y Bibliografía seleccionadas se han actualizado para esta exposición.

1 *Sin título.* Hacia 1911

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 28,3 × 25,8 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *K.* Sin fechar
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R74

Procedencia
Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Munich, 1912, n.° 61, reproducción
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 1, reproducción

Bibliografía
Gollek, 1974, p. 279, reproducción
Barnett, 1983, n.° 29, reproducción

2 *Sin título.* Hacia 1911-1912

Acuarela, pintura de bronce en polvo, tinta china y lápiz sobre papel, 24 × 30,5 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *K.* Sin fechar
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R57

Procedencia
Comprado a la Nierendorf Gallery, de Nueva York, por Hilla Rebay, Nueva York y Greens Farms (Connecticut), enero de 1945; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 14
Bridgeport, 1972, n.° 22
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 118, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 2, reproducción en color

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 30, reproducción

A esta acuarela sin título realizada hacia 1911, Kandinsky le añadió pintura de bronce en polvo de un modo que recuerda a los artistas del *Jugendstil.* El borde oscuro pintado con tinta china enmarca la zona central, contrastando con el bronce. Resulta posible identificar a la derecha unos remos, una barca, el remero y las olas, imágenes que guardan relación con *Improvisación 26 (Remos),* de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, de Munich.

3 *Estudio para «Improvisación 28» (segunda versión)* (Studie zu «Improvisation 28» [zweite Version]). 1911-1912

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 39 × 56,1 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho: *K.* Sin fechar
No figura en la lista particular
The Hilla von Rebay Foundation 1970.127

Procedencia
Comprado, seguramente, al artista por Michael E. Sadler, de Oxford; permaneció en la colección de Sadler desde agosto de 1912 hasta después de junio de 1936; en 1947, pertenecía ya a Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Leicester Museum (Inglaterra), *Contemporary Art,* del 1 de mayo al 20 de junio de 1936, n.° 125
Lakeland, Florida Southern College, *Art of Tomorrow,* inaugurada el 27 de febrero de 1955, n.° 8, reproducción
Washington (D. C.) Gallery of Modern Art, *20th Century Painting and Sculpture,* del 17 de septiembre al 24 de octubre de 1965, n.° 29, trasladada luego al Wadsworth Atheneum, de Hartford, del 28 de octubre al 6 de diciembre
Bridgeport, 1972, n.° 24
Waltham, 1974, n.° 11
Greenwich, 1977, n.° 10, reproducción
Washington, D. C., 1981
Sydney, 1982, n.° 6, reproducción en color
Andros, 1989, p. 37, reproducción en color

Bibliografía
Grohmann, 1958, pp. 346 y 407, reproducción
Washton Long, 1980, pp. 131-132, lámina 188
Barnett, 1981, pp. 30-31, reproducción
Barnett, 1983, n.° 32, reproducción
Washton Long, *«Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love», Art Journal,* tomo 43, n.° 1, primavera de 1983, p. 52, reproducción

Casi todas las acuarelas que Kandinsky llevó a cabo entre 1910 y 1914 pueden relacionarse con óleos de la misma época y algunas de ellas son directamente bocetos preliminares para determinados lienzos. La acuarela previa a la segunda versión de *Improvisación 28* (colección del SRGM, Nueva York) muestra mayor profusión y claridad de detalles —por ejemplo, la montaña y el cañón que aparecen arriba a la izquierda y el sol y la ciudadela de la parte superior derecha— que el cuadro pintado al óleo. Determinados motivos del lienzo cabe interpretarlos como imágenes figurativas únicamente por referencia a la acuarela, por ejemplo la pareja que aparece en el margen derecho y la ballena o serpiente de la parte inferior.

4 *Estudio para «Improvisación 25» (Jardín del amor I)»* (Studie zu «Improvisation 25» [Garten der Liebe I]). 1912

Acuarela sobre papel, 31,3 × 47,6 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho: *K.* Sin fechar
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 48.1162

Procedencia
Comprado a la Galerie Der Sturm, de Berlín, por Paul Citroën, de Amsterdam, en 1917; comprado al señor Citroën por Pierre Alexandre Regnault, de Laren (Holanda), en 1931; comprado al señor Regnault por J. B. Neumann o Karl Nierendorf; en 1948 pasó a Hildegarde Prytek; comprado a la señora Prytek en 1948

Exposiciones
Bruselas, 1957, n.° 7, reproducción
Pasadena, 1963, n.° 2
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción en color
Nueva York, 1973, n.° 2
Munich, 1976-1977, n.° 131, reproducción
Londres, The Tate Gallery, *Abstraction: Towards a New Art, Painting 1919-1920,* del 6 de febrero al 13 de abril de 1980, n.° 192, reproducción
Washington, D. C., 1981
Andros, 1989, p. 38, reproducción en color

Bibliografía
Grohmann, 1958, pp. 75 y 118, reproducción
M. Deutsch, *«La rencontre avec Schoenberg», XXe siècle,* n.° 27, diciembre de 1966, p. 29, reproducción
Roethel y Benjamin, 1979, p. 72, reproducción
Barnett, 1980, n.° 59, reproducción
Washton Long, 1980, pp. 105 y 121, lámina 123
Roethel y Benjamin, 1982, p. 416
Zweite, 1982, p. 160, reproducción
Barnett, 1983, n.° 31, reproducción en color

La acuarela representa el tema del Jardín del amor: una línea negra curva delinea a la derecha el *hortus conclusus,* que encierra dos árboles y dos parejas de amantes. Las divisiones compositivas se asemejan a las de *Improvisación 25* de 1912 (¿en la colección del Museo de Smolensk, URSS?). El motivo del Jardín del amor aparece también en *Improvisación 27* (colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York) y en una acuarela previa a ese cuadro que pertenece a la Städtische Galerie im Lenbachhaus, de Munich.

5 *Estudio para «Improvisación 33 (Oriente I)»* (Studie zu «Improvisation 33 [Orient I]»). 1913

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 23,9 × 31,6 cm
Sin firma ni fecha. Inscrito en el reverso por Hilla Rebay: *1914/Line/Carnevale.*
No figura en la lista particular
The Hilla von Rebay Foundation 1970.10

Procedencia
Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 23
Waltham, 1974, n.° 10
Munich, 1976-1977, n.° 132, reproducción
Greenwich, 1977, n.° 11
Baltimore, 1981, n.° 3, reproducción en color
Westport, 1989, reproducción en color

Bibliografía
Washton Long, 1980, p. 180, nota 80, lámina 126
Barnett, 1981, pp. 30-31, reproducción
Roethel y Benjamin, 1982, p. 454
Barnett, 1983, n.° 37, reproducción en color

6 *Estudio para «Pintura con líneas blancas»* (Studie zu «Bild mit weissen Linien»). 1913

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 39,9 × 35,9 cm
Firmado en el ángulo inferior derecho: *K.* Sin fechar
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 47.1057

Procedencia
Hildegarde Prytek, Nueva York, en 1947; comprado a la señora Prytek, en 1947

Exposiciones
Bruselas, 1957, n.° 17
Nueva York, SRGM, 1963, n.° 3
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 144, reproducción

Bibliografía
Hanfstaengl, 1974, p. 108, n.° 269
Roethel y Benjamin, 1982, p. 467
Barnett, 1983, n.° 41, reproducción en color

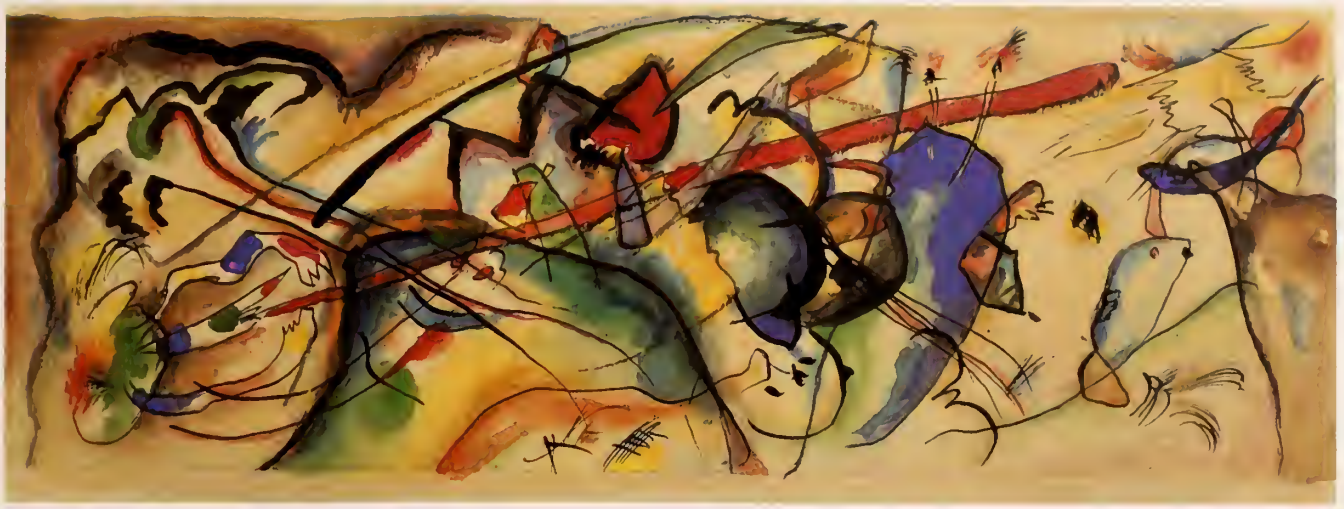
7 *Estudio para «Pintura con borde blanco»* (Studie zu «Bild mit weissem Rand»). 1913

Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 12,8 × 33,6 cm
Sin firma ni fecha. En el reverso, escrito seguramente por el artista: *N.° I/1919.*
No figura en la lista particular
The Hilla von Rebay Foundation 1970.37

Procedencia
Donado seguramente a Hilla Rebay por Camilla Stienen hacia 1947; Hilla Rebay, en Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 27, reproducción en color
Waltham, 1974, n.° 18
Munich, 1976-1977, n.° 135, reproducción
Greenwich, 1977, n.° 12
Baltimore, 1981, n.° 4, reproducción en color

Bibliografía
Rudenstine, 1976, pp. 259-261, reproducción
Barnett, 1981, p. 31, reproducción
Barnett, 1983, n.° 38, reproducción
Thürlemann, 1986, pp. 195 y 257, reproducción



8 *Sin título.* 1915

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 22,6 × 34 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: *K/15.*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R164

Procedencia
William Dieterle y Sra., Los Angeles, hasta 1945; Hilla Rebay, en Greens Farms, (Connecticut); legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 34
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 148, reproducción
Sydney, 1982, n.° 9, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 50, reproducción en color

9 *Picnic* (Piknik). Febrero de 1916

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 34,4 × 34,2 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/16*
Lista particular *bagatelles: ii 1916, 4, Piknik*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 47.1058

Procedencia
Willem Beffie, Amsterdam (LP) ; comprado en Nueva York a Hildegarde Prytek en enero de 1947

Exposiciones
Estocolmo, 1916, n.° 13 (LP)
Nueva York, SRGM, 1963, n.° 5
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 151, reproducción
Londres, The Tate Gallery, *Abstraction: Towards a New Art, Painting 1910-1920,* del 6 de febrero al 13 de abril de 1980, n.° 200, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 5, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 8, reproducción
Malmö, 1989, p. 161, reproducción en color

Bibliografía
Weiss, 1979, p. 145, nota 11
Barnett, 1983, n.° 56, reproducción en color

10 *Estudio para «Óvalo gris»* (Studie zu «Graues Oval»). 1917

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 25,4 × 28,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/17*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 39.246

Procedencia
Comprado a la Nierendorf Gallery, de Nueva York, en mayo de 1939

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 246, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 35, reproducción
Chicago, 1945, n.° 9
Bruselas, 1957, n.° 18, reproducción
Nueva York, SRGM, 1963, n.° 6
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 153, reproducción
Sydney, 1982, n.° 10, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 18, reproducción

Bibliografía
Grohmann, 1958, pp. 163 y 408, reproducción cc 705
Barnett, 1983, n.° 57, reproducción en color

En *Estudio para «Óvalo gris»,* Kandinsky se sirve de un borde para liberar la composición del formato casi cuadrado del soporte y disociar del contexto naturalista los vestigios de elementos paisajísticos. Ha aislado imágenes de una barca y árboles, haciendo claro hincapié en las formas geométricas, especialmente en los triángulos. La acuarela es un estudio previo a un lienzo de igual título (que se encuentra en la Unión Soviética, en paradero desconocido).

11 *Ligero sobre pesado* (Leicht über Schwer). Enero de 1918

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 35,6 × 24,9 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/I i8;* en el reverso: *N.° 22/i9i8/«Leicht über Schwer»*
Lista particular: *22, Leicht über Schwer*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 41.248

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York, septiembre de 1936 (LP); comprado a la Nierendorf Gallery, de Nueva York, en mayo de 1939

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 248, reproducción
Nueva York, SRGM, 1963, n.° 7
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 58

12 *Sin título.* Enero de 1918

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 27,4 × 38 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/1 18;* en el reverso: *1918/N.° 13*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 41.250

Procedencia
Hilla Rebay; Solomon R. Guggenheim, 1938; donación de Solomon R. Guggenheim en 1941

Exposiciones
Charleston, 1936, n.° 72, reproducción
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 250, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 39, reproducción
Pittsburgh, 1946, n.° 24
Boston, 1952, n.° 30
Pasadena, 1963, n.° 5
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 6, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 20, reproducción
Andros, 1989, p. 62, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 59, reproducción en color
New Perspectives on Kandinsky, 1990, p. 106, reproducción

13 *Sin título.* Marzo de 1918

Acuarela, blanco opaco y tinta china sobre papel de dibujo montado sobre cartón, 25,7 × 34,4 cm
Firmado y fecha en el ángulo inferior izquierdo: *K/i8;* en el reverso: *Eskiz Kompozitsii N.° 8 (III i9i8)* (en alfabeto cirílico: *Boceto de composición n.° 8)*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 41.247

Procedencia
Hilla Rebay; Solomon R. Guggenheim, 1938; donación de Solomon R. Guggenheim, 1941

Exposiciones
Charleston, 1936, n.° 71, reproducción
Filadelfia, 1937, n.° 80, reproducción
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 247, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 36
Chicago, 1945, n.° 30
Pittsburgh, 1946, n.° 6
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción en color
Baltimore, 1981, n.° 7, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 22, reproducción

Bibliografía
Grohmann, 1958, p. 164
Barnett, 1983, n.° 60, reproducción en color

14 *Sin título.* Marzo de 1918

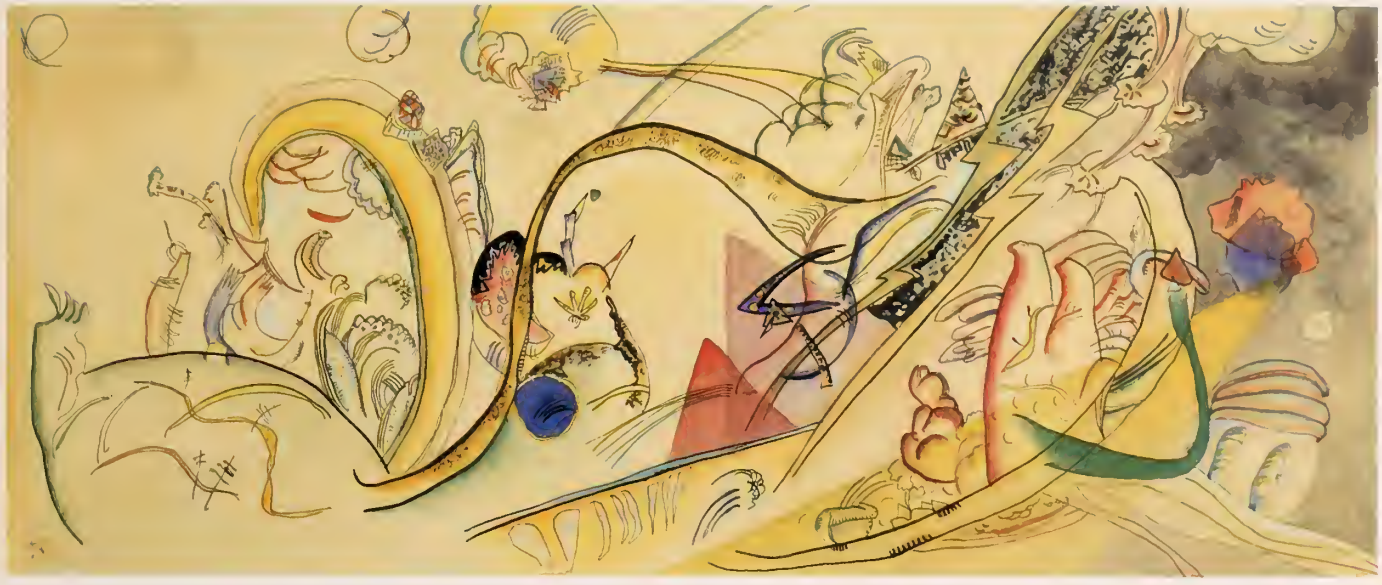
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 22,4 × 48,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/iii 18*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 39.249

Procedencia
Comprado a la Nierendorf Gallery, de Nueva York, en mayo de 1939

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 249, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 38
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 11, reproducción en color

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 61, reproducción

Entre noviembre de 1917 y julio de 1919, Kandinsky no pintó ningún lienzo, centrándose, en cambio, en la realización de acuarelas y dibujos. Esta acuarela sin título es representativa de un período de transición durante el cual combinó las formas figurativas y abstractas. A las fluidas y juguetonas líneas y a sus caprichosas imágenes, Kandinsky les ha añadido triángulos de acuarela de color rojo, rosa y amarillo.



15 *Sin título*. 1920

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 22,9 × 29 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/20*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R45

Procedencia
Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1969-1971

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 28
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 8, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 66, reproducción

16 *Mancha gris* (Grauer Fleck). 1922

Acuarela, *gouache*, tinta china y lápiz sobre papel, 46,7 × 42,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/22;* en el reverso: *N.° 4i/i922*
Lista particular: *1922, 41 Graue Fleck*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 37.253

Procedencia
En 1936 ya había sido comprado al artista por Solomon R. Guggenheim; donación de Solomon R. Guggenheim en 1937

Exposiciones
Berlín, Nierendorf, febrero de 1923 (LP)
Filadelfia, 1937, n.° 83, reproducción
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 253, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 46
Chicago, 1945, n.° 11
Pasadena, 1963, n.° 10
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 13, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 72, reproducción

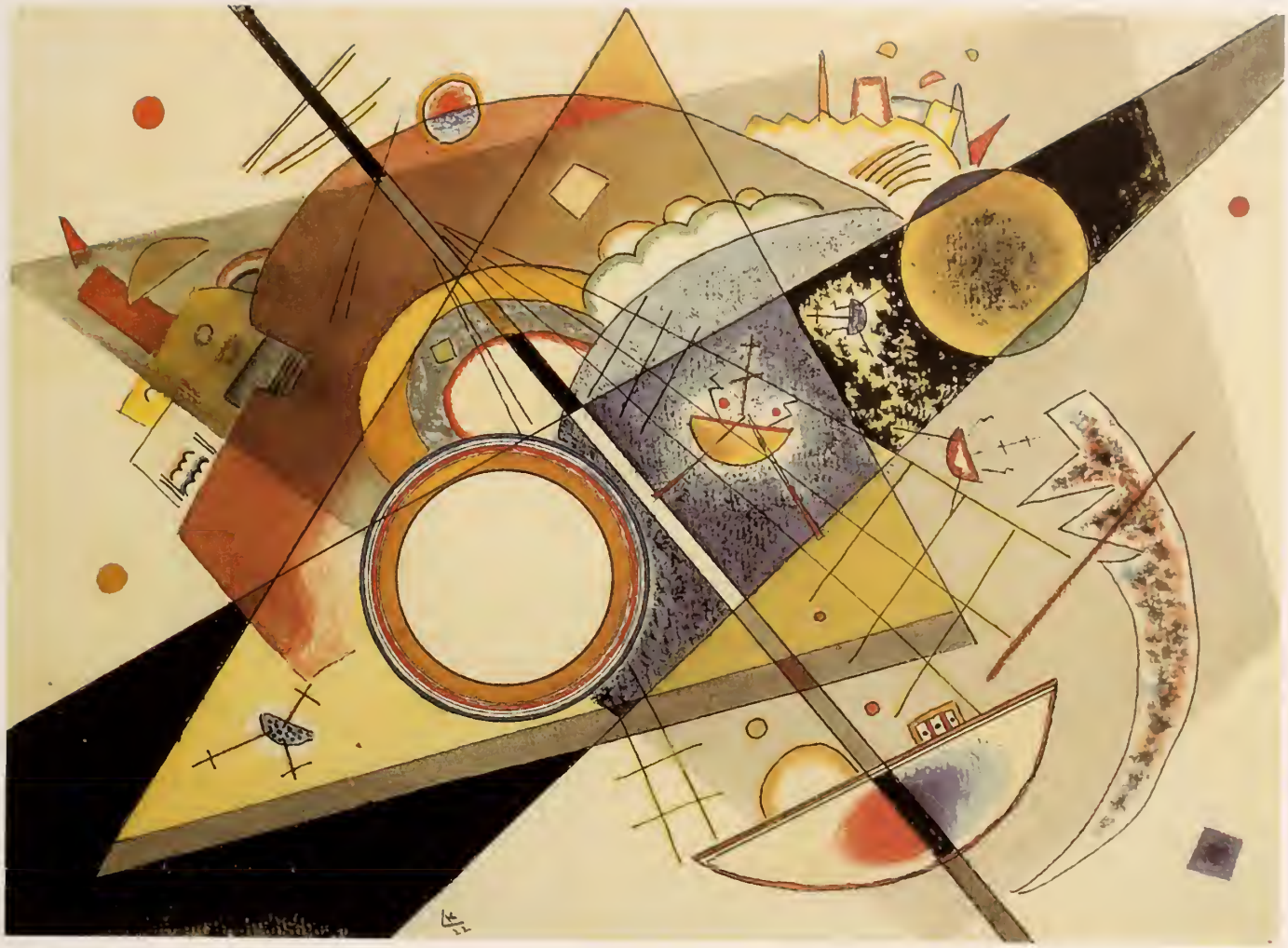
17 *Sin título.* 1922

Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 26,9 × 36,6 cm
Firmado y fechado en la parte central inferior izquierda: *K/22;* en el reverso (no escrito por el artista): *N.° 44*
Lista particular: *1922, 44*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.48

Procedencia
Regalado por el artista a la señora Karger, el 2 de enero de 1923 (LP); Peggy Guggenheim, Londres (LP); Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Lakeland, Florida Southern College, *Art of Tomorrow,* inaugurada el 27 de febrero de 1955, n.° 4
Bridgeport, 1972, n.° 31, reproducción
Waltham, 1974, n.° 19
Baltimore, 1981, n.° 10, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 73, reproducción



18 *Sin título.* 1922

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 32,8 × 47,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/22;* en el reverso: *K/N.° 28/1922*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 50.1296

Procedencia
Comprado al artista por Rudolf Ibach, de Barmen (Alemania); comprado al señor Ibach por su yerno Otto Stangl, de Munich; comprado al señor Stangl en 1950

Exposiciones
Munich, Haus der Kunst, *Die Maler am Bauhaus,* mayo y junio de 1950, n.° 95
Bruselas, 1957, n.° 22, reproducción
Toronto, 1959
Pasadena, 1963, n.° 8
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 9, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 83, reproducción

Bibliografía
Grohmann, 1958, p. 408, reproducción cc 710
Barnett, 1983, n.° 74, reproducción en color

19 *Sin título.* 1922

Acuarela, *gouache*, tinta china y lápiz sobre papel, 47,6 × 32,7 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/22*
No figura en la lista particular
The Hilla von Rebay Foundation 1970.145

Procedencia
Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 32
Waltham, 1974, n.° 21
Greenwich, 1977, n.° 23

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 75, reproducción

20 *Sonido brillante* (Heiterer Klang). 1923

Acuarela, aguada, *gouache* y tinta china sobre papel, 36,5 × 25,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/23;* en el reverso:
N.° 50/1923
Lista particular: *1923, 50, Heiterer Klang*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.34

Procedencia
En septiembre de 1936, pertenecía a J. B. Neumann, Nueva York (LP); en 1942, a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; Hilla Rebay, en Greens Farms, (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, Nierendorf, febrero de 1923 (LP)
Darmstadt, 1923 (LP)
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 53
Bridgeport, 1972, n.° 33
Waltham, 1974, n.° 28
Greenwich, 1977, n.° 24
Baltimore, 1981, n.° 11, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 79, reproducción

21 *Arco y punta* (Bogen und Spitze). Febrero de 1923

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 46,5 × 42 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/23;* en el reverso del soporte: *N.° 58/1923/«Bogen und Spitze»*
Lista particular: *ii 1923, 58 Bogen und Spitze*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 50.1290

Procedencia
Comprado al artista por Rudolf Ibach, de Barmen (Alemania), en diciembre de 1925 (LP); comprado al señor Ibach por su yerno, Otto Stangl, de Munich; comprado al señor Stangl en 1950

Exposiciones
Berlín, Nierendorf, febrero de 1923 (LP)
Dresde, enero de 1924 (LP)
Wiesbaden, 1925, n.° 23
Barmen, marzo de 1925 (LP)
Munich, 1948, n.° 8
Munich, Haus der Kunst, *Die Maler am Bauhaus,* mayo y junio de 1950, n.° 109
Bruselas, 1957, n.° 24, reproducción
Pasadena, 1963, n.° 11
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 20, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 80, reproducción en color

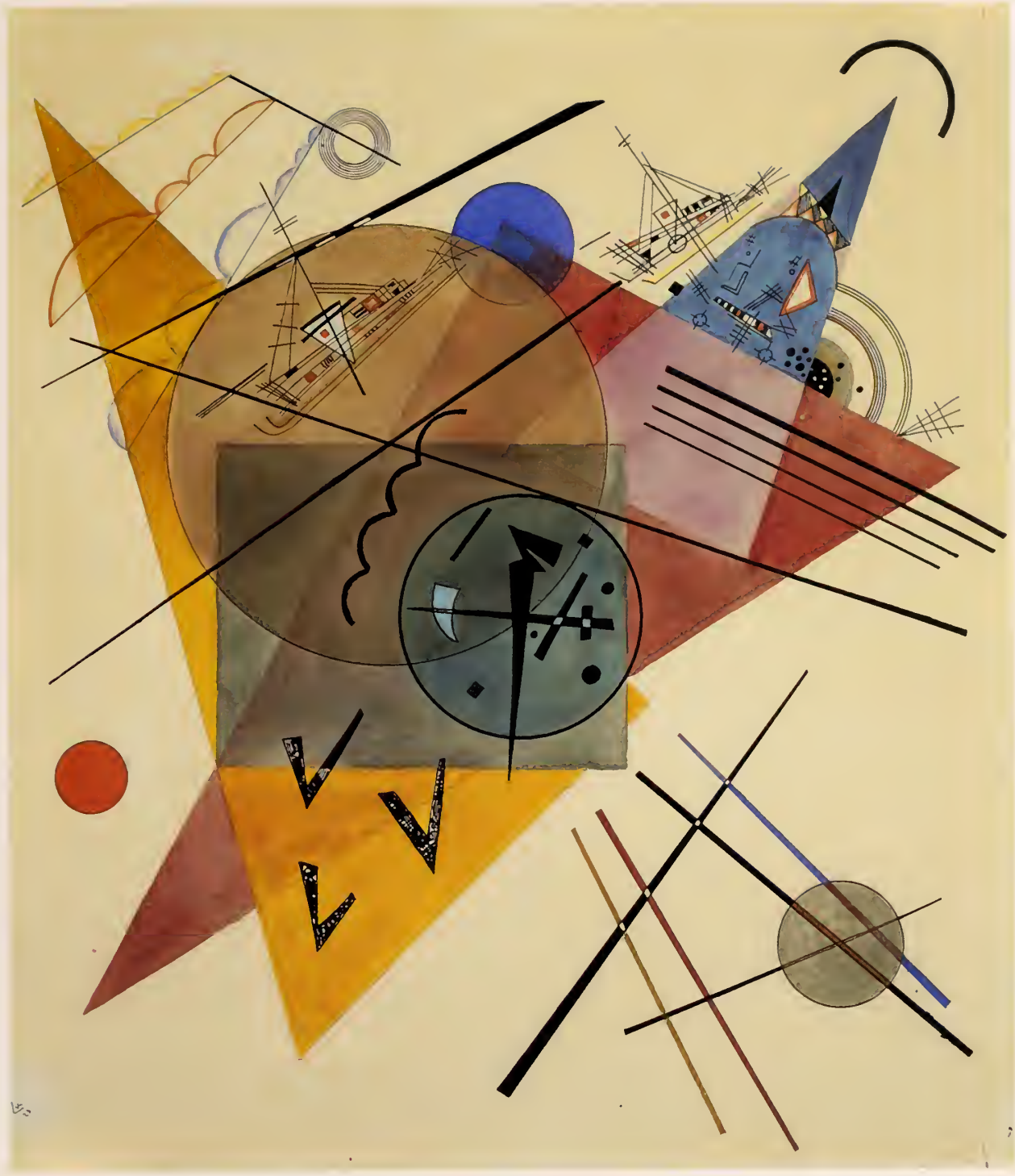
22 *Movimiento onírico* (Träumerische Regung). Marzo de 1923

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 46,4 × 40 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/23;* en el reverso:
N.° 61/i923 «Träumerische Regung»
Lista particular: *iii 1923, 61, Träumerisch Regung*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 38.258

Procedencia
Comprado al artista en 1926 por Heinrich Stinnes, de Colonia, por mediación de la Kandinsky-Gesellschaft; vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.° 419, reproducción) a Otto Nebel en nombre de Solomon R. Guggenheim; donación de Solomon R. Guggenheim, 1938

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 258, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 52
Pasadena, 1963, n.° 12
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Nueva York, 1973, n.° 3

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 81, reproducción en color



23 *Relación libre* (Freie Beziehung). Julio de 1923

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 37,3 × 36,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/23;* en el reverso:
N.° 87/1923/«Freie Beziehung»
Lista particular: *vii 1923, 87, Freie Beziehung*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.120

Procedencia
Regalado en diciembre de 1943 por Alois y Mary Schardt a William Dieterle y Sra., en Los Angeles; comprado a la Nierendorf Gallery, de Nueva York, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut), en 1947; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Viena, febrero de 1924 (LP)
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 48
Waltham, 1974, n.° 31
Munich, 1976-1977, n.° 160
Greenwich, 1977, n.° 25
Baltimore, 1981, n.° 12, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 149, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 84, reproducción

24 *Clara lucidez* (Helle Klarheit). Mayo de 1924

Acuarela, aguada, *gouache* y tinta china sobre papel, 50,7 × 36,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/24;* en el reverso:
N.° 139/1924/«Helle Klarheit»
Lista particular: *v 1924, 139, Helle Klarheit (Lucidité)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.77

Procedencia
J. B. Neumann (LP); en 1942, se encontraba en la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en noviembre de 1944, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Dresde, Secession, junio a septiembre de 1924 (LP)
Wiesbaden, 1925, n.° 33
Barmen, marzo de 1925 (LP)
Braunschweig, 1926, n.° 31
Dresde, 1926, n.° 68
Berlín, 1926, n.° 68
Mannheim, 1927, n.° 105
Berlín, 1931, n.° 1
Milán, 1934, n.° 139
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 64
Bridgeport, 1972, n.° 40
Waltham, 1974, n.° 36
Greenwich, 1977, n.° 28, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 13, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 153, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 95, reproducción en color

25 *Sobre violeta* (Auf Violett). Julio de 1924

Acuarela, blanco opaco y tinta china sobre papel, 34,5 × 22,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/24;* en el reverso:
N.° i49/i924/«Auf Violett»
Lista particular: *vii 1924, 149, Auf Violett*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.157

Procedencia
Comprado al artista, en diciembre de 1925, por Heinrich Stinnes, de Colonia, por mediación de la Kandinsky-Gesellschaft (LP); vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.° 420) a Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Dresde, octubre de 1924 (LP)
Wiesbaden, 1925, n.° 40
Barmen, marzo de 1925 (LP)
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 269, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 70
Bridgeport, 1972, n.° 41, reproducción en color
Waltham, 1974, n.° 40
Greenwich, 1977, n.° 27
Baltimore, 1981, n.° 14, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Tower, 1981, p. 302, nota 34
Barnett, 1983, n.° 96, reproducción en color

Sobre violeta y *Gris* (Cat. 26) demuestran la importancia que tiene en las acuarelas de Kandinsky la textura de la superficie. En *Sobre violeta* el artista aguó la hoja de papel en púrpura y la esponjó para que la ligera desigualdad del fondo violeta conservase la textura del soporte. En *Gris* la gran forma central presenta una textura superficial jaspeada y coagulada, conseguida mediante la adición al medio de alguna sustancia como, por ejemplo, jabón o alcohol.

26 *Gris* (Grau). Octubre de 1924

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 48,9 × 33,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/24;* en el reverso: *N.° 161/1924;* también por detrás (no escrito por el artista): *Vom Künstler/ durch Otto Ralfs/19.XII.1925/Kandinsky 1924/Grau/Aquarell/N.° 161 1925*
Lista particular: *x 1924, 161, Grau*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 38.272

Procedencia
Comprado al artista, en diciembre de 1925, por Heinrich Stinnes, de Colonia, por mediación de la Kandinsky-Gesellschaft; vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.° 421, reproducción) a Otto Nebel en nombre de Solomon R. Guggenheim; donación de Solomon R. Guggenheim, 1938

Exposiciones
Wiesbaden, 1925, n.° 32
Barmen, marzo de 1925 (LP)
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 272, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 73
Bridgeport, 1972, n.° 37
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 15, reproducción en color
Andros, 1989, p. 72, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 97, reproducción

27 *Amanecer* (Morgengrauen). Noviembre de 1924

Acuarela y tinta china sobre papel, 34,6 × 22,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/24;* en el reverso:
N.° i65/i924/Morgengrauen
Lista particular: *xi 1924, 165, Morgengrauen*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.158

Procedencia
Comprado al artista, en 1926, por Heinrich Stinnes, de Colonia, por mediación de la Kandinsky-Gesellschaft; vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.° 422) a Otto Nebel; Hilla Rebay, en Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, Nierendorf, noviembre de 1924 (LP)
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 268, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 68, reproducción
Bridgeport, 1972, n.° 42
Waltham, 1974, n.° 41
Greenwich, 1977, n.° 29
Baltimore, 1981, n.° 16, reproducción

Bibliografía
Tower, 1981, p. 153, reproducción
Barnett, 1983, n.° 99, reproducción

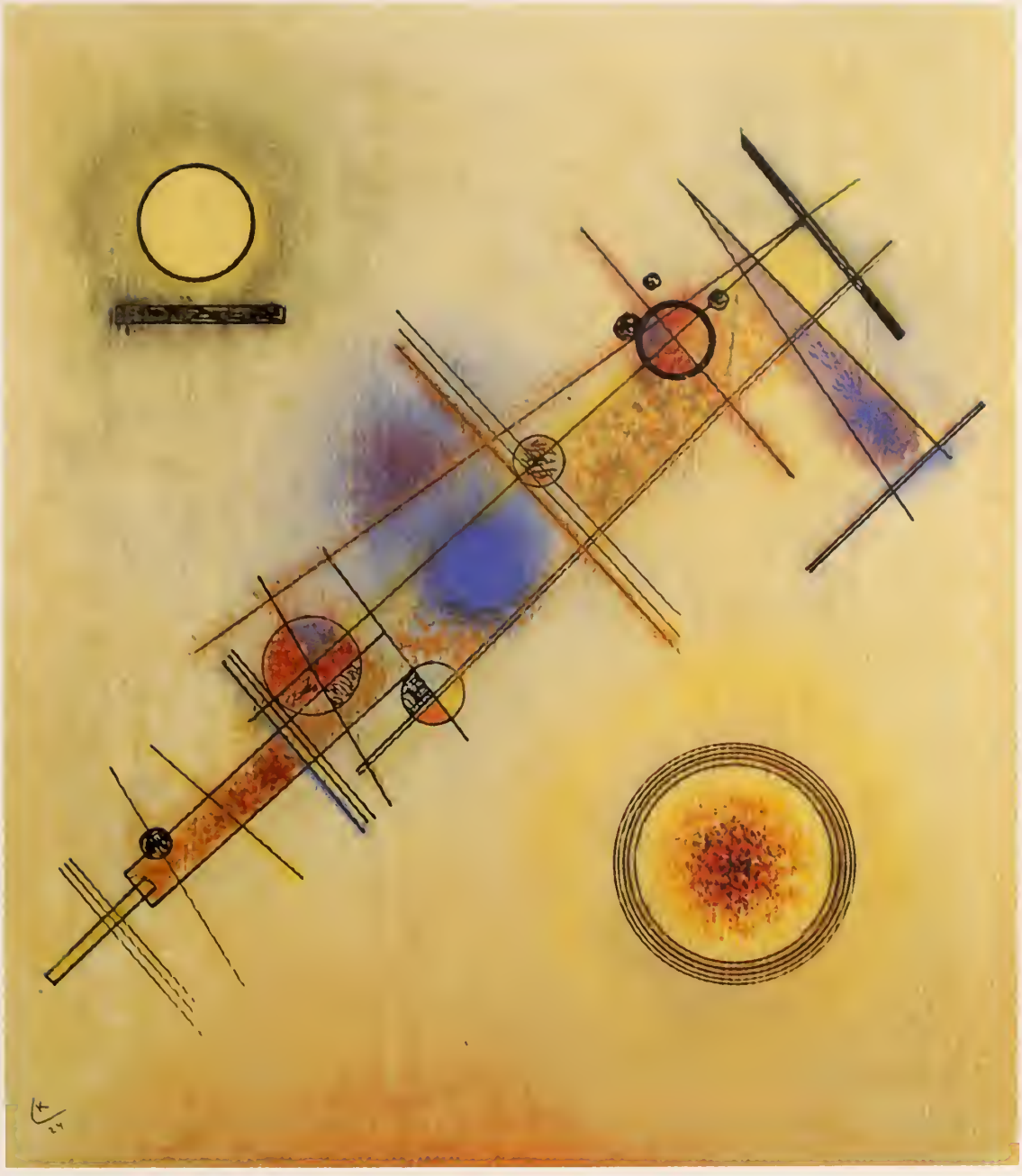
28 *Inestable* (Haltlos). Noviembre de 1924

Acuarela, *gouache*, aguada, tinta china y lápiz sobre papel,
29,2 × 25,7 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/24;* en el reverso
(seguramente no escrito por el artista): *N.° i 67/Weiss*
Lista particular: *xi 1924, 167, Haltlos*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.128

Procedencia
G. E. Scheyer, 1928 (LP); J. B. Neumann, Nueva York, septiembre de 1936
(LP); en 1942, se encontraba en la Nierendorf Gallery, de Nueva York;
comprado a Nierendorf por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms
(Connecticut), en mayo de 1947; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Oakland, 1929, n.° 3
Nueva York, 1941, n.° 48
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 72
Waltham, 1974, n.° 39
Munich, 1976-1977, n.° 163, reproducción
Greenwich, 1977, n.° 32
Baltimore, 1981, n.° 18, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 216, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 101, reproducción



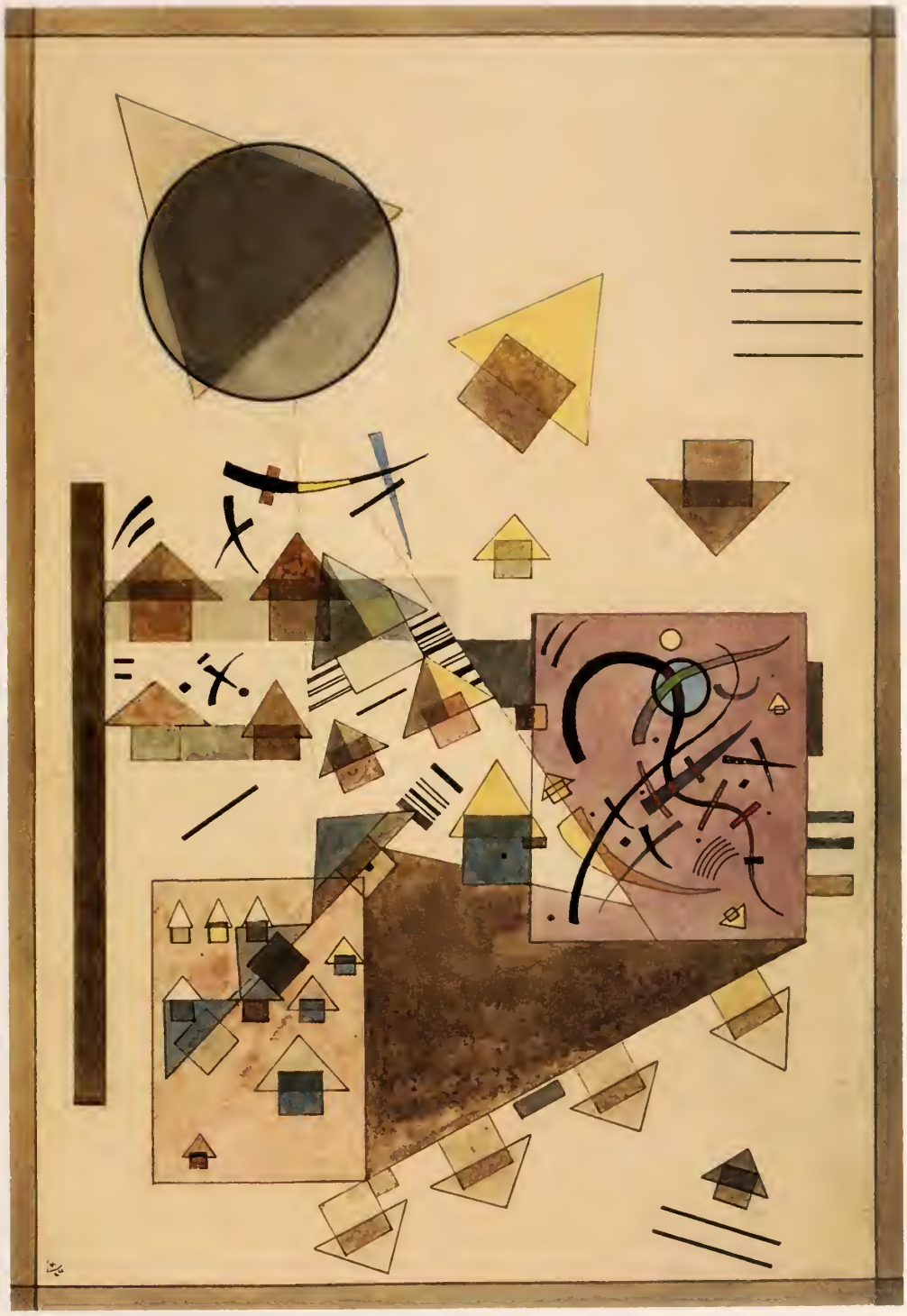
29 *Doble sonido marrón* (Brauner Doppelklang).
Noviembre-diciembre de 1924

Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 48,5 × 33,3 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/24;* en el reverso:
N.° 176/1924
Lista particular: *xi-xii 1924, 176, Brauner Doppelklang*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.113

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York (LP); en 1942, se encontraba en la Nierendorf Gallery, de Nueva York; en 1946, pertenecía a Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Erfurt, 1925 (LP)
Braunschweig, 1926, n.° 41
Dresde, 1926, n.° 79
Berlín, 1926, n.° 79
Mannheim, 1927, n.° 119
Milán, 1934, n.° 176
Waltham, 1974, n.° 38
Greenwich, 1977, n.° 31, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 18, reproducción
Andros, 1989, p. 71, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 102, reproducción en color



30 *Hervor interno* (Inneres Kochen). Noviembre de 1925

Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 48,4 × 32,1 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/25;* en el reverso:
N.° 194/1925/Inneres Kochen
Lista particular: *xi 1925, 194, Inneres Kochen (rot)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.119

Procedencia
En septiembre de 1936, pertenecía a J. B. Neumann, de Nueva York (LP); en 1942, a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; Hilla Rebay, en Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Dresde, 1926, n.° 85
Berlín, 1926, n.° 85
Mannheim, 1927, n.° 114
París, 1929, n.° 2
La Haya, 1929, n.° 2
Zurich, 1931, n.° 62
Lakeland, Florida Southern College, *Art of Tomorrow,* inaugurada el 27 de febrero de 1955, n.° 3
Bridgeport, 1972, n.° 44
Waltham, 1974, n.° 43
Greenwich, 1977, n.° 34
Baltimore, 1981, n.° 19, reproducción en color
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 105, reproducción en color

31 *Dos zigzagueos* (Zwei Zickzacks). Diciembre de 1925

Acuarela, *gouache* y tinta china sobre papel, 31,6 × 48,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/25;* en el reverso:
N.° 297/i925/«Zwei Zickzacks»
Lista particular: *xii 1925, 197, Zwei Zickzacks*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 48.1172X86

Procedencia
J. B. Neumann (LP); en 1945, pertenecía a The Miller Company, de Meriden (Connecticut); en 1948, a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; adquirido junto con el legado de Karl Nierendorf, en 1948

Exposiciones
París, 1929, n.° 4
La Haya, 1929, n.° 4
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 80
Pasadena, 1963, n.° 14
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 165, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 106, reproducción en color

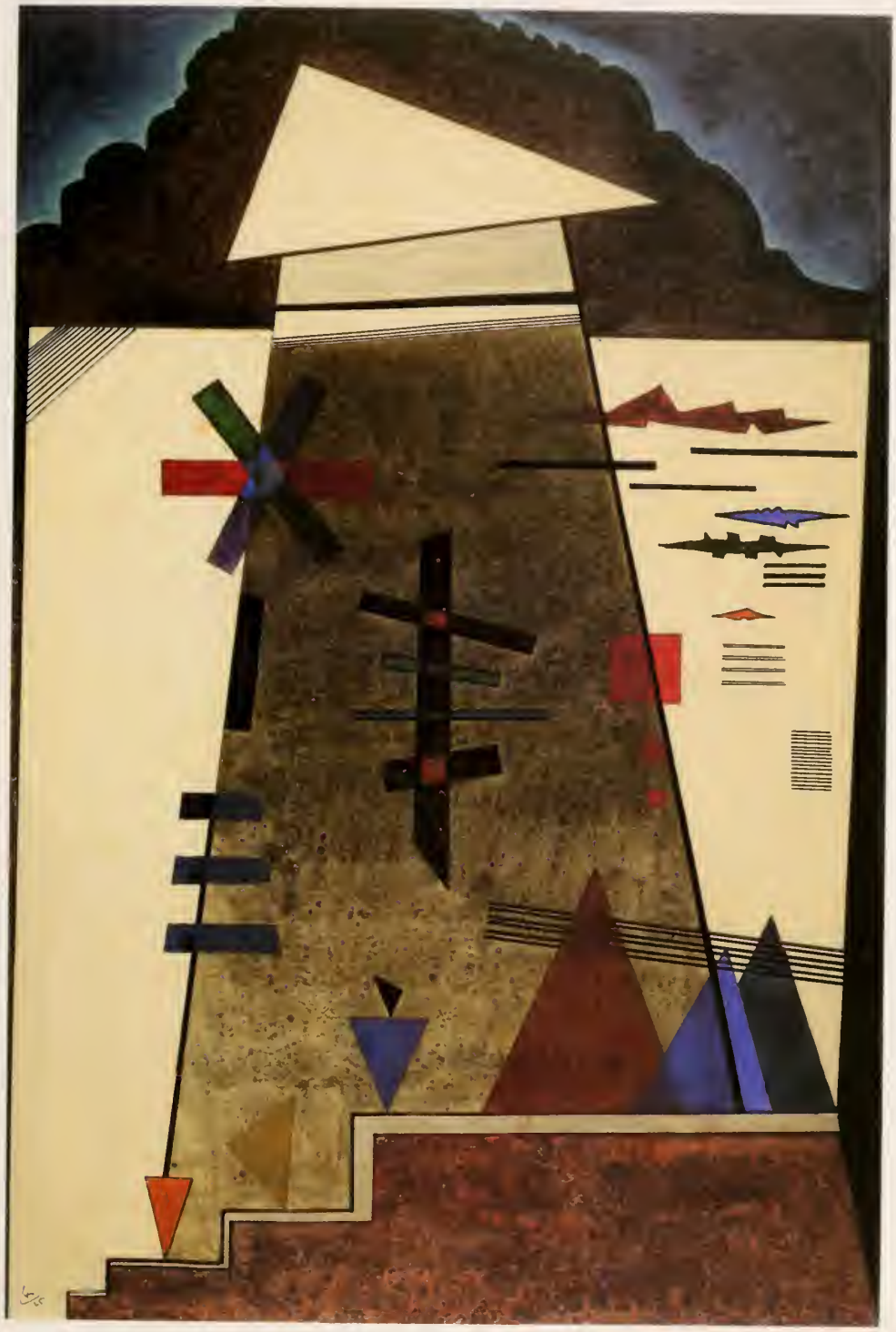
32 *Estables* (Stabiles). Diciembre de 1925

Acuarela, *gouache*, tinta china y lápiz sobre papel, 48,5 × 32,3 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/25;* en el reverso:
N.° 204/1925/«Stabiles»
Lista particular: *xii 1925, 204, Stabiles*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.78

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York, septiembre de 1936 (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf por Hilla Rebay, en noviembre de 1944; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Braunschweig, 1926, n.° 50
Dresde, 1926, n.° 89
Berlín, 1926, n.° 89
Mannheim, 1927, n.° 116
Milán, 1934, n.° 204
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 85
Bridgeport, 1972, n.° 43
Waltham, 1974, n.° 42
Greenwich, 1977, n.° 33
Baltimore, 1981, n.° 20, reproducción
Andros, 1989, p. 74, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 107, reproducción



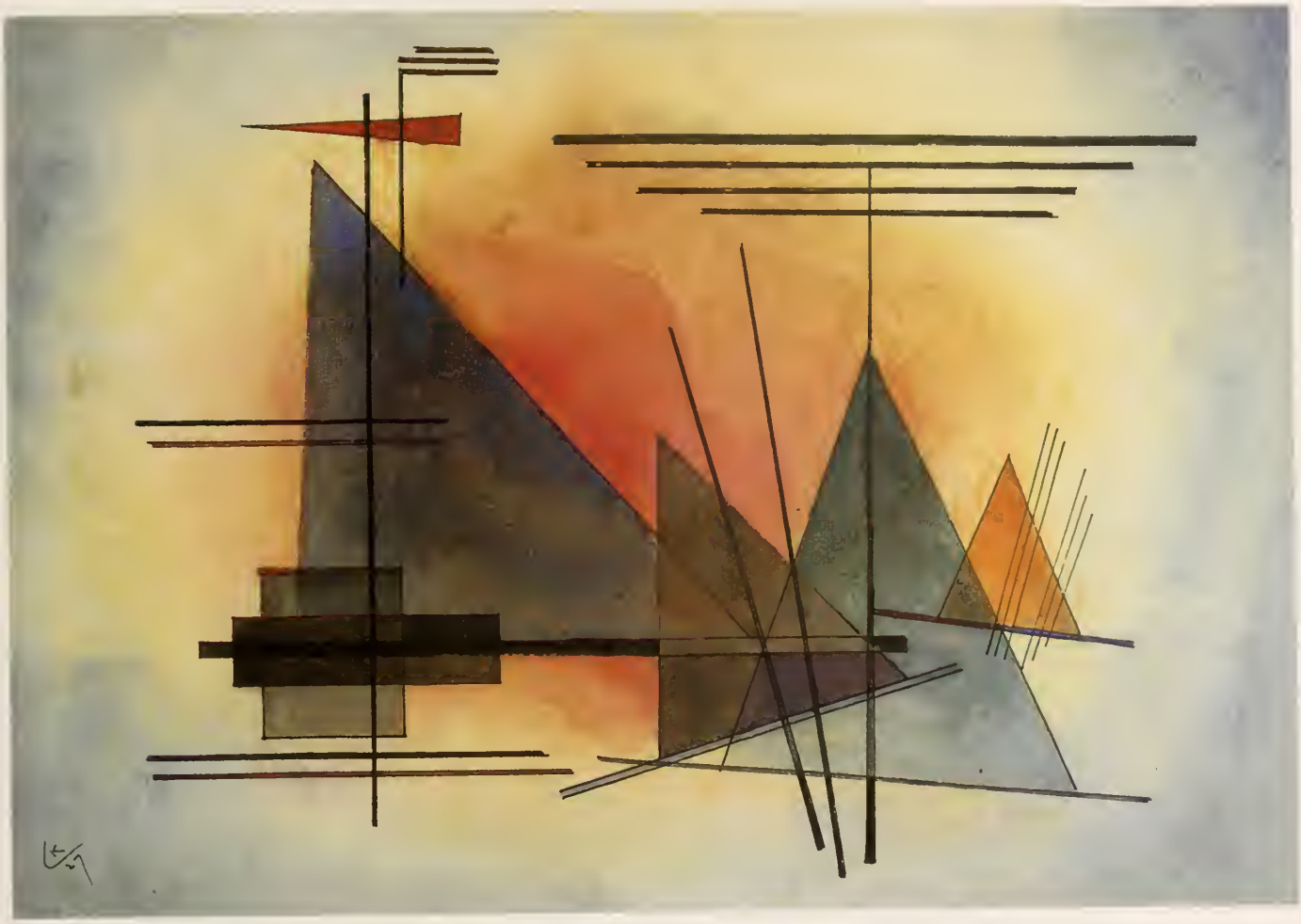
33 *Calor ascendente* (Aufsteigende Wärme). Septiembre de 1927

Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 25,3 × 36 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/27;* en el reverso:
N.° 2i2/1927
Lista particular: *ix 1927, 212, Aufsteigende Wärme*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.42

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York, septiembre de 1936 (LP); regalado a Solomon R. Guggenheim, en 1945, por Nina Kandinsky (LP); Hilla Rebay, Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Estocolmo, 1932 (LP)
Milán, 1934, n.° 212
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 107
Bridgeport, 1972, n.° 45
Waltham, 1974, n.° 45
Baltimore, 1981 n.° 21, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 114, reproducción en color



34 *Capricho* (Capriccio). Septiembre de 1927

Acuarela y tinta china sobre papel, 34,5 × 24,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/27;* en el reverso:
N.° 2i3/i927 Capriccio
Lista particular: *ix 1927, 213, Capriccio*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 38.298

Procedencia
Comprado al artista en 1927-1928 por Heinrich Stinnes, de Colonia, por mediación de la Kandinsky-Gesellschaft; vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.° 423) a Otto Nebel en nombre de Solomon R. Guggenheim; donación de Solomon R. Guggenheim, 1938

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 298, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 115
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 25, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 115, reproducción en color

35 *Duro, pero blando* (Hart, aber weich). Octubre de 1927

Acuarela, blanco opaco y tinta china sobre papel, 48,3 × 32,2 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/27;* en el reverso:
N.° 220/i927/«Hart, aber weich»
Lista particular: *x 1927, 220, Hart, aber weich*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 38.291

Procedencia
Comprado al artista en 1927-1928 por Heinrich Stinnes, de Colonia, por mediación de la Kandinsky-Gesellschaft; vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.° 424, reproducción) a Otto Nebel en nombre de Solomon R. Guggenheim; donación de Solomon R. Guggenheim, 1938

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 291, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 110
Chicago, 1945, n.° 31
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Nueva York, 1973, n.° 8
Munich, 1976-1977, n.° 167, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 22, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 195, reproducción

Bibliografía
Roethel y Benjamin, 1979, p. 14, reproducción
Barnett, 1983, n.° 116, reproducción en color

36 *Duro en lo suelto* (Hart im Locker). Octubre de 1927

Acuarela, *gouache*, tinta china y lápiz sobre papel, 48,3 × 32,3 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/27;* en el reverso:
N.° 223/i927/«Hart im Locker»
Lista particular: *x 1927, 223, Hart im Locker*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.135

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York; en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en noviembre de 1944, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
París, 1929, n.° 10
La Haya, 1929, n.° 9
Berlín, 1931, n.° 3
Zurich, 1931, n.° 63
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 114
Bridgeport, 1972, n.° 46
Waltham, 1974, n.° 46
Baltimore, 1981, n.° 23, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 246, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 117, reproducción

37 *Hacia la oscuridad* (Ins Dunkel). Mayo de 1928

Acuarela sobre papel, 48 × 31,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/28;* en el reverso:
N.° 266/i928
Lista particular: *v 1928, 266, Ins Dunkel*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.90

Procedencia
G. E. Scheyer, 1928 (LP); J. B. Neumann, Nueva York, septiembre de 1936 (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut), en noviembre de 1944; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Oakland, 1929, n.° 17
Chicago, 1932, n.° 100
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 125
Bridgeport, 1972, n.° 47
Waltham, 1974, n.° 49
Atlanta, 1976, reproducción en color
Greenwich, 1977, n.° 37
Baltimore, 1981, n.° 24, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 217, reproducción en color

Bibliografía
Tower, 1981, p. 190, reproducción
Poling, 1982, p. 103, reproducción; 1986, p. 102, reproducción
Barnett, 1983, n.° 122, reproducción en color

38 *Pequeño juego* (Kleines Spiel). Junio de 1928

Acuarela y tinta china sobre papel, 34 × 17 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/28;* en el reverso del soporte: *N.° 282/1928/«Kleines Spiel»*
Lista particular: *vi 1928, 282, Kleines Spiel*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 48.1172X87

Procedencia
Probst (LP); en 1948, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; adquirido en 1948 junto con el legado de Karl Nierendorf

Exposiciones
París, 1929, n.° 34
La Haya, 1929, n.° 25
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 26, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 123, reproducción en color

A partir de 1926, Kandinsky y Klee compartieron en Dessau una casa para maestros de la Bauhaus. El íntimo contacto entre ambos artistas inspiró influencias mutuas. En *Pequeño juego* no sólo guarda relación con la obra de Klee el uso de la técnica de la acuarela pulverizada sino también el carácter lúdico del equilibrio de las formas triangulares.

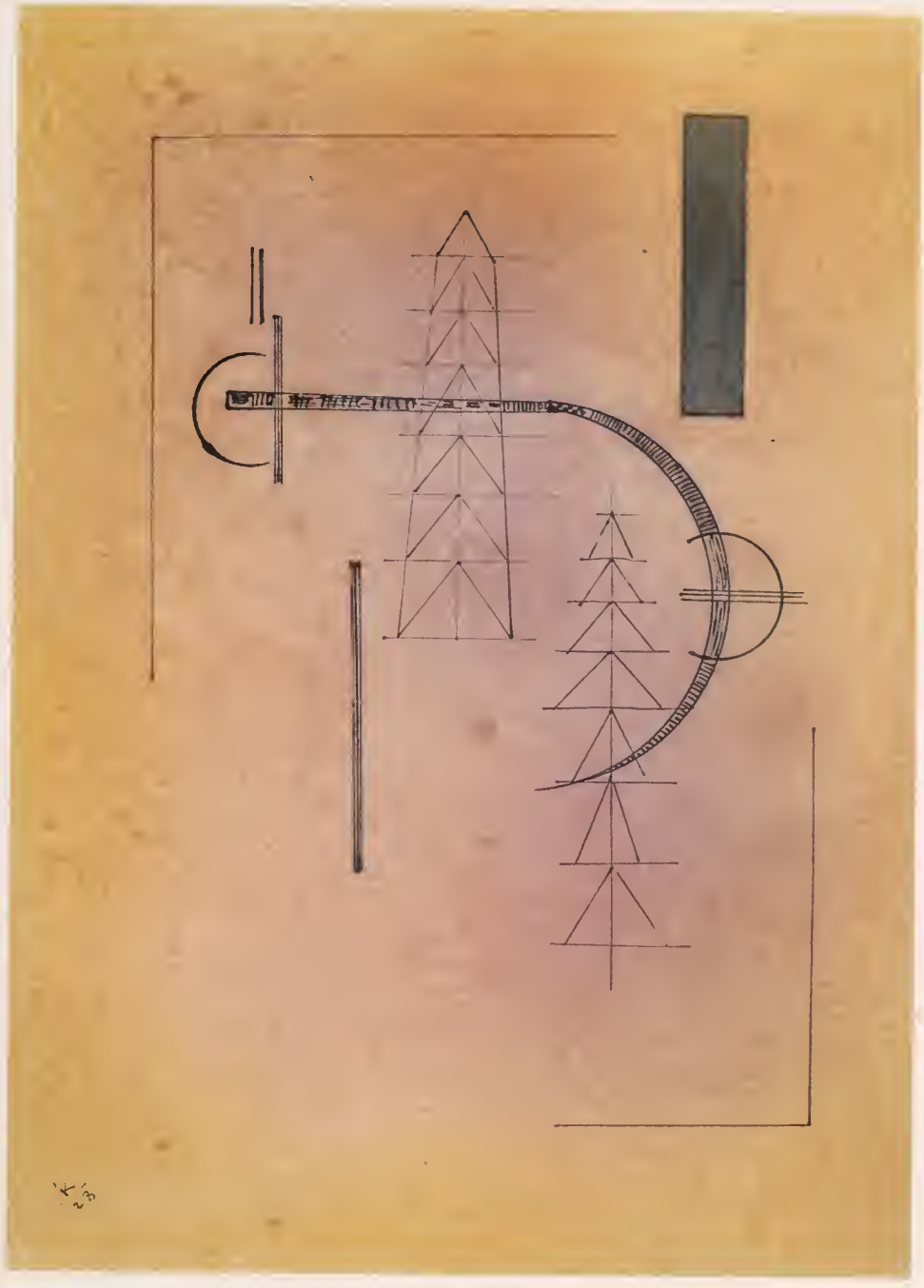
39 *Acento vertical* (Vertikalakzent). Noviembre de 1928

Acuarela, aguada y tinta china sobre papel, 34,2 × 24,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/28;* en el reverso: *N.º 325*
Lista particular: *xi 1928, 325 Vertikalakzent*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.44

Procedencia
Comprado en enero de 1929 por André Level a través de la Galerie Zak, de París (LP); en 1941, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; después de marzo de 1945, a Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
París, 1929, n.º 62
Nueva York, 1941, n.º 28
Nueva York, MNOP, 1945, n.º 129
Waltham, 1974, n.º 47
Greenwich, 1977, n.º 39
Baltimore, 1981, n.º 26, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.º 252, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 126, reproducción en color



40 *Resplandor* (Aufglühen). Noviembre de 1928

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 45,6 × 49,1 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/28;* en el reverso del soporte: *N.° 327/1928/«Aufglühen»*
Lista particular: *xi 1928, 327, Aufglühen*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 37.297

Procedencia
Karl Nierendorf (LP); comprado por Solomon R. Guggenheim, en 1930, a través de Rudolf Bauer; donación de Solomon R. Guggenheim, 1937.

Exposiciones
Charleston, 1936, n.° 85, reproducción
Filadelfia, 1937, n.° 99, reproducción
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 297, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 121, reproducción
Pasadena, 1963, n.° 19
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 27, reproducción en color
Andros, 1989, p. 76, reproducción en color

Bibliografía
Grohmann, 1958, p. 410, reproducción cc 727
Barnett, 1983, n.° 127, reproducción en color

Vestigios de las formas de las torres y edificios de una ciudadela situada en lo alto de una montaña, que recuerdan a las obras realizadas por el artista entre 1907 y 1913, se yuxtaponen a líneas esquemáticas similares a las analizadas en *Punto y línea sobre el plano.*

41 *En el rojo pesado* (Im schweren Rot). Diciembre de 1928

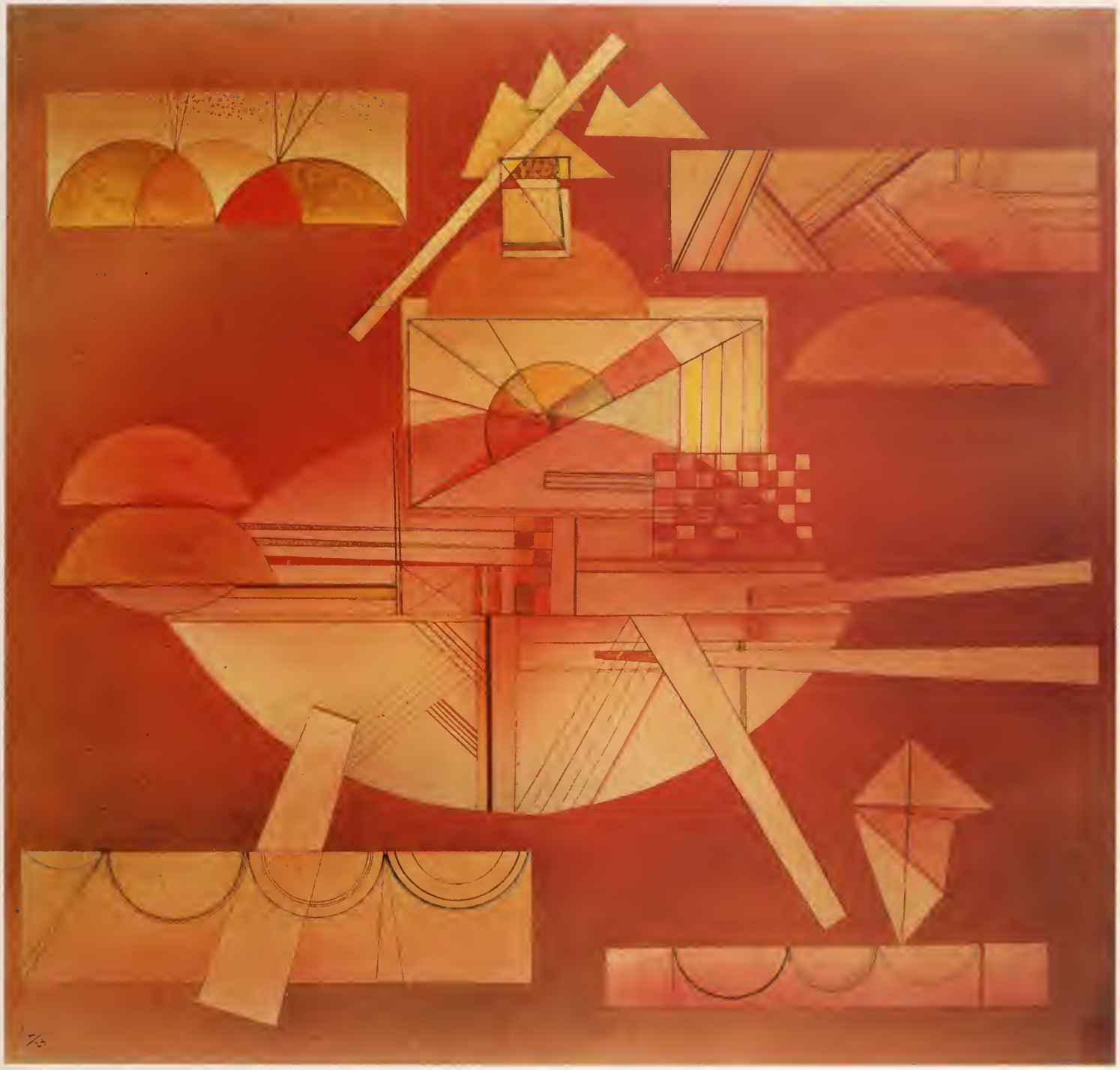
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 48,5 × 50,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/28;* en el reverso (seguramente no escrito por el artista): *N.° 333*
Lista particular: *xii 1928, 333, Im schweren Rot*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.62

Procedencia
Galerie Arnold, de Dresde (Gutbier; LP); en 1947, Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut), se lo había comprado ya a Karl Nierendorf; The Hilla von Rebay Foundation.

Exposiciones
Washington (D. C.) Gallery of Modern Art, *20th Century Painting and Sculpture,* del 17 de septiembre al 24 de octubre de 1965, n.° 30; se trasladó después al Wadsworth Atheneum, desde el 28 de octubre al 6 de diciembre
Bridgeport, 1972, n.° 29
Waltham, 1974, n.° 48
Munich, 1976-1977, n.° 169, reproducción
Greenwich, 1977, n.° 36
Baltimore, 1981, n.° 28, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 129, reproducción en color

A finales de 1928, Kandinsky pintó varios lienzos en los que investigaba el color rojo: *Figura roja, Rojo intenso, Calma roja* y *Dos lados rojos* (colección del SRGM, de Nueva York), así como la acuarela *En el rojo pesado.* De hecho, un boceto de *En el rojo pesado,* con anotaciones sobre los colores que había de pulverizar para las tonalidades del fondo, y un dibujo de la forma que aparece en *Dos lados rojos* están incluidos en una misma hoja (colección del Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, legado de Kandinsky [Inv. 408.66b verso]).



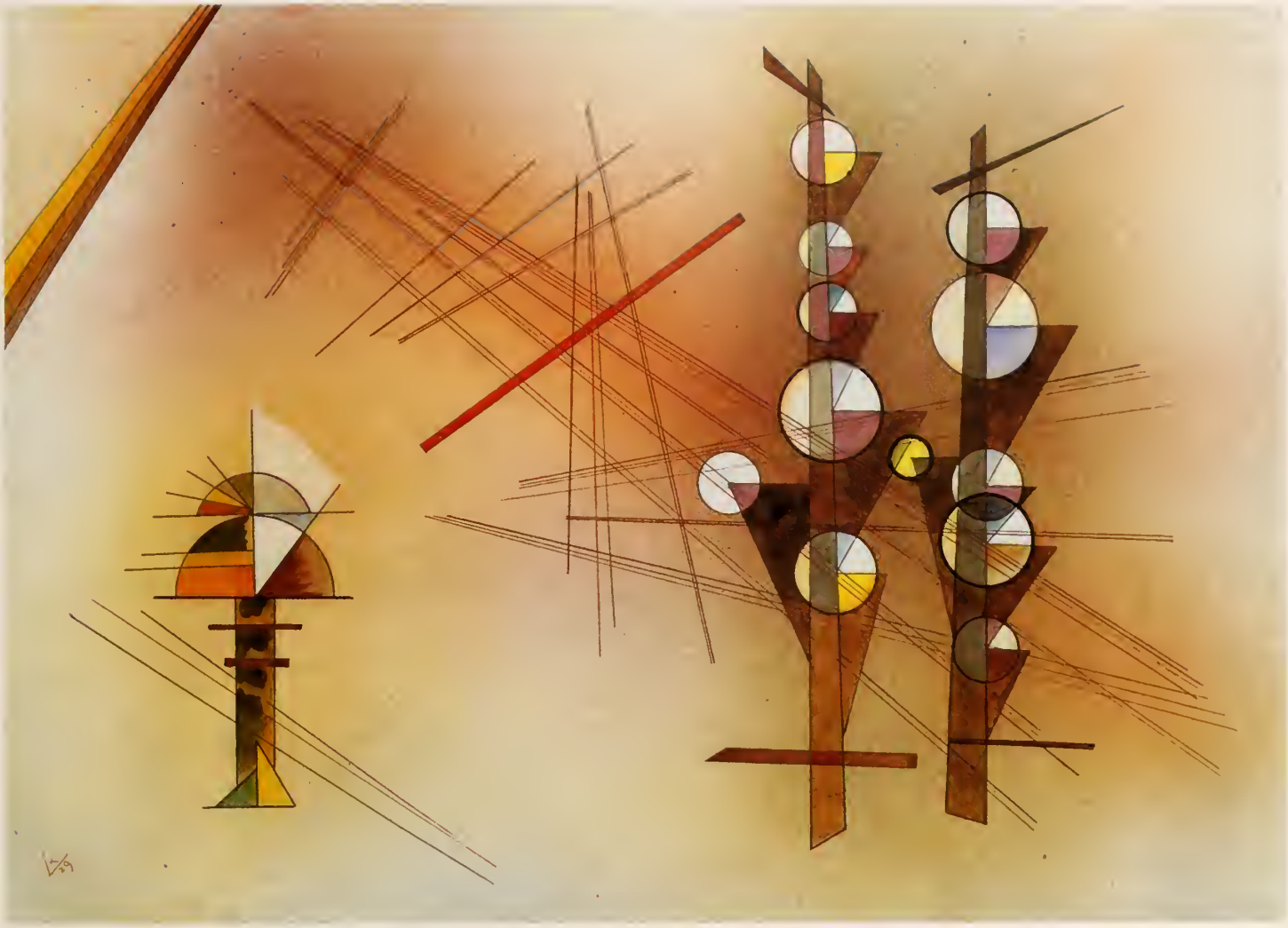
42 *Impertérrito* (Unerschüttert). Febrero de 1929

Acuarela, aguada y tinta china sobre papel, 35,4 × 49,1 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/29;* en el reverso: *N.° 336*
Lista particular: *ii 1929, 336, Unerschüttert*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.94

Procedencia
En mayo de 1929, Katherine S. Dreier, de Nueva York, lo había comprado ya al artista (LP); desde 1945-1947 pertenece a la colección de Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 157 (?)
Bridgeport, 1972, n.° 53
Waltham, 1974, n.° 58
Greenwich, 1977, n.° 43
Baltimore, 1981, n.° 29, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 131, reproducción



43 *Evasivo* (Ausweichend). Abril de 1929

Acuarela sobre papel, 56,4 × 35,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/29;* en el reverso (seguramente no escrito por el artista): *N.° 34i*
Lista particular: *iv 1929, 341 Ausweichend (Evasif)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.137

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York; en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en febrero de 1945, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1931, n.° 9
Zurich, 1931, n.° 70
Milán, 1934, n.° 341
Nueva York, 1936, n.° 4
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 144
Bridgeport, 1972, n.° 54
Waltham, 1974, n.° 59
Greenwich, 1977, n.° 40
Baltimore, 1981, n.° 30, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 134, reproducción

Utilizando plantillas, Kandinsky conseguía crear formas circulares sin necesidad de trazar líneas. Cubría distintas porciones del papel con las plantillas y luego pulverizaba sobre el soporte diversas capas de acuarela diluida. El círculo más claro se mantuvo tapado con una forma o plantilla redonda cuando se pulverizaba acuarela en esa zona. El círculo más oscuro se creó mediante una plantilla provista de un orificio redondo que permitía aplicar repetidas capas de acuarela limitadas a esa zona específica.

44 *Tenso* (Gespannt). Mayo de 1929

Acuarela y tintas de colores sobre papel, 52,4 × 23,7 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/29;* en el reverso: *N.° 353*
Lista particular: *v 1929, 353 Gespannt*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.163

Procedencia
J. B. Neumann (LP); Nierendorf Gallery, Nueva York; Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut), 1947; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Lakeland, Florida Southern College, *Art of Tomorrow,* inaugurada el 27 de febrero de 1955, n.° 2
Bridgeport, 1972, n.° 55
Waltham, 1974, n.° 60
Greenwich, 1977, n.° 45
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 136, reproducción en color

45 *Aseveración tranquila* (Ruhige Behauptung). Diciembre de 1929

Acuarela y tinta china sobre papel, 40,5 × 53,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/29;* en el reverso: *366*
Lista particular: *xii 1929, 366 Ruhige Behauptung*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.33

Procedencia
En 1937, pertenecía a J. B. Neumann, de Nueva York; en 1942, a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en febrero de 1945, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1931, n.º 15
Zurich, 1931, n.º 72
Nueva York, 1937, n.º 26
Atlanta, 1976, p. 21, reproducción en color
Sydney, 1982, n.º 31, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.º 271, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 138, reproducción en color

Aseveración tranquila se apoya en los contrastes del color azul y el anaranjado, de la izquierda y la derecha, de lo horizontal y lo vertical. Las gradaciones del azul de arriba contrastan con la banda anaranjada de la parte de abajo. El intenso énfasis horizontal y los planos translúcidos superpuestos provocan la sensación de profundidad. El óleo *Bandas frescas,* pintado por Kandinsky, en 1930 (LP 527, colección de la Kunsthalle Bielefeld, Alemania), guarda una estrecha relación con la presente acuarela.

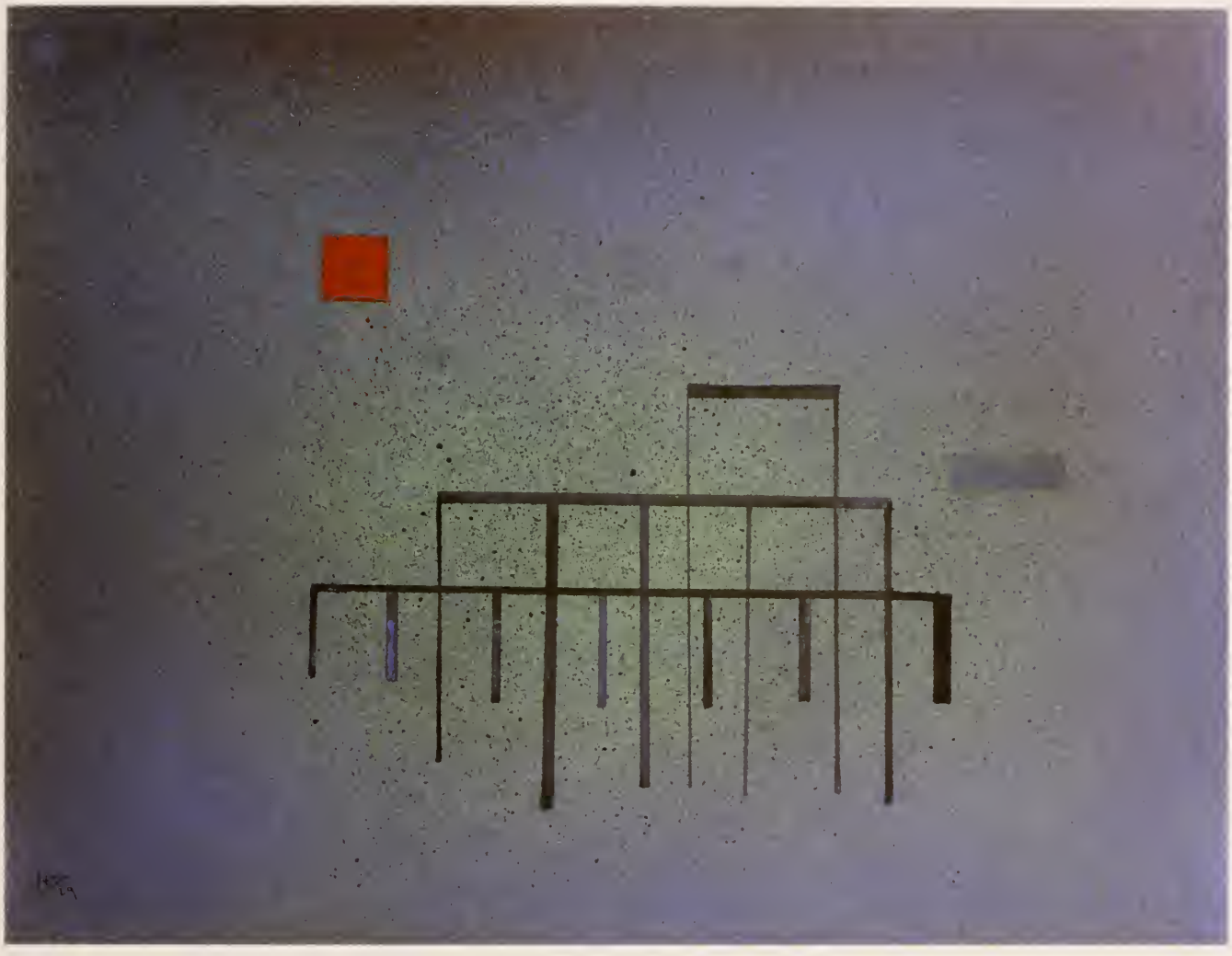
46 *Azul horizontal* (Waagerecht-Blau). Diciembre de 1929

Acuarela, *gouache* y tinta azul sobre papel, 24,2 × 31,7 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/29;* en el reverso
(no escrito por el artista): *369*
Lista particular: *xii 1929, 369, Wagerecht-Blau*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.13

Procedencia
J. B. Neumann, febrero de 1936 (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf por Hilla Rebay, entre 1945 y 1948; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1931, n.º 18
Zurich, 1931, n.º 73
Nueva York, 1936, n.º 6
Nueva York, 1941, n.º 49
Nueva York, MNOP, 1945, n.º 142
Waltham, 1974, n.º 53
Greenwich, 1977, n.º 42
Baltimore, 1981, n.º 32, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.º 255, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 141, reproducción en color



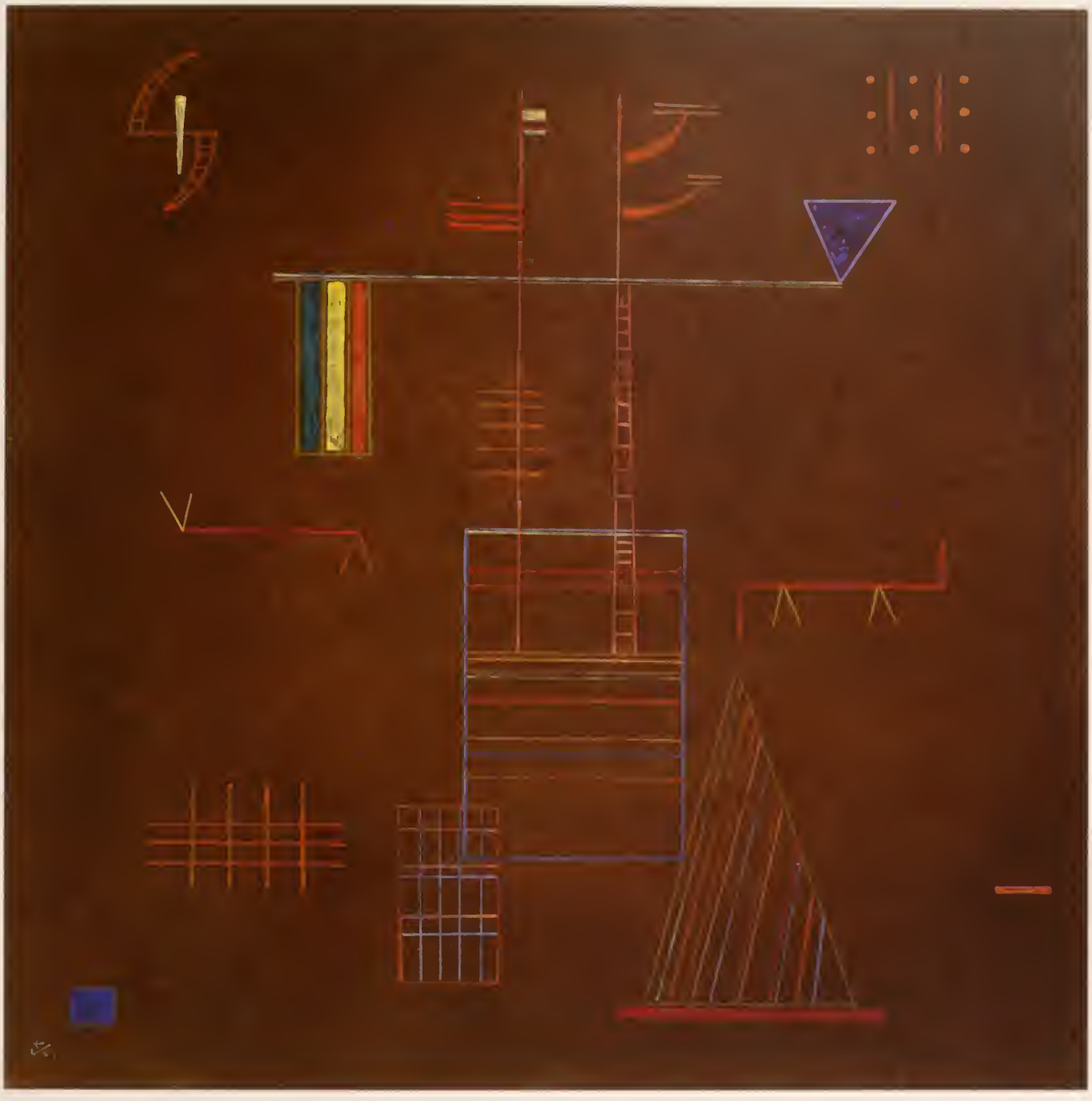
47 *Imperturbable* (Wackelfest). Diciembre de 1929

Gouache sobre papel, 36,1 × 36 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/29*
Lista particular: *xii 1929, 367, Wackelfest*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.16

Procedencia
En 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery; comprado a Nierendorf, en febrero de 1945, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1931, n.° 16
Nueva York, 1937, n.° 35
Bridgeport, 1972, n.° 51
Waltham, 1974, n.° 55
Greenwich, 1977, n.° 44
Baltimore, 1981, n.° 31, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 254, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 140, reproducción



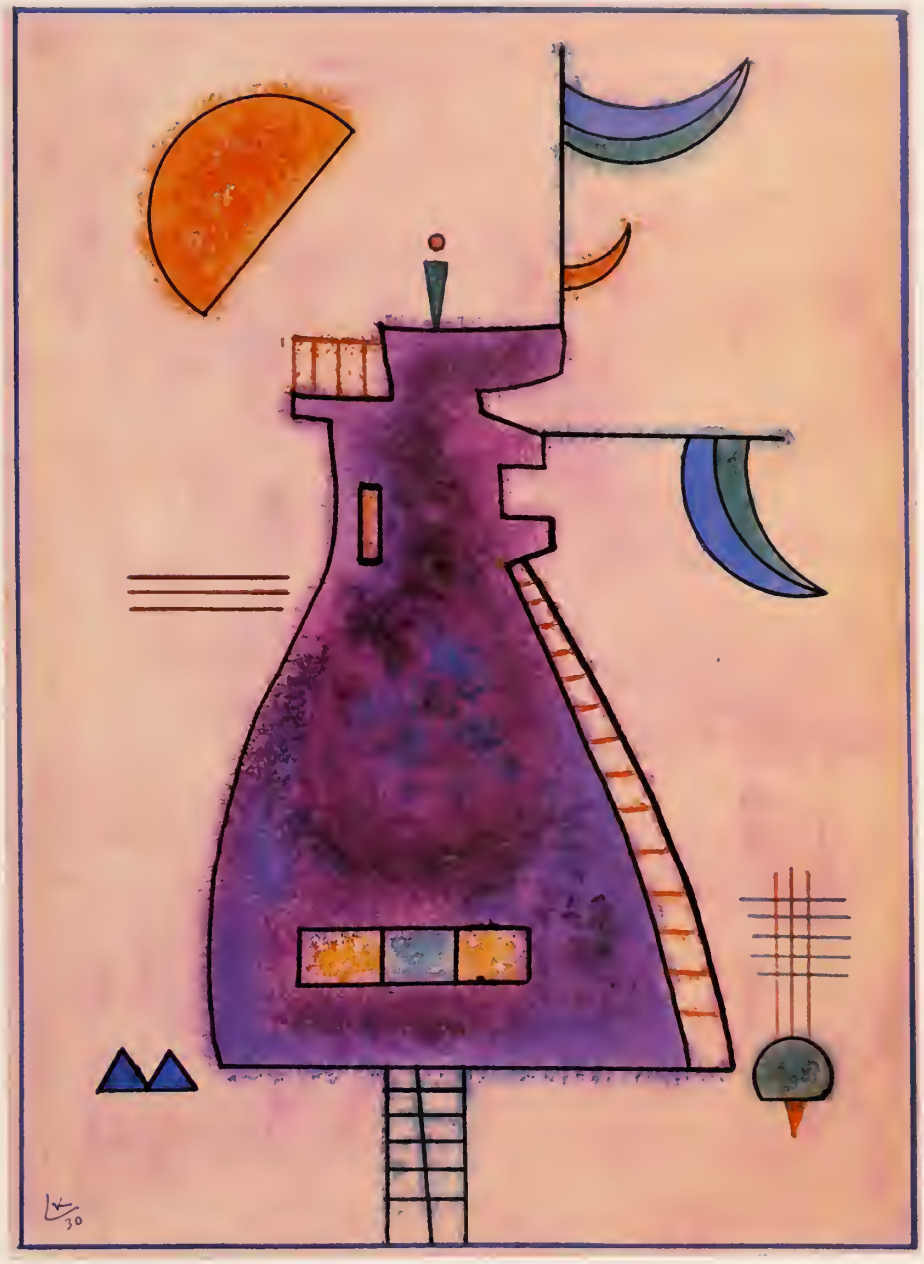
48 *Sin título.* 1930

Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 21,6 × 15,9 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/30;* dedicatoria en la parte inferior derecha del soporte: *Dem sehr verehrten Herr Dr. H. Stinnes/mit besten Neujahrswünschen/Kandinsky* (Al muy estimado Sr. Dr. H. Stinnes/con los mejores deseos para el Año Nuevo/Kandinsky); en el reverso (no escrito por el artista): *«Komposition»*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 38.324

Procedencia
Regalo del artista a Heinrich Stinnes, de Colonia, 1930-1931; vendido en subasta (Berna, Gutekunst & Klipstein, *Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes,* 21 de junio de 1938, n.º 433) a Solomon R. Guggenheim; donación de Solomon R. Guggenheim, 1938

Exposiciones
Nueva York, MNOP, 1939, n.º 324, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.º 165
Nueva York, SRGM, 1963, n.º 21
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.º 33, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 144, reproducción



49 *Sin título.* 1930

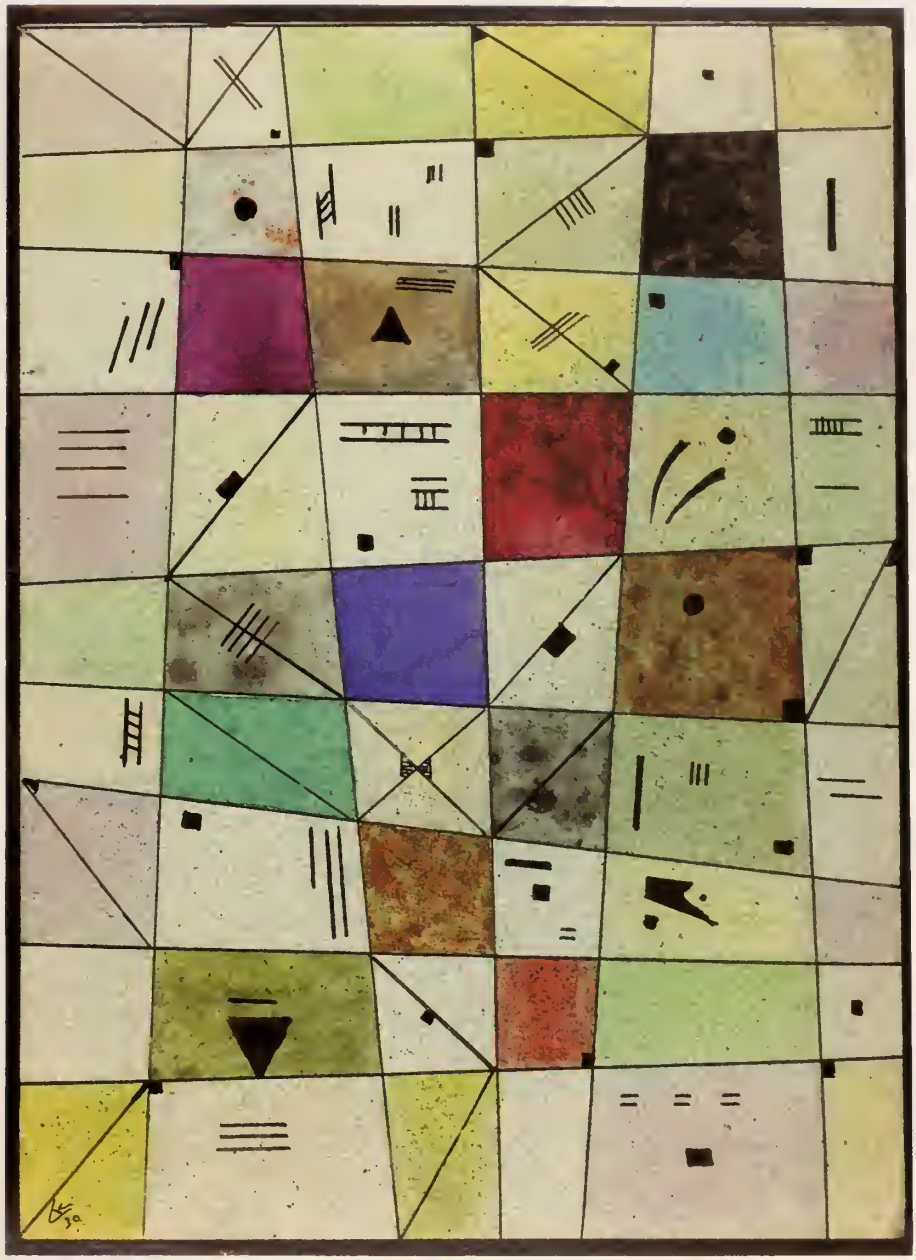
Acuarela, tinta marrón, tinta china y lápiz sobre papel, 22,3 × 16,1 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/30;* en el reverso (escrito por Hilla Rebay): *«Staccato»/1930/Gift by Kandinsky*
No figura en la lista particular
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R13

Procedencia
Regalo del artista a Hilla Rebay, en 1930; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 56
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción en color
Munich, 1976-1977, n.° 172, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 34, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 260, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 145, reproducción en color

Aunque el artista no catalogó esta pequeña acuarela en su lista particular, sí que hizo un boceto de la composición. El dibujo figura en el reverso de una carta escrita a Kandinsky por Hannes Meyer, director de la Bauhaus, el 19 de septiembre de 1929 (colección del Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, legado de Kandinsky [Inv. 408.7 recto]).



50 *Creciente* (Hinragend). Junio de 1931

Óleo, acuarela, aguada, *gouache* y tinta china sobre papel, 46,8 × 32,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/31;* en el reverso
(no escrito por el artista): *410*
Lista particular: *vi 1931, 410, Hinragend (Croissance)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.57

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York; en 1941, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en febrero de 1945, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1932, n.º 59
Milán, 1934, n.º 410
Nueva York, 1936, n.º 7
Nueva York, 1941, n.º 18
Nueva York, MNOP, 1945, n.º 181
Bridgeport, 1972, n.º 60
Waltham, 1974, n.º 64
Baltimore, 1981, n.º 35, reproducción en color
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 147, reproducción en color

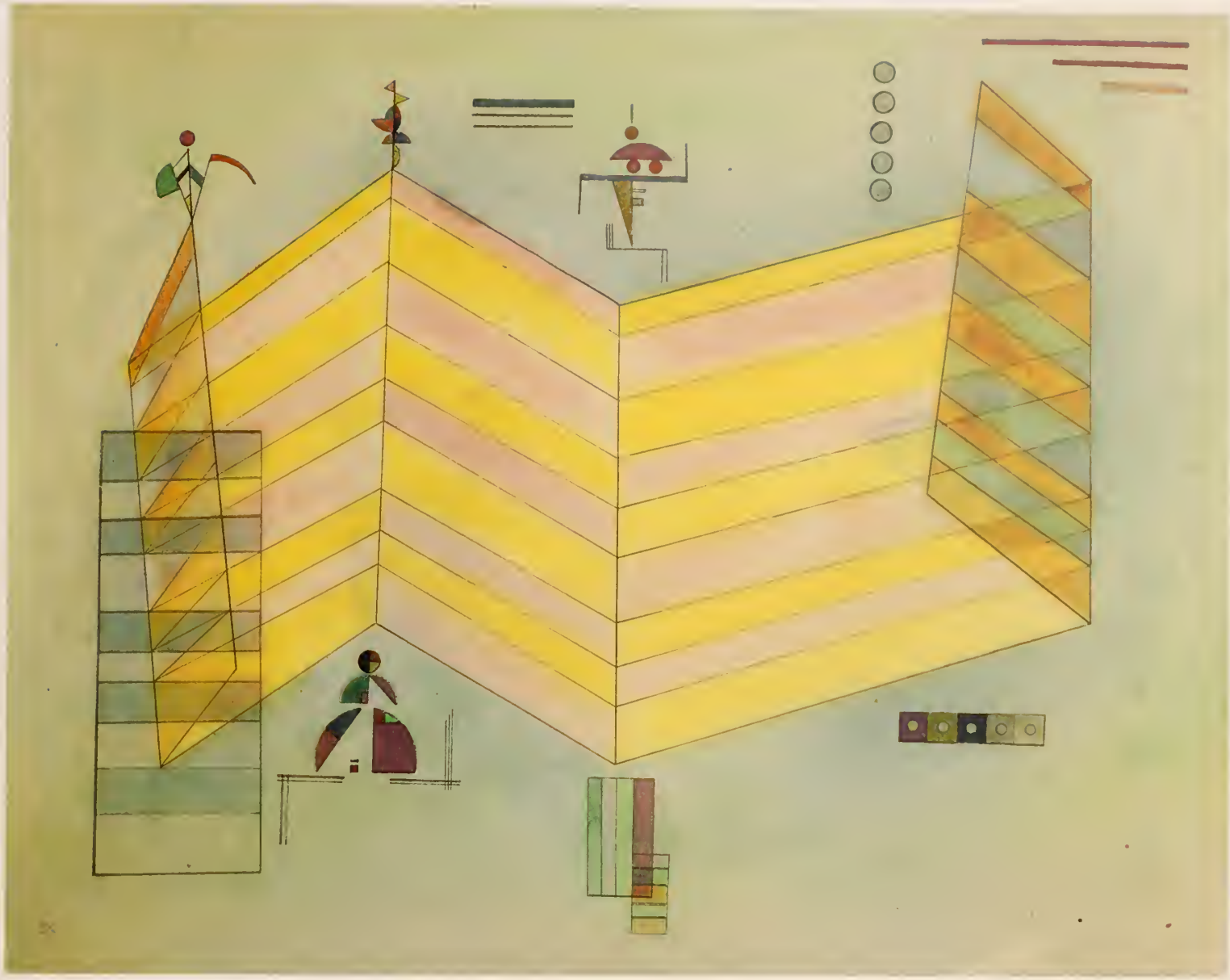
51 *¡Ahora arriba!* (Jetzt auf!). Junio de 1931

Acuarela, aguada y tinta sobre papel, 48,1 × 61 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/31;* en el reverso (no escrito por el artista): *417*
Lista particular: *vi 1931, 417, Jetzt auf! (En avant)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.46

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York; en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en enero de 1946, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Zurich, 1931, n.° 80
Berlín, 1932, n.° 65
Milán, 1934, n.° 417
Nueva York, 1937, n.° 29
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 177
Bridgeport, 1972, n.° 58
Waltham, 1974, n.° 174
Greenwich, 1977, n.° 46
Baltimore, 1981, n.° 36, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 281, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Volboudt, 1956-1957, p. 186
Barnett, 1983, n.° 148, reproducción en color



52 *Centelleo* (Flimmern). Julio de 1931

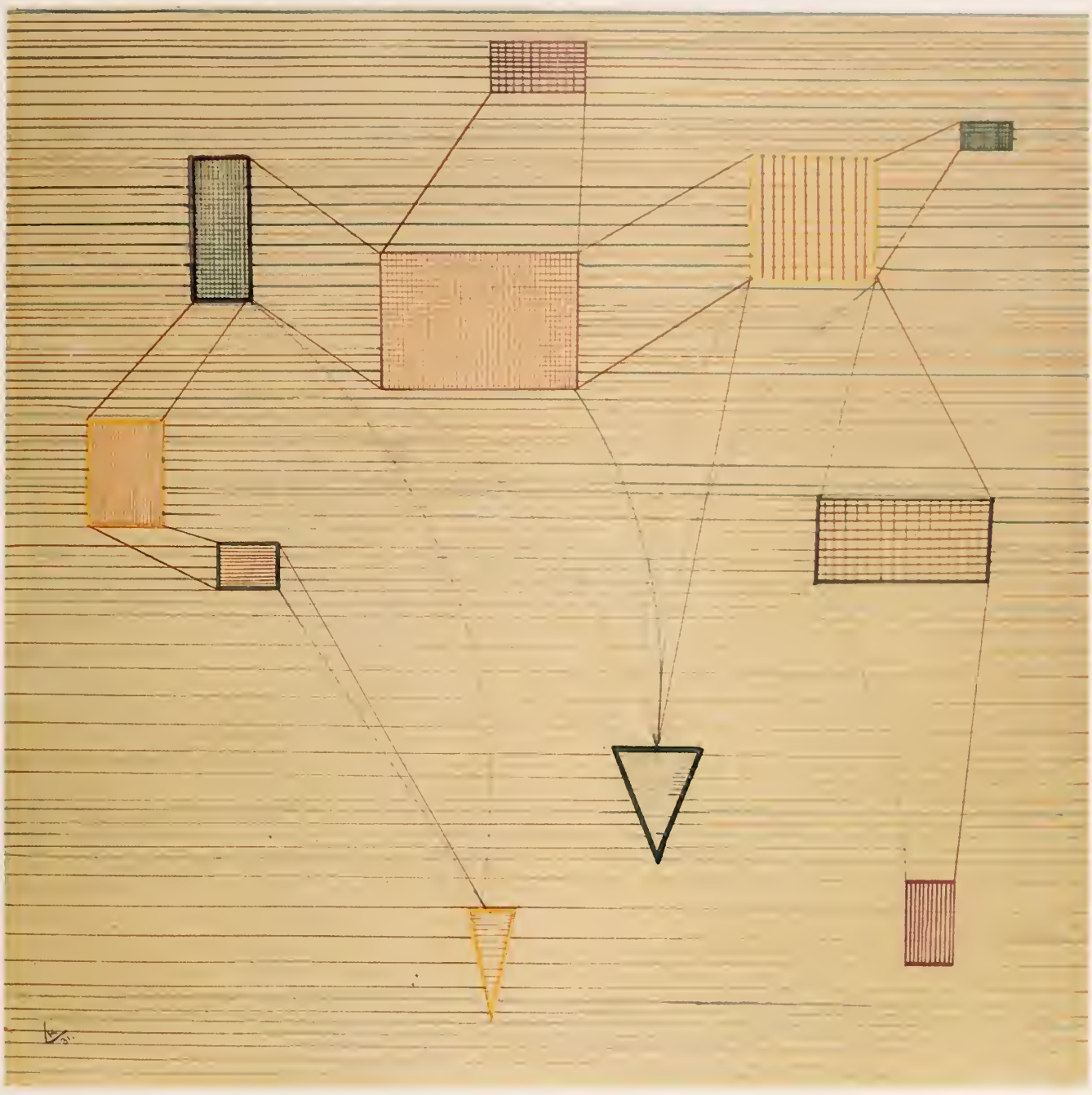
Acuarela y tintas de colores sobre papel, 34,2 × 34,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/31;* en el reverso (seguramente no escrito por el artista): *435*
Lista particular: *vii 1931, 435, Flimmern*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.23

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York, febrero de 1936; en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; desde 1945, propiedad de Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1932, n.° 76
Nueva York, 1936, n.° 9
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 174
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 277, reproducción
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 150, reproducción

Una red de dos triángulos y nueve rectángulos interrelacionados aparece suspendida sobre tenues líneas paralelas y multicolores. La repetición de secuencias de color y la estructura de tipo cuadrícula recuerdan a la obra de Paul Klee.



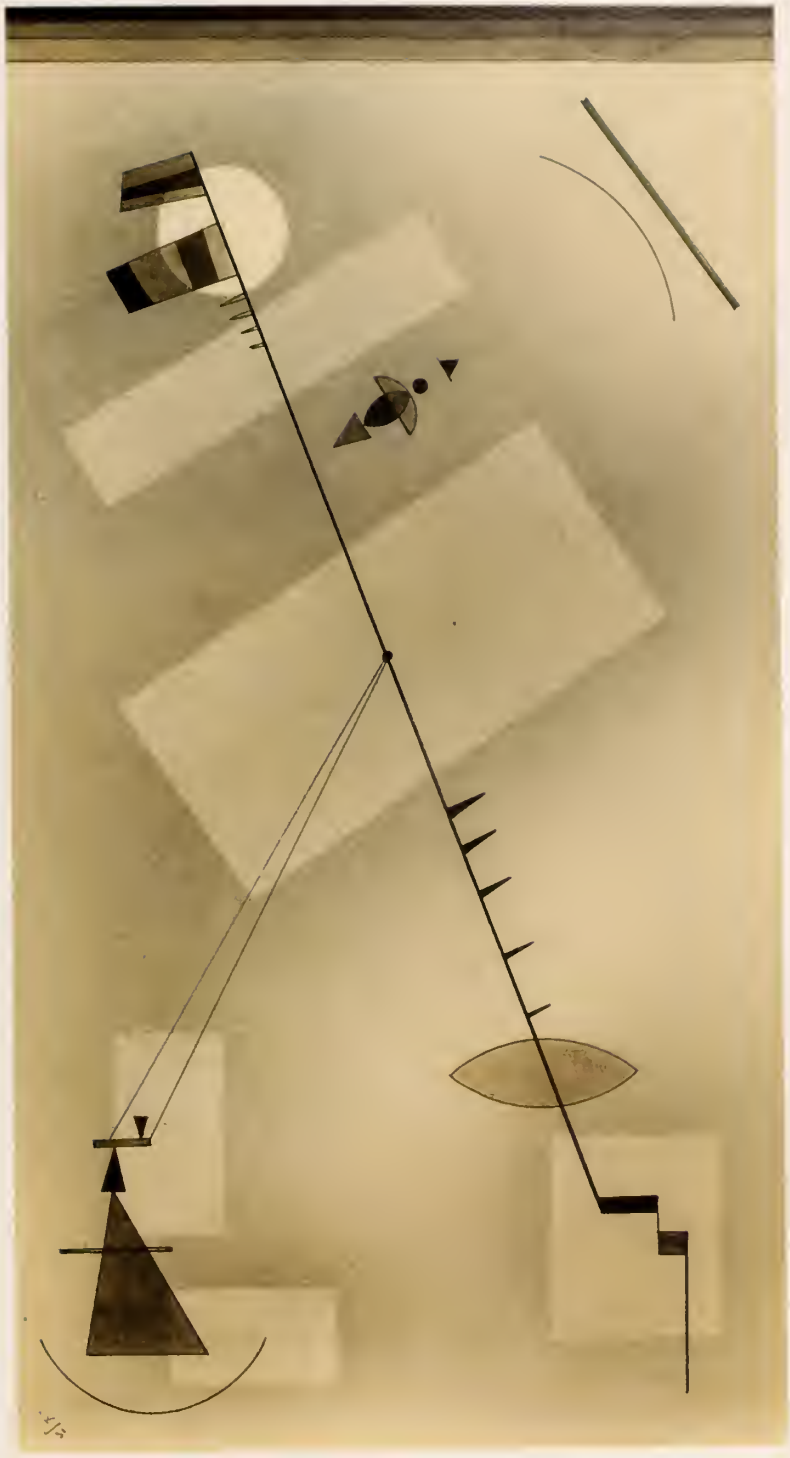
53 *Línea tensa* (Gespannte Linie). Julio de 1931

Acuarela y tinta china sobre papel, 48 × 25,9 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/31;* en el reverso del soporte: *N.° 437/1931/«Gespannte Linie»*
Lista particular: *vii 1931, 437, Gespannte Linie*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 38.329

Procedencia
Comprado por Rudolf Probst por mediación de Karl Nierendorf (LP); comprado por Solomon R. Guggenheim a través de Rudolf Bauer, 1938

Exposiciones
Berlín, 1932, n.° 78
Viena, octubre de 1933 (LP)
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 329, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 175
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 38, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 256, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 151, reproducción



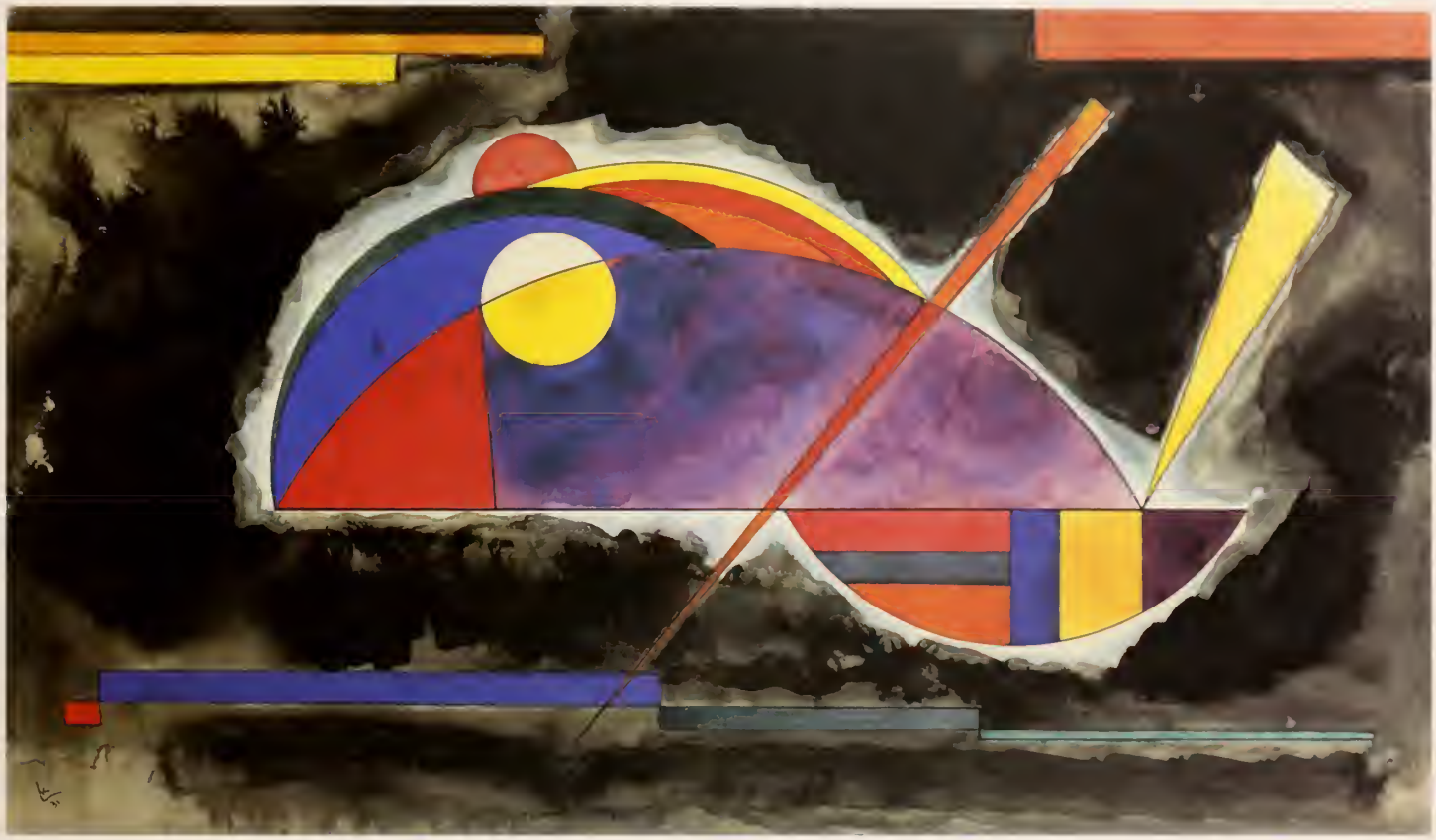
54 *Caliente* (Heiss). Julio de 1931

Acuarela, aguada, *gouache*, tinta china y lápiz sobre papel,
28,3 × 48,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/31;* en el reverso
(no escrito por el artista): *429*
Lista particular: *vii 1931, 429, Heiss (Chaud)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.54

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York, septiembre de 1936 (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en enero de 1946, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1932, n.° 72
Milán, 1934, n.° 429
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 182
Bridgeport, 1972, n.° 59
Waltham, 1974, n.° 63
Baltimore, 1981, n.° 37, reproducción en color
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 149, reproducción en color



55 *Tres flechas* (Drei Pfeile). Agosto de 1931

Acuarela, aguada y tinta sobre papel, 47,3 × 31,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/31;* en el reverso
(no escrito por el artista): *445*
Lista particular: *viii 1931, 445, Drei Pfeile (trois flèches)*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.72

Procedencia
Comprado seguramente al artista, en mayo de 1936, por Hilla Rebay a través de J. B. Neumann, de Nueva York (LP); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Berlín, 1932, n.° 83
Milán, 1934, n.° 445
Nueva York, 1936, n.° 10
Filadelfia, 1937, n.° 107, reproducción
Nueva York, MNOP, 1939, n.° 328, reproducción
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 173
Baltimore, 1981, n.° 39, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 153, reproducción

56 *Manchas sonidos* (Flecken Klänge). Febrero de 1932

Acuarela, blanco opaco y tinta sobre monotipo sobre papel, 33,1 × 18,6 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/32*
Lista particular: *ii 1932, 456, Flecken Klänge*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.143

Procedencia
G. E. Scheyer, 1933 (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en noviembre de 1944, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
San Francisco, 1935
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 189
Lakeland, Florida Southern College, *Art of Tomorrow,* inaugurada el 27 de febrero de 1955, n.° 1
Bridgeport, 1972, n.° 64
Waltham, 1974, n.° 69
Baltimore, 1981, n.° 40, reproducción
Nueva York, SRGM, 1985

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 156, reproducción en color

57 *Dulzón* (Süsslich). Junio de 1932

Acuarela, blanco opaco y aguada sobre papel negro, 50,7 × 24,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/32;* en el reverso
(no escrito por el artista): *463*
Lista particular: *vi 1932, 463, Süsslich*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.45

Procedencia
G. E. Scheyer (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York;
Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut), noviembre
de 1944; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
San Francisco, 1935
Nueva York, 1942-1943
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 183
Bridgeport, 1972, n.° 63
Waltham, 1974, n.° 68
Greenwich, 1977, n.° 50
Baltimore, 1981, n.° 41, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 158, reproducción

58 *Soñado* (Verträumt). Julio de 1932

Acuarela sobre papel, 39,5 × 57,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/32;* en el reverso (no escrito por el artista): *480*
Lista particular: *vii 1932, 480, Verträumt*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.160

Procedencia
G. E. Scheyer, 1933 (LP); en 1945, pertenecía a Hilla Rebay; The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
San Francisco, 1935
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 185
Bridgeport, 1972, n.° 65
Waltham, 1974, n.° 70
Greenwich, 1977, n.° 51
Baltimore, 1981, n.° 42, reproducción en color
Westport, 1989

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 160, reproducción en color

59 *Puenteado* (Überbrückt). Julio de 1932

Acuarela sobre papel, 49,3 × 62,4 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/32;* en el reverso:
N.° 475/1932/«Überbruckt»
Lista particular: *III 1932, 475, Überbrückt*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 RL3

Procedencia
G. E. Scheyer, 1933 (LP); en 1941, pertenecía a la Nierendorf Gallery; en 1945, Hilla Rebay se lo había comprado a Nierendorf; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Nueva York, 1941, n.° 64
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 193
Bridgeport, 1972, n.° 61
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 176, reproducción

Bibliografía
Grohmann, 1958, pp. 214-215 y 381, reproducción cc 390
Barnett, 1983, n.° 159, reproducción en color

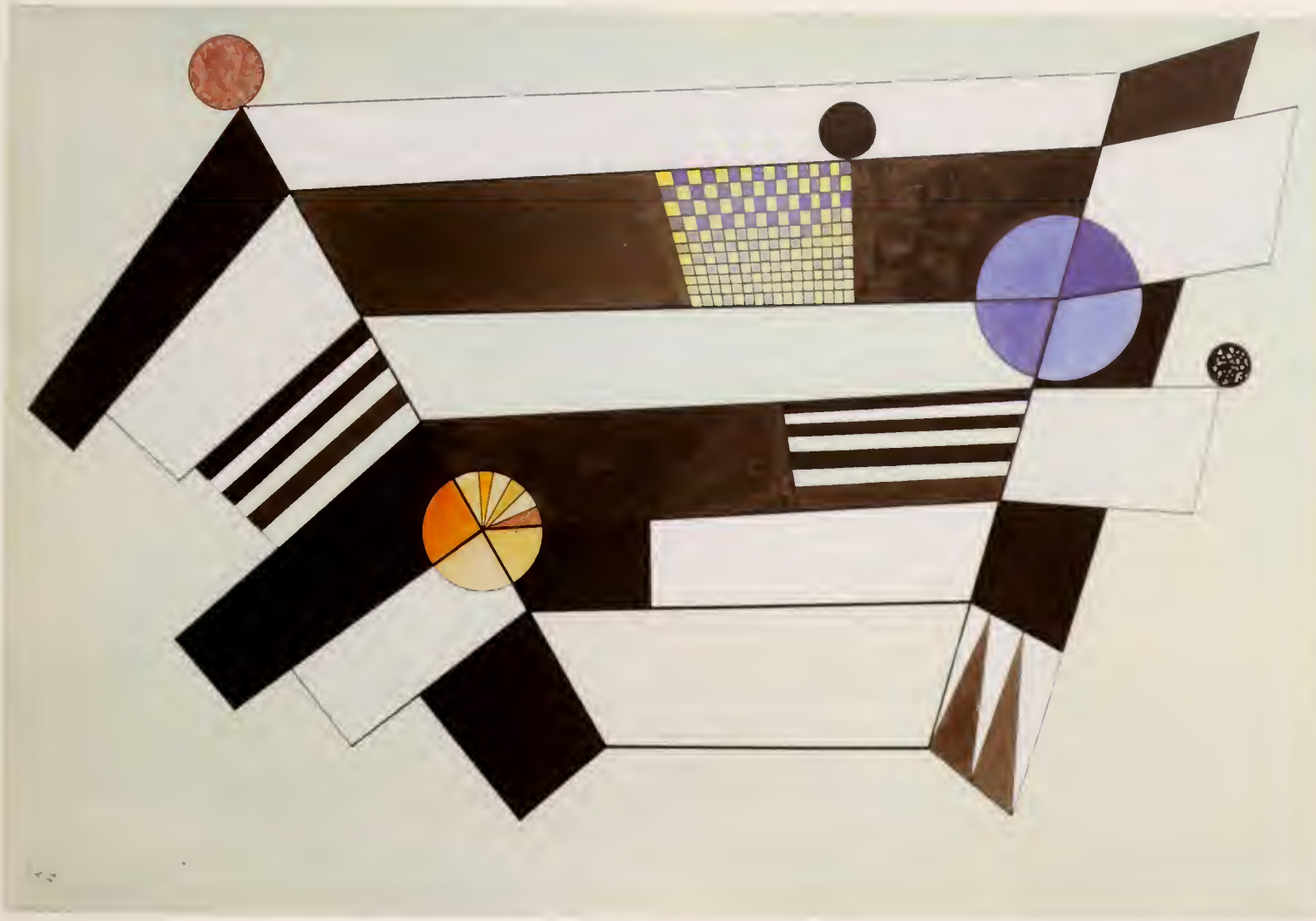
60 *Izquierda-centro-derecha* (Links-Mitte-Rechts). Junio de 1933

Acuarela, blanco opaco, aguada y tinta china sobre papel, 39,8 × 57,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/33;* en el reverso
(no escrito por el artista): *5i3*
Lista particular: *vi 1933, 513, Links-Mitte-Rechts*
The Hilla von Rebay Foundation 1970.161

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York (LP); en 1942, pertenecía a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; comprado a Nierendorf, en noviembre de 1944, por Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Nueva York, 1937, n.° 30
Nueva York, MNOP, 1945, n.° 195
Bridgeport, 1972, n.° 67
Waltham, 1974, n.° 73
Munich, 1976-1977, n.° 178, reproducción
Greenwich, 1977, n.° 52, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 43, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 312, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 164, reproducción



61 *Situación oscura* (Trübe Lage). Julio de 1933

Acuarela, *gouache* y lápiz sobre papel, 47,3 × 66,8 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/33;* en el reverso del soporte: *N.° 517/1933/«Trübe Lage»/«Situation obscure»*
Lista particular: *vii 1933, 517, Trübe Lage (Trouble obscur)*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R145

Procedencia
J. B. Neumann, Nueva York, febrero de 1936; Nierendorf Gallery, Nueva York; Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1967-1971.

Exposiciones
Nueva York, 1936, n.° 14
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 35, reproducción
Nueva York, SRGM, 1983-1984, n.° 298, reproducción
Andros, 1989, p. 77, reproducción en color

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 165, reproducción en color

El título de Kandinsky *Situación oscura,* subraya los tonos oscuros y monocromos de esta acuarela, que incluye dos formas negras, claramente figurativas. Su ambiente sombrío y enajenado adquiere connotaciones más amplias si tenemos en cuenta que fue pintado durante el mes en que los nazis obligaron a cerrar la Bauhaus de Dessau.

62 *Afirmación doble* (Double affirmation). Diciembre de 1934

Acuarela, *gouache*, tinta china y lápiz sobre papel, 39 × 57,3 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/34;* en el reverso del soporte: *N.° 540/1934/«Double affirmation»*
Lista particular: *xii 1934, 540, Double affirmation*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R47

Procedencia
En 1937, pertenecía a J. B. Neumann, Nueva York; en 1941, a la Nierendorf Gallery, de Nueva York; en 1945, a Hilla Rebay, de Nueva York y Greens Farms (Connecticut); legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Nueva York, 1937, n.° 32
Nueva York, 1941, n.° 50
Nueva York, MNOP, 1945 n.° 198
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 180, reproducción
Sydney, 1982, n.° 37, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 169, reproducción

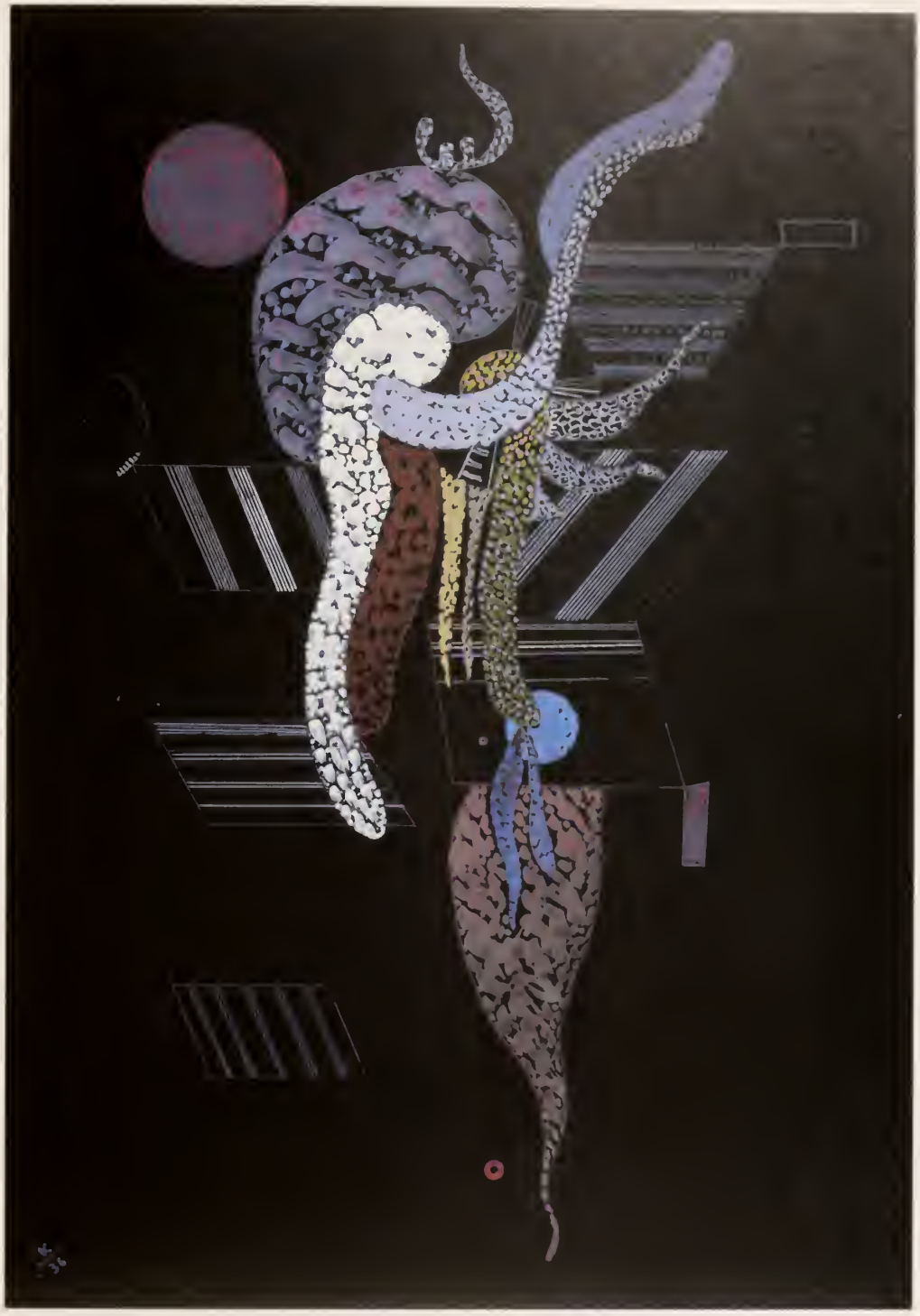
63 *Bastante blando* (Assez mou). Junio de 1936

Gouache sobre papel negro, 49,2 × 34,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/36;* en el reverso del soporte: *N.° 568/1936 «Assez mou»*
Lista particular: *vi 1936, 568, Assez mou*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R143

Procedencia
Jeanne Bucher (LP); Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
París, Galerie Jeanne Bucher, 1936 (LP)
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Sydney, 1982, n.° 40, reproducción
Nueva York, SRGM, 1985

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 181, reproducción



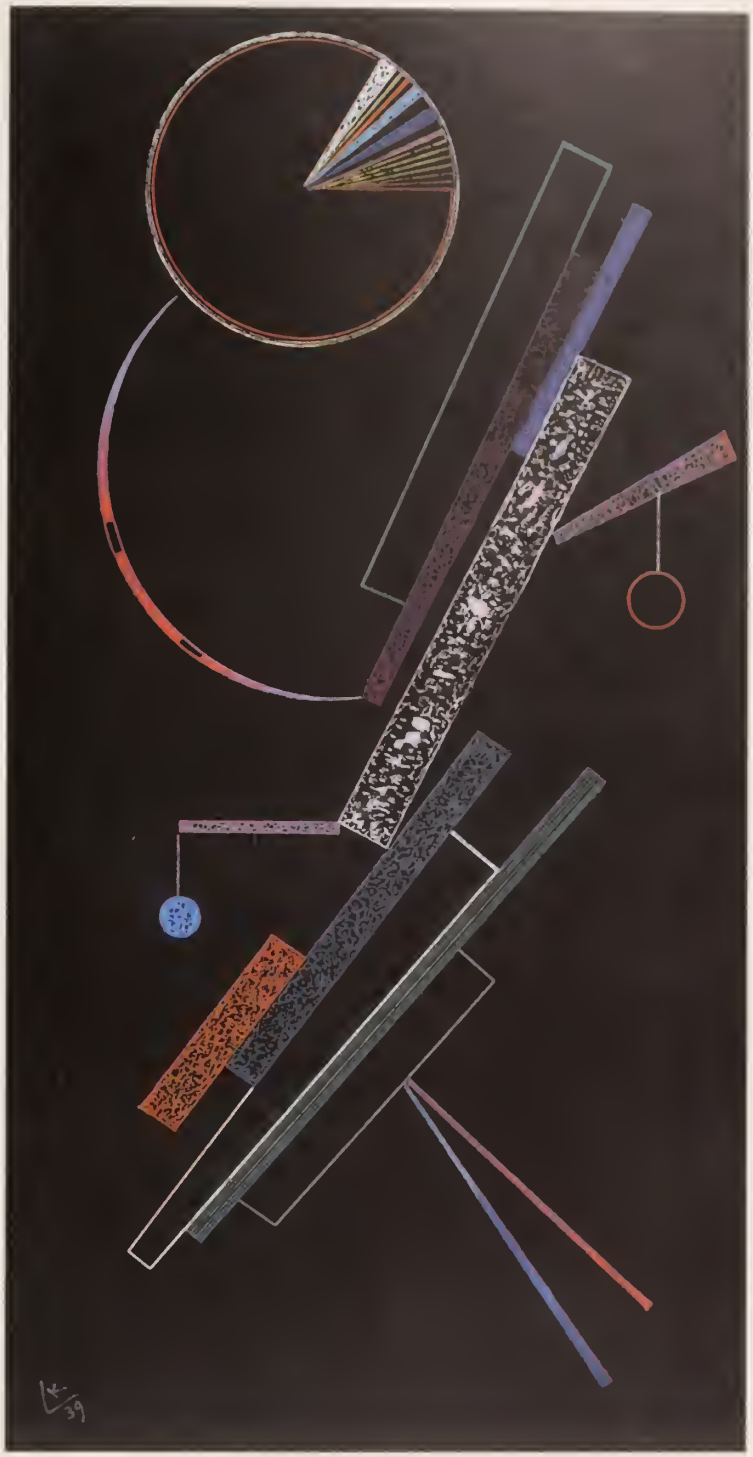
64 *Los soportes* (Les appuis). Febrero de 1939

Gouache sobre papel negro, 49,8 × 26 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/39;* en el reverso del soporte: *N.° 615/1939/«Les appuis»*
Lista particular: *ii 1939, 615, Les appuis*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 46.1033

Procedencia
Jeanne Bucher, París, diciembre de 1944 (LP); comprado a la señora Bucher por la Nierendorf Gallery, de Nueva York, en diciembre de 1945; comprado a Nierendorf, en noviembre de 1946

Exposiciones
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 47, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 185, reproducción en color



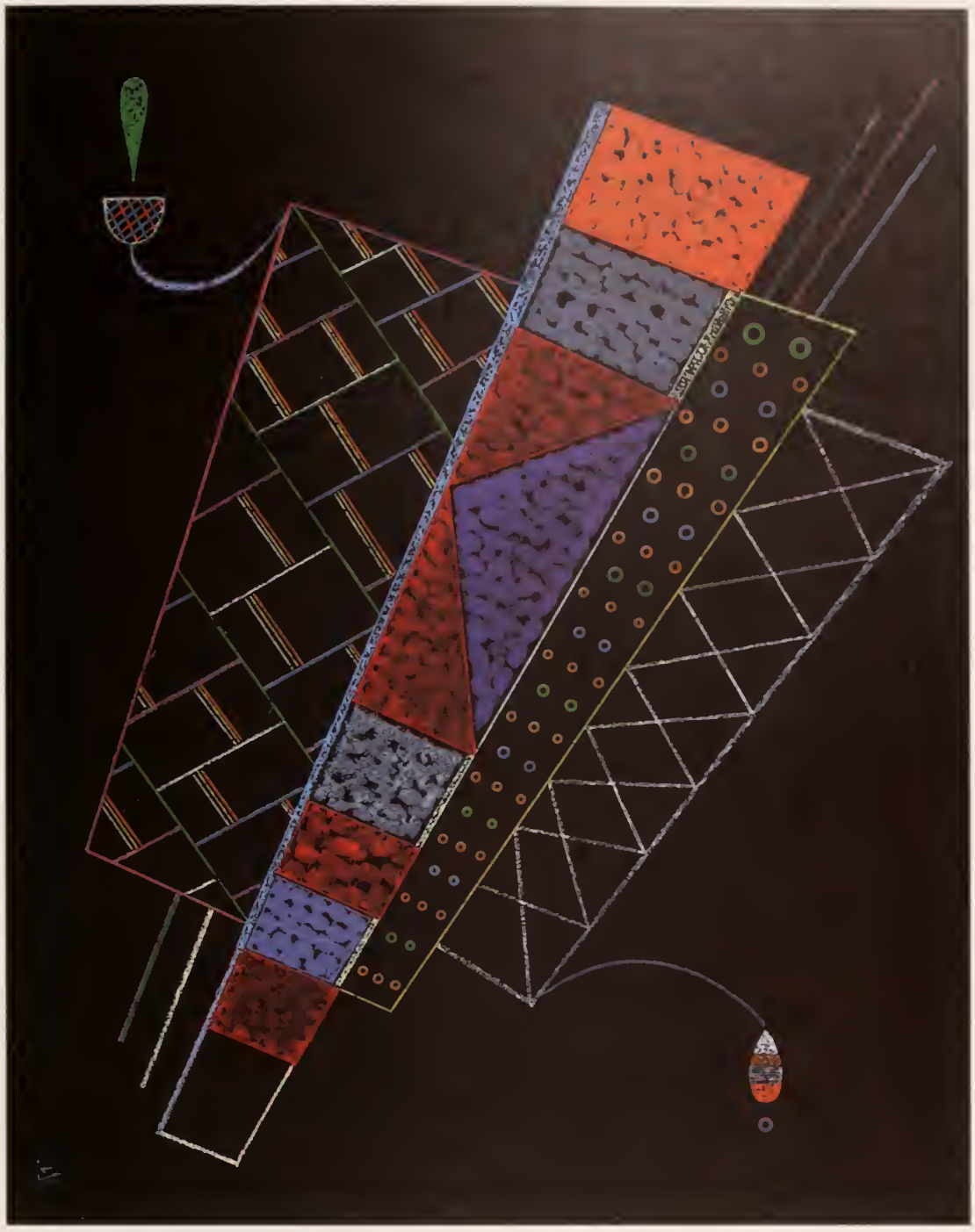
65 *Dos ganchos* (Deux accrocs). Abril de 1939

Gouache sobre papel negro, 49,3 × 39,1 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/39;* en el reverso del soporte: *N.° 622/1939/«Deux accrocs»*
Lista particular: *iv 1939, 622, Deux accrocs*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 48.1172X99

Procedencia
Comprado al artista por la Nierendorf Gallery, de Nueva York, en junio de 1939; adquirido junto con el legado de Karl Nierendorf, en 1948

Exposiciones
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 190, reproducción
Sydney, 1982, n.° 42, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 186, reproducción en color



66 *Sin título (n.º 639).* 1940

Gouache sobre papel negro, 49,8 × 35 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/40;* en el reverso del soporte: *N.º 639/1940*
Lista particular: *1940, 639*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R87

Procedencia
Nierendorf Gallery, de Nueva York; Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
París, 1944
Bridgeport, 1972, n.º 70
Nueva York, 1973, reproducción
Baltimore, 1981, n.º 48, reproducción en color
Nueva York, SRGM, 1985, n.º 108, reproducción en color

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 189, reproducción en color

67 *Sin título (n.° 653).* 1940

Gouache sobre papel negro, 49,2 × 32 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/40;* en el reverso del soporte: *N.° 653/i940/GOUACHE*
Lista particular: *1940, 653*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R103

Procedencia
Nierendorf Gallery, Nueva York, junio de 1946 (LP); Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
París, 1944
Bridgeport, 1972, n.° 74
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Baltimore, 1981, n.° 50, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 195, reproducción

68 *Sin título (n. 673).* 1940

Acuarela y tinta sobre papel, 47,8 × 30,9 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/40;* en el reverso: *N.° 673/i940;* también en el reverso (escrito por Nina Kandinsky): *A Hilla de Rebay/En souvenir de Kandinsky/le 1/VII 48 Paris*
Lista particular: *1940, 673*
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 48.1172X89

Procedencia
En 1948, pertenecía a Karl Nierendorf, Nueva York; adquirido junto con el legado de Karl Nierendorf, en 1948

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 72
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.° 194, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1980, n.° 68, reproducción
Barnett, 1983, n.° 196, reproducción

69 *Sin título.* 1940

Acuarela, tinta china y tintas de colores sobre papel, 33,5 × 28 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K/40;* en el reverso
(no escrito por el artista): *N.° 43/1940*
No figura en la lista particular
The Hilla von Rebay Foundation 1970.43

Procedencia
Nierendorf Gallery, Nueva York; comprado por Hilla Rebay, ¿mayo de 1946?;
The Hilla von Rebay Foundation

Exposiciones
Bridgeport, 1972, n.° 75
Waltham, 1974, n.° 76
Munich, 1976-1977, n.° 195, reproducción
Greenwich, 1977, n.° 54
Westport, 1989, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.° 197, reproducción

70 *Sin título (n.º 715).* 1941

Gouache sobre papel gris montado sobre tablero, 47,9 × 31,5 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *K4i;* en el reverso del soporte: *N.º 7i5/i94i*
Lista particular: *1941, 715*
The Solomon R. Guggenheim Museum, colección de Hilla Rebay 71.1936 R82

Procedencia
Hilla Rebay; legado de Hilla Rebay, 1967-1971

Exposiciones
Nueva York, SRGM, 1972, reproducción
Munich, 1976-1977, n.º 198, reproducción
Sydney, 1982, n.º 44, reproducción

Bibliografía
Barnett, 1983, n.º 199, reproducción en color

Los tonos pastel claros y el enfoque gráfico de *Sin título (N.º 715),* reflejan el renovado lirismo que presenta la obra de Kandinsky desde que se mudó a París a finales de diciembre de 1933. La más importante de las innovaciones que introdujo el artista por aquella época es la presentación de imágenes biomórficas derivadas del mundo de la biología, en especial de la zoología y la embriología. En la presente acuarela es posible identificar ciertas formas embrionarias y celulares que coexisten con otros motivos más caprichosos. Durante la última fase de su actividad profesional, Kandinsky no fue insensible a las líneas de libre movimiento y las imaginativas formas biomórficas del surrealismo, una de las principales tendencias artísticas preponderantes en el París de los años treinta.

Kandinsky en Dessau, 1932. Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

CRONOLOGIA

EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFIA

CRONOLOGIA

por Vivian Endicott Barnett
con Susan B. Hirschfeld, Lewis Kachur, Jane Sharp y Susan Alyson Stein

1866
4 de diciembre: Nace en Moscú Vasilii Vasilievich Kandinsky, hijo de Vasilii, comerciante de té, y Lidia Tikheeva Kandinsky.

1869
Viaja a Italia con sus padres.

1871
La familia se traslada a Odessa. Sus padres se divorcian.

1876
Asiste al liceo, donde aprende a tocar el piano y el violoncelo. Primero de los viajes anuales a Moscú que realiza con su padre hasta 1885.

1886
Estudia economía y derecho en la universidad de Moscú.

1889
Del 28 de mayo al 30 de junio: Realiza una expedición a la provincia de Vologda patrocinada por la Sociedad de Ciencias Naturales y Antropología. Publica posteriormente dos artículos sobre las creencias religiosas tribales y el derecho rural.
Visita el Hermitage de San Petersburgo, donde le impresiona especialmente la obra de Rembrandt.
Viaja a París.

1892
Termina sus estudios universitarios y aprueba el examen de derecho. Contrae matrimonio con su prima Ania Shemiakina.
Segundo viaje a París.

1893
Escribe una disertación «Sobre la legalidad de los salarios de los trabajadores». Es nombrado profesor ayudante de la facultad de derecho de la universidad de Moscú.

1895
Pasa a ser director artístico de la imprenta moscovita Kušverev. Diseña envoltorios para cajas de bombones.

1896
Ve un *Pajar* de Monet en la Exposición de Arte e Industria Francesas, presentada en Moscú (n.º 202 del catálogo *Ukazatel' francusskoj chudožestvennoj vystavki, ustroénnoj s Vysočajšogo soizvolenija pri sodejstvii francuskogo ministerstva iz' jaščynch iskusstv,* Guía de la exposición de arte francés organizada por autorización imperial con la colaboración del ministerio francés de Bellas Artes).
Rechaza dar clases en la universidad de Dorpat; en lugar de eso, se traslada a Munich para estudiar pintura y no tarda en matricularse en la escuela de artes de Anton Ažbe.

1897
Conoce a Alexej Jawlensky y a Marianne von Werefkin, así como a otros artistas rusos como Igor Grabar y Dmitrii Kardovsky, que pasan una temporada en Munich estudiando con Ažbe.

1898-1899
Suspende el examen de ingreso en la Academia de Munich; trabaja por su cuenta.

1900
Alumno de Franz von Stuck en la Academia de Munich. Conoce a Ernst Stern, Alexander von Salzmann, Albert Weisgerber y Hans Purrmann.
Participa en la muestra anual del *Moskovskoe tovarishchestvo khudozhnikov* (Asociación moscovita de artistas), con el que expone todos los años hasta 1908.

1901
Abril: La publicación moscovita *Novosti dnia* (Noticias del día) incluye su primera reseña artística, «*Kritika kritikov*» (Crítica de los críticos).
Mayo: Es miembro fundador de la sociedad de exposiciones *Phalanx* de Munich. A finales de ese mismo año pasa a ser su presidente.
14 de julio: Se muda a la Friedrichstrasse, donde vive hasta septiembre de 1904.
Desde el 15 de agosto hasta noviembre: Primera exposición de *Phalanx*. Hasta 1904 tienen lugar otras once.
Otoño: Participa en la *Exposicion de la Asociacion de Artistas del Sur de Rusia*, presentada en Odessa. Viaja a Odessa.
Creación de la escuela de arte *Phalanx*. En ella Kandinsky da clases de dibujo y pintura.

1902
Conoce a Gabriele Münter, alumna de su clase de pintura. Entabla amistad con Hermann Obrist.
Escribe reseñas sobre el mundo del arte contemporáneo muniqués, «*Korrespondentsia iz Miunkhena*» (Correspondencia desde Munich) para la publicación *Mir iskusstva* (El mundo del arte) de San Petersburgo.
Participa en la exposición *Mir iskusstva*, presentada en San Petersburgo.
Primavera: Participa en la VI Secesión de Berlín.
Verano: Visita a Kochel con sus alumnos.
Conoce a David Burliuk.

1903
Abril-junio: Visita Viena, Ansbach y Nuremberg.
Pasa parte del verano en Kallmünz con su escuela de pintura. Deja de impartir clases. La escuela *Phalanx* se cierra.
Finales de agosto: Peter Behrens le ofrece a Kandinsky un empleo para dar clases de pintura decorativa en la Kunstgewerbeschule (Escuela de artes y oficios) de Düsseldorf. En septiembre rechaza la oferta.
Septiembre-octubre: Viaja a Venecia y Viena, de camino hacia Odessa y Moscú.
Regresa a Munich pasando por Berlín y Colonia.
Conoce en Munich a Vladimir Izdebsky.

1904
Amistad con Alfred Kubin.
Abril: Trabaja en la teoría de los colores.
Mayo-junio: Visita Holanda con Gabriele Münter.
Participa en la exposición de la *Kunstverein* de Munich.
Realiza diseños para la *Vereinigung fur angewandte Kunst* (Sociedad para el arte aplicado) de Munich.
Junio: Participa en la exposición inaugural de *Les Tendances Nouvelles*, en París. Comienza entonces su asociación con dicho grupo.
Finales de agosto: Viaja en bicicleta hasta Partenkirchen pasando por Murnau y Oberammergau.
Septiembre: Se separa de su esposa.
Octubre-noviembre: Visita Frankfurt, Kreuznach y Münster con Gabriele Münter.
Se detiene en Berlín camino de Odessa, donde permanece un mes. Participa en el Salon d'Automne de París. Expone allí todos los años hasta 1910.
Del 27 de noviembre al 2 de diciembre: Viaja a París. Visita Colonia y Bonn.
Última exposición de *Phalanx*. Al finalizar el año, la asociación se disuelve.
Stroganov de Moscú publica los grabados en madera de Kandinsky *Stikhi bez slov* (Poemas sin palabras).
Participa en la primera exposición de la *Nueva Sociedad de Artistas* en San Petersburgo, y en la *XV Exposicion de la Asociacion de Artistas del Sur de Rusia*, en Odessa. Con esta asociación expone cinco veces, hasta 1909. Recibe la medalla de la *Exposition Internationale de Paris*.
De diciembre de 1904 a abril de 1905: Viaja a Túnez con Gabriele Münter.

1905

Recorre varios lugares de Italia durante su viaje de regreso a Munich.
Del 1 de junio al 15 de agosto: Vive con Gabriele Münter en Dresde. A mediados de agosto vuelve a Munich.
Ingresa en el *Deutscher Künstlerbund.*
La *XIIe Exposition du Travail* de París le concede una medalla.
De octubre a mediados de noviembre: Viaja con su padre por Viena, Budapest y Lemberg, camino de Odessa. Regresa a Munich pasando por Viena y Colonia.
Visita también Düsseldorf, Bonn, Lieja y Bruselas.
Es elegido jurado del Salon d'Automne parisino.
Del 9 al 22 de diciembre: Viaja por Italia.
Del 23 de diciembre de 1905 hasta abril de 1906: En Rapallo con Gabriele Münter.

1906

Primavera: Participa en la XI Secesión de Berlín.
Mayo-junio: Viaja con Gabriele Münter por Italia y Suiza, llegando el 22 de mayo a París.
Vive en París, en el n.° 12 de la rue des Ursulines. A finales de junio se muda al n.° 4 de la rue des Binelles, de Sèvres, donde vive un año con Gabriele Münter.
Ingresa en la *Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres* de París.
Verano: Participa en Weimar en la exposición del *Deutscher Künstlerbund.*
Julio: Participa en Moscú en la *Exposición de señales y carteles* organizada por la Sociedad Leonardo da Vinci.
Otoño: Contempla una importante retrospectiva de Gauguin en el Salon d'Automne de París, donde también se exponen sus obras.
Octubre-noviembre: Participa en la exposición de la Galerie Wertheim, de Berlín.
Diciembre: Participa en la XII Secesión de Berlín.

1906-1907

Invierno: Participa en la exposición *Brücke,* en Dresde.

1907

Primavera: Participa en el Salon des Indépendants, de París, donde expone hasta 1912.
Mayo: Muestra en Angers 109 obras suyas en la exposición *Le musée du peuple,* patrocinada por *Les Tendances Nouvelles.*
Mediados de junio: Regresa a Munich.
Finales de junio-julio: Cura de reposo en Bad Reichenhall.
Agosto: Pasa tres semanas con Gabriele Münter en Suiza.
Comienza los grabados en madera *Klänge* (Sonidos).
De septiembre de 1907 a abril de 1908: Vive en Berlín con Gabriele Münter.
Diciembre: Participa en la XIV Secesión de Berlín.

1908

Mayo: Hace excursiones por el sur del Tirol y se hospeda en Lana.
Junio: Regresa a Munich. Visita el Starnberger See y el Staffelsee.
Entre mediados de agosto y septiembre: Primera estancia en Murnau. Pasa el verano en la posada de Griesbräu con Gabriele Münter, Jawlensky y Marianne von Werefkin.
4 de septiembre: Alquila un apartamento en el n.° 36 de la Ainmillerstrasse, en el barrio muniqués de Schwabing.
Conoce a Thomas de Hartmann, con quien comienza a trabajar en colaboración.

1908-1909

Invierno: Participa en el Salón de Sergei Makovsky, en San Petersburgo.

1909

Enero: Es miembro fundador de la *Neue Künstlervereinigung München (NKVM,* Nueva asociación de artistas de Munich), de la cual es elegido presidente.
Primavera: Comienza a escribir las composiciones escénicas abstractas *Der gelbe Klang* (El sonido amarillo), *Grüner Klang* (Sonido verde) y *Schwarz und Weiss* (Blanco y negro).
Verano: Contempla en Munich una importante exposición japonesa y del oriente asiático. *Les Tendances Nouvelles* publica en París sus grabados en madera *Xylographies.*
Julio: Participa en la exposición anual de la *Allied Artists' Association,* presentada en el Royal Albert Hall de Londres. Expone con ellos hasta 1913.
Julio-agosto: Gabriele Münter compra una casa en Murnau. Tanto ella como Kandinsky viven allí con frecuencia hasta que estalla la primera guerra mundial.
Primeras *Hinterglasmalereien* (pinturas sobre cristal).
Primeras *Improvisaciones.*
Octubre: Pasa a ser corresponsal en Munich de la revista *Apollon* (Apolo), de San Petersburgo. Escribe durante un año las reseñas tituladas *Pis' mo iz Miunkhena* (Cartas desde Munich).
Del 1 al 15 de diciembre: Primera exposición de la *NKVM* en la Moderne Galerie de Heinrich Thannhauser, Munich.
Del 17 de diciembre de 1909 al 6 de febrero de 1910: Participa en el primer Salón Internacional de Izdebsky, en Odessa, que se traslada posteriormente a Kíev, San Petersburgo y Riga durante el año 1910.
Adquiere dos cuadros de Henri Rousseau.
Comienza a escribir sus poemas en prosa *Klänge* (Sonidos).

1910

Enero: Pinta sus primeras *Composiciones.*
Febrero-abril: Estancias en Murnau.
Verano: Contempla en Munich una gran exposición de arte mahometano.
Del 1 de julio hasta mediados de agosto: Estancia en Murnau.
Del 1 al 14 de septiembre: Segunda exposición de la *NKVM* en la Moderne Galerie de Thannhauser, Munich.
Octubre-diciembre: Visita Weimar y Berlín durante su viaje a Rusia. Pasa algún tiempo en San Petersburgo, Moscú y Odessa. Entra en contacto con otros artistas de vanguardia mayores que él: Izdebsky, Nikolai Kul'bin y Vladimir Markov.
Diciembre: Participa en la exposición *Bubnovnyi valet* (La Jota de Diamantes), en Moscú.
Expone 54 obras en el segundo Salón Internacional de Izdebsky, en Odessa. El catálogo incluye un texto de Kandinsky titulado «*Soderzhanie i forma*» (El contenido y la forma).
Regresa a Munich al finalizar el año.
Termina el manuscrito de *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte).*

1911

Conoce a Franz Marc y a August Macke.
2 de enero: Escucha por primera vez la música de Arnold Schönberg. Al poco tiempo inicia su correspondencia con el compositor.
10 de enero: Dimite del cargo de presidente de la *NKVM.*
9 de febrero: El periódico *Odesskie novosti* (Noticias de Odessa) publica su ensayo «*Kuda idet "novoe" iskusstvo?*» (¿Hacia dónde va el arte nuevo?).
17 al 19 de mayo: Visita a Marc en Sindelsdorf, regresando otra vez en octubre.
Junio: Escribe a Marc en relación con los planes de *Der Blaue Reiter Almanach* (El almanaque de El Jinete Azul).
De julio a finales de agosto: Estancia en Murnau.
Mediados de septiembre: Conoce personalmente a Schönberg.
Otoño: Se ultima el divorcio de Ania Shemiakina.
Conoce a Paul Klee y Emil Nolde. Traba amistad con Hans Arp, Heinrich Campendonk y Karl Wolfskehl. Mantiene correspondencia con Robert Delaunay, Natalia Goncharova y Mikhail Larionov.
2 de diciembre: Kandinsky, Marc, Gabriele Münter y Kubin abandonan la *NKVM* a raíz de que el jurado rechace la *Composición V* de Kandinsky.
18 de diciembre: Se inaugura en Munich, en la Moderne Galerie de Thannhauser, la *Erste Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter* (Primera exposición de la redacción de El Jinete Azul).
Diciembre: La editorial Piper, de Munich, publica *Über das Geistige in der Kunst.*
Los días 29 y 31 de diciembre, Kul'bin lee en San Petersburgo, durante el *Segundo congreso de artistas de toda Rusia* una versión abreviada en ruso.
Escribe el ensayo «*Über Bühnenkomposition*» (Sobre la composición escénica).

1912

Enero: Participa en la exposición *La Jota de Diamantes,* en Moscú.

Del 12 de febrero al mes de abril. Tiene lugar en la Galerie Hans Goltz, de Munich, la segunda exposición de *Der Blaue Reiter*

Abril: La editorial Piper, de Munich, publica la segunda edición de *Über das Geistige in der Kunst.*

Mayo: La editorial Piper, de Munich, publica *Der Blaue Reiter Almanach*

Mayo-septiembre: Reside principalmente en Murnau.

Del 25 de mayo al 30 de septiembre: Participa en Colonia en la *Sonderbund Internationale Kunstausstellung.*

Del 7 al 31 de julio: Participa en Zurich en la exposición *Moderner Bund*

Julio: Alfred Stieglitz publica en Nueva York, en *Camera Work,* diversos extractos de *Über das Geistige in der Kunst.*

16 y 17 de agosto: Michael Ernest Sadler y su hijo Michael T. Sadleir visitan a Kandinsky en Munich.

Otoño: Conoce en Munich a Hugo Ball.

La editorial Piper, de Munich, publica la tercera edición de *Über das Geistige in der Kunst.*

Del 2 al 30 de octubre: Primera exposición individual en la Galerie Der Sturm, de Berlín. La exposición se traslada posteriormente a otras ciudades alemanas.

Del 16 de octubre al 13 de diciembre: Viaja a Rusia, con estancias en Odessa y Moscú. Durante el regreso a Munich hace una escala en Berlín.

Del 5 al 18 de noviembre: Exposición individual en la galería Oldenzeel de Rotterdam.

Diciembre: La revista rusa vanguardista *Poshchechina obshchestvennomu vkusu* (Bofetada al gusto público), de Moscú, publica, sin permiso de Kandinsky, varios poemas de *Klänge.*

10 de diciembre: Kurdibowsky presenta las teorías artísticas de Kandinsky en una conferencia pronunciada en una junta de la *Sociedad de pintores* de San Petersburgo.

La editorial Piper, de Munich, publica *Klänge,* grabados en madera y poemas en prosa.

1913

Kandinsky y Marc preparan el segundo almanaque de *Der Blaue Reiter,* si bien el libro no llega a publicarse.

Del 17 de febrero al 15 de marzo: Expone una obra, *Improvisación 27 (El jardín del amor)* en el *Armory Show* de Nueva York, muestra que luego se traslada a Chicago y Boston. Stieglitz compra el cuadro.

Marzo-mayo: Reside principalmente en Munich.

Kandinsky, Erich Heckel, Klee, Oskar Kokoschka, Kubin y Marc planean colaborar haciendo ilustraciones para una edición de la *Biblia.*

Del 5 de julio al 6 de septiembre: Viaja a Moscú pasando por Berlín.

Verano: Arthur Jerome Eddy, de Chicago, visita Murnau mientras Kandinsky está de viaje.

Septiembre: Der Sturm, de Berlín, publica el ensayo de Kandinsky *«Malerei als reine Kunst»* (La pintura como arte puro).

Del 20 de septiembre al 1 de diciembre: Participa en el *Erster deutscher Herbstsalon* (Primer salón de otoño alemán), organizado por Herwarth Walden en la Galerie Der Sturm, de Berlín.

Octubre: Permanece en Murnau.

Der Sturm, de Berlín, publica el álbum *Kandinsky, 1901-1913,* que incluye *«Rückblikke»* (Reminiscencias) así como sus descripciones de los cuadros *Composición IV, Composición VI* y *Pintura con borde blanco.*

Del 7 de noviembre al 8 de diciembre: Participa en la exposición del *Moderne Kunst Kring* (Círculo de arte moderno) en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

1914

1 de enero: Exposición individual en la Moderne Galerie de Thannhauser, en Munich. Goltz había pensado inicialmente presentarla en Munich en otoño de 1912.

Enero: Es invitado a dar una conferencia en la inauguración de su exposición individual del *Kreis fur Kunst,* (Círculo de Arte) de Colonia. Presenta el manuscrito, pero no llega a pronunciar la conferencia.

Febrero: Permanece en Murnau.

Marzo: La editorial Piper, de Munich, publica la segunda edición de *Der Blaue Reiter Almanach*

Ball piensa en hacer un libro sobre el nuevo teatro con la participación de Kandinsky, Klee, Marc, De Hartmann y otros. La guerra lo impide

Abril: Permanece casi todo el mes en Murnau

Del 9 al 20 de abril: Viaja con su madre a Merano (Italia).

23 de abril: Se publica en Londres y Boston la edición inglesa de *Über das Geistige in der Kunst.* En octubre se publicará en Petrogrado la edición rusa.

Se publica en Chicago el libro de A. J. Eddy, *Cubists and Post Impressionists,* que incluye la correspondencia dirigida al autor por Kandinsky

Desde mayo al 1 de agosto: Permanece en Murnau

Pinta para el recibidor del piso neoyorquino de Edwin A. Campbell en el n.º 635 de Park Avenue, cuatro paneles que actualmente pertenecen a la colección del Museum of Modern Art de Nueva York

Junio: Se publican en *Blast I* en Londres, fragmentos del texto de Kandinsky *«Formen- und Farbensprache»* (El idioma de las formas y los colores), traducidos al inglés por Edward Wadsworth.

3 de agosto: Tras estallar la primera guerra mundial, abandona la zona de Munich junto con Gabriele Munter y se marcha a Suiza

Del 6 de agosto al 16 de noviembre: Reside en Suiza, en los alrededores de Goldach, junto al lago Constanza

Comienza a escribir notas que luego incorporará en *Punkt und Linie zu Fläche (Punto y línea sobre el plano)*

Escribe la composición escénica *Violetter Vorhang* (Telón violeta)

Diciembre: Regresa a Rusia, pasando por Zurich y los Balcanes.

Llega a Moscú tras permanecer una semana en Odessa. Vive en el n.º 1 de la calle Dolgii hasta diciembre de 1921.

1915

Este año no pinta ningún óleo.

Alexandr Rodchenko y Varvara Stepánova viven temporalmente en el piso de Kandinsky.

Marzo: David Burliuk alquila un estudio cerca de la casa de Kandinsky

Abril: Participa en Moscú en la *Vystavka zhivopisi 1915 god* (Exposición de pintura del año 1915), junto a Natan Altman, David y Vladimir Burliuk, Natalia Goncharova, Larionov y otros.

Mayo: Pasa tres semanas en Odessa.

Del 19 de agosto al 7 de septiembre: Visita Crimea.

23 de diciembre: Viaja a Estocolmo, donde se reúne, por última vez, con Gabriele Münter en Navidad. Permanece en la ciudad hasta el mes de marzo de 1916

1916

1 de febrero: Exposición individual en la Galerie Gummeson de Estocolmo, organizada por Herwarth Walden y Carl Gummeson

Febrero: La editorial Gummesons Konsthandels Förlag, de Estocolmo, publica en forma de folleto el ensayo de Kandinsky, *Om Konstnaren* (Sobre el artista). La revista *Konst,* de Estocolmo, publica unas manifestaciones con el título de *«Konsten utan amne»* (El arte sin tema)

17 de marzo: Inauguración en Zurich de la Galerie Dada (antes Galerie Corray) con una exposición de obras de Kandinsky y otros. Viaja de Estocolmo a Moscu pasando por Petrogrado.

Junio: Ball lee en el Cabaret Voltaire, de Zurich, los poemas de *Klänge.* La revista *Cabaret Voltaire,* de Zurich, publica el poema *«Seben»* (Ver)

Verano: Permanece en Moscú, realizando visitas a Odessa y Kiev

Septiembre: Conoce a Nina von Andreevskaia.

Del 10 de diciembre de 1916 al 14 de enero de 1917: Participa en Petrogrado en la *Vystavka sovremennoi russoi zhivopisi* (Exposicion de pinturas rusas actuales)

1917

11 de febrero. Contrae matrimonio con Nina von Andreevskaia

Viaja a Finlandia.

Abril: Ball da una conferencia sobre Kandinsky en la Galerie Dada, de Zurich, y lee tres poemas de Kandinsky en la segunda velada de *Der Sturm* en Zurich.

Septiembre: Nace su hijo Volodia Kandinsky.
Otoño: Se crea en Moscú, poco después de la Revolución de Octubre, el *Narkompros (NKP,* comisaría popular para la Ilustración). Se nombra comisario de ilustración a Anatolii Lunacharsky.
Diciembre: Se reproduce la obra de Kandinsky en el n.º 2 de *Dada,* publicado en Zurich.

1918

29 de enero: Se crea, dentro del *NKP,* el *IZO* (Departamento de artes plásticas). Vladimir Tatlin, emisario de Lunacharsky para la división de Moscú, visita a Kandinsky y le pide que participe en el *IZO.* Kandinsky es nombrado miembro del *IZO NKP.*
A través del *NKP* conoce a Liubov Popova, Olga Rozanova y Nadezhda Udaltsova.
Abril: Se crean en Moscú y Petrogrado las innovadoras escuelas del *Svomas* (Estudios artísticos estatales libres). Antoine Pevsner y Kasimir Malévich imparten clases en el *Svomas* de Moscú. Tatlin da clases en Moscú.
Tiene lugar en Moscú, en el Club de la Federación de Izquierdas, una exposición individual de la obra de Rodchenko titulada *Cinco años de arte.*
Julio: Asume la dirección de las secciones de teatro y de cine del *IZO NKP* y es nombrado director de la revista *Izobrazitel' noe Iskusstvo* (Artes visuales), publicada en Petrogrado por el *IZO NKP.* El primer número incluye su artículo *«O stesenicheskoi kompozitsii»* (Sobre la composición escénica).
Octubre: Pasa a dirigir un estudio del *Svomas* de Moscú.
El *IZO NKP* de Moscú publica la edición rusa de *«Rückblicke»* en *Tekst khudozhnika. Stupeni* (Texto del artista. Peldaños).
Junto con el crítico Nikolai Punin y los artistas Tatlin y David Shterenberg, es nombrado miembro del comité encargado de la Oficina Internacional del *IZO.* Kandinsky entabla contactos con artistas alemanes y con el arquitecto Walter Gropius.
5 de diciembre: La comisión organizadora de los museos de cultura pictórica del *IZO NKP* propone crear una red de nuevos museos. En la comisión figuran artistas como Altman y Aleksei Karev.

1919

Febrero: Se publican en los números 3 (1 de febrero) y 4 (22 de febrero), de *Iskusstvo* (Arte), los artículos *«O tochke»* (Sobre el punto) y *«O linii»* (Sobre la línea).
Se crean en Moscú, Petrogrado y otras ciudades diversos Museos de Cultura Pictórica. Kandinsky es su primer director.
Junto con Rodchenko y otros, Kandinsky colabora en la organización de una red de veintidós museos provinciales.
Trabaja en la *Entsiklopediia izobrazitel' nogo iskusstva* (Enciclopedia de las artes plásticas), que no llega a publicarse.
Participa, junto con Ivan Kliun, Antoine Pevsner, Liubov Popova, Rodchenko, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova y otros, en la *Quinta exposición estatal del sindicato de pintores artísticos del nuevo arte (desde el impresionismo a la no objetividad),* presentada en Moscú.
Primavera: Gropius funda, en Weimar, la Bauhaus.
Junio: Paul Westheim publica en Potsdam, en su revista *Das Kunstblatt,* el artículo de Kandinsky, *«W. Kandinsky: Selbstcharakteristik»* (Autocaracterización).

1919-1920

Debido a sus tareas administrativas, Kandinsky mantiene frecuentes contactos con Rodchenko, Varvara Stepanova y otros artistas.

1920

Enero-abril: La revista del *IZO NKP,* de Moscú, *Khudozhestvennaia zhizn'* (Actividad artística), que había sustituido en 1919 a *Iskusstvo,* publica tres artículos de Kandinsky, entre ellos el titulado *«O velikoi utopii»* (Sobre la gran utopía).
Mayo: Se crea en Moscú el *Inkhuc* (Instituto de cultura artística). Poco después se crean organizaciones afiliadas en Petrogrado, Vitebsk y otras ciudades de la Unión Soviética y Europa.
16 de junio: Muere su hijo Volodia Kandinsky.
Junio: Kandinsky presenta el programa pedagógico del *Inkhuc* en el Primer Congreso Panruso de Profesores y Alumnos del *Svomas* de Moscú.
Es nombrado catedrático honorario de la universidad de Moscú.
Participa en la *Exposición de los cuatro,* celebrada en Moscú, junto a Rodchenko, Varvara Stepanova y Nikolai Sinezubov.
Septiembre: El *Svomas* es sustituido por el *Vkhutemas* (Estudios superiores artístico-técnicos del estado), donde Kandinsky imparte clases.
Noviembre-diciembre: Participa en la exposición de la Société Anonyme de Nueva York y en la *Decimonovena exposición de la Oficina central de exposiciones panrusa del departamento del IZO del NKP.*
Del 19 al 25 de diciembre: Informa sobre las actividades del *Inkhuc* durante el Primer Congreso Panruso de Directores de Secciones de Arte, organizado por el *NKP* de Moscú.
El programa de Kandinsky es rechazado. Al finalizar el año, el artista abandona el *Inkhuc.*
Diseña tazas y platos para una fábrica de porcelanas.

1921

Mayo: Es nombrado miembro del comité de ciencias y artes, en el que figuran también Petr Kogan y A. M. Rodionov, para estudiar la posibilidad de crear la Academia Rusa de Ciencias Artísticas. Actúa también como presidente del subcomité de psicofisiología y bellas artes.
Julio: Charles-André Julien entrevista a Kandinsky, en Moscú, sobre el arte en la Rusia postrevolucionaria. El artículo no se publicará hasta 1969.
Verano: Kandinsky da una conferencia sobre «Los elementos básicos de la pintura» ante el comité de ciencias y artes. El departamento especial de bellas artes no se crea hasta el 22 de enero de 1922.
Octubre: Kandinsky funda, junto con Kogan, la *RAKhN* (Academia Rusa de Ciencias Artísticas), siendo nombrado vicepresidente.
Participa en sus últimas exposiciones rusas, *Mir iskusstva* (El mundo del arte) y la *Tercera exposición artística itinerante de la subdivisión regional soviética de la dirección de museos,* en Sovetsk (provincia de Kirov).
Diciembre: Kandinsky abandona la Rusia soviética para trasladarse a Berlín, instalándose en un piso amueblado de la Motzstrasse.
Conoce a Lyonel Feininger.

1922

Marzo: Gropius le ofrece a Kandinsky una cátedra en la Bauhaus de Weimar.
Del 30 de abril al 5 de junio: Exposición individual en la Galerie Goldschmidt-Wallerstein, de Berlín.
Junio: Se traslada a Weimar, instalándose en un apartamento amueblado de la Cranachstrasse. Kandinsky y Klee se reúnen. Imparte el curso preparatorio *(Elementarer Unterricht)* y es *«Formmeister»* del taller de pintura de murales de la Bauhaus.
Julio: La Academia de las Artes, de Tokio, le ofrece un puesto docente, que rechaza.
Septiembre: Pasa sus vacaciones con Feininger en casa de la madre de Gropius, en Timmendorfer Strand, cerca de Lübeck.
Otoño: Diseña murales para la entrada de la *Juryfreie Kunstausstellung,* del Glaspalast de Berlín.
Del 15 de octubre hasta noviembre: Participa en la *Erste russische Kunstausstellung* presentada en la Galerie van Diemen, de Berlín.
Se imprime en Weimar, publicado por la editorial berlinesa Propyläen-Verlag, la carpeta de obras gráficas *Kleine Welten* (Pequeños mundos).

1923

Del 23 de marzo al 4 de mayo: Primera exposición individual neoyorquina, organizada por la Société Anonyme, de la que pasa a ser primer vicepresidente honorario. Establece una estrecha asociación con Katherine Dreier.
Abril: Sugiere a Schönberg que dirija la Musikhochschule de Weimar.
Inicia su correspondencia con Will Grohmann.
Del 15 de agosto al 30 de septiembre: Exposición de la Bauhaus en Weimar. Se publican en la antología de la Bauhaus los textos de Kandinsky *«Die Grundelemente der Form»* (Los elementos básicos de la forma), *«Farbkurs und Seminar»* (Curso y seminario sobre los colores) y *«Über die abstrakte Bühnensynthese»* (Sobre la síntesis escénica abstracta).
Septiembre: Vacaciones en Müritz y Binz, a orillas del mar Báltico.
Otoño: Vive en la Südstrasse de Weimar.

1924

Marzo: Galka Scheyer, que pasa a ser el representante de Kandinsky en Estados Unidos, forma el grupo de exposiciones *Blaue Vier* (Los cuatro azules), integrado por Feininger, Jawlensky, Kandinsky y Klee.
Agosto: Vacaciones en Wennigstedt (Sylt), a orillas del mar del Norte

1925

Febrero: Visita Dresde y Dessau.
1 de abril: Se cierra la Bauhaus de Weimar.
Junio: Se traslada a Dessau, donde se reinstala la Bauhaus.
Alquila un piso amueblado en el n.º 7 de la Moltkestrasse, realquilándole una habitación a Klee.
Se publica en *Der Cicerone* el texto de Kandinsky, *«Abstrakte Kunst»* (El arte abstracto).
Verano: Vacaciones en Binz.
Otto Ralfs forma la *Kandinsky Gesellschaft,* integrada por ocho coleccionistas alemanes de arte.
Noviembre: Termina el manuscristo de *Punkt und Linie zu Fläche (Punto y linea sobre el plano).*

1926

Albert Langen, de Munich, publica *Punkt und Linie zu Fläche.*
Se publica en *Das Kunstblatt «Tanzkurven: zu den Tanzen der Palucca»* (Curvas de danza: las danzas de Palucca).
Muere su padre en Odessa.
Mayo: Se inaugura en Braunschweig la exposición que conmemora los sesenta años de Kandinsky. La exposición se traslada luego a Dresde, Berlín, Dessau y otras ciudades europeas.
Mediados de junio: Se muda al n.º 6 de la Burgkühnauer Allee, en Dessau. Ocupa con Klee la casa para profesores y amuebla el comedor con sillas de Breuer.
Verano: Vacaciones en Müritz.
Noviembre: Participa en *An International Exhibition of Modern Art,* exposición organizada por la Société Anonyme en el Brooklyn Museum.
Diciembre: Se crea la revista *bauhaus.* El primer número, dedicado a Kandinsky con motivo de su sexagésimo aniversario, incluye un texto suyo titulado *«der wert des theoretischen unterrichts in der malerei»* (el valor de las clases teóricas en la pintura).

1927

Mayo: Comienza a impartir la clase de pintura libre.
Pasa sus vacaciones en Austria y Suiza, visitando a los Schönberg a orillas del Wörther See.
Otoño: Entabla amistad con Christian Zervos.

1928

Los Kandinsky adquieren la nacionalidad alemana.
Diseña el escenario y los trajes y dirige la representación de los *Cuadros de una exposición,* de Mussorgsky, que se estrena el 4 de abril en el Friedrich-Theater de Dessau.
La revista *bauhaus* publica su texto *«Kunstpädagogik; analytisches zeichnen»* (La pedagogía artística; el dibujo analítico).
Conoce en Berlín a Rudolf Bauer y en Dessau a César Domela.
Verano: Pasa sus vacaciones en Niza y Juan-les-Pins, en la Riviera francesa, y en Les Sables d'Olonne (París).

1929

Del 15 al 31 de enero: La Galerie Zak presenta su primera exposición individual en Paris de acuarelas y *gouaches.*
Principios de mayo: Marcel Duchamp y Katherine Dreier visitan a Kandinsky en la Bauhaus.
Verano: Conoce a Hilla Rebay, así como a Solomon R. Guggenheim y su esposa.
Agosto: Pasa sus vacaciones con Klee en Hendaya. Viaja a Bélgica y visita a James Ensor en Ostende.
Noviembre: Visita en Berlín a Erich Mendelsohn y su esposa.

1930

Enero: Michel Seuphor lo invita a colaborar en la publicación *Cercle et Carré.*
Del 14 al 31 de marzo: Exposición individual en la Galerie de France de París. Viaja a París y conoce a Jean Hélion y a Gualtieri di San Lazzaro.
Viaja a Cattolica, Verona, Bolonia, Urbino, Ravena y Venecia. Le causan especial impresión los mosaicos de Ravena. El 4 de mayo se encuentra ya de regreso en la Bauhaus.
Del 18 de abril al 1 de mayo: Participa con dos cuadros en la exposición *Cercle et Carré* de la Galerie 23, de París.
Diciembre: Se muda al n.º 6 de la Stresemann Allee de Dessau.

1931

Marzo: La Art Students League de Nueva York le ofrece un puesto docente, que rechaza.
Diseña azulejos de cerámica para una sala de música de la *Deutsche Bauausstellung* de Berlín, que se inaugura el 9 de mayo.
26 de mayo: Visita a Klee en Wörlitz. Prepara la edición del volumen V, n.º 3 de *bauhaus,* que incluye su homenaje a Klee.
Verano: Visita Egipto, Palestina, Turquía, Grecia e Italia durante un crucero por el Mediterráneo.
Otoño: Primera contribución a los *Cahiers d'Art* de Zervos: *«Reflexions sur l'art abstrait»* (Reflexiones sobre el arte abstracto).

1932

Abril: Diseña la portada de *transition,* que también publica su poesía.
22 de agosto: El partido nacionalsocialista decreta el cierre de la Bauhaus de Dessau a partir del 1 de octubre.
Septiembre: Vacaciones en Dubrovnik (Yugoslavia).
Octubre: La Bauhaus se traslada a las afueras de Berlín, funcionando como un instituto privado.
Noviembre: Se exponen obras suyas en la Valentine Gallery de Nueva York.
10 de diciembre: Se muda al n.º 19 de la Bahnstrasse, de Berlín, Südende, donde vive durante todo el año siguiente.

1933

20 de julio: Cierre definitivo de la Bauhaus.
Agosto: Pinta su última obra en Alemania, *Desarrollo en marrón.*
Visita París y pasa sus vacaciones en Les Sablettes (Var), cerca de Tolón.
Octubre: Se hospeda en el Hôtel des Saints-Pères de París. Se entrevista con Duchamp.
Del 27 de octubre al 26 de noviembre: Invitado de honor en la sexta exposición del grupo surrealista de la *Association Artistique Les Surindépendants.*
Entre noviembre y principios de diciembre: Visita Berlín.
Finales de diciembre: Alquila un piso situado en la sexta planta del edificio n.º 135 del boulevard de la Seine (actualmente Général Koenig), en Neuilly-sur-Seine, a las afueras de París.

1934

Febrero: Reanuda su trabajo.
Marzo: Conoce a Joan Miró. Por estas fechas conoce también a Piet Mondrian y Alberto Magnelli y vuelve a tratar a su viejo amigo Arp.
Obras ilustradas en *Abstraction-Création,* París.
Mayo: Exposición en la Galerie Cahiers d'Art, de París.
Junio: Visita a Man Ray, Pevsner, Fernand Léger, Constantin Brancusi y Robert y Sonia Delaunay. Recibe la visita de Max Ernst.
Agosto: Vacaciones en Normandía (Calvados).

1935

Febrero: El Black Mountain College, de Black Mountain (Carolina del Norte), lo invita a trabajar allí como artista residente. Kandinsky rechaza la oferta.
Del 24 de febrero al 31 de marzo: Participa en la exposición *Thèse, antithèse, synthèse* del Kunstmuseum de Lucerna.
Verano: Vacaciones en la Riviera francesa.

Contribuye al catálogo de la exposición de Willi Baumeister, con quien se carteaba desde 1931, con un homenaje.
Expone en Nueva York, junto a Max Weber y Paul Klee, en el New Art Circle, de J. B. Neumann. Es la primera exposición que hace con Neumann, que en julio pasa a ser su representante en la zona este de los Estados Unidos.

1936

Participa en las exposiciones *Abstract and Concrete,* de la Lefèvre Gallery, de Londres, y *Cubism and Abstract Art,* del Museum of Modern Art, de Nueva York.
Se publica en *Cahiers d'Art* un recuerdo de Marc escrito por Kandinsky.
Finales del verano: Vacaciones en Génova, Pisa, Florencia y Forte dei Marmi.

1937

Es entrevistado por el marchante Karl Nierendorf, quien organiza una exposición individual de su obra en Nueva York en el mes de marzo.
Del 21 de febrero al 29 de marzo: Exposición de Kandinsky en la Kunsthalle de Berna. Acude a la exposición acompañado de Klee.
Verano: Vacaciones en Bretaña.
Los nazis confiscan muchas de sus obras pertenecientes a museos alemanes.
Es incluido en la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado), que se inaugura el 19 de julio en la Haus der Kunst, de Munich.
Del 30 de julio al 31 de octubre: Participa en *Origines et développement de l'art international indépendant,* en el museo Jeu de Paume (París).
Un museo francés entabla negociaciones para comprar *Composición IX.*
Diciembre: Visita las exposiciones de Arp, Taeuber-Arp y Miró.

1938

Febrero: Escribe *«Abstract of Concreet?»* para el catálogo de la exposición *Abstracte Kunst,* del Stedelijk Museum de Amsterdam.
Exposición individual en la Guggenheim Jeune Gallery de Londres.
Marzo: El primer número de *XXe Siècle,* de San Lazzaro, incluye el texto de Kandinsky, *«L'art concret».*
Abril: transition publica cuatro poemas acompañados por grabados en madera.
Junio: Conoce a Otto Freundlich en la exposición de éste en la Galerie Jeanne Bucher, de París.
Verano: Vacaciones en la Riviera francesa, en Cap Ferrat.
Agosto: Caduca el pasaporte alemán de Kandinsky.

1939

Enero: Termina *Composición X,* su último lienzo grande.
Inicia su correspondencia con el oficial francés Pierre Bruguière.
Febrero: Negociaciones para una posible retrospectiva suya en el museo Jeu de Paume de París.
Un museo francés compra *Composición IX.*
Del 10 al 27 de mayo: Participa en la exposición *Abstract and Concrete Art,* presentada en la Guggenheim Jeune Gallery de Londres. Escribe unos comentarios al respecto.
Del 30 de junio al 15 de julio: Es incluido en la primera exposición *Réalités nouvelles* de la Galerie Charpentier de París.
Se le concede la nacionalidad francesa.
Conversa con Leonide Massine acerca de un posible ballet multimedia.
Agosto: Vacaciones en La Croix-Valmer, en la costa mediterránea.
3 de septiembre: Se declara la guerra a Alemania.
27 de septiembre: Envía a Émile Redon sesenta y cinco lienzos para que los guarde en Aveyron.

1940

Junio-agosto: Tras producirse la invasión de Francia por el ejército alemán, viaja a Cauterets, en los Pirineos. Durante el viaje de regreso, se entrevista con Léger en Vichy.

1941

Mayo: En nombre del Centre Américain de Secours y de varios estadounidenses, Varian Fry consigue a los Kandinsky un pasaje desde Marsella a Nueva York, pero ellos deciden permanecer en Francia.
Finales de septiembre: Vacaciones en Marlotte.

1942

Escribe un breve prólogo para la carpeta *10 Origin,* preparada para su publicación por Max Bill.
Desde mediados de año Kandinsky sólo realiza cuadros pequeños sobre madera o cartón.
Del 21 de julio al 4 de agosto: Tiene lugar clandestinamente, debido a la ocupación nazi, una exposición individual en la Galerie Jeanne Bucher, de París.

1943

Junio: Escribe el prólogo para un álbum de reproducciones de Domela y un homenaje a la difunta Sophie Taeuber-Arp.
Mediados de septiembre: Vacaciones en Rochefort-en-Yvelines.
Del 19 de octubre al 15 de noviembre: Contempla la exposición de Miró en la Galerie Jeanne Bucher, de París.

1944

Enero: Expone en la Galerie Jeanne Bucher, de París, con Domela y Nicolas de Staël; en abril expone con ellos y con Magnelli en la Galerie l'Esquisse, de París.
Marzo: Termina *L'Elan tempéré* (Impetu moderado), último cuadro que cataloga en su lista particular. Cae enfermo, pero sigue trabajando hasta el mes de julio.
Del 11 al 31 de octubre: Se incluye cuatro obras suyas en una exposición de arte abstracto presentada por la Galerie Berri-Raspail, de París.
Del 7 de noviembre al 15 de diciembre: La Galerie l'Esquisse, de París, presenta la última exposición individual que tiene lugar en vida del artista.
13 de diciembre: Muere en Neuilly-sur-Seine de una esclerosis del cerebelo.

1909
Munich, Moderne Galerie (Thannhauser), *I. Ausstellung Neue Kunstlervereinigung München,* del 1 al 15 de diciembre.

1910
Munich, Moderne Galerie (Thannhauser), *II. Ausstellung Neue Kunstlervereinigung München,* del 1 al 14 de septiembre.
Odessa, *Salón 2: exposición internacional organizada por V. A. Izdebsky,* ¿diciembre?

1911-1912
Munich, Moderne Galerie (Thannhauser), *III. Ausstellung Neue Kunstlervereinigung München,* del 18 de diciembre a enero.
Munich, Moderne Galerie (Thannhauser), *Die erste Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter,* del 18 de diciembre al 1 de enero.

1912
Munich, Galerie Hans Goltz, *Die zweite Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter,* desde el 12 de febrero hasta abril.
Berlín, Der Sturm, *Kandinsky: Kollektiv-Ausstellung 1902-1912,* del 2 al 30 de octubre.

1913
Berlín, Der Sturm, *Erster deutscher Herbstsalon,* de septiembre a noviembre.

1914
Munich, Moderne Galerie (Thannhauser), *Kandinsky,* enero.
Colonia, Kreis für Kunst Köln im Deutschen Theater, *Kandinsky,* del 30 de enero al 15 de febrero.

1916
Estocolmo, Gummesons Konsthandel, *Kandinsky,* febrero.
Berlín, Der Sturm, *Kandinsky,* septiembre.

1921
Moscú, *Mir iskusstva* (El mundo del arte), octubre y noviembre.

1922
Berlín, Galerie Goldschmidt-Wallerstein, *Kandinsky,* del 30 de abril al 5 de junio.
Munich, Moderne Galerie (Thannhauser), *W. Kandinsky,* del 1 al 14 de julio.
Estocolmo, Gummesons Konsthandel, *Kandinsky,* del 1 de septiembre al 15 de octubre.
Berlín, Galerie van Diemen, *Erste russische Kunstausstellung,* del 15 de octubre a noviembre.

1923
Nueva York, Société Anonyme, *Kandinsky: First One-Man Exhibition,* del 23 de marzo al 4 de mayo.

1924
Viena, Neue Galerie (Grünangergasse), *Russische Kunstausstellung,* febrero.

1925
Erfurt, Kunstverein, *Wassily Kandinsky,* enero.
Wiesbaden, Neues Museum, Nassauischer Kunstverein, *Wassili Kandinsky,* enero y febrero.

1926
Oakland (California), The Oakland Art Gallery, *The Blue Four: Feninger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee,* del 2 al 31 de mayo.
Braunschweig, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, *Jubilaums-Ausstellung W. Kandinsky,* del 9 de mayo al 6 de junio.
Dresde, Galerie Arnold, *Kandinsky. Jubilaum. Ausstellung zum 60. Geburtstage,* octubre y noviembre
Berlín, Galerie Neumann & Nierendorf, *Kandinsky. Jubilaum. Ausstellung zum 60. Geburtstage,* del 14 de noviembre al 15 de diciembre

1927
Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim, *Wege und Richtungen der Abstrakten Malerei in Europa,* del 30 de enero al 27 de marzo
Zurich, Kunsthaus Zurich, *Ausstellung,* del 30 de octubre al 27 de noviembre

1928
Berlín, Galerie Ferdinand Moller, *Wassily Kandinsky. Aquarelle,* octubre
Dresde, Neue Kunst Fides, *Kandinsky,* octubre y noviembre

1929
París, Galerie Zak, *Exposition d'Aquarelles de Wassily Kandinsky,* del 15 al 31 de enero
La Haya, Kunstzaal De Bron, *Aquarellen van W. Kandinsky,* del 16 de marzo al 12 de abril. Se desplazó a Bruselas, Galerie le Centaure, *Kandinsky,* mayo.
Oakland (California), The Oakland Art Gallery, *Kandinsky,* clausurada el 10 de mayo.

1930
París, Galerie de France, *Kandinsky,* del 14 al 31 de marzo.

1931
Berlín, Galerie Alfred Flechtheim, *Kandinsky,* febrero.
Zurich, Kunsthaus Zürich, *Ausstellung,* del 12 de noviembre al 9 de diciembre

1932
Berlín, Galerie Ferdinand Möller, *Wassily Kandinsky. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik,* febrero.
Chicago, The Arts Club of Chicago, *The Blue Four: Feninger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee,* del 1 al 15 de abril.
Nueva York, Valentine Gallery, *An Exhibition of Paintings by Kandinsky,* noviembre

1934
Milán, Galleria del Milione, *Kandinsky,* del 24 de abril al 9 de mayo
París, Galerie Cahiers d'Art, *Kandinsky,* mayo.

1935
Lucerna, Kunstmuseum Lucerne, *Thèse, antithèse, synthèse,* del 24 de febrero al 31 de marzo.
San Francisco, San Francisco Museum of Art, *Kandinsky Abstractions,* del 5 de mayo al 9 de junio.
París, Galerie Cahiers d'Art, *Kandinsky,* del 21 de junio al 10 de septiembre.

1936
Nueva York, J. B. Neumann's New Art Circle, *Vasily Kandinsky,* del 1 al 29 de febrero.
Los Angeles, Stendahl Art Galleries, *Kandinsky,* inaugurada el 24 de febrero
Charleston (Carolina del Sur), Carolina Art Association, Gibbes Memorial Art Gallery, *Solomon R. Guggenheim Collection of Non Objective Paintings,* del 1 de marzo al 12 de abril.
París, Galerie Jeanne Bucher, *Kandinsky,* del 3 al 19 de diciembre

1937
Filadelfia, Philadelphia Art Alliance, *Solomon R. Guggenheim Collection of Non Objective Paintings,* del 8 al 28 de febrero.
Berna, Kunsthalle Bern, *Wassily Kandinsky. Franzosische Meister der Gegenwart,* del 21 de febrero al 29 de marzo.
Nueva York, Nierendorf Gallery, *Kandinsky* (organizada por la College Art Association), del 12 al 28 de marzo. Se trasladó a Cleveland, Cleveland Museum of Art desde el 10 de febrero hasta marzo, y a Cambridge (Massachusetts), Germanic Museum, Harvard University, hasta el 24 de abril

París, Jeu de Paume, *Origines et développement de l'art international indépendant,* del 30 de julio al 31 de octubre.

1938

Londres, Guggenheim Jeune, *Wassily Kandinsky,* del 18 de febrero al 12 de marzo.

1939

Nueva York, Nierendorf Gallery, *Kandinsky,* del 1 de febrero al 18 de marzo.
Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, *Art of Tomorrow,* inaugurada el 1 de junio.
París, Galerie Jeanne Bucher, *Kandinsky,* del 2 al 17 de junio.
San Francisco, San Francisco Museum of Art, *Seven Additional Kandinsky Oils,* del 20 de julio al 9 de agosto.

1941

Nueva York, Nierendorf Gallery, *Kandinsky,* marzo.

1942-1943

Nueva York, Nierendorf Gallery, *Kandinsky Retrospective,* de diciembre a febrero.

1943

Nueva York, Art of This Century, *15 Early, 15 Late,* del 13 de marzo al 10 de abril.

1944

Nueva York, Nierendorf Gallery, *Gestation-Formation,* marzo.
Nueva York, Buchholz Gallery, *The Blue Four: Feininger, Jawlenksy, Kandinsky, Paul Klee,* del 31 de octubre al 25 de noviembre.
París, Galerie l'Esquisse, *Etapes de l'oeuvre de Wassily Kandinsky,* del 7 de noviembre al 7 de diciembre.

1945

Basilea, Kunsthalle Basel, *Wassily Kandinsky: Gedächtnisausstellung,* del 10 de marzo al 8 de abril.
Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, *In Memory of Wassily Kandinsky,* del 15 de marzo al 29 de abril.
Chicago, The Arts Club of Chicago, *Wassily Kandinsky Memorial Exhibition,* noviembre.

1946

Pittsburgh, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, *Memorial Exhibition of Paintings by Wassily Kandinsky,* del 11 de abril al 12 de mayo.
Zurich, Kunsthaus Zürich, *Georges Braque, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso,* del 21 de septiembre al 20 de octubre.

1947

París, Galerie René Drouin, *Kandinsky,* febrero.

1947-1948

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Kandinsky,* del 8 de diciembre hasta finales de enero. Se trasladó a La Haya, Gemeentemuseum, del 13 de febrero al 14 de marzo.

1948

Munich, Moderne Galerie (Otto Stangl), *Kandinsky,* septiembre y octubre.
Nueva York, Sidney Janis Gallery, *Kandinsky,* del 9 al 27 de noviembre.

1949

París, Galerie René Drouin, *Kandinsky: époque parisienne,* del 2 de junio al 2 de julio.
Nueva York, Sidney Janis Gallery, *Kandinsky,* del 21 de noviembre al 24 de diciembre.

1951

París, Galerie Maeght, *Kandinsky 1900-1910,* noviembre y diciembre.

1952

Boston, Institute of Contemporary Art, *Kandinsky,* del 25 de marzo al 18 de abril. Se trasladó a Nueva York, M. Knoedler & Co., Inc., del 10 de mayo al 6 de junio; San Francisco, San Francisco Museum of Art, del 20 de julio al 26 de agosto; Minneápolis, Walker Art Center, del 14 de septiembre al 26 de octubre, y Cleveland, Cleveland Museum of Art, del 6 de noviembre al 7 de diciembre.

1953

París, Galerie Maeght, *Kandinsky,* octubre y noviembre.

1955

París, Galerie Maeght, *Kandinsky: période dramatique 1910-1920,* julio y agosto.

1957-1958

Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *45 Oeuvres de Kandinsky Provenant du Solomon R. Guggenheim Museum, New York,* del 17 de mayo al 30 de junio. Se trasladó a París, Musée National d'Art Moderne, del 15 de noviembre al 5 de enero; Londres, Tate Gallery, del 15 de enero al 28 de febrero; Lyon, Musée des Beaux-Arts, del 8 de marzo al 6 de abril; Oslo, Kunstnernes Hus, del 18 de abril al 4 de mayo, y Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, del 15 de mayo al 30 de junio.

1959

París, Berggruen & Cie., *Klee & Kandinsky,* marzo.
Toronto, The Art Gallery of Toronto, *Paintings by Kandinsky from the Collection of The Solomon R. Guggenheim Museum,* del 24 de abril al 24 de mayo.

1961

Londres, Marlborough Gallery, Ltd., *Kandinsky: The Road to Abstraction,* abril y mayo.

1963

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Vasily Kandinsky, 1866-1944: A Retrospective Exhibition,* del 25 de enero al 7 de abril. Se trasladó a París, Musée National d'Art Moderne, del 29 de abril al 24 de junio; La Haya, Gemeentemuseum, del 1 de julio al 30 de agosto, y Basilea, Kunsthalle Basel, del 7 de septiembre al 7 de noviembre.

1963-1964

Pasadena, Pasadena Art Museum, *Vasily Kandinsky, 1866-1944: A Retrospective Exhibition* (organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York), del 15 de enero al 15 de febrero. Se trasladó a San Francisco, San Francisco Museum of Art, del 1 de marzo al 1 de abril; Portland (Oregón), Portland Art Museum, del 15 de abril al 15 de mayo; San Antonio (Tejas), Marion Koogler McNay Art Institute, del 1 de junio al 1 de julio; Colorado Springs, Colorado Springs Fine Arts Center, del 15 de julio al 25 de agosto; Baltimore, The Baltimore Museum of Art, del 19 de septiembre al 20 de octubre; Columbus (Ohio), The Columbus Gallery of Fine Arts, del 5 de noviembre al 5 de diciembre; San Luis, Washington University Art Gallery, del 22 de diciembre al 6 de enero; Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, del 5 de febrero al 5 de marzo, y a Worcester, Worcester Art Museum, del 20 de marzo al 20 de abril.

1965

Estocolmo, Moderna Museet, *Kandinsky,* del 10 de abril al 23 de mayo.

1966

Nueva York, Marlborough-Gerson Gallery, Inc., *Kandinsky: The Bauhaus Years,* abril y mayo.
St.-Paul-de-Vence (Francia), Fondation Maeght, *Kandinsky Centenaire,* del 23 de julio al 30 de septiembre.
Londres, Marlborough Gallery, Ltd., *Kandinsky and His Friends,* noviembre y diciembre.

1966-1967

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Vasily Kandinsky Painting on Glass (Hinterglasmalerei): Anniversary Exhibition,* desde el 4 de diciembre hasta febrero.

1969

Nueva York, M. Knoedler & Co., Inc, *Kandinsky. Parisian Period 1934-1944*, del 21 de octubre al 22 de noviembre.

1969-1970

Nueva York, The Museum of Modern Art, *Kandinsky Watercolors,* del 2 de abril al 11 de mayo. Se trasladó a Fort Worth (Tejas), Fort Worth Art Center, del 13 de julio al 17 de agosto; Richmond (Virginia), Virginia Museum of Fine Arts, del 1 de septiemhre al 12 de octubre; Ithaca, White Museum of Art, Cornell University, del 3 de noviembre al 14 de diciembre; Louisville, J. B. Speed Art Museum, del 11 de enero al 22 de febrero; Manchester (New Hampshire), Currier Gallery of Art, del 16 de marzo al 27 de abril; Toronto, Art Gallery of Ontario, del 18 de mayo al 29 de junio; Pasadena, Pasadena Art Museum, del 20 de julio al 31 de agosto; San Francisco, San Francisco Museum of Art, del 21 de septiemhre al 2 de noviembre; Milwaukee, Milwaukee Art Center, del 21 de enero al 18 de febrero; Minneápolis, Minneapolis Institute of Arts, del 17 de marzo al 25 de abril, y Berna, Kunstmuseum Bern, del 27 de mayo al 18 de julio.

1970

Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, *Wassily Kandinsky: Gemälde 1900-1944,* del 10 de julio al 27 de septiembre.

1971

Berna, Kunstmuseum Bern, *Wassily Kandisnky: Aquarelle und Gouachen*, del 27 de mayo al 18 de julio.

1972

Bridgeport (Connecticut), Carlson Gallery, University of Bridgeport, *Homage to Hilla Rebay,* del 8 de abril al 10 de mayo.
Basilea, Galerie Beyeler, *Kandinsky: Aquarelle und Zeichnungen,* junio y julio.
Paris, Berggruen & Cie., *Kandinsky aquarelles et dessins*, octubre.
París, Galerie Karl Flinker, *Kandinsky,* del 28 de octubre al 9 de diciembre.

1972-1973

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Kandinsky at the Guggenheim Museum*, del 12 de mayo al 5 de septiembre. Se trasladó luego a Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, del 3 de octubre al 19 de noviembre, y a Minneápolis, Walker Art Center, del 5 de mayo al 15 de julio.

1973

Nueva York, The Pace Gallery, *Kandinsky: Watercolors and Drawings 1911-1943,* del 10 de marzo al 4 de abril.
Londres, The Lefevre Gallery, *Oil Paintings and Watercolours by Wassily Kandinsky,* del 12 de abril al 19 de mayo.

1974

Waltham (Massachusetts), The Rose Art Museum, Brandeis University, *Kandinsky: Prints, Drawings and Watercolors from The Hilla von Rebay Foundation*, del 1 al 29 de mayo.

1974-1975

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *The Graphic Work of Kandinsky,* del 17 de enero al 24 de febrero. Se trasladó luego, bajo los auspicios de la Internacional Exhibitions Foundation, a Cincinnati, Cincinnati Art Museum, del 1 al 30 de abril; Little Rock, Arkansas Arts Center, del 15 de mayo al 15 de junio; San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute, del 1 al 31 de julio; Houston, The Museum of Fine Arts, del 15 de agosto al 15 de septiembre; Fort Worth, Fort Worth Art Center, del 1 al 31 de octubre; Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery and Atkins Museum of Fine Arts, del 15 de noviembre al 15 de diciembre; Davenport (Iowa), Davenport Municipal Art Gallery, del 4 de enero al 2 de febrero; Detroit, The Detroit Institute of Arts, del 15 de febrero al 16 de marzo; Worcester, Worcester Art Museum, del 1 al 30 de abril, y Washington, D. C., The Phillips Collection, del 15 de mayo al 15 de junio.

1975

Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art, *Wassily Kandinsky*, del 15 de agosto al 15 de septiembre
Paris, Galerie Dina Vierny, *Kandinsky rétrospective des dessins de 1887 à 1944*, octubre

1976

Tokio, The Seibu Museum of Art, *Kandinsky*, del 2 de enero al 11 de febrero
Atlanta, High Museum of Art, *Bauhaus Color*, del 31 de enero al 14 de marzo. Se trasladó a Houston, Houston Museum of Fine Arts, del 8 de abril al 30 de mayo, y San Diego, Fine Arts Gallery of San Diego, del 1 de agosto al 21 de septiembre

1976-1977

Munich, Haus der Kunst, *Wassily Kandinsky 1866 1944*, del 13 de noviembre al 30 de enero.

1977

Paris, Galerie Karl Flinker, *Kandinsky,* del 25 de mayo al 2 de julio
Greenwich (Connecticut), Greenwich Library, *Kandinsky A Selection from the Hilla von Rebay Collection,* del 3 al 30 de junio.

1979

París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, *Kandinsky, trente pentures des musées soviétiques,* del 1 de febrero al 26 de marzo.
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, *Klee und Kandinsky,* del 6 de mayo al 29 de julio.
Edimburgo, The Scottish Arts Council Gallery, *Kandinsky The Munich Years 1900-1914,* del 18 de agosto al 16 de septiembre. Se trasladó luego a Oxford, Museum of Modern Art, del 30 de septiembre al 28 de octubre.

1981

Washington, D. C., National Gallery of Art, *Kandinsky: The Improvisations*, del 26 de abril al 7 de septiembre.

1981-1982

Baltimore, The Baltimore Museum of Art, *Kandinsky Watercolors. A Selection from The Solomon R. Guggenheim Museum and The Hilla von Rebay Foundation* (organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum), del 6 de enero al 1 de marzo. Se trasladó luego a Atlanta, High Museum of Art, del 28 de marzo al 31 de mayo; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, del 21 de julio al 27 de septiembre; Chicago, David and Alfred Smart Gallery of the University of Chicago, del 15 de octubre al 29 de noviembre; San Diego, San Diego Museum of Art, del 18 de diciembre al 31 de enero; Honolulú, Honolulu Academy of Arts, del 7 de abril al 16 de mayo; Portland (Oregón), Portland Art Museum, del 15 de junio al 15 de agosto; Chapel Hill, The Ackland Art Museum, University of North Carolina, del 6 de septiembre al 17 de octubre, y Gainesville, University Gallery, University of Florida, del 31 de octubre al 12 de diciembre.

1982

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Kandinsky in Munich 1896-1914*, del 22 de enero al 21 de marzo. Se trasladó luego a San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, del 22 de abril al 20 de junio, y Munich, Stadtsche Galerie im Lenbachhaus, del 17 de agosto al 17 de octuhre.
Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Vasily Kandinsky (1866 1944) A Selection from The Solomon R. Guggenheim Museum and The Hilla von Rebay Foundation* (organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum), del 14 de mayo al 13 de junio. Se trasladó luego a Brisbane, Queensland Art Gallery, del 21 de junio al 8 de agosto; Adelaida, Art Gallery of South Australia, del 26 de agosto al 26 de septiembre; Perth, Art Gallery of Western Australia, del 8 de octubre al 7 de noviembre, y Melbourne, National Gallery of Victoria, del 12 de noviembre al 12 de diciembre

1983-1984

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Kandinsky Russian and Bauhaus Years, 1915-1933*, del 9 de diciembre al 12 de febrero. Se trasladó luego a Atlanta,

High Museum of Art, del 15 de marzo al 29 de abril; Zurich, Kunsthaus Zürich, del 30 de mayo al 15 de julio, y Berlín, Bauhaus-Archiv, del 9 de agosto al 23 de septiembre.

1984-1985

París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, *Kandinsky,* del 1 de noviembre al 28 de enero.

1985-1986

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Kandinsky in Paris: 1934-1944,* del 15 de febrero al 14 de abril. Se trasladó luego a Houston, The Museum of Fine Arts, del 8 de junio al 11 de agosto; Milán, Palazzo Reale, del 19 de septiembre al 10 de noviembre, y Viena, Museum des 20. Jahrhunderts, del 5 de diciembre al 26 de enero.

1986-1987

Berna, Kunstmuseum Bern, *Der Blaue Reiter,* del 21 de noviembre al 15 de febrero.

1987

Tokio, The National Museum of Modern Art, *Kandinsky,* del 28 de mayo al 9 de agosto. Se trasladó luego a Kioto, The National Museum of Modern Art, del 18 de agosto al 4 de octubre.

1989

Andros (Grecia), Musée d'Art Moderne, Fondation Basil et Elise Goulandris, *Wassily Kandinsky: Aquarelles-Dessins,* del 8 de julio al 18 de septiembre.

Moscú, Galería Estatal Tretiakov, *Vasilii Vasil'evich Kandinskii 1866-1944: Zhivopic, grafika, prikladivoe iskusstvo,* del 25 de abril al 11 de junio. Se trasladó luego a Frankfurt, Schirn Kunsthalle, del 18 de junio al 20 de agosto, y Leningrado, Museo Estatal Ruso, del 1 de septiembre al 11 de octubre.

Westport (Connecticut), Westport Arts Center, *Kandinsky: From The Hilla von Rebay Foundation Collection,* del 1 al 11 de octubre.

1989-1990

Malmö, Malmö Konsthall, *Kandinsky and Sweden: Malmö 1914 Stockholm 1916,* del 21 de octubre al 10 de diciembre. Se trasladó luego a Estocolmo, Moderna Museet, del 26 de diciembre al 18 de febrero.

FOTO: LIPNITZKI

Kandinsky en su estudio de Neuilly-sur-Seine. ca. 1937. Colección Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París. Legado Kandinsky.

1. Escritos de Kandinsky

Über das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei, Munich, enero de 1912; 2.ª ed., abril de 1912; 3.ª ed., 1912. En la traducción inglesa de Michael Sadleir, Francis Golffing, Michael Harrison y Ferdinand Ostertag, *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1947, se incluyen las incorporaciones que hizo el artista en 1914. Traducción española: *De lo espiritual en el arte*, Genoveva Dietrich, Barcelona, Barral, 5.ª ed., 1986.

Der Blaue Reiter Almanach, Kandinsky y Franz Marc (eds.), Munich, Piper, 1912. 2.ª edición en 1914. Edición documental en traducción inglesa de Klaus Lankheit: *The Blaue Reiter Almanac*, Nueva York, Viking, 1974. Entre las aportaciones de Kandinsky figuran «*Eugen Kahler*», «*On the Question of Form*», «*On Stage Composition*» y «*The Yellow Sound, a Stage Composition*». Traducción española: *Jinete Azul*, Ricardo Borgaleta, Barcelona, Paidos, 1989.

Klänge, Munich, Piper, 1913. 38 poemas en prosa y 56 grabados en madera. Traducción inglesa de Elizabeth R. Napier: *Sounds*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1981.

Kandinsky 1901-1913, Berlín, Der Sturm, 1913. Incluye cuatro ensayos de Kandinsky: «*Rückblicke*», «*Komposition 4*», «*Komposition 6*» y «*Das Bild mit weissem Rand*». Una traducción inglesa de «*Reminiscences*», de Eugenia W. Herbert, figura en *Modern Artists on Art*, Robert L. Herbert (ed.), Englewood Cliffs (Nueva Jersey), Prentice Hall, 1964, pp. 19-44. Una traducción francesa de «*Regards sur le passé*» figura en *Wassily Kandinsky: Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, París, Hermann, 1974, pp. 87-132, con una introducción de Jean-Paul Bouillon. Traducción española: *Mirada Retrospectiva y otros textos, 1912-1922*, Alcira Nélida Bixio, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979.

Om Konstnären, Estocolmo, Konsthandels, 1916. Traducción inglesa de Ellen H. Johnson y Gösta Oldenburg: «*On the Artist*», *Artforum*, vol. 11, marzo de 1973, pp. 76-78.

Tekst khudozhnika. Stupeni, Moscú, 1918. Segunda versión de «*Rückblicke*». Traducción inglesa de Boris Berg, «*Text Artista*», en *In Memory of Wassily Kandinsky*, Hilla Rebay (ed.), Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, 1945, catálogo de la exposición.

Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Munich, Albert Langen, 1926. Traducción inglesa de Howard Dearstyne y Hilla Rebay: *Point and Line to Plane: Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements*, Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, 1947, reimpreso por Dover Publications, Nueva York, 1979. Traducción española: *Punto y linea sobre el plano*, de Roberto Echavarren, Barcelona, Barral, 1988.

En cuanto a los **escritos completos de Kandinsky**, véase:

Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler, Max Bill (ed.), Stuttgart, 1955. Contiene casi todos los artículos que publicó Kandinsky entre 1912 y 1943.

Wassily Kandinsky: Écrits complets, Philippe Sers (ed.), París, Denoël-Gonthier, tomo 2, 1970; tomo 3, 1975.

Kandinsky: Die Gesammelten Schriften, Hans K. Roethel y Jelena Hahl-Koch (eds.), Berna, Benteli Verlag, tomo 1, 1980.

Kandinsky: Complete Writings on Art, Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo (eds.), 2 tomos, Boston, G. K. Hall & Co., 1982.

2. Escritos sobre Kandinsky

«*Fur Kandinsky*», *Der Sturm*, vol. 3, marzo de 1913, pp. 277-279 y 288; vol. 4, noviembre de 1913, pp. 3, 5 y 6.

Franz Marc, «*Kandinsky*», *Der Sturm*, vol. IV, noviembre de 1913, p. 130.

Edward Wadsworth, «*Inner necessity*», *Blast*, n.º I, 20 de junio de 1914, pp. 119-125.

Paul Fechter, *Der Expressionismus*, Munich, 1914.

Herbert Kuhn, «*Kandinsky. I. Fur*», *Das Kunstblatt*, vol. 3, 1919, p. 178; Willi Wolfradt, «*II. Wider (Die Kunst und das Absolut)*», pp. 180-183.

Konstantin Umanskij, «*Russland IV. Kandinsky's Rolle im russischen Kunstleben*», *Der Ararat*, año 2.º, mayo-junio de 1920, pp. 28-30, número especial.

Hugo Zehder, *Wassily Kandinsky: Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie*, Dresde, 1920.

Will Grohmann, «*Wassily Kandinsky*», *Der Cicerone*, año 16º, septiembre de 1924, pp. 887-898.

[E.] Tériade, «*Kandinsky*», *Le Centaure*, año 3.º, mayo de 1929, pp. 220-223.

Will Grohmann, «*Wassily Kandinsky*», *Cahiers d'Art*, año 4.º, 1929, pp. 322-329.

Will Grohmann, *Wassily Kandinsky*, París, 1930.

Will Grohmann, «*Catalogue des oeuvres graphiques*», *Sélection*, n.º 14, julio de 1933, pp. 28-32.

André Breton y Paul Éluard, «*Enquête*», *Minotaure*, n.º 3-4, 12 de diciembre de 1933, pp. 101-116.

Christian Zervos, «*Notes sur Kandinsky*», *Cahiers d'Art*, año 9º, 1934, pp. 149-157.

Meyer Schapiro, «*Nature of Abstract Art*», *Marxist Quarterly*, vol. 1, enero-marzo de 1937, pp. 77-98.

Julia y Lyonel Feininger, «*Wassily Kandinsky*», *Magazine of Art*, vol. 38, mayo de 1945, pp. 174-175.

Stanley Hayter, «*The Language of Kandinsky*», *Magazine of Art*, vol. 38, mayo de 1945, pp. 176-179.

Hilla Rebay (ed.), *In Memory of Wassily Kandinsky*, Nueva York, Museum of Non-Objective Painting, 1945, catálogo de la exposición.

Christian Zervos, «*Wassily Kandinsky 1866-1944*», *Cahiers d'Art*, años 20º y 21º, 1945-1946, pp. 114-127.

Max Bill, «*Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit*», *Werk*, año 36º, marzo de 1949, pp. 86-91.

Carola Giedion-Welcker, «*Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus*», *Werk*, año 37º, abril de 1950, pp. 199-123.

Max Bill (ed.), *Wassily Kandinsky*, Boston, 1951.

Kenneth C. Lindsay, *An Examination of the Fundamental Theories of Wassily Kandinsky*, tesis doctoral, University of Wisconsin, 1951.

Kenneth C. Lindsay, «*The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue*», *Art Bulletin*, vol. 35, marzo de 1953, pp. 47-52.

Will Grohmann, «*Le Cavalier Bleu*», *L'Oeil*, n.º 9, septiembre de 1955, pp. 4-13.

Klaus Brisch, *Wassily Kandinsky, Untersuchungen zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei an seinem Werk von 1900-1921*, tesis doctoral, universidad de Bonn, 1955.

Werner Hofmann, «*Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*», *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, vol. 19, enero de 1956, pp. 136-150.

Herbert Read, «*An Art of Internal Necessity*», *Quadrum*, n.º 1, mayo de 1956, pp. 7-22.

Pierre Volboudt, «*Wassily Kandinsky*», *Cahiers d'Art*, años 31-32º, 1956-1957, pp. 177-215.

Lorenz Eitner, «*Kandinsky in Munich*», *The Burlington Magazine*, vol. 99, junio de 1957, pp. 192-197 y 199.

Peter Selz, *«The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting»*, *Art Bulletin,* vol. 39, junio de 1957, pp. 127-136.

Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter von Ursprüngen moderner Kunst,* Munich, 1957.

Will Grohmann, *Wassily Kandinsky, Life and Work,* Nueva York, 1958.

Kenneth C. Lindsay, *«Wassily Kandinsky, Life and Work, by Will Grohmann»*, *Art Bulletin,* vol. 41, diciembre de 1959, pp. 348-350.

Herbert Read, *Kandinsky 1866-1944,* Londres, 1959.

Jean Cassou, *Wassily Kandinsky: Interférences, aquarelles et dessins,* Colonia, 1960.

Peter Fingesten, *«Spirituality, Mysticism and Non-Objective Art»*, *Art Journal,* tomo 21, otoño de 1961, pp. 2-6.

Marcel Brion, *Kandinsky,* Londres, 1961.

L. D. Ettlinger, *«Kandinsky's 'At rest'»*, en *Charlton Lectures on Art at King's College,* Londres, 1961, pp. 3-21.

Clement Greenberg, *«Kandinsky»*, en *Art and Culture,* Boston, 1961, pp. 111-114.

Will Grohmann, *«Art into Architecture: The Bauhaus Ethos»*, *Apollo,* n.° 76, marzo de 1962, pp. 37-41.

Kenneth Lindsay, *«Graphic Art in Kandinsky's Oeuvre»*, en *Prints,* Nueva York, 1962, pp. 235-252.

Daniel Robbins, *«Vasily Kandinsky: Abstraction and Image»*, *Art Journal,* tomo 22, primavera de 1963, pp. 145-147.

Ernest Harms, *«My Association with Kandinsky»*, *American Artist,* vol. 27, junio de 1963, pp. 36-41, 90-91.

Paul Overy, *«The Later Painting of Wassily Kandinsky»*, *Apollo,* n.° 78, agosto de 1963, pp. 117-123.

Eberhard Roters, *«Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters»*, *Jahrbuch der Berliner Museen,* tomo 5, 1963, pp. 201-226.

L. D. Ettlinger, *«Kandinsky»*, *L'Oeil,* n.° 114, junio de 1964, pp. 10-17 y 50.

Cornelius Doelman, *Kandinsky,* Nueva York, 1964.

Jacques Lassaigne, *Kandinsky - Bibliographical and Critical Study,* Ginebra, 1964.

Troels Andersen, *«Some Unpublished Letters by Kandinsky»*, *Artes* (Copenhague), vol. 2, octubre de 1966, pp. 90-110.

«Centenaire de Kandinsky», *XXe Siècle,* n.° 27, diciembre de 1966, número especial.

Sixten Ringbom, *«Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting»*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 29, 1966, pp. 386-418.

Vasily Kandinsky Painting on Glass (Hinterglasmalerei): Anniversary Exhibition, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1966, catálogo de la exposición, con texto de Hans K. Roethel.

Laxmi P. Sihare, *Oriental Influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, 1909-1917,* tesis doctoral, New York University, 1967.

Frank Whitford, *Kandinsky,* Londres, 1967.

Marisa Volpi Orlandini, *Kandinsky: Dall'art nouveau alla psicologia della forma,* Roma, 1968.

Rose-Carol Washton, *Vasily Kandinsky, 1909-1913: Painting and Theory,* tesis doctoral, Yale University, 1968.

Vincent Tomas, *«Kandinsky's Theory of Painting»*, *British Journal of Aesthetics,* vol. 9, enero de 1969, pp. 19-38.

Kandinsky: Parisian Period 1934-1944, Nueva York, M. Knoedler and Co., Inc., 1969, catálogo de la exposición, con textos de Gaëtan Picon, Rose-Carol Washton y Nina Kandinsky.

Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye,* Nueva York, 1969.

Hans M. Wingler, *The Bauhaus,* Cambridge (Massachusetts), 1969.

Robert Welsh, *«Abstraction and the Bauhaus»*, *Artforum,* vol. 8, marzo de 1970, pp. 46-51.

John Elderfield, *«Geometric Abstract Painting and Paris in the Thirties, Part II»*, *Artforum,* vol. 8, junio de 1970, pp. 70-75.

Donald B. Kuspit, *«Utopian Protest in Early Abstract Art»*, *Art Journal,* tomo 29, verano de 1970, pp. 430-437.

Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting,* Abo (Finlandia), 1970.

Hans K. Roethel, *Kandinsky: Das graphische Werk,* Colonia, 1970.

Rose-Carol Washton Long, *«Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image»*, *Artforum,* vol. 10, junio de 1972, pp. 42-49.

The Graphic Work of Kandinsky, Washington D. C., The International Exhibitions Foundation, 1973, catálogo de la exposición, con texto y catalogación de Hans K. Roethel.

Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie,* Munich, 1974.

Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916,* 2 tomos, Munich, 1974.

Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München,* Munich, 1974.

Pierre Volboudt, *Die Zeichnungen Wassily Kandinskys,* Colonia, 1974.

Richard Sheppard, *«Kandinsky's Early Aesthetic Theory: some Examples of Its Influence and some Implications for the Theory and Practice of Abstract Poetry»*, *Journal of European Studies,* vol. 5, marzo de 1975, pp. 19-40.

Rose-Carol Washton Long, *«Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery»*, *Art Journal,* tomo 34, primavera de 1975, pp. 217-228.

Clark V. Poling, *«Kandinsky au Bauhaus»*, *Change,* vol. 26/27, febrero de 1976, pp. 194-208.

Jelena Hahl, *«Abstraction et musique atonale: Kandinsky et Schönberg»*, *L'Oeil,* n.° 250, mayo de 1976, pp. 24-27 y 64.

Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich,* Munich, 1976.

Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945,* Nueva York, 1976, primer tomo, pp. 204-391.

Wassily Kandinsky à Munich: Collection Städtische Galerie im Lenbachhaus, Burdeos, Galerie des Beaux-Arts, 1976, catálogo de la exposición, con textos de Armin Zweite, Rosel Gollek, Hans K. Roethel, Jelena Hahl-Koch y Michel Hoog.

Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin, *«A New Light on Kandinsky's First Abstract Painting»*, *The Burlington Magazine,* vol. 119, noviembre de 1977, pp. 772-773.

Johannes Langner, *«Improvisation 13. Zur Funktion des Gegenstandes in Kandinskys Abstraktion»*, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg,* vol. 14, 1977, pp. 115-146.

Hans K. Roethel, *Kandinsky,* París, 1977.

Rosel Gollek, *Wassily Kandinsky: Frühe Landschaften,* Munich, 1978.

Vasili Kandinsky, Madrid, Fundación Juan March, octubre-noviembre de 1978, catálogo de la exposición, con textos de Werner Haftmann y Gaëtan Picon.

Michel Conil Lacoste, *Kandinsky,* París, 1979.

Johannes Langner, *«Impression V. Observations sur un thème chez Kandinsky»*, *Revue de l'art,* vol. 45, 1979, pp. 53-65.

Hans K. Roethel, en colaboración con Jean K. Benjamin, *Kandinsky,* Nueva York, 1979.

Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years,* Princeton, 1979.

Kandinsky, trente peintures des musées soviétiques, París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, catálogo de la exposición, con texto de Christian Derouet.

Vivian Endicott Barnett, *Handbook: The Guggenheim Museum Collection 1900-1980,* Nueva York, 1980.

John E. Bowlt y Rose-Carol Washton Long (eds.), *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of «On the Spiritual in Art»,* Newtonville (Massachusetts), 1980.

Jelena Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung,* Viena, 1980. Edición inglesa: *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents,* Salem (New Hampshire), 1984.

Peter Vergo, *«Music and Abstract Painting: Kandinsky, Goethe and Schöenberg»,* en *Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20,* The Tate Gallery, Londres, 1980, pp. 41-63.

Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style,* Nueva York, 1980.

Jonathan Fineberg, *«Kandinsky's Relation with* Les Tendances Nouvelles *and its Effect on his Art Theory»,* en *Les Tendances Nouvelles,* Nueva York, 1980, tomo 1°, pp. xviii-xxviii.

Kandinsky Watercolors: A Selection from The Solomon R. Guggenheim Museum and The Hilla von Rebay Foundation, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1980, catálogo de la exposición, con textos de Vivian Endicott Barnett y Louise Averill Svendsen.

Vivian Endicott Barnett, *«Kandinsky: From Drawing and Watercolor to Oil», Drawing,* vol. 3, julio-agosto de 1981, pp. 30-34.

Christian Derouet, *«Kandinsky, 'Triumvir' de l'exposition du Jeu de Paume en 1937», Paris-Paris 1937-1957,* París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1981, catálogo de la exposición, pp. 64-67.

Beeke Sell Tower, *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus,* Ann Arbor (Michigan), 1981.

Christian Derouet, *«Vassily Kandinsky: Notes et documents sur les dernières années du peintre», Cahiers du Musée national d'art moderne,* n.° 9, 1982, pp. 84-107.

Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München,* Munich, 1982.

Johannes Langner, *«Gegensätze und Widersprüche-das ist unsere Harmonie»,* en *Kandinsky und München,* Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1982, catálogo de la exposición, pp. 107-132.

Clark V. Poling, *Kandinsky - Unterricht am Bauhaus,* Weingarten, 1982. Edición inglesa: *Kandinsky's Teaching at the Bauhaus: Color Theory and Analytical Drawing,* Nueva York, 1986.

Sixten Ringbom, *«Kandinsky und das Okkulte»,* en *Kandinsky und München,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, catálogo de la exposición, 1982, pp. 85-105.

Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, 1900-1915,* Ithaca, 1982, tomo 1°.

Armin Zweite, *«Kandinsky zwischen Tradition und Innovation»,* en *Kandinsky und München,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1982, catálogo de la exposición, pp. 134-177.

«Are We Ready to Memorialize Kandinsky?», Art Journal, tomo 43, n.° 1, primavera de 1983, número dedicado a Kandinsky.

Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky at the Guggenheim,* Nueva York, 1983.

Klaus Lankheit (ed.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel,* Munich, 1983.

Peter Anselm Riedl, *Wassily Kandinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,* Reinbek bei Hamburg, 1983.

Kandinsky: Russian and Bauhaus Years 1915-1933, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1983, catálogo de la exposición, con texto de Clark V. Poling.

Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915-1933, Kunsthaus Zürich, 1984, catálogo de la exposición, con texto de Clark V. Poling.

Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre 1915-1933, Berlín, Bauhaus-Archiv, 1984, catálogo de la exposición, con textos de Magdalena Droste, Peter Hahn, Charles Haxthausen y Clark V. Poling.

Christian Derouet y Jessica Boissel, *Kandinsky: oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944),* París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1984.

Jonathan David Fineberg, *Kandinsky in Paris 1906-1907,* Ann Arbor, 1984.

Kandinsky: Album de l'exposition, París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1984, catálogo de la exposición, con textos de Pierre Boulez, Jacqueline Chevalier, Christian Derouet, Gilbert Lascault, Thomas M. Messer, Werner Schmalenbach, Frank Stella, Jean Tinguely y Armin Zweite.

Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, 1916-1944,* tomo 2.°, Londres, 1984.

Jelena Hahl-Koch, *«Kandinsky, Schönberg und der 'Blaue Reiter'»,* en *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* Munich y Staatsgalerie Stuttgart, 1985, catálogo de la exposición, pp. 354-359.

Kandinsky in Paris: 1934-1944. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1985, catálogo de la exposición, con textos de Vivian Endicott Barnett y Christian Derouet.

Kandinsky a Parigi 1934-1944, Milán, Palazzo Reale, 1985, catálogo de la exposición, con textos de Vivian Endicott Barnett y Christian Derouet.

Felix Thürlemann, *«Kandinskys Analyse-Zeichnungen», Zeitschrift für Kunstgeschichte,* vol. 48, n.° 3, 1985, pp. 364-378.

Peg Weiss, *«Kandinsky and the Symbolist Heritage», Art Journal,* tomo 45, n.° 2, verano de 1985, pp. 137-145.

Der Blaue Reiter, Berna, Kunstmuseum Bern, 1986, catálogo de la exposición, con textos de Jessica Boissel, Matthias Haldemann, Wolfgang Kersten, Günther Krüger, Klaus Lankheit, Andreas Meier, Hans-Christoph von Tavel y Felix Thürlemann.

Evelin Priebe, *Angst und Abstraktion: Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys,* Frankfurt, 1986.

Sixten Ringbom, *«Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers»,* en *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985,* Nueva York y Los Angeles County Museum of Art, 1986, catálogo de la exposición, pp. 131-153.

Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky: Der Künstler als Interpret eigener Werke,* Berna, 1986.

Rose-Carol Washton Long, *«Expressionism, Abstraction, and the Search for Utopia in Germany»,* en *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985,* Nueva York y Los Angeles County Museum of Art, 1986, catálogo de la exposición, pp. 201-217.

Harriett Watts, *«Arp, Kandinsky, and the Legacy of Jakob Böhme»,* en *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985,* Nueva York y Los Angeles County Museum of Art, 1986, catálogo de la exposición, pp. 239-255.

Kandinsky, Tokio, National Museum of Modern Art, 1987, catálogo de la exposición, con textos de Christian Derouet y Hideho Nishida.

Lissa Tyler Renaud, *Kandinsky: Dramatist, Dramaturg, and Demiurge of the Theatre,* Ann Arbor, 1987.

Rose-Carol Washton Long, *«Occultism, Anarchism and Abstraction. Kandinsky's Art of the Future», Art Journal,* tomo 46, n.° 1, primavera de 1987, pp. 38-45.

Marit Werenskiold, *«Kandinsky's Moscow», Art in America,* vol. 77, marzo de 1989, pp. 96-111.

Yule F. Heibel, *«They Danced on Volcanoes: Kandinsky's Breakthrough to Abstraction, the German Avant-Garde and the Eve of the First World War»*, *Art History,* vol. 12, septiembre de 1989, pp. 342-361.

Kandinsky and Sweden, Malmö Konsthall, 1989, catálogo de la exposición, con texto de Vivian Endicott Barnett.

Kandinsky from the Hilla von Rebay Foundation Collection, Westport (Connecticut) Arts Center, 1989, catálogo de la exposición, con texto de Burt Chernow.

Vasilii Vasil'evich Kandinskii 1866-1944: Katalog Vystavki, Zhivopic', Gráfica, Prikladivoe iskusstvo, Leningrado, 1989, catálogo de la exposición, con textos de Natasja B. Avtonomova, Vivian Endicott Barnett, S. O. Khan-Magometov, L. P. Monakhova, T. M. Pertseva, Dimitri V. Sarab'janov y M. P. Vikturina.

Wassily Kandinsky (1866-1944): Aquarelles-dessins, Andros (Grecia), Musée d'Art Moderne, Fondation Basil et Elise Goulandris, 1989, catálogo de la exposición, con textos de Vivian Endicott Barnett, Christian Derouet y Armin Zweite.

Wassily Kandinsky: Die erste soujetische Retrospektive: Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus soujetischen und westlichen Museen, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1989, catálogo de la exposición, con textos de N. B. Avtonomova, Vivian Endicott Barnett, John E. Bowlt, Vasilij Rakitin, D. V. Sarab'janov y M. P. Vikturina.

New Perspectives on Kandinsky, Malmö, 1990. Trabajos de un simposio presentado con ocasión de la exposición *Kandinsky and Sweden,* con textos de Natasja Avtonomova, Vivian Endicott Barnett, Christian Derouet, Pontus Hulten, Bengt Lärkner, Thomas M. Messer y Peter Vergo.

Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky: A Catalogue Ratsonné of the Watercolors, Gouaches and Temperas, 1900-1915,* Londres, en preparación.

Kandinsky en su estudio, Berlín, 1933. Colección Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

I. S. B. N.: 84-8602-48-7 / D. L.: M-11552-1991

BANCO BILBAO VIZCAYA

SOLOMON R GUGGENHEIM MUSEUM