

Kandinsky

GUGGENHEIM BILBAO

KANDINSKY ETA "AMERIKETAKO ESTATU BATUAK" ORO HAR	3
ZENBAIT LANI BURUZ.....	17

KANDINSKY ETA “AMERIKETAKO ESTATU BATUAK” ORO HAR

TRACEY BASHKOFF

“Egoera oso larria da hemen, Alemanian, eta ez dirudi hobera egingo duenik. Baina oraindik ez dugu itxaropena galdu. Eskuina ahaleginean ari da ostera ere Bauhaus-a suntsitu nahian; arrakastarik gabe ordea. Azken hilabeteak, zentzu horretan, amorratzekoak izan dira zinez. Baina lasai jarraitzen dugu lanean. [...] Aholkuren bat emango zenidake New Yorken edo Ameriketako Estatu Batuetan oro har erakusketa bat nola antolatu jakiteko?”.—Vasily Kandinsky-k Hilla Rebay-ri¹

Hilla Rebayri zuzendutako gutun batean —artista eta Solomon R. Guggenheim-en arte-aholkularia zen Rebay—, egoera politikoa Dessau-ko (Alemania) Bauhausen izaten ari zen eragina aipatzen zuen Vasily Kandinskyk 1932ko urtarrilaren amaieran. Geroago, urte horretako abuztuan, Dessauko udal batzordeak dekretu bat eman zuen arte integratuen eskola aurrerakoia urriaren batean ixteko aginduz. Hala ere, Kandinskyk ikastegi hartan eskolak ematen jarraitu zuen abenduan Berlinen berriz ireki zutenean. 1933ko urtarrilean Alemaniako kantziler izendatu zuten Adolf Hitler, eta hurrengo hilabeteetan gero eta gogorragoak izan zirenez intelektuaren aurkako neurriak, behin betiko itxi behar izan zuten Bauhousa, uztailaren 20an irakasleen klastroak hala bozkatuta. Handik egun gutxira, *Egoera iluna* (*Trübe Lage*) margotu zuen Kandinskyk; forma geometriko eta biomorfiko isolatuak nahasten dira konposizio horretan, tonu hautseztatuko sare grisaxka baten gainean. Lan horren izenburu esplizituak —oso ezohiko gauza zen tituluak hain agerikoak izatea— argi erakusten du Kandinskyk garai hartan idazten zituen gutunetan azaltzen zuen tolesgabetasuna, izan ere, gutun horiek beldurra, frustrazioa, determinazio baikorra eta arrazoibide praktikoa nahasten zituzten².

1912az geroztik, Kandinskyren lanak Ameriketako Estatu Batuetan erakusten ziren eta bildumagile, kritikari, artista eta publikoaren arreta bereganatzen hasiak ziren, bereziki artista 1913an New Yorken egin zen Arte Modernoaren Nazioarteko Erakusketan, edo Armory Show delakoan, sartu zutenetik³. Bistan denez, Kandinskyk AEBn izan zuen ospeak abstrakzioari buruzko iritziaren gorabeherak jasan zituen, Errusiako eta Alemaniako arte modernoari buruzkoak bereziki. Alemaniatik alde egin zuenean babesa eman ziotenen artean baziren XX. mendearen lehen erdian abstrakzio amerikarraren ibilbidea eratu zuten hainbat izen. 1933ko urriaren 7an, Kandinskyk 1924az geroztik bere lana Ameriketako Estatu Batuetan bultzatzen ari zen Galka Scheyer-i kontatu zion nolako jarrera antagonikoa zuen Hitlerrek artista modernoaren aurrean, Alderdi Nazionalsozialistak irailean Nurembergen (Alemania) egindako kongresuan agerian geratu zen bezala: “Führerrak berriki esan du artista ‘modernoak’ edo iruzurgileak direla (dirua!) —eta, kasu horretan, kartzelara joan behar dute—, edo fanatiko hutsak direla (ideala!) —eta, kasu horretan, erotxe batera joan behar dute—”⁴. Oso ondo zekien arren sortzaileen egoera gero

eta larriagoaren berri, Kandinsky ez zuen galdu nahi Alemaniako gobernuarenganako zuen konfiantza; areago, Kampfbund für deutsche Kultur (Alemaniar Kulturaren aldeko Liga Militantea) delakoaren kidea egiteko aholkatu zion Willi Baumeister artistari, barrutik jardunez egoerak hobera egin zezakeelako itxaropen inozoarekin. Hala ere, Kandinsky eta Nina bere emaztea Neuilly-sur-Seine-ra joan ziren, Pariseko kanpoaldera, 1933ko abenduaren amaieran. Frantzian 1934ko otsailan idatzi zuen gutun batean, artistak banan-banan azaldu zituen Alemania uzteko arrazoiak:

Gaiari jira eta buelta asko eman ondoren, denboraldi batez Parisera joatea erabaki nuen. Urtebetez geratuko gara hemen, hori gutxienez. Gero zer gertatuko den ez dago jakiterik, egungo egoera egonkortasunik gabea ikusita. Alemanian oso badaezpadakoa zen nire egoera, hiru “puntu negatibo” absolutu ditudalako: 1) ez naiz egiaz alemaniarra (“jaiotzez errusiarra” ere banaiz), 2) Bauhauseko irakasle-ohia naiz (eta gaur egun hori, bitxia badirudi ere, ia marxista izatearen baliokidea da), 3) margolari abstraktua naiz. Nolabait ere esateko, hiru Akilisen orpo dauzkat. Horren ondorioz, eraso egin zidaten, edo, argiago esatearren, “entzungor egin zidaten”. Urte askoan kide izan ninduten artista-taldeek baztertu egin ninduten beren erakusketetatik. Museoek biltegiatan gorde zituzten nire koadroak. *Reichsverband* derrigorrezko erakundeak oraindik ez nau onartu, nahiz eta eskaera aurkeztu dudana. Bortizki hautsi zuten Dessaurekin nuen kontratua, eta, haren arabera, nire soldataren erdia jasotzeko eskubidea dut oraindik, 1935eko apirilaren 1era arte. Ezinezkoa suertatzen zitzaidan erakusketak egitea, baita galeria partikularretan ere. Hortaz, martxanteek ere ezin ninduten modu aktiboan ordezkatu. Hitz batean, hantxe nengoen, eskuak lotuta. Bihotza urratuta alde egin nuen, Alemanian bizi izan bainaiz 1897az geroztik, eta sustrai sendoak ditut han⁵.

Kandinsky uste zuen Alemaniako krisia aldi baterako izango zela, eta laster amaituko zela. Berlindik alde egin baino pixka bat lehenago, bere adopziozko herrialdearekin zituen loturak berretsi zizkion adiskidea zuen Will Grohmann arte-historialariari: “Ez gara Alemaniatik betiko joango, ez nintzateke horretarako gauza izango; erabat errotuta nago Alemaniako lurretan”⁶. Kandinsky artearen eta politikaren arteko bereizketa aldarrikatzen zuen bere idatzietan eta bere ekintzetan, eta artista zapalduen kausekiko oso solidarioak ez diruditen jarrerak hartzen zituen batzuetan⁷. 1935eko udan, Alexandre Kojève ilobari, Alemaniara baitzihuan bidaian, gobernura jotzeko eskatu zion, eta azaltzeko “[bera] azkeneko ia bi urteetan Alemanian bizi ez izatearen arrazoiek ez zutela batere zerikusirik politikarekin, artearekin baizik”⁸. 1937an eta 1938an *Entartete Kunst* (Arte degeneratua) erakusketan Kandinskyren hamalau lan sartu ziren arren, eta Alemaniako museoetan berrogeita hamazazpi konfiskatu bazituzten ere, Kandinsky aparte mantendu zen Alemaniatik alde egindako artisten zirkuluetatik⁹. Frantzian ez zen 1937ko irailean sorturiko Artista Libreen Liga (Freie Künstlerbund) taldearekin elkartu, eta ez zuen *Freie deutsche Kunst* (Arte alemaniar askea) erakusketan parte hartu, zeina 1938an antolatu baitzen *Entartete Kunst* erakusketaren erantzun gisa; dena den, zalantza batzuen ondoren, bost obra aurkeztu zituen Londresko New Burlington Galleries-en, 1938an *Exhibition of 20th Century German Art* (XX. mendeko arte alemaniarren erakusketa) antolatu zenean, erreakzio gisa hura ere. Gainera, Kandinsky italiar futuristei eman zien laguntzak —esate baterako, Filippo Marinettik

1935ean Parisen eman zuten hitzaldiari eskaini zion babesak, eta Milango Il Milione galeria faxistarekin izan zituen hartu-emanak— zaildu egin zuten Parisen lan egiten zuten surrealisten eta abangoardiako beste artista batzuekin zuten harremana¹⁰.

Erregimen nazia ez zen Kandinskyk bizi eta gainditu behar izan zuten gatazka politikoa nagusi zen lehen aldia¹¹. Parisen zuten egoerak bere iraganaz hausnarketa egitera bultzatu zuten 1936ko uztailaren 4an Rebayri zuzendu zion gutun batean:

Nire “etxeko katalogoan” ikusi dut obra bakarra kontserbatzen dudala, *Grisean* (V Serom, 1919), 1916–1920 aldikoa (biak barne). Gerra garaia zen, baita iraultzaren lehen urteetako ere, eta sasoi haiek Moskun pasatu nituen. Ez nituzke urte haiek berriro bizi nahi.

Astindu “moralez” gain, orobat sufritu nituen astindu ekonomiko handiak. Justu iraultzaren aurretik, banuen neure burua bizitza guztirako ekonomikoki mantentzeko lain: ez nintzen aberatsa, baina banuen kezkarik gabe lan egin ahal izateko adina, dirua irabazteko premian pentsatu beharrik gabe. Hilabete batzuk besterik ez zituen iraun egoera hark. Gero, irakaskuntzan aritu behar izan nuen 14 urtez, eta ez zitaidan desatsegina gertatzen, baina kaltegarria zen nire lanerako [...]. Hala ere, poztan nau egiaztatzeak baldintza zail haiek guztiek azkenean ez zirela traba izan oso obra garrantzitsuak sortzeko. Autokoipea.¹²

Litekeena da Kandinskyk gai ekonomikoari eskaintzen zion arretak, seguruenik Rebayk mihisean eskuragarritasunari buruz egindako galdera batek eragina bazen ere, artista Parisen lanean aritu zenean izan zituen zailtasunak ere agerian uztea. Han, nolabaiteko ulermen- eta interes-falta sumatzen zuten publikoaren aldetik bera aitzindari zuten arte abstraktuaren aurrean, Frantzia hainbeste defendatzen zen kubismoaren legatutik urrun baitzegoen. 1936ko martxoan honako hau idatzi zion Kandinskyk Rebayri, Parisen jasaten zuten arbuioari erreferentzia eginez: “Duela 25 bat urte margotu nuen nik nire lehen koadro abstraktua. Gero, saioen batzuk egin nituen han eta hemen, baina gero eta gehiago zentratu nintzen forma abstr.[aktuan]. Ez nuen ezer presatu nahi, ezta neure burua ezer egitera behartu ere. Alemanian zarata handia eragin zuten hark, zaratak poliki-poliki hainbat muga zeharkatu zituen, eta Frantziakoa izan zen garrantzi txikienakoa. Kubismoaren deribazio gisa esplikatzeko da hemen arte abstraktua, eta konstruktibismoaren kasuan bakar-bakarrik da hori egia”¹³.

André Dézarrois-ek, Jeu de Paume-ko arte-arduradunak, argi eta garbi azpimarratu zuten, 1939an museorako balizko erosketa bati buruzko gutun batean, artistak ez zuela babestuko zuten mezenasik: “Joan den udan esan nuen huts egin nuela koadro hau erosteko dohaintza emateko prest legokeen mezenas bat aurkitzeko ahaleginean. Baina mezenas gutxi dago Kandinskyren lana estimatzeko gai den; nik neuk ez dut Frantzia bakar bat ere ezagutzen”¹⁴. Hari beretik, Kandinskyk ere ez zuten surrealismoa estimatzen. André Bretonen laguna izan arren, eta artista surrealisten forma abstraktuek iradokitzen zituzten aukerak erakartzen bazuten ere, ez zitzaizkion interesatzen ez surrealismoaren metodoak, ezta motibazioak ere. Aldi labur batez Abstraction-Création (Abstrakzioa-Sorkuntza) taldeko kidea izan zelarik, Kandinskyk adiskideak zituen Jean Arp, Hans Hartung, Jean Hélion eta Sophie Taeuber-Arp. Gainera, Fernand Léger-en, Alberto Magnelli-ren eta Enrico Prampolini-ren konpainiaz ere gozatu zuten, nahiz eta gero eta gehiago gustatzen zitzaion bakardadean lan egitea.

Hala eta guztiz ere, oparoa izan zen Kandinskyk Neuilly-sur-Seine-n egindako aroa, han ausardiaz esperimentatu baitzituen hainbat bitarteko eta estilo¹⁵. Izan ere, poz handiz idatzi zuen 1935eko apirilean bere lehen koadro frantsesen dimentsio handiei buruz: “Gure hemengo bizitzak baditu bere konpentsazioak, eta erabat zoriontsuak izango ginateke arazo ekonomikoak ez balira beti mehatxua izango. Ondo lan egin dezakedala da niretzat garrantzitsuena. Azkenaldi honetan koadro handi samarrak margotzen aritu naiz batez ere, eta hori asko gustatzen zait. Formatu handia gustatzen zait, baina urte askoan uko egin behar izan diot plazer horri, Bauhausen egindako lanak denbora asko hartzen zidalako eta nire obra etengabe utzi behar izaten nuelako”¹⁶.

1939an eman zioten Kandinskyri nazionalitate frantsesa, Bigarren Mundu Gerra hasi baino lehen. 1942an koadro handiak margotzeari utzi eta taula txikietan hasi zen lanean, mihiseak faltatzen hasi zirelako. Bere gutunetan gerrako estualdiak minimizatu ohi zituen, Pierre Bruguère-ri 1942ko martxoaren 13an zuzendu zion batean bezala: “Oro har, motibo askorik ez dugu kexatzeko. Ezin hobeto ikusi genuen martxoaren 3ko bonbardaketa etxeko leihoetatik, eta hain inozoak izan ginen, non une batez su artifizialen erakustaldi zoragarri bat zela pentsatu baikenuen [...]. Honako ezerk ez dit eragozten lanean gogor jarraitzea”¹⁷.

Kandinskyren iritziz, artista eta teorialaria zen heinean, bere pintura sustatzea eta bere ideiak zabaltzea esan nahi zuen bere publikoa nazioartean zabaltzeak. Nahiz eta inoiz ez zen Ameriketako Estatu Batuetan izan, 1930eko hamarkadan jadanik bazekien zer-nolako ikuspegia zuten han abstrakzioaren eta bere obraren inguruan. Alfred Stieglitz-ek 1913an New Yorken egin zen Armory Show erakustaldian *Inprobisazioa 27 (Maitasunaren lorategia II)* [*Improvisation 27 (Garten der Liebe II)*, 1912] 500 dolarretan erosi zuenean, artistari idatzi zion bere lanak sortu zuen erreakzio probintzianoagatik zuen haserrea azalduz: “Egia esan, ez nuen ez eskubide moralik, ezta dirurik ere zure koadroa erosteko. Zeharo suminduta nengoen erakusketa bisitatzen zuen jendearen ergelkeriagatik, eta are suminduago erakusketa antolatu zuten gehienek ergelkeriagatik, ez ziren-eta konturatzen zure koadroaren garrantziaz; beraz, erostea erabaki nuen. Banekien horrekin jendea koadroa begiratzera bultzatzea, eta garrantzitsua iruditzen zitzaidan pertsona haien zuzenak”¹⁸. Bere erantzunean, Kandinskyk azalpena onartu eta obra Chicagoko eta Bostongo erakusketetara eramateko nahia adierazi zuen¹⁹. Stieglitzen 291 arte-galerian bakarkako erakusketa bat antolatzeko aukera aipatu zuten beren artean, baina Lehen Mundu Gerra zela medio, bertan behera utzi behar izan ziren asmo haiek.

Katherine Dreier artista eta bildumagile estatubatuarrak ere bere obrak erakutsi zituen Armory Showen, baina 1918 arte ez zen abstrakziora pasatu. 1920an Société Anonyme sortu zuen Marcel Duchamp eta Man Ray artistekin, “Ameriketako Estatu Batuetan arte aurrerakoiaren azterketa sustatzeko nazioarteko erakunde” gisa²⁰. Dreier, zeinak 1920an Berlingo Der Sturm galerian Kandinskyren lanak erosi baitzituen, Weimarreko (Alemania) Bauhausera joan zitzaien bisita 1922an, eta huraxe izan zen artistari eta bere emazte Ninari egin zizkien bisita ugarietako lehena. 1923an, Dreierrek Kandinskyren lehen bakarkako erakusketa antolatu zuen New Yorken, eta Société Anonymeko ohorezko presidenteorde izendatu zuen; hil arte mantendu zuen postua artistak. Gutunak bidez, taldearen erakusketa-programazioari buruzko aholkuak ematen zizkion Kandinskyk Dreierri, baita Europako eszena artistikoari buruzko informazioa ere. Teosofia interesatzen zitzaien biei, eta artearen espiritualtasunean sinesten zuten, eta, hala, bien adiskidetasunak bizitza osoa iraun zuen; gainera, Kandinskyren estetikak eragin handia izan zuen Dreierren pinturan. Dreierrek, bere hitzaldi eta testu

askotan, margolariak amerikar materialismoaren ondorio kaltegarrien inguruan zituen sentimenduen berri ematen zuten. Kandinskyk, 1927ko otsailean Dessauko Bauhausetik bidali zion gutunean, honela zioen: “Benetan pena da estatubatuarrek hain interes gutxi izatea arte berrian (eta bereziki, antza denez, arte abstraktuan). Aurrerago erosiko dituzte gure koadroak, denok hilda gaudenean eta gure lanengatik dozenaka mila [dolar] ordaintzen direnean. Eta asko pozten nau ikusteak nola, zailtasun guztiak gorabehera, ez duzun inoiz galtzen ez zure ausardia, ez zure energia sinestezina, eta lanean jarraitzen duzun inolako zereginen aurrean kikildu gabe [...]. Ikasiko ote dute egunen batean zure herrikideek zure merituak estimatzen”²¹.

1937an, Dreierrek Europara egin zuen azken bidaian, Kandinskyri bisita egitera joan zitzaion Parisera. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Puntua eta lerroa planoaren gainean. Elementu piktorikoen analisiari egindako ekarpena, 1926) liburua ingelesez argitaratzeko asmoa zuen Dreierrek, baina azkenean Rebayk —hari saldu zizkion eskubideak— eta Howard Dearstyne-k egin zuten *Point and Line to Plane: a Contribution to the Analysis of Pictorial Elements* (1947) izenburupean²².

Kandinskyren lana Ameriketako Estatu Batuetan sartzeko beste bide bat sortu zen Scheyerrek Alemania utzi eta New Yorkerako bidea hartu zuenean. 1924ko maiatzean heldu zen hara. Alexei Jawlensky-ren laguna zenez, eta ondoren, Weimarko Bauhausen, Lyonel Feininger-en, Kandinskyren eta Paul Klee-ren lagun ere egin zenez, Scheyer artista horien lana sustatzen aritu zen Europan eta beste herrialde batzuetan²³. 1923an, Rajah von Rubio margolariak gonbidatuta, bidaia bat planifikatu zuen AEBra, eta hau idatzi zion Jawlenskyri irailan: “Zuen obraren erakusketa bat antolatuko dut han, eta agian dolar batzuk bidali ahal izango dizkizuet, bankura jotzen jarraitu beharrik ez izateko”²⁴. Feininger, Jawlensky, Kandinsky eta Klee izugarri pozik agertu ziren Scheyerrek talde-moduan aurkeztea proposatu zienean, eta Kandinskyk hau idatzi zion 1924ko urtarrilean: “Gure lagun-taldetxoari dagokionez, hitz egin dugu —Feininger, Klee eta hirurok— eta ‘Laurak’ izena proposatzen dizugu, hau da, 4 lagun edo 4 lankide; uler beza bakoitzak bere modura. Baina, oro har, bereizgarria eta apala da. Eta Feiningerrek esan du ‘4’ ondo legokela Ameriketako Estatu Batuetarako. Gu laurak oso desberdinak gara, eta hori bereziki onuragarria iruditzen zait”²⁵.

Martxoan, Feininger, Kandinsky eta Kleerekin bildu zen Scheyer Bauhausen, eta izena aldatu zuten: The Blue Four (Lau Urdinak). Kontratu ofizial bat sinatu zuten, zeinaren arabera hiru artista haiek eta Jawlenskyk “the free group of the blue Four” (Lau urdinen talde askea) osatzen baitzuten eta Scheyerri beren izenean jarduteko eskubidea ematen baitzioten, “beren ideia artistikoak atzerrian zabaltzeko xedeaz, hitzaldi eta erakusketen bidez bereziki”. Kontratuaren parte zen, halaber, obren salmentari buruzko akordio ekonomiko bat²⁶.

1925eko otsailean New Yorkeko Daniel Gallery-n egin zen The Blue Four taldearen lehen erakusketaren ondoren, Kalifornian ere erakusketak eta hitzaldiak egiteko aukera aztertzea erabaki zuen Scheyerrek. William Clapp-en laguntza lortu zuen Oakland Art Gallery-n, Arthur B. Clark-ena Stanford Unibertsitatean, eta Paul Elder galeristaren eta beste batzuen babesa ere jaso zuen, eta hala, aurrerapauso garrantzitsuak lortu zituen Mendebaldeko Kostaldean arte modernoa zabaltzeko orduan. Bost urtez, etengabe ibili zen bidaian, eta tarte batez Alemaniara itzuli ere egin zen. Egiaztatu zuelarik 1932an Alemaniako giro politikoa oso aldatuta zegoela, Scheyerrek Lau urdinen 250 obra erosi zituen,

eta Los Angelesen jarri zen bizitzen 1933an. Bakarkako erakusketak proposatu zituen 1934an, honako hau argudiatuz: “Gaur egun museoez ez dute dirurik nire bidaia-gastuak eta nire hizlari-sariak ordaintzeko”²⁷. Kandinskyk onartu zuen erabaki hura, eta bidali zion erantzunean uneko presioen jakitun zela aditzera ematen zuen: “Oso erakargarria egiten zait gure lanak *banakako* bilduma gisa ere erakusteko ideia bera. Gaur egun, aukera guztiak baliatzera behartua gertatzen da bat”²⁸. Ameriketako Estatu Batuetan hogeita hamarreko hamarkadan izan ziren gabezia ekonomikoen ondorioz eragozpen handia gertatu ziren merkatuan, nahiz eta 1940ko hamarkada ondo sartua egon arte jarraitu zuen Scheyerrek lanak saltzen. 1944ko udazkenean, Kandinsky hil baino pixka bat lehenago, Scheyer bizirik zela antolatutako Lau urdinak taldearen azken erakusketa egin zen Curt Valentin-en Buchholz Gallery-n, New Yorken.

Hildegard Rebay von Ehrenwiesen baronesa, Alsazian jaioa —garai hartan Alsazia Alemaniako eremuaren barne zegoen—, Der Sturmeko artisten zirkuluan sartu zen Berlinen 1916an. 1927ko urtarrilean New Yorkera iritsi zenean, AEBn modernotasunaren zaleak izango zirela espero zuen. Atsekabetuta, gutun baten bidez, honako hau esan zion Rudolf Bauer artistari: “Ameriketako Estatu Batuek ez dute estilorik. Modernoegia naiz herrialde honetarako [...]. Hemen inork ez du ezertxo ere esaten arte ez-objektiboaren alde”²⁹. Gainera, sumatzen zuen etorkin alemaniarrek gaitzesten zituztela, eta aholkatzen zion izena aldatzeko New Yorkera joanez gero; izan ere, “izen alemaniarrek dituzten pertsonak ez dute hemen aurrera egiten!”³⁰. Handik gutxira, bere collageak erakutsi zituen Rebayk New Yorken, eta Irene Guggenheim-en arreta piztu zuten; Irene Solomonen emaztea zen, eta familiako lehen arte-bildumagilea.

Rebayk Solomonen erretratua margotzeko enkargua jaso zuen, eta, Carnegie Hall-eko bere estudioan 1928an egindako posatu-saioetan, Der Sturmekin lotuak egondako artea eta artistak sustatzen zituen. 1929rako Rebay aholkulari lanetan hasia zen Solomonen erosketetan, eta, besteak beste, Bauer, Marc Chagall, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Kandinsky, Léger eta László Moholy-Nagy artisten lanak erosi zituen, gehienak Rebayk Parisera egindako bidaietan edo hark Europako artearen munduan zituen kontaktuen bidez lortuta.

Rebayk oso ondo zekien nolako erreakzioa izan zezakeen publikoak Guggenheimen bildumaren ikuspegi modernoaren eta esperimentalaren aurrean. Bauerrri ohartarazi zion, hark eragina izan baitzuen hautaketan eta lan asko berak lortu baitzituen: “Eraso egingo diote Guggenheimi bilduma berria dela-eta; beraz, kalitaterik hoberenekoia izan behar du”³¹. 1930ean, Rebay Europara joan zen Guggenheim familiarekin, artistak ezagutzeko, pieza gehiago erosteko eta pintura ez-objektiboak han onarpen handiagoa zuela frogatzeko. Itzuli hartan bisitaldi bat egin zioten Kandinskyri Dessauko Bauhusen, eta horri esker erosi zuten *Konposizioa 8* (*Komposition 8*, 1923), gaur egun Solomon R. Guggenheim Foundation-en bilduman dauden artista horren 150 artelan baino gehiagotatik lehena. 1930aren amaieratik 1931ren hasiera arte, Guggenheimek Plaza hotolean zeukan suitean instalatu zuten haren bilduma. Harentzako artea erosten jarraitu zuen Rebayk, besteak beste Kandinskyren bi mihise, zeinak ikusgai egon baitziren 1932an New Yorkeko Valentine Gallery-n egin zen erakusketan, baina, 1930eko hamarkadak aurrera egin ahala, Guggenheimek ere aldi batez erosteari utzi zion³².

Obra berriak eskuratzearaz gainera, Rebayk erakusketak eta hitzaldiak antolatzen zituen, eta pintura ez-objektiboari buruz idazten zuen. Guggenheim Bildumaren erakustaldi garrantzitsuak egin ziren

Charlestongo Gibbes Memorial Art Gallery-n, Hego Carolinan, 1936an eta 1938an; Philadelphia Art Alliance-n, 1937an; eta Baltimore Museum of Art-en, 1939an. Kandinsky erakusketa eta katalogo haien alde zegoen, uste baitzuen arte ez-objektiboarentzako “propaganda indartsua” zirela, surrealisten ahaleginari kontra egiteko³³. Garai hartan, New Yorken museo bat eraikitzeo ideia aipatzen hasi zen Rebay diskretuki. Kandinsky, Neuilly-sur-Seinetik idazten zuelarik, hunkitu egin zuen proiektuak: “Esan beharrik ere ez dago zenbat interesatzen zaizkidan museorako planak. Zuk eta G[uuggenheim] jaunak orain dagoen bezalaxe erakutsi nahi duzue bilduma NY-n (hau da, publiko zabalago baten aurrean), edo museoa eraiki arte itxarotea da zuen asmoa? ‘Danbateko’ galanta izango litzateke azken hori!”³⁴.

Kandinskyk, gainera, bere iritzia ematen zuen —bilduman nor sartu eta nor ez—, eta iradoki zuen museo berrian eraiki zitekeela Bauhauserako diseinatu zuen musika-areto lauzatua³⁵. 1937an Solomon R. Guggenheim Foundation sortu zen. Rebay zen zuzendaria, eta bilduma azkar handitu zuen tamainaz, baita irismenez ere, gutxien landutako eremuak ere garatzeko xedez³⁶.

1938an dagoeneko estatubatuarren eskura zeuden *arte degeneratua* deituaren purgen ondorioz Alemaniako museoetatik kendutako koadroetako batzuk. Debekatua zegoen alemaniarrei saltzea (hori sarritan gertatzen bazen ere) eta lan asko atzerrian saldu ziren dibisak lortzeko. Valentin Rebayrekin harremanetan jartzen saiatu zen Parisen, eta honako hau idatzi zion 1938ko irailean: “Alemaniako gobernuak Alemaniako museoetako koadro moderno gehienak saldu nahi ditu [...]. Pentsatu dut Klee, Kandinsky eta Franz Marc-en koadro batzuk interesgarriak izan daitezkeela zuretzat”³⁷. Rebayk jakin zuen Otto Nebel artistaren bitartez ere lor zitezkeela lanak, eta hark erosketa ahalbidetu zuen Bernako Gutekunst und Klipstein galeriaren bidez, 1939ko udaberrian³⁸. Bauerrek koadro-hornitzaile garrantzitsua izaten jarraitu zuen Rebayrentzat, Guggenheimek diruz lagunduta urte hartan bertan Ameriketako Estatu Batuetara emigratu zuen arte. Garai hartan, Guggenheimek uztartu egin zituen pinturaren joera berritzaileak sustatzeko egiten zuen ahalegina eta Europako lanak erreskatatzeko helburua. Hans Richter artistak Guggenheimen ahaleginak aipatu zituen, 1939an harekin topo egin ondoren: “Garai garrantzitsu guztietako obrak arriskuan dagoen Europatik ateratzea, bereziki azken belaunaldikoak, etorkizunerako funtsezkoak direnak; Ameriketako Estatu Batuetara ekartzea, eta ‘Kulturaren hazia’ zuzenean Ameriketako Estatu Batuetako lurrean ipintzea [...]. Burutazio bikaina da hori [...]. Gizon hau *historia* egiten ari da”³⁹.

1938 aldera amaitu zen Kandinskyren eta Rebay edo Guggenheimtarren arteko gutun-trukea, batez ere Bauerrek betetzen zuen eginkizuna zela-eta sortutako tentsioagatik⁴⁰. Kandinskyren azken gutuna Solomoni zuzendua zen, eta 1938ko apirilaren 18ko data du. Hartan, bere desiorik onenak adierazten zituen Fundazioaren etorkizunerako, eta publikoak gauza berritzaileen aurrean zuen erresistentzia aipatzen zuen: “Sinestekoa ere ez da jendeak zenbat denbora behar duen gauza berrietara egokitzeko. Ezezko borobilarekin hasten dira beti (ikustekoak dira lehenengo urteetan batek aditu behar dituen irainak); gero, poliki-poliki, zentzumenak zorrotzuz joaten dira, eta, denborarekin (pixka bat berandutzen dira), azkenean ulertzen dute. Ulermen gero eta handiago horrek bidea erraztuko dio zure Fundazioari”⁴¹.

The Museum of Non-Objective Painting (Pintura ez-objektiboaren museoa) 1939ko ekainean inauguratu zen Guggenheimen margolan ez-objektiboaren bilduma jendaurrean lehen aldiz erakusgai jarri zuen *Art of Tomorrow (Biharko artea)* erakusketarekin. Ikusgai zeuden piezen erdiak, 215, Bauerren lanak ziren, eta Rebayk katalogorako idatzitako saiakerak —“The Power of Spiritual Rhythm” (“Erritmo

espiritualaren boterea”)— ez-objektibotasunaren epitomea zirelakoan goraiatzuten zituen mihise haiek. Kandinskyren koadroak 104 ziren. Kritikak era askotakoak izan ziren Rebayren eta Guggenheimen misioa goraiatzeko orduan. *The New York Times*ek honela zioen: “Lehen begiratuan, telefono-kabina batean aurkitu ohi diren zirriborrorik landuenen antz handia du arte ez-objektiboak. Esfera, triangelu, laukizuzen eta gainerako irudi geometriko ezagunen antzeko formekin dago apaindua mihise ez-objektiborik ohikoena. Hala ere, Rebay andreak azaldu zuenez, pintura ez-objektiboak zirriborro batek bezain garrantzirik gabea eman dezakeen arren, nolabait ba omen du “mezu espiritual” bat, “ikuspegi kosmikoa” dutenek soilik interpreta dezaketena”⁴². Bauerren lanek areago nabarmentzen zituzten Kandinskyrenak, Emily Genauer-ek *New York World-Telegram*en idatzi zuen aipamenaren arabera: “Kandinskyrenak konplexuak dira, ekintzaz beteak, eta kontu handiz orekatutako kontrapuntu sotila dute, baita tonu-, forma- eta testura-aldaketak ere, etengabe liluragarriak direnak. Jaialdi bateko su artifizialak dirudite, edo eguzkipean distira egiten duen iturri bat, edo musika-pasarte bat, edo ehun-zati bereziki ikusgarri bat. Bauerren lan batzuek asaldura hori bera partekatzen dute, baina sorkari erabat antzu eta aseptikoak dira gehienak; Wonderbread sandwich-ogiaren bilgarrietako diseinu tantotuaren antzeko itxura dute —eta zirrara ere, harek bezainbestekoa eragiten—, edo haurrentzako kaleidoskopio batetik ikusten denaren tankera”⁴³.

1930eko hamarkadan areagotu egin zen Ameriketako Estatu Batuetako erakundeek abstrakzioari ematen zioten babesa; horren erakusle da *Cubism and Abstract Art* (Kubismoa eta arte abstraktua, 1936) eta *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* (Arte fantastikoa, dada eta surrealismoa, 1936–37) erakusketak, besteak beste, Museum of Modern Art-en egin izana; hala ere, Rebayk espiritualtasunaren eta ez-objektibotasunaren arteko lotura azpimarratzeak maiz sortu zituen nahasmena eta kritikak. American Abstract Artists (AAA) elkarteak, zeina 1936an sortu baitzen arte abstraktua eta ez-objektiboa sustatzeko, argi eta garbi arbuiatu zuen Rebayren interpretazio mugatua, 1937an *Art Front*i zuzendutako gutun batean:

Ezin ditugu ontzat eman Rebay baronesak arte abstraktuaz omen dituen iritziak: “esanahirik ez duela”, “bizitza espiritualaren profeta” dela, “naturaz gaindiko” gauza; abstrakzioak “bizitza propioa duten munduak” direla, eta “sortzaileek Lurraren kontenplazioari uko egiten diotenean” lortzen direla. Adierazpen horiekin esan nahi dena da artista abstraktuek uko egiten dietela beren obrei, baita beren bizitzei ere (izan ere, azken batean, artistak naturaz gaindiko existentzia bat bizi behar du naturaz gaindiko artelanak sortu ahal izateko), baita munduko errealitateei ere, hartara sagaratu ahal izateko “materialismoa” baztertzea lortu duten —edo halakorik egin dezaketen— espiritu batzuk goratuko dituzten karratu espiritualak eta “triangelu agian ez hain espiritualak” sortzeari⁴⁴.

AAAk zalantzan jartzen zuen Rebayren ikuspegia, baina onartzen zituen Kandinskyren eta Bauerren lanak, artista iparramerikar asko inspiratu baitzituzten⁴⁵. Hala ere, talde horretako kideei kritikatu zitzairen gehiegi jarraitzen zituztela Europako artearen joerak. AAAren 1938ko erakusketari buruzko kritika batean, honako hau idatzi zuen Jerome Klein-ek *New York Post* egunkarian: “Naturaren imitaziotik haratago doazen artistak dira haiek. Baina asko ez doaz beste artista batzuen imitaziotik haratago, mirabekeriarik handienaz gainera”⁴⁶.

Kandinsky Frantziara joan zenean bizitzera 1934an, honako hau idatzi zion Rebayri: “Neuillyko apartamentu batean bizi naiz orain, eta, aldaketa honetaz gogoeta egiten hasi nintzenean, hilabete batzuetan Ameriketako Estatu Batuetara joango ote nintzen aritu nintzen pentsatzen, baina gero baztertu egin nuen ideia hura, plazer garestiegia izango zela-eta. Agian beste batean!”⁴⁷. 1931n New Yorkeko Art Students League-n eskolak ematea proposatu zioten, eta 1935ean Ipar Carolinako Black Mountain Collegera gonbidatu zuten artista egoiliar gisa⁴⁸, baina Kandinskyk bi eskaintzak baztertu zituen. 1940ko ekainean Emergency Rescue Committee (ERC) (Larrialdietako erreskate-batzordea) sortu zen New Yorken. Urte hartan bertan, abuztuan, ERCK Varian Fry bidali zuen Frantzia hegoaldera, Alfred Barr, Jr. Museum of Modern Art-eko zuzendariak osatutako artista-zerrenda batekin⁴⁹. “Alfred Barr jauna asko interesatzen da zutaz, behin baino gehiagotan esaten saiatu naizen bezala. Barr jaunak bere gain hartuko ditu New Yorkerako bidaiak, bai zurea, bai Kandinsky andrearena, eta bidaiako gastu guztiak [...]. Marseillara lehenbailehen etorri eta bidaiaren izapideez arduratu, besterik ez duzue egin behar. Barr jaunari izugarri gustatuko litzaioke zure mihise guztiak zurekin eramatea, batez ere lehen aldikoak”⁵⁰. Baina Kandinsky ez zen Frantziatik atera.

1933 eta 1944 bitartean, 700 bat artista eta 380 bat arkitekto europarrek emigratu zuten Ameriketako Estatu Batuetara⁵¹. Haien etorrerak areago oztopatu zuen kritikak arte abstraktua erraz bazterteaz. Ameriketako Estatu Batuek berehala parte hartu behar zutelak-eta gerran, murriztu egin ziren artista alemaniarren aukerak. New Yorkera iritsi zenetik, hasiera-hasieratik, Rebay konturatua zen berak aldeztu zuen artearekiko erresistentzia, neurri batean, nazionalismoari lotutako lehentasunen ondoriozkoa zela: “Mrs. G[u]ggenheim]-en lagunak nire aurka daude, eta esaten dute hau ez dela artea, ez dela iraunkorra, geometria dela, ez duela ezertarako balio eta Alemania gorrotagarritik eta arruntetik datorrela”⁵². Nahiago zuten arte frantses modernoa, Armory Showen garaitik. Kandinsky, hasieran, artista errusiar gisa aurkeztu zen publiko amerikarraren aurrean; behin, honela aipatzen zuten: “Wassilli Kaudansky, zirkulu artistikoetan txundimena eragin duen artista errusiarra”, eta politika anarkistarekin lotu zen haren abstrakzio erradikala⁵³. 1920ko hamarkadan, baliteke Dreier poztu izana lotura horretaz bere hitzaldietan, hala nola “Revolution in Art” (“Iraultza artean”) izenekoan, zeina 1921ean eman baitzuen League for Industrial Democracy (Industria-demokraziaren aldeko liga) izeneko joera sozialistako erakundean. New Yorken 1925ean egin zen lehen erakusketaren katalogoaren sarreran, Daniel Gallery-ren jabea zen Charles Danielek idatzi zuen: “[Dreierrek] espero du [erakusketari esker] ideia-truke bat sortuko dela kontinente bateko eta besteko artisten artean”⁵⁴. 1931n, Barrek Kandinsky sartu zuen *German Painting and Sculpture* (Alemaniako pintura eta eskultura) ikerketan, baita 1938ko *Bauhaus: 1919–1928* erakusketan ere. Guggenheimek *Inprobisazioa 28 (bigarren bertsioa) [Improvisation 28 (zweite Faßung), 1912]* erosi zionean Essengo Museum Folkwang-i (Alemania), 9.000 marko inperialen truke, honako hau iragarri zuen prentsan Klaus von Baudissin museoko zuzendariak: “Lortutako prezio altuak mesede egin diezaioke egiazki inporta zaigun arte-mota bati [...]. Aski da argazki on bat alemaniar artea errusiartzeko ahalegin honen oroigarri gisa”⁵⁵. Bere Berlingo galeria arriskuan jarri zuen artea sustatzeko asmoz, Karl Nierendorf-ek galeria bat ireki zuen New Yorken 1937an, eta haren helburua *Art News*en 1937ko otsaileko alean iragarri zen. Erakustareto hark “[agintzen zuten] Amerikan ezagutaraziko [zituela] Alemania esperimentaleko pertsonaia handiak”⁵⁶. Gerra piztu zen arte azaldu zituen Nierendorfek Kandinskyren lanak, baita geroago ere, esate baterako 1945eko *Forbidden Art in the Third Reich* (Hirugarren Reicheko arte debekatua) erakusketan.

Kandinskyren heriotza, 1944ko abenduaren 3an gertatua, *New York Times*en argitaratutako hilberri batean iragarri zen. Bertan, gerra-garaian Parisen bizi izan zituen nekeak azpimarratzen ziren: “Bere lanari zion maitasuna agerian geratu zen duela hiru urte Parisen, nazien okupaziopean, pintatzen jarraitu baitzuen, nahiz eta eskularruak, kapela eta berokia jantzita egin behar, gerra zela-eta ez baitzeukan berogailurik”⁵⁷.

Kandinskyk Rebayri idatzi zizkion gutunetako batean, Ameriketako Estatu Batuetan atzera begirako erakusketa bat antolatzeko zuen gogoaz azaltzen zion, harekin artista ez-objektiboaren kausa ere babestuko zutelakoan: “Nire [hirurogeigarren] urtebetetzea baliatuz erakusketa zoragarri bat antolatuko balitz, eta ondoren Bauerren obraren erakustaldi handi bat, argi egoki baten pean ikusiko litzateke gure artea”⁵⁸. Nierendorfek 1937an Cleveland Museum of Art-en atzera begirako bat antolatzen lagundu bazuen ere, Rebayk uste zuen bere eginbeharra zela, Kandinsky hil ondoren, erakusketa garrantzitsu bat antolatzea Museum of Non-Objective Paintingen. Ameriketako Estatu Batuetako hainbat museotatik zetozen obrak bildu zirelarik, besteak beste Art Institute of Chicago, Museum of Modern Art, Nierendorf Gallery, Société Anonyme, Solomon R. Guggenheim Foundation eta Yale University Art Gallery-koak, baita Walter Arensberg-en, Dreierren, Katherine Kuh-en, Duncan Phillips-en eta Rebayren beraren obrak ere, erakusketak museoko hiru solairu hartu zituen. Bi katalogo argitaratu zituen Rebayk, *In Memory of Wassily Kandinsky: The Solomon R. Guggenheim Foundation Presents a Survey of the Artist’s Paintings and Writings* (Vasily Kandinsky gogoan: Solomon R. Guggenheim Foundation-ek artistaren pinturen eta idazkien analisia aurkezten du) eta *Kandinsky*, baita *Wassily Kandinsky 1866–1944* izeneko liburuxka jori bat ere. Honela zioen *New York Sun*eko kritikari batek:

Vasily Kandinskyren omenez antolatu den erakusketa, oroz gain, ikusi beharreko gauza da. Solomon Guggenheim Museum of Non-Objective Art-eko aretoetan dago ikusgai —East 54 Street-eko 24. zenbakian—, eta objektuak bere konposizioetatik ezabatu zituen lehen artistatzat hartzen den maisuaren 227 koadro aurkezten ditu. Haren etsenpluaz baliatu ziren amerikar modernoek bisitatze hutsa omenaldi ikaragarria izango litzateke. Aretoetan sartzten den unetik bertatik dago bat maisuaren sorginkeria mendeko. Ez dakigu zergatik, eta, zurrak izanda, agian inporta ere ez digu askorik inporta. Litekeena da sumatzen ez genituen barneko zera batzuek esnatu izana gure pentsamendu kontzienteari dagokiona baino ezagutza sakonago hori. Ezkutuko iturri batetik datorren musikak jarraituko dizu galerietan barrena, konpainia egokia eskainiz, eta, ziurrenik, arte mota honetarako behar den bakarra. Eta nolabait ere asebeteta eta hunkituta sentituko zara mihiseen barietatea, beren kolore argitsu zein ilun eta guzti —gogo-aldartearen arabera—, eta itxuraz mugagabea den asmamena ikustean. Eta, nahiz eta pertsona batzuek ez duten ezer ikusten arte ez-objektiboan, konturatuko zara gauza horiekin pozik biziko zinatekeela, zure etxeko horma apaletan zintzilikatu ahal izateko bezain txikiak balira⁵⁹.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, S.L.]

Oharrak

Bestelakorik adierazten ez bada, jatorriz frantsesez edo alemanez idatzitako aipuen itzulpen guztiak haien bertsio ingelesetik itzuli dira euskarara, Municheko Städtische Galerie im Lenbachhaus erakundearen itzulpen-zerbitzuak emandakoan oinarriturik.

1. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, urtarrilak 30, 1932, hemen aipatua: Joan M. Lukach, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, New York: George Braziller, 1983, 114. or. [itzuli]
2. Kandinskyk ukatu egin zituen *Inprobisazioa 30 (Kanoiak)* [*Improvisation 30 (Kanonen)*, 1913] obraren interpretazio politikoak, honako hau argudiatuz: “Urte osoan zehar gerra izan zen hizketagai, eta horixe izan liteke koadroan kanoiak agertzearen azalpena. Baina nik ez nuen gerraren irudikapenik eskaini nahi; horretarako, bestelako pintura-bitartekoak beharko lirateke; eta, gainera, halako eginkizunak ez zaizkit interesatzen... ez behintzat orain”. Vasily Kandinskyk Arthur Jerome Eddy-ri, hemen: Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, ed. berrik. (1914; errepr. Chicago: A. C. McClurg, 1919), 125–26. or., honen arabera: Gail Levin, “Kandinsky’s Debut in America”, hemen: Levin eta Marianne Lorenz, argit., *Theme and Improvisation: Kandinsky and the American Avant-garde, 1912–1950*, erak. kat., Dayton Art Institute, Ohio, Boston: Little, Brown, 1992, 15. or. [itzuli]
3. “Kandinsky’s Debut in America” lanak xehetasunez deskribatzen du nola sartu zen Ameriketako Estatu Batuetan Kandinskyren artea eta nolako eragina izan zuen. Lehen aurkezpen handia (eta eztabaidatua) egin baino lehen 1913ko Arte Modernoaren Nazioarteko Erakusketan (Armory Show delakoan), Berlin Photographic Company-k New Yorken zituen bulegoetan 1912ko abenduan Martin Birnbaum-ek antolatu zuen erakusketan agertu zen Kandinsky. Aurkezpen hura ondoko lekuotara eraman zuten ondoren: Albright Art Gallery, Buffalo, New York; City Art Museum, St. Louis, Missouri; Carnegie Institute, Pittsburgh, Pensilvania; eta Ameriketako Estatu Batuetako beste museo batzuetara. *Ibid.*, 10–11. or. [itzuli]
4. Vasily Kandinskyk Galka Scheyerri, urriak 7, 1933, Peg Weiss-en baimenarekin, hemen: Stephanie Barron, argit., “*Degenerate Art*”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Alemania*, erak. kat., Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Harry N. Abrams, 1991, 263. or. [itzuli]
5. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, otsailak 1, 1934, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 115. or. Antzeko adierazpidea erabili zuen Kandinskyk lehenago ere, 1933ko urriaren 7ko datarekin Galka Scheyerri bidalitako gutun batean: “Alemanian nire posizioa bereziki txarra da, hiru ezaugarri ditudalako, eta hirurak dira berez txarrak: 1) errusiarra izandakoa, 2) abstrakzionista, 3) Bauhauseko irakaslea izandakoa haren azken egunera arte”. Peg Weissen baimenarekin, hemen: Barron, “*Degenerate Art*”, 263. or. [itzuli]
6. Vasily Kandinskyk Will Grohmanni, abenduak 4, 1933, hemen: Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, ingel. itzulp.: Norbert Guterman. New York: Harry N. Abrams, 1958, 221. or. [itzuli]
7. Kandinskyk artea politikarekin nahasteari egin zion ukoaren inplikazio politikoei buruzko komentario baten berri jakiteko, ikus *Kandinsky in Paris: 1934–1944*, erak. kat., New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1985 eta Keith Holz, “Scenes from Exile in Western Europe: The Politics of Individual and Collective Endeavor among German Artists”, hemen: Barron, *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, erak. kat., Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Harry N. Abrams, 1997, 43–56. or. [itzuli]
8. Vasily Kandinskyk Alexandre Kojève-ri, d. g., hemen aipatua: *Kandinsky in Paris*, 20. or. [itzuli]
9. Barron, “*Degenerate Art*”, 263. or. Barron, *Exiles + Emigrés* liburuan (391. or.) aurki daitezkeen datuen arabera, 12.000 obra grafiko eta 5.000 pintura eta eskultura atera ziren Alemaniako 101 museotatik. Bi milioi lagunek bisitatu zuten Municheko *Entartete Kunst*, eta ondoren Berlinera, Leipzigera, Düsseldorfera eta Frankfurtera eraman zuten, baita Alemaniako beste hiri batzuetara ere. Barronen erakusketa-katalogo bikainek zehaztasun handiz eta osoro dokumentatzen dituzte erakusketak, haiekin loturiko gertaerak eta haien ondorioak. [itzuli]

10. Barbara Copeland Buenger, "Wassily Kandinsky in Paris, 1933–44", hemen: Barron, *Exiles + Emigrés*, 70. or. Gatazkaren lehen fase honetan Kandinskyk begi onez ikusten zuen Italia faxista, eta dirudienez, arrazoia zen Italiako gobernuak ontzat eman zuela arte berria. "Guk, jakina, artista 'moderno' gisa, biziki deitoratzen dugu [Alemaniako] gobernu berriak arte berria oker interpretatzea. Italian oso bestelakoak dira gauzak. Han arkitektura berria eta arte berria [futurismoa] arte faxistatzat hartzen eta aitortzen dituzte". Vasily Kandinskyk Werner Drewes-i, apirilak 10, 1933, hemen aipatua: Peter Hahn, "Bauhaus and Exile: Bauhaus Architects and Designers between the Old World and New", hemen: Barron, *Exiles + Emigrés*, 213. or. [\[itzuli\]](#)
11. Christian Derouet-ek "gerra hotzeko edo gerran osorik inplikatur egoteko egoera etengabea" berrikusten du Kandinskyren bizitzan zehar, gerra-egoera horren barne direla Errusiar-Japoniar Gerra, 1905eko Errusiako Iraultza, Lehen Mundu Gerra, Errusiako Iraultza eta 1917–21eko Gerra Zibila, baita haien ondoriozko ezbehar ugariak ere, hemen: "On War in General and Vasily Kandinsky in Particular", hemen: Bengt Lärkner, Peter Vergo, *et al.*, *Nya perspektiv på Kandinsky/New Perspectives on Kandinsky*. Malmö: Malmö Konsthall/Sydsvenska Dagbladet, 1990, 133–52. or. [\[itzuli\]](#)
12. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, uztailak 4, 1936, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 116. or. [\[itzuli\]](#)
13. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, martxoak 30, 1936, obra berean aipatua, 102. or. [\[itzuli\]](#)
14. André Dézarroisek Vasily Kandinskyri, otsailak 28, 1939, hemen aipatua: Derouet, "On War in General", 151. or. [Konposizioa IX \(Komposition IX, 1936\)](#) obraren salmenta-prezioari buruzko desadostasunaren historia liluragarria kontatzen du Derouetek, eta nola desadostasun hark zaildu zuen herritartasun frantsesa ematea Kandinskyri. [\[itzuli\]](#)
15. Hirurogeita hamar urte beteta jadanik, Bauhausaren konpainia falta zuen arren, eta gerrak eragindako mugen pean lan egiten zuelarik, Kandinskyk oso lan oparoa egiten jarraitu zuen, eta, aldi hartan, Bauhausean zegoela sortu zituen obraren kopuruaren erdia baino gutxiago ekoitzi zuen. Iku Buenger, "Wassily Kandinsky in Paris", 68. or. [\[itzuli\]](#)
16. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, apirilak 1, 1935, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 116. or. [\[itzuli\]](#)
17. Vasily Kandinskyk Pierre Bruguèreri, martxoak 13, 1942, hemen aipatua: Derouet, "On War in General", 139. or. Ikerketa berri batzuek jakinarazi dute gutun hori 1942ko martxoaren 14koa dela. Interesgarria da azpimarratzea Kandinsky hil ondoren (1944ko abenduaren 13an zendu zen) argitaratu ziren estatubatuar hilberrietan aipatzen zela zenbat sufritu zuen artistak gerra garaian. [\[itzuli\]](#)
18. Alfred Stieglitzek Vasily Kandinskyri, maiatzak 26, 1913, hemen aipatua: Levin, "Kandinsky's Debut in America", 12. or. [\[itzuli\]](#)
19. *Ibid.*, 13. or. [\[itzuli\]](#)
20. Katherine S. Dreier eta Marcel Duchamp, *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, New Haven: Yale University Art Gallery, 1950, hemen aipatua: Levin, "Kandinsky and the First American Avant-Garde", hemen: Levin eta Lorenz, *Theme and Improvisation*, 29. or. [\[itzuli\]](#)
21. Vasily Kandinskyk Katherine Dreierri, otsailak 29, 1927, hemen aipatua: Jennifer R. Gross, "Believe Me, Faithfully Yours", hemen: *The Société Anonyme: Modernism for America*, argit. Gross, erak. kat., New Haven: Yale University Press Yale University Art Gallery-rekin elkarlanean, 2006, 130. or. [\[itzuli\]](#)
22. Rebayk biziki miresten zuen Dreier, zeina bera baino zaharragoa baitzen; trukatu zituzten gutunetako asko, Kandinskyren alde elkarrekin egin zituzten ahalegin handiak barne direla, hemen daude argitaratuak: Lukach, *Hilla Rebay*, 226–33. or. [\[itzuli\]](#)
23. Scheyerren bizitzaren eta obraren laburpen bizi eta oso bat argitaratu zen Vivian Endicott Barnett-en katalogoarekin batera: "Galka Scheyer: The Transformation from E. E. S. to G. E. S.", hemen: Barnett, *The Blue Four Collection at the Norton Simon Museum*, New Haven: Yale University Press Norton Simon Art Foundation-ekin elkarlanean, 2002, 11–21. or. [\[itzuli\]](#)

24. Galka Scheyerrek Alexei Jawlensky-ri, irailak 5, 1923, obra berean aipatua, 12. or. [\[itzuli\]](#)
25. Vasily Kandinskyk Galka Scheyerri, urtarrilak 17, 1924, obra berean aipatua, 13. or. Taldeko estatubatuarra zen Lyonel Feiningerrekin proposatu zuen “four” [lau] hitza ezaguna gertatuko zitzaiela iparramerikarrei, garai hartan funtzionatzen zuen Big Four Railroad zela-eta. [\[itzuli\]](#)
26. *Ibid.*, 14. or. Artistek %50 jaso zuten, Scheyerrek %30 eta gainerako %20arekin funts bat eratu zen Scheyerri egindako gastuak itzultzeko. [\[itzuli\]](#)
27. Galka Scheyerrek Vasily Kandinskyri, urriak 26, 1934, obra berean aipatua, 17. or. [\[itzuli\]](#)
28. Vasily Kandinskyk Galka Scheyerri, azaroak 17, 1934, obra berean aipatua, 17. or. Letra etzana Kandinskyrena da. [\[itzuli\]](#)
29. Hilla Rebayk Rudolf Bauerri, urtarrilak 28, 1927 eta 1927ko uztaila, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 44. or. [\[itzuli\]](#)
30. Hilla Rebayk Rudolf Bauerri, obra berean aipatua, 46. or. Letra etzana Rebayrena da. [\[itzuli\]](#)
31. Hilla Rebayk Rudolf Bauerri, abenduak 16, 1929, obra berean aipatua, 60. or. [\[itzuli\]](#)
32. *Ibid.*, 81. or. [\[itzuli\]](#)
33. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, otsailak 10, 1936, hemen aipatua: Lorenz, “Kandinsky and American Abstraction: New York and Europe in the 1930s and 1940s”, hemen: Levin eta Lorenz, *Theme and Improvisation*, 175. or. [\[itzuli\]](#)
34. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, urriak 16, 1936, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 104. or. [\[itzuli\]](#)
35. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, abenduak 16, 1936, obra berean aipatua, 105. or. [\[itzuli\]](#)
36. “Non eros liteke koadro futuristaren bat? Severini bat edo Balla bat? Falta dugu bilduman”. Hilla Rebayk Rudolf Bauerri, 1938, *ibid.*, 105. or. [\[itzuli\]](#)
37. Curt Valentinek Hilla Rebayri, irailak 19, 1938, hemen aipatua: Vivian Endicott Barnett, “Banned German Art: Reception and Institutional Support of Modern German Art in the United States, 1933–45”, hemen: Barron, *Exiles + Emigrés*, 276. or. [\[itzuli\]](#)
38. *Ibid.*, 276. or. Otto Nebelen gutun osoa, 1938ko abuztuaren 19koa, hemen emana dago: Lukach, *Hilla Rebay*, 121–22. or. [\[itzuli\]](#)
39. Hans Richterrek Hilla Rebayri, uztailak 20, 1939, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 122. or. Letra etzana Richterrena da. [\[itzuli\]](#)
40. Vivian Endicott Barnett, “Rereading the Correspondence: Rebay and Kandinsky”, hemen: *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, erak. kat., New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2005, 86–100. or. Lukachek kontatzen du Rebayk Kandinskyri idatzi ziola Paris askatu eta handik aste gutxira, baina Kandinsky gutuna heldu baino lehen hil zela. Lukach, *Hilla Rebay*, 117. or. [\[itzuli\]](#)
41. Vasily Kandinskyk Solomon R. Guggenheimi, apirilak 18, 1938, obra berean aipatua, 117. or. [\[itzuli\]](#)
42. “Inauguratu da Guggenheimeko arte-erakusketa, eraikin berezi batean daude pinturak ikusgai”, *The New York Times*, ekainak 1, 1939. [\[itzuli\]](#)
43. Emily Genauer, “Art of Tomorrow in Colorful Design”, *New York World-Telegram*, ekainak 3, 1939. [\[itzuli\]](#)

44. Hananiah Harari, Jan Matulka, Emanuel Herzl, Byron Browne, Leo Lances, Rosalind Bengelsdorf eta George McNeil, zuzendariari gutuna, *Art Front* 3, 7. zk. (1937ko urria), 20–21. or. [\[itzuli\]](#)
45. Levinek eta Lorenzek dokumentatu egin zituzten Kandinskyren pintura eta idazlanen inguruan inspirazioa aurkitu zuten artista iparramerikar ugariak. Levin eta Lorenz, *Theme and Improvisation*. [\[itzuli\]](#)
46. “Haren asmoak zintzoak badira ere, bere obraren parterik handienak ez ditu inondik inora asmo horiek berresten, obra hori, oro har, pobrea baita diseinuan, eta oso gutxitan gaintitzen du axaleko dekorazioa”. Jerome Klein, hemen aipatua: Sandra Kraskin, *Pioneers of Abstract Art: American Abstract Artists, 1936–1996*, erak. kat., New York: Sidney Mishkin Gallery, Baruch College, City University of New York, 1996, 9. or. [\[itzuli\]](#)
47. Hilla von Rebay Foundation Archive-ko alemanezko eskuizkribua, M0007, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York. [\[itzuli\]](#)
48. Lorenz, “Kandinsky and American Abstraction”, 173. or. [\[itzuli\]](#)
49. Elizabeth Kess, “Moral Triage or Cultural Salvage? The Agendas of Varian Fry and the Emergency Rescue Committee” hemen: Barron, *Exiles + Emigrés*, 99–112. or. [\[itzuli\]](#)
50. Varian Fryk Vasily Kandinskyri, maiatzak 7, 1941, hemen aipatua: Derouet, “On War in General”, 141. or. [\[itzuli\]](#)
51. Cynthia Jaffee McCabe, “A Century of Artist-Immigrants”, hemen aipatua: *The Golden Door: Artist-Immigrants of America, 1876–1976*, erak. kat., Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1976, 31. or., honen arabera aipatua: Kraskin, *Pioneers of Abstract Art*, 18. or. [\[itzuli\]](#)
52. Hilla Rebayk Rudolf Bauerri, abenduak 25, 1929, hemen aipatua: Lukach, *Hilla Rebay*, 59. or. Letra etzana Rebayrena da. [\[itzuli\]](#)
53. Ikus lotura horren analisi xehea, garai hartako prentsak interpretatu zuenaren arabera, hemen: Levin eta Lorenz, *Theme and Improvisation*, 11–12. or. [\[itzuli\]](#)
54. Barnett, *The Blue Four Collection*, 14. or. [\[itzuli\]](#)
55. Klaus von Baudissin, “Das Essener Folkwangmuseum stösst einen Fremdkörper ab”, *National-Zeitung* (Essen), abuztuak 18, 1936, hemen aipatua: Andreas Hünecke, “On the Trail of Missing Masterpieces: Modern Art from German Galleries”, hemen: Barron, “*Degenerate Art*”, 122. or. [\[itzuli\]](#)
56. Barnett, “Banned German Art”, 275. or., 37. zk. [\[itzuli\]](#)
57. “Kandinsky, Leader in Modern Art, 78”, *The New York Times*, abenduak 19, 1944, 21. or. [\[itzuli\]](#)
58. Vasily Kandinskyk Hilla Rebayri, apirilak 21, 1936. Hilla von Rebay Foundation Archive, M0007, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York. [\[itzuli\]](#)
59. Melville Upton, “Kandinsky in Retrospect”, *New York Sun*, martxoak 24, 1945, 6. ebakin-albuma, Solomon R. Guggenheim Foundation-eko dokumentuak, A0033, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York. [\[itzuli\]](#)

ZENBAIT LANI BURUZ

KAROLE P.B.VAIL

MENDI URDINA

(*DER BLAUE BERG*), 1908-09

Olio-pintura mihise gainean, 107,3 × 97,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma, dohaintza
41.505

1908ko udan, Europan eta Tunisian barna hainbat bidaia handi egin ondoren, Kandinskyk eta Gabriele Münter bere neska-lagunak Murnau-n hartu zuten bizilekua; Municheko hegoaldean kokatutako merkataritza-hiri txikia eta pintoreskoa zen, idazleek eta artistek asko estimatzen zutena. Bavariako paisaiak inspiratuta, Kandinskyk modu berezian irudikatu zuen inguru hartako landa-eremua bere obran. Bavariar estiloko *Hinterglasbilder* ospetsuak ere ezagutu zituen (atzealdetik margotutako beirak), beren eszena herrikoi koloretsu eta guzti. *Mendi urdina* (*Der blaue Berg*) 1908-09ko neguan margotu zuen Kandinskyk, eta argi eta garbi erakusten du nolako estilo-aldaketa izan zuten haren mihiseek — ausartagoak eta argiagoak— 1906 eta 1907 bitartean Parisen egindako egonaldiaaren ondotik; bertan fauvisten sorkuntza bikainak ezagutu zituen, bereziki Georges Braque-renak, André Derain-enak eta Henri Matisse-renak, eta zoragarritzat jotzen zuen haien obra.

Txikitatik liluratu zuten Kandinsky zaldiek, eta *Mendi urdina* da zaldia eta zaldunak agertzen dituen haren lan ugarietako bat. Izan ere, motibo horiek egilearen balio estetiko ez oso konbentzionalak sinbolizatzen dituzte, baita artearen bidez aro espiritualago bati bidea irekitzeko zuen misioa ere. Animalien, mendiaren eta paisaiaren ingeradak —bere obra grafiko goiztiar bereizgarriei egindako keinu bat dira, [xilografia adierazkorrei](#) bereziki— eskematikoagoak dira eta plana azpimarratzen dute. Abstrakziorako bidean, bere ikonografia pixkana-pixkana naturatik urruntzen joan zen Kandinsky. Hemen, ezaugarri identifikagarriak kendu zizkion zaldizkoen eta figuren prozesioari, eta koloreak berariaz aukeratu zituen erantzun emozionalak pizteko. Formen pixkanakako desmaterializazioa eta kolore biziak elkarren arteko kontrastean gertatzen dira, Kandinskyren askatasun artistikoaren bilaketari eta errealitate espiritual berri bat aurkezteko asmoari erreferentzia egiten dieten eredu sentsoial independente gisa.

KONPOSIZIOA II LANERAKO ZIRRIBORROA (SKIZZE FÜR KOMPOSITION II), 1909-10

Olio-pintura mihise gainean, 97,5 x 131,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma
45.961

Bere karreraren zehar, “eraikuntza-modu sinfoniko baten adibide” gisa ulertzen zituen pinturak sortu zituen Kandinskyk¹. Eginahalak eginez arteak sintetizatzekeo, *Inpresioak*, *Inprobisazioak* eta *Konposizioak* deitu zien obra haiei, musikarekin loturiko terminoak baliatuz. Koadroak orobat ziren bat-batean asmatutako obrak edo egilearen nolakotasunaren beraren adierazgarriak, kanpoko munduaren behaketa materialak baino areago. Jarduera handiko bolada hartan, biziagotu egin zen Kandinskyren eboluzioa abstrakzioaren aldera.

Konposizioak izenekoei buruz, honako hau esan zuen artistak: “Neure baitan [*Inprobisazioen*] antzeko moduan (baina oso denboraldi luzean zehar) eraikiz joan diren sentimenduen adierazpenak dira, eta lehen zirriborroen ondoren, analizatuz eta landuz joan naiz, mantso eta ia modu arduratsuegian. ‘Konposizioa’ deitzen diot koadro mota horri. Hemen, arrazoiak, kontzientziak, berariazkoa denak eta asmo jakinekora denak betetzen dute eginkizun nagusia. Alabaina, nik beti egiten dut sentimenduaren alde, kalkuluaren alde baino areago”².

Konposizioa II lanerako zirriborroa (*Skizze für Komposition II*) jadanik existitzen ez den olio-margolan monumental bat prestatzeko artistak egin zituen hainbat estudiotan azkena da. Zirriborroak agertzen duen ikonografiak sarritan nahasita utzi ditu adituak, Kandinskyk bere idatzietan adierazitako gai-educiaren balizko falta dela-eta. Alabaina, iradoki izan da elkarren kontrako indarrek dihardutela hemen: eszena baketsu eta idiliko bat, eskuineko kolore biziek agertzen digutena, kontraste bizian gertatzen da ezker aldeko paleta ilun eta goibelagoak aditzera ematen duen katastrofearekin. Irudiak, arrokak, zaldizkoak eta zaldiak ingerada soildu eta espontaneoaren bitartez daude adieraziak, eta haien siluetak beltzez marraztuak ageri dira; kolore biziek, berriz, formen konbinazio guztiz oparoa sortzen dute, emozioak eragitea eta obrari beha dagoenaren espiritualtasunarekin konexioa lortzea duena helburutzat.

O h a r r a k

1. Vasily Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (1912), hemen: Kandinsky, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Kenneth C. Lindsay eta Peter Vergo (ed.) (1982; errepr., New York: Da Capo Press, 1994), 218. or. [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]

INPROBISAZIOA 28 (BIGARREN BERTSIOA)
[IMPROVISATION 28 (ZWEITE FABUNG)], 1912

Olio-pintura mihise gainean, 111,4 x 162,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma, dohaintza
37.239

1911rako —bereziki oparoa izan zen urte hura—, Kandinskyk jadanik idatzia zuen bere oinarritzko tratatua, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei* (Espirituzkoa artean, bereziki pinturan, 1912), bere ideia filosofiko, artistiko eta espiritualak aldarrikatzen zituen obra, eta forman, kolorean eta elkarrekiko efektuetan oinarrituriko hizkera bat deskribatzen zuena. Ordurako bere zenbait *Inpresio* ere margotuak zituen, beste obra garrantzitsu batzuez gainera. 1912a ez zen izan aurreko urtea baino sormen gutxiagokoa, bere artean funtsezkoak ziren gaiak landu baitzituen; urte hartan *Der Blaue Reiter* (Zaldun urdina) argitaratu zuen Kandinskyk Franz Marc-ekin batera, eta *Klänge* (Soinuak) bukatu zuen, prosa lirikoko poemen eta xilografien liburu bat. Municheko Hans Goltz galerian egin zen Marcekin batera fundatu zuen Der Blaue Reiter taldearen bigarren erakusketa.

Barne-gertaera espiritualen agerraldien gisan deskribatu zituen Kandinskyk bere *Inprobisazioak* saileko margolanak. *Inprobisazioa 28 (bigarren bertsioa)* [*Improvisation 28 (zweite Faßung)*] izan zen egilearen 1912ko obrarik garrantzitsuena. Segur aski oraindik lokalizatu ez den obra baten bertsioa den lan horretan abstraktuagoa egin zen artistaren estiloa, eta, bere espontaneotasunagatik, ia-ia eskematikoa gertatzen da. Lehen Mundu Gerraren aurreko urteetan, Kandinskyk eta beste artista batzuek abstrakzioa ikertu zuten, partez ariman eta heriotzaren ondorengo bizitzan zuten interesak bultzatuta. Aipagai dugun margolanean modu nabarmenean lausotzen dira kurbak eta forma uhinduak, baina ezagutzeko modukoak izaten jarraitzen dute hein batean, eta badirudi gertaera apokaliptikoak adierazten dituztela ezkerreko aldean eta itxaropen- eta erredentzio-sinboloak, berriz, eskuinekoan; azken horien adibide ona da mihisearen goiko eskuin angeluan ageri den eliza edo dorre antzekoa.

LERRO BELTZAK
(SCHWARZE LINIEN), 1913KO ABENDUA

Olio-pintura mihise gainean, 129,4 x 131,1 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma, dohaintza
37.241

Kandinskyk München 1913an egin zuen azken pintura-lanetako bat, *Lerro beltzak* (*Schwarze Linien*), orobat izan zen margotu zituen obra ez-objektibo goiztiarrenetako bat, eta ongi adierazten du egileak abstrakzio lirikora heltzeko zuen asmoa, pintura soil-soilera, hau da, pintura absolutura. 1914ko urtarrilean Kolonian egin zen banakako erakusketa batean erakutsi zen lehenengo aldiz obra hori, eta

erakustaldi haren inauguraziorako prestatu zuen hitzaldian aipatzen zituen Kandinskyk kezka haiek; mintzaldi hura gerora “Kandinsky über seine Entwicklung” (“Cologne Lecture”) [“Kandinsky bere bilakaeraz” (“Koloniako konferentzia”)] izenaz ezagutu bazen ere, ez zuen sekula jendaurrean eman.

Margolanaren konposizioak, elkarrekin gurutzaturiko lerroen filigrana delikatu horrekin, loturarik ez dauka mundu materialarekin. Lerro grafiko beltzekin teilakatzen diren kolorezko forma organikoen adierazkortasunak eta distirak puzzle flotagarri dinamiko bat gogorarazten dutela ematen du, edo tapiz bat. Mihisea ziprztintzen duten kolore primario eta osagarrien arrastoek mugimendu bizkor baten ilusioa sortzen dute, zirkulu bihurtu nahi balute bezala; hamar bat urte geroago funtsezkoak izango ziren motibo haiek artistaren obran. 1914. urtea sormen-ahalmen handikoa izan zen, baina ahalmen hori laster gertatu zen murriztua sufrimendu pertsonalaren eta egoera politiko zailaren ondorioz. Hala, Kandinsky Moskura itzuli zen bere Municheko bizitokitik Lehen Mundu Gerra hasi zenean. Errusian egon zen urteetan oso pintura gutxi egin zituen, eta irakaskuntzan eta museoen erreforman jardun zuen gehienbat.

KARRATU BELTZAREN BARRUAN
(IM SCHWARZEN VIERECK), 1923

Olio-pintura mihise gainean, 97,5 x 93 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma, dohaintza
37.254

Irakasle-lanak egin ondoren, eta München eta Errusian hainbat kultura-erakunde zuzendu ondoren, gauza naturala ematen zuen Kandinskyk Bauhausean postu bat onartzea; han lankide izan zituen, besteak beste, Johannes Itten, zeinak Bauhausaren ideiei buruzko Atariko Ikasturtea ematen baitzuen, eta Paul Klee, “Diseinuaren Teoria bitarteko formalen analisi gisa” izeneko ikastaroaren arduraduna. Horrez gainera, bere ideiarik intuitiboenei aurre egiten zieten kide errusiarrengandik urrundu zelarik, are erakargarriagoa gertatzen zitzaion Kandinskyri Alemanian eskolak emateko eta berriz ere pintatzeko aukera, eta ez zen sekula berriz Errusiara itzuli.

Municheko egonaldian, asko interesatu zitzaion Richard Wagnerren *Gesamtkunstwerk* kontzeptua, hau da, “artelan erabatekoa”, pintura, musika, dantza eta antzerkia bateratzen zituena. Bauhausak eta haren ikasketa-esparru ugariak lan-inguru ideala eskaintzen zioten Kandinskyri, baina berari ez zitzaion hainbeste interesatzen Bauhauseko irakasle askok azpimarratzen zuten funtzionalismo mekanikoa; berak tankera espiritualerako eta psikologikoko balioak eta kezak nabarmentzen zituen bereziki, eta diseinu modernoaren estetika azpimarratzen zuen.

Hainbat ikasgai eta tailer eman zituen —besteak beste, Marrazkigintza Analitikoa, Formaren Elementu Abstraktuak, Koloreari buruzko Mintegia eta Horma-pintura Tailerra—, eta eskoletarako ohar mordoak idatzi zuen, lege bisualak definitzeko eta zientzia edo sistema artistiko bat sortzeko ahaleginean. [Karratu](#)

beltzaren barruan (*Im schwarzen Viereck*) Weimarren margotu zuen, eta bateratu egiten dira bertan garai hartako eragin errusiarrak, Kazimir Malevich-en obra gogorarazten duen trapezoide zuriaren bitartez adieraziak, eta paisaiaren ikonografia modu iradokitzailean oroitazten duten elementu grafikoak.

KONPOSIZIOA 8

(KOMPOSITION 8), 1923KO UZTAILA

Olio-pintura mihise gainean, 140 x 201 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York,

Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma, dohaintza

37.262

Errusiatik alde egin ondoren, Kandinskyk eskolak eman zituen Bauhausean 1922tik 1933ra arte, lehenbizi Weimarren, gero Dessau eta, azkenik, Berlinen, non erakundea itxi behar izan baitzuten presio politikoaren ondorioz. Eskola alemaniar ospetsuak oso giro komunitarioa zuen, eta hartan ere Kandinskyk bere artea eta teoriak garatzen jarraitu zuen. 1930eko uztailaren 7an, Solomon R. Guggenheimek artista bisitatu zuen Dessauko Bauhausean, eta zenbait obra erosi zituen, tartean *Konposizioa 8* (*Komposition 8*). Hura izan zen Guggenheimen arte modernoko bilduma gero eta zabalagoan sartu zen Kandinskyren lehen pintura garrantzitsua.

Konposizio berant hau artistaren Bauhauseko garaiko maisulanetako bat da, eta sail bereko aurreko obra baino kasik hamarkada bat geroago margotu zuen. Hainbat eratako elementu abstraktuak eta geometrikoak nagusitzen dira lanean, baita lerro beltz fin batzuk ere, eta itzelezko mihisea gertatzen da, antolaketa-maila handia agertzen duena. Kandinskyrentzat berarentzat Lehen Mundu Gerraren ondorengo garaiko bere obren artean garrantzitsuenetako bat zen. Nabaritzen dira oraindik ere menditontorrek izan litezkeenaren forma triangeluarrak, eta horrek konposizio-baliabide harmonikoa eta dotorea ematen dio irudiarri. Kolore biziko zirkulu flotagarriek ziprztintzen dute obra, Kandinskyk “oposiziorik handienen sintesia” zirelakoan definitu zituen irudiek, alegia. Honakoa idatzi zuen: “[Zirkuluak] forma bakarrean konbinatzen ditu kontzentrikoa eta eszentrikoa, orekan egin ere. Hiru forma primarioetatik [triangelua, karratua, zirkulua], harexek adierazten du argien laugarren dimentsioa”¹. Zentzu askotan, zirkuluak ordezkatu zuen zaldia artistaren motibo kutun gisa, eta ondorengo obretan are garrantzi handiagoa hartu zuen, artistak iradoki zuen bezala, esanahi liluragarrien multzo zabal bat islatuz.

Oharrak

1. Vasily Kandinskyk Will Grohmann-i, urriak 12, 1930, hemen aipatua: Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880–1945*, 1. alea, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1976, 310. or. [itzuli]

ZENBAIT ZIRKULU (EINIGE KREISE), 1926KO OTSAILA-ABUZTUA

Olio-pintura mihise gainean, 140,3 x 140,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma, dohaintza
41.283

Zenbait zirkulu (*Einige Kreise*) forma geometrikoen eta intuizio magikoaren arteko erdibidean dago, eta kolore askotako konstelazioen pintura bat da, ordena kosmiko harmoniatsu batez mintzatzen dena. Honako mihise bikain hau Kandinsky Bauhausaren parte izan zen aldiaren adierazgarri nagusia da. Garai hartantxe egin zen artista herritar alemaniarra. Bauhusean zegoelarik, Kandinskyk modu aktiboan parte hartu zuen Alemaniako artearen garai emankorrenetako batean. 1926an, honako obra hau margotu zuen urte berean, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Puntua eta lerroa planoaren gainean. Elementu piktorikoen analisiari egindako ekarpena) liburua argitaratu zuen, eta bertan pinturaren elementu geometrikoak aztertu zituen, baita fenomeno zientifikoek eragiten zioten interesa agertu ere. Kandinskyk teoria asko aplikatu zizkion bere obrari, besteak beste koloreen eta forma geometrikoen arteko asoziazioa; esate baterako, horia triangeluarekin, gorria karratuarekin eta urdina zirkuluarekin, *Zenbait zirkulu* obran gertatzen den bezala.

Adiskidea zuen Will Grohmann arte-historialari alemaniarri bidali zion gutun batean, honela deskribatzen zuen zirkulua: "(1) formarik apalena, baina bere burua baldintzarik gabe baiezatzten [duena], (2) aldagai zehatza baina iraungiezina, (3) aldi berean egonkorra eta ezegonkorra, (4) aldi berean zaratatsua eta isila, (5) barnean ezin konta ahala tentsio dituen tentsio bakarra"¹. Zirkuluak, ez bairik gabe, bazuen ordena zerutar bat gogora ekartzeko halako ahalmen bat, baina Kandinskyk baliabide formal gisa erabili zuen, egitura eta aukera espazial infinituak —beren ebakiduretan tonalitate distiratsuak eta kolore gardenak sortzen dituzten planoak— ahalbidetzen zituen irudi perfektu bat balitz bezala. Artistak behin eta berriz erabili zuen zirkulua 1930eko hamarkadaren bukaerako pinturetan, haren indar dinamikoa inspirazio infinitu gisa aitortuz.

Oharrak

1. Vasily Kandinskyk Will Grohmanni, urriak 12, 1930, hemen aipatua: Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880–1945*, 1. alea, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1976, 310. or. [\[itxuli\]](#)

KURBA NAGUSIA
(*COURBE DOMINANTE*), 1936KO APIRILA

Olio-pintura mihise gainean, 129,4 x 194,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim sortze-bilduma
45.989

Gogor kritikatu izan bada ere, eta aurreko produkzio iraultzaileak baino balorazio kaxkarragoak jaso izan dituen arren, Kandinskyren azken hamarkadako ekoizpena, hau da, artistak Frantzia iritsi zituen urteetakoa, emankorra izan zen, gerrak eragindako egoera zaila gorabehera. Frantziara iritsi zenean, Kandinskyk eztabaida dialektiko betean aurkitu zituen autore modernoak: Abstraction-Création taldeko kideak —oso zehatz definitu gabeko artista-elkarte bat, erakusketa kolektiboen eta aldizkari baten bidez abstrakzioa sustatzen zuena— surrealisten aurka, azken horiek André Breton buru zutela; eta Kandinskyk parte hartu zuen eztabaida hartan.

Azken urte haietan, estilo-aldaketak izan ziren Kandinskyren lanetan. Artistak erruz erabili zituen motibo organikoak eta ludikoak, era askotakoak, testu zientifikoetatik eratorritako ikonografia biologikoan eta zoologikoan inspiratuak. Bauhausean etengabe biltzen zituen Kandinskyk liburu tekniko eta espezializatuetatik zetozen erreprodukzioak, eta bere eskoletan erabiltzen zituen. Jean Arp, Max Ernst, Paul Klee eta Joan Miróren lanetan agertzen ziren formen aniztasunetik ere edan zuen Kandinskyk, baina estilo biomorfiko original bat sortu zuen, surrealismoaren eta abstrakzio formalaren pintura-aukera amaigabeak eta natura-zientzienak batzen zituen hizkera automatiko moduko bat. Kandinskyren obran geratzen ziren bere elementu geometriko gogokoenen aztarnak, hala nola zirkulua eta lauki-sarea. Artistaren azken piezek eraldaketa- eta pizkunde-ideiak iradokitzen dituzte, *Kurba nagusia* (*Courbe dominante*) lanak agerian uzten duen bezala; indarrez beteriko margolana da, eta, hala ere, pintzelkadak harrigarri arinak dira. Helduaroko lan honek transmititzen duen sentsazio enigmatikoa indartu egiten dute eskuineko aldean ageri diren eskailera-maila misteriotsuek: ez doaz inora zehazki, baina inondik ere plano espiritual goren baterako igoera sinbolizatu lezakete. Kandinskyren ustetan, garai hartan egin zituen lanetatik garrantzitsuenetako bat zen honako mihise harmoniko hau.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, S.L.]