



PALACE EDITIONS

KANDINSKY TUDO COMEÇA NUM PONTO
EVERYTHING STARTS FROM A DOT

KANDINSKY
TUDO COMEÇA NUM PONTO
EVERYTHING STARTS FROM A DOT

Editora

Coordenação

Realização



Ministério da Cultura





Editora

Coordenação

Realização



Ministério da
Cultura





MUSEU ESTATAL RUSSO, SÃO PETERSBURGO
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, BRASÍLIA, RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO, BELO HORIZONTE
//
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, BRASÍLIA, RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO, BELO HORIZONTE
STATE RUSSIAN MUSEUM, ST. PETERSBURG

WASSILY TUDO COMEÇA NUM PONTO // EVERYTHING STARTS FROM A DOT KANDINSKY

exposição / exhibition

patrocínio / sponsored by
Banco do Brasil

realização / organized by
Centro Cultural Banco do Brasil

curadoria / curatorship
Evgenia Petrova
Joseph Kiblitisky

produção / production
Arte A Produções

direção geral / general direction
Rodolfo de Athayde

coordenação geral / general coordination
Ania Rodríguez

gerenciamento de projeto /
project management
Jennifer McLaughlin

design gráfico e expográfico /
graphic and exhibition design
Bete Esteves — Complexo D
Lucas Bevilacqua
Julia Arbex

equipe de produção / production
Karen Ituarte
Daniele Oliveira
Monique Santos

gestão financeira / finance
Lisiany Mayão
Anderson Oliveira

assessoria de imprensa / press relations
Tales Rocha

transporte internacional /
international transport
Hasenkamp Russian Museum

transporte nacional / national transport
Millenium Transportes

agente alfandegário / customs agent
Macimport

© State Russian Museum
© FSP Fondazione Sergio Poggianella
© Arnold Schönberg Center, Vienna
© Private collection, Vienna
© Private collection, New Jersey, USA
© Vladimir Tsarenkov collection
© Stella and Vadim Aminov collection
© ADAGP
© Boris Kustodiev Picture Gallery, Astrakhan
© Irkutsk Museum of Regional Studies
© National Museum of Modern Art, Pompidou Centre, Paris
© Primorskaya State Gallery, Vladivostok
© Mikhail Vrubel Regional Museum of Fine Arts, Omsk
© Nizhny Novgorod State Art Museum
© Krasnoyarsk Art Museum
© State Museum of Fine Arts of the
Republic of Tatarstan, Kazan
© Anatoly Lunacharsky Museum of Art, Krasnodar
© Regional Museum of Local History, Tyumen
© Palace Editions

Printed in Italy

catálogo / catalogue

diretor do Museu Russo /
director of the Russian Museum
Vladimir Gusev

editor-chefe / editor-in-chief
Evgenia Petrova

concepção do catálogo /
conception of the catalogue
Evgenia Petrova
Joseph Kiblitisky

artigos / articles
Evgenia Petrova
Sergio Poggianella
Christian Meyer
Alexander Pavlenko
Rodolfo de Athayde
Ania Rodríguez

coordenação de catálogo versão Português /
catalogue coordination of Portuguese version
Laura Cosendey
Maria Alice Najoum

traduções / translation
Peter Bray (Russo–Inglês /
Russian–English)
Klara Gourianova (Russo–Português /
Russian–Portuguese)
Fabiana Motroni (Italiano–Português /
Italian–Portuguese)
Grupo Primacy (Português–Inglês /
Portuguese–English)
Vanessa Prolow (Russo–Inglês /
Russian–English)
Fernanda Romero (Alemão–Português /
German–Portuguese)

versão em português de poemas de Kandinsky /
Portuguese version of Kandinsky's poems
Anabela Mendes

revisão / proofreading
Ana Tereza Andrade (Português / Portuguese)
Allan Araújo (Português / Portuguese)
Galina Maximenko (Inglês / English)
Elena Naydenko (Inglês / English)

layout do projeto e design /
design and computer layout
Kirill Shantgai

fotografia / photography
Vladimir Dorokhov
Grigory Kravchenko
Mark Skomorokh

diretor da arte da editora /
art director of the publishing house
Joseph Kiblitisky

© Kandinsky, Wassily / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
© Succession Pablo Picasso / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
© Münter, Gabriele / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
© Jawlensky, Alexej von / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
© Schönberg, Arnold / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
© Baranoff-Rossiné, Vladimir / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

agradecimentos / acknowledgements

Andrey Budaev
Cônsul Geral da Rússia no Rio de Janeiro /
Russian Consul General in Rio de Janeiro

Antonio Alves Jr.
Diretor de Relações Internacionais
do Ministério da Cultura /
Director of International Relations
of the Ministry of Culture

Gilberto Ramos

Alexei Blinov

Luiz Ludwig

conteúdo / contents

APRESENTAÇÃO
FOREWORD

Centro Cultural Banco do Brasil
/ 6 /

PONTO DE PARTIDA
STARTING POINT

Ania Rodríguez, Rodolfo de Athayde
/ 8 /

KANDINSKY NO CONTEXTO DA CULTURA RUSSA DO FIM DO SÉCULO XIX E DO COMEÇO DO SÉCULO XX
KANDINSKY IN THE CONTEXT OF TURN-OF-THE-20TH-CENTURY RUSSIAN CULTURE

Evgenia Petrova
/ 10 /

O OBJETO COMO ATO DE LIBERDADE. KANDISNKY E A ARTE XAMÂNICA
THE OBJECT AS AN ACT OF FREEDOM. KANDINSKY AND SHAMAN ART

Sergio Poggianella
/ 28 /

INOVAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DE MÍDIA —
SOBRE O COMPOSITOR WASSILY KANDINSKY E O PINTOR ARNOLD SCHÖNBERG
INNOVATION AND TRANSFIGURATION OF MEDIA —
ABOUT THE COMPOSER WASSILY KANDINSKY AND THE PAINTER ARNOLD SCHÖNBERG

Christian Meyer
/ 40 /

A VANGUARDA ANIMADA
THE ANIMATED AVANT-GARDE

Alexander Pavlenko
/ 50 /

KANDINSKY
E AS RAIZES DE SUA OBRA // AND THE ROOTS OF HIS OEUVRE
MÜNTER // BEKHTEEV // STELLETSKY
ROERICH // VASNETSOV

/ 59 /

KANDINSKY
NA ALEMANHA // IN GERMANY
MÜNTER // JAWLENSKY // WEREFKIN // SCHÖNBERG

/ 87 /

KANDINSKY
IMPROVISACÕES // IMPRESSÕES // ÍCONES // XAMANISMO
IMPROVISATIONS // IMPRESSIONS // ICONS // SHAMANISM

/ 109 /

ARTE FOLCLÓRICA // FOLK ART

/ 138 /

SIMBOLISMO, PRIMEIRA ABSTRAÇÃO NA RÚSSIA
SYMBOLISM, EARLY ABSTRACTION IN RUSSIA

/ 146 /

KANDINSKY
BREVE BIOGRAFIA // SHORT BIOGRAPHY

/ 172 /

BREVE BIOGRAFIA DOS ARTISTAS
SHORT BIOGRAPHIES OF ARTISTS

/ 178 /

Banco do Brasil apresenta “Kandinsky: tudo começa num ponto”, exposição do artista Wassily Kandinsky, um dos mais renomados mestres da pintura moderna, pioneiro e fundador da arte abstrata, que revolucionou toda a arte do século XX.

Ao lado de trabalhos de seus contemporâneos e de artistas que o influenciaram, a exposição apresenta a obra de Kandinsky de forma holística, para entendermos como essas influências ecoam ainda hoje na arte contemporânea. O acervo terá como base a coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, além de oito museus do interior da Rússia e coleções particulares.

Ao realizar a mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil possibilita à sociedade brasileira o contato com obras-primas de grandes nomes da história da arte e reafirma seu comprometimento com a formação de público e com o acesso à cultura cada vez mais amplo.

Centro Cultural Banco do Brasil

Banco do Brasil presents Kandinsky: Everything Starts from a Dot, an exhibition of the artist Wassily Kandinsky, one of the most reputed masters of modern painting, pioneer and founder of abstract art, who revolutionized 20th-century art.

Alongside works by his contemporaries and by artists that influenced him, the exhibition presents Kandinsky’s art holistically in order to understand how those influences still echo in contemporary art today. The majority of the works on display were selected from the collection of the State Russian Museum in St. Petersburg, but there are also loans from 8 museums in smaller Russian cities as well as from private collections.

By presenting this exhibition, the Centro Cultural Banco do Brasil offers the Brazilian public contact with masterpieces by the great names in art history and reaffirms its commitment to education and broadening access to culture.

Centro Cultural Banco do Brasil

PONTO DE PARTIDA

Os caminhos iniciados por Kandinsky ecoam na arte até os dias de hoje. Entender esse gênio criativo implica também entender a sensibilidade que marca a arte desde o início do século XX. Esta exposição apresenta o prólogo dessa história enriquecida que é a arte moderna e contemporânea: o modo em que se forjou a passagem para a abstração, os recursos a partir dos quais a figuração deixou de ser a única via possível para representar os estados mais vitais do ser humano e, finalmente, o novo caminho desbravado a partir dessa ruptura. Esse salto para o vazio que a abstração representa, a abertura de um universo sem fronteiras para a criatividade infinita da arte, pode ser vivenciado na parte final dessa mostra que, como em suspenso, aponta um novo modo de pensar a arte.

E é o próprio artista, prolífico também no campo da escrita, que nos guia por esse caminho através de inúmeros textos teóricos, e acaba por nos acompanhar no percurso, repetindo conosco os passos que ele mesmo trilhou. Convoça-se toda a influência da arte popular e a mítica ancestral dos povos do Norte da Rússia como parte deste despertar para a expressão de uma sensibilidade íntima e lírica da alma. Ainda juntam-se a nós outros artistas contemporâneos a Kandinsky, com produções e maneiras particulares de refletir essas mesmas questões, artistas com os quais possuía uma relação estreita e nutria esse diálogo transformador acerca das potencialidades reservadas para a arte nos primórdios do século XX. Essas conversas são potencializadas pelos artistas que faziam parte do grupo Der Blaue Reiter ("O Cavaleiro Azul") e na fraterna comunicação com Arnold Schönberg, que personifica o diálogo entre música e pintura, que se torna elemento fundamental na teoria estética de Kandinsky.

Para além das imagens tipicamente identificadas com o artista, pinturas que o fazem reconhecido em qualquer parte do mundo, o projeto de curadoria que inspirou essa exposição se compromete a trazer ao público um Kandinsky pouco conhecido, com produções variadas que tecem entre si uma obra maior do artista, experimental, multissensorial, como toda a essência de sua arte. A poesia que faz parte de seu livro 'Sonoridades' — que ainda aguarda ser publicado em português —, reunida aqui em belíssimas e inéditas traduções, parece sussurrar para nós os segredos de sua alma. Essa alma russa, profunda, errante, que se lança em viagens e se enriquece em suas experiências na Alemanha e na França, países que o recebem como um dos seus, agora se revela e se descobre no Brasil.

A mostra de Kandinsky, razão de ser deste catálogo, é resultado da construção de um relacionamento de confiança e maturidade entre o Museu Estatal Russo de São Petersburgo, o Centro Cultural do Banco do Brasil e a Arte A Produções, relação frutífera que tem seus antecedentes no sucesso de um trabalho anterior, a exposição "Virada Russa" (realizada em 2009, no circuito do CCBB). Na Virada Russa, tínhamos como motivação confrontar o público brasileiro com uma das matrizes fundamentais da arte moderna, a vanguarda russa, que, com toda a sua multiplicidade e explosão criativa, influenciou profundamente as tendências dominantes das artes no Brasil, a partir dos anos 1950, especialmente o concretismo brasileiro e seus desdobramentos.

A riqueza e a importância da obra de Wassily Kandinsky — e o fato de nunca antes ter sido realizada no Brasil uma exposição dedicada a este ícone da arte — foi um fator de peso para mergulharmos na criação deste projeto, mas foi a profunda relação de parceria e os valores humanos e artísticos compartilhados com Evgenia Petrova e Joseph Kiblitky que tornou possível o sonho de um empreendimento dessa magnitude. Evgenia Petrova, diretora científica do Museu Russo, é uma figura lendária que se apresenta como a "guardiã" dos 400 mil tesouros que sobreviveram a uma revolução social, duas guerras mundiais e a sanha de uma visão autoritária imposta à cultura nos períodos mais controversos da Ex-União Soviética, e, sob sua custódia e de muitos outros anônimos, foi possível salvar estas obras para o patrimônio cultural da humanidade.

Essa exposição sobre Kandinsky é uma mostra única, que não apenas apresenta uma sequência de quadros do pintor, pensador e escritor que foi o artista, mas um mergulho nas profundezas das raízes do seu universo criativo, nas referências primeiras do artista, colocando lado a lado suas obras com as obras dos seus contemporâneos e outras peças que são joias da arte popular do norte da Sibéria e dos objetos de rituais xamânicos.

Conhecemos um Kandinsky quase oculto na visão ocidental que se tem sobre o artista e encontraremos também um Kandinsky poético e lírico, no momento de seu auge criativo, no exato instante das suas descobertas. Este é o grande valor deste projeto e da curadoria de Petrova e Kiblitky: uma exposição forte e desafiadora, que teve que ser defendida com muito tesão e paixão pela arte e pelo conhecimento, fruto de um enorme esforço de todas as partes envolvidas, e é dedicada a um público ávido e cada vez mais exigente, como o brasileiro, e aberta democraticamente a todos.

Tudo começa num ponto, a frase antológica de Kandinsky, nos conduz para além das experimentações gráficas do artista e nos transmite a essência poética que aponta a essa complexa trama de referências, vontades e sensações — muito mais que um ponto — onde tudo em Kandinsky começou.

STARTING POINT

The journey started by Kandinsky still echoes in art to the present day. Understanding this creative genius also means understanding the sensitivity that marks art from the early 20th century. This exhibition presents the prologue of this rich story of modern and contemporary art: how the passage to abstraction was made, the resources from which recognizable figures were no longer the only possible way to represent the most vital states of the human being, and, ultimately, the new path opened from this rupture. This leap into the vacuum that abstraction represents, the opening of a boundless universe for the infinite creativity of art, may be experienced in the final part of this exhibition, which points at a new way of thinking about art.

The artist himself, also prolific in the field of writing, guides us along this path using countless theoretical texts, and he ends up following us along this route, repeating the steps he took. All the influences of folk art and mythical ancestry of the people of Northern Russian are invoked as a part of this awakening, to express an intimate and lyrical sensitivity of the soul. Other artists who were contemporaries to Kandinsky also join us, with specific creations and ways of thinking about those same issues, artists with whom he had a close relationship and carried out this transformational dialogue about the possibilities of art at the beginning of the 20th century. Those conversations are empowered by artists who belonged to The Blue Rider (Der Blaue Reiter) and in the fraternal communication with Arnold Schönberg, which personifies the dialogue between music and painting, an essential element in aesthetic theory of Kandinsky.

In addition to the images typically associated to the artist, paintings that gave him worldwide recognition, the curatorial project that inspired this exhibition aims to show the audience a lesser-known Kandinsky, with varied productions that together result in a larger, experimental, multisensory body of work by the artist, like the entire essence of his art. Poetry from his book "Sounds" — still not published in Portuguese — is gathered here in beautiful translations, and the poems seem to whisper to us the secrets of his soul. That deep, wandering Russian soul, ever-travelling and enriched from his experiences in Germany and France, countries that welcomed him as one of their own, is now revealed and finds itself in Brazil.

This Kandinsky exhibition, *raison d'être* of this catalogue, is the result of a relationship of trust and maturity between the State Russian Museum, in St. Petersburg, Banco do Brasil Cultural Centers, and Arte A Produções, a fruitful relationship with a history of success due to the exhibition "Russian Turning", exhibited in the CCBB circuit in 2009. In "Russian Turning", our motivation was to show the Brazilian audience one of the essential matrixes of modern art, the Russian Avant-garde, which, with all its plurality and creative explosion, deeply influenced the dominating trends of arts in Brazil from the 1950s, especially Brazilian Concretism and its ramifications.

The richness and importance of Wassily Kandinsky's work, and the fact that Brazil had never had an exhibition dedicated to this art icon, were important factors in our decision to dive into the creation of this project. But it was our profound partnership with Evgenia Petrova and Joseph Kiblitky, as well as the human and artistic values shared with them, which allowed a dream of such huge undertaking. Evgenia Petrova, Deputy Director of the Russian Museum for Academic Research, is a legendary figure who appears to my eyes as the "guardian" of the 400,000 treasures that survived a social revolution, two World Wars, and the wrath of an authoritarian view imposed on culture during the most controversial periods of the former Soviet Union. Under her custody, and of many other anonymous people, it was possible to save those works for the world's cultural heritage.

This exhibition on Kandinsky is unique, showing not only a sequence of works by the painter, thinker and writer the artist was, but also delving deep into the roots of his creative universe, to his primary references, placing his works side-by-side with those of his contemporaries, with works which are jewels of folk art from Northern Siberia and with objects from shamanic rituals.

We will get to know a Kandinsky which has practically been hidden from the western eye, and we will also find a poetic and lyrical Kandinsky, at his creative peak, at the exact time of his discoveries. This is the great value of this project and of the curatorship of Petrova and Kiblitky: a strong and challenging exhibition, which was defended with a passion for art and knowledge, the result of massive efforts from all those involved. This exhibition is dedicated to the avid, increasingly demanding Brazilian public, and is democratically open to all.

"Everything starts from a dot," an anthological quote by Kandinsky, leads us beyond the artist's graphic experimentations, conveying the poetic essence that indicates the complex web of references, desires, and sensations — much more than a point — where it all started in Kandinsky.

KANDINSKY

NO CONTEXTO DA CULTURA RUSSA DO FIM DO SÉCULO XIX E DO COMEÇO DO SÉCULO XX
IN THE CONTEXT OF TURN-OF-THE-20TH-CENTURY RUSSIAN CULTURE

Evgenia Petrova



Kandinsky em seu apartamento na rua Ainmiller
Munique, 1911

Kandinsky's Ainmiller Straße flat
Munich, 1911

A obra de Wassily Kandinsky é bem conhecida há muito tempo. No entanto, não são raros os casos quando “escapam” da atenção do público detalhes interessantes e significativos que formaram a concepção artística do pintor. A maior parte da exposição, apresentada hoje ao público brasileiro, é dedicada justamente a esses pormenores que explicam e completam o nosso conhecimento sobre Kandinsky.

Ao selecionarmos obras para essa exposição, seguimos a biografia do artista até sua partida definitiva da Rússia, em 1922, e recorremos a suas memórias (“Degraus”), artigos¹ e catálogos das exposições organizadas durante a vida do pintor, especialmente “O Cavaleiro Azul”² e o “Salão de Izdebsky”.³ Como isso nos ajuda a entender Kandinsky? A nosso ver, o contexto em meio ao qual Kandinsky se formava como artista plástico é um fator muito importante.

“Nasci em Moscou em 5 de dezembro de 1886” — escreveu Kandinsky em autobiografia que precede o catálogo da exposição de suas obras entre os anos 1902–1912. “Até meus trinta anos de idade, eu sonhava em me tornar pintor, amava a pintura acima de tudo, mas achava que, para um homem russo, a arte era um luxo inadmissível. Por isso, na universidade, escolhi a Economia Nacional como minha futura profissão...”⁴

Foi justamente esta especialização que o levou, em 1889, à região de Vologda, no Norte da Rússia. Estudou com muita seriedade a vida, os costumes e a situação econômica do povo dessa região, em cuja história se misturaram raízes russas e finlandesas. Nesse período, Kandinsky encontrou vários artigos científicos dedicados ao povo Zyriane*. Mas o que ele trouxe de seu contato com os Kómi e com a terra nórdica foi, principalmente, o amor por essa gente simples e até primitiva, por seu modo de vida e a sua arte.

Naquela época, fim dos anos 1880, causaram-lhe uma grande impressão os rituais e as crenças dos povos nórdicos que conheceu ou soube através de seus amigos etnógrafos. Assim, Nikolai Ivanitsky, que Kandinsky mencionou em “Degraus”, contava ao futuro pintor sobre os Kómi idólatras que sacrificavam animais como oferendas a seus deuses.⁵ Nikolai Kharuzin, pesquisador das raízes xamanistas dos bruxos contemporâneos do povo Lopari, denominou em seu livro o fetichismo e o xamanismo como “religião da magia”. O cientista encontrou rastros do xamanismo na obra épica finlandesa “Kalevala”, onde a Laplândia** foi descrita como um país povoado por feiticeiros.⁶ Kandinsky leu “Kalevala” e comentou o livro com grande entusiasmo. “Li ‘Kalevala’. Admiro” — anotou em seu diário de 1889.⁷

Sem dúvida, Kandinsky conhecia bem o xamanismo, inclusive pelo livro de Nikolai Kharuzin, para o qual escreveu uma resenha.⁸ Além disso, na Rússia do fim do século XIX, o interesse pelo Norte e pela Sibéria crescia muito, assim como pelas antigas raízes que permaneceram na cultura russa depois da conversão ao cristianismo. De certo modo, esse processo fazia paralelo com a paixão pelas antiguidades africanas e orientais que criou o primitivismo ocidental. E não se pode negar que o interesse pela Sibéria e pelo Norte também tinha a ver com objetivos práticos.

* Nome de parte do povo Kómi, para diferenciá-los dos Kómi da província de Perm. (N. da T.)

** Atualmente Finlândia. (N. da T.)

Wassily Kandinsky's art enjoys a long-established renown. However, as is often the case, certain highly important and interesting facts about the artist's life have escaped the public's attention, facts that played a significant role in forming his creative world-view. Dedicated in large part to these biographical facts, the exhibition being presented to Brazilian museum-goers today should do much to explain and expand on what we already know about Kandinsky.

In preparation for the exhibition, we began reviewing Kandinsky's biography up to the moment of his final departure from Russia in 1922. Our primary sources were the artist's reminiscences in *Stupeni* (Steps), his articles¹ and the catalogues of his lifetime exhibitions, in particular with *Der Blaue Reiter*² and the *Izdebsky Salons*.³ What, in our view, do these materials add to our understanding of Kandinsky? One very important thing above all, namely the context in which his formation as an artist occurred.

“I was born in Moscow on 5 December 1866,” writes Kandinsky in the autobiographical introduction to an exhibition of his works dating from 1902 to 1912. “Until age thirty I dreamed of becoming a painter, as I loved painting more than anything else. It was difficult for me to overcome this desire. But art seemed to me an impermissible luxury for a Russian at the time, so I chose to specialize in national economics at university.”⁴

It was this specialization that brought Kandinsky in 1889 to Vologda Gubernia in the Russian North as part of an expedition during which he made a serious and detailed investigation of the life, ways and economic circumstances of the Komi-Zyrian people. Kandinsky went on to write several scholarly articles about this ethnic group with Russian and Finno-Ugric roots. But the main thing he gained from his contact with the Zyrian people and the northern region was a love for the culture and lifestyle of these simple, even primitive, folk.

The rituals and beliefs of the northern peoples that the artist became acquainted with directly and through his ethnographer friends produced an enormous impression on him then, in the late 1880s. Nikolai Ivanitsky, whom Kandinsky mentions in *Stupeni*, enlightened the future artist about Zyrian paganism and animal sacrifices.⁵ Nikolai Kharuzin was a researcher of contemporary Lapp sorcerers and their shamanistic traditions who characterized fetishism and shamanism as “religions of magic” in his writings. Kharuzin investigated the shamanistic roots of the Finnish epic *Kalevala*, in which Lapland is described as a country inhabited by wizards.⁶ Kandinsky read the epic too and was enthralled: “I’ve read *Kalevala*. I bow down in respect,” he writes in his diary in 1889.⁷

Kandinsky was undoubtedly familiar with shamanism both from Nikolai Kharuzin's book, for which he wrote a review,⁸ and other sources. Late-19th century Russia as a whole was experiencing a resurgent interest in the North, Siberia and the pre-Christian roots of Russian culture. To a large degree, this process paralleled the interest in African and Oriental antiquities then taking place in the West, which formed the basis of Western Primitivism. In Russia, however, the interest in the North and Siberia was in large part connected with practical concerns.

At that time, as in earlier periods, incidentally, numerous expeditions were organized to study the rich mineral resources of Russia's far-flung regions. Encountering natural wonders and native peoples whose existence and ways they'd formerly known nothing of, the artists traveling with

Naquela época e até antes, as expedições com a finalidade de estudar regiões longínquas, ricas em minérios, eram bastante frequentes. Os pintores participantes dessas expedições, ao se depararem com a natureza, vida e hábitos desconhecidos dos povos Samoiedos⁹, deixaram testemunhos formidáveis de suas impressões, não somente em pinturas e aquarelas, mas em memórias, contos e correspondências. Alexander Borisov, considerado o descobridor do Ártico, é autor de monumentais e lacônicas paisagens em aquarela, nas quais seus personagens principais são rochas cobertas de neve e espaços sem limites. Procurando os lugares onde os samoiedos faziam seus rituais e sacrifícios, Borisov encontrou uma grande quantidade de ídolos. Numa das moradas, achou uma arca com figuras de urso e lobo entalhadas em madeira. “O xamã — escreve Borisov —, depois de ter feito o exorcismo, colocou-os em sua arca para que eles jamais aparecessem na tundra”.¹⁰ “As impressões que eu tive como artista e como viajante por terras desconhecidas, convivendo com alguns nativos, ficaram no fundo de minha alma”.¹¹

Essas palavras de Borisov poderiam ser confirmadas por muitos artistas que também tiveram contato com eles e sabiam sobre o modo de vida, lendas e crenças desses povos, que eram mal conhecidos mesmo na Rússia. Um deles era Konstantin Korovin (1861–1939), famoso retratista e paisagista de orientação impressionista. No fim da década de 1890, ele viajou à Sibéria para fazer uma série de quadros a serem expostos no pavilhão “Os confins da Rússia”, da exposição mundial em Paris em 1900. O Norte o deixou pasmo. “As rochas pretas acima eram blocos enormes, como que colocados ali por gigantes, assemelhados a monstros estranhos (...) eram cobertas de musgos de diferentes cores, de relva verde forte e de manchas escarlate...”¹² — escreveu Korovin em suas recordações. O artista compensou a impossibilidade de expressar suas emoções somente por meio da pintura com peles de animais e peixes vivos trazidos a Paris para a exposição “Os confins da Rússia”. Aquela teria sido provavelmente uma das primeiras instalações artísticas, a atmosfera — o cheiro, os objetos e a cor naturais — foi trazida para as salas de exposição diretamente de seu contexto original.

A imprensa russa escreveu muito sobre essa expedição e sobre as expedições com participação de Borisov. As obras executadas pelos artistas durante a expedição e as impressões que elas produziram eram muito populares. O público as amava, e elas inspiravam muitos pintores da época que estavam em busca de novos caminhos e novas linguagens artísticas.

Wassily Kandinsky, cujos antepassados eram da Sibéria, era muito atento a informações sobre as tradições e crenças destas regiões, como também sobre o Norte da Rússia, onde ele mesmo estivera. A simplicidade da natureza, do modo de vida e dos hábitos que Kandinsky conheceu no Norte, convenceram-no de que esse estilo de vida minimalista, próprio de quem mora em regiões longínquas do centro da Rússia, não os privava de emoções e sentimentos, inerentes a todas as pessoas. A diferença consistia apenas no fato de que eles se expressavam de outra maneira ou com outras palavras.

Kandinsky dava especial importância ao conceito zyriano de *ort* (espírito, alma — espíritos bons que povoam o espaço aéreo). Segundo a dedução de Kandinsky, toda pessoa tem seu próprio *ort*, que vem com a pessoa quan-

these expeditions left posterity with a remarkable testimony that included not only paintings and drawings but also memoirs, tales and correspondence. Alexander Borisov, for example, known as the “first painter of the Arctic”, not only created monumental and laconic landscapes of snowbound cliffs and endless expanses but also studied the lifestyle of the Samoyed peoples.⁹ Borisov searched out the enormous mounds where the Samoyeds performed their sacrifice rituals. In one native dwelling he discovered a chest with wooden figures of a wolf and bear inside. “These,” wrote Borisov, “were left by a shaman, who placed the wolf and bear there after performing magical incantations so they wouldn’t appear in the tundra.”¹⁰ “The impressions I received from my time spent among the Samoyeds,” continued Borisov, “left a deep imprint on my soul, both as an artist and a wanderer of unknown lands.”¹¹

Borisov’s words might have been echoed by many of the other Russian artists who in the 1880s and 90s came into direct contact with the ways, legends and beliefs of native peoples little known then even in Russia. One of these artists was Konstantin Korovin (1861–1939), the celebrated portrait and landscape painter of Impressionist orientation, who set off for Siberia in the late 1890s to make a series of paintings for the Far Regions Pavilion of the 1900 Exposition Universelle in Paris. The North produced an overwhelming impression on Korovin. “There are black cliffs on high, enormous blocks, as if set there by giants. Covered with colored moss, with bright green and crimson patches, these blocks resemble bizarre monsters,”¹² wrote the artist in his memoirs. Finding the means of painting alone insufficient to express the emotions he’d experienced, Korovin compensated by bringing real animal skins and live fish to the Paris exposition. The result, in which the atmosphere, odors, textures and colors of the real world were introduced into the exhibition space, might be considered one of the world’s first art installations.

The Russian press wrote extensively about the Paris exposition, as it did about the expeditions in which Borisov took part. Artworks created during expeditions or based on impressions from them were extremely popular then, not just among the public but also with artists of the day, who were searching for fresh themes and ways to renew the language of art.

Kandinsky’s forebears were from Siberia, and he was always open to new knowledge about the traditions and beliefs of that region as well as the Russian North, where he himself traveled. Experiencing first-hand the austere natural landscape, simple, even primitive, lifestyle and simple customs of the inhabitants of Russia’s remote northern regions, Kandinsky became convinced that, despite the minimalism of their culture, they lacked none of the sensations and emotions that all people experience. The only difference lay in the fact that they expressed them differently, using different words.

Kandinsky attached special significance to the Zyrian concept of *ort* (spirit, soul, kind spirits inhabiting the air), concluding that every person is endowed with his own *ort* at birth.¹³ From that time on, the theme of the soul comes up often in Kandinsky’s correspondence and published articles. Discussing his personal experiences in an 1893 letter to his friend Nikolai Kharuzin, the artist describes how his relationships with people evolved in childhood and youth. Kandinsky relates that he was greatly loved at first as a child but that something later “snapped” and everything changed dramatically. “The pain and enmity I experienced in my family,” Kandinsky writes, “didn’t change me outwardly, but it wounded my soul



Povos samoiedos. Arkhangelsk. Anos 1880
Fotógrafo Yakov Leitsinger (1855–1914)
Carta aberta. Foto tinto. Ill.: 13,8 x 8,7
Museu Estatal Russo

Mezen Samoyeds. Arkhangelsk Gubernia. 1880s
Photographer Yakov Leitsinger (1855–1914)
Open letter. Photo tinto. Ill.: 13.8 x 8.7
State Russian Museum

Samoiedos em uma tenda de pele de rena
Distrito Pechersky, Arkhangelsk. 1904
Fotógrafo Dmitry Rudnev (1879–1932)
Carta aberta. Foto tinto. Ill.: 8,7 x 13,8
Museu Estatal Russo

Samoyeds in a Reindeer Skin Tent
Pechersky District, Arkhangelsk Gubernia. 1904
Photographer Dmitry Rudnev (1879–1932)
Open letter. Photo tinto. Ill.: 8.7 x 13.8
State Russian Museum



Camponeses. Anos 1890. Fotógrafo desconhecido
Impressão de brometo de prata. Ill.: 18,3 x 23,9
Museu Estatal Russo

Peasants. 1890s. Unknown Photographer
Silver bromide print. Ill.: 18.3 x 23.9
State Russian Museum



Ilya Vylko

A entrada para o Estreito Matochkin de Shar. 1909
Óleo sobre tela. 27 x 54,7
Recebido em 1930 da State Hermitage
Museu Estatal Russo

Entrance to the Strait of Matochkin Shar. 1909
Oil on canvas. 27 x 54.7
Received in 1930 from the State Hermitage
State Russian Museum



Pomors vestindo trajas populares. Anos 1880
Fotógrafo Yakov Leitsinger (1855–1914)
Impressão de brometo de prata
Ill.: 15,8 x 22,5
Museu Estatal Russo

Pomors Wearing National Folk Costumes. 1880s
Photographer Yakov Leitsinger (1855–1914)
Silver bromide print
Ill.: 15.8 x 22.5
State Russian Museum



Vasily Vereshchagin

Cabeça de um homem Zyrian. Anos 1890
Óleo sobre tela. 39,3 x 29,3
Recebeu em 1900 do autor
Museu Estatal Russo

Head of a Zyrian Man. 1890s
Oil on canvas. 39.3 x 29.3
Received in 1900 from the artist
State Russian Museum

do ela nasce.¹³ Desde então, o tema “alma” aparece frequentemente em sua correspondência e em seus artigos. Discutindo com o amigo Nikolai Kharuzin seus próprios sentimentos em uma carta de 1893, ele conta sobre seu relacionamento com as pessoas na infância e na juventude. Na infância, segundo escreve Kandinsky, ele foi muito amado, de início, mas depois tudo mudou bruscamente, “rompeu-se”. “Em resposta à dor e à maldade que eu sentia na família, eu não mudei externamente — escreve Kandinsky —, mas minha alma doía muito”.¹⁴ O mesmo sobre os amigos dos tempos da universidade. “Eu acreditava neles e os amava” — escreve Kandinsky ao mesmo destinatário. — “Mas soube que aqueles que eu considerava amigos eram inimigos e vice-versa”. “É preciso acrescentar” — resume Kandinsky — “que nunca nenhum (sublinhado por Kandinsky) de meus amigos adentrou a vida íntima de minha alma”¹⁵ (grifo nosso — E. P.).

A profunda convicção de Kandinsky de que, tanto na vida quanto na arte, a alma, o espiritual, devem prevalecer sobre o material, formou sua concepção de mundo ainda naquela época, no fim dos anos 1880. O tema do conteúdo interior que gera o sentido da obra de arte torna-se, por um longo tempo, a base de suas reflexões teóricas e da busca prática de uma nova linguagem artística. Essa aspiração de Kandinsky correspondia plenamente à concepção de mundo dos artistas russos e europeus, dos poetas e músicos da época do simbolismo. O já mencionado Konstantin Korovin, ponderando sobre a paisagem, escreveu em 1892: “A paisagem não tem valor se é apenas bonita. Nela deve haver a história da alma, ela deve emitir um som que responde aos sentimentos do coração”.¹⁶

O afastamento do naturalismo em prol da apresentação emocional do mundo é um sinal característico de muitas obras do fim do século XIX e do começo do século XX. Temas ligados ao milagre e à metamorfose de todo tipo ganharam uma grande popularidade entre os pintores russos no limiar dos séculos XIX e XX e foram associados tanto ao simbolismo quanto às tradições do folclore nacional.

No início de sua atividade artística, rendeu seu tributo a essa tendência com quadros voltados a temas folclóricos e à história antiga da Rússia, que são menos conhecidos do que os abstratos.¹⁷ E não estava sozinho nessa paixão.

Ainda na década de 1880, Wassily Kandinsky esteve pela primeira vez no Norte da Rússia. Essas terras estavam sendo estudadas por Nicholas Roerich, Elena Polenova e os irmãos Viktor e Apollinary Vasnetsov. Assim como Kandinsky e seus contemporâneos, eles ouviam histórias populares desde a infância. Em suas casas e principalmente nas aldeias, onde muitos deles passavam o verão, havia muitos objetos de arte popular e ícones. Eram tão familiares que, até o fim do século XIX, não eram vistos como obras de arte.

Somente a partir do fim do século XIX, os utensílios, contos, lendas e canções populares começaram a ser reunidos e estudados. Elena Polenova, contemporânea de Kandinsky, contou que, nas aldeias, transcrevia contos de fadas e fazia ilustrações para elas. Assim, ela “usava o material vivo e não livresco, i.e., fazia mulheres, crianças ou velhos contá-las...”.¹⁸ Kandinsky tinha a mesma aspiração de registrar a versão original, autêntica, quando tomava nota das canções nas aldeias.¹⁹

deeply.”¹⁴ He writes much the same way about his university friends: “I believed in them and loved them,” writes Kandinsky to Kharuzin. But then he discovered that those he considered his friends were enemies, and vice versa. “It must be said,” summed up Kandinsky, “that none of my friends ever entered the intimate life of my soul”¹⁵ (underlining Kandinsky’s; here and elsewhere, italics mine — E. P.).

It was back then, in the 1880s, that Kandinsky became deeply convinced that the soul and the spiritual must take precedence over the material, both in life and art. The idea that inner content was the artwork’s main *raison d’être* became the main theme of his theoretical meditations and the goal of his practical quest for a new artistic language. And in this Kandinsky was in full agreement with other artists, poets and musicians of the Symbolist age, both in Russia and Europe. The aforementioned Konstantin Korovin, for example, wrote on the subject of landscape painting in 1892: “A landscape is worth nothing if it’s merely beautiful. It must contain the story of the soul, it must be a sound echoing the emotions of the heart.”¹⁶

A rejection of naturalism in favor of an emotional expression of the world was typical for much turn-of-the-20th-century art. The themes of miracles, visions and all manner of transformations acquired wide popularity among Russian artists in the late 19th and early 20th centuries, drawing them closer both to European Symbolism and their own national folk traditions. At the beginning of his creative career, Kandinsky paid enthusiastic tribute to this trend in his works on fairy-tale and Russian historical subjects, works less familiar to the museum-going and reading public than his abstract paintings.¹⁷ And this enthusiasm was shared by many other artists.

By the time of Kandinsky’s first trip to the Russian North in the late 1880s, the region had already been explored by Nicholas Roerich, Elena Polenova and Viktor and Apollinary Vasnetsov. Just like Kandinsky and his contemporaries, these artists had been raised on Russian folklore and fairy tales, many of them spending their childhood summers in country houses surrounded by folk-art objects and icons. All of this was so commonplace that until the end of the 19th century no one in Russia seriously regarded any of the various forms of folk art as art.

Only then did icons, peasant household objects, fairy tales, *bylina* epics and folk songs begin to become objects of study and collection. Kandinsky’s contemporary Elena Polenova described how she went to villages to record fairy tales for use in her illustrations: “I used live material, not from books; in other words, I made old peasants, women and children tell me [the stories].”¹⁸ The same desire to preserve the memory of original, authentic peasant culture inspired Kandinsky to travel to villages and record folk songs.¹⁹

A large number of artists, including Dmitry Stelletsky, Ivan Bilibin, Nicholas Roerich, Mikhail Vrubel and Elena Polenova, were inspired by Old Russian traditions and folk art and created many remarkable things (a significant number of which are in the Lenbachhaus Museum collection in Munich) that are stylistically and thematically akin to Kandinsky’s early work. Undeniably, Kandinsky’s enthusiasm for Old Russia was merely one episode in his creative biography. But it left a noticeable mark on his artistic legacy, with the artist returning to fairy-tale subjects at various times in his later career. The sense of wonder, fantasy and irreality that comprises the essence of the fairy tales of all peoples helped many artists, including Kandinsky, free themselves from the oppression of naturalism. In *Stupeni* Kandinsky mentions the Russian fairy tales that his aunt knew and read to him as among his strongest

Dmitry Stelletsy, Ivan Bilibin, Nicholas Roerich, Mikhail Vrubel, Elena Polenova e muitos outros pintores russos, amantes da antiguidade russa, dos hábitos e da arte do povo, criaram muitas obras notáveis que, por seu estilo e temática, aproximam-se das primeiras obras de Kandinsky, das quais uma parte significativa pertence ao Museu Lenbachhaus (Munique). Esse interesse pela velha Rússia foi, sem dúvida, apenas um episódio na biografia do pintor. Porém, deixou uma marca notável em sua obra, de forma que, posteriormente, de uma maneira ou outra, ele voltaria aos temas de lendas. Os milagres, o fantástico e a irrealidade que determinam a essência dos contos de qualquer povo ajudaram Kandinsky e muitos outros pintores a se livrar da pressão do naturalismo. O próprio Kandinsky recorda em "Degraus" que as impressões que mais fortemente o influenciaram, além das da música, foram as das histórias populares russas que sua tia lhe contava.²⁰

Além das lendas, Kandinsky, como todos os outros, tinha contato com utensílios e brinquedos de madeira, pintados com cores fortes. Mais tarde, viajando pelo Norte, Kandinsky registrou por escrito canções populares e provérbios, orações e conjuros, desenhou nos álbuns detalhes decorativos de casas de madeira, utensílios e objetos domésticos (Lenbachhaus, Munique). Na mesma época, ele começou a colecionar arte popular, inclusive ícones (particularmente, os de São Jorge), brinquedos, rodas de fiar e os lubok (estampas primitivas). Em 1911, já com uma coleção considerável, Kandinsky, como verdadeiro colecionador, pediu a seu amigo Nikolai Kulbin que achasse para ele mais um tema de lubok "...se possível, bem antigo, primitivo (com serpentes, diabos e bispos etc.)".²¹ Não é por acaso que um lubok aparece pendurado na parede do apartamento de Kandinsky, em uma foto publicada frequentemente.

Para a Rússia do fim do século XIX e do começo do século XX, a atração de Kandinsky pela arte popular não era incomum. A onda de interesse pela história nacional, a vida e os costumes dos camponeses, a classe mais numerosa do país, abarcou diversas camadas da população. Em grande parte, ela correspondia à atenção dos europeus aos povos africanos, asiáticos, indianos e outros. Nesse mergulho profundo na antiguidade russa e nos diversos gêneros do folclore, formaram-se muitos artistas da vanguarda russa na pintura (Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin e outros) que estavam na primeira etapa do figurativismo. Kandinsky, que sentiu a influência da arte popular, viva e pitoresca, porém privada de continuidade, talvez tenha tomado emprestado dela sua essência decorativa, lacônica e expressiva, "sem palavras". "Frequentemente eu desenhava esses ornamentos que nunca se perdiam em pormenores e foram feitos com tanta força que o próprio objeto perdia-se neles..."²² Provavelmente, justo por causa dessas impressões, encarnavam-se minhas posteriores intenções e meus objetivos na arte".²³

Durante alguns anos, Kandinsky procurou um meio de introduzir o espectador no quadro, para que ele girasse, se diluísse na obra e recebesse uma impressão emocional íntegra do representado. São bem conhecidas e citadas as linhas do verso "Degraus" nas quais Kandinsky descreveu o momento em que entendeu exatamente como deveria pintar seus quadros. "Lembro-me muito vivamente como eu parei diante desse espetáculo inesperado. Me-

childhood impressions, the ones that most influenced him in later life, the other being music."²⁰

In addition to fairy tales, Kandinsky and other artists were also familiar with various folk art objects in their childhoods, from wooden toys to brightly decorated household utensils. Later, during his travels in the North, Kandinsky recorded folk songs, sayings, prayers and incantations and sketched kitchenware, household objects and decorative details of wooden houses (Lenbachhaus, Munich). At that time he also began a folk art collection that included icons (among them icons of St. George), toys, distaffs and *lubok* pictures. By 1911 Kandinsky's collection was already quite passable, and his request that year for his friend Nikolai Kulbin to find him yet another *lubok* subject, one that was "old and primitive, if possible (with snakes, devils, archbishops and so forth)",²¹ reveals the instincts of a true collector. It's no accident that one frequently reproduced photograph of Kandinsky shows him sitting in his apartment with a *lubok* picture hanging on the wall in the background.

Kandinsky's passion for folk art was not unusual for a Russian at the turn of the 20th century. Various strata of society were experiencing a resurgent interest in national history and the life and ways of the peasantry, which made up the bulk of the population then. To a significant degree, this trend corresponded to the rising interest among Europeans in the traditions of Africa, India, Asia and other lands. Many Russian avant-garde artists, including Natalia Goncharova, Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin, underwent their creative formation during this wave of enthusiasm for Old Russia and its diverse folk culture, and their art in this early period remained within the bounds of figurativity. Colorful, rich and largely non-narrative, folk art influenced Kandinsky perhaps more than anything else through its decorative essence, its laconic, inward, "non-verbal" expressiveness. "I repeatedly sketched these ornaments, which never drowned in trivial detail and were painted with such force that the object itself was dissolved by them,"²² he wrote, concluding that "it was perhaps such impressions as these that gave shape to my subsequent desires and goals in art."²³

For several years Kandinsky sought a way to draw the viewer into a painting, for him to enter it and dissolve within it, receiving an organic emotional impression from the image. In one well-known and frequently cited passage in *Stupeni*, Kandinsky describes the moment when he understood exactly how he was to paint his works: "I remember vividly how I stopped on the threshold before this unexpected sight. The table, counters, closets, cupboards and enormous and imposing oven: everything was covered with colorful, sweeping painted ornamentation. On the walls hung *lubok* pictures: a symbolically depicted *bogaty*r warrior, battles and a song expressed in paints. The *krasny ugol*²⁴ was completely covered with painted and printed icons... In these extraordinary peasant houses I encountered the miracle that later became one of the key elements of my work. Here I learned how to not look at a painting from the outside but to move about within it, to live inside it."²⁵

Thus the artist described in his own words how the idea of the abstract image in his work came into being. And he stressed that the artist can "influence the soul" only with "his native means: paint (color) and form, that is, the arrangement and interrelations (motions) of planes and lines".²⁶

Kandinsky argued that a new artistic language was needed, because "every age has its own inner goal" and its own notion of outward beauty. "Therefore," he continued, "we shouldn't measure the new beauty now coming into being with the old measuring stick of the past."²⁷



Cesta para fusos de fiar. Século XIX
Nizhny Novgorod
Madeira, pintura em fibra
29,7 x 17,4 x 15,2
Museu Estatal Russo

Bast Box for Spindles. 19th century
Nizhny Novgorod Gubernia
Wood, painting on bast
29.7 x 17.4 x 15.2
State Russian Museum



Roca de fiar. Meados do século XIX
Kenozyorsky
Madeira entalhada, colorida e pintada
101 x 24,5 x 65
Museu Estatal Russo

Distaff. Mid-19th century. Kenozero
Wood, chip carving, coloring, painting
101 x 24.5 x 65
State Russian Museum

Roca de fiar. Meados do século XIX
Vilarejo Podgornaya, Distrito Totem,
Vologda (Verkhovazhye)
Madeira entalhada, colorida e pintada
95 x 30 x 53
Museu Estatal Russo

Distaff. Mid-19th century
Podgornaya Village, Totem District,
Vologda Gubernia (Verkhovazhye)
Wood, chip carving. 93 x 30 x 53
State Russian Museum

Roca de fiar. Meados do século XIX
Aldeia de Piemonte, Distrito Totem,
Província de Vologda (Verkhovazhye)
Mestre Kulatov I. A.
Madeira entalhada, colorida e pintada
95 x 30 x 53
Museu Estatal Russo

Distaff. Mid-19th century
Podgornaya Village, Totem District,
Vologda Gubernia (Verkhovazhye)
Master I. A. Kulatov
Wood, chip carving. 95 x 30 x 53
State Russian Museum

Dmitry Stelletsy

Donzelas. 1906
Guache e têmpera sobre papel. 65,7 x 102,7
Recebido em 1984 da coleção
de B. N. Okunev, Leningrado
Museu Estatal Russo

Maidens. 1906
Gouache and tempera on paper. 65.7 x 102.7
Received in 1984 from the Boris Okunev
collection, Leningrad
State Russian Museum

**Igreja do século XVII
Aldeia Chukhcherma**
Distrito Kholmogorsk,
Arkhangelsk. 1911
Fotógrafo N. G. Neverov
Carta aberta. Foto tinto
Ill.: 8,8 x 13,8
Museu Estatal Russo

**17th-century church in
Chukhcherma Village**
Kholmogorsk District,
Arkhangelsk Gubernia. 1911
Photographer N. G. Neverov
Open letter. Photo tinto
Ill.: 8.8 x 13.8
State Russian Museum



Wassily Kandinsky

Destino. Parede vermelha. 1909
Óleo sobre tela. 83 x 116
Boris Kustodiev Astrakhan Galeria de Imagens *

Fate. Red Wall. 1909
Oil on canvas. 83 x 116
Boris Kustodiev Picture Gallery, Astrakhan *

* Estas obras assinadas por Kandinsky não estão incluídas na exposição.

* The marked works by Kandinsky are not included in the exhibition.



Cesto. 1920–1930
Vilarejo Verkhniaya Uftiuga
Região Arkhangelsk
Pintura sobre madeira
Altura: 13; diâmetro: 36,7
Museu Estatal Russo

Basket. 1920s–1930s
Krasnoborsk District,
Arkhangelsk Oblast
Wood, painting
Height: 13; diameter: 36.7
State Russian Museum

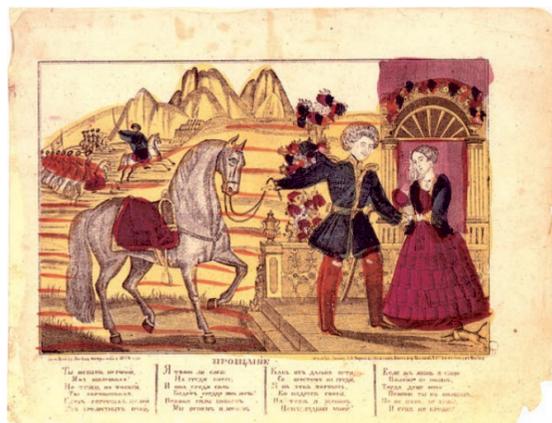


“Não repreenda-me querida...”
Litografia por Vasilyev. 1884
Litografia colorida em papel
Ill.: 22,8 x 34,6; folha: 34,8 x 44,3
Museu Estatal Russo

“Do Not Scold Me Dear...”
Lithograph by Vasilyev. 1884
Colored lithograph on paper
Ill.: 22.8 x 34.6; sheet: 34.8 x 44.3
State Russian Museum

“Adeus” (“Não chore, Não chore...”)
Artista desconhecido. 1869
Litografia colorida em papel
Ill.: 24 x 36,7; folha: 34,6 x 45,2
Museu Estatal Russo

**Farewell (“Do Not Cry,
Do Not Weep...”)**
Unknown Engraver. 1869
Colored lithograph on paper
Ill.: 24 x 36.7; sheet: 34.6 x 45.2
State Russian Museum



sa, bancos, um enorme e altivo forno, armários e prateleiras — tudo decorado com ornamentos multicoloridos espaçados. Estampas nas paredes: um Hércules apresentado simbolicamente, batalhas, uma canção transmitida pelas cores. O canto vermelho²⁴ da casa, cheio de ícones a óleo e em estampas. *Pois foi nessas isbás* incomuns que eu me encontrei com aquela maravilha, que posteriormente tornou-se um dos elementos de meus trabalhos. Foi aí que eu aprendi a não olhar para os quadros de fora, à distância, mas me mover dentro do quadro, viver nele...*²⁵

Assim o próprio pintor descreve o surgimento da ideia sobre a imagem abstrata em sua obra. E acentua que “o artista pode influenciar a alma somente com seus meios tradicionais: a tinta (cores), a forma (isto é, com a distribuição dos planos e das linhas) e a relação entre eles (o movimento)”²⁶

Kandinsky explicou a necessidade de uma nova linguagem artística com o argumento de que “cada época tem sua meta interna e sua beleza externa”. Por isso, “não é preciso medir nossa nova beleza que está nascendo com o velho archin** do passado”²⁷

Negando a atitude materialista às artes plásticas, Kandinsky buscava um novo conteúdo (o que), transmitido por uma nova linguagem artística (como). No caminho dessas buscas, ele reconhecia os méritos das obras dos simbolistas, impressionistas, de Cézanne, Matisse, pintores de ícones, mestres da arte popular. Mas o atraía a possibilidade de expressar a “necessidade interior” de uma maneira mais aguda, somente com a cor e a forma. Provavelmente, em suas viagens à Alemanha e retornos para a Rússia, ele estava procurando insistentemente por correligionários. Em 1909, em Munique, ele cria a “Nova Associação Artística” (*Neue Künstlervereinigung*), e publica comunicações sobre a atividade da associação em vários artigos nas revistas russas “Mundo da arte” e “Apollon”²⁸ Passados dois anos, junto com Franz Marc, ele cria a associação artística *Der Blaue Reiter* (“O Cavaleiro Azul”), mais radical ainda nas publicações e exposições da qual também tomam parte os pintores russos (Nikolai Kulbin, Vasily Denisov, David e Vladimir Burliuik, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov e outros).

Nas cartas a seu amigo Nikolai Kulbin, Kandinsky ressalta que todo esse grupo de pintores de Munique “simpatiza com a Rússia e considera a arte russa próxima a eles”²⁹ Na associação “O Cavaleiro Azul”, criada na Alemanha, e em várias associações russas do começo do século XX (“Valete de Ouros”, “Salão de Izdebsky” e outros), o espírito do internacionalismo era um dos princípios dos organizadores. Além das obras de arte, os públicos russo e alemão podiam, pelos catálogos, conhecer os conceitos teóricos dos artistas contemporâneos. O artigo de Kandinsky “A forma e o conteúdo” foi publicado justamente no catálogo da associação “Salão de Izdebsky” (mais tarde, esse artigo fez parte de seu tratado “Do Espiritual na Arte”). Numa das exposições do “Salão”, foram mostradas 53 obras de Kandinsky. Ela foi praticamente sua primeira exposição individual. Do “Salão” faziam parte obras de Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter e Franz Marc, membros do círculo de Munique.

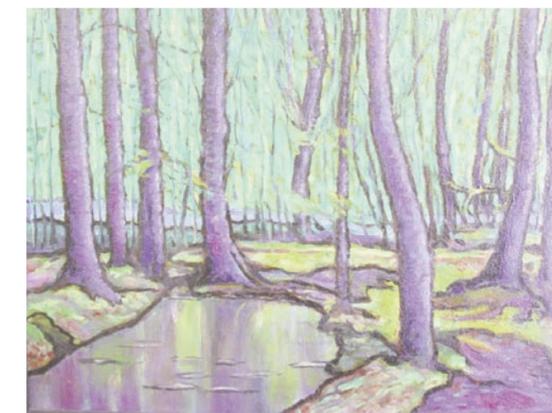
Quase no mesmo tempo, na revista *Almanach Der Blaue Reiter*, foram publicados artigos de David Burliuik (“Os sel-

Rejecting the materialistic approach to art, which depicts nature as it appears, Kandinsky sought a new content (“what”) and a new artistic language to express it with (“how”). He recognized that the Symbolists, the Expressionists, Cézanne, Matisse, folk artists and icon painters had all achieved this in their own way. But he was attracted by the possibility of an even more vivid expression of “inner necessity”, through the use of color and form alone. For this reason, apparently, Kandinsky stubbornly sought others who thought as he did as he traveled back and forth between Russia and Germany.



Gabriele Münter

Igreja em vilarejo. Início dos anos 1910. Óleo sobre tela. 45 x 62
Coleção privada, Alemanha
Village Church. Early 1910s. Oil on canvas. 45 x 62
Private collection, Germany



Gabriele Münter

Floresta. Início dos anos 1910. Óleo sobre tela. 30 x 40
Coleção privada, Alemanha
Forest. Early 1910s. Oil on canvas. 30 x 40
Private collection, Germany

In 1909 he creates the *Neue Künstlervereinigung* (New Artist’s Association) in Munich and writes several articles in the Russian journals *World of Art* and *Apollon* describing its activities.²⁸ Two years later he and Franz Marc create an even more radical alliance, *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider), whose publications and exhibitions include, among others, works by Russian artists Nikolai Kulbin, Vasily Denisov, David and Vladimir Burliuik, Natalia Goncharova and Mikhail Larionov.

Writing to his friend Nikolai Kulbin, Kandinsky emphasizes that the entire art circle in Munich “is drawn to Russia in general and considers Russian art kindred in spirit”²⁹ One of the principles upheld by *Der Blaue Reiter*’s organizers in Ger-

* Casa rústica característica da região da Rússia.

** Antiga medida russa equivalente a 0,71 m. (N. da T.)

vagens da Rússia”), Nikolai Kulbin (“A música livre”), Thomas de Hartmann (“Sobre a anarquia na música”). Da exposição de “O Cavaleiro Azul” participaram os amigos russos de Kandinsky (David e Vladimir Burliuk, Vasily Denisov, Serafim Sudbinin, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Vladimir Bekhteev, Nikolai Kulbin e outros).

Essa atitude internacional resultou na rapidez e na qualidade do desenvolvimento da vanguarda tanto europeia como russa. Os pintores russos convidados a participar de “O Cavaleiro Azul” correspondiam às ideias de Kandinsky sobre os estudos artísticos daquela época. Suas obras ainda estavam nos moldes da arte figurativa, mas saíam dos limites das normas acadêmicas do realismo. Frequentemente, em suas telas, o objeto “se diluía” e sua cor e forma tornavam-se os protagonistas.

O relacionamento entre músicos, escritores e pintores no início do século XX também teve certa importância na busca por novas soluções. Na Rússia, esse relacionamento sempre foi bastante estreito e proveitoso. Mas, no início do século XX, a influência da vanguarda musical torna-se especialmente evidente.

A natureza imaterial da música permitiu que compositores extrapolassem limites e atingissem a chamada quarta dimensão: o tempo. Permitiu também “quebrar” o espaço do quadro, fragmentar os objetos, dar às cores, formas e desenho um sentido independente — algo característico dos futuristas, cubistas, expressionistas e orfeístas —, e mudou muito o conceito de tempo nas artes plásticas. O ritmo, a velocidade, a dinâmica, a simultaneidade, que correspondem à dissonância e à polifonia na terminologia musical, e que estavam presentes nas obras futuristas, atestavam uma ligação profunda entre as técnicas usadas nas artes plásticas e na música.

Wassily Kandinsky, que estava seguindo a experiência dos músicos e dos pintores do começo do século XX, foi mais longe aproximando ao máximo as associações figurativas. O que serviu de impulso para a reviravolta na consciência de Kandinsky foi, entre outros fatores, a ópera “Lohengrin” de Wagner. Ouvindo a ópera, Kandinsky associou a música com os poentes em Moscou, quando as cores se inflamam uma atrás da outra, antes de transformar a cidade numa mancha vermelha que soa como o acorde final, um “fortíssimo de uma orquestra enorme”. “Ficou bem claro para mim que (...) a pintura é capaz de revelar as mesmas forças que a música”.³⁰

Desde então, Kandinsky esteve à procura do “som colorido”, força da ação direta da cor nos sentimentos humanos, a capacidade da pintura de tocar a alma. Fazendo paralelo entre a música e a pintura, Kandinsky escreve no artigo “Do Espiritual na Arte”: “A cor é a tecla. O olhar, o martelo. A alma, o piano com inúmeras cordas”.³¹ Não foi por acaso que entre os pintores russos com quem Kandinsky trabalhava ou mantinha relacionamento havia muitos músicos (Nikolai Kulbin, Mikhail Matyushin, Vladimir Baranoff-Rossiné, Vasily Denisov e outros).

No início do século XX, esse grande interesse pelos efeitos da cor e da música também moviam Alexander Scriabin e Vladimir Baranoff-Rossiné, que criou um instrumento especial — atualmente, no Centro Pompidou. O pintor e compositor Mikhail Matyushin também dava

many was the international makeup of its participants. This, incidentally, was also true for several early 20th-century Russian alliances, including the Jack of Diamonds and Izdebsky Salons. In addition to artworks, these alliances’ exhibition catalogues provided Russian and German readers with introductions to the theoretical views of contemporary artists. For example, Kandinsky’s article “Content and Form” (later included in his treatise “On the Spiritual in Art”) was first published in an Izdebsky Salon catalogue. Altogether, Kandinsky showed fifty-three of his works at the 2nd Salons, making them in essence his first solo exhibitions. The catalogue’s cover was designed by him as well. The Izdebsky Salons also presented works by Munich circle members Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter and Franz Marc.

Around the same time, the *Blaue Reiter* almanac published articles by David Burliuk (“Wild Russians”), Nikolai Kulbin (“Free Music”) and Thomas de Hartmann (“On Anarchy in Music”). Among *Der Blaue Reiter*’s exhibiting participants were many of Kandinsky’s Russian friends, including David and Vladimir Burliuk, Vasily Denisov, Serafim Sudbinin, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Vladimir Bekhteev and Nikolai Kulbin.

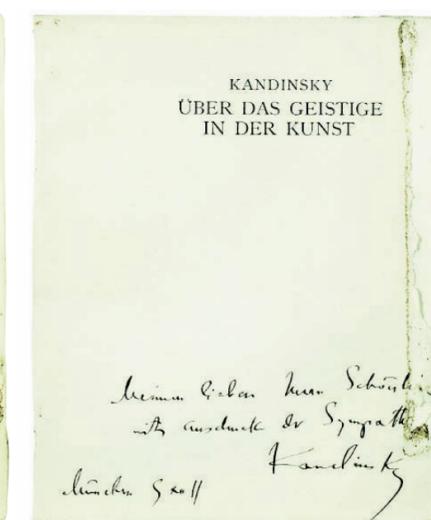
Such an international approach had an undoubtedly beneficial effect on the Russian and European avant-garde’s intensity and quality of development. The works of *Der Blaue Reiter*’s Russian participants conformed to Kandinsky’s ideas at the time about contemporary art’s proper line of evolution. While remaining within the bounds of figurativity, they nonetheless violated traditional academic and realist norms. Objects in the works often “melted away”, allowing pure color and form to come to the fore and express meaning.

Relationships among musicians, writers and artists played a considerable role in furthering the new art’s development at the dawn of the 20th century. In Russia, such relationships had always been quite close and productive. But in the early 20th century, avant-garde music’s influence on the visual arts became especially noticeable.

Music’s non-material essence freed composers from the limitations imposed by space, allowing them to master the so-called fourth dimension, time. Futurism, Cubism, Expressionism and Orphism greatly altered accepted notions of time in the visual arts, fragmenting objects, violating the painting’s unified space and endowing color, form and design with independent meaning. The musical qualities present in Futurist works — rhythm, tempo, dynamics, simultaneity, dissonance and polyphony — revealed a deep connection between music and the visual arts.

Building on the experience of turn-of-the-20th-century artists and musicians, Wassily Kandinsky went further, bringing visual and musical associations into maximally close contact. One of the events that helped spark the revolution in Kandinsky’s consciousness was his first hearing of Wagner’s opera *Lohengrin* in 1898. The music aroused associations in the artist’s mind with sunsets in Moscow, when colors flare up one after another, turning the city into a giant red spot that sounds like a final chord, a “fortissimo of an enormous orchestra”, in his words. “It became perfectly clear to me that ... art was capable of manifesting the same forces as music,” the artist concluded.³⁰

From that time onwards, Kandinsky actively seeks to embody in his painting the quality of “color hearing”, i. e. color’s power to directly influence the emotions, to “touch the soul”. In the treatise “On the Spiritual in Art” he draws an analogy between music and painting: “Color is the piano key. The eye is the hammer. The soul is the piano itself with its many



Wassily Kandinsky

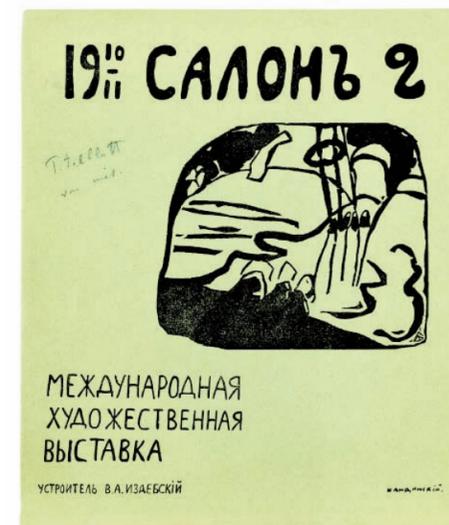
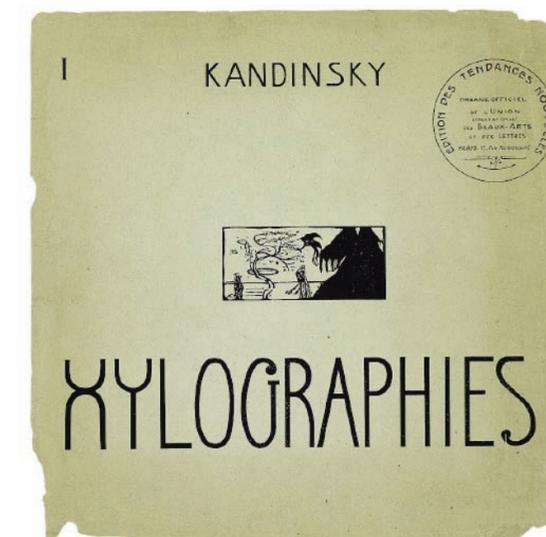
Do Espiritual na Arte
Munique, 1912
Com dedicatória de Kandinsky
21 x 18,3
Arnold Schönberg Center, Viena

Concerning the Spiritual in Art. Munich, 1912
With an inscription by Wassily Kandinsky
21 x 18.3
Arnold Schönberg Center, Vienna

Wassily Kandinsky

Xilografuras. Frontispício.
Cópia colorida. 32 x 32
Arnold Schönberg Center, Viena

Xylographies. Title page
Colored copy. 32 x 32
Arnold Schönberg Center, Vienna



Catálogo para exposição do “Salão 2” em Odessa. Livro 4, 1910–1911
Com comentários manuscritos de Wassily Kandinsky
Fac-símile. 27,2 x 23,3
Arnold Schönberg Center, Viena

Catalogue for the 2nd Salons international exhibition in Odessa. Book 4, 1910–1911
With handwritten comments from Wassily Kandinsky
Facsimile. 27.2 x 23.3
Arnold Schönberg Center, Vienna

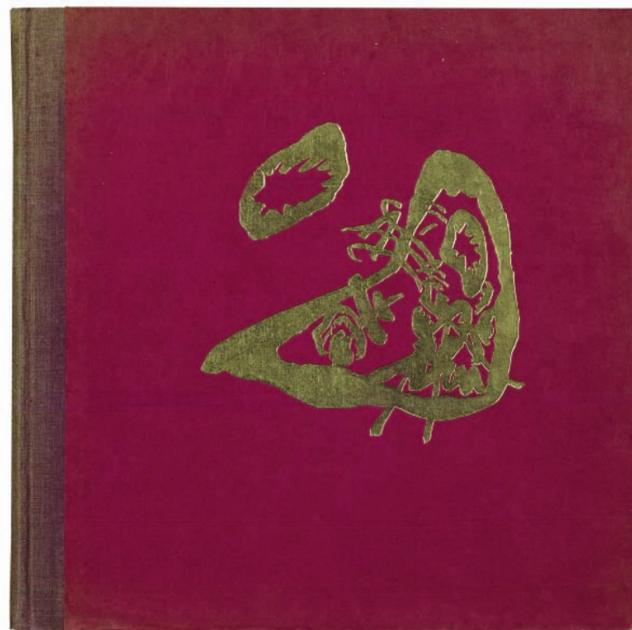


Catálogo da exposição do grupo “Cavaleiro Azul”. Munique, 1911–1912
15 x 12
Arnold Schönberg Center, Viena

Catalogue for Der Blaue Reiter exhibition. Munich, 1911–1912
15 x 12
Arnold Schönberg Center, Vienna

³⁰ O piano optofônico, um instrumento eletrônico ótico que simultaneamente gera sons e projeta luzes coloridas e texturas.

Wassily Kandinsky

Sonoridades. 1913Primeira edição limitada
28,6 x 28,6 x 1,5;
caixa: 29,5 x 29,5 x 2,5
Arnold Schönberg Center, Viena**Sounds.** 1913Limited first edition
28.6 x 28.6 x 1.5;
box: 29.5 x 29.5 x 2.5
Arnold Schönberg Center, Vienna
© ADAGP, Paris, 2011

Wassily Kandinsky

Sul. 1917Óleo sobre tela. 72 x 101
Boris Kustodiev Astrakhan
Galeria de Imagens ***South.** 1917Oil on canvas. 72 x 101
Boris Kustodiev Picture
Gallery, Astrakhan *

muita atenção à correlação da cor e do som. Foi em sua ópera bufa “Vitória Sobre o Sol” que o Quadrado Negro de Malevich apareceu pela primeira vez.

Um dos amigos próximos de Kandinsky era Thomas de Hartmann, irmão de Viktor Hartmann, autor dos desenhos que deixaram Modest Mussorgsky encantado e que serviram de tema para sua obra-prima “Quadros de uma exposição”. É notável que Kandinsky, autor do artigo “Quadros de uma exposição de Modest Mussorgsky”, tenha sido convidado por Thomas de Hartmann para ser o cenógrafo do balé homônimo.³²

Anteriormente, em 1911, junto com Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin e Gabriele Münter, Kandinsky esteve em Munique, onde assistiu ao concerto de Arnold Schönberg. Foram executados três peças de piano e dois quartetos de corda. Kandinsky ficou comovido com a ordem musical atonal, alógica, encontrada por Schönberg. O pintor escreveu ao compositor uma carta e a enviou junto com uma pasta de gravuras. Desde então, tornaram-se amigos.³³

O caminho da dissonância confirma que as buscas de Kandinsky na pintura estavam na direção certa. Kandinsky transformou os sentimentos e as impressões que teve do concerto de Schönberg no quadro “Impressão III (Concerto)”.

Já no começo de 1910, Schönberg, também pintor, como se verificou, torna-se a figura mais importante para Kandinsky — aliás, Kandinsky para Schönberg também. No catálogo da exposição do “Salão de Izdebsky”, por iniciativa de Kandinsky, foi publicado pela primeira vez o artigo “Paralelos nas oitavas e quintas”, de Schönberg. Em dezembro de 1912, Kandinsky convida Schönberg a São Petersburgo para presenciar a noite de “Concertos de Ziloti”, onde seria tocado o poema sinfônico “Pelleas e Melizanda”, de Debussy, sob a regência do autor.³⁴

E justamente Kandinsky escreve um artigo especial dedicado à obra pictórica de Schönberg.³⁵ Nas telas do compositor, ele destaca a presença do elemento principal para a arte: “o reflexo das observações e emoções no terreno dos sentimentos”.³⁶ Confirmando as reclamações de críticos e de espectadores referentes aos quadros inco-muns, estranhos para eles, Kandinsky explicou sua preferência dizendo que, para ele, toda a obra pictórica de Schönberg é uma conversa na língua adequada ao estado interior do autor. Assim como na música, considera Kandinsky, Schönberg despreza tudo o que é excesso. “Eu preferiria — escreve Kandinsky — chamar a pintura de Schönberg somente de pintura”.³⁷ E para concluir o artigo sobre o compositor, Kandinsky apresenta seu princípio adotado em 1911: “Que o destino nos permita dar ouvidos ao que diz a alma”.³⁸

O estado da alma, expresso com tintas, acompanha cada obra criada por Kandinsky no século XX. Kandinsky provou que com a cor e a forma, com a combinação delas, com o ritmo e com a correlação, é possível, de maneira adequada, transmitir o estado de espírito e as emoções tanto daquilo que vemos quanto do que está guardado profundamente dentro do homem. Já no começo dos anos 1910, Kandinsky comprovou suas reflexões teóricas com alguns quadros abstratos. Num deles, São Jorge (1911), atualmente no Museu Russo, está apresentado na tela não como a figura tradicional de cavaleiro matando o dragão. A energia do movimento do pincel, expressa por manchas de cor e um triângulo comprido e agudo,

strings.”³¹ It’s no accident that many of the Russian artists whom Kandinsky knew or productively collaborated with were also musicians, including Nikolai Kulbin, Mikhail Matyushin, Vladimir Baranoff-Rossiné and Vasily Denisov. One early 20th-century figure with a passion for color-music effects was the composer Alexander Scriabin. Another was the painter Vladimir Baranoff-Rossiné, who created a special instrument now housed in the Centre Pompidou collection. Artist and composer Mikhail Matyushin, author of the opera *Victory over the Sun* (where Kazimir Malevich’s *Black Square* made its debut), also devoted much attention to the relationship between sound and color.

Among Kandinsky’s close friends was the composer Thomas de Hartmann, nephew of the artist Viktor Hartmann whose paintings had captured Modest Mussorgsky’s imagination and inspired the creation of his musical masterpiece *Pictures at an Exhibition*. In a curious twist, Kandinsky, who wrote an article entitled “Modest Mussorgsky’s *Pictures at an Exhibition*”, was later hired by Thomas de Hartmann as a decorator for the ballet by the same name.³²

Somewhat earlier, in January 1911, Kandinsky, together with Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin and Gabriele Münter, attended a concert in Munich at which two string quartets and three piano pieces by Arnold Schönberg were performed. Overwhelmed by Schönberg’s atonal, alogical musical harmonies, Kandinsky sent the composer a letter and an envelope with etchings. This event marked the beginning of their friendship.³³

Schönberg’s orientation towards dissonance in his music convinced Kandinsky of the validity of his own explorations in art, and he embodied the emotions he’d experienced at the concert in the painting *Impression III (Concert)*.

Schönberg, who turned out to be an artist himself, became a highly important figure for Kandinsky in the 1910s, as did Kandinsky for Schönberg. On Kandinsky’s initiative, Schönberg’s article “Parallel Octaves and Fifths” was published for the first time in the exhibition catalogue of Vladimir Izdebsky’s 1911 Salon. In December 1912 Kandinsky invited Schönberg to Petersburg to participate in a Siloti Concerts evening, where the composer led a performance of his symphonic poem *Pelleas und Melisande*.³⁴

Finally, Kandinsky devoted an entire article to Schönberg’s paintings,³⁵ which in his view possessed what he considered most important in art: “an emotionally grounded reflection of observation and experience”.³⁶ Kandinsky countered the objections of critics and viewers regarding Schönberg’s unusual artworks with the explanation that each of them, in his view, was a dialogue in a language fully adequate to the creator’s inner state. In Kandinsky’s judgment, Schönberg shunned all excess in his paintings, just as he did in his music. “I’m inclined to call Schönberg’s painting *solely painting*,”³⁷ he wrote. Kandinsky concluded his article about the composer with a precept he’d first voiced in 1911: “May ‘fate’ never allow our inner ear to turn away from the lips of the soul”.³⁸

Kandinsky’s entire 20th-century oeuvre is an expression of the state of the artist’s soul in paints. Kandinsky proved that color and form alone — their combinations, rhythms and interrelationships — were sufficient to express both moods and experiences received from the visible world and emotions hidden deep within the soul. By the early 1910s the artist had already confirmed his theoretical ideas with several non-objective paintings. One of them, *St. George* (1911, State Russian Museum), represents its title subject on canvas, but not as a traditional figurative depiction of a horseman killing a dragon.

que toca num certo ponto na parte inferior da composição — eis a encarnação do famoso tema em ritmo e cor.

O ano 1911, quando foi pintado o quadro “São Jorge”, foi o período da formação definitiva do conceito de ‘abstração’ nas artes na consciência de Kandinsky. Mas a meta principal do artista não era a abstração em si. Em suas obras chamadas abstratas, aparecem cúpulas de igrejas, animais, árvores, contornos gerais de sua querida Moscou ou de alguma outra cidade fantástica.

As obras de Kandinsky entre 1910–1920 são o resumo de impressões de muitos anos, de experiências e reflexões. Indo da Rússia para a Alemanha e viajando por outros países, Kandinsky afinava seu “ouvido pictórico”. Mas seu principal achado, o que ele descobriu e entendeu definitivamente, foi que os sentimentos e as emoções, expressas pelas cores, determinam a força e o efeito da obra artística produzidos no espectador. Como muitos artistas, ele tinha o dom do pressentimento e, em muitas obras, expressou o clima no qual viviam ele e a humanidade inteira daquela época. Em 1911, sentindo a aproximação de acontecimentos trágicos, Kandinsky escreveu sobre “o tempo de um terrível vácuo e desolação”.³⁹ Suas obras abstratas da década de 1910 e do começo da década de 1920 expressam em cores justamente as emoções ligadas com os horrores da Primeira Guerra Mundial e de suas consequências, que foram a revolução e a guerra civil na Rússia. “A arte” — escrevia ele — “é o auge exclusivamente da área dos sentimentos e não do raciocínio”⁴⁰.

O espetáculo de cores e de formas nas telas de Kandinsky, no qual prevalece ora o alegre vermelho, ora o tranquilo cinza-azulado ou outra gama de cores inscrita no ritmo da composição, é sempre emocional.

As emoções e os sentimentos nos quais se baseiam os quadros do pintor são “lidos” pelos espectadores. Ampliam para eles o espectro das possibilidades das artes plásticas, que não se limita à representação figurativa do mundo. A arte de Kandinsky, que tem suas raízes na cultura russa, é uma das tendências em refletir o mundo por meios abstratos, página importantíssima na história da vanguarda russa, juntamente com as obras de seus contemporâneos — Kazimir Malevich, Olga Rozanova, Pável Filónov, Lyubov Popova, Alexandra Ekster e outros.

Instead, the well-known subject is embodied in pure color and rhythm: in the long, sharp triangle with its apex near the bottom of the composition and patches of color infused with the energy of bold brushstrokes.

By 1911, the year of *St. George's* creation, Kandinsky's notion of abstraction in art had completely formed in his creative consciousness. But the artist's main goal was not abstraction per se. In his so-called abstract works we often see elements of the objective world, be it a church dome, trees, some sort of animal, or the general outline of a fairy-tale city or the artist's beloved Moscow.

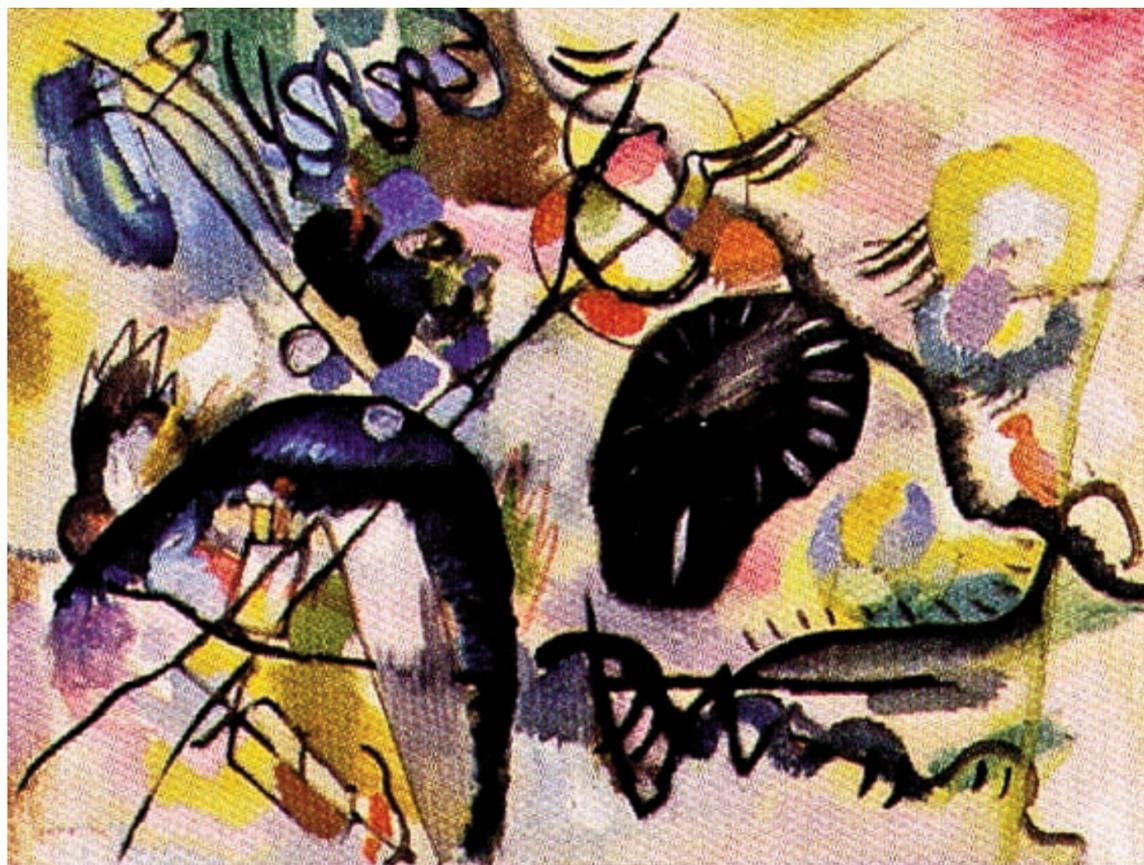
Kandinsky's works from the 1910s and 1920s represent a summation of many years of impressions, experiences and contemplation. While living between Russia and Germany and traveling in other countries, Kandinsky naturally honed and perfected his “painter's ear”. But most importantly, he'd come to the firm understanding that an artwork's force and influence on the viewer depend on the artist's ability to express his feelings and emotions through color. Like many artists, Kandinsky possessed the gift of premonition, and many of his works from the 1910s and early 1920s express the uneasy state of the age in which he and the rest of humanity were living. Foreseeing tragic events on the horizon, Kandinsky wrote as early as 1911 of “a time of fearful emptiness and despair”,³⁹ and his abstract works of the 1910s and early 1920s express in paint those very emotions, soon brought on by the horrors of World War I and the ensuing revolutionary events in Russia. “Art,” he wrote, “is a living summit exclusively in the realm of feeling, not the mind.”⁴⁰ Every painting by Kandinsky is emotional in its colorful and plastic enchantment. Whether a joyful red predominates in it, or a calmer grayish-blue reigns supreme, or pink or some other color of the spectrum waxes triumphant, each color is always painted in its corresponding compositional rhythm. The personal feelings and moods underlying the artist's paintings can be “read” by viewers, thus widening their understanding of visual art's possibilities, which go beyond a mere figurative embodiment of the world. Rooted in Russian culture, Kandinsky's art represents a particular approach to the reflection of reality through abstract means. Along with the work of his contemporaries Kazimir Malevich, Olga Rozanova, Pavel Filonov, Lyubov Popova, Alexandra Ekster and others, it constitutes an important chapter in the history of Russian avant-garde art.



Wassily Kandinsky

Crista azul. 1917
Óleo sobre tela. 133 x 104
Embaixo, à esquerda: K 17
Recebido em 1920 por intermédio
do Comissariado de Educação
do Povo, Moscou
Museu Estatal Russo *

Blue Crest. 1917
Oil on canvas. 133 x 104
Bottom left: K 17
Received in 1920 via
Narkompros, Moscow
State Russian Museum *



Wassily Kandinsky

Mancha negra. 1912
Óleo sobre tela. 101 x 131
Embaixo, à esquerda: *Kandinsky 1912*
Recebido em 1926 do Museu de
Cultura Artística por intermédio do Instituto
Estatual da Cultura Artística. Leningrado
Museu Estatal Russo *

Black Spot. 1912
Oil on canvas. 101 x 131
Bottom left: *Kandinsky 1912*
Received in 1926 from the Museum
of Artistic Culture via the State
Institute of Artistic Culture, Leningrad
State Russian Museum *

notas // endnotes

- ¹ V. V. Kandinsky, "Degraus", em *Kandinsky. Obras escolhidas sobre a teoria da arte*. V. 1. 1901–1914, Moscou. Guileia, 2001.
- ² O Almanaque "O Cavaleiro Azul" foi editado muitas vezes, inclusive no exterior, além de outros materiais dedicados à associação homônima. *Kandinsky e "O Cavaleiro Azul"*. Moscou. Ed. Skanrus, 2011.
- ³ Ver o catálogo da exposição: *Wassily Kandinsky: de ryska aren. Vladimir Izdebsky: Sulptur. Maleri*. São Petersburgo: Palace Edition, 2001.
- ⁴ [Autobiografia]. Prefácio ao catálogo da exposição de trabalhos de Kandinsky dos anos 1902–1912, in *V. V. Kandinsky. Obras escolhidas*. V. 1, p. 256.
- ⁵ Sobre essa expedição e a correspondência de Kandinsky com amigos, ver: Igor Arónov. *Kandinsky. As fontes. 1866–1907*. IV. "Guesharim", Jerusalém – "Pontes da cultura". Moscou, 2010, pp. 83–84.
- ⁶ *Idem*, p. 84.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 84, 927.
- ⁸ V. N. Ivanitsky. "Materiais sobre etnografia da região de Vologda", in *Col. de dados da população rural para estudos*. Redação de N. Kharuzin; Moscou, 1890.
- ⁹ Borisov explicou assim a etimologia da palavra samoed: "Samoed provém de "ele mesmo, sozinho", isto é, vive isolado com sua família, e não provém de "come a si próprio". [A. A. Borisov. *Com os samoeds. Do rio Penega até o mar de Kara*. São Petersburgo. Ed. Devriena, sem ano, p. 15].
- ¹⁰ *Idem*, p. 100.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 5.
- ¹² Konstantin Korovin. *Aquilo foi há muito tempo... lá na Rússia...* Moscou. Russki put, 2011, pp. 243, 244.
- ¹³ Arónov. *Kandinsky. As fontes*, pp. 88–92.
- ¹⁴ *Idem*, p. 311.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Konstantin Korovin. *Aquilo foi há muito tempo... lá na Rússia...* Moscou. p. 245.
- ¹⁷ Mais detalhes em: Peg Weiss. *Kandinsky and old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. Yale University Press, New Haven and London. 1995.
- ¹⁸ Elena Dmitrievna Polenova. 1850–1898. Moscou, 1902, p. 31.
- ¹⁹ Arónov. *Kandinsky. As fontes*, p. 70.
- ²⁰ Kandinsky. "Degraus" // *Obras escolhidas sobre teoria da arte*. V. 1. 1901–1914, Moscou. Guileia, 2001, p. 268.
- ²¹ E. F. Kovtun. "Cartas de V. V. Kandinsky a N. I. Kulbin", in *Monumentos culturais. Novas descobertas*. Moscou, 1980, p. 408.
- ²² V. V. Kandinsky. "Degraus", p. 280.
- ²³ *Idem*.
- ²⁴ Canto vermelho: assim, na Rússia, chamavam o lugar mais importante da casa onde se colocavam os melhores ícones.
- ²⁵ V. V. Kandinsky. "Degraus", p. 279.
- ²⁶ V. V. Kandinsky. "Para onde está indo a "nova" arte", in *Obras escolhidas sobre teoria da arte*. V. 1. 1904–1914, Moscou. Guileia, 2001, p. 94.
- ²⁷ *Idem*, p. 93.
- ²⁸ Ciclo de artigos com o título: "Correspondência de Munique" e "Cartas de Munique" publicadas por Kandinsky nas revistas russas, respectivamente: *Mir Iskusstva* (O mundo das artes). 1902. 1–6, pp. 96–98, *Apollon* (Apolo). 1909, Nº 1, pp. 17–20, 1910; Nº 4, pp. 28–30; Nº 8. Pag. 4–7; Nº 1. pp. 13–17 e outras edições.
- ²⁹ E. F. Kovtun, "Cartas de V. V. Kandinsky a N. I. Kulbin", p. 404.
- ³⁰ V. V. Kandinsky. "Degraus", pp. 273–274.
- ³¹ V. V. Kandinsky. "Sobre a arte espiritual", p. 178.
- ³² V. V. Kandinsky. "Modest Mussorgsky. Quadros de uma exposição", pp. 281–282.
- ³³ Karin von Maur. *Diálogo entre a pintura e a música: Kandinsky e Schönberg*, em Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Moscou, Pinacoteca. 2001, p. 24.
- ³⁴ Yakov Bruk. "Arnold Schönberg na Rússia", p. 46.
- ³⁵ V. V. Kandinsky. Quadros de Schönberg // *Kandinsky*, pp. 172–173.
- ³⁶ V. V. Kandinsky. "Sobre a arte espiritual", v. 1, p. 96.
- ³⁷ *Idem*, p. 204.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 205.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 95.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ¹ V. V. Kandinsky, *Stupeni* [Steps], in *Kandinsky. Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Kandinsky. Selected works on art theory] 1. 1901–1914 (Moscow: Gileya, 2001).
- ² Many publications, including foreign ones, have been dedicated to *Der Blaue Reiter* almanac and the artistic alliance of the same name (*Kandinsky i "Siny vsadnik"* [Kandinsky and Der Blaue Reiter] (Moscow: Skanrus, 2011)).
- ³ See: *Wassily Kandinsky: de ryska aren. Vladimir Izdebsky: skulptur, måleri* [Wassily Kandinsky: the Russian years. Vladimir Izdebsky: sculpture and painting], exhibition catalogue (St. Petersburg: Palace Editions, 2001).
- ⁴ "Predislovie k katalogu vystavki rabot Kandinskogo 1902–1912 gg." [Foreword to the exhibition catalogue of Kandinsky's works from 1902 to 1912], in *Kandinsky. Izbrannye trudy* 1: 256.
- ⁵ Regarding this expedition and Kandinsky's correspondence with his friends, see Igor Aronov, *Kandinsky. Istoki. 1866–1907* [Kandinsky. The roots. 1866–1907] 4 [Jerusalem: Gesharim; Moscow: Mosty kul'tury, 2010], 83–84.
- ⁶ *Ibid.*, 84.
- ⁷ *Ibid.*, 84, 927.
- ⁸ V. V. Kandinsky, N. A. Ivanitsky, "Materialy po etnografii Vologodskoi oblasti" [Materials on the ethnography of Vologda Oblast], in *Sb. svedenyi dlya izucheniya krest'yanskogo naseleniya Rossii* [Collected data for the study of Russia's peasant population], N. Kharuzin, ed., in *Etnograficheskoye obozrenie* [Ethnographic review] 4 (Moscow, 1890), 183–185.
- ⁹ Borisov explained the etymology of this word as follows: "Samoyed comes from 'sam odin' (alone by oneself), that is, living alone, with one's family, and certainly not from 'sam yed' (eating oneself)" [A. A. Borisov, *U samoedov. Ot Pinegi do Karskogo morya* [With the Samoyeds. From the Pinega to the Kara Sea] (St. Petersburg: Devrien, 1905), 15].
- ¹⁰ *Ibid.*, 100.
- ¹¹ *Ibid.*, 5.
- ¹² K. A. Korovin, "To bylo davno... tam v Rossii..." [That was long ago... over there, in Russia...] (Moscow: Russkiy put, 2011), 243, 244.
- ¹³ Aronov, *Kandinsky. Istoki*, 88–92.
- ¹⁴ *Ibid.*, 311.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Korovin, "To bylo davno...", 245.
- ¹⁷ For more information, see Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* (New Haven–London: Yale University Press, 1995).
- ¹⁸ Elena Dmitrievna Polenova. 1850–1898 (Moscow, 1902), 31.
- ¹⁹ Aronov, *Kandinsky. Istoki*, 70.
- ²⁰ Kandinsky, *Stupeni*, 268.
- ²¹ E. F. Kovtun, "Pis'ma V. V. Kandinskogo k N. I. Kul'binu" [V. V. Kandinsky's letters to N. I. Kulbin], in *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Cultural monuments. New discoveries] (Moscow: 1980), 408.
- ²² Kandinsky, *Stupeni*, 280.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ In Russia, the *krasny ugol*, or "beautiful corner", was the most important spot in a house, where the best icons were located.
- ²⁵ Kandinsky, *Stupeni*, 279.
- ²⁶ V. V. Kandinsky, "Kuda idet 'novoye' iskusstvo" [Where the "new" art is going], in *Kandinsky. Izbrannye trudy* 1: 94.
- ²⁷ *Ibid.*, 93.
- ²⁸ Kandinsky's series of articles entitled "Correspondence from Munich" and "Letters from Munich" were published, respectively, in the Russian journals *World of Art*, no. 1–6 (1902), 96–98; *Apollon*, no. 1 (1909), 17–20; no. 4 (1910), 28–30; no. 8 (1910), 4–7; no. 11 (1910), 13–17; and other publications.
- ²⁹ Kovtun, "Pis'ma V. V. Kandinskogo", 404.
- ³⁰ Kandinsky, *Stupeni*, 273–274.
- ³¹ V. V. Kandinsky, "O dukhovnom v iskusstve" [On the spiritual in art], in *Izbrannye trudy* 1: 178.
- ³² V. V. Kandinsky, "Modest Musorgsky. 'Kartinki s vystavki'" [Modest Mussorgsky. Pictures at an Exhibition], in *Izbrannye trudy* 2: 281–282.
- ³³ Karin von Maur, *Arnold Shenberg – Vasily Kandinsky. Dialog zhivopisi i muzyki* [Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Dialogue of painting and music] (Moscow: Pinakoteka, 2001), 24.
- ³⁴ Yakov Bruk, "Arnol'd Shenberg v Rossii" [Arnold Schönberg in Russia], *Ibid.*, 46.
- ³⁵ V. V. Kandinsky, "Kartiny Shenberga" [Schönberg's paintings], in *Izbrannye trudy* 2: 172–173.
- ³⁶ Kandinsky, "O dukhovnom v iskusstve", 96.
- ³⁷ *Ibid.*, 204.
- ³⁸ *Ibid.*, 205.
- ³⁹ *Ibid.*, 95.
- ⁴⁰ *Ibid.*

KANDINSKY

E A ARTE XAMÂNICA // AND SHAMAN ART

Sergio Poggianella



Vestimenta Xamânica

Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia, grupo étnico: Darhad
Vestimenta de couro: 130; 123 / trança com
caudas de pano, cores variadas
Coleção Fundação Sergio Poggianella

Shaman costume

First half of the 20th century
North Mongolia, ethnic group: Darhad
Costume leather: 130; 123 braid/snakes
with cloth tails, various colors
Fondazione Sergio Poggianella collection

Em 1911, um ano antes de sair no almanaque do *Blue Rider*, Kandinsky realiza com Franz Marc a primeira mostra do movimento *Der Blaue Reiter* e, entre vários objetos de arte xamânica selecionados a partir da coleção do Museu Etnográfico de Munique, expõe a 'Grande Máscara do Demônio da Doença do Sri Lanka' e o 'Ancestral da Ilha de Páscoa'.¹ Essas escolhas mostram sua sensibilidade de artista e etnógrafo, além da influência exercida pelo xamanismo em sua arte: como destaca Peg Weiss, "todos os dois são símbolos de regeneração e claramente enfatizam a mensagem xamânica intrínseca pretendida por Kandinsky. A qualidade e autenticidade desses artefatos põem em evidência, sem dúvida, o olhar seletivo do especialista etnógrafo que as escolheu no meio da vasta coleção do museu."² No sofrido percurso em direção à abstração, o *Der Blaue Reiter* representa um caminho necessário ao entendimento da poética da arte de Kandinsky, na medida em que ilumina os aspectos que o artista compartilha com o xamanismo.

No movimento *Der Blaue Reiter*, Kandinsky antecipa em quase um século a tendência mais do que atual de confrontar a obra de arte contemporânea com os artefatos de arte primitiva, em particular aqueles da arte xamânica³, rejeitando, em suas palavras, "o gesto de desprezo com o qual conhecedores de arte e artistas ignoraram a forma de arte dos povos primitivos, confinando-a ao campo da etnologia e do artesanato".⁴ Dessa forma, numa perspectiva interdisciplinar, Kandinsky evidencia o fato de que a obra de arte contemporânea, o artefato étnico, a arte primitiva ou arte tribal⁵, fruto da criatividade do artista, do xamã e/ou do artesão, estão em um plano equivalente, ético eêmico de dignidade e de valor estético e antropológico. E, muito antes de seu tempo, Kandinsky promove o confronto entre os objetos provenientes de várias áreas culturais, não por suas afinidades estéticas, mas, sobretudo, por sua consonância espiritual e ética, resultado de um estado de necessidade interior.

Ao recordar os acontecimentos do *Der Blaue Reiter*, em uma carta a Paul Westheim, redator do jornal *Das Kunstblatt*, publicada em 1930, Kandinsky — referindo-se ao sistema e ao mercado de arte — incita aos adeptos do trabalho a não criarem barreiras ideológicas entre as artes de culturas diversas: "No mesmo período amadureceu meu desejo de realizar um livro (uma espécie de almanaque) composto exclusivamente de artistas. Pensei primeiro em pintores e músicos. O perigoso isolamento de uma arte no confronto da outra, ainda mais aquele entre arte e popular e arte infantil ou de etnografia, esse muro sólido erguido entre fenômenos que aos meus olhos tantas vezes eram parecidos ou idênticos, em uma palavra, relações sintéticas, não me dava paz. Hoje pode parecer estranho o fato de que por muito tempo não foi possível encontrar nem os colaboradores, nem os meios, nem, em suma, interesse suficiente por essa ideia"⁶, e, em uma nota na carta, Kandinsky declara: "a minha paixão pela etnografia tem raízes muito antigas: quando ainda era estudante da Universidade de Moscou me dei conta, mesmo que de certa forma não totalmente consciente, de que a etnografia não é menos arte do que é ciência".⁷

Com a primeira expedição de 1889 no governo de Vologda, Kandinsky entrou em contato com os Zyrianos — um povo ugro-fínico da nação Kómi, por meio do qual era possível encontrar os xamãs. Ele ficou encantado com a beleza e as cores dos móveis e objetos de arte popular

A year before printing the almanac *Blue Rider*, in 1911 Kandinsky organises with Franz Marc the first *Blue Rider* exhibition and, among the shaman art chosen from the collections at the Munich Ethnographic Museum, exhibits a sickness demon from Sri Lanka and the *Ancestor* from Easter Island.¹ This choice demonstrates his sensitivity as artist and ethnographer, as well as the influence of *shamanism* on his art; as Peg Weiss underlines, "both symbols of regeneration that clearly emphasized the intrinsically shamanistic message Kandinsky intended. The quality and authenticity of these artefacts evidenced in no uncertain terms the discriminating eye of the trained ethnologist who had chosen them from the vast museum collections."² Along the difficult path to abstraction, the *Blue Rider* represents a necessary stage in exploring the poetics of Kandinsky's art, as it highlights the aspects shared by the artist with shamanism.

With the operation *Blue Rider* Kandinsky anticipates by almost a century today's tendency to compare contemporary art with the artefacts of *primitive* art and in particular of shaman art,³ rejecting as he says: "connoisseur's and artist's contempt for the art forms of primitive peoples, confining these forms to ethnology and handicraft."⁴ So in an interdisciplinary perspective, Kandinsky points out that contemporary art, *ethnic* artefacts and primitive or tribal art,⁵ the fruit of the creativity of the artist, the shaman or the craftsman, emically and ethically have the same level of dignity and of aesthetic and anthropological appreciation. Well ahead of his time, Kandinsky promotes comparison between objects of differing cultural origins, not for their aesthetic affinity, but above all for their spiritual and ethical consonance, dictated by a state of interior necessity.

Recalling the *Blue Rider* story in a letter to Paul Westheim at the *Das Kunstblatt* periodical, published in 1930, Kandinsky — referring to the art market system — urges market insiders to avoid creating ideological barriers between art from differing cultures: "During the same period my wish grew to assemble a book, a sort of almanac, of artists only. I thought first of painters and musicians. The pernicious separation of one art from another, and even more that between *art* and popular and children's art or from *ethnography*, the solid walls erected between phenomena to my eyes so similar or more often identical, in a word synthetic relationships, gave me no peace. Today it may appear strange the fact that for a long time I could not find collaborators or support, nor to be brief even a sufficient interest in this idea."⁶ And in a note added to the letter Kandinsky declares: "My passion for ethnography has ancient roots: as a student at Moscow University I understood, though without full awareness, that ethnography is no less an art than a science."⁷

In 1889, Kandinsky made his first expedition to the Vologda governorship, contacting the Zyrian, a Finno-Ugric population, part of the Komi nation, among whom he could meet the shamans; he was astonished by the beauty and colors of the furnishings and artefacts of popular art that decorated their homes. This is the period when reading the epic poem *Kalevala*, compiled and edited by the Finnish student of folklore Elias Lönnrot in 1835, he discovers the Finno-Ugric mythology that as Peg Weiss underlines is: "rich in shamanist imagery and inspiration."⁸ Inspired by this culture, Kandinsky begins to develop the idea of an art that can create a direct relationship between man and divinity, and so with the world of invisible spirits, entities with whom the shamans engage and fight when practicing their art as seers, healers and artists. Peg Weiss, seeking possible relationships between Kandinsky's

que decoravam suas casas. É também nesse período que, mergulhando na leitura do poema épico *Kalevala* — compilado e escrito pelo folclorista finlandês Elias Lönnrot em 1835 — descobre a mitologia ugro-finica, a qual, como destaca Peg Weiss, é “rica de inspiração e imaginação xamânica”.⁸ Na onda dessas sugestões, Kandinsky começa a amadurecer a ideia de uma arte que possa criar uma relação direta entre o homem e o divino, em substância com o mundo dos espíritos invisíveis, entidades com as quais se confrontam e lutam os xamãs quando praticam sua arte de videntes, curandeiros e artistas. Peg Weiss, em sua pesquisa sobre a possível relação entre a arte de Kandinsky e o xamanismo, na obra seminal *Kandinsky e a Velha Rússia, o Artista como Etnógrafo e Xamã*, escreve: “entre a grande variedade de áreas que haviam chamado particularmente a atenção de Kandinsky estavam aquelas dedicadas aos costumes e às cerimônias tradicionais, como o casamento (com seus característicos lamentos nupciais) e os rituais associados ao nascimento, à morte e à sepultura, incluindo o enterro dos xamãs”.⁹

Agora, associar a pintura de Kandinsky, argumento em gênero de competência da crítica de arte, com a parafernália¹⁰ xamânica, matéria da qual se deve ocupar a antropologia, é algo seriamente constrangedor. Para enfrentar a complexidade dessa problemática intercultural, consideramos essencial que se proponha aqui uma nova teoria que denominamos *object-specific*, segundo a qual é possível interpretar livremente os objetos de diversas culturas, numa modalidade *democrática*, sem que sobre elas prevaleça um ponto de vista estético ou antropológico.¹¹ Seja se tratando de artefatos étnicos, de arte xamânica ou das mais diversas formas de arte ocidental ou não ocidental, o *object-specific* dá conta tanto da perspectiva étnica quanto daêmica. Com grande clareza, a variedade intercultural dos objetos publicados no almanaque do *Blaue Reiter* testemunha uma escolha que parece antecipar em quase um século a nova pesquisa antropológica acerca da cultura material. A perspectiva *object-specific* centra a atenção no objeto, que, colhido no âmbito de sua proveniência e origem cultural, conta as histórias que representaram a sua existência e a consequente relação com os sujeitos com os quais entrou em contato, dando lugar a uma relação dialógica entre sujeito e objeto, independentemente das distâncias de tempo, espaço, e das adições culturais que lhes foram conotadas e marcadas no tempo e no espaço.

Graças à generosa participação dos museus russos, que colocaram à disposição um conjunto extraordinário de obras de Kandinsky e de outros pintores da vanguarda russa, e ao consistente empréstimo de objetos de arte xamânica da Fundação Sergio Poggianella, foi possível associar nessa mostra a arte moderna e contemporânea e a arte xamânica à cultura material. Essa escolha é posta em evidência quando, por exemplo, se fala de arte étnica, primitiva e tribal, conceitos elaborados pelas disciplinas de antropologia e estética, que na prática são dificilmente utilizáveis, mas dos quais, por convenção e praticidade, não podemos prescindir. Refiro-me, em primeira instância, à estética, ou seja, o nosso modo de nos relacionarmos com a arte, seus aspectos e valores espirituais que, não obstante, têm desde sempre assumido um papel determinante e que revelam, em contraposição ao conceito antropológico de cultura material, toda sua ambiguidade e seus limites conceituais. Segundo a perspectiva



Mascara Ritual do Demônio da Doença (Mahacola-sanni-yaksaya)
Sri Lanka. Madeira pintada. 120 x 79,8
Staatliches Museum für Völkerkunde, Munique

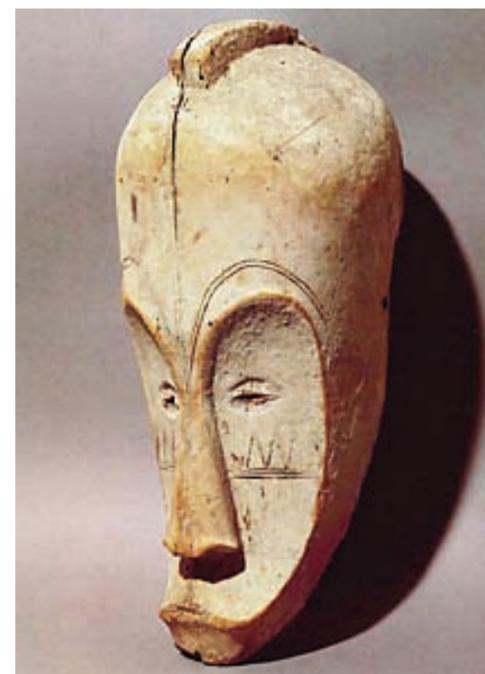
Sickness demon mask (Mahacola-sanni-yaksaya)
Sri Lanka. Painted wood. 120 x 79.8
Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich



Figura de ancestral. Ilha de Páscoa
Madeira e madrepérola. Altura 46
Staatliches Museum für Völkerkunde,
Munique

An ancestor. Easter Island
Wood and mother-of-pearl: height 46
Staatliches Museum für Völkerkunde,
Munich

estética, a arte ‘alta’, ou seja, a arte moderna e contemporânea, é de exclusiva pertinência da cultura ocidental. A essa se contrapõe a arte primitiva ‘baixa’, na qual se tende a incluir também o artesanato ocidental, à exceção daqueles objetos de moda ou de design que migraram, pela alquimia do sistema da arte, ao mundo da arte ‘alta’. A arte ‘baixa’ assim permanece enquanto, por uma razão qualquer teórica ou por exigência do mercado, não seja levada a passar para a categoria ‘alta’ da arte contemporânea, em cujo âmbito e sistema o artista parecer o poder de transformar qualquer coisa em ouro.¹² Mas não é primitiva apenas a arte de ‘outras culturas’,

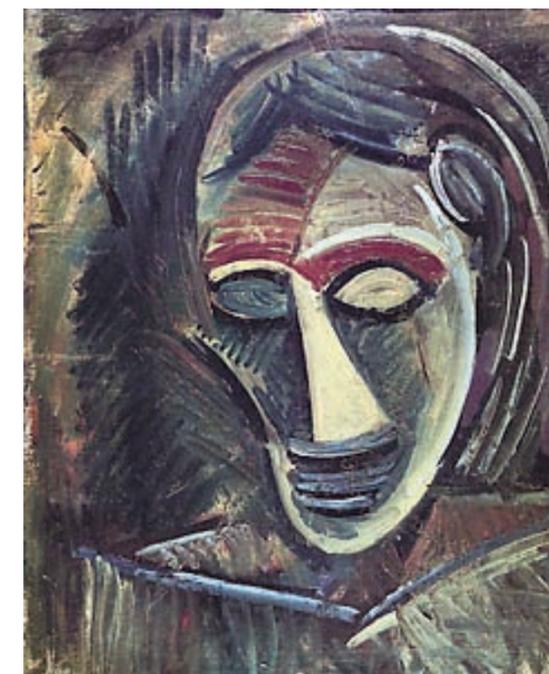


Máscara fang. Gabão. Madeira pintada. Altura 50
Fang mask. Gabon. Painted wood. Height 50

art and shamanism, in his seminal book *Kandinsky and Old Russia, the Artist as Ethnographer and Shaman*, notes: “Among a wide variety of areas that drew Kandinsky’s particular attention were those sections devoted to traditional customs and ceremonies, such as wedding (with their characteristic bridal laments) and rituals associated with birth, death, and burial, including the burial of shamans.”⁹

To associate Kandinsky’s painting, usually a topic for art critics, with shaman paraphernalia,¹⁰ a part of anthropology, causes us serious difficulty.

To deal with the complexity of such intercultural problems, we think it essential to propose here a new theory that we call



Pablo Picasso

Cabeça de mulher. 1908. Óleo sobre tela. 73 x 60
Female Head. 1908. Oil on canvas. 73 x 60

como demonstram o exemplo do primitivismo na arte do “*Duecento*”, seus artistas primitivistas ocidentais e suas obras do período primitivo, de Rousseau, o douanier, a Larionov e os pintores naïf; mas é também primitiva a nossa visão etnocêntrica do mundo, que acaba resultando de uma *Weltanschauung* que vai ladeira abaixo, cheia de preconceitos e opiniões equivocadas. A análise crítica desses erros ideológicos representa também uma grande oportunidade para se refigurar a arte e a antropologia no movimento da cultura, como sugeriu George E. Marcus e Fred R. Myers, valendo-se de uma *etnografia da arte contemporânea*.¹³

Os objetos da cultura material, que vivem ou viveram nos lugares de produção, ou nos contextos de museus ou de colecionadores, de um ponto de vista *object-specific*, uma vez ou outra entram em contato com outros indivíduos, dando continuidade à sua narrativa de vida. Mas quais são os aspectos dos objetos que devemos privilegiar? A antropóloga Sandra H. Dudley assim observa: “a maior parte das fontes tende a dar peso aos (igualmente complexos e importantes) aspectos culturais em vez dos aspectos materiais dos objetos e seus papéis no mundo

object-specific, according to which it is possible to freely interpret objects from various cultures, with a *democratic* modality, that is, without the prevalence of either the aesthetic or the anthropological point of view.¹¹ Whether ethnic artefacts, shaman art or any of the diverse forms of western and non-western art, the *object-specific* takes account of both ethnic and emic perspectives. With surprising foresight, the intercultural variety of the objects published in the *Blue Rider* almanac is witness to a position that seems to anticipate by almost a century, the new anthropological research into material culture. The *object-specific* perspective centers attention on the object, seen within the scope of its cultural source and origin; the perspective relates the history of its existence and consequent relationship with the subjects contacted, originating a dialogue between subjects and objects, independently of distances in time, space and, we add, culture, that marked them in time and space.

Thanks to the generous participation of the Russian Museum, making available an extraordinary nucleus of Kandinsky’s and other Russian vanguard artists’ work, and thanks to the substantial loan of shaman art objects by the Sergio Poggianella Foundation, it has been possible to associate in this

dos seres humanos. Mas, nas duas últimas décadas, por exemplo, muitas pesquisas produziram vários estudos notáveis sobre o significado e o valor dos objetos materiais entrelaçados com a vida social”.¹⁴

A perspectiva *object-specific* vai nessa direção, evidenciando o fato de que os significados não são intrínsecos ao objeto, mas que são interpretados a partir do tipo de fruição e da percepção que os diversos sujeitos têm do objeto em si. Para jogarmos luz sobre os aspectos constantemente variáveis e variavelmente carregados de símbolos do objeto de arte, trazemos aqui uma reflexão articulada de Peg Weiss: “Com o tempo, a autoidentificação de Kandinsky com o papel mítico do xamã resultou na criação de um *automito* em termos modernistas. Aprendeu a pregar e usar os termos próprios, a estender os seus componentes em uma variedade de metamorfoses estilísticas para adaptar-se a um novo vocabulário formal. Cada símbolo foi densamente ‘empacotado’ com os significados acumulados, para que ao fim de sua vida a grande verdade fosse estabelecida em termos mais concisos. Como os seus contemporâneos Yeats, os jovens Pound e Joyce, e Picasso e seus amigos Klee e Miró, Kandinsky forjou uma mitologia pessoal na qual ressoa a psique contemporânea. “Faz tudo novo”, advertiu Pound, e assim fez Kandinsky. Mas, se outros escolheram Bizâncio, o jardim dos sonhos ou o minotauro, foi a figura do mítico xamã em seu voo de êxtase, eternamente regenerador, que Kandinsky evocou contra os cataclismos escuros dos tempos modernos”.¹⁵

Da mesma forma que os cientistas chegaram à impressionante descoberta da cisão do átomo, assim Kandinsky — que ficou profundamente comovido com essa notícia — sentiu ainda mais a necessidade de penetrar nos segredos da matéria para revelar as histórias mais ocultas, chegando, em respeito às suas exigências interiores, à dissolução da figura e à invenção da arte abstrata. Embora a interpretação *xamânica*¹⁶ da produção artística de Kandinsky contenha o risco de respostas autorreferenciais — dada a dificuldade de se ter provas documentais das evidências autobiográficas — ela encontra no *Der Blaue Reiter* a resposta mais plausível, revelando-se essencial para a compreensão da *Weltanschauung* do artista.

A partir da arte popular, da pintura realista russa e da música, em particular a de Skriabin e de Arnold Schönberg, muitas são as referências as quais pintou Kandinsky, e como disse em *Olhar sobre o passado*: “Sem que eu me desse conta, eu guardava impressões continuamente em mim, e às vezes de modo tão intenso que eu sentia um peso no peito e dificuldade de respirar” e ainda desejando “uma quietude obtusa, eu não podia deixar de ver. A minha capacidade de aprofundar-me na vida interior da arte (bem como da minha própria alma) aumentou agora a tal ponto que mal passava perto de fenômenos exteriores sem notá-los, coisa que antes eu não conseguia me permitir”.¹⁷ São muitos os escritos nos quais Kandinsky se defronta com o tema da complexidade de ser artista, que o induz, a partir desse estado permanente de necessidade interior, a sondar o mundo invisível da alma para descobrir o valor espiritual da arte.

Mas a condição do artista em si o induziu a percorrer estradas cheias de obstáculos, levando-o a comportamentos e escolhas difíceis, que em alguns casos equivalem àqueles os quais enfrenta o próprio xamã. Isso significou formas de isolamento forçado — em parte devido

exhibition, modern and contemporary art and shaman art with *material culture*. This shows, for example when discussing *ethnic, primitive* and *tribal* art, how concepts developed by anthropological and aesthetic disciplines and by now hard to apply, but by convention and practicality remain unavoidable. I refer first to *aesthetics*, our way of relating to art, in which the spiritual aspects and values, despite always being determinant, here show in contraposition to the anthropological concept of *material culture*, all their ambiguity and conceptual limits. According to the aesthetic perspective, *high* art or modern and contemporary art is the exclusive pertinence of western culture.

To this is opposed primitive *low* art, in which tends to be included western craftsmanship, with the exception of fashionable or *design* objects, made to migrate by the alchemies of the art system to the container of *high* art. So *low* art remains where it is, until for some theoretical reason or market need, it can be shifted to the *high* category of contemporary art, in which field and system the artist seems to have the power to transform almost anything into gold.¹² But not only the art of *other cultures* is primitive, as demonstrated for example by the primitivism of thirteenth century art or the western artists with their work in primitivist periods, from Rousseau to Larionov and the naïfs; but our ethnocentric world vision is also primitive, leading to a reversed *Weltanschauung*, stuffed with prejudice and misjudgement. A critical analysis of these ideological errors also represents a chance to refigure, in the exchange of culture, art and anthropology, as suggested by George E. Marcus and Fred R. Myers, relying on ethnography of *contemporary art*.¹³

The objects of material culture at their sources or in collections and museums, from an *object/specific* point of view when in contact with other identities, continue to relate their history. But which aspects of the objects should we privilege? The anthropologist Sandra H. Dudley notes that: “the majority of sources tend to emphasise the (equally complex and important) *cultural* rather than the *material* aspects of objects and their roles in the human world. The last two or more decades have, for example, produced many useful studies of the meanings and values imputed to material objects embedded within social life.”¹⁴

The *object/specific* perspective tends in this direction, emphasising that meaning is not intrinsic to the object but is interpreted as to how it is used and perceived by the various subjects. As revealing the variable aspects and symbolic contents of art objects, we cite a detailed comment by Peg Weiss: “Over time Kandinsky’s self-identification with the mythic role of the shaman resulted in the creation of a *self-myth* in modernist terms. He learned to bend and to use his own term, to *stretch* its components in a variety of stylistic metamorphoses to suit each new formal vocabulary. Each symbol became densely *packed* with accumulated meanings, so that by the end of his life the great verities could be stated in the most succinct terms. Like his contemporary Yeats, the younger Pound and Joyce, and Picasso and his own friends Klee and Miró, Kandinsky forged a personal mythology resonant of the contemporary psyche. *Make it new!* Pound had admonished; and so Kandinsky did. But if others chose Byzantium, the dream garden or the Minotaur, it was the figure of the mythic Shaman in his ecstatic, eternally regenerating flight that Kandinsky conjured against the dark cataclysms of modern times.”¹⁵

Just as scientists found that the atom could be split, Kandinsky — surprised by the idea — felt even more the need to pen-

à dificuldade de encontrar verdadeiros amigos — ou estados de esgotamento nervoso e vertigens, criando seus próprios rituais de iniciação e técnicas de autocura de matriz xamânica. O etnógrafo Kandinsky bem sabia que, em gênero, torna-se xamã depois de ter sido acometido por uma doença grave, que envolve a perda da alma, e cuja recuperação, atingido o êxtase, o força a uma viagem iniciática para o mundo imaterial da cosmologia xamânica. E ele também sabia que para obter a cura e o retorno da alma dos espíritos, o xamã, atingido o mais alto grau de espiritualidade, tem que lutar contra os espíritos malignos do mundo inferior, portadores de morte, e/ou evocar os espíritos benignos do mundo superior.

Através da cavalgada ideal simbólica, que o xamã usa como veículo na jornada de êxtase para alcançar os dois mundos, encontramos o tambor, as asas de uma ave de rapina, muitas vezes costurada na roupa, as penas no cocar e, especialmente, o cavalo. Kandinsky gostava muito de cavalgar, ‘como toda criança gosta’,¹⁸ e também adorava cavalos, refletidos em suas obras, em diversas versões, com cores que estimulavam sua alma e que, de acordo com a sua concepção do espiritual na arte, foram transformados em sons¹⁹ e música ressonante. Neste sentido, em um capítulo intitulado *Sons do xamã* Peg Weiss comentou: “Para um artista cujas obras foram muitas vezes intituladas *Improvisação* ou *Composição*, *Sonoridade* ou *Ressonância*, o ritual xamânico em sua totalidade era um *media-mix*, uma performance por excelência. O tambor era ao mesmo tempo o mapa do universo do xamã, a tela sobre a qual ele desenhava a estória hieroglífica de sua viagem mágica, e o seu veículo de transporte, um instrumento musical dotado do poder de induzir ao êxtase”.²⁰

Com a intenção de jogarmos nós mesmos um pouco de luz sobre a relação de Kandinsky com a realidade espiritual dos xamãs, vamos agora examinar o quadro “*Improvisação*”, de 1913, um empréstimo da Primorskaya State Gallery, de Vladivostok. Observando o quadro, encontramos do lado direito um personagem montado num cavalo a galope, com o tronco girado para trás, armado com um arco que possui uma flecha colocada. Ao redor e na direção da seta não se nota, no entanto, nenhum ser vivo para caçar. O que é então aquele cavaleiro e para que serve o arco? Assumimos que o cavaleiro com o arco é um xamã na sela de seu espírito “assistente”, enquanto ele estava deixando o mundo do meio, aquele habitado por homens, para alcançar o mundo superior habitado pelos espíritos do céu, em busca da alma do doente pelo qual ele está responsável. Mas como a viagem do êxtase é repleta de perigos, o arco apontado na direção do mundo inferior tem a função de proteger o xamã de ataques de espíritos malignos, que poderiam tentar atrapalhar o seu voo.

Também se pode notar que a corda do arco não está tensionada porque, embora o xamã já tenha sentido a sua presença, nenhum espírito hostil se manifestou ainda, mas o estado de alerta permanece. Do lado esquerdo do cavalo são bem visíveis três manchas circulares, duas de cores avermelhadas, uma azul e uma azulada com uma mancha amarela no interior. As manchas circulares fazem referência ao cavalo malhado e, como sublinha Peg Weiss, isso é “geralmente considerado sagrado pelo povo xamânico da Sibéria, algo bem conhecido por Kandinsky”.²¹ Sobre o que ele pensa do círculo, Kandinsky responde a

trate the secrets of matter and reveal its hidden nature, arriving with respect for his interior needs at dissolution of the figure and at the invention of abstract art. Although the *shamanistic* interpretation¹⁶ of Kandinsky’s artistic production carries a risk of self referencing answers — given the difficulty of finding documentary proof in his autobiographical work — in the *Blue Rider* we find the more plausible answers, seen as essential to understanding his *Weltanschauung*.

From popular art and paintings by Russian realists and music by Skriabin and Arnold Schönberg, Kandinsky had many sources, as he says in *A Look at the Past*: “Unaware, I continually absorbed impressions, sometimes so intense as to feel oppressed in chest and breathing” and while wishing for «an obtuse calm, I could not avoid vision. My ability to lose myself in the internal life of art (and hence in my soul too) grew so much that often I passed by external phenomena without noticing them; which would never have occurred before.”¹⁷ Many writings by Kandinsky face the theme of the complexity of being an artist, forcing him in a permanent state of internal necessity, to sound the invisible world of the soul, to discover the spiritual values of art.

But his condition of artist often led him down paths full of obstacles, requiring difficult choice and behavior, in some cases equivalent to those forced on the shaman. Forms of forced isolation — partly due to the difficulty of finding true friends — or nervous crises and vertigo, himself using initiation rites and self-healing techniques of shaman origin. The ethnographer Kandinsky well knew that in general one becomes a shaman after severe illness with loss of the soul; and recovery during ecstasy forces the sick into an initiation journey into the immaterial world of shaman cosmogony. He knew too that to recover and have the soul returned by the spirits, the shaman after reaching the highest level of spirituality, must fight against the evil spirits of the lower world, bringers of death, and invoke the benign spirits of the higher world.

Among the ideal symbolic mounts that the shaman uses as his along the ecstatic journey to the two worlds, we find the drum, the wings of birds of prey, often sewn to his costume, the feathers in his cap and above all the horse. Kandinsky much liked riding «as do all children»¹⁸ and also much loved horses, frequently seen in his paintings, in many versions, using the colors that best stimulated his soul and that, under his concept of the spiritual in art, became sound¹⁹ and resonant music. On this topic, in the Chapter *Sounds of the Shaman* Peg Weiss comments: “For an artist whose works were so often entitled *Improvisation* or *Composition*, *Sonority* or *Resonance*, the shamanic ritual in its entirety was a mixed-media *performance piece* par excellence. The drum was at once the shaman’s *map of the universe*, the canvas upon which he drew the hieroglyphic tale of his magic journey, and his vehicle of transport, a musical instrument empowered to induce his ecstatic trance.”²⁰

With our own intent of throwing some light on the link between Kandinsky and the spiritual reality of the shamans, we shall examine now the 1913 painting *Improvisation* belonging to Vladivostok’s Primorskaya State Gallery. On the right of the painting, we see a personage in the saddle on a galloping horse, looking behind himself and armed with a bow and arrow. Around him and in the direction of the arrow however we see no living creature to be hunted. So who is the rider and what is the bow for? We think we can suggest that the horseman with the bow is a shaman riding his helping spirit as he leaves the middle earth, inhabited by men, to reach the upper world of celestial spirits, searching for the soul of the



Cavalinho. Primeira metade do século XX
Mongólia setentrional
Madeira, bronze, fitas, moedas e amuletos
21,5 x 26 x 8
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Horse. First half of the 20th century
North Mongolia. Wood, bronze, bands, coins
and amulets. 21.5 x 26 x 8
Fondazione Sergio Poggianella collection



Vestimenta Xamânica. Primeira metade do século XX
Soyots, região Tunkinsky, ulus Gargan
Pele de cabra, tecido; aço e pingentes de bronze; penas de águia
Museu de Estudos Regionais de Irkutsk

Shaman costume. Mid-19th century
The Soyots, Tunkinsky Region, ulus Gargan
Goat skin, cloth; steel and bronze pendants; eagle feathers
Irkutsk Museum of Regional Studies



Cocar. Primeira metade do século XX
Mongólia setentrional
Pele, plumas. 61 x 40
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman hat. First half of the 20th century
North Mongolia
Skin, feathers. 61 x 40
Fondazione Sergio Poggianella collection

P. Plaut: “O fato de que, por exemplo, nos últimos anos, eu tenha usado com tanta frequência e tão apaixonadamente o círculo, não depende da forma ‘geométrica’ do círculo ou de suas propriedades geométricas, mas da minha percepção intensa da força interior do círculo em suas muitas variações; hoje eu amo o círculo como eu amei uma vez o cavalo, e talvez mais, porque no círculo eu encontro mais oportunidades interiores; por essa razão, talvez, o círculo para mim tomou o lugar do cavalo”.²²

Em referência às cores e às formas, ainda que querendo limitar-se apenas ao amarelo e ao azul, Kandinsky sustenta que o primeiro, uma cor quente, irradia e se move em direção ao espectador, deslumbrando-o, enquanto a segunda, uma cor fria, gera um efeito de afastamento naquele que olha. O olho se deslumbra pela primeira cor, enquanto tende a mergulhar na segunda e, como destaca Kandinsky: “O dono da profundidade é o azul, a princípio teoricamente, nos seus movimentos físicos de 1) afastamento do espectador e 2) em direção ao próprio centro, e depois também, deixando agir o azul (em qualquer forma geométrica que se desejar) sobre a alma. A inclinação do azul à profundidade é tão grande que, em sua mais profunda tonalidade, torna-se mais intensa e adquire um efeito interior mais característico. Quanto mais o azul é profundo, tanto mais fortemente chama o homem em direção ao infinito, despertando nele uma saudade da pureza, enfim, do suprassensível. É a cor do céu, como o imaginamos quando ouvimos o som da palavra ‘céu’.”²³ A forma central irregular azul do cavalo alude, nesse caso, à transformação do corpo físico do animal, que está prestes a abandonar sua corporalidade para se tornar também um espírito e poder, assim, cruzar as fronteiras com seu cavaleiro pelos confins do céu, indicado pela forma dentada azul de mesma tonalidade, entre duas listras pretas afiadas e ameaçadoramente estreitas, que está localizada no topo, verticalmente acima da cabeça do cavalo.

Na transição do figurativo para o abstrato e por diferentes períodos quando retorna ao figurativo, a figura do cavalo malhado de Kandinsky nos oferece uma excelente oportunidade para entender o significado das formas e o valor espiritual das cores em movimento eterno, em suas respectivas alternâncias de tonalidade e na recíproca justaposição das formas. A forma retangular, com uma borda rosa e um retângulo preto colocado no interior, na parte central do cavalo, lembra o tambor — também presente em muitos de seus outros trabalhos numa forma estilizada ou de mancha — à esquerda da qual uma tarja preta pode aludir ao malhado, que por sua vez representa o chicote. O tambor é considerado pelos Buryats da Sibéria e da Mongólia como a cavalgada simbólica do xamã por excelência. Concentrando-se na cabeça do cavalo e do cavaleiro, fica claro que eles estão se separando. Kandinsky está sinalizando o advento de uma metamorfose: cavalo e cavaleiro estão se libertando de seus corpos físicos para continuar sua ascensão em direção ao mundo dos espíritos celestiais, com os quais o xamã, em forma de espírito, entrará em contato para reclamar o retorno da alma do doente protegido.

Ditado pela necessidade de estabelecer um contato cósmico com o mundo do espírito, tanto na pintura que estamos analisando como naquelas mais abstratas, em que a figura está completamente dissolvida, Kandinsky mostra que, na cura da alma, os sinais, as manchas de cor e os apetrechos se equivalem. Todos se

sick to be healed. But as the ecstatic journey is full of danger, the bow is turned against the lower world and serves to defend the shaman against attack by evil spirits who might try to impede his flight.

We see too that the bowstring is not taut; the shaman has felt the presence of the hostile spirits, but none has yet appeared, so he remains vigilant and alert. To the left of the horse we can see some circular marks, two red and one dark and one light blue, containing a yellow mark too. These circles allude to the dappled horse and as Peg Weiss underlines, these are “generally considered sacred among the shamanistic peoples of Siberia, a fact well known to Kandinsky”.²¹ As to the circles, Kandinsky answers P. Plaut: “the fact that for example in recent years, I used so often and passionately the circle does not depend on the ‘geometrical’ form of the circle or on its geometrical properties but on my intense perception of the interior force of the circle in its many variations; today I love the circle as once I loved the horse, and maybe more so, as in the circle I find greater interior possibilities; for this perhaps, the circle has for me replaced the horse.”²²

Referring to colors and forms, even limited to yellow and blue only, Kandinsky maintains that the first, a warm color, irradiates and moves to the dazzled spectator, while the second, a cold color has a distancing effect on the onlooker. The eye is dazzled by the first circle, but tends to immerge in the second; and Kandinsky underlines: “We find this gift of depth in the color blue: first theoretically, in physical movement 1) away from the spectator and 2) towards its own centre; then also, leaving the blue to act (in any desired geometrical form) on the soul. The tendency of blue to depth is so strong that in the deeper shades it becomes more intense acquires and interior more characteristic effect. The deeper the blue, the more strongly it calls man to the infinite, causing him nostalgia for purity and last for the supersensitive. It is the color of the sky, as we imagine when we hear the sound of the word sky.”²³ The central irregular blue form of the horse’s back alludes, in this case, to transformation of the physical body if the animal that soon will abandon his physical state and he too become a spirit and so be able to cross with his rider the borders of the sky, indicated by the saw tooth forms in the same blue, enclosed between two sharp-pointed and threatening black bands vertically above the horse’s head.

During the passage from the figurative to the abstract and for the various periods when he returns to the figurative, the figure of Kandinsky’s dappled horse offers us a chance to understand the meanings of forms and the spiritual valence of color in eternal movement, in the respective alternation of tonality and in the reciprocal formal juxtaposition. The rectangular shape, with a pink edge and an insert black rectangle, on the body of the horse, recalls the drum — present too in stylised form and as a “macchia” in many other works — with to the left a black band could allude to a drumstick, in turn representing a whip. The drum is considered by Siberian and Mongolian Buryats, to be the prime symbolic shaman mount. Concentrating our attention on the heads of the horse and rider it is evident that they are about to double. Kandinsky is telling us that a metamorphosis is taking place: horse and rider are freeing themselves of their physical bodies, to continue their ascent to the world of celestial spirits, with whom the shaman in the form of a spirit, will enter into contact to reclaim the soul of the chosen sick.

Dictated by the need to establish cosmic contact with the spirit worlds, in this painting as in others more abstract where figures dissolve completely, Kandinsky shows that in healing

tornam objetos simbólicos de uso comum do artista, do xamã e do público. Eles marcam as várias fases de treinamento, da iniciação, da possessão autocontrolada, do relacionamento com os espíritos, e representam aqueles traços e sinais que, quando são reconhecidos e aceitos, podem tornar-se, em muitos casos, símbolos da identidade. Enquanto contam suas histórias, em uma dimensão *object-specific*, todos os objetos, juntamente com as suas funções e significados, são a autoexpressão da memória histórica, da criatividade e da força espiritual de seus artesãos. Como destaca Christopher Tilley: “As formas materiais são veículos essenciais para a autorrealização (consciente ou inconsciente) das entidades individuais e de grupos, na medida em que elas oferecem um modo fundamental de comunicação não discursiva. Falamos e pensamos sobre nós mesmos através dos objetos”.²⁴ Cada objeto, assim, conta uma história particular e todas as histórias se entrelaçam com o mundo experimentado pelos indivíduos.

Aqui nós não queremos chegar a nenhuma conclusão, mas querendo manter em aberto a discussão sobre a perspectiva *object-specific*, esperamos para o futuro um maior envolvimento dos artistas, mágicos e xamãs ocidentais e não ocidentais, de todo lugar da Terra, nesse difícil processo que é a redefinição da arte como um dos aspectos da cultura material. Cultura essa que Kandinsky magistralmente iluminou com suas teorias sobre o estado de necessidade interior, sobre o sentido da espiritualidade da arte e sobre a prática da pintura abstrata: “A necessidade cria a forma”. Kandinsky escreve: “Quando as condições necessárias para a maturação de uma forma específica são realizadas, o impulso interior torna-se muito forte para criar um novo valor no espírito humano, um valor que começa a viver na consciência ou no inconsciente do homem. A partir desse momento, consciente ou inconscientemente, o homem começa a procurar uma forma material para o novo valor que vive nele na forma de espírito. O valor espiritual começa sua busca pela materialização. A matéria aqui é uma espécie de despensa, onde o espírito escolhe, como um cozinheiro, aquilo que de vez em quando ele precisa. Esta pesquisa é a positividade, a criatividade; isso é o que há de bom. O raio branco que fecunda”. Estas reflexões de Kandinsky a uma distância de mais de cem anos, desde que foram publicadas no *Der Blaue Reiter*, nos mostra profeticamente o caminho da ética e percurso interdisciplinar que deveria ser realizado pela estética, antropologia, religião e filosofia para dar finalmente uma resposta — como propomos nós, a partir da perspectiva *object-specific* da cultura material — ao dilema da arte como o verdadeiro bem comum, a ser universalmente compartilhado.

A cultura material, conforme nos informa David Morgan, “significa objetos, mas também inclui os sentimentos, os valores, os medos e as obsessões que iluminam nossa compreensão e o uso dos objetos. Mas isso não é tudo. Da forma como entendo, o estudo da cultura material presta especial atenção a um exame cuidadoso das práticas, ou seja, o que as pessoas fazem com os objetos. Como um campo de pesquisa, a cultura material pressupõe que o significado não é inerente aos objetos, mas sim que a partir deles seja ativado”. Desde os trinta anos de idade, quando decide se tornar pintor, à invenção do *Der Blaue Reiter*, até seu último quadro inacabado, pintado em 1944, Kandinsky, de acordo com a prática xamânica,

the soul, signs, color marks and *paraphernalia* are equivalent. They all become symbolic objects, commonly used by the artist, the shaman and the public. They mark the various stages of training, initiation, of self-controlled possession and relations with spirits and represent those traces and signs that if recognised and accepted, can become in many cases symbols of identity. While they tell us their tales, in an *object-specific* dimension all the objects, united with their functions and meanings, are an auto-expression of historic memory, of creativity and of the spiritual strength of their makers. Christopher Tilley underlines: “Material forms are essential vehicles for the (conscious or unconscious) self-realisation of the identities of individuals and groups because they provide a fundamental non-discursive mode of communication. We *talk* and *think* about ourselves through things.”²⁴ So every object tells a particular story and all stories intertwine with the world as experienced by individuals.

Here we don't wish to reach any conclusion, but wanting to keep open the topic of the *object-specific* perspective, we trust that for the future there will be greater involvement of western and non-western artists, magicians and shamans everywhere on earth, in the difficult process of redefining art as one of the aspects of material culture. Which culture, as Kandinsky masterly illuminated with his theories on the state of inner necessity, on the sense of spirituality of art and on the practice of abstract painting: “Necessity creates form.”²⁵ Kandinsky writes: “When the conditions arise as necessary for the maturation of a precise form, the inner impulse is so strong as to create a new value in the human spirit, a value that begins to live in the conscience or the unconscious of man. From that instant, aware or not, man searches for a material form of the new value that lives in him in spiritual form. The spiritual value begins with his search for materialisation. Matter here is like a cupboard from which the spirit selects, as does a cook, what is needed each time. Such research is positive, creativity; this is good. The *white ray that gives fruit*.”²⁶ Kandinsky's thoughts, more than a hundred years after publication in the *Blue Rider* are a prophesy of the path of ethics and the interdisciplinary route that aesthetics, anthropology, religion and philosophy should take to answer at last — as we propose, from the *object-specific* perspective of material culture — to the dilemma *art as the real common good*, to be universally shared.

Material culture, as David Morgan tells us: “That means things, but it also includes the feelings, values, fears, and obsessions that inform one's understanding and use of things. But that's not all. As I understand it, the study of material culture gives special attention to the scrutiny of practices, that is, what people do with things. As a field of inquiry, material culture assumes that meaning does not reside in things, but is activated by them.”²⁷ Since aged thirty, when he decides to be a painter, to the invention of the *Blue Rider*, and to his last work *Unfinished Painting*,²⁸ painted in 1944, Kandinsky, following shaman practice, searched in the soul of objects those spontaneous manifestations of their inner music. For Kandinsky the artist-shaman: “The world resonates. It is a cosmos of active spiritual essences. Thus dead matter is live spirit.”²⁹ And it is with this spirit that objects of all ages and all places can freely continue to tell us their tales.

procurou na alma dos objetos as manifestações espontâneas de seus sons interiores. Para o Kandinsky artista-xamã “o mundo ressoa. É um cosmos de essências espiritualmente ativas. Assim, a matéria morta é espírito vivo”. E, com este espírito, os objetos de todos os tempos e de todos os lugares podem livremente continuar a contar suas histórias.



Wassily Kandinsky

Improvisação (detalhe). 1913
Aquarela e guache sobre cartão. 61 x 90,5
Primorskaya State Gallery, Vladivostok

Improvisation (detail). 1913
Watercolor and gouache on cardboard. 61 x 90.5
Primorskaya State Gallery, Vladivostok

Cavalo de balanço com figura de feiticeiro ou xamã

Escultura popular russa
Madeira pintada
Coleção pessoal de Kandinsky

Rocking Horse with Witch-Doctor or Shaman

Popular Russian sculpture
Painted wood
Kandinsky personal collection

Wassily Kandinsky

Esboço Sem Título
Motivo central do quadro *Composição I*. 1910 ca.
Grafite sobre papel. 11,3 x 18
Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris

Untitled Sketch

Central motive for *Composition I*. Circa 1910
Pencil on paper. 11.3 x 18
National Museum of Modern Art, Pompidou Centre, Paris

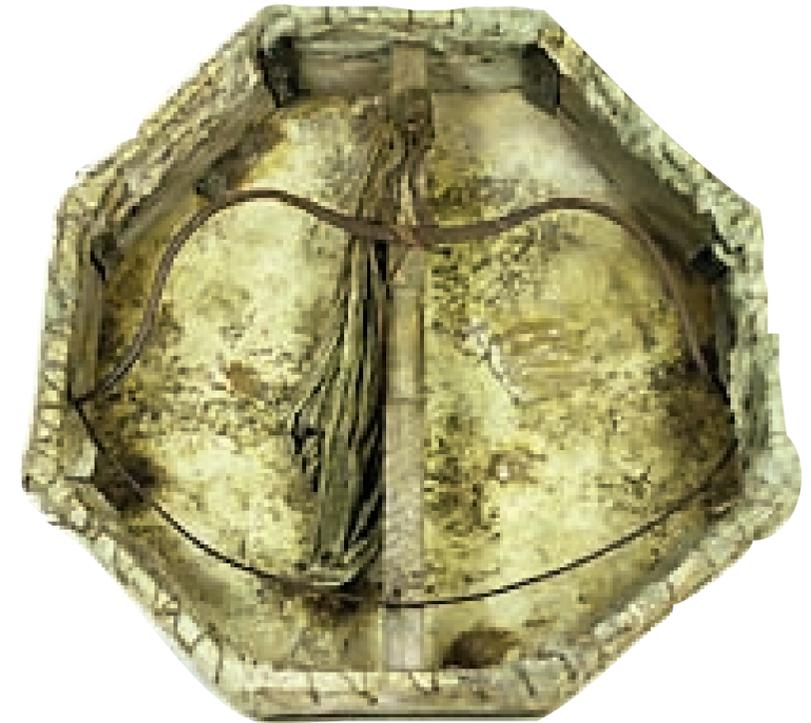


- ¹ Peg Weiss, (editado por), *Kandinsky e a Velha Rússia. O artista como etnógrafo e xamã*, Yale University Press, New Haven e Londres, 1995, p. 107 (Fig. 1) e p. 98 (Fig. 2), Foto Swantje Atrum Mulzer. A (Fig. 1) e (Fig. 2), são reproduzidas no almanaque do *Blau Reiter* em 1912. As reproduções que se relacionam com (Fig. 10) e (Fig. 11) são tiradas de: Peg Weiss, 1995, p. 55 e p. 66.
- ² Peg Weiss, 1995, p. XIV.
- ³ Entre as exposições em que se tentou uma comparação entre obras e artistas da arte contemporânea, arte “primitiva” e arte xamânica incluem-se: William Rubin, (editado por), *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1994; Jean-Hubert Martin, (org.), *Magiciens de la Terre*, Centre G. Pompidou de Paris, 18 de maio — 14 Agosto de 1989; Markus Brüderlin, (editado por), *Ornament and abstraction. The dialogue between non-Western, modern and contemporary art*, Fundação Beyeler, Buchverlag Dumont, Colônia, 10 junho — 7 outubro de 2001; Sergio Poggianella, *TransSiberianArte*, (ed.), instalações de Sergio Poggianella e Franco Vaccari, Galleria Transarte, Rovereto (Trento), 24 setembro — 25 outubro de 2005; Sergio Poggianella, Micaela Sposito (ed.), *Franco Vaccari. Le tracce occultate — Storie di codici a barre e di sciamani*, Galleria TransArte, Rovereto (Trento), 26 fevereiro — 5 abril 2010; De Bruno Corà, Martino Nicoletti (ed.), *Le Nove Porte. Sciamanesimo e Arte contemporanea*, Sala Santa Rita, Via Montanara, Roma, 4 novembro — 1 dezembro de 2011; Martino Nicoletti, (ed.), *Beuys e lo sciamano estasi rito e arte*, Palazzo della Penna, Perugia, 18 dezembro — 4 março (2012); De Loisy Jean, Snoep Nanette Jacomijn, Hell Bertrand, *Les Maitres du désordre*, Musée du quai Branly, 11 abril — 19 junho de 2012; *Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn, Germany, 31 de agosto a 2 de dezembro de 2012; Fundatió “la Caixa”, Madrid, Espanha, 7 fevereiro — 19 março de 2012.
- ⁴ *Wassily Kandinsky, Franz Mark. O Cavaleiro Azul*. Comentário e notas por Klaus Lankeith, título original: *Der Blaue Reiter*, Piper & Co. Verlag, Munchen, 1965. Nova edição da revista, dezembro 1984, SE srl, Milão, p. 52.
- ⁵ O termo étnico ainda é usado pela maioria dos conhecedores e especialistas no mundo da arte contemporânea. Se por uma questão de equiparação de culturas o conceito do homem primitivo não encontra mais crédito na ciência, o rótulo ‘arte primitiva’, no entanto, manteve-se para indicar uma categoria de objetos, originalmente produzidos para fins que nada tinham a ver com a lógica do mercado de arte mas que, incorporados à força neste contexto, mudaram de função e significado. A arte tribal é uma categorização sujeita aos cânones da estética, que como a arte primitiva, diz James Clifford, produz “pressupostos hegemônicos ocidentais que têm suas raízes na era colonial e neo-colonial”, de James Clifford (ed.), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 2001 (ed. orig. The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) — London 1988), p. 229.
- ⁶ Philippe Sers, (ed.) *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 2, Dello spirituale dell'arte. Scritti critici e auto biografici. Teatro. Poesie*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 192.
- ⁷ *Ibidem*, p. 192
- ⁸ Peg Weiss, 1995, p. 15.
- ⁹ Peg Weiss, 1995, p. 28.
- ¹⁰ Por parafarmácia entendemos todos aqueles objetos de arte xamânica criados e produzidos pelo xamã diretamente ou em colaboração com outros artistas ou artesãos, funcionais aos rituais praticados para diversos fins, incluindo a recuperação da alma doente, o acompanhamento dessa alma na ‘vida após a morte’ na função de um psicopompo, a prática da adivinhação e da propiciação inerente à caça, à agricultura, aos ritos de passagem e às exigências comunitárias que exigem a presença do xamã ou da xamã. Entre a parafarmácia o tambor, um objeto que tem um papel fundamental nos rituais de muitas culturas da Eurásia, conta histórias que podem estar relacionados a aspectos funcionais, rituais, ou de valor estético, mágico, esotérico ou exótico, pode nos informar sobre a quem pertenceu ou por quem foi apropriado, talvez para aloca-lo a um museu, mas a percepção, o interesse e, em essência, o ato social e cultural de ouvir é diferente para cada indivíduo. O tambor é um objeto, como as asas de uma ave de rapina costurada na roupa, que o xamã usa como veículo na jornada em êxtase. Ao doente e sua família, juntamente com as músicas e invocações do xamã e com diferentes percepções, o mesmo tambor evoca a presença de espíritos, enquanto marca o tempo de espera para a cura. Na vitrine de um museu, as narrativas deste objeto serão diferentes para cada indivíduo, cuja reação emocional, cognitiva ou racional dependerá da sua experiência, conhecimento e /ou especialização.
- ¹¹ Para referência acerca da teoria do *object-specific*, cfr.: www.fondazione-sergiopoggianella.org, link:http://static.fondazione-sergiopoggianella.org/documents/SP_Teorìa_Object_Specific.pdf
- ¹² Destacamos, por exemplo, uma máscara Fang do Gabão — proveniente da coleção *Vérité* de Paris — vendida em 2006 por Enchères Rive Gauche de Paris por 5,9 milhões de euros, não só por causa de uma história documentada, mas também pela notável quantidade de fama que recebeu pelo fato de ter sido exibida ao lado de uma obra-prima de Picasso na exposição “Primitivismo na Arte Moderna: Afinidade do Tribal e do Moderno”, Museu de Arte moderna de Nova York 1984, p. 290. Como é amplamente demonstrado no catálogo, é esclarecedor apontar que as justaposições das máscaras e das obras de Picasso são devidas a escolhas arbitrárias dos curadores em busca de afinidades estéticas, já que Picasso ainda não tinha visto esses objetos, que chegaram à França alguns anos depois, mas sim outros similares que seguramente influenciaram suas escolhas formais.
- ¹³ Georges E. Marcus, Fred R. Myers, (edited by), *The traffic in culture, refiguring art and anthropology*, University of California Press, Los Angeles — London 1995.

- ¹ Peg Weiss, (edited by), *Kandinsky and Old Russia. The artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press New Haven and London, 1995, p. 107 (Fig. 1) and p. 98 (Fig. 2), Photo Swantje Atrum-Mulzer, (Fig. 1) and (Fig. 2), reproduced in the almanac *Blue Rider*, 1912. The reproductions referring to (Fig. 10) and (Fig. 11) are taken from: Peg Weiss, 1995, p. 55 and p. 66.
- ² Peg Weiss, 1995, p. XIV.
- ³ Among exhibitions linking work and artists called “contemporary”, “primitive” and “shamanic”, we cite: William Rubin, (edited by), *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1994; Martin Jean-Hubert, (a cura di), *Magiciens de la Terre*, Centre G. Pompidou, Paris, 18 May — 14 August 1989; Markus Brüderlin, (edited by), *Ornament and abstraction. The dialogue between non-Western, modern and contemporary art*, Foundation Beyeler, DuMont Buchverlag, Köln, 10 June — 7 October 2001; Sergio Poggianella, *TransSiberianArte*, (a cura di), installation by Sergio Poggianella and Franco Vaccari, Galleria TransArte, Rovereto (Trento, Italy), 24 September — 25 October 2005; Sergio Poggianella, Micaela Sposito, (a cura di), *Franco Vaccari. Le tracce occultate — Storie di codici a barre e di sciamani*, Galleria TransArte, Rovereto (Trento), 26 February — 5 April 2010; Bruno Corà, Martino Nicoletti (a cura di), *Le Nove Porte. Sciamanesimo e arte contemporanea*, Sala Santa Rita, Via Montanara, Roma, 4 November — 1 December 2011; Martino Nicoletti, (a cura di), *Beuys e lo Sciamano. Estasi Rito eArte*, Palazzo della Penna, Perugia, 18 December — 4 March (2012); De Loisy Jean, Snoep Nanette Jacomijn, Hell Bertrand, *Les maitres du désordre*, Musée du quai Branly, 11 April — 19 June 2012; Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Germany, 31 August — 2 December 2012; Fundatió “la Caixa”, Madrid, Spain, 7 February — 19 March 2012.
- ⁴ *Wassily Kandinsky Franz Mark. Il cavaliere azzurro*. Comment and notes by Klaus Lankeith, original title: *Der Blaue Reiter*, Piper & co, Verlag, München, 1965. New revised and corrected edition, December 1984, SE srl, Milano, p. 52.
- ⁵ The term ethnic, is still used by most *connoisseurs* and insiders in the world of contemporary art. If for equiparability of cultures the concept of primitive man has no longer any scientific credit, the label *primitive art* remains to indicate a category of objects, originally produced for purposes that have nothing to do with the logic of the art market, but that forced into this context have changed function and meaning. Tribal art is a categorisation, subject to the rules of aesthetics, that like primitive art, says James Clifford, reproduces “western hegemonic assumptions that are rooted in colonial and neo-colonial époques”, in James Clifford, (a cura di) *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001. (ed. orig. The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) — London, 1988), p. 229.
- ⁶ Philippe Sers, (a cura di) *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti 2, Dello spirituale dell'arte. Scritti critici e auto biografici. Teatro. Poesie*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1974, p. 192.
- ⁷ *Ibidem*, p. 192
- ⁸ Peg Weiss, 1995, p. 15.
- ⁹ Peg Weiss, 1995, p. 28.
- ¹⁰ By *paraphernalia* we mean all those objects of shaman art created and produced directly by the shaman or in collaboration with other craftsmen or artist, functional for the rituals practiced for the most diverse purposes, including the recovery of the souls of the sick, accompanying them to the other world as a psychopompos, divinations and propitiating rites for hunting, farming, rites of passage and all those community needs that require the presence of the shaman. Among such *paraphernalia* the drum, an object fundamental to rites in many Eurasian cultures, telling stories that may regard functional and ritual aspects or valences whether aesthetic, magic, esoteric or exotic, can tell us of their owners or takers, perhaps for a museum, but the perception, interest and in substance the social and cultural act of listening appears to differ for each individual. The drum is an object, as if the wings of a bird of prey sewn to the costume that the shaman uses as a vehicle for his ecstatic journey. To the sick and their families, together with songs and the shaman’s invocations and with differing perceptions, the same drum evokes the presence of the spirits, while beating the time waiting for healing. In the display cabinet of a museum, the stories told by this object will differ for every visitor, whose emotional, cognitive or rational reactions will depend on experience, knowledge and specialisation.
- ¹¹ For references to the *object-specific* theory, Cfr.: www.fondazione-sergiopoggianella.org, link http://static.fondazione-sergiopoggianella.org/documents/SP_Teorìa_Object_Specific.pdf
- ¹² We mention as an example a Fang mask from Gabon — part of the *Vérité* collection in Paris — sold in 2006 by *Enchères Rive Gauche* Paris for 5.9 million euro, not just in possession of documentary history, but also thanks to the considerable amount of *aura* earned as having been shown beside a Picasso masterpiece in the exhibition “Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, Museum of Modern Art, New York, 1984, p. 290. As clearly demonstrated in the catalogue, it is enlightening to note that the juxtapositions of masks and Picasso’s work were due to arbitrary decisions by the curators in search of aesthetic affinities, in that Picasso had not already seen these objects, arriving in France some years later, but other similar had certainly influenced his formal choices.
- ¹³ Georges E. Marcus, Fred R. Myers, (edited by), *The traffic in culture, refiguring art and anthropology*, University of California Press, Los Angeles—London, 1995.
- ¹⁴ Sandra H. Dudley, “Encountering a Chinese Horse”, in Sandra H. Dudley, (edited by), *Museum Object. Experiencing the properties of Things*, Routledge, London and New York, 2012, p. 4.
- ¹⁵ Peg Weiss, 1995, p. XVII.
- ¹⁶ To the *shamanistic* interpretation of the *Blue Rider* is turned all the research by Peg Weiss, who on the first page of the acknowledgements in *Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman* declares her gratitude to Prof. William Wasserstrom, whose initial enthusiasm for her «shamanistic interpretation of the *Blue Rider* almanac effectively launched the research for this book», Peg Weiss, 1995, p. IX.
- ¹⁷ Philippe Sers, 1974, *Sguardo al passato*, p. 164.

- ¹⁴ Sandra H. Dudley, “Encountering a Chinese Horse”, in Sandra H. Dudley, (edited by), *Museum Object. Experiencing the properties of Things*, Routledge, London and New York, 2012, p. 4.
- ¹⁵ Peg Weiss, 1995, p. XVII.
- ¹⁶ Sobre a interpretação xamânica do *Der Blaue Reiter* é orientada toda a pesquisa de Peg Weiss, que já na primeira página de agradecimentos de *Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman* se declara grata ao prof. William Wasserstrom, cujo inicial entusiasmo por sua “interpretação xamânica do *Blau Reiter* Almanaque foi a que realmente inaugurou a pesquisa deste livro.” Peg Weiss, 1995, p. IX.
- ¹⁷ Philippe Sers, 1974, *Sguardo al passato*, p. 164.
- ¹⁸ Philippe Sers, 1974, *Sguardo al passato*, p. 153.
- ¹⁹ Kandinsky deu título a quatro composições cênicas: *O som amarelo, Som verde, Negro e branco, e Viola*. Cfr. Philippe Sers, 1974, pp. 281–315.
- ²⁰ Peg Weiss, 1995, p. 106.
- ²¹ Peg Weiss, 1995, p. 55.
- ²² Philippe Sers, 1974, p. 189.
- ²³ Philippe Sers, 1974, pp. 110.
- ²⁴ Tilley Chris, “Theoretical perspectives”, in Tilley Chris, Keane Webb, Küchler Susanne, Rowlands Mike, Spyer Patricia (edited by), *Handbook of material culture*, Sage Publication Ltd, London, 2011, p. 7.
- ²⁵ *Wassily Kandinsky Franz Mark. Il cavaliere azzurro*, 1988, p. 127.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 123.
- ²⁷ David Morgan, “The materiality of cultural construction”, in Sandra H. Dudley (edited by), p. 101.
- ²⁸ Hans K. Roethel and Jean Benjamin, (edited by), *Kandinsky Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume One 1900–1915*, Sotheby Publications, London, 1982, second impression 1987; and Hans K. Roethel and Jean Benjamin, (edited by), *Kandinsky Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume Two 1916–1944*, Sotheby Publications, London, 1984, p. 1067.
- ²⁹ *Wassily Kandinsky Franz Mark. O cavaleiro azul*, 1988, p. 144.

- ¹⁸ Philippe Sers, 1974, *Sguardo al passato*, p. 153.
- ¹⁹ Kandinsky named four scenic compositions: *Il suono giallo (Der gelbe clang)*, *Suono verde, Nero e bianco and Viola*. Cfr. Philippe Sers, 1974, pp. 281–315.
- ²⁰ Peg Weiss, 1995, p. 106.
- ²¹ Peg Weiss, 1995, p. 55.
- ²² Philippe Sers, 1974, p. 189.
- ²³ Philippe Sers, 1974, pp. 110.
- ²⁴ Tilley Chris, “Theoretical perspectives”, in Tilley Chris, Keane Webb, Küchler Susanne, Rowlands Mike, Spyer Patricia (edited by), *Handbook of material culture*, Sage Publication Ltd, London, 2011, p. 7.
- ²⁵ *Wassily Kandinsky Franz Mark. Il cavaliere azzurro*, 1988, p. 127.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 123.
- ²⁷ David Morgan, “The materiality of cultural construction”, in Sandra H. Dudley (edited by), p. 101.
- ²⁸ Hans K. Roethel and Jean Benjamin, (edited by), *Kandinsky Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume One 1900–1915*, Sotheby Publications, London, 1982, second impression 1987; and Hans K. Roethel and Jean Benjamin, (edited by), *Kandinsky Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings, Volume Two 1916–1944*, Sotheby Publications, London, 1984, p. 1067.
- ²⁹ *Wassily Kandinsky Franz Mark. Il Cavaliere Azzurro*, 1988, p. 144.

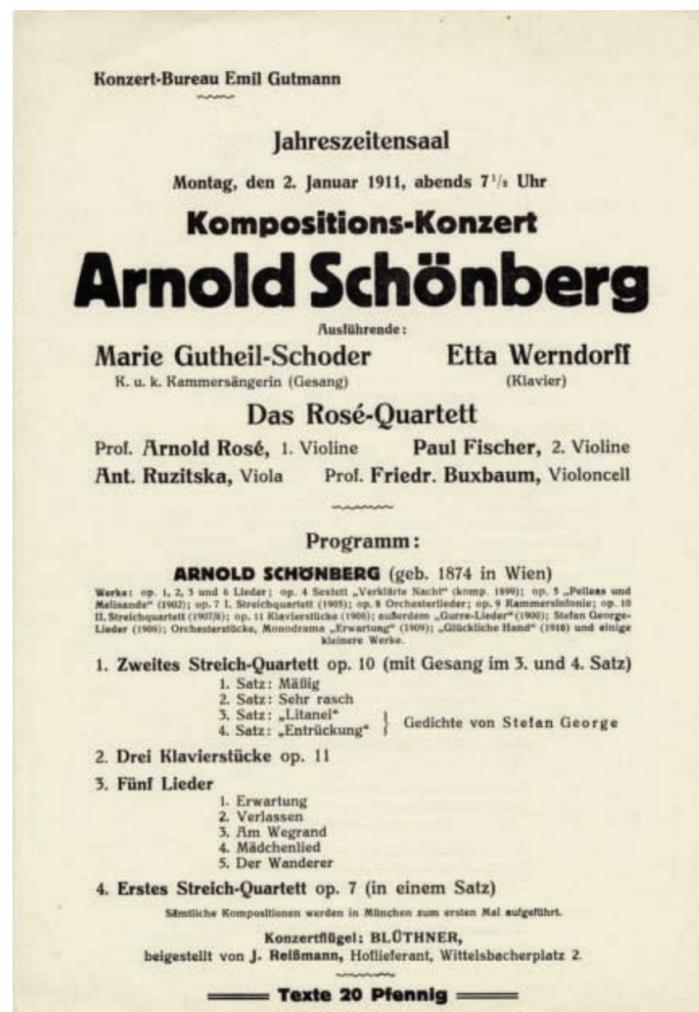


Tamboor com arco, Primeira metade do século XX
Mongólia setentrional
Pele, madeira e ferro. Diâmetro 68
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Drum with bow. First half of the 20th century
North Mongolia
Skin, wood and iron. Diameter 68
Fondazione Sergio Poggianella collection

//

Christian Meyer



Programa do Concerto Schönberg em Munique
2 de janeiro de 1911

Program of the Schönberg-Concert in Munich
January 2, 1911

Se a história é o que uma época considera especialmente notável em outra (Jacob Burckhardt), as obras de Wassily Kandinsky e Arnold Schönberg não são apenas notáveis pelo fato de sua produção pictórica, musical e literária serem consideradas particularmente atraentes nos dias de hoje, mas por levarem a destruição da ordem cultural tradicional ao apogeu e consistirem no ponto de partida para sua conseguinte reconstrução. Em linguagens próprias, eles reorganizam sua arte e, com isso, desenvolvem ferramentas que só assim lhes permitem descrever estados extremos da alma.

O revolucionário *Segundo quarteto de cordas* tem posição de destaque no concerto de Schönberg apresentado pelo quarteto vienense Rosé-Quartett em 2 de janeiro de 1911 em Munique. O pintor Franz Marc encorajou os novos amigos, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, a comparecerem juntos ao concerto de Schönberg.

Kandinsky, de fato, é profundamente tocado pela música de Schönberg. A impressão do concerto de Schönberg fica pictoricamente marcada no artista. O primeiro dos dois *Esboços* de Kandinsky é datado por Gabriele Münter de 3 de janeiro de 1911, o dia seguinte à apresentação, e mostra em cena sobre o palco e na sala do concerto. Na perspectiva central em destaque, reconhece-se o pianista ao instrumento de cauda, grupos inquietos de espectadores e o lustre do salão. O segundo *Esboço* elimina a perspectiva espacial, mas ainda mantém referência a objetos reais como o pianista e seu instrumento, o quarteto de cordas, a plateia e as luminárias, agora dispostos na superfície. Os contornos da tampa do piano ou dos espectadores tornam-se os limites das manchas de cor, e as duas pessoas à direita diante do piano negro são diluídas por Kandinsky em uma faixa branca que corta em ângulo agudo, em correspondência simétrica com outra faixa branca no lado esquerdo do quadro. A representação concreta do primeiro *Esboço* é submetida a um princípio formal de composição que visa ao contraste de linha, cor e superfície. Também são anotadas no esboço as orientações de cor “amarelo” (*gelb*), “branco” (*w*, de *weiß*) e “preto” (*schwarz*).

A versão definitiva é executada por Kandinsky como pintura a óleo, com o título *Impressão III (Concerto)*. Devido aos dois esboços prévios, esta obra não consiste na representação ou reprodução de um fato (concerto), tampouco de uma tradução visual da música ouvida, mas de uma composição pictórica autônoma, de superfícies ressonantes de cor e linhas rítmicas à luz das impressões do concerto de Schönberg.¹

Para seu pesar, Schönberg não pôde comparecer pessoalmente ao concerto de Munique. Por essa razão, duas semanas após o concerto, Kandinsky inicia correspondência por carta com o “caro Sr. Professor” Schönberg, constatando que “suas formas de pensar e sentir como um todo” muito tinham em comum. “Atualmente, há na pintura uma grande inclinação a encontrar em caminhos construtivos a ‘nova’ harmonia, com a rítmica sendo construída de forma quase geométrica. Meu sentir e meu empenho seguem tal caminho apenas parcialmente. Construção é o que faltou à pintura dos últimos tempos, quase desesperançosamente. E é bom que ela seja buscada. Entretanto, penso de forma diferente sobre a arte da construção. Penso justamente que nossa harmonia de hoje não será encontrada em caminhos ‘geométricos’,

If History is made of what an age considers especially noteworthy in another (Jacob Burckhardt), the works of Wassily Kandinsky and Arnold Schönberg are not only noteworthy due to the fact that their pictorial, musical and literary productions are considered particularly attractive today, but also because they were the apex of the destruction of the traditional cultural order, and they represent the starting point for its reconstruction. They reorganize their art in their unique languages and manage to develop tools that enable them to describe extreme sentiments of the soul.

The revolutionary *Second String Quartet* outstands in Schönberg’s concert presented by the Viennese quartet Rosé-Quartett on January 2nd, 1911 in Munich. The painter Franz Marc encouraged his new friends, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, to go together to Schönberg’s concert.

Kandinsky is in fact profoundly touched by Schönberg’s music. The impression Schönberg’s concert left on the artist is marked pictorially. The first of the two *Sketches* by Kandinsky was dated by Gabriele Münter to January 3rd, 1911, the day after the concert, and depicts the stage and the concert hall. In the central highlighted perspective, we can see the pianist at the grand piano, groups of restless spectators and the chandelier. The second *Sketch* eliminates the spatial perspective but still keeps the reference to real objects like the pianist and his instrument, the string quartet, the audience and the chandeliers, now arranged on the surface. The contours of the fallboard or the spectators become the boundaries of the color stains, and the two people on the right in front of the black piano are diluted by Kandinsky in a white stripe in an acute angle corresponding symmetrically with the other white stripe on the left side of the painting. The concrete representation of the first *Sketch* is subjected to a formal principle of composition focused on line, color and surface contrast. There are also annotations on the sketch with the guidelines “yellow” (*gelb*), “white” (*weiß*) and “black” (*schwarz*).

The final version was executed by Kandinsky as an oil painting with the title *Impression III (Concert)*. Due to the two previous sketches, this painting is not the representation or the reproduction of a fact (concert), nor the visual translation of the music heard, but an autonomous pictorial composition with resonating color surfaces and rhythmic lines created with basis on the impressions of Schönberg’s concert.¹

Unfortunately, Schönberg could not be present in the concert in Munich. For that reason, two weeks after the concert Kandinsky sends letters to “Dear Professor” Schönberg telling him that their “ways of thinking and feeling as a whole” had much in common. “Nowadays in painting there is a great inclination to finding the “new” harmony in constructive paths, and the rhythm is constructed almost geometrically. My feeling and performance follow that path only partially. I should say that construction is what has been lacking, almost hopelessly, in painting recently. It ought to be sought. However, I simply think differently about the art of construction. I think that harmony today shall not be found through “geometric” paths. On the contrary, they shall be found anti-geometrically, anti-logically. That path is the “dissonance in art” path, and it works in painting just as it works in music.”² Some days later, Schönberg replies with great satisfaction: “I understand that perfectly, and I am sure that we will find each other in the same path. And in what really matters most. In what you call “illogical” and I call “elimination of the conscious desire in art”. Regarding what you

mas justamente no antigeométrico, no antilógico. E esse caminho é o das 'disonâncias na arte', e funciona na pintura do mesmo modo que na música." ² Poucos dias mais tarde, responde Schönberg, com grande satisfação: "Compreendo perfeitamente, e estou certo que nos encontraremos no mesmo caminho. E realmente no que é mais importante. No que você chama de 'ilógico', e eu, de 'eliminação do desejo consciente na arte'. Sobre o que escreve sobre o elemento construtivo, também estou de acordo. Toda concepção que aspira a efeitos tradicionais não é totalmente liberta dos atos da consciência. E a arte também pertence ao inconsciente! É preciso se expressar! Expressar-se diretamente! E não o seu gosto, ou a sua educação, ou a razão, o conhecimento, a aptidão". ³

Através da música de Schönberg, como a mais abstrata de todas as formas de arte, é naturalmente mais fácil adentrar novos territórios. Ela permite a Kandinsky reconhecer, como pintor, a possibilidade de alcançar na abstração suas altas pretensões de preservar a genuinidade de sua criação artística. Por escrito, Schönberg expressa sua concordância: "Também não posso crer que a pintura necessariamente precise ser concreta. Acredito até justamente no contrário. [...] Quando o artista enfim começa a desejar nos ritmos e valores tonais apenas a expressão de fenômenos internos e imagens interiores, o 'objeto da pintura' então deixa de pertencer simplesmente ao olhar que reproduz". ⁴

Com os progressos de Kandinsky rumo a formatos maiores e suas primeiras obras inteiramente abstratas a partir de 1911, o aspecto do tempo na arte alcança um novo significado. Enquanto as obras de Kandinsky anteriores a 1910, assim como as pinturas de Schönberg oriundas do mesmo período, apreendiam momentos emocionais na concretude — ainda que em Schönberg muitas vezes já visionárias —, Kandinsky, a partir desse momento, passa a incorporar a suas obras cada vez maiores uma multiplicidade intrincada crescente de elementos. Sua intenção é permitir ao observador olhar "para dentro" do quadro, para ler cada detalhe, estabelecer relações com outras partes da pintura e, dessa maneira, interpretar sem pressa as mensagens artísticas. Não por acaso, para tais obras, Kandinsky escolhe títulos de procedência musical, como *Impressão* e *Improvisação* — assim como *Composição* para as obras maiores, desenvolvidas com extensos esboços prévios e diversas etapas intermediárias. Compositores desenvolvem seus enunciados musicais em lapsos de tempo. O conteúdo completo de um quadro, por sua vez, está disponível a qualquer instante. Por isso, parecem claras as razões para o interesse de Schönberg no imediatismo de seus quadros, pois o desenvolvimento dos pensamentos artísticos em lapsos de tempo era algo que podia concretizar pelas vias musicais. Assim, ele de início reage compreendendo pouco as intenções de Kandinsky diante de fotos das obras *Improvisação 16* e *Estudo de improvisação 7*, ambas de 1910. Ele não consegue compreender as pinturas logo de cara — uma característica que lhe é essencial para seus próprios quadros.

Outra chave para a construção pictórica de Kandinsky reside, por sua vez, em suas peças de teatro quase da mesma época. Minidramas surreais descrevem o mundo de ideias de Kandinsky, para os quais uma "luz sombria" (*O som amarelo*, 1912) é tão concebível quanto os sons de um "fagote pensativo" (*Violeta*, 1914). "Sobre um fundo azul cercado de amarelado, forma-se no meio um pon-

wrote about the constructive element, I also agreed with you. Any concept that aspires to traditional effects is not fully released from the actions of conscience. Art also belongs to the unconscious mind! One needs to express oneself! To express oneself directly! Not one's taste or education or reason or knowledge or aptitude." ³

Through Schönberg's music, the most abstract of all art forms, it is naturally easier to reach new grounds. It enables Kandinsky, as a painter, to recognize the possibility of reaching his high expectations of preserving the legitimacy of his artistic creation in abstraction. In writing, Schönberg agrees: "I, too, believe that painting need not be concrete. Actually, I believe in the contrary. (...) When the artist finally starts to attempt to convey — through rhythm and tones — only the expression of internal phenomena and internal images, the "object of the painting" no longer belongs to the eye reproducing it." ⁴

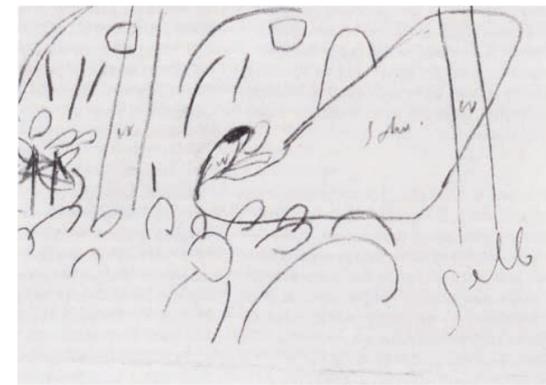
With Kandinsky's progress towards greater formats and his first entirely abstract paintings being created since 1911, the aspect of time in art gained a new meaning. While Kandinsky's earlier paintings prior to 1910, as well as Schönberg's paintings in the same period, would convey emotional moments in concreteness — although Schönberg would often be a visionary in this sense — Kandinsky starts at that moment to incorporate to his increasingly larger pieces a growing and intricate multiplicity of elements. His intent is to allow the observer to look "inside" the picture, read every detail, establish relationships with other parts of the painting and, thus, interpret the artistic messages at their time. This is why Kandinsky chose music-related titles for those pieces, like *Impression* and *Improvisation* — as well as *Composition* for larger pieces, developed from previous sketches and several intermediate stages. Composers perform their musical pieces in a lapse of time. The complete content of a painting, on the other hand, is available at any moment. For that reason, Schönberg's interest in the immediate nature of his paintings seems clear — the development of artistic thoughts in lapses of time was something he could convey through music. Thus, at first he shows little understanding about Kandinsky's intentions before photos of the pieces *Improvisation 16* and *Study for Improvisation 7*, both from 1910). He can no longer understand pictures at first sight — an essential characteristic for him in his own paintings.

Another key for the pictorial construction of Kandinsky lies in the theatrical plays almost of the same age. Surreal mini dramas describe Kandinsky's world of ideas, to which a "gloomy light" (*The Yellow Sound*, 1912) is as conceivable as the sounds of a "thoughtful bassoon" (*Violet*, 1914). "Over a blue background surrounded by yellowish colors, a little red dot appears in the middle. White threads sprout from the corners and converge to that spot. A screaming green oval form moves to all directions, to and from over the blue background.

It just cannot reach the little red dot: it get really close — the closer it gets, the more effort it needs — but it immediately bounces off again." (*Violet*, 1914)

In this creative stage, neither Kandinsky nor Schönberg restrict themselves to their original art forms. Kandinsky does not only draw and paint: he also works on pre-dadaistic poems and sees his pictorial art as a musical creation, to which his synesthetic nature contributes to Schönberg was also a writer, and around 1910 he had already produced more than one hundred drawings and oil paintings.

The year Kandinsky met Schönberg, he created a series of woodcuts he called *Sounds*, to which he added poems.



Wassily Kandinsky

Esboço para Impressão III (Concerto)

Janeiro de 1911

Sketch for *Impression III (Concert)*

January, 1911

Wassily Kandinsky

Esboço para Impressão III (Concerto)

3 de janeiro de 1911

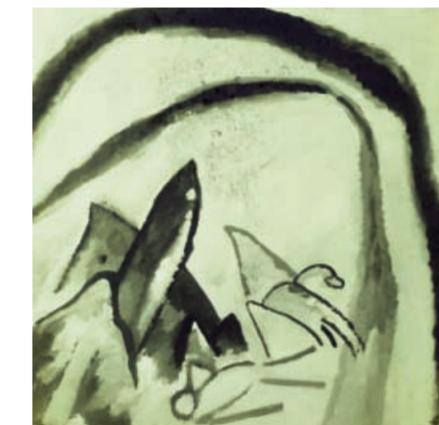
Sketch for *Impression III (Concert)*

January 3, 1911

Wassily Kandinsky

Impressão III (Concerto). 1911

Impression III (Concert). 1911



Wassily Kandinsky

Estudo para *Improvisação 7*. Foto

Study for Improvisation 7. Photo

Wassily Kandinsky

Improvisação 16. Foto

Improvisation 16. Photo

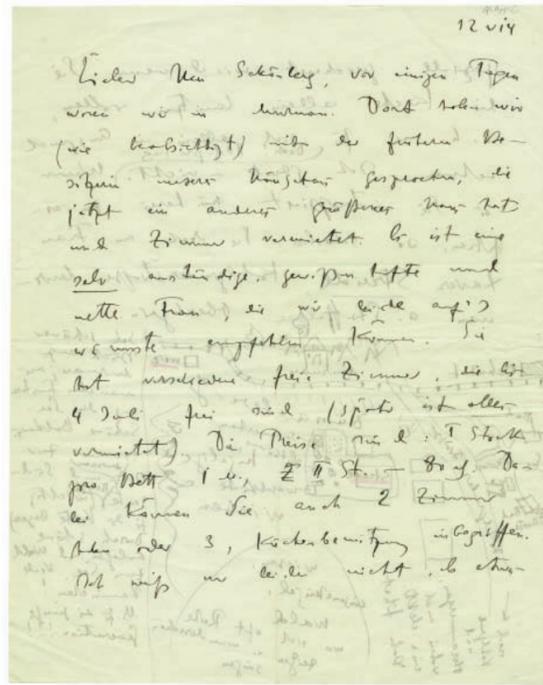
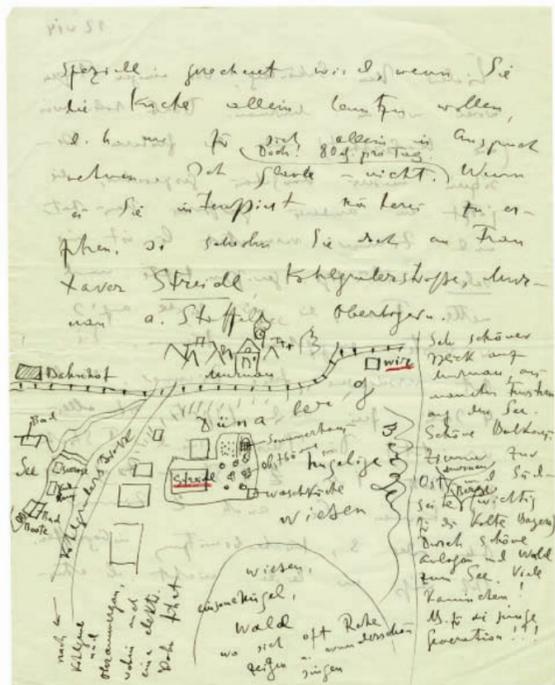
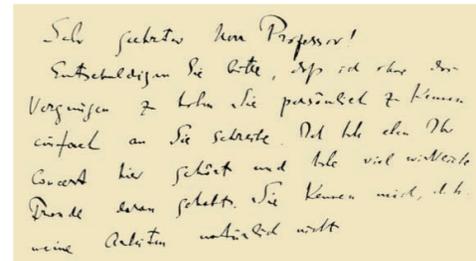
Arnold Schönberg. Viena. 1908 ca.
Arnold Schönberg. Vienna. Circa 1908



Wassily Kandinsky

Carta a Arnold Schönberg
Munique, 18 de janeiro de 1911

Letter to Arnold Schönberg
Munich, January 18, 1911



Wassily Kandinsky

Carta a Arnold Schönberg. 12 de maio de 1914
Com esboço de mapas. Fac-símile
1 folha. 27 x 21,5
Coleção Gertrud Schoenberg

Letter to Arnold Schönberg. May 12, 1914
With a map sketch. Facsimile
1 sheet. 27 x 21.5
Gertrud Schönberg collection

tinho vermelho. Fios brancos estiram-se a partir dos cantos e encontram-se nesse ponto. Uma forma oval verde gritante desloca-se em todas as direções, para lá e para cá sobre o fundo azul.

Só que não consegue alcançar o pontinho vermelho: chega bem perto — quanto mais perto, mais precisa se esforçar — mas, imediatamente ricocheteia de novo” (Viola, 1914).

Nessa fase criativa, nem Kandinsky, nem Schönberg restringem-se às suas formas de arte originais. Kandinsky não só desenha e pinta: também ocupa-se de poemas pré-dadaístas e vê sua arte pictórica como criação musical, para a qual contribuía sua natureza sinestésica. Schönberg também escrevia e, por volta de 1910, já produzia mais de uma centena de desenhos e pinturas a óleo.

No ano do encontro com Schönberg, Kandinsky concebeu uma série de xilogravuras que chamou de *Sonoridades*, às quais adicionou poemas. Cada uma das xilogravuras recebeu um nome à parte do título dos poemas, mas com o volume *Sonoridades* constituindo uma unidade que expressa a grande musicalidade de seu criador. A maioria das xilogravuras de *Sonoridades* contém um programa iconográfico, cavaleiros, dragões, anjos com trombetas, barcos a remo e cidades sobre colinas, que também se veem em suas pinturas a óleo do mesmo período. Algumas xilogravuras, por sua vez, seguem a linha de improvisações inteiramente abstratas, que mais tarde também se manifestaria em pinturas de grande formato. Não sem razão, Kandinsky presenteia Arnold Schönberg, seu compositor de alma afim, com um exemplar de *Sonoridades*.

À época, Schönberg musica letras de cores deslumbrantes, que cantam sobre bosques altos e claros, lagos verdes como o mar, opalas ofuscantes, lavadeiras pálidas com seus lençóis claros na noite e hóstias vermelhossangue. Sua ópera *Erwartung* (“A espera”, 1908) descreve, de modo pitoresco e emotivo, o estado de espírito de uma mulher que aguarda o retorno do marido para casa. Também na música o expressionismo pode ser visto como desdobramento do romantismo, com sentimentos fortes agora alçados ao extremo em cores vibrantes, seja sobre a tela ou nos timbres dos instrumentos.

Schönberg, por sua vez, reduz a paleta de cores de sua pintura a matizes sutis de cores da natureza. Em seu ensaio redigido em 1912 sobre a pintura de Schönberg, Kandinsky usa o termo *Nurmalerei* para descrevê-la (pintura do “apenas”, da essência).⁵ “As pinturas de Schönberg recaem em duas categorias: algumas consistem em pessoas e paisagens pintadas perfeitamente como vistas na natureza; outras são concebidas intuitivamente, que ele chama de “visões”. As do primeiro grupo são designadas pelo próprio Schönberg como exercícios para os dedos que lhe são necessários — o artista não lhes atribui valor particular, e não lhe apraz exibí-las. As da segunda categoria são pintadas (tão raramente quanto as primeiras) para que suas agitações da alma que não encontram formas musicais possam ser exprimidas. As duas categorias são absolutamente diversas. Mas, no âmago, são frutos de uma só e mesma alma, que ora é posta em vibração pela natureza exterior, ora pela interior. Evidentemente, tal divisão consiste apenas em uma generalização, de nuances fortemente esquemáticas.

Vemos que em cada pintura de Schönberg fala o desejo interno do artista na forma que lhe é mais adequada.

Each of the woodcuts received titles that were different from the titles of the poems, but the *Sounds* compilation constituted a unit that expressed the great musicality of its creator. Most woodcuts from *Sounds* contained an iconographic program, knights, dragons, angels with trumpets, rowing boats and cities over hills, which can also be seen in his oil paintings from the same period. Some woodcuts, however, follow the trend of entirely abstract improvisations, which would later manifest in large format paintings. Not surprisingly, Kandinsky presents Arnold Schönberg, his twin soul as a musician, with a piece from *Sounds*.

At that period Schönberg would compose vividly colored lyrics about tall clear groves, lakes as green as the sea, shining opals, pale washerwomen walking in the night with white sheets and scarlet eucharist wafers. His opera *Erwartung* (“The Waiting”, 1908) describes picturesquely and emotively the spirit of a woman waiting for her husband to come back home. Expressionism can be regarded — also in music — as a subpart of romanticism, with strong feelings that are conveyed to the extreme with vibrant colors, whether on the canvas or through the timbers of the musical instruments.

Schönberg, however, reduces the color palette of his painting to subtle hues of colors of nature. In his essay written in 1912 about Schönberg’s painting, Kandinsky uses the term *Nurmalerei* to describe it (a painting of the “only” of the essence)⁵. “Schönberg’s paintings can be separated in two categories: some consist of people and sights painted perfectly as seen in nature; some others, which he calls “visions”, are conceived intuitively. Schönberg refers to the former as exercises he needs for his fingers — the artist does not attribute any particular value to them, and he does not wish to exhibit them. The latter are painted (as rarely as the former) so that the agitations in his soul that cannot find musical forms can be expressed somehow. Both categories are absolutely diverse. But in essence, they are the fruit of the same soul, which sometimes vibrates according to the outer nature and sometimes according to the inner nature. Evidently, such division is merely a generalization of strongly schematic nuances. (...)

We can notice in every painting by Schönberg that the internal desire of the artist is expressed the way it suits best. Not only in his music (as far as I can tell as a layperson), but also in his paintings Schönberg renounces to what is superfluous (i. e., what is detrimental), and works towards the essential (what is ultimately needed). Any “embellishments” and pictorial subtleties are left aside. His “self-portrait” is painted with what is called “palette wastes”. What other materials could he have chosen to use to obtain that fierce, sober, accurate and concise impression? (...)

My best guess would be to call Schönberg’s painting a painting of the essence (*Nurmalerei*). Schönberg himself criticizes his “lack of technique”. I would like to change that criticism according to the parameters above: Schönberg is mistaken — he is not unsatisfied with his painting technique, but with his internal desire, with his soul, from which he demands more than it can provide. That dissatisfaction is something I wish all artists would have — at all times. It is not hard to develop externally. It is not easy to grow internally. May ‘fate’ allow our internal ears not to deviate from the words of the soul.”⁶

Aside from the groundbreaking aesthetic speech, both artists are mutually solicited in multiple aspects. The affirmative tone of the letters since 1911 attests the anxiety for external confirmation about the accuracy of the path being taken; the recognition by the peers helps support the lack of understand-

Assim como em sua música (tanto quanto posso afirmar na condição de leigo), também em sua pintura Schönberg renuncia ao que é supérfluo (ou seja, ao que é danoso), em trajetória direta rumo ao essencial (o que é necessário, portanto). Todos os “embelezamentos” e requintes pictóricos são deixados de lado. Seu “autorretrato” é pintado com o que se chama de “sujeira de paleta”. E que outros materiais de cor ele poderia ter escolhido para atingir essa forte, sóbria, precisa e concisa impressão?

Meu melhor palpite seria chamar a pintura de Schönberg de pintura da essência (*Nurmalerei*). O próprio Schönberg censura-se por sua ‘falta de técnica’. Gostaria de modificar tais repreensões de acordo com os parâmetros acima: Schönberg se engana — não está insatisfeito com sua técnica de pintura, mas com seu desejo interior, com sua alma, da qual ele exige mais do que ela hoje pode lhe dar. Tal insatisfação é algo que eu desejaria a todos os artistas — em todos os momentos. Não é difícil avançar externamente. Não é fácil progredir internamente.

Que o ‘destino’ nos permita não desviarmos o ouvido interior das palavras da alma.”⁶

Além do discurso estético pioneiro, os dois artistas são mutuamente solícitos em múltiplos aspectos. O tom afirmativo das cartas a partir de 1911 atesta a ânsia por confirmação exterior sobre a exatidão do caminho tomado; o reconhecimento por parte dos pares ajuda a suportar a incompreensão da imprensa e do público. Richard Strauss chegara a constatar que “só um alienista poderia ajudar hoje o pobre Schönberg”.⁷ Já Kandinsky: “Acabo de assistir ao concerto dele aqui, e foi um grande e real deleite!”⁸

O próprio Schönberg analisa sua situação: “Às minhas obras por ora é negado cativar as massas. Mais precisamente, elas conquistam os indivíduos. Aqueles indivíduos realmente valorosos, que são só o que a mim importa”.⁹ Kandinsky convida Schönberg a participar de seu grupo recentemente formado, que exporia em Munique sob o nome *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) e viria a se tornar um dos mais significativos grupos artísticos do Modernismo clássico. Na galeria Tannhäuser, Schönberg foi representado com quatro pinturas a óleo, juntamente com obras de August Macke, Gabriele Münter, Franz Marc, Alfred Kubin, Robert Delaunay e, naturalmente, Kandinsky. Além disso, as publicações do grupo incluem o fac-símile do manuscrito de sua composição *Herzgewächse* op. 20 (Folhagens do coração, em tradução livre), assim como a contribuição original *Verhältnis zum Text* (A relação com o texto). Kandinsky leu o recém-publicado *Harmonielehre* (Teoria da Harmonia) de Schönberg e traduziu trechos para o russo para publicação em Odessa. Nele, também encontra um ponto em comum — o caminho das “dissonâncias na arte”, ou seja, tanto na pintura quanto na música”.¹⁰ Por intermédio de um amigo, o pintor amador, teórico de vanguarda e organizador de exposições Nikolai Kulbin, é realizada em São Petesburgo a primeira russa de seu poema sinfônico *Pelleas und Melisande* (Pelléas e Melisande), que Schönberg rege ele próprio em dezembro de 1912. Pouco antes, o então adolescente Sergei Prokofiev já apresentara na cidade do czar a revolucionária *Drei Klavierstücke* op. 11 (Três Peças para Piano) de Schönberg.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial no verão de 1914 obriga Kandinsky a retornar de Munique a Moscou, impedindo o prosseguimento da correspondência entre

ing by the press and the public. Richard Strauss reaches the point of stating “Today, only an alienist could help poor Schönberg”.⁷ Kandinsky, on the other hand: “I have just watched his concert here, and it was really an immense pleasure!”⁸ Schönberg himself analyses his situation: “Currently my pieces are restricted from captivating the masses. More precisely, they are to captivate individuals. Those really worthy individuals are all that matters to me.”⁹ Kandinsky invites Schönberg to participate in his newly formed group, which would exhibit in Munich under the name *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider) and would become one of the most significant artistic groups of classic Modernism. In Tannhäuser gallery, Schönberg was represented with four oil paintings, together with pieces by August Macke, Gabriele Münter, Franz Marc, Alfred Kubin, Robert Delaunay and, naturally, Kandinsky. Moreover, the publications of the group include the facsimile of the manuscript of his composition *Herzgewächse* op. 20 (Heart leaves, in free translation), as well as the original contribution *Verhältnis zum Text* (Relationship with the Text). Kandinsky read the recently published *Harmonielehre* (Theory of Harmony) by Schönberg and translated some excerpts into Russian to publish in Odessa. Also in *Harmonielehre* he finds a point in common — the path of the “dissonances in art”, i. e. both in painting and in music.”¹⁰ Through a friend, the amateur painter, groundbreaking theorist and exhibition organizer Nikolai Kulbin, the Russian premiere of his symphonic poem *Pelleas un Melisande* (Pelléas and Melisande) — which Schönberg himself would conduct in December of 1912 — is held in St. Petersburg. A little before that, the teenager Sergei Prokofiev had already presented the revolutionary *Drei Klavierstücke* op. 11 (Three Pieces for Piano) by Schönberg in the city of the Tsar.

The rise of World War I in the summer of 1914 forced Kandinsky to return from Munich to Moscow, preventing the continuation of the communication between Kandinsky and Schönberg by mail and of other activities Schönberg had planned in Russia.

After the war, Kandinsky returns to Germany and accepts the invitation to teach in Bauhaus in Weimar. In 1922, he once again gets in touch with Schönberg by mail. “You know that we spent four years in Russia — seven years in total — isolated from the whole world and we had no idea of what was happening here in the West.”¹¹ Schönberg gladly replies to his “dear friend Kandinsky”: “I am very happy now that I finally have news from you. How many times have I worried about you during these eight years! [...] When I was accustomed — due to your work — to sweep away all hardships with an eventually brutal thought, [...] before which all thinking, all energies, all ideas were important, that represented the collapse to those who thought everything was just ideas — as long as they would not go over any other higher belief. [...] I mean — even without any organizational chains — religion. During these years, religion has been to me my only support — and may it be said here for the first time.”¹² In April 1923, Kandinsky invited Schönberg to be his colleague in Bauhaus, in Weimar. But at that time, Schönberg had to face the first anti-Semitic aggressions. Alma Mahler also tells him about anti-Semitic tendencies in Bauhaus as well, which would also include Kandinsky. Schönberg reacts correspondingly: “Dear Mr. Kandinsky, had I received your letter a year earlier, I would have given up all my principles and would have renounced to the perspective of finally being able to compose and would have entirely accepted the adventure. [...] I was forced to learn these last few years, and now I have

Arnold Schönberg em São Petersburgo. 1912. Foto Arnold Schönberg in St. Petersburg. 1912. Photo



Wassily Kandinsky, Nina Kandinsky, Gertrud Schönberg, Arnold Schönberg Pörschach, Áustria, 1927

Wassily Kandinsky, Nina Kandinsky, Gertrud Schönberg, Arnold Schönberg Pörschach, Áustria, 1927



Exposição *Der Blaue Reiter* Galeria Tannhäuser, 1911 À esquerda da passagem está o *Autorretrato indo embora*, de Schönberg

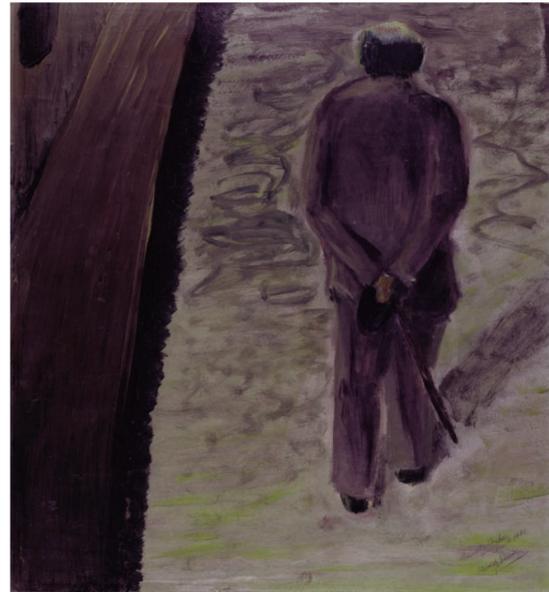
Der Blaue Reiter exhibition Thannhäuser Gallery, 1911 To the left of the doorway — Arnold Schönberg’s *Walking Self-Portrait*

Kandinsky e Schönberg e outras atividades de Schönberg planejadas na Rússia.

Após a guerra, Kandinsky retorna à Alemanha e aceita o convite para lecionar na Bauhaus, em Weimar. Em 1922, retoma o contato por carta com Schönberg. “Você sabe que nós, na Rússia, vivemos quatro anos — sete no total — isolados do mundo todo, e que não tínhamos ideia do que se sucedia aqui no Ocidente”.¹¹ Schönberg responde com satisfação a seu “caro amigo Kandinsky”: “Estou muito feliz por finalmente ter notícias suas. Durante esses oito anos, quantas vezes lembrei-me de você com preocupação! [...] Quando se estava habituado por conta de seus trabalhos a varrer todas as dificuldades com um ato de pensar eventualmente brutal, [...] perante os quais todo o pensar, toda a energia, todas as ideias eram impotentes, então isso representou o colapso para os que consideraram que tudo eram apenas ideias — desde que não houvessem se atirado ainda mais em outra crença mais elevada. [...] Quero dizer — mesmo que sem todos os grilhões organizatórios — a religião. Nestes anos, ela foi para mim o meu único apoio — e que aqui isso seja dito pela primeira vez”.¹² Em abril de 1923, Kandinsky convida Schönberg para atuar como colega na Bauhaus, em Weimar. Mas nesse ínterim, Schönberg precisa enfrentar as primeiras agressões antisemitas. E Alma Mahler ainda lhe conta sobre tendências antisemitas na Bauhaus, que também incluiriam Kandinsky. A reação de Schönberg é correspondente: “Caro Sr. Kandinsky: se houvesse recebido sua carta um ano antes, teria aberto mão de todos os meus princípios, haveria renunciado à perspectiva de finalmente poder compor e teria me lançado de cabeça na aventura. [...] Fui forçado a aprender nos últimos anos, e agora finalmente entendi e não vou mais esquecer. Que eu não sou alemão, não sou europeu, talvez sequer seja humano... mas que sou judeu. [...] Ouvi dizer que até mesmo um certo Kandinsky só vê erro nas ações dos judeus, e nos equívocos deles vê apenas o judaico, e por isso desisto da esperança de um entendimento. [...] Somos pessoas diferentes. Definitivamente!”.¹³ Chocado com a acusação, Kandinsky responde: “Não sei quem e por que esse alguém teria interesse em abalar e, quem sabe, até aniquilar por completo a nossa relação, que eu pensava ser sólida, firme, puramente humana. Você escreve ‘definitivamente!’. A quem isso poderia servir?”.¹⁴ Schönberg reage depressa: “Escrevo-lhe assim pelo fato de teres escrito que minha carta o teria abalado. É o que esperava de Kandinsky, embora ainda não tenha dito nem um centésimo do que a fantasia de um Kandinsky o leva a imaginar, se é que é o meu Kandinsky! [...] Pois eu ainda não contei, por exemplo, que quando ando no beco e todos me observam se sou judeu ou cristão, ali não posso dizer a todos que sou aquele a quem Kandinsky e alguns outros abrem exceção, embora, apesar disso, Hitler não seja da mesma opinião. [...] É claro: essas pessoas, para as quais minha música e meus pensamentos eram incômodos, elas só poderiam se alegrar que agora lhes seja mostrada uma possibilidade a mais de por ora livrarem-se de mim”.¹⁵

Schönberg não aceita o cargo na Bauhaus e, em vez disso, muda-se para Berlim em 1926 como diretor de uma turma de composição na Academia de Artes da cidade (*Akademie der Künste*). Fortuitamente, ambos os artistas passam o verão de 1927 no balneário austríaco de Pörschach am Wörthersee. Nina Kandinsky recorda o

finally understood and shall no longer forget, that I am not a German, I am not European, I may not even be human... but I am a Jew. [...] I have even heard that a certain Kandinsky only sees mistakes in the actions of the Jews and in their mistakes, he only sees Judaism, and that is why I give up on understanding why. [...] We are different people. Definitely!”¹³ Shocked by the accusation, Kandinsky replies: “I do not know who and why someone would have interest in weakening or even annihilating our relationship completely, which so far I thought was solid, sound, purely humane. You say ‘definitely!’. Who would benefit from that?”¹⁴ Schönberg quickly reacts: “I am writing to you because you wrote that my letter had shocked you. That is what I would expect from Kandinsky, although I have not said even a hundredth of what the fantasy of a Kandinsky would have you expected — that is if you are my Kandinsky at all! [...] I have not told you, for example, of when I walk in the alley and people watch me trying to tell if I am a Jew or a Christian; there I cannot say to all that I am the one who Kandinsky and some others open an exception even though, in that sense, Hitler is not of the same opinion. [...] It is clear to me: these people who thought



Arnold Schönberg

Autorretrato indo embora. 1911
Walking Self-Portrait. 1911

my music and my thoughts were a nuisance, they can certainly rejoice now that they have an opportunity to get rid of me temporarily.”¹⁵

Schönberg does not accept the position in Bauhaus and, instead, moves to Berlin in 1926 as the director of a composition class in the Art Academy in the city (*Akademie der Künste*). Fortunately, both artists spent the summer of 1927 in the Austrian resort of Pörschach am Wörthersee. Nina Kandinsky retells the reunion: “In the summer of 1927, we spent our vacations in Pörschach. One afternoon, we were walking on the beach when we suddenly heard a voice: ‘Kandinsky! Kandinsky!’ It was Schönberg. He was spending his vacations with his wife Gertrud, who he had just mar-

encontro: “No verão de 1927, passamos nossas férias em Pörschach. Certa tarde, passeávamos na orla quando ouvimos de repente uma voz: ‘Kandinsky! Kandinsky!’ Era Schönberg. Passava suas férias de verão ali com sua recente esposa Gertrud. Nenhuma palavra foi dita sobre a penosa intriga, e ambos esqueceram-se do rumor iniciado por Alma Mahler-Werfel. Naquele ínterim, Schönberg provavelmente também descobrira que Alma gozava de reputação um bocado duvidosa como inventora de boatos”.¹⁶

Em 1933, a tomada do poder pelos nacional-socialistas obriga ambos os artistas a emigrarem — Kandinsky para a França, Schönberg para os EUA. Hoje, sua produção é considerada, em caráter definitivo, obra magistral da modernidade. E mesmo que concebida individualmente, da necessidade interior de expressar-se de modo direto, Kandinsky e Schönberg foram um para o outro, em momentos decisivos, valiosos companheiros de jornada.

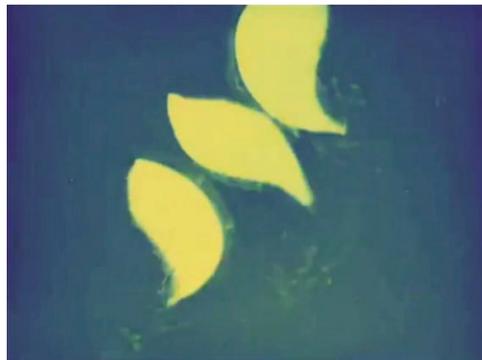
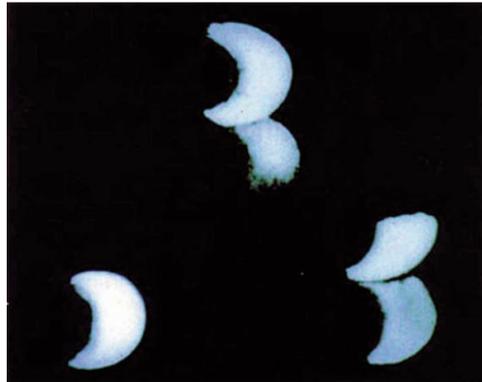
notas // notes

- 1 Para uma análise da obra *Impressão III (Concerto)* de Kandinsky, ver GRUHN, Wilfried: *Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg* (Encontro de artes: Kandinsky e Schönberg). In: KRAEMER, Rudolf-Dieter (Ed.). *Musik und Bildende Kunst* (Música e artes plásticas). Essen: 1990.
- 2 KANDINSKY, Wassily. Carta a Arnold Schönberg. Munique, 18 de janeiro de 1911.
- 3 SCHÖNBERG, Arnold. Carta a Wassily Kandinsky. Viena, 24 de janeiro de 1911.
- 4 SCHÖNBERG, Arnold. Carta a Wassily Kandinsky. Viena, 24 de janeiro de 1911.
- 5 KANDINSKY, Wassily. *Die Bilder* (As pinturas). In: *Arnold Schönberg*. Com contribuições de Alban Berg et al. Munique: 1912, p. 59–64.
- 6 KANDINSKY, Wassily. *Die Bilder* (As pinturas). In: *Arnold Schönberg*. Com contribuições de Alban Berg et al. Munique: 1912, p. 59–64.
- 7 SCHÖNBERG, Arnold. *Ausgewählte Briefe* (Cartas selecionadas). Seleção e edição de Erwin Stein. Mainz: 1958. Carta de Schönberg a destinatário desconhecido, de 22 de abril de 1914, p. 48.
- 8 KANDINSKY, Wassily. Carta a Arnold Schönberg. Munique, 18 de janeiro de 1911.
- 9 SCHÖNBERG, Arnold. Carta a Wassily Kandinsky. Viena, 24 de janeiro de 1911.
- 10 KANDINSKY, Wassily. Carta a Arnold Schönberg. Munique, 18 de janeiro de 1911.
- 11 KANDINSKY, Wassily. Carta a Arnold Schönberg. Weimar, 3 de julho de 1922.
- 12 SCHÖNBERG, Arnold. Carta a Wassily Kandinsky. Viena, 20 de julho de 1922.
- 13 SCHÖNBERG, Arnold. Carta a Wassily Kandinsky. Viena, 19 de abril de 1923.
- 14 KANDINSKY, Wassily. Carta a Arnold Schönberg. Weimar, 24 de abril de 1923.
- 15 SCHÖNBERG, Arnold. Carta a Wassily Kandinsky. Viena, 4 de maio de 1923.
- 16 KANDINSKY, Nina. *Kandinsky und ich* (Kandinsky e eu). Munique: 1976, p. 195s.

ried. No word related to the treacherous intrigue was spoken, and both of them had forgotten about the rumor initiated by Alma Mahler-Werfel. In that interim, Schönberg had also found that Alma had a very suspicious reputation as a rumor teller.”¹⁶

In 1933, the rise to power of the National-Socialists obliged both artists to emigrate — Kandinsky went to France and Schönberg to the USA. Today, their works are considered masterpieces of modernity. Even when considered in isolation, from the internal need of expressing oneself directly, Kandinsky and Schönberg were valuable partners in decisive moments.

Alexander Pavlenko



Walter Ruttmann

Trabalho 1. 1921
Opus 1. 1921

Por mais banal que isso possa soar, a prioridade do uso da cinematografia pertence à vanguarda russa. Para ser mais preciso, o primeiro dos vanguardistas que recorreu à animação foi Dziga Vertov*. Ainda em 1918, ele incluiu em sua “Cinesemana” trechos de desenho animado. Na vigésima edição do evento, por exemplo, ele desenhou e animou um mapa de operações militares na Tchecoslováquia. Esse fragmento foi o primeiro desenho animado na história do cinema russo feito pela mão de um vanguardista radical.¹

Dziga Vertov continuou fazendo filmes de animação com o uso do grafismo construtivista, tais como “Brinquedos soviéticos” e “Pequenas obras humorísticas”, mesmo mais tarde, quando a Europa já havia sido surpreendida pelo inovador “Ritmo 21”, de Hans Richter, dadaísta e membro do grupo *Sch Sturm*, pioneiro da animação não figurativa.²

No caso de Hans Richter, há “um rastro russo”, porque ele tinha um relacionamento estreito com Wassily Kandinsky que, em 1921, já havia deixado a Rússia soviética e se estabelecido na Alemanha.

Em suas memórias *Kandinsky e eu*, Nina Kandinsky escreve que Wassily era um apaixonado por cinema. Em Berlim, ele ia ao cinema quase diariamente, assistindo a filmes dinamarqueses, americanos, italianos, alemães e russos.³ Isso era muito natural para Wassily Kandinsky, que procurava criar uma forma completamente nova — a síntese orgânica do movimento, a cor e o som, com base no cálculo preciso e, ao mesmo tempo, usando as irracionais práticas xamanísticas. Kandinsky queria introduzir na pintura a dimensão do tempo, em paralelo ao movimento de manchas de cor na tela do cinema.

Não foi por acaso que, no tratado “Ponto e linha sobre plano” (1923), Kandinsky repete como uma fórmula sacramental:

Hoje eu vou ao cinema.
Hoje eu vou. Ao cinema.
Hoje vou. Eu ao cinema.⁴

Era como se o cinematógrafo daquela época, para o público, reproduzisse um sonho, combinando o racional com o subconsciente; e é estranho, realmente, que a vanguarda da arte pictórica tenha demorado a se agarrar a esse novo meio de expressão, e aguardava que o grande Kandinsky, em suas conversas com Hans Richter, explicasse aos jovens pintores as possibilidades que surgiam com o uso dessa surpreendente “coisa que tilinta com manivela giratória”, como Leo Tolstoy havia chamado a câmera cinematográfica.

A influência de Kandinsky, com sua atração pelas formas hieroglíficas, é notável na “Sinfonia Diagonal”, obra prima de Viking Eggeling,⁵ e nos “Opus” do berlinense Walter Ruttmann.⁶ As animações desses pintores vão além das formas geométricas limitadas no primeiro desenho animado abstrato de Kandinsky. Em “Sinfonia Diagonal”, perante os olhos do espectador encantado, surgem, se movem e se transformam estranhas figuras hieroglíficas, e Ruttmann introduz em suas abstrações dançantes cores pensadas de maneira dramática.

As banal as it may sound, pride of precedence for the use of animation in cinema belongs to the Russian avant-garde.

More precisely, the first avant-gardist to turn to animation was Dziga Vertov, who began inserting animated fragments into his *Cine-Week* newsreels back in 1918. In the newsreel’s twentieth issue, Vertov drew and set into motion a map of military operations on the Czechoslovak front. This animated sequence, the work of a radical avant-gardist, marks the first appearance of animation in the Soviet cinema.¹ Later Vertov would create full-fledged animated films in the spirit of Constructivist poster graphics — *Soviet Toys* and *Humoresques*. By this time, however, European viewers had already been wowed by the innovative *Rhythmus 21*,² the work of Dadaist, Sturm group member and non-figurative animation pioneer Hans Richter.

But there’s a “Russian connection” in Hans Richter’s case too, for this artist was in close contact with Wassily Kandinsky, who in 1921 emigrated from Soviet Russia to Germany, where he and Richter met.

In her memoirs *Kandinsky and I*, Nina Kandinsky describes her husband’s passionate enthusiasm for the cinema, how in Berlin he went to the movies practically every day, absorbing Danish, American, Italian, German and Russian films in uninterrupted succession.³ And this was perfectly logical for Kandinsky, an artist striving to create an absolutely new art that organically synthesized color, sound and motion, an art based both on the precise calculations of science and the irrational rituals of shamanistic practices. Kandinsky strove to bring the element of time into art, and the motion of light and shadow over the canvas of the movie screen was directly related to this.

Not coincidentally, Kandinsky’s programmatic treatise *Point and Line to Plane* (1923) contains the following incantation-like lines:

Today I’m going to the cinema.
Today I’m going. To the cinema.
Today I’m going. I’m at the cinema.⁴

The cinema of that era was perceived as a kind of visualized dream combining rational and subconscious elements, and it’s indeed strange that artists of the European avant-garde failed to embrace the new medium of expression at once. Only with the appearance of Kandinsky’s groundbreaking conversations with Hans Richter did young artists of Europe begin to understand the possibilities opened up by this marvelous “clattering gizmo with the rotating handle”, as Leo Tolstoy referred to the movie camera.

Kandinsky’s influence, his passion for hieroglyphic forms, is clearly visible in Viking Eggeling’s undeniable masterpiece *Diagonal Symphony*⁵ as well as the *Opus* films of Walter Ruttmann.⁶ These filmmakers’ works go well beyond the limited geometric forms of the first abstract animated film. In *Diagonal Symphony* hieroglyph-like shapes arise, move and transform themselves in hypnotic fashion, while Ruttmann introduces the element of color into his dancing abstractions in a dramaturgically meaningful way.

The abstract animations of the 20s also included music, an art form which Kandinsky held in great importance.⁷ Oskar Fischinger⁸ was the first to achieve a complete synthesis of animated motion and music, meticulously synchronizing the rhythms and transformations of animated spots and lines with musical soundtracks. In those days before the dawn of the optical soundtrack, the sound was played during showings on a gramophone located next to the screen. Fischinger’s brilliant

* Pseudônimo de Denis Arkadievich Kaufman (1895/96–1954), cineasta russo, um dos precursores e teóricos do cinema documental. (N. da T.)

A música, à qual Kandinsky dava muita importância, também entrou na animação abstrata dos anos 20.⁷ Essa façanha foi realizada nos filmes de Oskar Fischinger,⁸ o primeiro a conseguir a junção completa do movimento de animação com a música e que, de modo escrupuloso, sincronizou as síncopes e as transformações de manchas e linhas com a trilha sonora. É evidente que, com a técnica daquele tempo, o som não era gravado na fita do filme, sendo reproduzido durante a exibição por um gramofone colocado próximo à tela. Os virtuosos filmes de Fischinger, tais como "Exercício 1-45", "Espirais", "Construções Espirituais" e "R-1, Jogo de Formas", impressionaram não só a vanguarda artística, mas também os homens de negócios. Como resultado disso, o artista, ao criar clipes de propaganda por encomenda de industriais, teve a possibilidade de dar prosseguimento a suas experiências, mesmo depois do surgimento do cinema sonoro e, em meados dos anos 30, assinou um contrato com o estúdio de Walt Disney, para o qual, no filme "Fantasia", de 1939, dirigiu o episódio "Tocata e Fuga em Ré Menor".

Pode-se dizer sem exagero que Richter, Eggeling, Ruttmann e Fischinger trabalharam na realização prática das ideias formuladas e expressas por Kandinsky⁹ e pode-se apenas lamentar que, para os artistas vanguardistas alemães, o período de busca ativa por novas formas tenha durado tão pouco — apenas cinco anos. Em 1925, Eggeling faleceu sem concluir sua "Sinfonia Horizontal-Vertical"; Richter dedicou-se às filmagens combinadas, o que resultou na criação do admirável "Fantasma Matutino" — que não tem relação direta com filmes de animação —, e depois fez uma transição definitiva para os filmes de ficção e documentários. E Walter Ruttmann... voltarei a ele daqui a pouco. Portanto, como já foi dito no começo, somente Fischinger continuava fazendo filmes não figurativos.

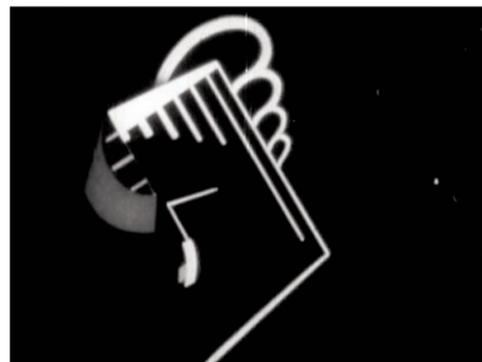
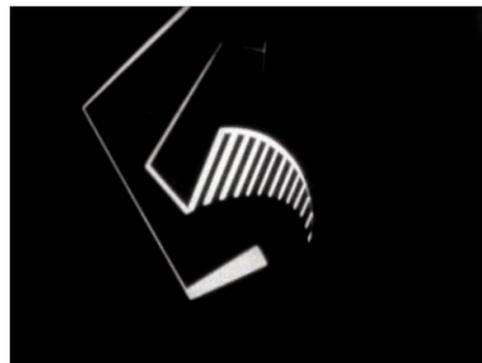
Embora o próprio Wassily Kandinsky não tenha se tornado cineasta, ele influenciou radicalmente o desenvolvimento do cinema abstrato, absoluto no mundo inteiro; mas, na União Soviética, a vanguarda mais radical tomou o rumo do construtivismo.

Em 1920, Zenon Komissarenko e Yury Merkulov começaram a produzir o filme futurista "Revolução Interplanetária",¹⁰ usando os motivos gráficos de Rodchenko, El Lissitzky e Vladimir Mayakovsky. Eles não eram tão abstratos como os de Hans Richter, Viking Eggeling e Walter Ruttmann, pois o filme se destinava ao grande público e não somente à vanguarda, mas alguns episódios têm ressonância com a "Sinfonia Diagonal" de Eggeling e os "Opus" de Ruttmann no processo de criação daquele tempo. Na tela do cinema, choviam paralelogramas, linhas dentadas, espirais rotatórias — a Eteronave soviética está indo a todo vapor para Marte!

Yakov Protazanov, que retornou de sua emigração em 1923, conhecia as experiências de Ruttmann, Eggeling e Fischinger e, por isso, estimou o potencial vanguardista dos animadores soviéticos. Para "Aelita", seu pri-

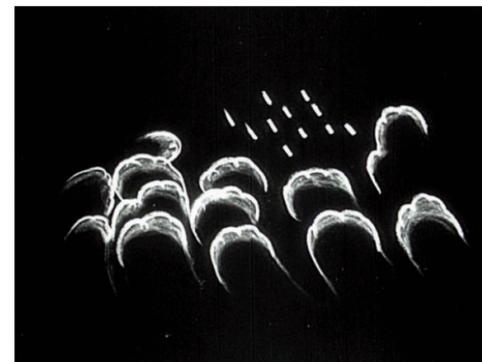
Viking Eggeling

Sinfonia diagonal. 1924
Diagonal Symphony. 1924



Oskar Fischinger

Estudo Nº 3. 1930
Study No. 3. 1930



Oskar Fischinger

Estudo Nº 5. 1930
Study No. 5. 1930



Oskar Fischinger

Estudo Nº 7. 1930
Study No. 7. 1930

films, such as *Film Exercises 1-4*, *Spirals*, *Spiritual Constructions* and *R-1, A Play of Forms*, made a strong impression not only on the avant-garde art community but on serious businessmen as well. The latter commissioned advertising films from the artist, providing him with the means to continue his abstract experiments even after the appearance of the sound cinema. In the mid-30s Fischinger signed a contract with the Walt Disney studio, for which he directed the "Tocatta and Fugue in D Minor" episode in the 1939 film *Fantasia*.

It's no exaggeration to say that Richter, Eggeling, Ruttmann and Fischinger all worked to embody in practice ideas first voiced and formulated by Wassily Kandinsky.⁹ One can only regret that these German avant-garde artists' period of active experimentation was so short, spanning a mere five years. In 1925 Eggeling died, leaving his *Horizontal-Vertical Orchestra* unfinished. Richter turned to special effects, creating *Ghosts Before Breakfast*, a remarkable work but one bearing no direct relationship to the animated cinema. Later he devoted himself entirely to feature and documentary films. As to Walter Ruttmann ... well, more on him later. So Oskar Fischinger was the only one still making non-figurative animated films after 1925.

Wassily Kandinsky, though not a filmmaker himself, radically influenced the development of the abstract, or absolute, cinema throughout the world. In the Soviet Union, however, the most radical avant-garde filmmakers were pursuing a Constructivist path.

In 1920 Zenon Komissarenko and Yury Merkulov began work on their futuristic animated film *Interplanetary Revolution*,¹⁰ actively employing motives from the graphic art of Rodchenko, El Lissitzky and Vladimir Mayakovsky. Intended for a broad audience rather than limited avant-garde circles, the film avoided the pure abstraction of Hans Richter, Viking Eggeling and Walter Ruttmann. Nonetheless, several of its sequences recall Eggeling's *Diagonal Symphony* and Ruttmann's

meio filme soviético, Protazanov encomendou a Komissarenko e Merkulov um trecho no estilo construtivista. Infelizmente, o episódio não entrou no filme, pois foi excluído durante a montagem; Komissarenko e Merkulov se dedicaram à animação tradicional com enredos políticos, sem ligação nenhuma com o vanguardismo, e Yakov Protazanov decidiu se ater ao desenho de Alexandra Ekster, mas acabou desistindo da emenda já pronta por motivos pessoais desconhecidos.¹¹

Mas o desenvolvimento da animação vanguardista soviética não terminou por aí. Mikhail Tsekhanóvsky, ilustrador, teve um interesse mais sério e consciente pelo construtivismo, e, em 1929, lançou o filme de animação "O Correio", usando suas ilustrações para os versos de Samuil Marshak. O filme é quase abstrato, baseado no movimento rápido de formas geométricas, algo próximo dos estudos de Ruttmann e Richter. E a versão sonorizada de "O Correio" lembra bem a síntese do movimento e som de Oskar Fischinger. Isso não é por acaso, pois Tsekhanóvsky realizou, por muitos anos, experiências com "o som desenhado", compondo fragmentos extremamente interessantes. "O Correio", de 1930, apesar de sua forma vanguardista acentuada, teve um enorme sucesso de distribuição, tanto na Rússia soviética quanto no exterior.¹²

Um ano depois, Tsekhanóvsky, empolgado com esse sucesso, lançou outro filme, "Pacifik 231", com música de Arthur Honegger, no qual o movimento impetuoso de cilindros, quadrados e círculos literalmente se une com a música e, em seguida, começou a preparar o longa-metragem "Conto sobre o Pope Avarento e seu criado João-Bobo", de Alexander Pushkin, com música original de Dmitry Shostakovich. Este projeto, porém, não teve a sorte de ser realizado. O filme foi destruído e, até os dias atuais, preservou-se apenas o fragmento "A feira", com seis minutos de duração. Tsekhanóvsky passou a fazer desenhos animados tradicionais, no estilo de Walt Disney, tão apreciado por Joseph Stalin.¹³

Tal foi o final do curto, porém brilhante, período de desenvolvimento da vanguarda do desenho animado. A vanguarda russa demonstrou ao mundo inteiro o potencial desse desenvolvimento, mas... seu voo foi interrompido ainda no momento da decolagem.

Enquanto Merkulov e Komissarenko "animavam" bolcheviques e burgueses que se transformavam em figuras geométricas simples, na Alemanha, em Berlim, a jovem artista Lotta Reiniger trabalhava junto com Walter Ruttmann.¹⁴

Ainda em 1919, Lotta Reiniger mostrou seu trabalho a Paul Wegener, destacado expressionista do cinema alemão, autor dos filmes de animação de silhuetas "Estudante de Praga" e "Golema". Os primeiros filmes de Lotta eram vanguardistas por sua forma e técnica, mas os enredos continham uma temática simbolista, bastante arcaica para 1919: "Ornamento de Corações Apaixonados", "Sombra Perdida", "Amor e Fidelidade dos Apaixonados", e assim por diante. Tudo mudou depois que ela conheceu Walter Ruttmann. Ele afirmava que o conteúdo ultramoderno deve corresponder à forma ultramoderna. Como consequência, os jovens autores foram convidados por Fritz Lang para fazer o surrealista "Sonho de Kriemhild", na primeira série dos "Nibelungos". Esse episódio forte impressionou consideravelmente os produtores. Reiniger e Ruttmann receberam a proposta de fazer

Opuses, which were both still in the process of creation then. Parallelograms, serrated lines and rotating spirals collide — the "Soviet Aetheroneph" is racing to Mars!

Yakov Protazanov, returning in 1923 from emigration and familiar with the innovations of Ruttmann, Eggeling and Fischinger, immediately recognized the avant-garde potential of Soviet animators. For *Aelita*, his first Soviet film, Protazanov commissioned an animated sequence in the Constructivist manner from Komissarenko and Merkulov, which was unfortunately eliminated in the editing process. As to Komissarenko and Merkulov, they abandoned avant-garde cinema and turned to more traditional animation on political subjects. Why Protazanov rejected the finished animated sequence is unknown; perhaps he'd decided to rely exclusively on Alexandra Ekster's graphics for his film.¹¹

But the development of Soviet avant-garde animation didn't come to an end there. Artist and book illustrator Mikhail Tsekhanovsky's passion for Constructivism was perhaps more mature and intelligent than that of some others. In 1929 he created the animated film *Post* based on his own illustrations to verses by Samuil Marshak. In its use of rapidly moving geometric forms this nearly abstract film resembles the experiments of Ruttmann and Richter, and the sound version of *Post*, released in 1930, additionally recalls Oskar Fischinger's work in combining sound and motion. This didn't come about by accident, as Tsekhanovsky had been experimenting for several years with so-called "illustrated sound", creating some highly interesting animated fragments in the process. Despite its pointedly avant-garde form, the 1930 *Post* enjoyed enormous box-office success both in the Soviet Union and abroad.¹²

Inspired by his success, Tsekhanovsky released a year later a new animated film, *Pacific 231*, to music by Arthur Honegger, in which images of fast-moving cylinders, squares and circles merge with the music into a single whole. After this the artist began work on a full-length film *The Tale of the Priest and His Servant Balda* to original music by Dmitry Shostakovich.

The last project wasn't destined for realization, however. The film was destroyed, with only a six-minute fragment, "The Bazaar", surviving today. After this Tsekhanovsky turned to traditional animation in the spirit of Joseph Stalin's highly esteemed Walt Disney.¹³

Thus ended the brief but vivid period of development of Soviet avant-garde animation, arrested at its moment of ascent after demonstrating to the whole world an unlimited creative potential.

While Merkulov and Komissarenko were animating and transforming into simple geometric forms their interplanetary Bolsheviks and capitalists, the young artist Lotte Reiniger was busy at work in Germany in close collaboration with Walter Ruttmann.

In 1919 Reiniger had shown her silhouette animated films¹⁴ to Paul Wegener, the leading Expressionist of the German cinema, creator of *The Student of Prague* and *The Golem*. Though her first films were avant-garde in both form and technique, their subjects were based on then largely archaic Symbolist themes, as is revealed by their titles: *The Ornament of the Enamored Heart*, *The Lost Shadow*, *Cupid and the Steadfast Lovers* and so forth. This all changed after Reiniger met Walter Ruttmann, who held that ultra-modern content must necessarily accompany ultra-modern form. As a result, the two young artists were invited by Fritz Lang to create Kriemhild's surrealist dream sequence for the first series of *The Nibelungs*. This powerful episode impressed many producers, and Reiniger



Oskar Fischinger

Poema ótico. Década de 1920
Optical Poem. 1920s



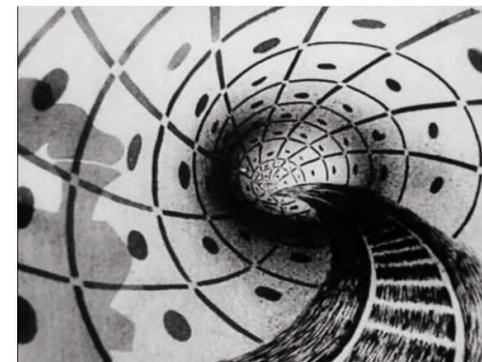
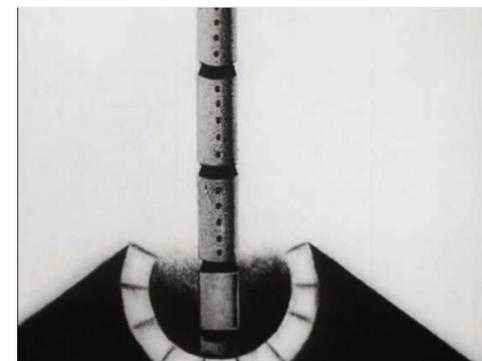
Oskar Fischinger

R-1 Jogo com Formas. 1927
R-1, A Play of Forms. 1927



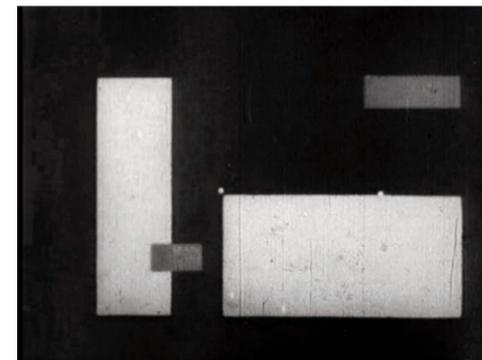
Oskar Fischinger

Espirais. 1924
Spirals. 1924



Mikhail Tsekhanovsky

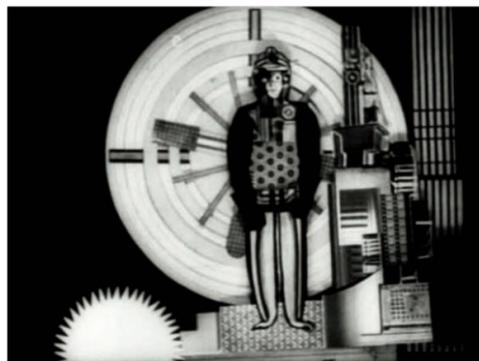
Pos. 1929
Post. 1929



Hans Richter

Ritmo 21. 1921
Rhythmus 21. 1921





Yury Merkulov and Zenon Komissarenko

Revolução interplanetária. 1923
Interplanetary Revolution. 1923



Walter Ruttmann and Lotta Reiniger

Os Nibelungos: Sonho de Kriemhild. 1921
The Nibelungs: Kriemhild's Dream. 1921

um longa-metragem de animação — caso inédito no cinema mundial!

Os artistas entendiam a grandeza da responsabilidade que estavam assumindo. Dessa vez, seu público não seria apenas a vanguarda, eles criaram uma obra-prima — “As Aventuras do Príncipe Ahmed” —, com tema baseado em contos das “Mil e Uma Noites”. Esse filme, estreado em 1926, até hoje surpreende o público com sua rica inventividade e estética esmerada. No entanto, apesar do enorme sucesso, Ruttmann se afastou da animação e passou a trabalhar com filmes de ficção e documentários. Enquanto isso, Lotta Reiniger se dedicou inteiramente à comercialização de suas obras vanguardistas.

Desse período, somente Fischinger continuou fiel a animações vanguardistas. E essa situação durou até o fim dos anos quarenta, até a ascensão de Len Lye e Norman McLaren. Isso, porém, já é outra história, porque os dois não eram artistas plásticos, mas cineastas.

and Ruttmann were invited to do a full-length animated film, the first one in the history of the cinema.

Realizing that this time their work would have to appeal to more than just a select avant-garde milieu, the artists approached their task with utmost seriousness. The result was the masterpiece *The Adventures of Prince Achmed*, based on episodes from *The Thousand and One Nights*. Premiering in 1926, this film astonishes even today for its imaginative richness and aesthetic elegance. Alas, after the overwhelming success of *The Adventures of Prince Achmed*, Ruttmann abandoned animation in favor of documentary and live-action cinema, while Lotte Reiniger jumped headlong into commercializing her avant-garde achievements.

By this time Fischinger was the world's only remaining creator of avant-garde animated cinema, a situation which remained unchanged until the late 40s with the appearance of Len Lye and Norman McLaren. But these two were filmmakers rather than artists, and theirs is another story altogether.

notas // endnotes

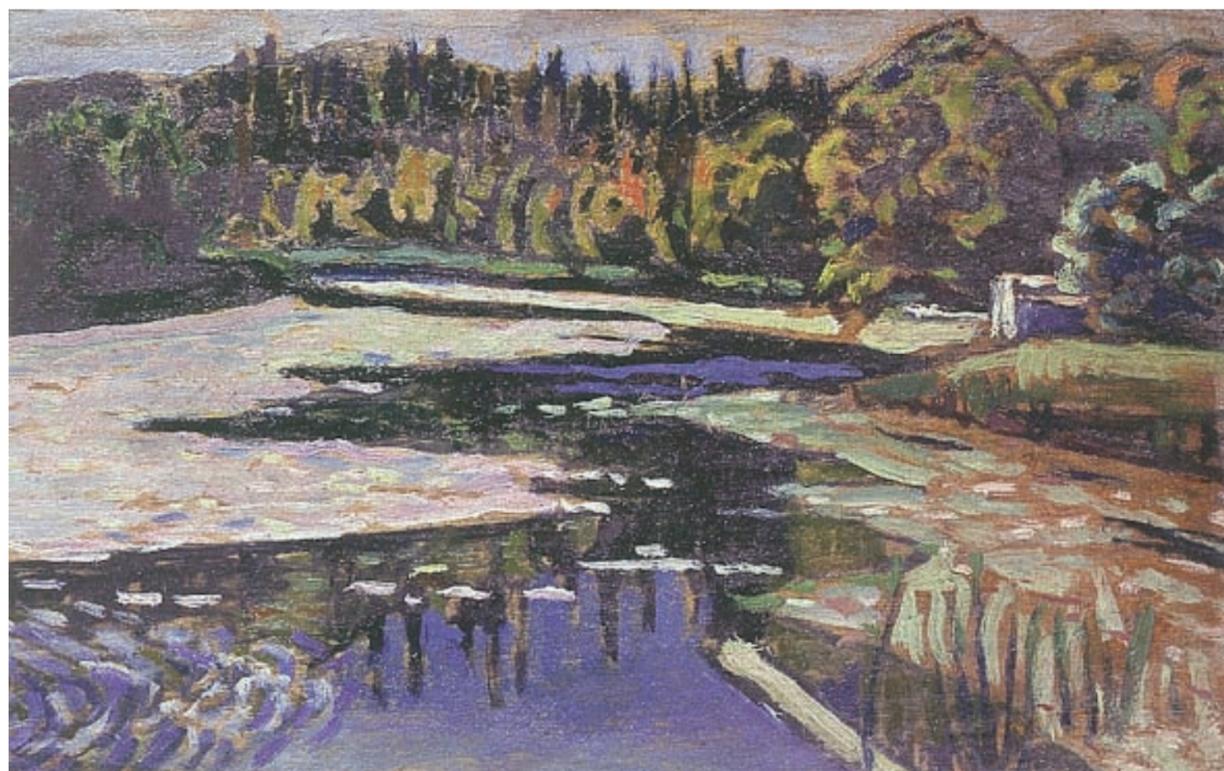
- Serguei Assenin, “Os magos do cinema”. *Revista [Arte]*, 1974.
- Jürgen Claus, “Der bildnerische Film: Von Richter bis Duchamp”, in: Jürgen Claus, *Kunst heute*, Rowohlt Verlag, 1965.
- Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*, Droemer Knauer Verlag, 1987.
- Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Benteli Verlag, 1975.
- Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, MIT Press, 1981.
- Walter Ruttmann. *Eine Dokumentation*, Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 1989.
- Wassily Kandinsky, *Complete Writings on Art*, Da Capo Press, 1994.
- William Moritz, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, Indiana University Press, 2004.
- Hans Scheugl, Ernst Schmidt Jr. *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Band 1, Suhrkamp Verlag, 1974.
- Ivan Ivanov-Vano, “Uma cena atrás da outra”, *Revista [Arte]*, 1980.
- Moisey Aléynikov; “Yakov Protazanov”, *Revista [Arte]*, 1961.
- V. A. Kuznetsova, E. D. Kuznetsov “Tsekhanóvsky”. *Revista Khudóžnik, RSFSR*, 1973.
- Nikolai Izvolov, “Mikail Tsekhanóvsky”, in *Nossos desenhos animados*. Interros, 2006.
- Helga Happ, Alfred Happ, eds. *Von Herzen! Lotte Reiniger und ihre Zeit in Dettenhausen: Erinnerungen an die Meisterin des Scherenschnitts*, Schwäbisches Tagblatt, 2007.
- Sergei Asenin, “Volshhebnyi ekrana” [Magicians of the screen], *Iskusstvo [Art]* (1974).
- Jürgen Claus, “Der bildnerische Film: Von Richter bis Duchamp” [The art film from Richter to Duchamp], in *Kunst heute [Art today]* (Rowohlt, 1965).
- Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich* [Kandinsky and I] (Droemer Knauer, 1987).
- Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [Point and line to plane. Towards an analysis of pictorial elements] (Benteli, 1975).
- Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond* (MIT Press, 1981).
- Walter Ruttmann. *Eine Dokumentation* (Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989).
- Wassily Kandinsky, *Complete Writings on Art* (Da Capo Press, 1994).
- William Moritz, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger* (Indiana University Press, 2004).
- Hans Scheugl, Ernst Schmidt, *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* [A Subhistory of Film. Encyclopedia of Avant-Garde, Experimental and Underground Film] 1 (Suhrkamp, 1974).
- Ivan Ivanov-Vano, “Kadr za kadrom” [Frame by frame], *Iskusstvo* (1980).
- Moisei Aleinikov, “Yakov Protazanov”, *Iskusstvo* (1961).
- V. A. Kuznetsova, E. D. Kuznetsov, “Tsekhanovskiy”, *Khudozhnik RSFSR* [Artist of the RSFSR] (1973).
- Nikolai Izvolov, “Mikhail Tsekhanovskiy”, in *Nashi mul'tfil'my* [Our animated films] (Interros, 2006).
- Helga Happ, Alfred Happ, eds., *Von Herzen! Lotte Reiniger und ihre Zeit in Dettenhausen: Erinnerungen an die Meisterin des Scherenschnitts* [From the heart! Lotte Reiniger and her time in Dettenhausen: Memoirs of a master of silhouettes] (Schwäbisches Tagblatt, 2007).



KANDINSKY

E AS RAÍZES DE SUA OBRA // AND THE ROOTS OF HIS OEVRE

MÜNTER // BEKHTEEV // STELETSKY
ROERICH // VASNETSOV



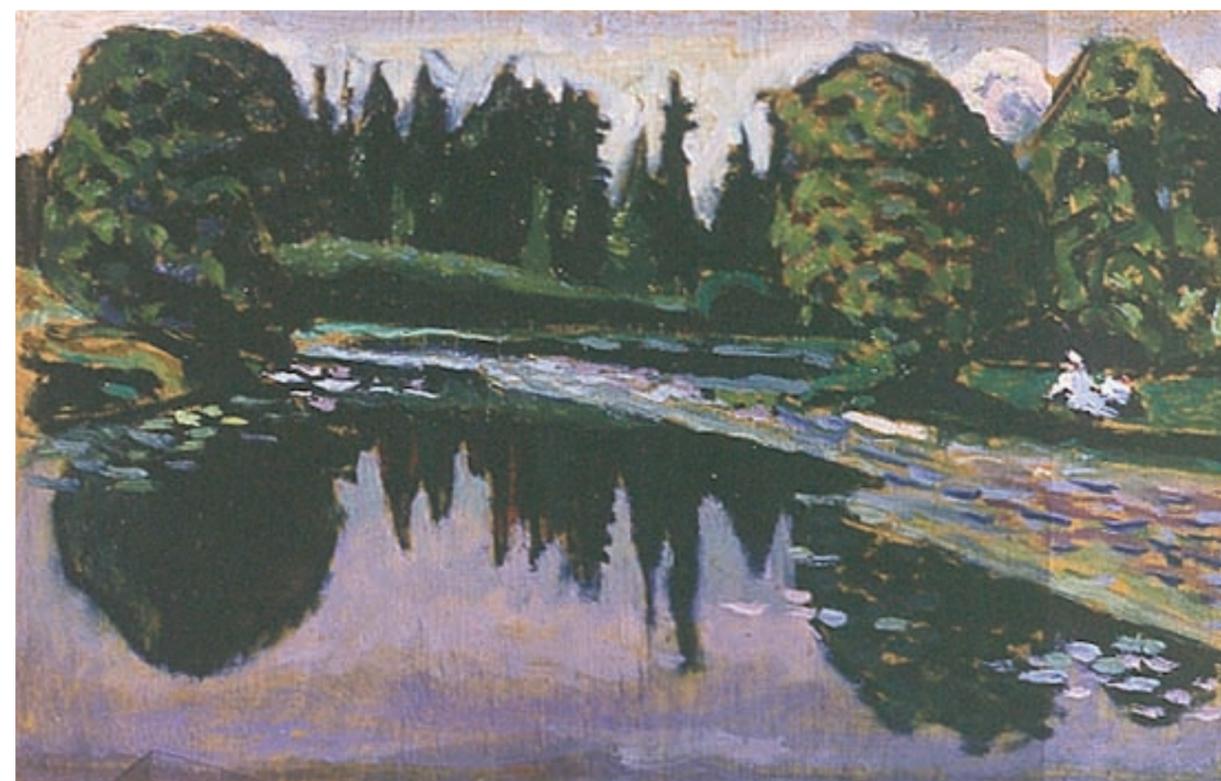
Wassily Kandinsky

O rio no outono. 1901–1903
Óleo sobre madeira compensada
20 x 30,5
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

River in Autumn
Between 1901 and 1903
Oil on plywood. 20 x 30.5
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum

Os arredores de Moscou sempre emocionaram e elevaram os sentimentos de Kandinsky. Ele gostava muito de Akhtyrka, onde moravam seus parentes. Todas as três paisagens, entre outras, foram pintadas a partir do cenário natural de Akhtyrka, perto de Moscou. Kandinsky morou numa casa de campo nessa região no começo dos anos 1900 e em 1917, após a volta da Alemanha para a Rússia. No pós-impressionismo do quadro "Outono", têm maior expressividade a cor e a plástica da pincelada, que se sobrepõem ao ritmo musical e à composição geral.

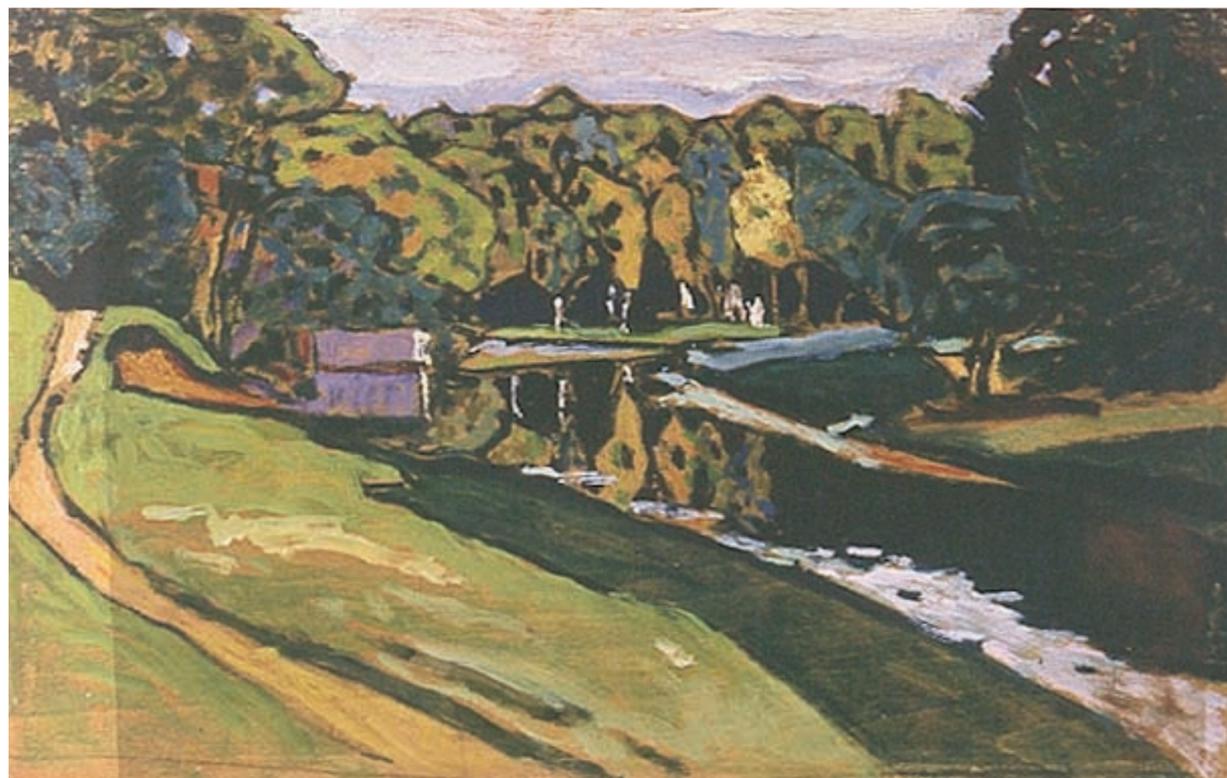
The countryside surrounding Moscow always inspired Kandinsky. The artist especially loved Akhtyrka, home to many of Kandinsky's relatives. All three landscapes from nature are from those that he painted in the town of Akhtyrka, outside of Moscow, where Kandinsky lived at his dacha at the very beginning of the 1900s and soon after his return to Russia from Germany in 1917. In the postimpressionist manner that *Autumn* was painted, the color and the form of brushstrokes themselves have a special expressiveness that is subservient to the musical rhythm of the composition as a whole.



Wassily Kandinsky

O rio no verão. 1901–1903
Óleo sobre madeira compensada
19,5 x 29,5
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

River in Summer
Between 1901 and 1903
Oil on plywood. 19.5 x 29.5
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum



Wassily Kandinsky

Outono. 1901–1903
Óleo sobre madeira compensada
19,9 x 30,8
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

Autumn. Between 1901 and 1903
Oil on plywood. 19.9 x 30.8
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum

Wassily Kandinsky

Igreja vermelha. 1901–1903
Óleo sobre madeira compensada
28,5 x 19,2
Recebido em 1930 da
Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

Red Church
Between 1901 and 1903
Oil on plywood. 28.5 x 19.2
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum

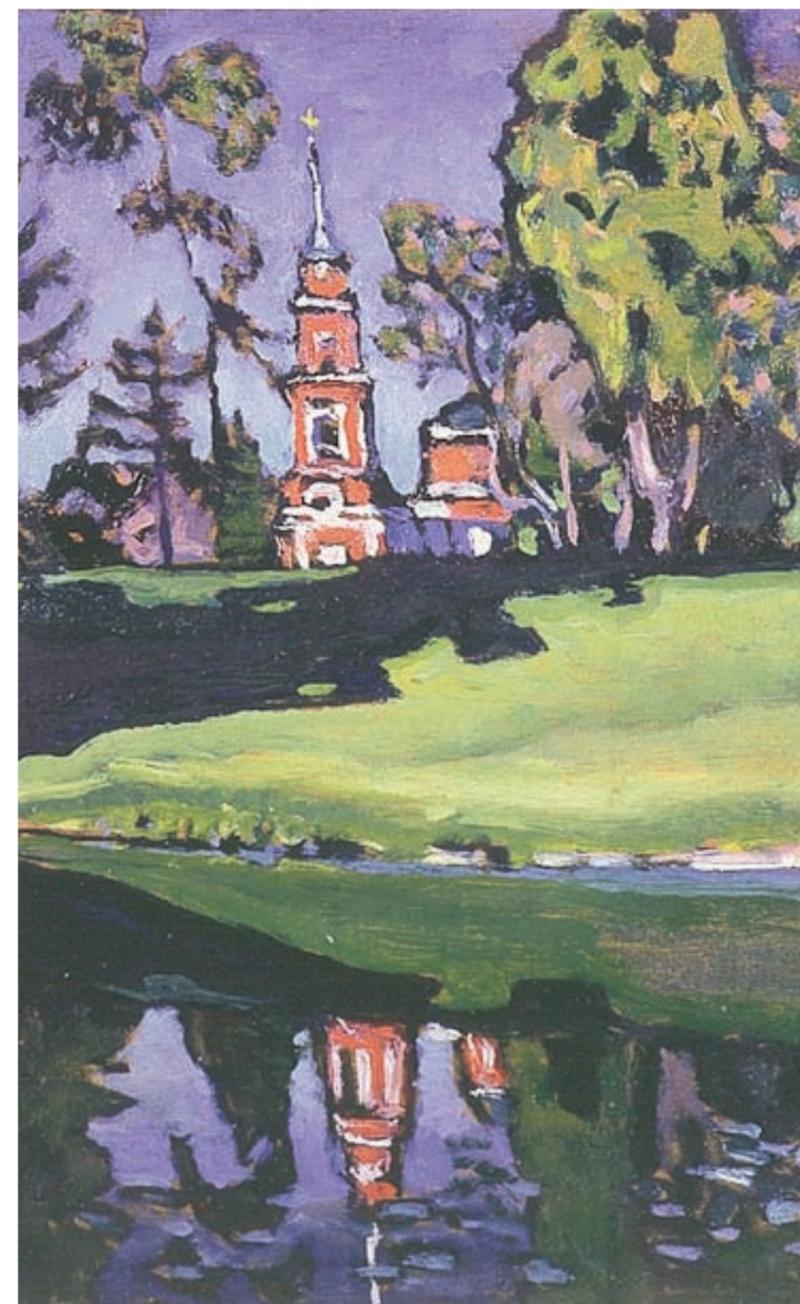


Igreja em Akhtyrka
Fotografia. Início dos anos 1910

Church in Akhtyrka
Photograph. Early 1910s

Na estrutura pictórica dessa obra, evidenciam-se tradições diversas, com as quais o artista se educava: mestres da “União de pintores russos”, fauvistas franceses, expressionistas alemães. A singularidade que despertava em Kandinsky estava na tendência à generalização, contraste forte e atividade das cores. Nessa autonomia conquistada pelas cores, revelam-se as futuras experiências de Kandinsky.

The painterly structure betrays such various influences as the Union of Russian Artists, French Fauvism and German Expressionism. Kandinsky's aspiration towards generalization, the active tones and the contrasting combinations pave the way for the artist's future quests. This search for independence through color betrays Kandinsky's future painterly experiments.





Wassily Kandinsky

Bosque de bétulas. 1911
Xilogravura. 32 x 32
Coleção privada, Viena

Birches. 1911
Xylograph. 32 x 32
Private collection, Vienna

Wassily Kandinsky

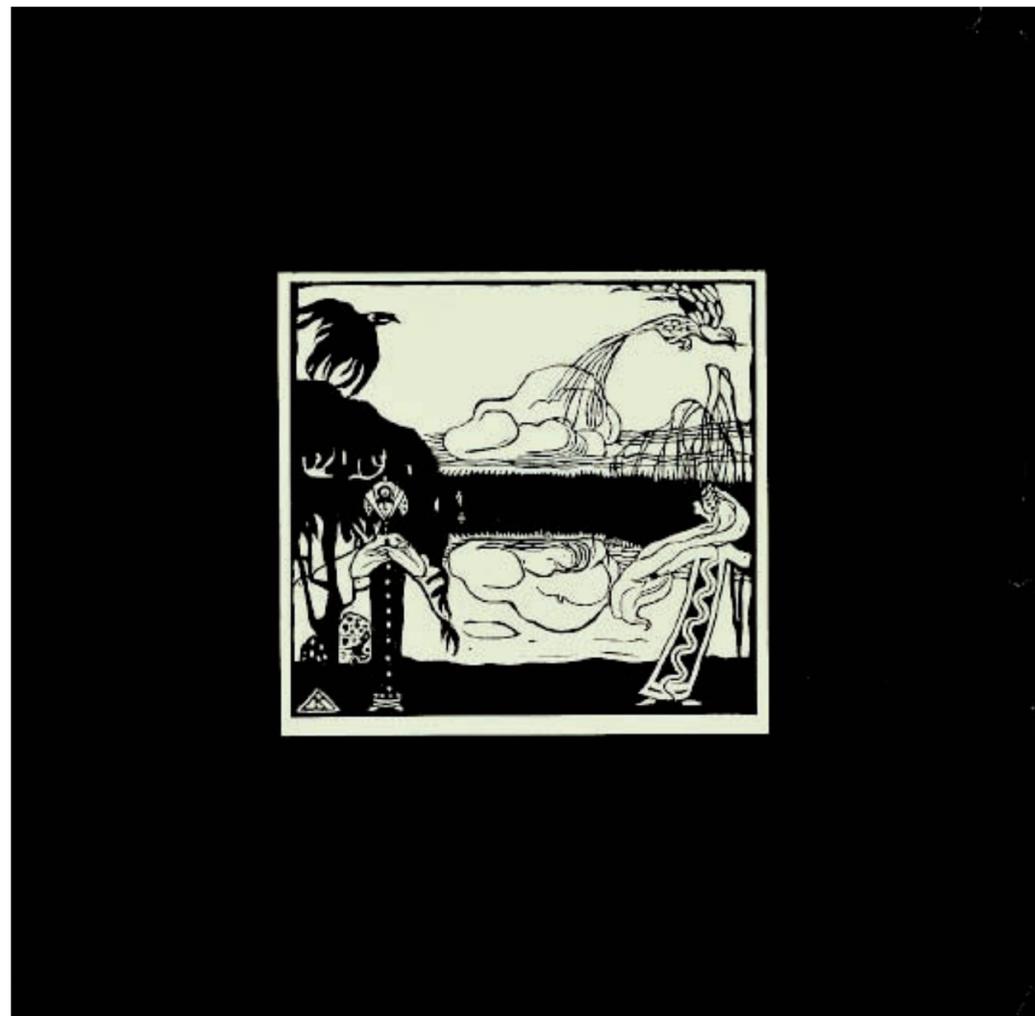
Mulheres no bosque. 1911
Xilogravura. 32 x 32
Coleção privada, Viena

Women in the Woods. 1911
Xylograph. 32 x 32
Private collection, Vienna



Em diversos períodos de sua vida, Kandinsky, que desde a infância adorava contos de fadas, voltava aos temas das lendas populares, as de *lubok*, e aos ornamentos nos objetos de madeira. Via de regra, o pintor não reproduzia a fonte literária concreta. Na maioria das vezes, ele criava sua própria variação sobre o tema de algum conto de fada, canção ou estampa popular. Mas a própria técnica escolhida pelo autor, a xilogravura, demonstra seu desejo de possibilitar a reprodução em massa de sua obra para que ela fizesse parte da cultura tradicional.

Fond of fairy tales from childhood, Kandinsky at various periods in his life turned to subjects inspired by folk legends, lubok pictures, the painted decor of wooden objects, artists' illustrations and other sources. As a rule, Kandinsky didn't illustrate concrete literary sources in these works; instead, he created his own personal variation on the fairy tale, folk song or lubok drawing in question. But the medium chosen by the artist here, the woodcut, testifies in itself to his desire to move closer to popular art and find a place in traditional culture for his work.



Wassily Kandinsky
Os pássaros. 1911
 Xilogravura. 32 x 32
 Coleção privada, Viena

The Birds. 1911
 Xylograph. 32 x 32
 Private collection, Vienna

Wassily Kandinsky
Os cavaleiros. 1911
 Xilogravura. 32 x 32
 Coleção privada, Viena

The Knights. 1911
 Xylograph. 32 x 32
 Private collection, Vienna

Wassily Kandinsky
A igreja. 1911
 Xilogravura. 32 x 32
 Coleção privada, Viena

The Church. 1911
 Xylograph. 32 x 32
 Private collection, Vienna





Wassily Kandinsky

Na canoa. 1911
Da série "Sonoridades"
Xilogravura em cores. 21,9 x 22
Coleção privada, Viena

In a Boat. 1911
From the *Sounds* series
Colored xylograph. 21.9 x 22
Private collection, Vienna

* Aqui e nos demais trechos marcados com asterisco (*), a citação é referente à seguinte publicação: Wassily Kandinsky: *Klänge*, limitierte Erstausgabe, 1913 Arnold Schönberg Center, Viena © ADAGP, Paris

* Here and other places marked with an asterisk (*), the quote is from the following publication: Wassily Kandinsky: *Klänge*, limitierte Erstausgabe, 1913 Arnold Schönberg Center, Vienna © ADAGP, Paris

AINDA *

Tu, espuma bravia.
Tu, caracol sem préstimo, tu que não me amas.
Silêncio vazio dos passos infinitos dos soldados, que não consigo ouvir aqui.
Vós, quatro janelas quadradas com uma cruz ao meio.
Vós, janelas do salão vazio, do paredão branco, a que ninguém se encostava. Vós, janelas narradoras com suspiros inaudíveis.
Vós mostrais-me frieza: não fostes feitas para mim.
Tu, cola autêntica.
Tu, andorinha meditando, que não me amas.
Silêncio engasgante das rodas que rolam, que desfazem e fazem as formas.
Vós, pedras mil, que não fostes postas para mim e que martelos enterram. Vós escravizais os meus pés.
Vós sois pequenas, duras e cinzentas.
Quem vos deu o poder de me dar a ver o ouro reluzente?
Tu, ouro narrador. Tu estás à minha espera.
Tu transmites-me calor: foste feito para mim.
Tu, cola animica.

STILL *

You, wild foam.
You, good-for-nothing snail, you who don't love me.
Empty silence of endless soldier's steps, that here cannot be heard.
You, set of four windows with a cross in the middle.
You, windows of the empty hall, of the white wall where no one leans. You, speaking windows with inaudible sighs. You ignore me: You weren't built for me.
You, true mortar.
You, meditative swallow, you who don't love me.
Self-consuming silence of rumbling wheels that chase and shape the figures.
You, thousands of stones that weren't laid for me and sunk down with hammers.
You hold my feet in a spell.
You are small, hard and grey.
Who gave you the power to show me the glittering gold?
You, speaking gold. You wait for me.
You invite me: you were built for me.
You, soulful mortar.



Wassily Kandinsky

O grande domingo. 1911
Da série "Sonoridades"
Xilogravura em cores. 21,9 x 21,9
Coleção privada, Viena

Great Sunday. 1911
From the *Sounds* series
Colored xylograph. 21.9 x 21.9
Private collection, Vienna

PRIMAVERA *

1.
A oeste a lua nova.
Diante dos cornos da lua, uma estrela.
Uma casa negra, alta e estreita.
Três janelas iluminadas.
Três janelas.

2.
No amarelo brilhante há manchas azul-pálido. Só os meus olhos viram as manchas azul-pálido. Elas fizeram bem aos meus olhos. Porque é que mais ninguém vê as manchas azul-pálido no amarelo a brilhar?

3.
Enfia os dedos na água a ferver.
Ferve os dedos.
Deixa os teus dedos a cantar de dor.

SPRING *

1.
In the west the new moon.
Before the new moon's horn a star.
A tall thin black house.
Three lighted windows.
Three windows.

2.
There are pale blue spots on the yellow glare.
Only my eyes saw the pale blue spots. They did my eyes good. Why didn't anyone see the pale blue spots on the yellow glare?

3.
Dip your fingers in the boiling water.
Scald your fingers.
Let your fingers sing the pain.



Wassily Kandinsky

O oriental. 1913
Da série "Sonoridades"
Xilogravura em cores. 12,1 x 18,4
Coleção privada, Viena

Eastern. 1913
From the *Sounds* series
Colored xylograph. 12.1 x 18.4
Private collection, Vienna

SINO *

Uma vez, em Weisskirchen, um homem disse: "Eu nunca, nunca faço isso." Exatamente ao mesmo tempo, em Mühlhausen, uma mulher disse: "Carne de vaca com rábano."

Ambos disseram, cada um por si, a sua frase, pois não era possível de outra maneira. Seguro na mão uma caneta de aparo e escrevo com ela. Eu não conseguiria escrever com ela se ela estivesse sem tinta.

O grande e poderoso animal, que tinha tanto prazer em mastigar e voltar a mastigar, ficou atordoado no crânio por rápidos e consecutivos golpes de martelo de som indistinto. Caiu por terra. Uma abertura no corpo deixava correr livremente o sangue. Muito sangue espesso, peganhento, com cheiro correu durante um tempo infinito.

Com que destreza magnífica foi arrancada a pele espessa, quente aveludada, coberta de pêlos brancos acastanhados, com belos padrões ornamentais. Pele esfolada e carne vermelha fumegante cheia de odor. Terra muito plana, plana em todas as direções, a perder de vista.

Totalmente à esquerda, um bosquezinho de bétulas. Troncos ainda muito jovens, tenros, brancos e ramos desfolhados. Uma série de campos castanhos cuidadosamente lavrados com regos a direito. No meio deste círculo gigantesco, uma pequena aldeia, apenas umas quantas casas brancas acinzentadas. Exatamente no meio, uma torre de igreja. O pequeno sino é puxado pela corda e faz: dong, dong, dong, dong, dong.....

BELL *

Once in Weisskirchen a man said: "I never, never do that." At the exact same time in Mühlhausen a woman said: "Beef with horse — radish."

Both of them said what they said, because there was no other way. I hold a pen in my hand and write with it. I wouldn't be able to write with it if it were out of ink.

The great big beast that took such joy in chewing its cud was knocked senseless by quick, repeated, hollow — sounding hammer blows to the skull. It sank down. An opening in its body let the blood run its course.

Much thick, sticky, smelly blood ran for an interminable time. With what wonderful skill they tore off the thick, warm, velvety hide covered with beautiful ornamental patterns of brownwhite hair.

Skinned hide and red steaming odorful meat. Very flat land, disappearing flat into all horizons. Far to the left, a little birch grove. Still very young, soft white trunks and bare branches. Nothing but brown fields, carefully plowed in straight rows. In the middle of this giant circle a little village, just a few greywhite houses. Right in the middle a church steeple. The little bell is pulled by a rope and goes: ding, ding, ding, ding, ding.....



Wassily Kandinsky

O dia de todos os santos. 1911
Da série "Sonoridades"
Xilogravura em cores. 22 x 22
Coleção privada, Viena

All Saints' Day. 1911
From the *Sounds* series
Colored xylograph. 22 x 22
Private collection, Vienna

AVENTURA *

Uma vez visitei um conjunto de casas de veraneio onde não vivia ninguém. Todas as casas eram de um branco imaculado e tinham portadas verdes bem fechadas. No meio deste conjunto de casas de veraneio havia uma praça verde com relva a crescer. No meio desta praça havia uma igreja muito antiga com uma enorme torre sineira com telhado pontiagudo. O grande relógio funcionava mas não dava horas. Na base desta torre sineira estava uma vaca vermelha, de pé, com uma barriga muito gorda. Ela estava de pé sem se mexer e mastigava sonolenta. Todas as vezes que o ponteiro dos minutos marcava no relógio um quarto, meia ou uma hora, a vaca mugia: "Eh! Não sejas tão medroso!" Depois voltava a mastigar.

ADVENTURE *

Once I visited a summer colony where no one lived. All the houses were neat and white and had green shutters that were tightly shut. In the middle of this summer colony was a green square, overgrown with grass. In the middle of this square stood a very old church with a tall belfry with a pointed roof. The big clock ran, but didn't strike. At the foot of this belfry stood a red cow with a very fat belly. It stood there without moving and chewed sleepily. Every time the minute hand of the clock pointed to a quarter-, a half-, or a full hour, the cow roared: "Oh! Don't be so alarmed!" Then it went back to chewing again.



SAÍDA *

Bateste as palmas. Não inclines a cabeça para a felicidade.
Nunca, nunca.
E lá volta ele a cortar com a faca.
Ele volta a cortar a direito com a faca.
E o trovão enrola-se no céu. Quem é que te conduziu mais a fundo?
Na plácida, profunda e escura água estão as árvores com as pontas para baixo.
Sempre. Sempre.
E ele lá suspira. Um suspiro profundo.
Ele volta a suspirar.
A suspirar.
E o pau bate em qualquer coisa seca.
Quem aponta para a porta, a saída?

EXIT *

You clapped your hands. Don't lean your head toward your joy.
Never, never.
And now he's cutting again with the knife.
Again he's cutting through with the knife.
And now the thunder rolls in the sky.
Who led you in deeper?
In the dark deep quiet water the tops of the trees point down.
Always. Always.
And now he sighs. A heavy sigh.
Again he sighed. He sighed.
And the stick hits against something dry.
Who then will point to the door, the exit?

Wassily Kandinsky

Improvisação 7
Composição abstrata. 1911
Da série "Sonoridades"
Xilogravura. 19 x 12,4
Coleção privada, Viena

Improvisation 7
Abstract Composition. 1911
From the *Sounds* series
Xylograph. 19 x 12.4
Private collection, Vienna

VER *

Azul, azul, elevou-se, elevou-se e caiu.
Aguçado, esguio, assobiou e intrometeu-se mas não perfurou.
Ribombou por todos os cantos.
Castanho espesso ficou pendurado aparentemente por todas as eternidades.
Aparentemente. Aparentemente.
Deves abrir os teus braços mais amplamente.
Mais amplamente. Mais amplamente.
E deves cobrir o teu rosto com um lenço vermelho.
E talvez ele ainda nem sequer esteja coberto — tu cobriste-te simplesmente.
Salto branco a seguir a salto branco.
E depois deste salto branco, outra vez um salto branco.
E neste salto branco um salto branco. Em todo o salto branco um salto branco.
Não é bom que justamente não vejas a opacidade — é exatamente na opacidade que isso reside.
É também assim que tudo começa.....
com um.....
rebentamento.....

SEEING *

Blue, Blue got up, got up and fell.
Sharp, Thin whistled and shoved, but didn't get through.
From every corner came a humming.
FatBrown got stuck — it seemed for all eternity.
It seemed. It seemed.
You must open your arms wider.
Wider. Wider. And you must cover your face with red cloth.
And maybe it hasn't shifted yet at all: it's just that you've shifted.
White leap after white leap.
And after this white leap another white leap.
And in this white leap a white leap.
In every white leap a white leap.
But that's not good at all, that you don't see the gloom: in the gloom is where it is. That's where everything begins.....
With a.....
Crash.....



Wassily Kandinsky

Sonoridades. 1913
Primeira edição (Impressão limitada)
28,6 x 28,6 x 1,5
Arnold Schönberg Center, Viena
© ADAGP, Paris 2011

Sounds. 1913
First edition (limited print run)
28.6 x 28.6 x 1.5
Arnold Schönberg Center, Vienna
© ADAGP, Paris 2011



Dmitry Stelletsy

O palácio de Berendei

Esboço da decoração para a ópera
"A donzela da neve" de Rimsky-Kórsakov
no teatro Mariínsky, São Petersburgo. 1910
Têmpera sobre cartão. 65,5 x 102,5
Embaixo, à direita: *Стеллецкиѹ*
Recebido em 1918 da coleção
de E. M. Tereshchenko, Petrogrado
Museu Estatal Russo

King Berendei's Palace

Set designs for Nikolai Rimsky-Korsakov's
opera *The Snow Maiden*
(Mariinsky Theater, St. Petersburg, 1910)
Tempera on cardboard. 65.5 x 102.5
Bottom right: *Стеллецкиѹ*
Received in 1918 from the
E. M. Tereshchenko collection, Petrograd
State Russian Museum

No esboço para "A donzela da neve", que é um conto folclórico dedicado à primavera e muito popular na Rússia, Stelletsy recorreu, de modo orgânico, ao estilo da miniatura dos livros e do antigo bordado eclesiástico. Em sua obra, está reproduzido o mundo da Rússia pagã.

A linguagem da pintura, rigorosa e convencional, obediente a ritmos musicais, e a harmonia das cores pálidas ("antigas"), os desenhos e ornamentos dispõem o espectador a conceber o sublime, luminoso e eterno mistério do amor humano.

In his designs for the opera of the most beloved "spring fairy tale" in Russia, *The Snow Maiden*, Stelletsy organically used the style of the pre-Peter the Great book miniatures and old church embroidery. The entire world of pagan Rus is captured in the work.

The pictorial language is conditional, strict and subservient to the musical rhythms; the harmony of the faded ("antique") paints, the enigmatic ligature of the patterns and ornaments set up the viewer for the comprehension of the sublime light and "eternal" mystery of human love.



Apollinary Vasnetsov

A velha Moscou. Uma rua em Kitai-Gorod do começo do século XVII. 1900

Óleo sobre tela. 125 x 178
Embaixo, à direita: *Аполлинариѹ Васнецовѹ 1900*
Recebido em 1900
Museu Estatal Russo

Old Moscow. Street in Kitai-Gorod in the Early 17th Century. 1900

Oil on canvas. 125 x 178
Bottom right: *Аполлинариѹ Васнецовѹ 1900*
Received in 1900
State Russian Museum

Ao ganhar fama com as paisagens épicas dos Urais, Sibéria e o Norte nos anos 1890, ele se dedicou ao tema de Moscou dos séculos XVI–XVII, isso é, dos tempos antes de Pedro I. Apollinary Vasnetsov, como muitos arquitetos, pintores e mestres da arte aplicada, fundadores do estilo neo-russo, foi atraído pela originalidade e o colorido da cultura russa do passado remoto. O quadro "A velha Moscou" combina em sua estrutura elementos de paisagem com o gênero histórico "pacífico". Baseando-se em dados arqueológicos, Vasnetsov, com a força da imaginação, reconstruiu o incomparável modo de vida e o aspecto de um dos bairros do centro da antiga capital da Rússia, suas construções apinhadas, igrejas de pedra, mansões de madeira ornadas com torrezinhas extravagantes, pinturas e entalhaduras, uma pequena feira no primeiro plano e a rendada silhueta da Catedral de São Basílio, o Beato, ao fundo.

After winning renown in the 1890s for his epic landscapes of the Urals, Siberia and the Russian North, the artist soon turned to the theme of 16th- and 17th-century pre-Petrine Moscow. Like many of the architects, applied artists and painters working at the time in the Neo-Russian style, Apollinary Vasnetsov was inspired by the Russian culture of the distant past and its vivid national color. The painting *Old Moscow* is constructed using elements of the landscape and "event-less" historical genres. Relying on both archeological data and his powerful imagination, Vasnetsov recreates the unique appearance and way of life of one of the ancient Russian capital's central districts, Kitai-Gorod, with its crowded buildings; stone churches; wooden villas lavishly adorned with whimsical towers, "tent roofs", woodcarvings and painted ornaments; a small market square in the foreground and the delicate silhouette of St. Basil's Cathedral in the distance.



Dmitry Stelletsky

Batalha. 1906

Painel decorativo com o tema do poema épico russo "O canto das hostes de Igor"
Óleo sobre tela. 178 x 135

Embaixo, à esquerda: *Стеллецкиѹ*
Recebido em 1928 da Fundação
Estatal de Museus
Museu Estatal Russo

Battle. 1906

Decorative mural after *The Song of Igor's Campaign* Russian epic poem
Oil on canvas. 178 x 135

Bottom left: *Стеллецкиѹ*
Received in 1928 from the
State Museum Fund
State Russian Museum

Nicholas Roerich

Serpente. 1906

Têmpera sobre cartão. 39 x 50
Recebido em 1910, doação
de M. K. Tenicheva, São Petersburgo
Museu Estatal Russo

Serpent. 1906

Tempera on cardboard. 39 x 50
Received in 1910 from Princess
Maria Tenisheva, St. Petersburg
State Russian Museum

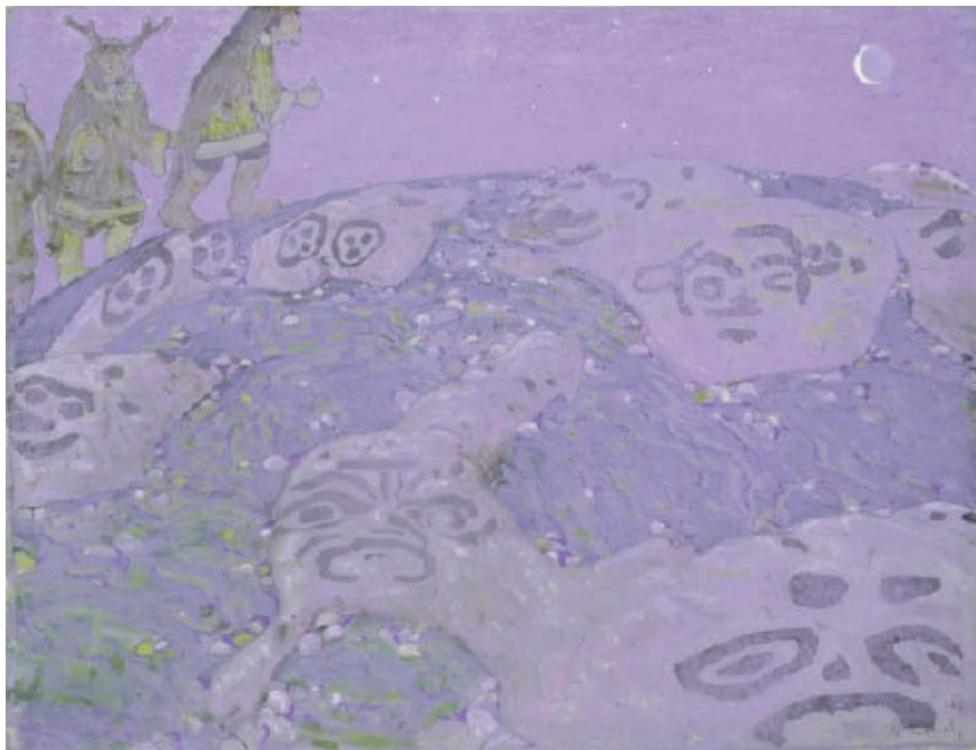


Via de regra, nas obras de Dmitry Stelletsky, prevalece o ar rigoroso do arcaísmo, sem os sentimentos de admiração e enternecimento. O painel decorativo "A batalha" foi inspirado por "O canto das hostes de Ígor". Em 1185, o príncipe Ígor, de Nóvgorod do Norte, empreendeu a marcha contra as hordas turcas, mas foi derrotado e preso. Essa marcha malsucedida veio a ser o tema da maior obra literária épica da antiga Rússia. No estilo do painel, percebe-se a influência do primitivismo popular, característico da obra de Stelletsky.

For the most part, Dmitry Stelletsky's works are dominated by a mood of strict archaism and free of all sense of salon sentimentality. The decorative mural *Battle* is based on a motive from *The Song of Igor's Campaign*. In 1185 Prince Igor of Novgorod-Seversky undertook a campaign against the Polovtsians but was routed and taken captive. This unsuccessful campaign served as the basis for Ancient Rus' greatest work of epic literature. The mural's style reveals a clear influence of folk primitivism, which is very typical for Stelletsky's oeuvre.

Um dos temas demoníacos que atraíam o artista em meados da década de 1900. O quadro foi inspirado por uma lenda ligada à força do amor, pouco conhecida, provavelmente muito antiga, que se assemelha a um pesadelo. Nela, havia seres que se constituíam como metade homem, metade serpente. Tintas fosforescentes, nuvens voando a toda velocidade pelo céu, a capa do herói, agitada pelo vento, e as figuras, que são o oposto das figuras petrificadas das primitivas estampas russas, transmitem o sentido da cena, cheia de "terríveis encantos e pavor".

One of the demonic motifs that fascinated artists in the middle of the 1900s. He was inspired by the little-known and evidently very ancient subject of half-men/half-serpents, which resembles a tortuous dream about the irresistible power of love. The phosphorescent paints, clouds racing across the sky and the flapping cape of the hero here are contrasted with hardened, lubok-esque "primitive" figures that convey the meaning of the scene, a scene full of "terrible charms and the murmurings of quiet horror".



Nicholas Roerich

Feitiço terrestre. 1907

Têmpera e pastel sobre papel colado sobre cartão. 49,6 x 64

Embaixo, à direita: 907 N. Roerich

Recebido em 1919 da coleção de M. B. Slepzova
Museu Estatal Russo

Earthly Spell. 1907

Tempera and pastels on paper mounted on cardboard. 49.6 x 64

Bottom right: 907 N. Roerich

Received in 1919 from the M. V. Slepsova collection
State Russian Museum

Na década de 1900, Roerich criou várias séries de pinturas, nas quais expressou seu conceito do mundo antigo e tentou tornar visíveis suas imagens. O artista gostava de pintar paisagens setentrionais, antigos locais de acampamento, pedras com petróglifos, sempre surpreendentes e frequentemente antropomorfos, como se fossem vivos e espiritualizados. O tema do quadro é o seguinte: numa noite branca setentrional, com a estreita foice da lua crescente, os anciãos chegam às pedras sagradas e fazem rituais misteriosos.

In the 1900s, Roerich created numerous large painting series in which he expressed his understanding of the ancient world and tried to render it visually. The artist loved to paint northern landscapes, sites of ancient encampments and stones with petroglyphs — always amazing and often anthropomorphic, as if they were alive and had a spirit. In the *Earthly Spell* the artist depicts as in the white northern night under a narrow crescent moon, ancient peoples come to a holy place, to the holy rocks, and perform secret rituals. This is the subject of the painting.



Nicholas Roerich

Visitantes a Bordo. 1902

Óleo sobre tela. 40,5 x 64

Recebido em 1927 da

Fundação Estatal de Museus
Museu Estatal Russo

Overseas Guests. 1902

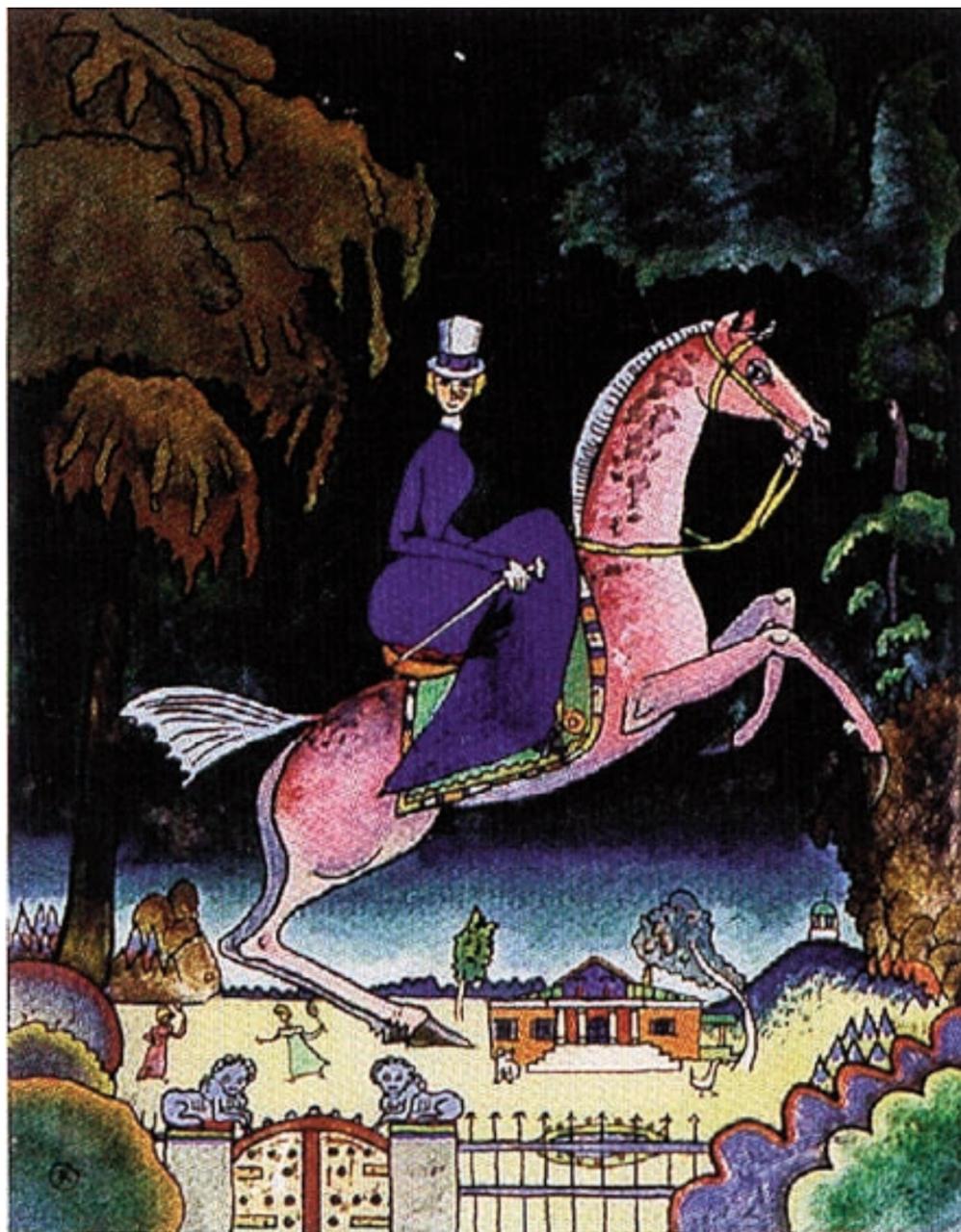
Oil on canvas. 40.5 x 64

Received in 1927 from

the State Museum Fund
State Russian Museum

O quadro encanta com seu frescor, alegria e um ar festivo. Ele leva o espectador para um mundo antigo, cheio de beleza e de romantismo, mundo de homens fortes e destemidos — os varegos, que, segundo Roerich, trouxeram uma nova corrente vivificante em nossa história. O ar poético do quadro, adornado de elementos fantásticos, provém da interpretação incomum do tema histórico. Na obra, o pintor recorre aos elementos do estilo da arte popular, tais como ornamentação, intensidade de cores e laconismo de desenho.

Painted in resonant tones and permeated with jubilant rhythms, *Overseas Guests* transports the viewer back to the beautiful and romantic world of strong and brave Varangians, who introduced, according to Roerich, a “new stream” into Russian history. The poetic construction of the painting and its fantastic vibrancy are the rest of the unusual interpretation of the historical subject. In the work, several techniques from folk art were used, including its decorative quality and the intensity of the colors and the laconism of the drawing.



Wassily Kandinsky

Amazona com leões azuis. 1918
Óleo sobre vidro. 31,3 x 24,2
Embaixo, à esquerda: monograma
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

Female Rider and Lions. 1918
Oil on glass. 31.3 x 24.2
Bottom left: monogram
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum

Wassily Kandinsky

Nuvem dourada. 1918
Óleo sobre vidro. 24 x 31
Embaixo, à esquerda: monograma
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

Golden Cloud. 1918
Oil on glass. 24 x 31
Bottom left: monogram
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum



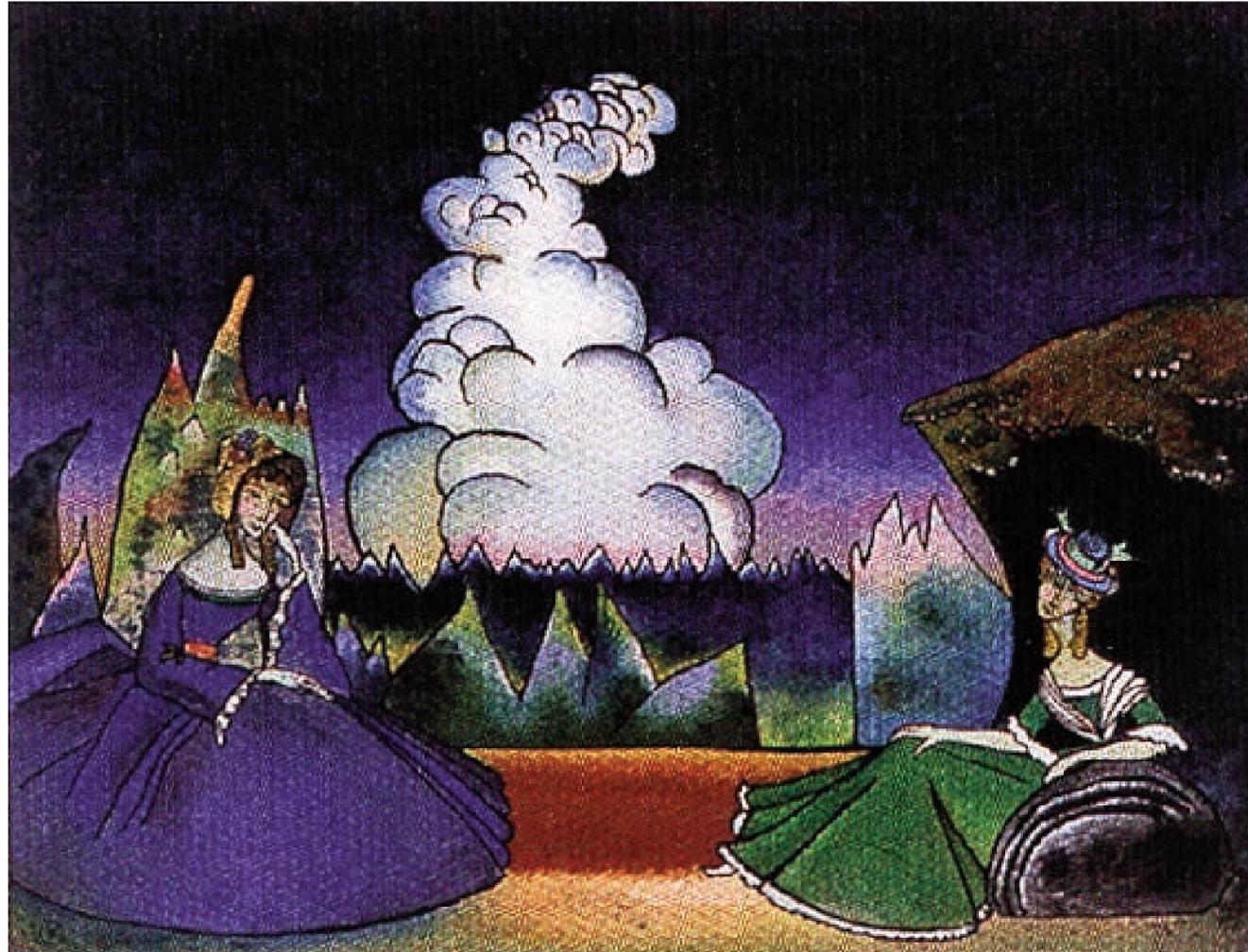
Nos anos 1910, assim como na sua juventude, Kandinsky sentiu novamente uma tremenda admiração perante a beleza viva e exuberante das tradições russas. Na série de pinturas sobre vidro, o artista, por um lado, volta à técnica que já havia usado, tendo se impressionado pelos quadros populares, vistos nas feiras do sul da Rússia e na Alemanha. Por outro lado, Kandinsky, com uma leve, mas evidente ironia, imita o estilo de imagens com temas de contos de fada dos artistas de "O mundo da arte" (Ivan Bilibin, Konstantin Sómov etc.), populares na Rússia no começo do século XX. Seja como for, Kandinsky cria obras inesperadas para um autor conhecido por telas abstratas, nas quais ele volta à arte figurativa, às tradições e a temas de contos de fada.

In the 1910s, just like in his youth, Kandinsky experienced a new wave of admiration for the bright richness and lush beauty of Russian traditions. In a series of paintings done on glass, on the one hand, the artist returns to the techniques he also used earlier under the influence of what he saw in bazaars in the south of Russia and in German folk art. On the other hand, Kandinsky clearly and with light irony stylizes images on the fairy tale theme from artists of the World of Art circle (Ivan Bilibin, Konstantin Somov and others) that were popular in Russia at the beginning of the 20th century. Regardless, Kandinsky created works that were unexpected for him, a famous artist of abstract canvases, in which he returned to figurativism, the fantastic, and traditions.

Wassily Kandinsky

Nuvem branca. 1918
Óleo sobre vidro. 25 x 31
Embaixo, à esquerda: monograma
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

White Cloud. 1918
Oil on glass. 25 x 31
Bottom left: monogram
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum



"Amazona nas montanhas", "Amazona com leões azuis" e "Nuvem branca" são feitas no verso do vidro, técnica que remonta à tradição da pintura popular alemã e do sul da Rússia, que empolgou Kandinsky em Murnau no fim dos anos 1900, e à qual ele retornou no fim da década de 1910. A narrativa ingênua, a transgressão livre das proporções reais e da perspectiva, a coloração forte e plana das figuras e dos objetos e o princípio folclórico bem expresso dão um caráter leigo e fantasioso a essas obras.

Wassily Kandinsky

Amazona nas montanhas. 1918
Óleo sobre vidro. 31 x 24,7
Embaixo, à esquerda: monograma
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

Female Rider in Hills. 1918
Oil on glass. 31 x 24.7
Bottom left: monogram
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum



Female Rider in Hills, Female Rider and Lions, White Cloud are painted in oil on glass—a technique dating back to the traditions of Old German folk art, which Wassily Kandinsky studied in Murnau in the late 1900s and returned to at the end of the 1910s. The most remarkable features of these works are its naïve narrativeness, deliberate rejection of real scales and perspective, bright and flat painting of the figures and objects, equality between the major and minor details and the strongly expressed folkloric basis.



Gabriele Münter

Guerreiro. Início dos anos 1910
Óleo sobre vidro. 25,5 x 22,5
Coleção privada, Alemanha

Warrior. Early 1910s
Oil on glass. 25.5 x 22.5
Private collection, Germany

Gabriele Münter

São Jorge. Início dos anos 1910
Óleo sobre vidro. 38,5 x 31
Coleção privada, Alemanha

St. George. Early 1910s
Oil on glass. 38.5 x 31
Private collection, Germany



Parede com pinturas sobre vidro no apartamento de Kandinsky e Münter
Munique, Outono de 1908

Wall with the glass works in Kandinsky–Münter's flat
Munich, Autumn, 1908

Gabriele Münter

A madona com o bebê. 1909
Óleo sobre vidro. 12 x 9
Coleção privada, Alemanha

The Virgin Mother. 1909
Oil on glass. 12 x 9
Private collection, Germany



Gabriele Münter e Kandinsky conheceram a pintura em vidro em Murnau, graças a Jawlensky, que chamou a atenção dos dois para o artista Henrich Rambold, especialista nesse gênero de pintura, e para a coleção de quadros tradicionais em vidro pertencente a Johann Kreuz. Münter aprendeu com Jawlensky a técnica da pintura em vidro e se tornou a primeira artista em Murnau nesse ramo. Ela ficou encantada com a pintura em vidro e convenceu Kandinsky a trabalhar nessa técnica. Finalmente, ele concordou e criou uma boa quantidade de quadros em vidro. Seu primeiro trabalho independente em vidro foi "A madona com o bebê", de 1909. O quadro ainda lembrava muito as imagens populares, porém, já aparecem nele os traços do estilo próprio de Münter. A composição é construída com planos grandes, colorido forte, limitado por algumas cores contrastantes, e com predominância dos traços de contorno. Muitos trabalhos de Gabriele Münter em vidro já estão longe dos exemplos da pintura popular religiosa que a inspiraram outrora. Eles registram momentos de sua vida particular e refletem o temperamento artístico que lhe permite, com a velocidade de um relâmpago, captar o momento e representá-lo em sua obra rapidamente, de maneira concentrada. Em 1916, após a partida de Kandinsky de Estocolmo, Münter voltou à pintura de formatos grandes e seu colorido passou a ser mais claro. Depois de 1917, ela se dedicou novamente a quadros em vidro, de formatos menores.



Gabriele Münter

Pastor. Início dos anos 1910
Óleo sobre vidro. 28,5 x 21
Coleção privada, Alemanha

Shepherd. Early 1910s
Oil on glass. 28.5 x 21
Private collection, Germany

Gabriele Münter

Em torno da fogueira
Início dos anos 1910
Óleo sobre vidro. 31,5 x 21,5
Coleção privada, Alemanha

By the Bonfire. Early 1910s
Oil on glass. 31.5 x 21.5
Private collection, Germany



Gabriele Münter

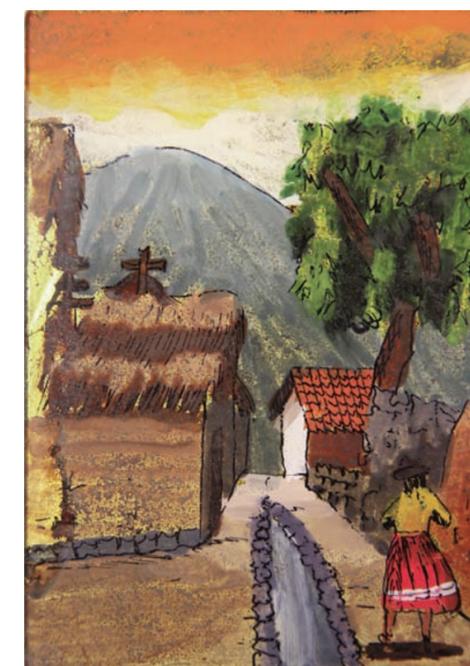
Paisagem. Início dos anos 1910
Óleo sobre vidro. 13 x 18
Coleção privada, Alemanha

Landscape. Early 1910s
Oil on glass. 13 x 18
Private collection, Germany

Gabriele Münter

Rua em vilarejo na Baviera
Início dos anos 1910
Óleo sobre vidro. 13 x 9
Coleção privada, Alemanha

Street in the Village. Early 1910s
Oil on glass. 13 x 9
Private collection, Germany



Gabriele Münter and Kandinsky were introduced to stained glass at Murnau thanks to Jawlensky, who pointed their attentions to Heinrich Rambold, a glass artist, and Johann Kreuz's collection of traditional paintings on glass. Münter mastered stained glass technique, and became the first in Murnau to try out this technique. Münter was fascinated by traditional stained glass, and persuaded Kandinsky to work in this technique. Her first independent work in glass was *The Virgin Mother* from 1909. It is still very close to the folk model; however, Münter's own style clearly shows through in the construction of the composition with its large planes, the bright tones that are slightly limited by the contrasting colors, and the dominance of the contours. Many of Gabriele Münter's works in glass are far from the examples of folk religious painting that inspired her. They reflect her artistic temperament, which allowed Münter to capture a moment with lightning speed, quickly portraying it in her work in a concentrated manner. In 1916, after Kandinsky left Stockholm, Münter turned to large scale painting, and her colors became much lighter. After 1917, Münter once again returned to small scale paintings in glass.



KANDINSKY

NA ALEMANHA // IN GERMANY

MÜNTER // JAWLENSKY // WEREFKIN // SCHÖNBERG

Wassily Kandinsky

Murnau. Paisagem estival. 1909

Estudo para o quadro "Casas na montanha"
(Coleção privada, Nova York)
Óleo sobre cartão. 33,5 x 46
Embaixo, à esquerda: *Kandinsky*
Recebido em 1926 da coleção
de Alexander Korovin, Leningrado
Museu Estatal Russo

Murnau. Summer Landscape. 1909

Study for the painting *Houses in the Mountains*
(private collection, New York)
Oil on cardboard. 33.5 x 46
Bottom left: *Kandinsky*
Received in 1926 from the
Alexander Korovin collection, Leningrad
State Russian Museum

No outono de 1908, inicia-se uma nova etapa na obra de Kandinsky. A convite de Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin, ele se muda para Murnau junto com Gabriele Münter, numa pequena aldeia dos Alpes da Bavária, a 50 km de Munique. As obras feitas pelo artista durante esses anos demonstram certa influência dos *fauvistas* franceses, vistos por ele anteriormente, em Paris. A "Paisagem estival", como outras pintadas em Murnau, distingue-se pela função das cores, cuja meta não é a semelhança com a natureza, mas a transmissão das emoções do pintor.

Correspondem a elas os volumes e os contornos aproximados dos objetos que tendem, se não à independência total, a certa liberdade da natureza, que é o motivo do quadro. E foi isso que, na obra de Kandinsky, precedeu o surgimento de composições abstratas.

In autumn 1908, a new stage began in Kandinsky's work. Together with Gabriele Münter, he lived in Murnau, in a small settlement in the Bavarian Alps, 50 kilometers from Munich, on the invitation of Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin. The artist's works from these years demonstrate his familiarity with the works of the French fauvists, which he saw not long before this time in Paris. *Summer Landscape*, like the others he painted in Murnau, is distinguished by the heightened activity of color that does not seek to resemble nature, but instead reflect the artist's emotions. They correspond to the famous approximate volumes and contours that have a tendency to be, if not fully independent from the natural subject, largely free, that preceded the emergence of Kandinsky's abstract compositions.



Wassily Kandinsky

Murnau. Paisagem estival. 1909
Óleo sobre cartão. 34 x 46
Embaixo, à direita: *Kandinsky*
Recebido em 1926 da coleção
de Alexander Korovin, Leningrado
Museu Estatal Russo

Murnau. Summer Landscape. 1909
Oil on cardboard. 34 x 46
Bottom right: *Kandinsky*
Received in 1926 from the
Alexander Korovin collection, Leningrad
State Russian Museum

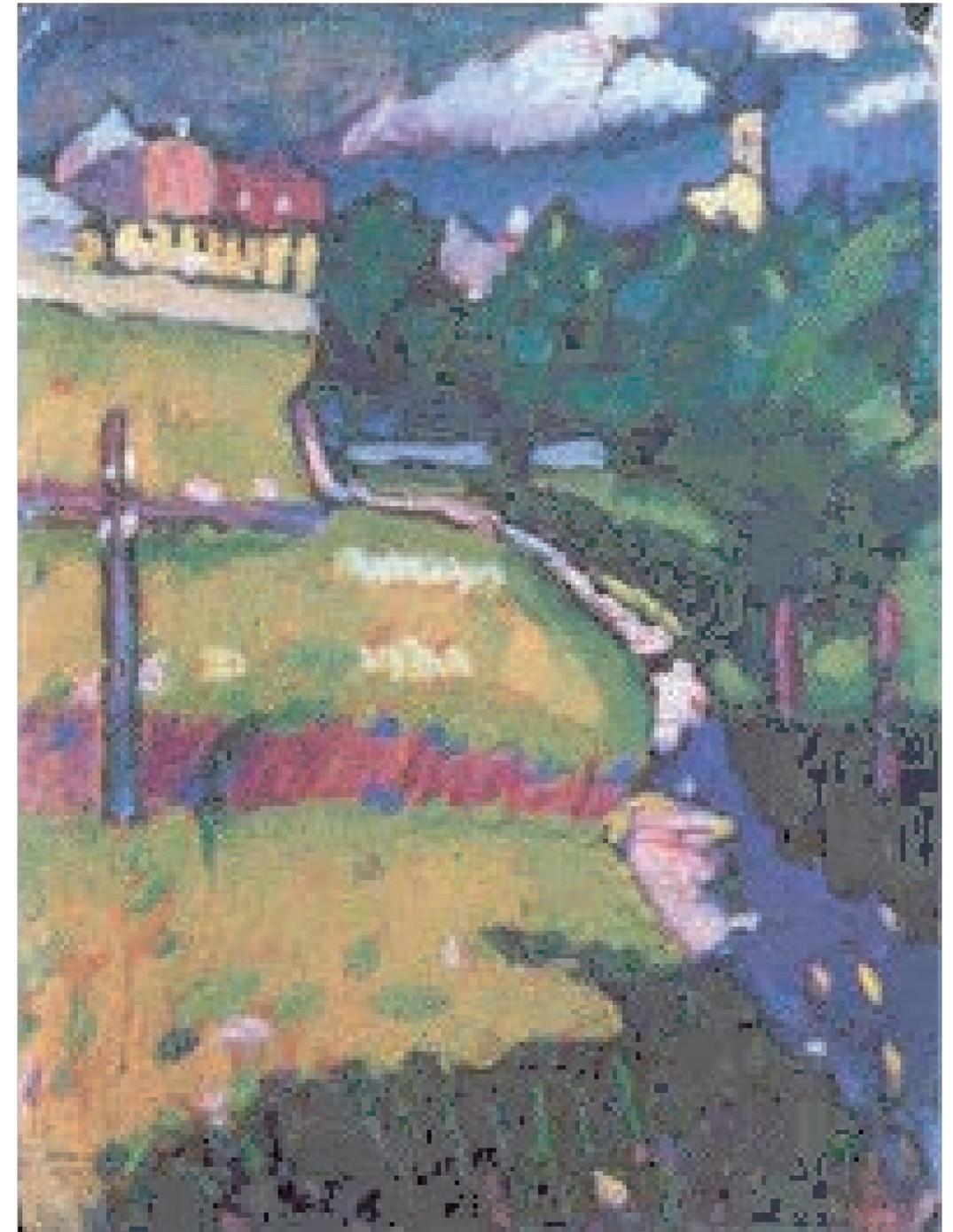


Muitas composições do fim da década de 1900 perdem seu caráter temático e neles predomina com evidência maior a correspondência do colorido ao mundo interior real do autor. Em seu trabalho teórico *Sobre a questão da forma*, Kandinsky escreve: "Ao real se contrapõe a grande abstração que, pelo visto, resulta na aspiração de excluir totalmente o que é material e personificar o conteúdo em formas 'não materiais'. A vida abstrata das formas materiais diminuídas ao mínimo, fixada e percebida dessa maneira, a predominância de unidades abstratas que dão na vista, revelam convincentemente a voz interna do quadro".

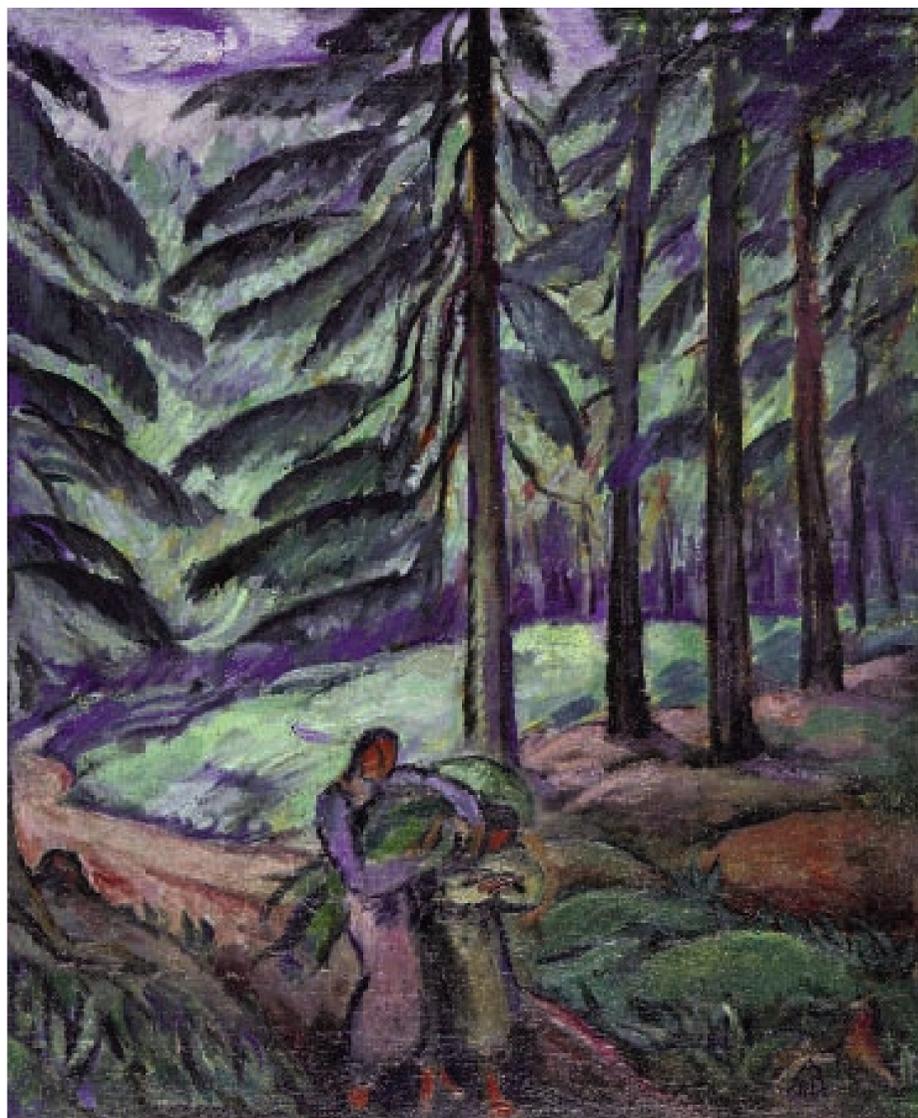
Wassily Kandinsky

Igreja em Murnau, Estudo
1908 ca.
Óleo e têmpera sobre cartão
44,5 x 32,8
Museu Estatal de Artes Plásticas
Mikhail Vrubel da província de Omsk

Study with a Church. Murnau
Circa 1908
Oil and tempera on cardboard
44.5 x 32.8
Mikhail Vrubel Regional Museum
of Fine Arts, Omsk



Kandinsky's compositions become ever more non-objective towards the end of the 1900s decade, and their treatment of color expresses the artist's real inner world with ever-increasing clarity. "Realism," writes Kandinsky in his theoretical essay 'On the Question of Form', "is opposed by great abstraction, which seems to come down to the desire to do away completely with objects and embody content in 'non-material forms'. The abstract life of forms reduced to minimal objectivity is thus fixated and perceived by the mind, and the starkly visible domination of abstract elements confidently exposes the picture's inner voice."



Vladimir Bekhteev

Na floresta. Fim da década de 1900
Óleo sobre tela. 85 x 65
Coleção privada, Moscou

In the Forest. Late 1900s
Oil on canvas. 85 x 65
Private collection, Moscow

Vladimir Bekhteev, um dos conhecidos e correligionários russos de Kandinsky, entrou no grupo *Der Blaue Reiter* e participava das exposições desse grupo. Estilisticamente, suas obras eram próximas às obras dos correligionários de Kandinsky que se inspiravam nos *fauvistas*, no início de suas carreiras artísticas.

Vladimir Bekhteev was among Kandinsky's Russian acquaintances and colleagues. He was a part of *Der Blaue Reiter* group and exhibited his works at their exhibitions. Stylistically, his works were close to Kandinsky's cohorts who were inspired by the Fauvists at the beginning of their artistic careers.



Gabriele Münter

Paisagem. Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 45 x 70
Coleção privada, Alemanha

Landscape. Early 1910s
Oil on canvas. 45 x 70
Private collection, Germany

Gabriele Münter

Rua em vilarejo na Baviera
Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 40 x 50
Coleção privada, Alemanha

Street in a Bavarian Village
Early 1910s
Oil on canvas. 40 x 50
Private collection, Germany

Nas obras de Gabriele Münter, feitas em Murnau, unem-se tradições populares alemãs, traços *fauvistas* e o primitivismo característico da pintora.

The works that Gabriele Münter created in Murnau combine the sources of German folk design, Fauvist elements, and the primitivism characteristic for Münter's work.



Escada "Casa Russa". Murnau, 1911
Stairs "Russian House". Murnau, 1911

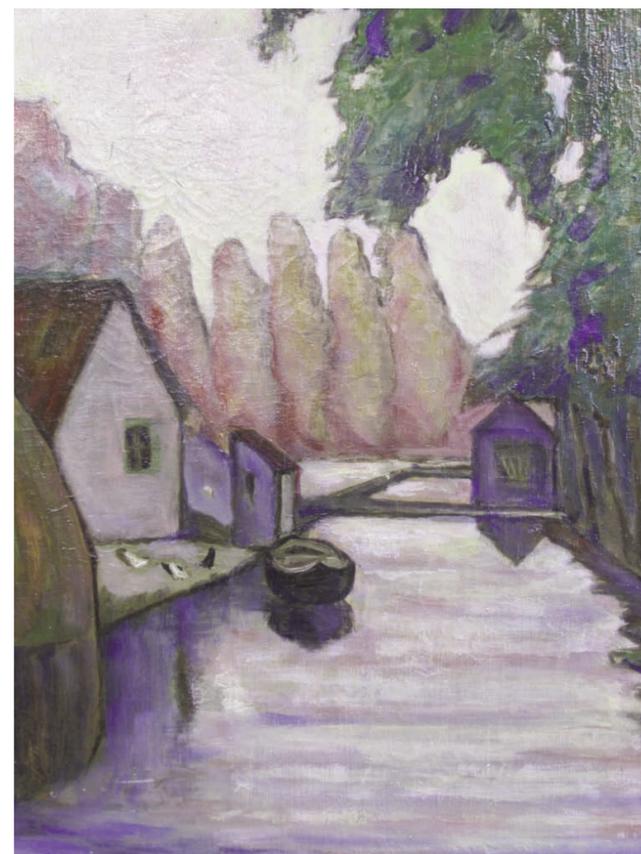
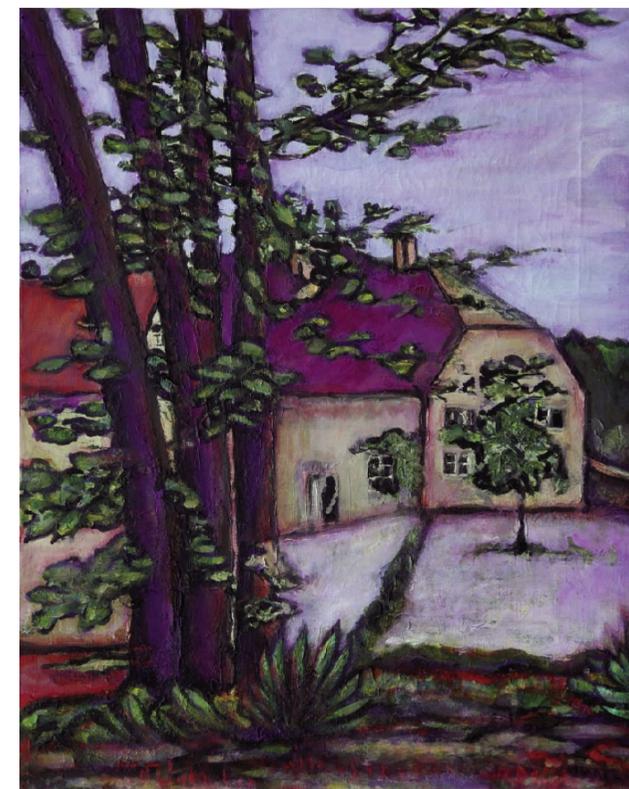
Kandinsky em Munique. Foto de Gabriele Münter
Kandinsky in Munich. Photograph by Gabriele Münter



Gabriele Münter



Kandinsky e Gabriele Münter em Estocolmo. 1916
Kandinsky and Gabriele Münter in Stockholm. 1916



Gabriele Münter

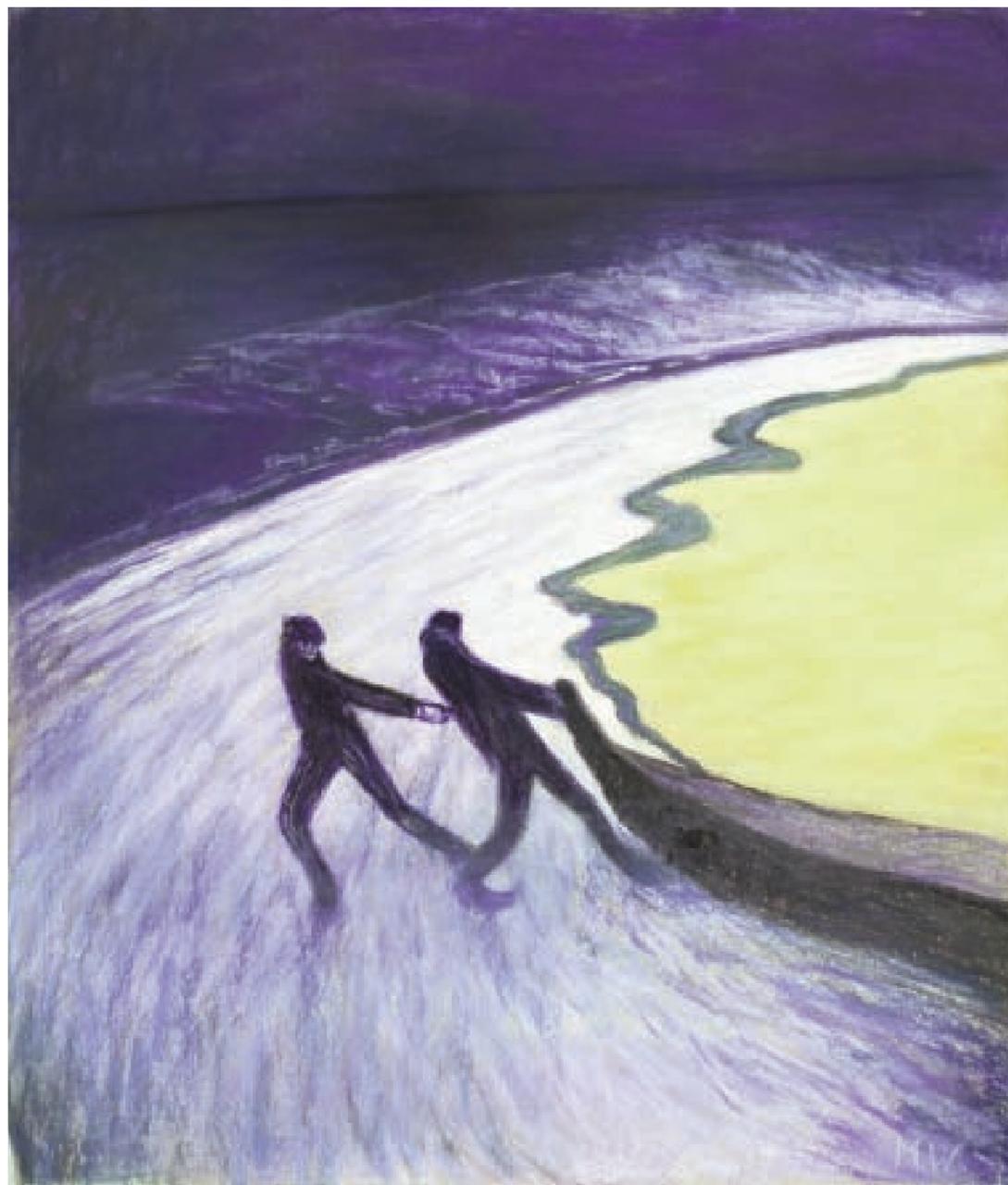
Casa em Murnau. Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 52 x 41
Coleção privada, Alemanha

House in Murnau. Early 1910s
Oil on canvas. 52 x 41
Private collection, Germany

Gabriele Münter

Paisagem. 1910-1912
Óleo sobre tela. 46 x 35
Coleção privada, Alemanha

Landscape. 1910-1912
Oil on canvas. 46 x 35
Private collection, Germany



Antes de partir para a Alemanha, Marianne von Werefkin estudou em São Petersburgo com Iliá Répin, foi uma ávida leitora de obras de escritores simbolistas. Ao chegar à Alemanha, visitou outros países, foi influenciada por fauvistas e expressionistas, o que se refletiu em sua obra do início dos anos 1910. Participou das exposições do grupo *Der Blaue Reiter* e dos salões de Izdebsky.

Before moving to Germany, Marianne von Werefkin studied with Ilya Repin in St. Petersburg and was an avid reader of works by Symbolist writers. After relocating to Germany and traveling to other countries, her interest shifted to the Fauvists and Expressionists, whose influence is visible in her oeuvre of the early 1910s. Her works were shown at *Der Blaue Reiter* exhibitions and Izdebsky Salons.

Marianne von Werefkin

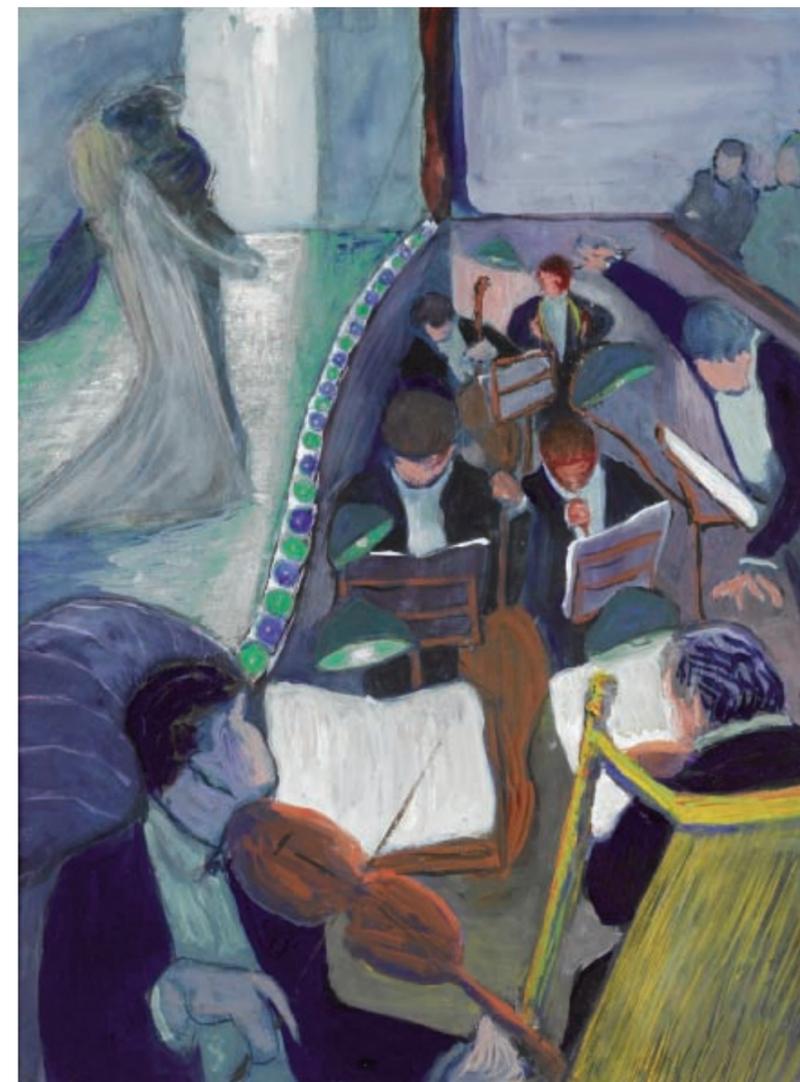
Pescador. Início dos anos de 1910
Aquarela, guache e pastel
sobre papel. 43,5 x 36,5
Galeria Kournikova

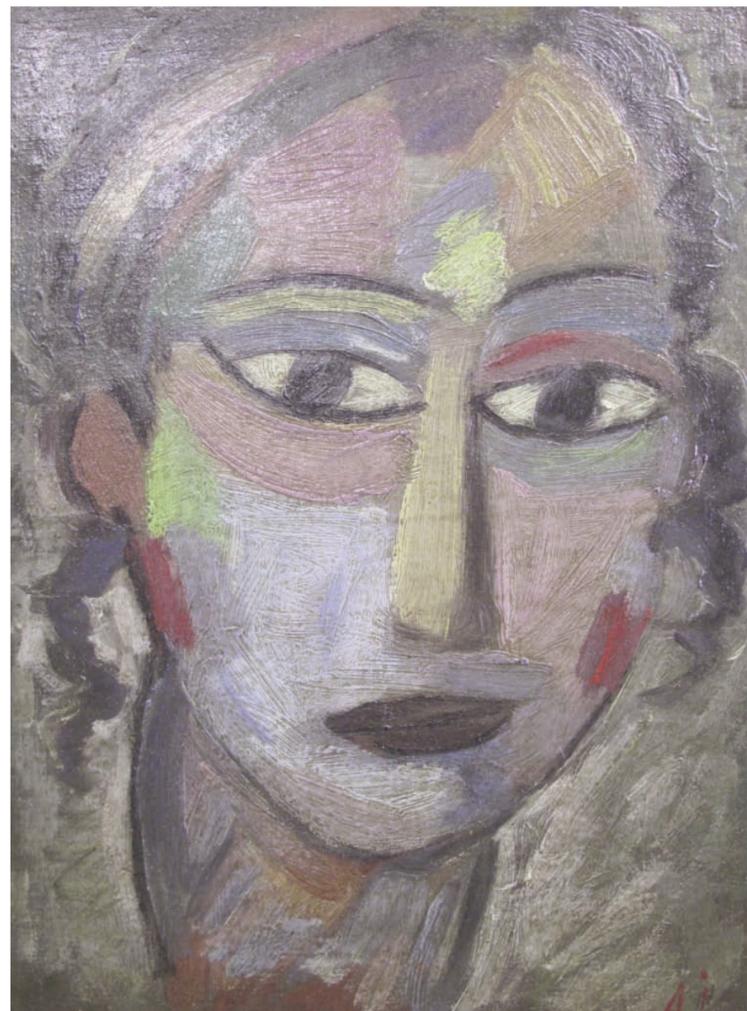
Fishermen. Early 1910s
Watercolor, gouache and pastels
on paper. 43.5 x 36.5
Kournikova Gallery

Marianne von Werefkin

No teatro. 1906–1907
Têmpera e guache sobre papel,
colado sobre cartão. 50,5 x 37,5
Coleção de Stella e Vadim Aminov

In the Theater. 1906–1907
Tempera and gouache on paper
mounted on cardboard. 50.5 x 37.5
Stella and Vadim Aminov collection





Alexej von Jawlensky

Cabeça de uma moça
Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 38,5 x 28,5
Coleção privada, Alemanha

Head of a Girl. Early 1900s
Oil on canvas. 38.5 x 28.5
Private collection, Germany

Cabeças femininas — obras típicas de Alexej von Jawlensky do início da década de 1910. Nelas, combinam-se várias fontes de inspiração do artista (fauvismo, pintura de ícones, arte popular), transformadas num mundo metafórico e no estilo criados pelo autor.

The women's heads are typical works for Jawlensky at the beginning of the 1910s. These works combine different sources of inspiration for the artist (Fauvism, icons, folk art) and transformed them into the visual world and style created by Jawlensky.

Alexej von Jawlensky

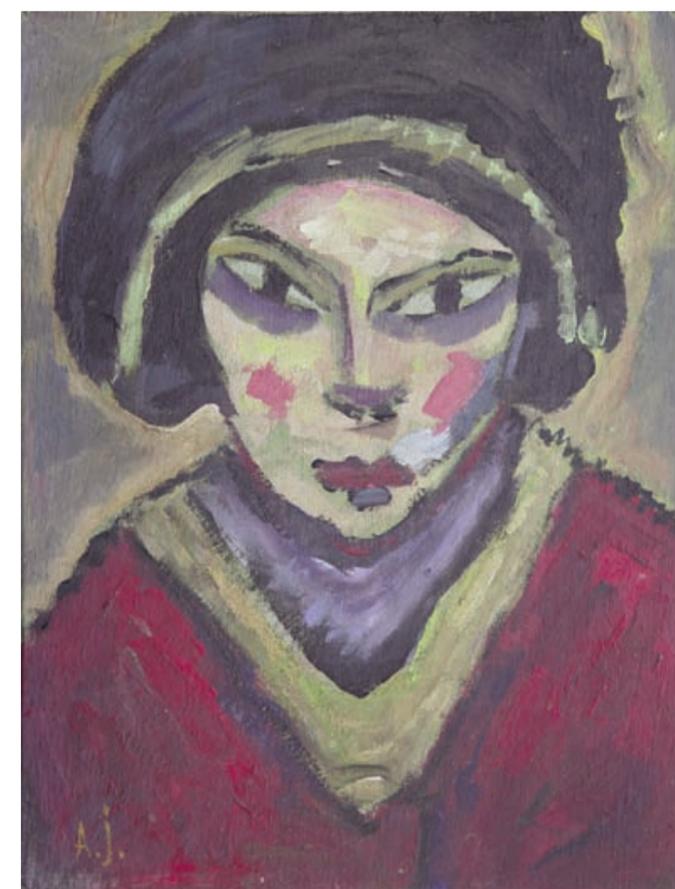
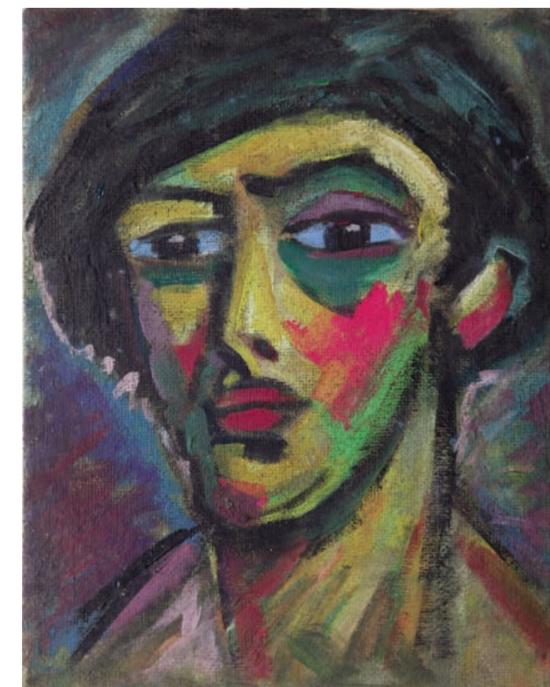
Moça de chapéu preto
Início dos anos 1910
Óleo sobre cartão. 30,5 x 24
Coleção privada, Alemanha

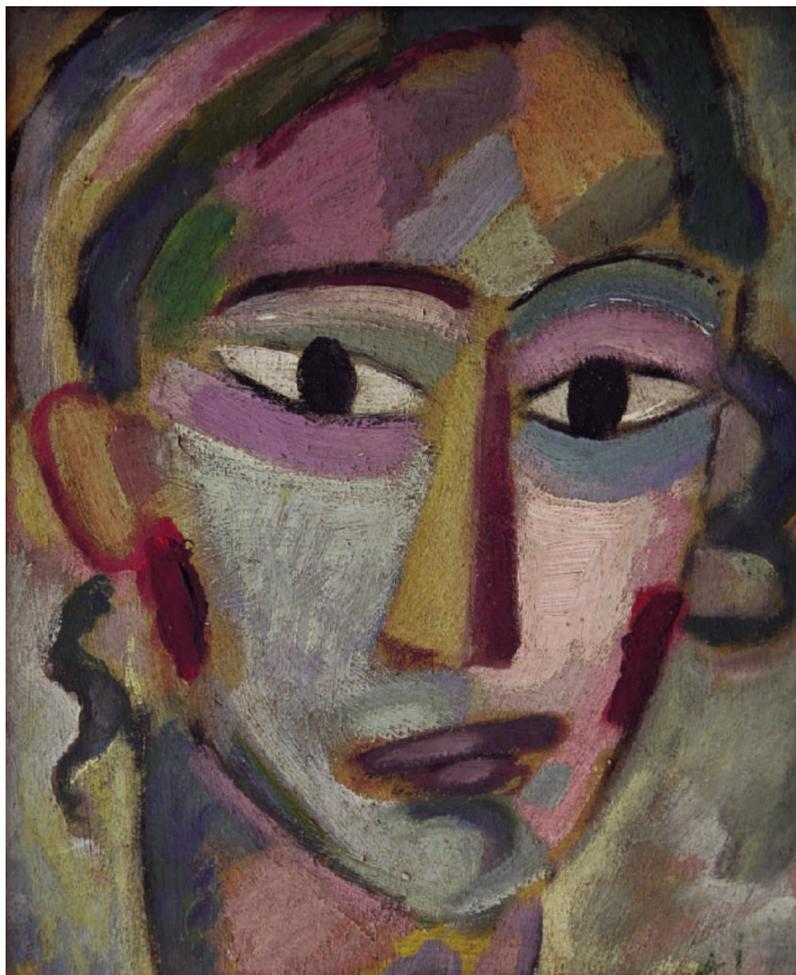
Girl in a Black Hat. Early 1910s
Oil on cardboard. 30.5 x 24
Private collection, Germany

Alexej von Jawlensky

Cabeça. Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 30,5 x 24
Coleção privada, Alemanha

Head. Early 1910s
Oil on canvas. 30.5 x 24
Private collection, Germany

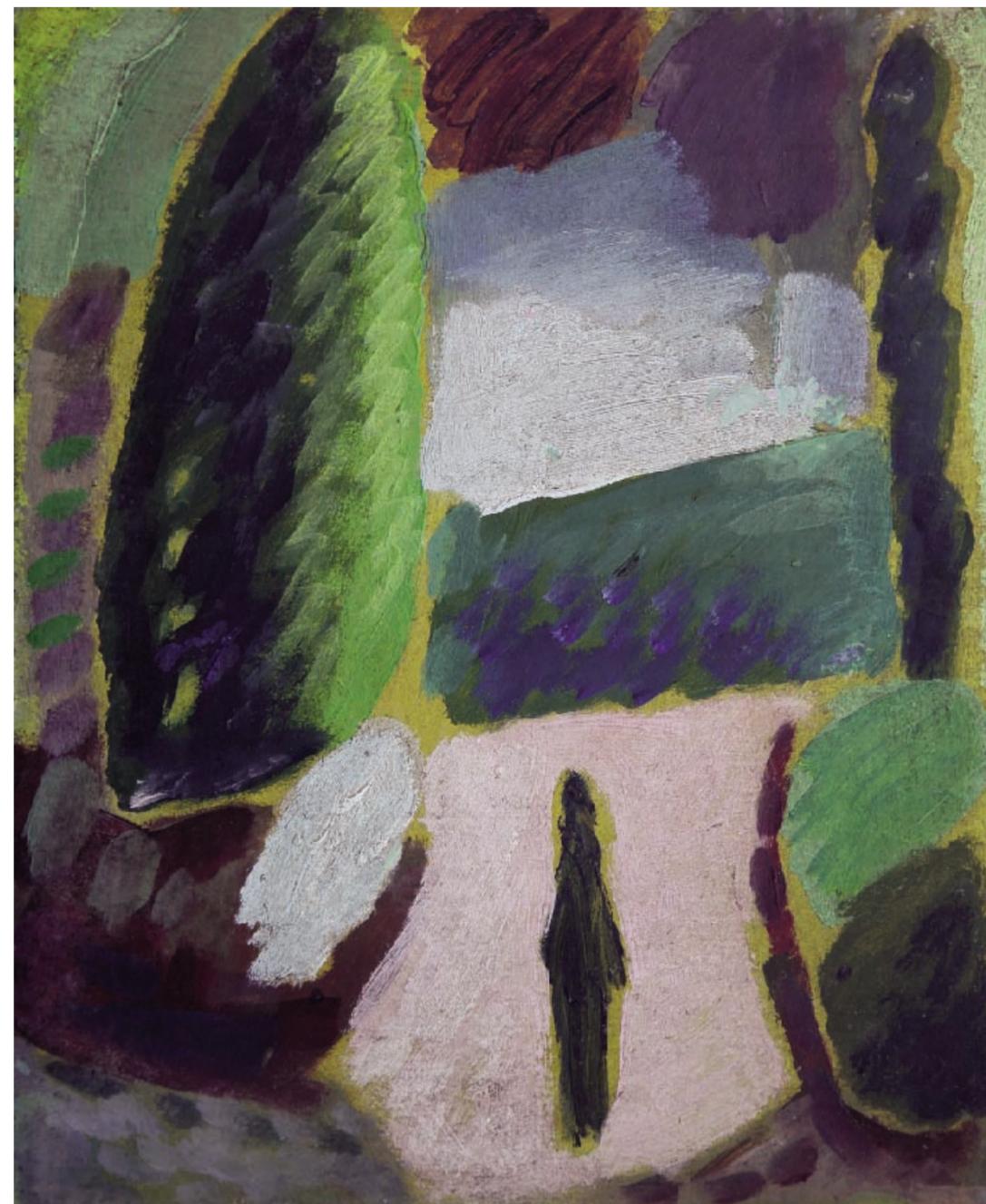




Alexej von Jawlensky

Cabeça de uma moça. 1913
Óleo sobre cartão. 30,5 x 25,5
Coleção privada, Alemanha

Head of a Girl. 1913
Oil on cardboard. 30.5 x 25.5
Private collection, Germany



Alexej von Jawlensky

Paisagem. Início dos anos 1910
Óleo sobre cartão. 29 x 24
Coleção privada, Alemanha

Landscape. Early 1910s
Oil on cardboard. 29 x 24
Private collection, Germany



Alexej von Jawlensky

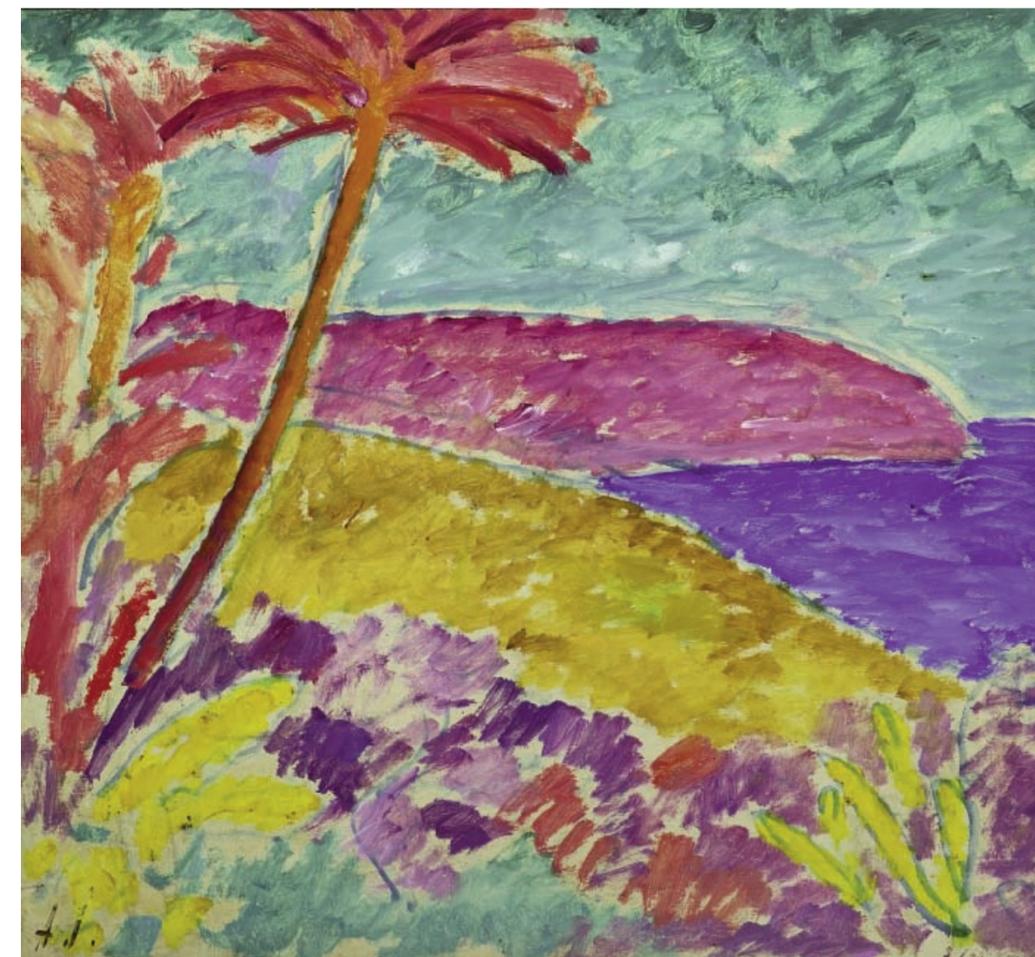
Tulipas. Início dos anos 1910
Óleo sobre cartão. 30 x 22
Coleção privada, Alemanha

Tulips. Early 1910s
Oil on cardboard. 30 x 22,5
Private collection, Germany

Alexej von Jawlensky

Flores. Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 35,5 x 26,5
Coleção privada, Alemanha

Flowers. Early 1910s
Oil on wood. 35.5 x 26.5
Private collection, Germany



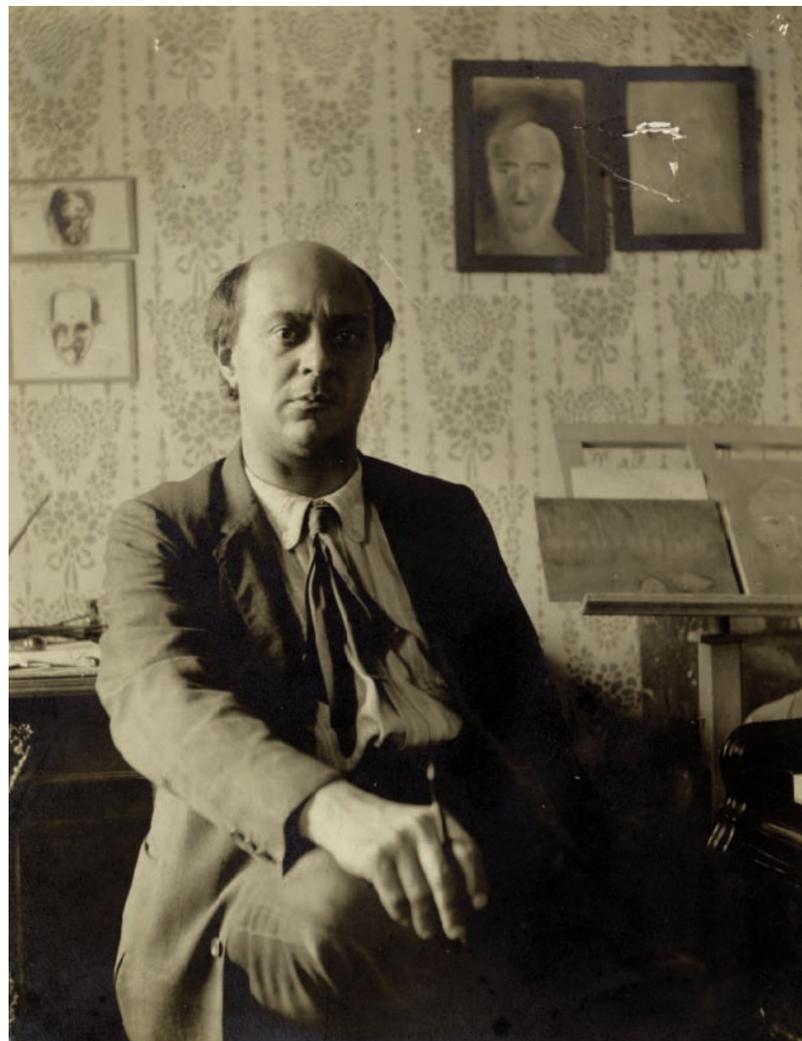
Alexej von Jawlensky

Palmeira vermelha (Bordighera). 1914
Óleo sobre cartão. 48,4 x 53
Cortesia da Galeria Schwarzer, Düsseldorf

Red Palm (Bordighera). 1914
Oil on cardboard. 48.4 x 53
Courtesy of Galerie Schwarzer, Düsseldorf

O período de formação do artista se passou na Rússia. Mais tarde, mudando-se para a Alemanha, teve influência de diversos mestres europeus, mas em 1910 voltou às tradições da pintura de ícones, combinando-a com as máscaras africanas, e criou um estilo que não se assemelha a nenhum outro. Vivendo e trabalhando na Alemanha, ao lado de Kandinsky, Jawlensky experimenta pintar paisagens e naturezas mortas de maneira praticamente abstrata.

Alexej von Jawlensky's formative years passed in Russia. Though he came under the influence of various European artists after moving to Germany, by the early 1910s he'd turned once again to the icon tradition, which he combined with the aesthetic of African masks. With this type of work, Jawlensky created a style that was his alone. Living and working in Germany alongside Kandinsky, Jawlensky also experimented with abstraction in the early 1910s, painting landscapes and still lifes of an almost non-objective character.



Fotografia de Arnold Schönberg. 1911 ca.
Arnold Schönberg envia esta carta
a Kandinsky em 1911
Arnold Schönberg Center, Viena

Photo of Arnold Schönberg. Circa 1911
Arnold Schönberg sent this photo
to Wassily Kandinsky in 1911
Arnold Schönberg Center, Vienna

“Os quadros de Schönberg dividem-se em dois tipos: uns pintados diretamente das pessoas, outros são os rostos, reproduzidos intuitivamente, chamados por ele mesmo de “visões”.

Seu “Autorretrato” foi pintado com a chamada sujeira da paleta. Com que outro material ele poderia conseguir dar essa expressão tão forte, tão sóbria, precisa e lacônica?”
“Uma das “visões”, numa tela bem pequena (ou um pedaço de cartolina de embalagem), só tem uma cabeça. Os olhos, delineados com vermelho, são grandiloquentes”.

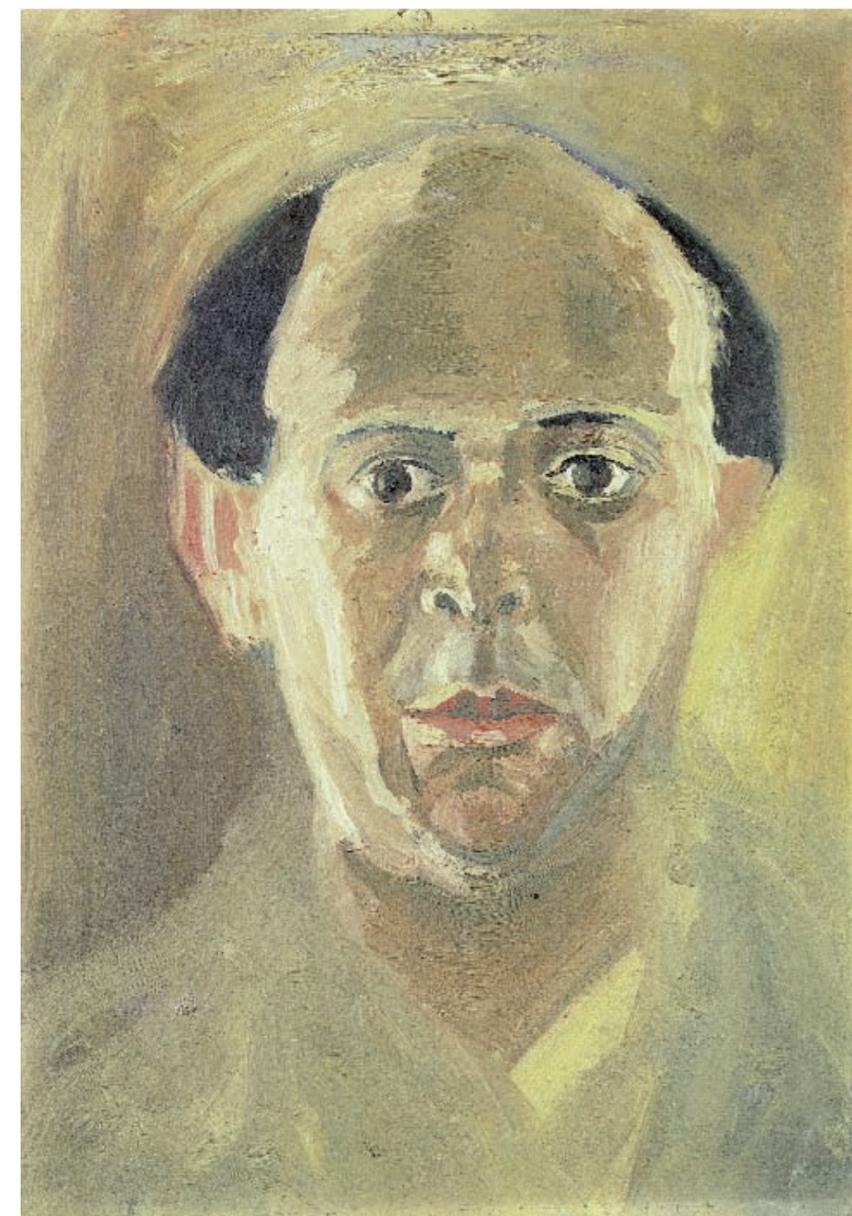
Kandinsky sobre Schönberg
Wassily Kandinsky. “Kartiny Shenberga.” *Izbrannye trudy.*
1918–1938. Moscou: 2001. Vol. 2, pp. 201–205.

Schönberg’s paintings fall into two camps. The first are of people that were painted directly from nature. The second are of intuitively perceived people that he called “visions.”

“His ‘Self-Portrait’ was painted using the so-called dirt of the palette. What other material would have allowed him to achieve such a strong, sober, precise and laconic impression?”

“One of the ‘Views’ on a very small canvas (or on a piece of packing cardboard) is only of heads. The expressive eyes are surrounded by red.”

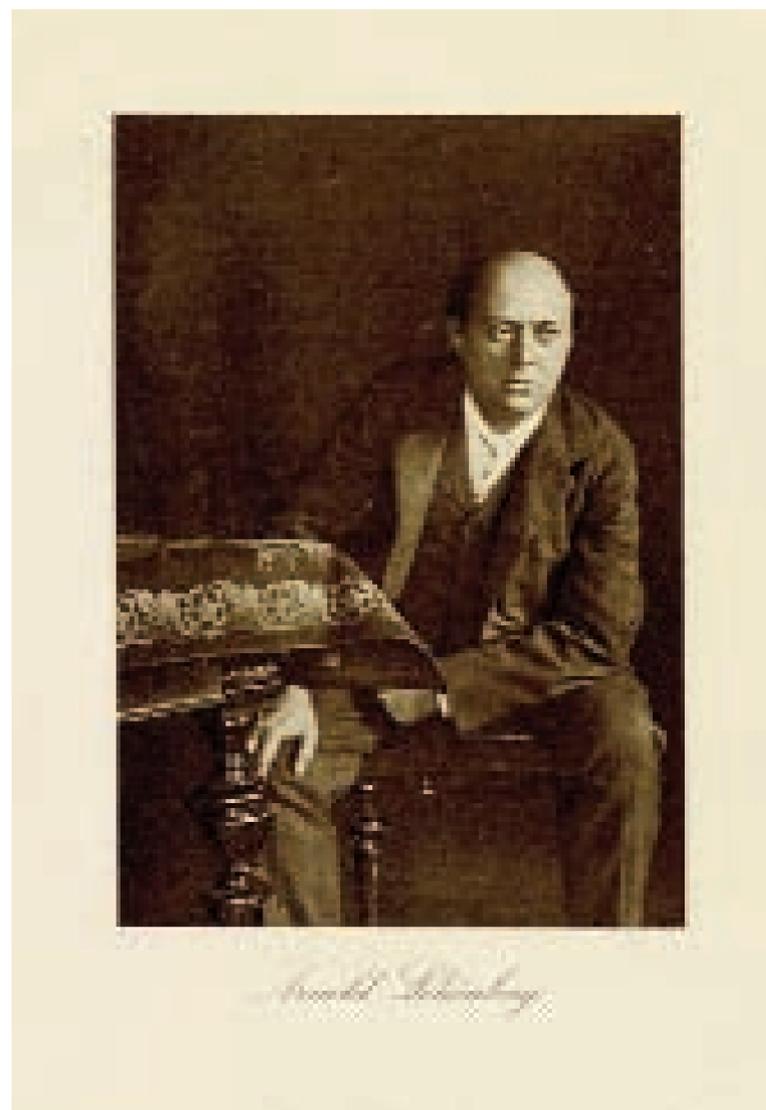
Wassily Kandinsky. “Kartiny Shenberga.” *Izbrannye trudy.*
1918–1938. Moscow. 2001. Vol. 2, pp. 201–205.



Arnold Schönberg

Autorretrato. 1910 ca.
Óleo sobre cartão. 38 x 28
Coleção privada, Nova Jersey, EUA

Self Portrait. Circa 1910
Oil on cardboard. 38 x 28
Private collection, New Jersey, USA



Arnold Schönberg. Viena, 1908 ca.
Arnold Schönberg Center, Viena

Arnold Schönberg. Vienna, Circa 1908
Arnold Schönberg Center, Vienna

"...Schönberg pinta não para criar algo "agradável", "bonito". Trabalhando no quadro, ele nem o imagina como tal. Sem se preocupar com o resultado final, ele quer fixar suas "impressões" subjetivas e precisa somente dos meios que lhe parecem necessários nesse momento".

"A finalidade do quadro é revestir sua visão interna, expressá-la numa forma pictórica".

Wassily Kandinsky. "Kartiny Shenberga." *Izbrannye trudy. 1918-1938.* Moscow. 2001. Vol. 2, p. 202.

"...Schönberg does not paint to create a "pretty," "beautiful," etc. canvas. Working on his canvases, he doesn't even think of them as such. Ignoring the end result, he wants to capture a subjective 'perception' and only needs the means that seem to be needed by him at a given moment."

"The goal of a painting is to clothe internal impressions in external expression — painted form."

Wassily Kandinsky. "Kartiny Shenberga." *Izbrannye trudy. 1918-1938.* Moscow. 2001. Vol. 2, p. 202.



Arnold Schönberg

Ódio. 1910
Óleo sobre madeira compensada
de três folhas. 43 x 30,5
Coleção privada, Nova Jersey, EUA

Hatred. 1910
Oil on three-ply panel. 43 x 30.5
Private collection, New Jersey, USA



KANDINSKY

IMPROVISAÇÕES // IMPRESSÕES // ÍCONES // XAMANISMO

IMPROVISATIONS // IMPRESSIONS // ICONS // SHAMANISM



Adorno de cabeça xamânico
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Cocar de pano: 35 x 26;
18 penas; 4 búzios
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman headdress
First half of the 20th century
North Mongolia
Headdress of cloth: 35 x 26;
18 feathers; 4 cowries
Fondazione Sergio Poggianella collection



Cajado xamânico
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Cajado ritualístico de madeira: 67,5;
figura humana com um pequeno ongon
(espírito do xamã ancestral)
de madeira no peito; olhos feitos
com pérolas de rio e gravuras no corpo
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman staff
First half of the 20th century
North Mongolia
Ritual wooden staff: 67.5;
human figure with a little wooden
Ongon (the ancestor shaman's
spirit) on chest; eyes made of river
pearls; engravings on body
Fondazione Sergio Poggianella collection



Vestimenta xamânica
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia, grupo étnico:
Sharnuud-Darhad
Couro da roupa: 105; 137 tranças/cobras;
1 corrente de ferro Sharnuud; 1 corrente
de ferro Darhad; espelho de bronze;
desenho de 3 animais fantásticos
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman costume
First half of the 20th century
North Mongolia, ethnic group:
Sharnuud-Darhad
Costume leather: 105; 137 braid/snakes;
1 Sharnuud iron chain; 1 Darhad
iron chain; bronze mirror; 3 fantastical
animals drawing
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Improvisação 4. 1909
Óleo sobre tela. 107 x 158,5
Recebido em 1921 do Museu
da Cultura Pictórica, Nijni Novgorod
Museu Estatal de Artes de Nijni Novgorod

Improvisation 4. 1909
Oil on canvas. 107 x 158.5
Received in 1921 from the Museum
of Painterly Culture, Nizhny Novgorod
Nizhny Novgorod State Art Museum

As composições de Kandinsky não têm tema, embora, a rigor, o tema de cada uma delas seja o mundo interior do artista. "Ao real" — escreve Kandinsky em seu trabalho teórico 'Sobre a questão da forma' — "se contrapõe a grande abstração que, pelo visto, resulta na aspiração de excluir totalmente o que é material e personificar o conteúdo em formas 'não materiais'. É a vida abstrata das formas materiais reduzidas ao mínimo ou, pelo menos, apresentada dessa maneira, e compreendida a prevalência de unidades abstratas que saltam à vista e revelam a voz interna do quadro".

Kandinsky's compositions lack a subject but, strictly speaking, the subject of each of them is the real inner world of the artist. "Realism," wrote Kandinsky in his theoretical work *On the Question of Form*, "stands in opposition to great abstraction, which is reduced, apparently, to the desire to completely eliminate objective content and to render its content in 'immaterial forms.' Abstract life is reduced to minimal objective forms, recorded in this way and perceived as the eye-catching predominance of abstract units confidently revealing the inner voice of the painting."



Vestimenta xamânica

Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Vestimenta de pano: 150; 221 tranças/
cobras com caudas de pano de várias cores;
1 corrente de ferro com 5 anéis e 4 pingentes;
11 sinos de metal
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman costume

First half of the 20th century, North Mongolia
Costume of cloth: 150; 1 iron chain with 5 rings
and 4 pendants; 11 metal bells; 221 braid/snakes
with cloth tails of various colors
Fondazione Sergio Poggianella collection

Tambor xamânico com ongon

Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Tambor de madeira com moldura triangular:
34 x 38 x 8; o tambor inclui o espírito
do xamã ancestral (*ongon*)
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum with Ongon

First half of the 20th century, North Mongolia
Wooden drum with triangular frame:
34 x 38 x 8; the Drum contains the ancestor
shaman's spirit (*Ongon*)
Fondazione Sergio Poggianella collection



Flecha xamânica. Século XIX
Norte da Mongólia
Flecha ritualística de madeira: 76; penas; ponta de aço

Shaman arrow. 19th century
North Mongolia
Ritual wooden arrow: 76; feathers; steel head

Flecha xamânica. Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Flecha ritualística de madeira: 88; penas

Shaman arrow. First half of the 20th century
North Mongolia
Ritual wooden arrow: 88; feathers

Flecha xamânica. Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Flecha ritualística de madeira: 58; ponta de aço;
dois espelhos de bronze; dois anéis de madeira;
12 tiras de várias cores

Shaman arrow. First half of the 20th century
North Mongolia
Ritual wooden arrow: 58; steel head; two bronze mir-
rors; two wooden rings; 12 bands of various colors

Coleção Fondazione Sergio Poggianella
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Improvisação 11. 1910
Óleo sobre tela. 97,5 x 106,5
Embaixo, à direita: *Kandinsky 1910*
Recebido em 1930
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

Improvisation 11. 1910
Oil on canvas. 97.5 x 106.5
Bottom right: *Kandinsky 1910*
Received in 1930 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum

O quadro é da série de "Improvisações", criada entre 1909 e 1914. A base dessa série é a associação com obras musicais, às quais o próprio pintor dava extrema importância. Assim como muitas obras abstratas de Kandinsky, "Improvisação" mantém a ligação com as imagens do mundo visível: é possível distinguir os contornos de um barco à vela e de um cão sentado na margem. Porém, já se sente nela a liberdade de criação que permitiu ao pintor simplificar as linhas e as cores, praticamente sem seguir a realidade.

The painting is one of the series of *Improvisations* that Kandinsky produced between 1909 and 1914. The title alone reveals associations with a work of music, to which the artist assigned an extraordinarily important place in his oeuvre. Like the majority of Kandinsky's abstract works, *Improvisation* remains in touch with the visible world. It is still possible to discern in the painting the outlines of a sailing boat cleaving the waves and a dog sitting on the shore. One can, however, already sense that freedom of creativity capable of interspersing line and color, taken in absolute purity, with fragments of reality.



Coroa xamânica
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Coroa de ferro com dois chifres: altura 28,5;
diâmetro 18,5; fita verde-clara; 2 grupos de sinos
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman crown
First half of the 20th century
North Mongolia
Iron crown with two horns: height 28.5,
diameter 18.5; light-green ribbon; 2 bells groups
Fondazione Sergio Poggianella collection

Tambor xamânico
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Tambor com moldura circular: diâmetro 50; altura 9
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum
First half of the 20th century
North Mongolia
Drum with circular frame: height 9, diameter 50
Fondazione Sergio Poggianella collection



Arco e flecha xamânicos
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Arco de ferro: 24,5 x 8; flecha de ferro
com penas: 27 x 2,1
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman bow and arrow
First half of the 20th century
North Mongolia
Iron bow: 24.5 x 8; iron arrow with
feathers: 27 x 2.1
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Improvisação. 1913
Óleo, aquarela e gouache
sobre cartão. 61 x 90,5
Galeria Estatal de Primorsk,
Vladivostok

Improvisation. 1913
Oil, watercolor and gouache
on cardboard. 61 x 90.5
Primorskaya State Picture Gallery,
Vladivostok

As “Improvisações” referem-se ao período de florescimento do talento criativo de Kandinsky. Assim como a maioria esmagadora dos trabalhos do pintor, elas foram executadas à maneira abstrata, embora Kandinsky incluisse no mundo abstrato de suas telas fragmentos do mundo real. “A liberdade do pensamento artístico” de Kandinsky estava voltada para a síntese da arte, busca de raízes comuns e de elementos básicos do imaginário. Nesse caminho, o pintor cria seu estilo especial, um conjunto próprio de meios de representar que, em suas mãos, tornaram-se instrumentos para a criação da “música pictórica” de seu tempo.

Improvisation was created at the height of Kandinsky’s artistic talent. Like the overwhelming majority of his works, it is painted in an abstract manner. As in all the preceding works, however, the artist also includes fragments of reality in the non-objective world of his canvases. Kandinsky’s “artistic freedom of thought” was addressed to the synthesis of art and the search for common roots and the basic elements of imagery. The artist created his own style and an original set of artistic resources that became an instrument in his hands for the creation of “painterly music”.



Adorno de cabeça xamânico
Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Cocar: 47 x 54; 8 penas; no espelho de metal central; lado inferior, franjado
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman headdress
First half of the 20th century, North Mongolia
Headdress: 47 x 54; 8 feathers; in the center metal mirror; low side, fringe trim
Fondazione Sergio Poggianella collection

Tambor xamânico com ongon
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia, Tambor de madeira com moldura triangular: 40 x 44 x 8,5; o tambor inclui o espírito do xamã ancestral (ongon)
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum with Ongon
First half of the 20th century, North Mongolia
Wooden drum with triangular frame: 40 x 44 x 8.5; the drum contains the ancestor shaman's spirit (Ongon)
Fondazione Sergio Poggianella collection



Amuleto xamânico
Idade do Bronze
Mongólia, Deserto de Gobi
Fundido em bronze. 2,3 x 2,3
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman amulet
Bronze Age
Mongolia, Gobi Desert
Bronze casting. 2.3 x 2.3
Fondazione Sergio Poggianella collection

Espada xamânica
Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Espada ritualística de ferro: 114,5; marcação em forma de cobra na lâmina próxima ao guarda-mão; 5 orifícios na parte superior com 4 anéis pendentes e sinos planos
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman sword
First half of the 20th century
North Mongolia
Ritual iron sword: 114.5; on blade near guard snake shaped incision; 5 holes at top with 4 hanger rings and flat bells
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Improvisação 209. 1917
Óleo sobre tela. 63 x 67
Museu de Arte de Krasnoyarsk

Improvisation 209. 1917
Oil on canvas. 63 x 67
Krasnoyarsk Art Museum

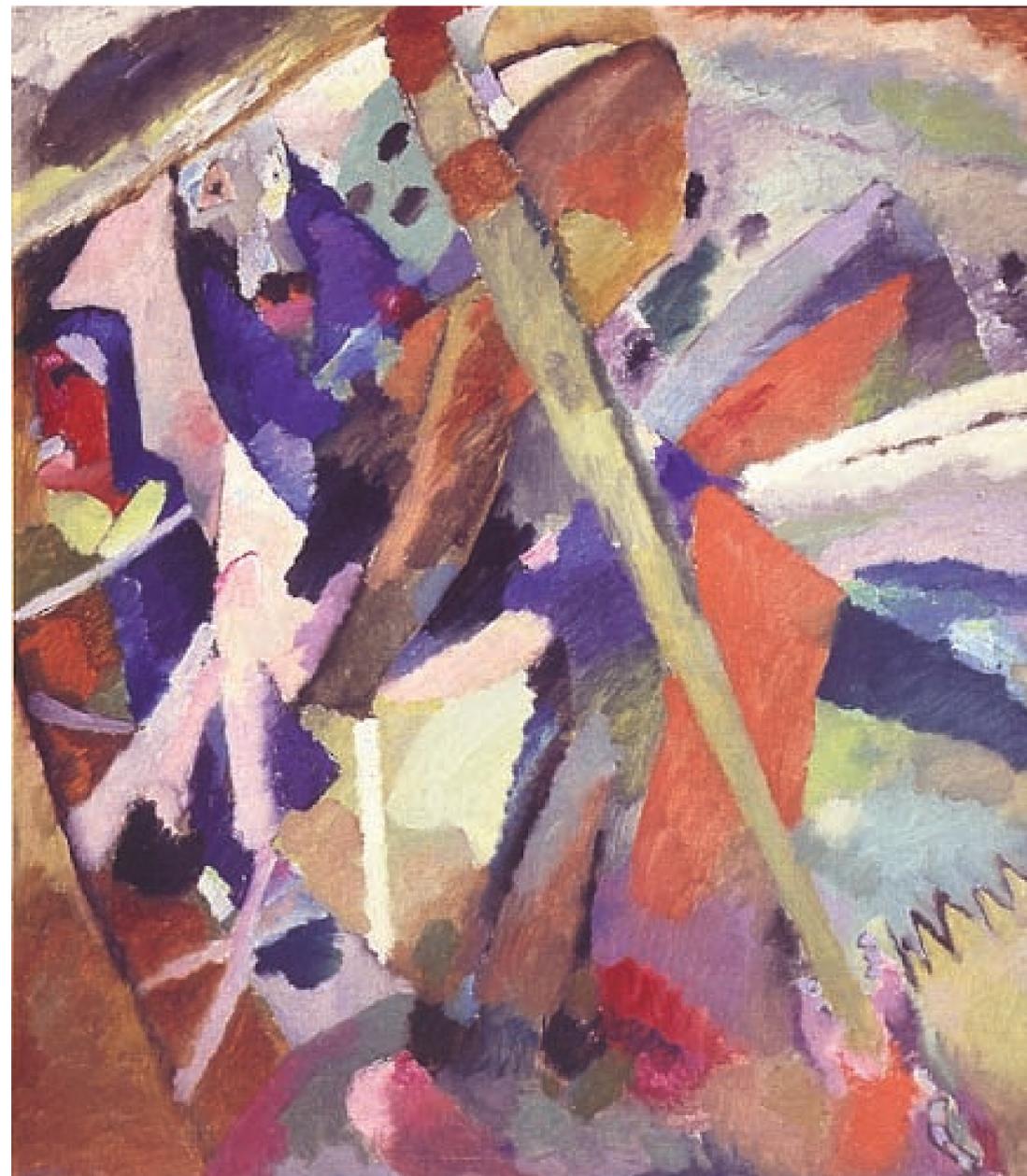


Milagre de São Jorge e o Dragão
Vologda, segunda metade do século XVI
Têmpera sobre madeira. 95,5 x 59 x 3,5
Museu Estatal Russo

Miracle of St. George and the Dragon
Vologda, second half of the 16th century
Tempera on wood. 95.5 x 59 x 3.5
State Russian Museum

São Jorge, um dos santos bizantinos mais venerados, foi canonizado na Rússia Antiga e seu dia de festa foi instituído na época de Yaroslav, o Sábio, que foi batizado com o nome do mártir em sua honra. A partir desse dia, ele se tornou o santo padroeiro dos príncipes russos, e sua imagem adquiriu grande papel na vida religiosa e política do país. A imagem de Jorge foi introduzida no brasão estatal e cunhada na moeda moscovita. O santo era venerado pelo povo também como guerreiro valente ("legory, o valente"), defensor das terras russas, protetor dos lavradores e pecuários. No antigo calendário russo, o dia de São Jorge está ligado a inúmeros costumes e ritos. Segundo as lendas populares, legory, a cavalo, foi o primeiro a pisar na terra russa, ainda não povoada, aranjou-a e introduziu nela a "crença batizada", e tomou a terra russa sob sua proteção. Provavelmente, essas noções determinaram a enorme popularidade na Rússia, principalmente na região de Nóvgorod, das imagens do cavaleiro Jorge, o vencedor do dragão, que resultou na redação iconográfica do milagre póstumo do santo sobre o dragão e a donzela. A imagem heráldica do vencedor do dragão tinha o sentido simbólico muito mais amplo do que uma ilustração da vida de São Jorge — ela significava a vitória do bem e da fé sobre as forças do mal.

St. George, one of Byzantium's most revered saints, was canonized in Ancient Rus and his feast day established under the reign of Yaroslav the Wise, who received the martyr's name in baptism. At that time St. George became the patron saint of Russian princes, and his image would come to play an important role in Russia's religious and political life, appearing both on the coat of arms and coins of Muscovy. The saint was revered in equal measure as a valiant warrior and defender of the Russian land ("Egory Khrabry") and as a patron of farmers and herdsmen. Innumerable traditions and rituals were connected with the saint's feast day in the Old Russian calendar. According to folk legend, George on his steed was the first to enter the then-uninhabited land of Rus, which he settled, christened with the "baptismal faith" and took under his protection. These notions were likely responsible for the incredible popularity of St. George's icon in Ancient Rus (especially the northern and Novgorod lands), where an abbreviated iconography of George the Horseman and Dragon-Slayer arose based on the saint's posthumous miracle of the dragon and maiden. More than simply illustrating the *vita* of St. George, this heraldic image has a much broader symbolic meaning, representing the victory of goodness and faith over the forces of evil.



Wassily Kandinsky

São Jorge (I). 1911
Óleo sobre tela. 107 x 95,2
Embaixo, à esquerda: *Kandinsky 1911*
Recebido do Museu de Cultura Artística em 1926–1928, por intermédio do Instituto Estatal da Cultura Artística Museu Estatal Russo

St. George (I). 1911
Oil on canvas. 107 x 95.2
Bottom left: *Kandinsky 1911*
Received in 1926–1928 from the Museum of Artistic Culture via the State Institute of Artistic Culture, Leningrad State Russian Museum

No caos de manchas de cores expressivas que preenchem a tela, ainda se distinguem contornos de rochas e as figuras da princesa e do cavaleiro derrotando o dragão. Esses detalhes reconhecíveis, fazendo surgir associações, enriquecem a imagem e reforçam seu sentido múltiplo. Mas, como os sons da música, livres dos grilhões da forma material, as combinações e contrastes das manchas de cor nesse quadro transmitem os estados de ânimo e de espírito de seu criador.

In the chaos of filling the canvas with expressive spots of color, the outlines of the rocks, the figures of the princess and the horseman, who is striking a dragon, are still discernable. It gives rise to associations, and these recognizable details enrich the image, making the layers of multiple meanings even stronger. But like musical sounds, the forms, combinations and contrasts of the spots of color in this work are liberated from the shackles of having a concrete subject, and are still able to convey the conditions of its creator's soul and spirit.



Vestimenta xamânica

Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia, grupo étnico: Sharnuud
Couro da roupa: 155; 73 tranças/cobras de pano colorido; sacola de tranças/cobras; asas de aves de rapina; 2 espelhos de bronze; 3 correntes de ferro
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman costume

First half of the 20th century
North Mongolia, ethnic group: Sharnuud
Costume leather: 155; bird of prey wings; 2 bronze mirrors; 3 iron chains; 73 braid/snakes of colored cloth; bag of braid/snakes
Fondazione Sergio Poggianella collection



Tambor xamânico com ongon

Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Tambor: diâmetro 42; altura 10; 5 varetas de madeira fixadas à moldura. O tambor simbólico inclui o espírito do xamã ancestral (ongon)
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum with Ongon

First half of the 20th century
North Mongolia
Drum: diameter 42, height 10; 5 wooden sticks fastened to the frame. The symbolic Drum contains the spirit of the ancestor shaman (Ongon)
Fondazione Sergio Poggianella collection

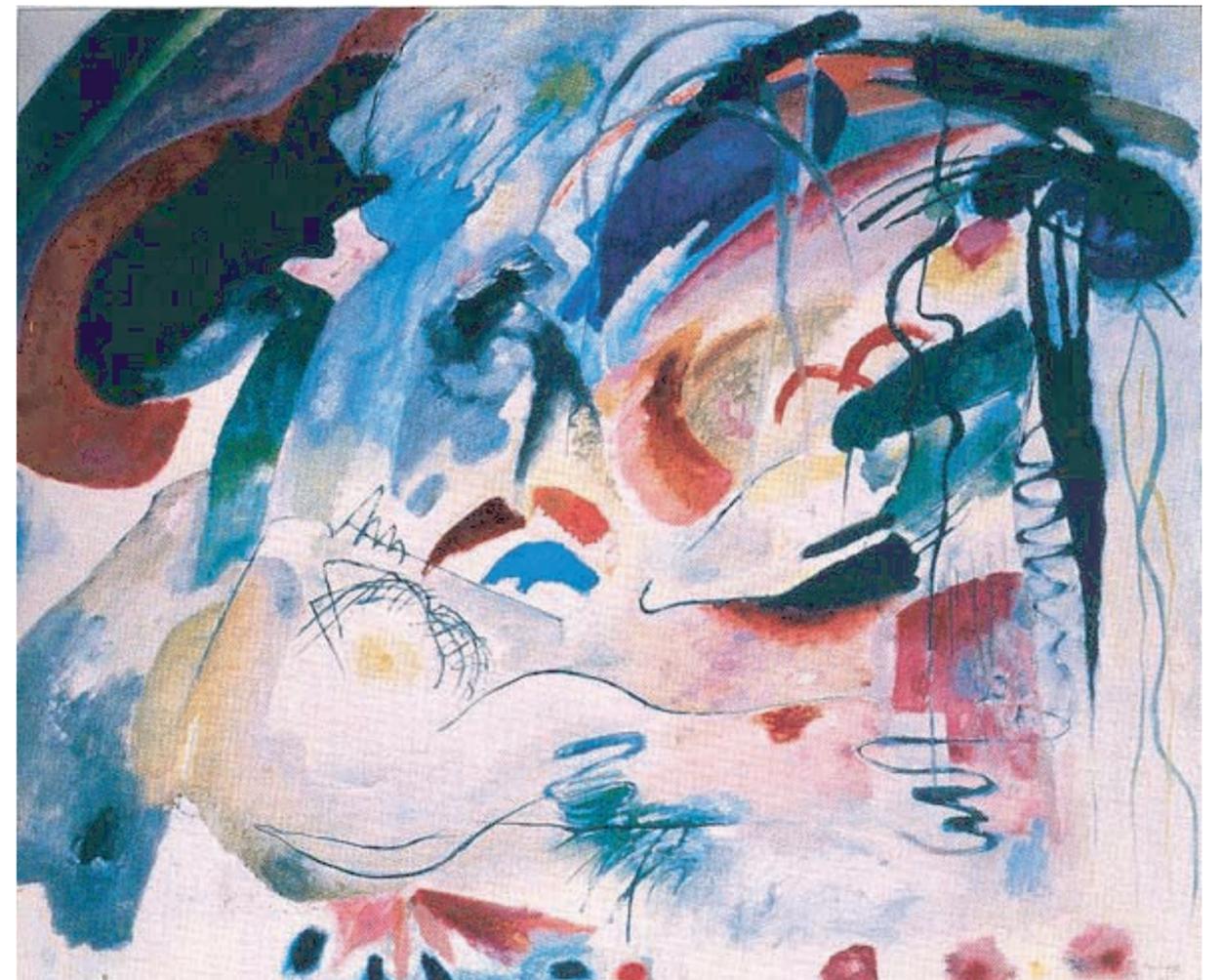


Cajado xamânico

Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Cajado ritualístico de madeira: 71, com cabeça de cavalo verde e crina avermelhada; 4 vértebras; 4 adagas ritualísticas de madeira amarradas ao redor do pescoço com tiras de couro; tira com anel e sino; sacola com 3 vértebras e 37 dentes de vários tamanhos
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman staff

First half of the 20th century, North Mongolia
Ritual wood staff: 71, with green horse head and reddish mane; 4 animal vertebrae; 4 ritual daggers of wood, tied round neck with leather strap; band with ring and bell; bag with 3 vertebrae and 37 teeth of various size
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Improvisação 34. 1913

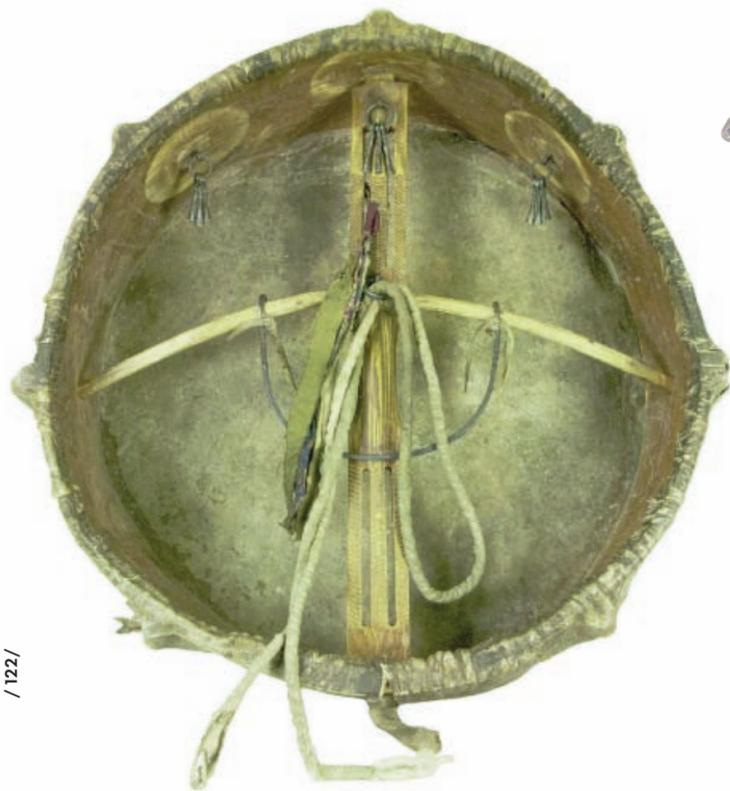
Óleo sobre tela. 120 x 139
Embaixo à direita: *Kandinsky 1913*
Recebido em 1962 do Museu Estatal da República Socialista Soviética Autônoma da Tartária; anteriormente, o quadro fazia parte da coleção do Museu da Cultura Pictórica de Moscou
Museu Estatal da República de Tatarstan, Kazan

Improvisation 34. 1913

Oil on canvas. 120 x 139
Bottom right: *Kandinsky 1913*
Received in 1962 from the State Museum of the Tatar ASSR, Kazan. Provenance: collection of the Museum of Painterly Culture, Moscow
State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, Kazan

No quadro “Improvisação 34”, evidenciam-se as primeiras buscas do artista no plano do abstracionismo. Naquele tempo, além das composições, ele pintava “impressões” e “improvisações” que se diferenciavam em grau e caráter da generalização do “material”. Experimentos com a “pintura pura” levaram o mestre ao campo do subconsciente, o que é possível conhecer através da intuição. Tal era a imagem nervosa e totalmente desarmônica criada nessa tela em 1914–1915, apresentada nas exposições de Dresden, Odessa e Moscou. As formas dinâmicas e os tons intensos continham impulsos espirituais — humores, ideias e revelações.

Improvisation 34 reflects the artist’s early non-objective experiments. It was painted at a time when Kandinsky was engaged in his various “impressions” and “improvisations”, differing from one another in the way and extent to which they generalized the “material”. Experiments in the sphere of pure painting led the master into the realms of the subconscious and the intuitive. Creating a work of art was, for Kandinsky, akin to recording an insight. This nervy and disharmonious image was exhibited in Dresden, Odessa and Moscow in 1914 and 1915. The dynamic forms and tense tones contain spiritual impulses — moods, ideas and revelations.

**Tambor xamânico**

Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Tambor com moldura circular: diâmetro 62;
altura 22; arco central de madeira, no qual
se pendura um arco de ferro
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum

First half of the 20th century, North Mongolia
Drum with circular frame: diameter 62,
height 22; central wooden bow, to which
an iron bow is hanged
Fondazione Sergio Poggianella collection

Ferramenta xamânica

Século XIX, Norte da Mongólia
Objeto de bronze adornado: 6,7 x 9,5;
crinas coloridas; tira amarela; ornamento mágico
com formas geométricas, representação de
pássaros míticos e cruzes simbólicas
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman tool. 19th century, North Mongolia
Gilded bronze object: 6.7 x 9.5; colored
horsehair; yellow band; magic ornament
with geometrical motives, representation
of mythical birds and symbolic crosses
Fondazione Sergio Poggianella collection

**Pingente xamânico**

Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Pingente de ferro: 1 anel (diâmetro 13)
e 9 choalhos de diferentes formatos;
pano branco decorativo
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman pendant

First half of the 20th century, North Mongolia
Iron pendant: 1 ring (diameter 13) and
9 different shaped rattles; white ribbon cloth
Fondazione Sergio Poggianella collection

Adorno de cabeça xamânico. Primeira
metade do século XX, Norte da Mongólia
Cocar: 55 x 39; no centro há uma grande
quantidade de penas; arco; 4 sinos de ferro; no
dois lados, 2 tiras de pelos animais; no lado inferi-
or há uma franja com 33 fitas de cores diversas
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman headdress

First half of the 20th century, North Mongolia
Headdress: 55 x 39; in the center, nest of feathers;
bow; 4 iron bells; on two sides, 2 fur strips; low
side, fringe of 33 various colored ribbons
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Abstrato (naïf). 1916 ca.

Óleo sobre tela. 50 x 66
Museu de Artes A. V. Lunachárski, Krasnodar

Non-Objective (Naïve). Circa 1916

Oil on canvas. 50 x 66
Anatoly Lunacharsky Museum of Art, Krasnodar

**Pata xamânica**

Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Pata: 25; grupo de fitas coloridas; 3 sinos de ferro
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman paw

First half of the 20th century
North Mongolia
Paw: 25; group of colored ribbons; 3 iron bells
Fondazione Sergio Poggianella collection

Calçado xamânico

Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Couro do calçado: 34 x 25; 2 grupos de 3 sinos e 4 sinos individuais fixados a um anel; 4 grupos de fitas coloridas
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman footgear

First half of the 20th century
North Mongolia
Footgear leather: 34 x 25; 2 groups of 3 bells and 4 single bells fixed to a ring; 4 groups of colored ribbons
Fondazione Sergio Poggianella collection

Tambor xamânico

Primeira metade do século XX
Tuva, Hövsgöl Aimag, Norte da Mongólia
Tambor com moldura circular:
diâmetro 73; altura 16,5
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum

First half of the 20th century
Tuva, Hövsgöl Aimag, North Mongolia
Drum with circular frame:
diameter 73, height 16.5
Fondazione Sergio Poggianella collection



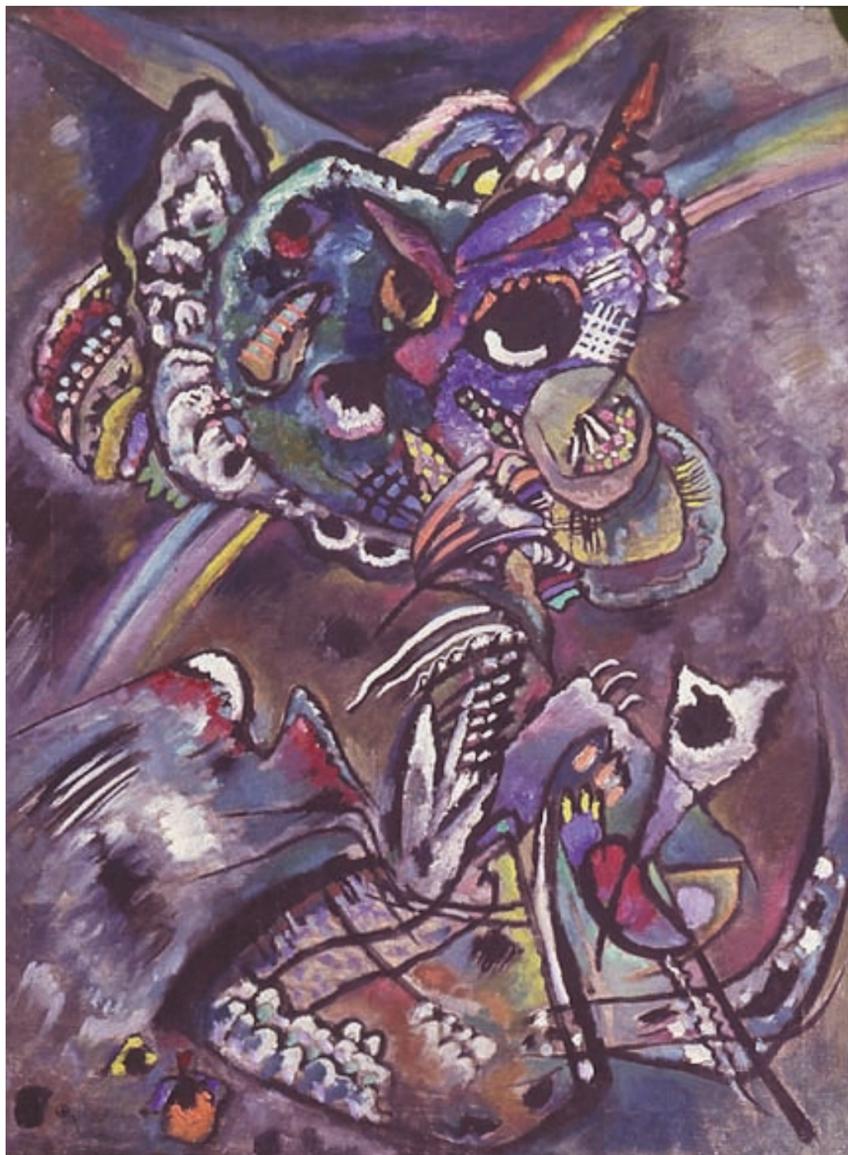
Wassily Kandinsky

Composição. 1916
Óleo sobre tela. 66,5 x 59,5
Museu da Província de Tiúmen

Composition. 1916
Oil on canvas. 66.5 x 59.5
Regional Museum of Local
History, Tyumen

Kandinsky dava seu próprio sentido à palavra “composição”, um sentido especial. Para ele, a composição significava a harmonia pictórica perfeita, um organismo inteiro, com vida própria, independente do criador. O conteúdo das composições abstratas de Kandinsky está fora de qualquer análise verbal. O artista não apela ao raciocínio, mas aos sentimentos, à intuição, às cordas mais finas da alma, e estabelece contato emocional com o espectador, fazendo-o mergulhar no seu próprio mundo de paixões e aflições.

Kandinsky used the word “composition” in a special way specific only to him. Composition, for Kandinsky, was perfect harmony in a painting, a complete organism that lives on its own, independent of the life of its creator. The content of Kandinsky’s abstract compositions defies verbal analysis. The artist does not address a person’s logic, but his feelings, intuition, and his most delicate heart-strings, establishing a kind of emotional connection with his audience and plunging him into the world of his own passions and experiences.



Wassily Kandinsky

Crepuscular. 1917

Óleo sobre tela. 92 x 70

Embaixo, à esquerda: monograma e data — 1917

Recebido em 1926–1928 do Museu de Cultura Artística, por intermédio do Instituto Estatal da Cultura Artística Museu Estatal Russo

Twilight. 1917

Oil on canvas. 92 x 70

Monogram and dated bottom left: 1917

Received in 1926–1928 from the Museum of Artistic Culture via the State Institute of Artistic Culture, Leningrad State Russian Museum

Um caso raro, quando o título dado pelo artista revela o conteúdo do quadro. Nos anos 1910, surgiu em Kandinsky a vontade de expressar seus sentimentos e emoções por meio de cores e formas, e não somente na pintura. Um de seus pequenos contos, publicado na coletânea “Bofetada no gosto da sociedade” (Moscou, 1912), corresponde surpreendentemente ao clima do quadro “Crepuscular”. O conto chama-se “Ver”: “O azul, azul, subia, subia e caía. O agudo, o fino assobiava, enfia-se, mas não traspassava. Todas as extremidades faziam um estrondo. O grosso marrom ficou suspenso como que para a eternidade”. O colorido espiritualizado do quadro, as formas agudas, “agressivas”, parecem se transformar em faces zoomórficas e antropomórficas; os motivos distinguíveis da igreja na colina, do arco-íris no fundo de um abismo cósmico, fazem lembrar àqueles “agouros” que causavam pavor nos períodos de “fome e morte”.

This is one of the rare cases when the title given to a painting by the artist reveals its content. Kandinsky’s searches for expression in color and the form of feelings and emotions were not just confined to painting in the 1910s. He published a short story, *See*, in *A Slap in the Face of Public Taste* (Moscow, 1912), which corresponds closely to the mood in this canvas:

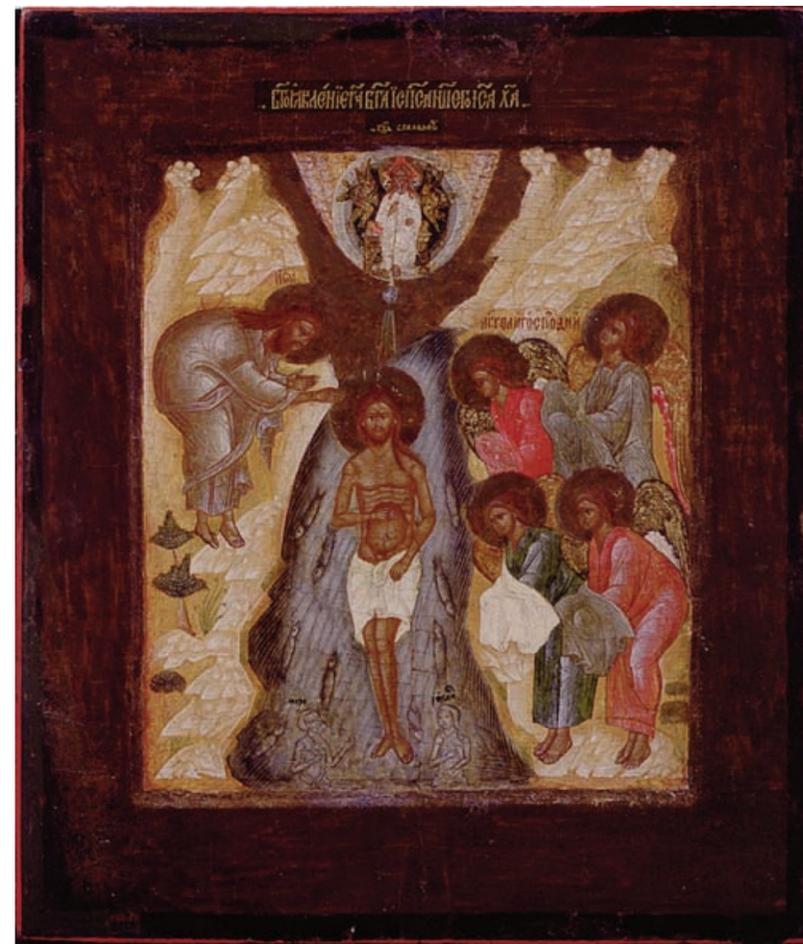
The blue-blue rose, rose, rose and then fell
The sharp and the thin whistled,
penetrated but did not pierce
Falling with a crash from all sides
Thick-brown hung as if for all time.

In the painting *Twilight*, the spiritual color and the sharp, “aggressive” forms, which seem to change in certain zoomorphic and anthropomorphic faces, the distinct subjects of the church on the hill and the rainbow against the background of the cosmic abyss make it akin to a “sign” people watched with fear during periods of “hunger and pestilence.”

Batismo. Início do século XVII
Mestre Mikhail. Escola Stroganov
Têmpera e caulim (levkas)
sobre madeira. 35 x 30 x 2,2
Museu Estatal Russo

The Baptism (The Epiphany)

Early 17th century
Master Mikhail. Stroganov School
Tempera and levkas on wood
35 x 30 x 2.2
State Russian Museum

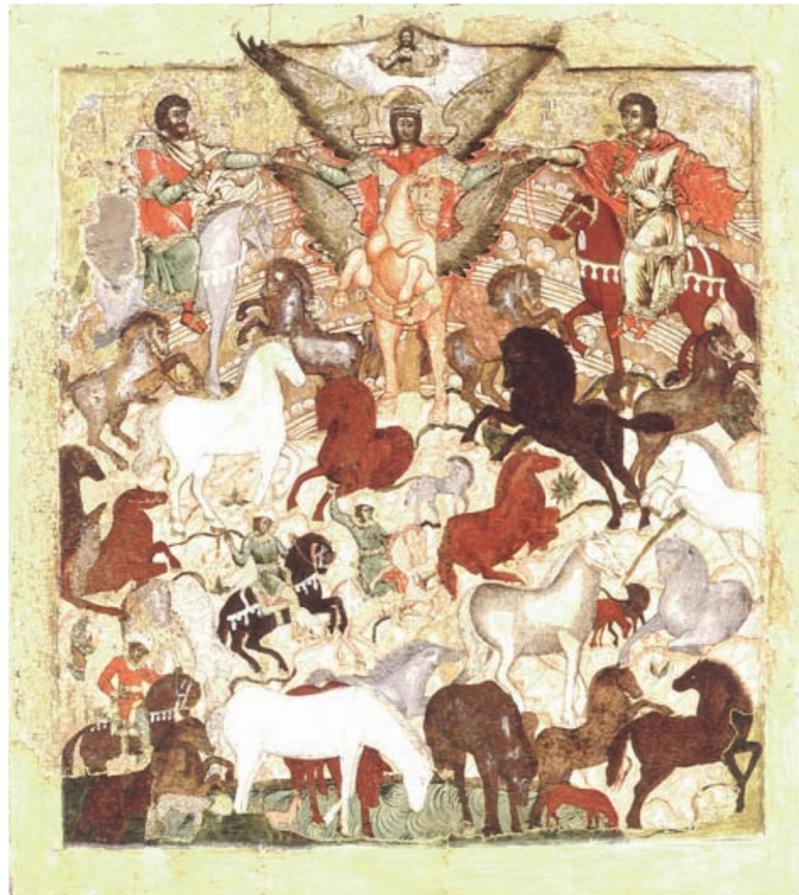


O ícone é dedicado a uma das doze festas da Igreja Ortodoxa, o Batismo de Jesus Cristo, comemorado pela igreja em 19 de janeiro (6 de janeiro do antigo calendário). Essa festa celebra o início da dedicação de Cristo à salvação da humanidade e Seu primeiro aparecimento como Filho de Deus.

A iconografia, em geral, é tradicional e segue os padrões estabelecidos no antigo Bizâncio. Cristo está nas águas do rio Jordão, João Batista, o precursor, inclina-se a ele. Na margem oposta, estão os quatro anjos. Os mantos em seus braços indicam o costume de enxugar os recém-batizados. Além disso, expressam a profunda veneração. Esse acontecimento foi descrito pelos evangelistas (Mateus: 3, 13–17; Lucas: 3, 21–22; João: 1, 29–34; Marcos: 1, 9–11). A particularidade da iconografia é a representação de Javé-Savaoth (Jeová) nas nuvens, de vestes brancas, sentado no trono, cercado de querubins. Essa imagem baseia-se no texto do Velho Testamento: “...foi colocado o trono e o ancião sentou-se; suas vestes eram brancas como a neve e o cabelo como onda limpa” (Dan. 7, 9). Da boca de Jeová sai um raio com uma pomba — símbolo do Espírito Santo enviado a Cristo. Assim, no ícone “A Santíssima Trindade”, mostra-se com a máxima clareza a essência divina de Jesus Cristo como filho de Deus.

The icon is devoted to one of the Twelve Great Feasts of Orthodoxy: the Epiphany (Baptism) of Jesus Christ, observed by the church on 19 January (6 January, Old Style). This holiday celebrates the beginning of Christ’s earthly ministry for the salvation of mankind and his first appearance as the Son of God.

The image’s iconography is largely traditional, based on prototypes established in the early Byzantine period. Christ stands in the waters of the Jordan with John the Baptist bowed towards him. On the other bank are four angels. The covers in their hands illustrate the custom of rubbing down the newly baptized as they emerge from the baptismal font. In addition, covered hands symbolize deep reverence. This event is described by the Four Evangelists (Matt. 3:13–17, Mark 1:9–11, Luke 3:21–22, John 1:29–34). A unique feature of this work’s iconography is its depiction of the Lord of Hosts clothed in white, seated on a throne and surrounded by cherubim. This image has its source in a passage from the Old Testament: “I beheld till the thrones were cast down, and the Ancient of days did sit, whose garment was white as snow, and the hair of his head like the pure wool” (Dan. 7:9). Issuing from the Lord of Host’s mouth is a ray pointing towards Christ with a dove symbolizing the Holy Spirit. Thus the icon manifests with maximum clarity Christ’s essence as God and the Son of God, as one of the hypostases of the Holy Trinity.



Lenda do arcanjo São Miguel sobre Florus e Laurus

Fim do século XVII —
Início do século XVIII. Norte
Têmpera sobre madeira
77 x 69,5 x 2,5
Museu Estatal Russo

The Archangel Michael's Miracle with Florus and Laurus

Late 17th — early 18th century. North
Tempera on wood. 77 x 69.5 x 2.5
State Russian Museum

Segundo a "Vida dos Santos", Florus e Laurus, irmãos gêmeos, viviam no século II em Ilíria e eram pedreiros. Likaon (ou Likiny), governador da Ilíria, encomendou aos santos concluir a construção do templo de Hércules. Mas eles, sendo cristãos, construíram uma igreja cristã, derrubaram todos os ídolos e colocaram a cruz na parte oriental da igreja. Nos ícones russos, não é mostrada a veneração desses santos como protetores. Em compensação, chegaram a nossos dias muitos ícones, nos quais eles são apresentados como protetores de cavalos e de gado doméstico. O dia desses santos é 18 de agosto, que é conhecido na Rússia como "festa das cavalos". Nesse dia, os cavalos não eram usados para trabalhos, eram levados para bebedouros e rios para tomarem banho, e eram adornados caprichosamente. Depois, eram levados até uma igreja, onde se cantava o *Te-Deum*. A festa terminava em saídas pomposas de caruagens e corridas de cavalos.

Na Rússia, a composição do ícone Lenda do arcanjo São Miguel sobre Florus e Laurus teve uma ampla divulgação no Norte: em Nóvgorod e outras províncias setentrionais.

According to their *vita*, Sts. Florus and Laurus were twin brothers who lived in 2nd-century Illyria, where they worked as builders and stonemasons. The prefect of Illyria, Likaion, entrusted the saints with the construction of a temple of Heracles. However, after first converting the workers to Christianity, they built a Christian church instead, smashing the pagan idols and erecting a cross at the temple's eastern wall. Russian icons of the saints, of which many survive, don't reflect their veneration as patrons of stonecutters. Instead, these icons depict the Archangel Michael's Miracle with Florus and Laurus, in which the saints appear as protectors of horses and domestic livestock. Their feast day, 18 August, was known in Rus as the "horse holiday". On this day horses weren't used to perform labor; instead, they were lovingly adorned, bathed, watered and then led to church for a public prayer service. The holiday ended with horse rides and races. The iconographic composition of the Archangel Michael's Miracle with Florus and Laurus became especially widespread in northern Rus, i. e. Novgorod and its northern provinces.



Wassily Kandinsky

Quadro com pontas. 1919
Óleo sobre tela. 126 x 95
Embaixo, à esquerda: monograma e data — 1919
Recebido em 1920
da Fundação Estatal de Museus
Museu Estatal Russo

Painting with Points. 1919
Oil on canvas. 126 x 95
Monogram and dated
bottom left: 1919
Received in 1920 from
the State Museum Fund
State Russian Museum

O quadro, em tons escuros, sombrios e cheio de formas pontiagudas, contém agressão e dramatismo ao mesmo tempo e, provavelmente, transmite o estado interior de Kandinsky, que se sentia cada vez mais isolado na Rússia soviética. Não se pode descartar a possibilidade de que o respingo de vermelho, assim como a cruz à direita, distante, fosse uma metáfora para a nova e velha Rússia.

Painted in dark, gloomy tones and saturated with "spiky" forms, *Painting with Points* has both aggression and dramatics at the same time. It is possible that these feelings had settled in Kandinsky's soul, who felt like he was more and more alone in the new Soviet Russia. It cannot be ruled out that the splash of red, like the cross to the right in the distance, was a metaphor for old and new Russia.



Máscara xamânica. Século XVIII, Tibete
Máscara ritualística de madeira: 28 x 15,8;
com pigmentos vermelhos e amarelos com
pátina; rastros de cabelo
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman mask. 18th century, Tibet
Ritual wood mask: 28 x 15.8; with red
and yellow pigments with patina; hair's trail
Fondazione Sergio Poggianella collection

Címbalos xamânicos. Primeira
metade do século XX, Mongólia Central
Dois pares de címbalos de bronze:
diâmetro 7 (com corda de couro);
diâmetro 7,5 (com corda de algodão)
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman cymbals
First half of the 20th century, Central Mongolia
Two couples of bronze cymbals:
diameter 7 (with leather rope);
diameter 7.5 (with cotton rope)
Fondazione Sergio Poggianella collection



Avental xamânico. Primeira metade
do século XX, Norte da Mongólia
Avental de pano: 51 x 30, com franjas;
5 grupos de firas multicoloridas
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman apron
First half of the 20th century, North Mongolia
Apron of cloth: 51 x 30, with fringes;
5 groups of multicolor bands
Fondazione Sergio Poggianella collection

Colar xamânico. Primeira metade
do século XX. Norte da Mongólia
Colar de ferro: diâmetro 70, com 34
objetos em miniatura
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman necklace
First half of the 20th century, North Mongolia
Iron necklace: diameter 70,
with 34 miniature objects
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Dois ovais. 1919
Óleo sobre tela. 107 x 89,5
Embaixo, à esquerda: *K 19*
Recebido, entre 1926–1928, do Museu
de Cultura Artística, por intermédio do Instituto
Estatal da Cultura Artística, Leningrado
Museu Estatal Russo

Two Ovals. 1919
Oil on canvas. 107 x 89.5
Bottom left: *K 19*
Received in 1926–1928 from the
Museum of Artistic Culture via the State
Institute of Artistic Culture, Leningrad
State Russian Museum

No fim da década de 1910, Kandinsky pintou algumas composições com ovais. São totalmente abstratas, embora seja possível perceber nelas associações com coisas reais. Pequenas cúpulas de igreja, campos e navios unem essa expressão musical do estado de espírito do autor com as cenas da vida que despertavam nele sentimentos e emoções.

This work is one of several compositions with ovals that Kandinsky painted in the late 1910s. Like the others, it is completely abstract, though one can also read associations with a certain objective reality. The small cupolas of the church and the fields, outlined by a black oval and seen from above, link this musical expression of the state of the artist's soul to the real pictures of life that evoke such feelings and emotions.



São Nicolau com "A vida dos santos"

Século XVII. Região do Volga
Painel de três partes com relicário,
duas estrias. 110 x 85,5 x 4
Museu Estatal Russo

**St. Nicholas with His Vita in Sixteen
Border Scenes.** 17th century. Volga Region
Three-part board with a reliquary,
two splines. 110 x 85.5 x 4
State Russian Museum

Nicolau, o milagreiro, arcebispo da cidade bizantina de Mira, era o mais venerado na Rússia cristã. Seu culto foi divulgado em todas as camadas da sociedade.

São Nicolau era considerado protetor em casos de qualquer injustiça, ajudante em desgraça e padroeiro dos viajantes. A fé nele era tão grande que podia ser comparada com a veneração de Cristo e de Nossa Senhora. Geralmente, sua figura era apresentada de pé ou até a cintura, segurando o Evangelho e dando bênção com a mão direita. É um tipo de ícone mais conhecido, baseado na "Vida dos Santos", e faz parte de múltiplas imagens de São Nicolau de Mira.

St. Nicholas the Wonderworker, Archbishop of Myra, was one of the most revered saints in Ancient Rus, his veneration widespread among all strata of society.

St. Nicholas was regarded as a prompt intercessor for victims of injustice, a helper of those in distress and a protector of travelers. Faith in him was so great that it approached belief in Christ and the Virgin. The saint is usually depicted full-height or from the waist up, his right hand raised in blessing and left hand holding the Gospels. This icon, one of countless surviving images of St. Nicholas of Myra, is an example of the *vita* icons widespread in Ancient Rus.



Wassily Kandinsky

No branco. 1920
Óleo sobre tela. 95 x 138
Embaixo, à esquerda: K 20
Recebido entre 1926–1928 do Museu de Cultura Artística, por intermédio do Instituto Estatal da Cultura Artística Museu Estatal Russo

On White. 1920
Oil on canvas. 95 x 138
Bottom left: K 20
Received in 1926–1928 from the Museum of Artistic Culture via the State Institute of Artistic Culture, Leningrad State Russian Museum

Na opinião de Kandinsky, o artista tem uma responsabilidade enorme, porque seu dever é tirar as vestes externas dos objetos e fenômenos e revelar sua essência oculta. É para isso que recebeu o dom de criar obras de arte. A essência dos fenômenos, para Kandinsky, é sua substância espiritual, cuja expressão exterior é a combinação da harmonia de cores, das linhas e da plástica. Para criar essa harmonia, o artista não precisa do objeto, que é comum ao olhar e gera associações impostas pela vida cotidiana. Em compensação, cada elemento de seus quadros abstratos é expressivo e indispensável, como a nota certa num acorde, cheio de ênfase e de beleza misteriosa. Entre as obras de Kandinsky do começo da década de 1920, destacam-se uma série de telas em que predomina a cor branca. Para o pintor, essa cor representa "o símbolo de um universo de onde desapareceram todas as cores, sendo elas substâncias com propriedades materiais. Esse mundo está tão distante e alto que seus sons não chegam até nós. De lá só provém um grande silêncio que, imaginado como matéria, assemelha-se a um muro frio, inacessível e indestrutível no infinito. Mas esse silêncio não é um silêncio morto: está repleto de possibilidades. A cor branca é o silêncio que, de repente, pode ser compreendido". (Kandinsky, "Sobre o espiritual nas artes")

An artist, in Kandinsky's opinion, is a person who has been given an enormous responsibility, as he has been called to tear off external veils from objects and phenomena of reality and reveal their hidden essence. For this purpose, he has been given the ability to create works of art. The essence of these phenomena for Kandinsky is their spiritual substance, the external expression of which becomes the harmony of color, aesthetic and linear combinations. For the creation of such harmony, the artist does not need a subject that is familiar to the eye and that evocative of associations from life. Instead, each element of his abstract canvas is expressive and necessary, like a correctly found note in a chord full of pathos and mysterious beauty. Kandinsky's works of the early 1920s are noted for a series of canvases in which the color white dominates. The artist himself wrote that white "is a symbol of a world from which all colors as a definite attribute have disappeared. This world is too far above us for its harmony to touch our souls. A great silence, like an impenetrable wall, shrouds its life from our understanding. ... It is not a dead silence, but one pregnant with possibilities. White has the appeal of the nothingness that is before birth, of the world in the ice age" (Kandinsky, *O dukhovnom v iskusstve*).

Avental xamânico

Primeira metade do século XX
Norte da Mongólia
Avental de couro: 57 x 28, com tiras
vermelhas laterais
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman apron

First half of the 20th century
North Mongolia
Leather apron: 57 x 28, with lateral red strips
Fondazione Sergio Poggianella collection



Corrente xamânica. Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Corrente ritualística com arco de ferro: 21,7 x 6,5; duas correntes de ferro com 9 elos simbolizando a coluna vertebral e a medula; nas extremidades há 4 sinos planos
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman chain

First half of the 20th century, North Mongolia
Ritual chain with iron bow: 21.7 x 6.5; two iron chains with 9 links symbolizing backbone and marrow; at the ends, 4 flat bells
Fondazione Sergio Poggianella collection

Tambor xamânico. Século XIX, Tibete
Tambor com moldura circular de madeira: diâmetro 39,5, altura 9,5; a membrana do tambor está fixada à moldura com 27 varetas de madeira, com as pontas voltadas para o centro do tambor
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman drum.

19th century, Tibet
Drum with wooden circular frame: diameter 39.5, height 9.5; the skin drum is fixed to the frame with 27 wood sticks, with the points pointing to the drum's center
Fondazione Sergio Poggianella collection

Adorno de cabeça xamânico. Primeira metade do século XX, Norte da Mongólia
Cocar: 44 x 34; 9 tranças/cobras com cabeças vermelhas e caudas beges; espelho de bronze; partes de pelo animal; 3 sinos; 4 fitas de várias cores
Coleção Fondazione Sergio Poggianella

Shaman headdress

First half of the 20th century, North Mongolia
Headdress: 44 x 34; 9 black braid/snakes with red heads and beige tails; bronze mirror; fur bit; 3 bells; 4 various colored ribbons
Fondazione Sergio Poggianella collection



Wassily Kandinsky

Xícara e pires com composições abstratas.

Década de 1920
Porcelana. Pintura sobre esmalte
Xícara: altura 5; diâmetro 7,9;
pires: diâmetro 13,3
Marca da fábrica de porcelana da cidade de Dmitrov: azul com estampa sobre esmalte
Data e fonte da doação desconhecidos
Museu Estatal Russo

Cup and Saucer with Abstract Compositions.

1920s
Overglaze paintwork on porcelain
Cup: height 5; diameter 7.9;
saucer: diameter 13.3
Mark of the Dmitrov Porcelain Factory: dark blue overglaze stamp
Provenance unknown
State Russian Museum

Em dezembro de 1921, pouco antes de partir da Rússia para a Alemanha, Kandinsky fez alguns estudos para a Fábrica Estatal de Porcelana de Petrogrado (Imperial, antes de 1917). A decoração abstrata, que era novidade na época, atraiu a atenção dos produtores de porcelana. Nos primeiros anos depois da Revolução de 1917, muitos deles estavam à procura de um novo estilo de decoração, que tivesse consonância com as mudanças radicais que haviam acontecido no país. A xícara, que pertence ao Museu Russo, foi pintada na fábrica de Dmitrov (antes de 1917, ela pertencia a Gardner). Kandinsky relacionou o desenho e as formas semiesféricas da louça fina de modo expressivo, e até nos mínimos detalhes: a orla vermelha alaranjada segura os pitorescos objetos voantes.

In December 1921, not long before he left Russia, in Berlin, Kandinsky created several designs for the State (Imperial until 1917) Porcelain Factory in Petrograd. The novelty of nonobjective décor quickly attracted the attention of porcelain enterprises. In the first post-revolutionary years, many of them were searching for décor that resonated with the radical changes in the life of the country. The teacup belonging to the Russian Museum was painted at the Dmitrov (Gardner until 1917) Factory. Kandinsky was a designer who designed right up the smallest details, and expressively correlated his drawings to the hemispherical shapes of the objects; the red-orange rims along the edge of the vessels restrain the beautiful flying objects.



Wassily Kandinsky

Xícara e pires com composições suprematistas. 1923

Esboço da pintura: 1921; pintura: 1923

Fábrica Estatal de Porcelana

Pintura policromática de sobre-vidrado em porcelana

Xícara: altura 4,7; pires: diâmetro 14

Carimbo (xícara): sobre-vidrado azul; à mão: foice, martelo, parte do equipamento, datado: 1923; sobre-vidrado azul marca de produção: N° 448/30

Marca (pires): estêncil verde em baixo-vidrado:

H.II.1914; sobre-vidrado azul; à mão: foice, martelo, parte do equipamento, datado: 1923; sobre-vidrado azul marca de produção: N° 448

Coleção de Vladimir Tsarenkov

Cup and Saucer with Suprematist Compositions. 1923

Paintwork design: 1921; paintwork: 1923

State Porcelain Factory

Overglaze polychromatic paintwork on porcelain

Cup: height 4.7; saucer: diameter 14

Stamp (cup): blue overglaze; by hand: sickle, hammer, part of gear and dated: 1923; blue overglaze production mark: No 448/30

Mark (saucer): green stencil underglaze: H.II.1914;

blue overglaze; by hand: sickle, hammer, part of gear and dated: 1923; blue overglaze production mark: No 448

Vladimir Tsarenkov collection



Wassily Kandinsky

Xícara e pires. 1921

Fábrica de Porcelana de Dulevo

Pintura policromática de sobre-vidrado em porcelana

Xícara: altura 6; pires: diâmetro 14

Marca: sobre-vidrado vermelho; carimbo: ceramista trabalhando, com a inscrição: BXYTEMAC KEPOAK

Coleção de Vladimir Tsarenkov

Cup and Saucer. 1921

Dulevo Porcelain Factory

Overglaze polychromatic paintwork on porcelain

Cup: height 6; saucer: diameter 14

Mark: red overglaze; stamp: potter at work and inscribed: BXYTEMAC KEPOAK

Vladimir Tsarenkov collection

A faded, light gray illustration on the left side of the page. It depicts a person in traditional attire standing on a platform, surrounded by stylized floral and leaf motifs. The overall style is reminiscent of folk art or traditional patterns.

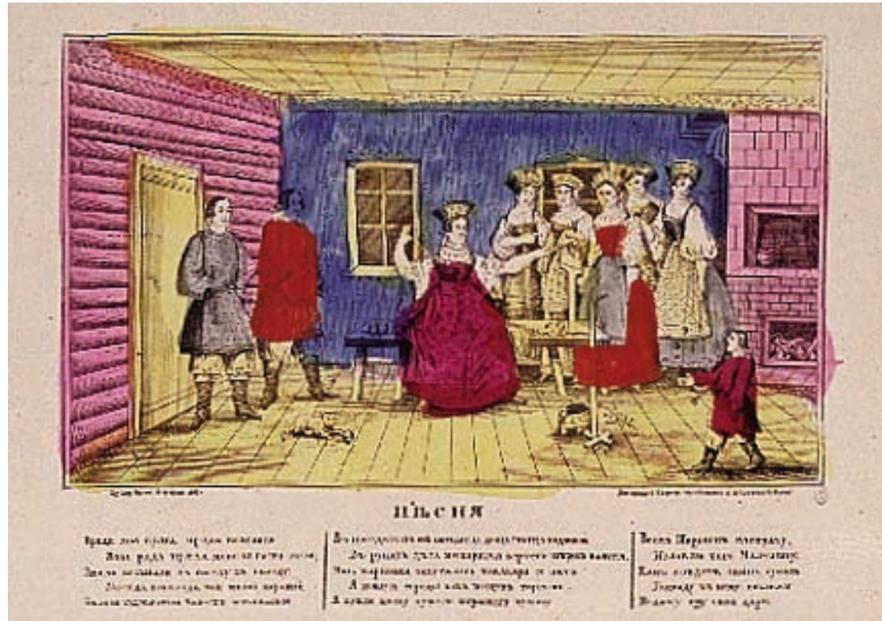
ARTE FOLCLÓRICA

A faded, light gray illustration on the right side of the page. It features a large, stylized flower with several leaves, set against a background of smaller floral and leaf motifs. The style is consistent with the left side, representing folk art.

FOLK ART

Roda minha roca. Música. 1882
 Litógrafo A. A. Abramov
 Litografia colorida
 Folha: 34.8 x 45
 Museu Estatal Russo

Spin, My Spinner. Song. 1882
 Lithographer A. A. Abramov
 Colored lithograph
 Sheet: 34.8 x 45
 State Russian Museum



Kandinsky descreveu entusiasticamente a aparência dos izbas de madeira em uma das vilas ao norte, com ênfase especial aos *lubki* (pinturas populares), as quais ele veio a colecionar ativamente mais tarde. "Nas paredes havia imagens *lubok*: um guerreiro *bogaty*r representado simbolicamente, batalhas e uma música expressa em pinturas... A mesa, as bancadas, os armários e um enorme forno imponente: tudo era coberto com pinturas coloridas decorativas... Eu fiz repetidos esboços dessas decorações, que nunca se ativeram a detalhes triviais, mas que eram pintadas com tanto vigor que o próprio objeto se dissolvia nas decorações" (Wassily Kandinsky, *Degraus* (Moscou, 1918), 10).

Kandinsky enthusiastically described how the wooden izbas in one of the northern villages looked, with a particular emphasis on the *lubki* (folk paintings), which he later actively collected. "On the walls hung *lubok* pictures: a symbolically depicted *bogaty*r warrior, battles and a song expressed in paints... The table, counters, closets, cupboards and enormous and imposing oven: everything was covered with colorful, sweeping painted ornamentation... I repeatedly sketched these ornaments, which never drowned in trivial detail and were painted with such force that the object itself was dissolved by them" (Wassily Kandinsky, *Stupeni* (Moscow, 1918), 10).

Canção de amor. 1894
 Artista desconhecido
 Litografia colorida em papel
 Ill.: 29,8 x 35,5; folha: 34,4 x 44,1
 Museu Estatal Russo

Love Song. 1894
 Unknown Artist
 Colored lithograph on paper
 Ill.: 29.8 x 35.5; sheet: 34.4 x 44.1
 State Russian Museum

Quão alto está fora. Música. 1879
 Litógrafo A. A. Abramov
 Litografia colorida em papel
 Folha: 38 x 44,7
 Museu Estatal Russo

How Loud It Is Outside. Song. 1879
 Lithographer A. A. Abramov
 Colored lithograph on paper
 Sheet: 38 x 44.7
 State Russian Museum

Não me repreendas, minha querida. Música. 1878
 Litógrafo A. V. Morozov
 Litografia colorida em papel
 Folha: 36,5 x 44
 Museu Estatal Russo

Don't Rebuke Me, My Dear Song. 1878
 Lithographer A. V. Morozov
 Colored lithograph on paper
 Sheet: 36.5 x 44
 State Russian Museum



Roca de fiar. Final do século XIX
 Zarechye, Vologda
 Escultura em madeira. 84 x 50 x 17
 Museu Estatal Russo

Distaff. Late 19th century
 Zarechye, Vologda Gubernia
 Carving on wood. 84 x 50 x 17
 State Russian Museum

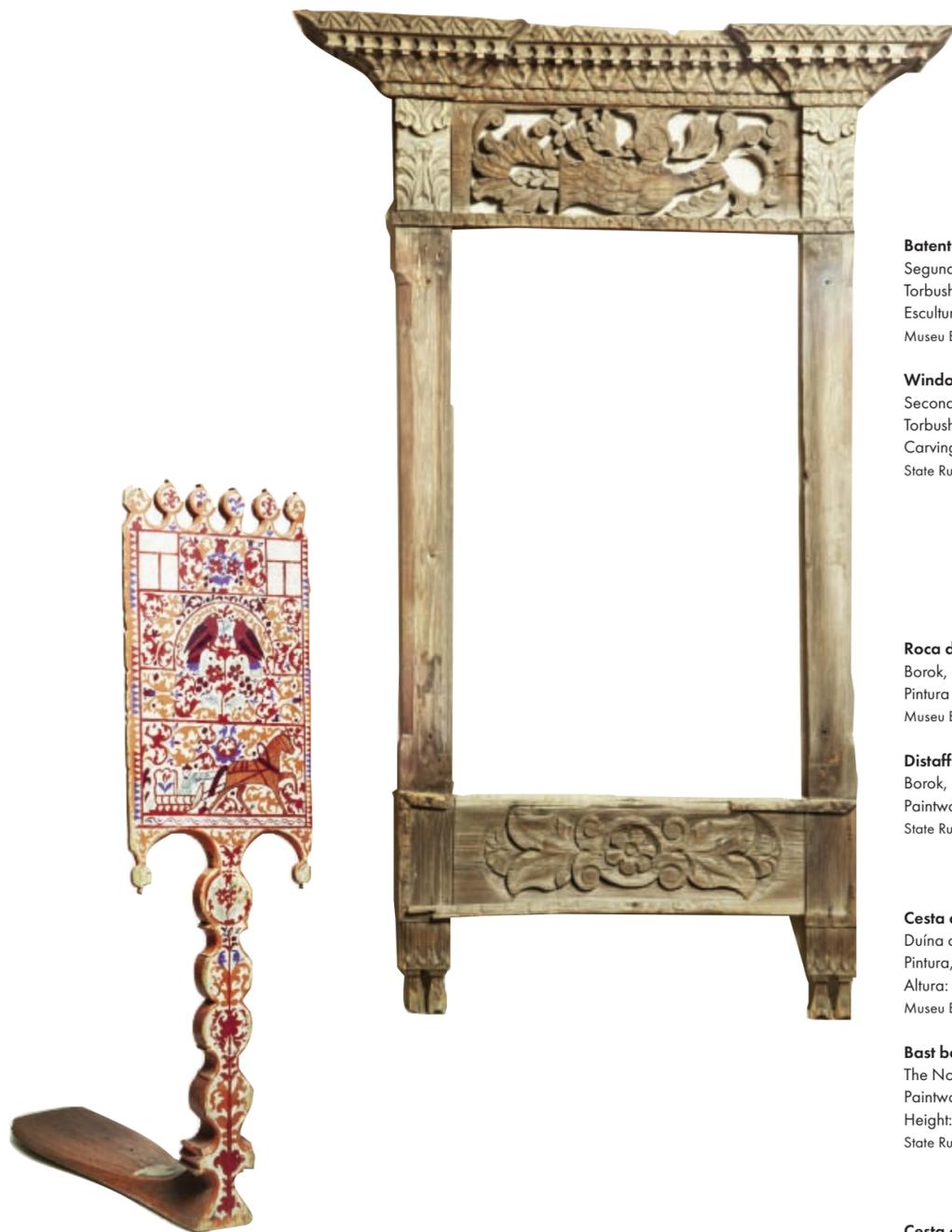
Roca de fiar. Final do século XIX
 Barantsevo, Vologda
 Escultura e pintura em madeira
 75 x 17 x 60
 Museu Estatal Russo

Distaff. Late 19th century
 Barantsevo, Vologda Gubernia
 Carving and paintwork on wood
 75 x 17 x 60
 State Russian Museum

Roca de fiar. Século XIX
 Chekshino, Vologda
 Escultura e pintura em madeira
 88,5 x 23 x 40
 Museu Estatal Russo

Distaff. 19th century
 Chekshino, Vologda Gubernia
 Carving and paintwork on wood
 88.5 x 23 x 40
 State Russian Museum



**Batente de janela**

Segunda metade do século XIX
Torbushi, Nizhny Novgorod
Escultura em madeira. 177 x 112
Museu Estatal Russo

Window frame

Second half of the 19th century
Torbushi, Nizhny Novgorod Gubernia
Carving on wood. 177 x 112
State Russian Museum

Roca de fiar.

Início do século XIX
Borok, Arkhangelsk
Pintura em madeira. 87,5 x 25 x 53
Museu Estatal Russo

Distaff.

Early 19th century
Borok, Arkhangelsk Gubernia
Paintwork on wood. 87.5 x 25 x 53
State Russian Museum

Cesta de palha.

Século XIX
Duína do Norte
Pintura, palha, madeira
Altura: 12; diâmetro: 29
Museu Estatal Russo

Bast basket.

19th century
The Northern Dvina
Paintwork, bast, wood
Height: 12; diameter: 29
State Russian Museum

Cesta de palha para fusos de fiar.

Século XIX
Nizhny Novgorod
Pintura, palha, madeira. 16,5 x 31,5 x 19
Museu Estatal Russo

Bast box for spindles.

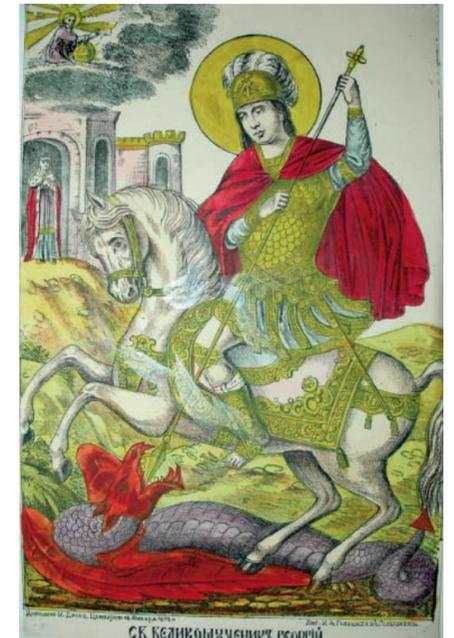
19th century
Nizhny Novgorod Gubernia
Paintwork, bast, wood. 16.5 x 31.5 x 19
State Russian Museum

**Pássaro celestial chamado Alkonost**

Primeira terça parte do século XIX
Artista desconhecido
Litografia colorida em papel
Ill.: 39,6 x 31,5; folha: 48,8 x 40
Museu Estatal Russo

A Heavenly Bird Named Alkonost

First third of the 19th century
Unknown Artist
Colored lithograph on paper
Ill.: 39.6 x 31.5; sheet: 48.8 x 40
State Russian Museum

**São Jorge, o Grande Mártir.**

1875
Artista desconhecido
Litografia colorida em papel
49,5 x 25,2
Museu Estatal Russo

St. George the Great Martyr.

1875
Unknown Engraver
Colored lithograph on paper
49.5 x 25.2
State Russian Museum

Batalha de Eruslane Lazarevic

e o Rei Serpente. 1830s–1840s
Artista desconhecido
Pintura em papel por gravação
em cinzel. 44,4 x 79
Museu Estatal Russo

The Battle of Eruslane Lazarevic

and the Serpent King. 1830s–1840s
Unknown Engraver
Painted chisel engraving on paper
44.4 x 79
State Russian Museum



Cavalo de pau. Século XIX
Distrito de Kirillov, Novgorod
Escultura em madeira. 10 x 11 x 15

Cavalo de pau. Século XIX
Distrito de Tikhvin, Novgorod
Escultura e pintura em madeira. 11,3 x 16,5 x 4

Boneca Panka. Início do século XIX
Distrito de Arkhangelsk, Arkhangelsk Gubernia
Escultura em madeira. 19,6 x 6 x 7,2

Cavalo. Século XIX
Pushlakhta, Arkhangelsk
Escultura e pirografia em madeira. 31 x 16 x 5,7
Recebido em 1962 da expedição
do Museu Russo a Arkhangelsk Oblast

Museu Estatal Russo

Wooden rocking horse. 19th century
Kirillov District, Novgorod Gubernia
Carving on wood. 10 x 11 x 15

Wooden rocking horse. 19th century
Tikhvin District, Novgorod Gubernia
Carving and paintwork on wood. 11.3 x 16.5 x 4

Panka doll. Early 19th century
Arkhangelsk District, Arkhangelsk Gubernia
Carving on wood. 19.6 x 6 x 7.2

Horse. 19th century
Pushlakhta, Arkhangelsk Gubernia
Carving and pokerwork on wood. 31 x 16 x 5.7
Received in 1962 from the Russian Museum
expedition to the Arkhangelsk Oblast

State Russian Museum



Anedota de Suvorov. 1894
Artista I. E. Ermakov
Litografia colorida
Ill.: 25,8 x 36,1; folha: 33,4 x 44,1
Museu Estatal Russo

Suvorov's Anecdote. 1894
Engraver I. E. Ermakov
Colored lithograph
Ill.: 25.8 x 36.1; sheet: 33.4 x 44.1
State Russian Museum



Trenó. Início do século XX
Zhimulikha, Arkhangelsk Gubernia
Pintura em madeira, metal. 27 x 26,5 x 66
Museu Estatal Russo

Sledge. Early 20th century
Zhimulikha, Arkhangelsk Gubernia
Paintwork on wood, metal. 27 x 26.5 x 66
State Russian Museum



Caixão. Início do século XX
Vologda Gubernia
Pintura em madeira. 29 x 36,5 x 56
Museu Estatal Russo

Casket. Early 20th century
Vologda Gubernia
Paintwork on wood. 29 x 36.5 x 56
State Russian Museum

Trenó. Início do século XX
Mestre Ivan Burmagin
Zhimulikha, Arkhangelsk Gubernia
Pintura em madeira, metal. 29,5 x 71 x 27,5
Museu Estatal Russo

Sledge. Early 20th century
Master Ivan Burmagin
Zhimulikha, Arkhangelsk Gubernia
Paintwork on wood, metal. 29.5 x 71 x 27.5
State Russian Museum



Série de Pinturas do Interior da casa de Piotr Sinitsky. Início do século XX
Siniki, Vologda
Escultura, óleo e pintura em madeira
Porta: 163 x 81 x 3,5;
tabique (parte esquerda): 163 x 123 x 2,5
tabique (parte direita): 163 x 116 x 3,5
detalhe do corte (curto): 82,5 x 20; 5 x 2;
detalhe do corte (com borda): 161 x 20; 5 x 2,2;
detalhe do corte (com borda cortada): 156 x 20; 5 x 2,2;
detalhe do corte (serrado): 153 x 20; 5 x 2;
cornija: 162 x 20; 5 x 2; cornija: 173 x 12 x 8,5;
batente com dobradiças: 172 x 12,2 x 8,5;
batente com dobradiças: 164 x 10,5 x 11,5
Recebido em 1889 da expedição
do Museu Russo a Arkhangelsk Oblast
Museu Estatal Russo

A Series of Interior Paintings from the Home of Pyotr Sinitsky. First quarter of the 20th century
Siniki, Vologda
Carving, oil, size paint and paintwork on wood
Door: 163 x 81 x 3.5;
partition (left part): 163 x 123 x 2.5
partition (right part): 163 x 116 x 3.5
detail of cut (short): 82.5 x 20; 5 x 2;
detail of cut (with edge): 161 x 20; 5 x 2.2;
detail of cut (with cut edge): 156 x 20; 5 x 2.2;
detail of cut (sawn off): 153 x 20; 5 x 2;
cornice: 162 x 20; 5 x 2; cornice: 173 x 12 x 8.5;
jamb with hinges: 172 x 12.2 x 8.5;
jamb with hinges: 164 x 10.5 x 11.5
Received in 1889 from the Russian Museum
expedition to the Arkhangelsk Oblast
State Russian Museum





**SIMBOLISMO
PRIMEIRA ABSTRAÇÃO**

NA RÚSSIA

**SYMBOLISM
EARLY ABSTRACTION**

IN RUSSIA



Alexander Borisov

Eclipse total de 1896 em Nova Zembla. 1904

Óleo sobre tela. 201,5 x 357,5
Assinatura e data embaixo,
à direita: A. Борисовъ 04
Recebido em 1932 da Academia
das Artes de Moscou
Museu Estatal Russo

Full Solar Eclipse on Novaya Zemlya in 1896. 1904

Oil on canvas. 201.5 x 357.5
Bottom right: A. Борисовъ 04
Received in 1932 from the Academy
of Fine Arts, Moscow
State Russian Museum

A natureza do Norte, o gelo do oceano são apresentados por Borisov não apenas evidentes, mas animados por uma força desconhecida, ligada aos espíritos que povoam essas terras. Em seu livro "Com os samoiedos". Do rio Penega até o Mar de Kara", Borisov descreve as belezas do Norte e os hábitos de seu povo. O pintor ficou emocionado com os ritos ao deus Siadeia, espírito mau, ao qual eles faziam sacrifícios, rogando-lhe clemência. Borisov conta sobre a coisa mais sagrada para os povos samoiedos que se encontra nos postes calcários: "Isso é a casa de Khai (deus). Para cá podem-se trazer somente a cabeça do urso branco e a do veado selvagem" (A. A. Borisov. *Com os samoiedos. Do rio Penega até o Mar de Kara.* São Petersburgo: A F. Devrien, sem data, p. 93).

* O antigo nome dos nenets, povo do Extremo Norte da Rússia. (N. da trad.)

Borisov not only powerfully depicted the natural landscape and sea ice of the Russian North but also infused his images with a sort of mysterious force, whose origin he connected with the spirits inhabiting the region. In his book *With the Samoyeds. From the Pinega to the Kara Sea*, Borisov tells of the beauties of the northern region and the ways of its people. The artist was captivated by rituals dedicated to the god Syadei, an evil spirit whom the Samoyeds appeased with sacrifices. Borisov also describes the Samoyeds' main sacred object, which was placed atop a limestone pillar. "This is the house of Hai (a god), and here one can only offer the head of an otkui (polar bear) or the head of a 'savage' (reindeer)" (A. A. Borisov, *U samoedov. Ot Pinegi do Karskogo morya* [With the Samoyeds. From the Pinega to the Kara Sea] [St. Petersburg: Devrien, 1905], 93).



Grigory Gurkin

O lago dos espíritos montanheses. 1909

Óleo sobre tela. 96 x 128
Museu Estatal Russo

Lake of Mountain Spirits. 1909

Oil on canvas. 96 x 128
State Russian Museum

O pintor cantou a grandeza e os mistérios do Altai, terra enigmática que está longe do centro da Rússia. O próprio artista contou uma história sobre o lago cercado de montanhas que emitiam uma estranha luz violeta e cor de palha. Nos lugares onde os raios de sol penetravam, "sobre o gelo e as pedras, elevavam-se colunas compridas de fumaça ou vapor parecidas com figuras humanas, de cor azul esverdeado, que criavam um ar fantástico e sinistro". A beleza do lago atraía Gurkin havia muito tempo, mas o lago não permitia chegar perto de si. "Logo que surgiam fogos cor de sangue nas rochas e levantavam-se as colunas verde-azuis, as pessoas começavam a ter sensações estranhas...". Segundo o pintor, lá habitavam espíritos.

The artist sings the praises of the grandeur and the mystery of Altai, the enigmatic region far from the center of Russia. The artist himself told the history of the lake surrounded by mountains, illuminated by a strange violet color and beige tones. In the places where the sun's rays penetrate directly, "long pillars of bluish-green smoke or steam that resembled human figures rose over the ice and rocks, giving this landscape a sinister and fantastic appearance." The beauty of the lake had long attracted Gurkin. But the lake held him at bay. "As soon as people saw the blood-red fire in the cliffs, the flashing blue-green transparent pillars, they began to feel strange..." As the artist saw it, spirits resided here.



Konstantin Korovin

Restos de acampamento dos samoiedos. 1899
Têmpera sobre tela. 100 x 326
Museu Estatal Russo

Remains of a Samoyed Camp. 1899
Tempera on canvas. 100 x 326
State Russian Museum

Depois de sua viagem à Sibéria, Korovin fez uma série de painéis utilizando uma gama fria de cores cinza-azuladas com temas da vida dos criadores de renas e pescadores. Eles foram destinados ao pavilhão “Os confins da Rússia” na exposição mundial em Paris, em 1900. As marinhas nórdicas do pintor baseiam-se na unidade harmoniosa e na contraposição de dois elementos — a terra e o mar. Os objetos presentes no quadro (cornos de cervos, ramos de árvore), assim como as rochas e musgo, são animados e representados pelo pintor como seres vivos. “O infinito oceano glacial. Sobre ele — o céu frio e transparente. Perto do horizonte ele é esverdeado, longínquo. À esquerda — estende-se a sombria margem rochosa coberta de musgo...” (Korovin, Konstantin. *Isso aconteceu há muito tempo... lá, na Rússia... Moscou: editora “Rússki put’”, 2011, p. 345.*)

After his trip to Siberia, Korovin created an entire series of panels in a grayish-blue color range with subjects from the lives of herders and fishermen. They were created for the “Border Regions of Russia” pavilion at the 1900 International Exhibition in Paris. The artist’s “Northern” marina is built on harmonious unity and the opposition of two elements: the earth and the sea. The presence of objects (antlers, tree branches) in the images, like rocks and moss, revived the artist, who presented them as living beings. “The endless Ocean of Ice. Above it, the transparent cold sky. To the horizon it is greenish and far. To the left is a gloomy rocky coastline, covered in moss...” (Konstantin Korovin. *To bylo davno... tam, v Rossii (Moscow: Russky put’, 2011), 345.*)



Vasily Denysov

O fundo do mar. 1905–1907

Óleo sobre tela. 194 x 267

Embaixo, à esquerda, assinado: *Денисовъ*
Recebido em 1934
da Galeria Estatal Tretyakov
Museu Estatal Russo

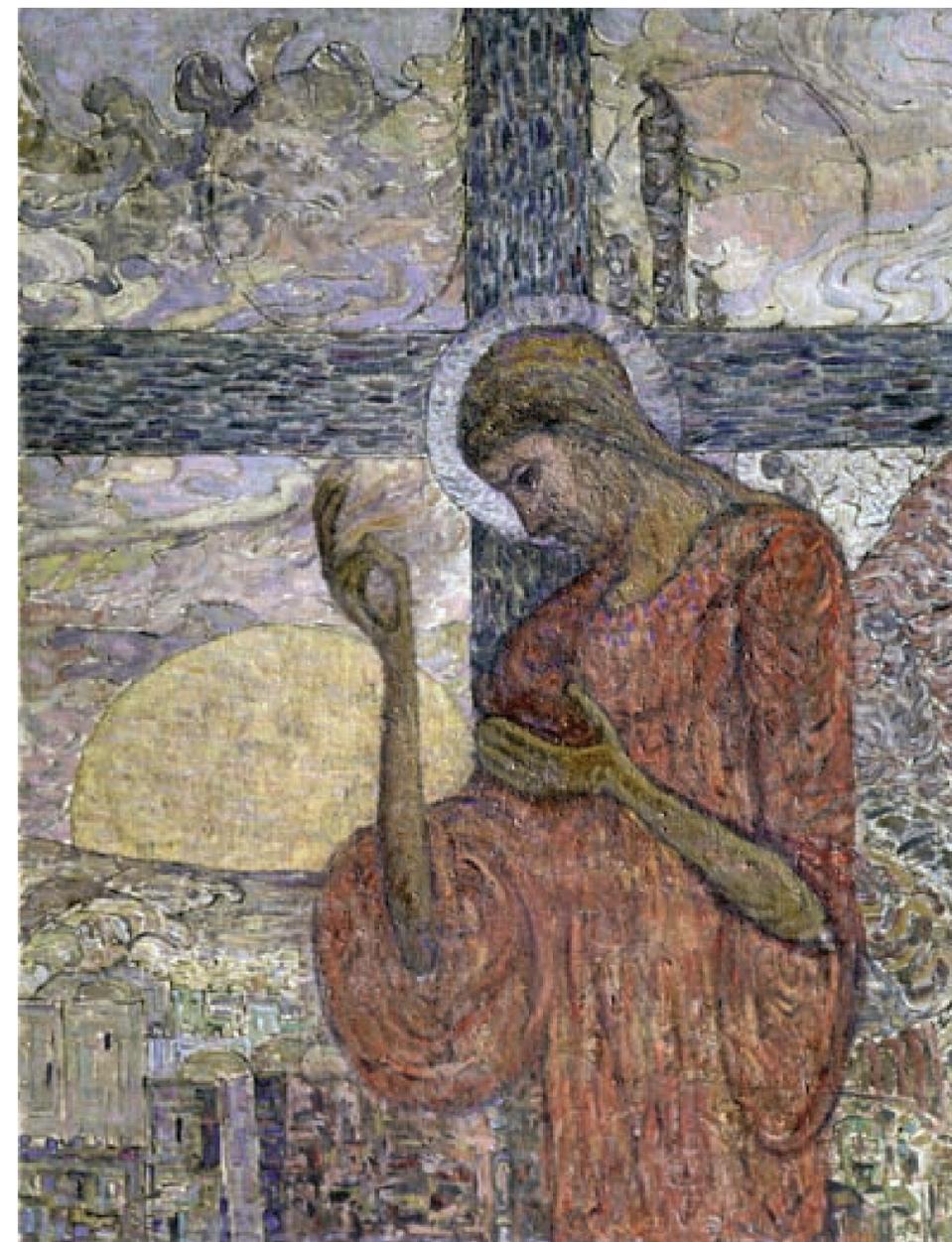
Seafloor. 1905–1907

Oil on canvas. 194 x 267

Bottom left: *Денисовъ*
Received in 1934 from the
State Tretyakov Gallery
State Russian Museum

Nas obras de Denysov, a natureza viva e a morta são espiritualizadas, assim como na tela “O fundo do mar”. Ondas e espuma transformam-se, ora num pensativo cavaleiro real, ora na plumagem de seu chapéu, se-reias, cobras, lagartas gigantescas, peixes com enormes olhos atentos e tristes. Como que mergulhados numa melancólica hipnose enigmática, eles confirmam a ideia da multiplicidade dos mundos, aceita pelos simbolistas.

Denysov's work is imbued with animate and inanimate nature, like how on the canvas of *Seafloor* the essence of the sea fantastically comes to life. Waves and foam turn into royal horseman in his reverie, into the plumage of hat, into mermaids, serpents, giant caterpillars, fish with enormous, searching sad eyes. As if immersed in a kind of mysterious, melancholy hypnosis, they affirm the idea of the multiplicity of worlds, which is close to that of the Symbolists'.



Vasily Denysov

O pesar (Giotto). 1904

Óleo sobre tela. 143 x 107

Recebido em 1920 da coleção
de Alexander Korovin, Petrogrado
Museu Estatal Russo

Sorrow (Giotto). 1904

Oil on canvas. 143 x 107

Received in 1920 from the
Alexander Korovin collection,
Petrograd
State Russian Museum

“O pesar (Giotto)”, com seu colorido sugestivo e ritmo complicado e caprichoso, de linhas frágeis, é permeado pelo ar místico, que resulta da combinação de cores, que criam nessa obra uma complicada imagem metafórica. Os quadros de Vasily Denysov fizeram parte da exposição do grupo *Der Blaue Reiter*, organizada por Kandinsky em 1911, e dos Salões de Izdebsky. Ele era músico profissional, empolgado com a ideia da “música colorida”, e suas pinturas cintilantes com uma sonância das emoções do autor despertavam interesse de seus contemporâneos e de Kandinsky entre eles.

The suggestive coloring and magical rhythms of the ajour lines fill his early painting *Sorrow (Giotto)* with a mood of mysticism, combining with the musical plastics and color combinations to form a sublime image. Vasily Denysov's paintings were shown at *Der Blaue Reiter* exhibitions organized by Kandinsky in 1911 as well as the Izdebsky Salons. A professional musician with a passion for color-sound associations, Denysov attracted the interest of his contemporaries, including Kandinsky, with his shimmering painted canvases imbued with the resonance of the artist's inner mood and emotional condition.



Nicholas Roerich

O profeta Elias. 1907
Pastel e têmpera
sobre tela. 82 x 88
Museu Estatal Russo

Elijah the Prophet. 1907
Pastels and tempera
on canvas. 82 x 88
State Russian Museum

Nicholas Roerich, que começou sua atividade artística entre pintores simbolistas, também fez sua contribuição a essa tendência. Na Rússia, o profeta Elias é motivo muito frequente na pintura de ícones, no entanto, Roerich não segue os padrões estabelecidos e transforma o motivo religioso em um milagre místico que surge sobre as colinas e casas.

Nicholas Roerich, who began his creative career among artists oriented towards Symbolism, also paid tribute to this school in his early period. In *Elijah the Prophet* Roerich takes an extremely widespread subject in Russian icon painting but departs from iconographic prototypes, turning the religious subject into a kind of mystical wonder taking place above hills and houses.



Kazimir Malevich

Os estudos de pintura afresco. Estudo de pintura afresco. 1907
Óleo e têmpera sobre cartão. 71,5 x 70
Embaixo, à direita: *K. Manev.* 1907
Concedido por herdeiros em 1936;
adquirido em 1977 por intermédio
do Ministério da Cultura da URSS
Museu Estatal Russo

The Triumph of Heaven. Study for a Fresco Painting. 1907
Oil and wax tempera on cardboard. 71.5 x 70
Bottom right: *K. Manev.* 1907
Received in 1936 from the heirs; acquired
in 1977 via the Ministry of Culture of the USSR
State Russian Museum

Os estudos de pintura afresco foram mostrados por Malevich pela primeira vez em 1908, na exposição da Associação de Artistas Plásticos de Moscou. Eles testemunharam a influência do simbolismo no período inicial da obra do mestre. Segundo comentário do próprio artista, ele ficou muito impressionado pela exposição "Rosa Azul", inaugurada no ano anterior. A iniciação no simbolismo aumentou o interesse de Malevich por temas religiosos, que foi acompanhado de estudos profundos da semântica de ícones e afrescos. Os motivos de quadros de Malevich não fazem referência direta aos textos do Novo Testamento. Pode-se falar apenas da interpretação pessoal do pintor, a qual seria mais correto chamar "religião da criação".

Kazimir Malevich first showed his studies for a fresco painting at the sixteenth exhibition of the Moscow Fellowship of Artists in 1908. These works show that the early period of the master's oeuvre was heavily influenced by Symbolism. Malevich himself confessed that he had been influenced by the *Blue Rose* exhibition held in Moscow in 1907. Symbolism intensified the artist's interest in religious subjects, which led him to closely study the semantics of Russian icons and frescos. The subjects of Malevich's paintings cannot, however, be directly correlated to any particular part of the New Testament. It would be more correct, instead, to refer to the artist's personal reading of the Bible, or his own "religion of creativity."



Mikhail Larionov

O acampamento. 1911
Óleo sobre tela. 72 x 89,5
Recebido do autor em 1927, trazido
de Paris por L. F. Jeguina, Moscou
Museu Estatal Russo

Camp. 1911
Oil on canvas. 72 x 89.5
Received in 1927 from the artist,
Paris, via Lev Zhegin, Moscow
State Russian Museum

As impressões da vida no exército foram refletidas na "Série de soldado", da qual faz parte o quadro "O acampamento". Nele, evidencia-se a influência do abstracionismo, que começava a penetrar na arte russa com intensidade cada vez maior. As obras de Larionov do início da década de 1910 foram exibidas nas exposições do *Der Blaue Reiter* e nos Salões de Izdebsky.

In spring 1911, Larionov was serving in the army near Moscow. His impressions of army life are reflected in what is known as his soldier series, which *Camp* belongs to. The influence of nonobjectivity is clearly felt here, which was increasingly pervasive in Russian art. Larionov's works from the early 1910s were shown at *Der Blaue Reiter* exhibitions and Izdebsky Salons.



Nikolai Milioti

Dança popular de roda. 1906 ca.
Óleo sobre cartão. 71 x 75,5
Embaixo, à esquerda: *NM* (num círculo,
a letra *M* embaixo da *N*)
Recebido em 1927 do leilão
da Sociedade de Incentivo às Artes
Museu Estatal Russo

Reel. Circa 1906
Oil on cardboard. 71 x 75.5
Bottom left: *NM* (circled, *M* goes under *N*)
Received in 1927 from the auction of the
All-Russian Society for the Encouragement
of Artists, Leningrad
State Russian Museum

Como diversas outras obras de Nikolai Milioti, "Dança popular de roda" parece ter sido inspirada pelo ciclo de poemas *Fêtes galantes*, de Paul Verlaine. Com toques de um leve erotismo, o quadro é percebido através de "respingos coloridos" (Sergei Makovsky), como uma visão fugaz cheia de insinuações e eufemismos. Um sonho ou um devaneio. Esse quadro é um dos primeiros exemplos de como lidar com o tema da associação da música com cor na arte russa.

Like several other works by Nikolai Milioti, *Reel* appears to be inspired by Paul Verlaine's *Fêtes galantes* cycle of poems. Tinged with features of light eroticism, the picture is perceived through "colored rains" (Sergei Makovsky), as a fleeting vision full of hints and understatement—a dream or a reverie. This painting was an early example of settling the issue of associating music with color in Russian art.



Mikhail Matyushin

Finlândia. Estudo. 1912
Têmpera e lápis grafite
sobre tela. 40 x 56
Recebido em 1967, doação
de O. K. Matyushina, Leningrado
Museu Estatal Russo

Finland. Study. 1912
Graphite pencil and tempera
on canvas. 40 x 56
Donated in 1967 by Olga
Matyushina, Leningrad
State Russian Museum

Para Matiúshin, músico profissional, a pintura representava a possibilidade de expressar o som pela cor, no que ele se aproximava de Kandinsky.

A professional musician, Matyushin always regarded painting as an opportunity to express sound with color, and in this he resembled Kandinsky.



Nikolai Kulbin

O rio Eslavianka. 1909
Óleo sobre tela, colada
em cartão. 46 x 69,5
Museu Estatal Russo

The Slavyanka River. 1909
Oil on canvas mounted
on cardboard. 46 x 69.5
State Russian Museum

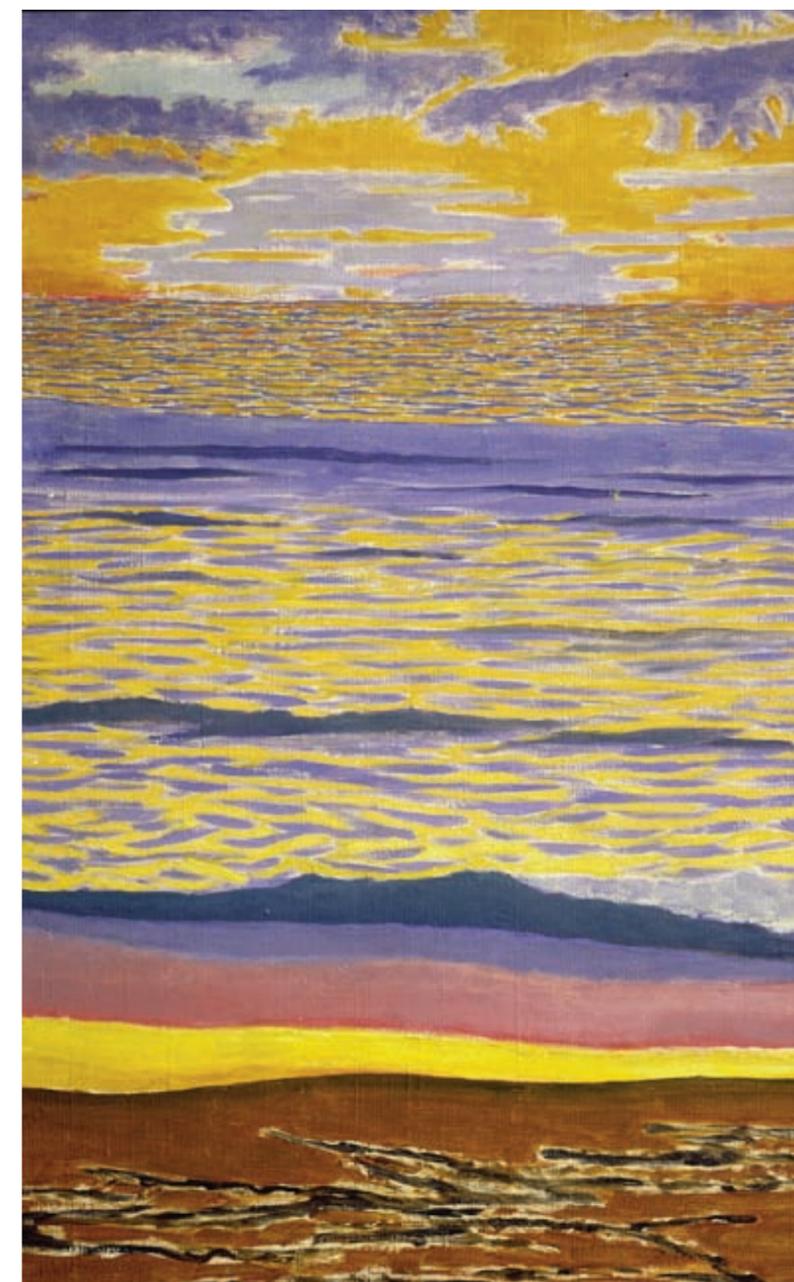
As pinturas de Kulbin do fim da década de 1900 e do começo da década de 1910 eram conhecidas não apenas por Kandinsky, que tinha profundo respeito e interesse pela atividade pictórica e teórica de Kulbin. Seus quadros do período inicial foram incluídos na exposição do Der Blaue Reiter e no "Salão - 2" de Izdebsky.

Kulbin's paintings from the late 1900s and early 1910s were known to many, including Kandinsky, who regarded Kulbin's artistic and theoretical work with deep interest and respect. Kulbin's early-period works were shown at Der Blaue Reiter exhibitions and 2nd Izdebsky Salons.

Nikolai Kulbin

Vista marítima. Década de 1900
Óleo sobre tela. 97 x 62
Recebido em 1934 da coleção
da viúva do pintor, Leningrado
Museu Estatal Russo

Sea View. 1900s
Oil on canvas. 97 x 62
Received in 1934 from the collection
of Evdokia Sleptsova, the artist's
widow, Leningrad
State Russian Museum



Via de regra, os marinheiros pintam o mar em telas de formato horizontal. Kulbin, usando a tela de formato vertical, constrói o espaço em planos paralelos, superando o "caráter natural" do tema e transformando o esboço numa obra abstrata, submissa à musicalidade dominante do quadro. Durante toda sua atividade criativa, esse pioneiro do movimento vanguardista na Rússia se desenvolveu no caminho da tradição simbólica nas artes, transformando-a em formas quase abstratas, evocadas por associações musicais e de cor.

Seascape painters, as a rule, paint the sea in a horizontal format. Using a vertical canvas, Kulbin builds the space using parallel planes, overcoming the "nature" aspect of the subject, transforming the study into a nonobjective work, subordinating everything to the permeation of musicality. Avant-garde pioneer Kulbin's entire creative career unfolded within the Symbolist artistic tradition, which he expressed using nearly abstract forms inspired by color-music associations.



Arkhip Kuindzhi

O pôr do sol vermelho

Década de 1900
Esboço para o quadro homônimo (1905–1908)
Metropolitan Museum, Nova York, EUA
Óleo sobre tela (base de cartolina)
19,2 x 35,5
Recebido em 1930 da Sociedade
A. I. Kuindzhi
Museu Estatal Russo

Red Sunset. 1900s

Sketch for a painting of the same
name (1905–1908, Metropolitan
Museum, New York, USA)
Oil on canvas mounted
on cardboard. 19.2 x 35.5
Received in 1930 from the
Arkhip Kuindzhi Society
State Russian Museum



Arkhip Kuindzhi

O pôr do sol. Década de 1900
Óleo sobre papel. 39 x 56
Recebido em 1930
da Sociedade A. I. Kuindzhi
Museu Estatal Russo

Sunset. 1900s

Oil on paper mounted
on canvas. 39 x 56
Received in 1930 from the
Arkhip Kuindzhi Society
State Russian Museum

Arkhip Kuindzhi, que ganhou fama na Rússia com suas paisagens à romântica luz noturna ("Noite de luar no (rio) Dniepr", 1880), no início do anos 1900, parou de expor suas obras, de repente, isolou-se em seu ateliê e continuou trabalhando, mas não mostrava a ninguém seus quadros e estudos. E justamente à essa época foram criadas suas surpreendentes telas, nas quais praticamente não existem objetos, nem motivos. Eram quase abstratas em sua essência e se tornaram precursoras de diversas formas da pintura abstrata que, mais tarde, fez a fama dos vanguardistas russos.

Arkhip Kuindzhi, renowned in Russia for his landscapes with romantic twilight illumination (*Moonlight on the Dnieper*, 1880), suddenly stopped exhibiting in the early 1900s and retreated to his studio, where he continued working without showing his paintings or sketches to anyone. These striking paintings completely lacking in subjects and practically devoid of objects date from this period of seclusion. Nearly abstract in essence, the works foreshadow the various forms of non-objective painting for which Russian avant-garde artists later became famous.



David Burliuk

Cavalo-relâmpago. 1907 ca.
Óleo sobre tela. 62 x 68
Recebido de V. Matíushin
em 1913, Leningrado
Museu Estatal Russo

Lightning Horse. Circa 1907
Oil on canvas. 62 x 68
Received in 1933 from Mikhail
Matyushin, Leningrad
State Russian Museum

No quadro “Cavalo-relâmpago”, foi usada a técnica principal dos cubo-futuristas: o deslocamento da forma no espaço. O pintor divide a tela em segmentos coloridos, que adquirem objetivo próprio, e as formas de cor começam a funcionar independentemente do tema. O que exerce a ligação entre a forma e o conteúdo é o colorido que mantém a linha do conteúdo — a noite azul com a fulguração amarela do relâmpago. O contraste agudo das cores reforça o efeito decorativo.

The painting *Lightning Horse* makes use of Cubo-Futurism’s primary innovative device: spatially shifted form. The artist divides the canvas’ surface into colored segments that become self-sufficient, functioning independently of the work’s subject. Color serves to link form and content, establishing a semantic thread consisting of the blue night and the yellow flash of lightning. Sharply contrasting juxtapositions serve to intensify the work’s decorative impact.

David Burliuk

Corredeiras do rio Dniestre

Início dos anos 1910
Óleo sobre tela. 49 x 69,5
Recebido em 1985, doação
da família de B. N. Okunev, Leningrado
Museu Estatal Russo

Rapids on the Dniester

Early 1910s
Oil on canvas. 49 x 69.5
Donated in 1985 by the family
of Boris Okunev, Leningrad
State Russian Museum

David Burliuk

Cavalos. Anos 1910

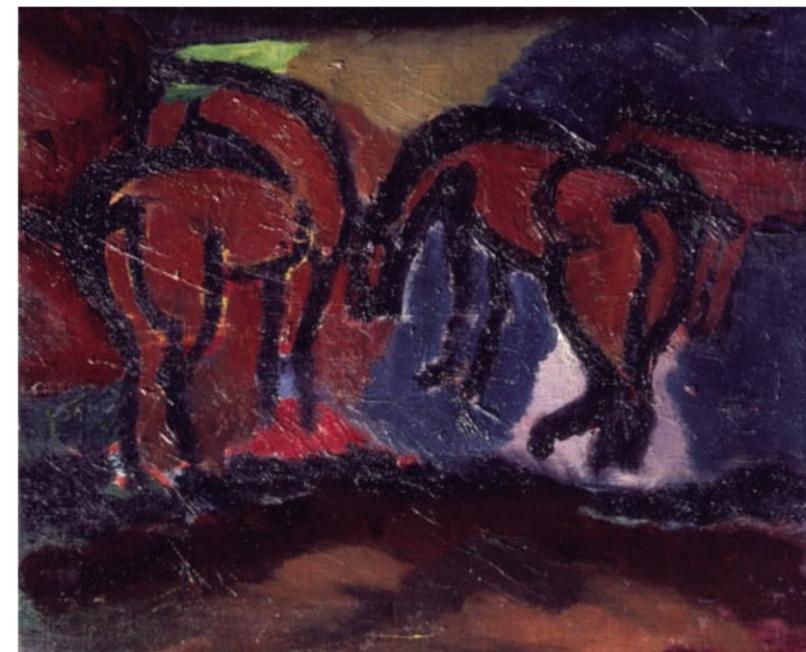
Óleo sobre tela. 43 x 52,5
Museu Estatal Russo

Horses. 1910s

Oil on canvas. 43 x 52.5
State Russian Museum

Na obra de David Burliuk, há muitos quadros nos quais o mundo “é deslocado”. A essência da maioria de seus quadros é plana; o volume neles é criado por efeitos da cor, que imitam formas. A novidade e a ousadia das soluções, a originalidade brilhante, têm suas raízes nos princípios do futurismo. Burliuk não “se fazia” de futurista no sentido de uso obrigatório do efeito de objetos multiplicáveis representados em movimento. Para ele, o futurismo não consistia somente em técnicas. A vida que estava mudando, as pessoas, sua existência cotidiana, a natureza, tudo que dava na vista, Burliuk estava prestes a representar de maneira inusitada e não tradicional. As obras de Burliuk foram incluídas na exposição do grupo *Der Blaue Reiter* e nos “Salões” de Izdebsky.

In many of David Burliuk’s works reality is “shifted”. Many of his paintings are essentially planar, their sense of volume created by color effects that imitate forms. The freshness, boldness, brilliance and individuality of Burliuk’s conceptions are rooted in the principles of Futurism. Burliuk wasn’t a “studied” Futurist in the sense of always using such effects as the multiplication of objects to depict motion. For him, Futurism went beyond such characteristic devices. Burliuk was ready to embody everything that passed before his eyes — changing lifestyles, people, manners, faces and nature — in an unusual, non-traditional way. David Burliuk’s works were shown at *Der Blaue Reiter* exhibitions and Izdebsky Salons.





Martiros Saryan

Barranco verde. 1911

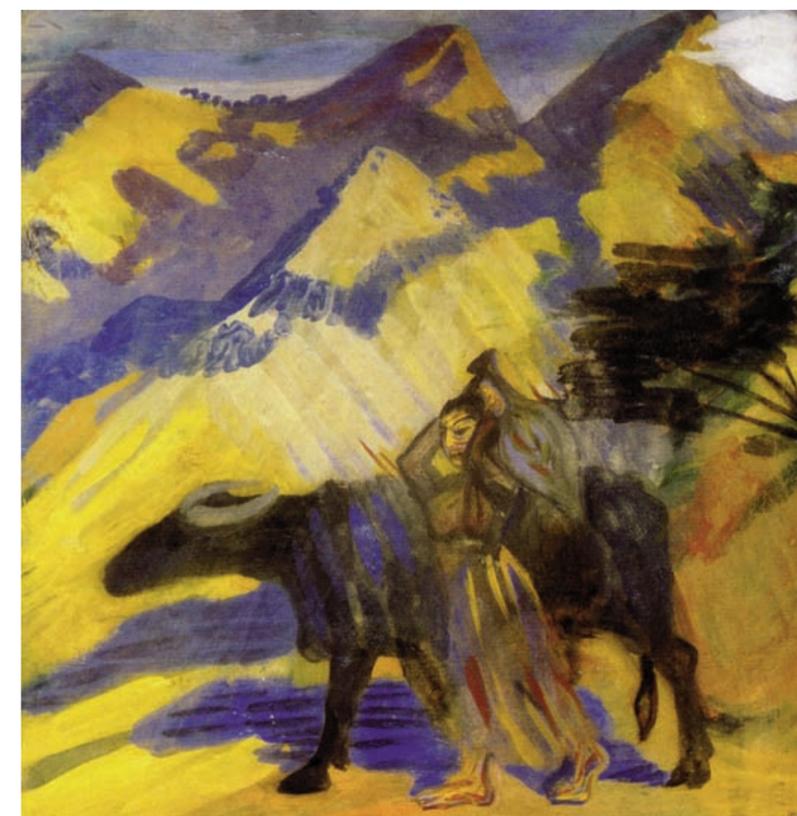
Óleo sobre tela. 59 x 81
Recebido em 1985 da família
de B. N. Okunev, Leningrado
Museu Estatal Russo

Green Ravine. 1911

Oil on canvas. 59 x 81
Donated in 1985 by the family
of Boris Okunev, Leningrad
State Russian Museum

Martiros Saryan, que seguia os expressionistas em muitas de suas obras do período inicial ("Barranco verde", "À fonte", "A manhã", "Montanhas verdes"), perdeu o interesse em reproduzir formas concretas da natureza e chegou muito perto das obras abstratas de Kandinsky do limiar das décadas de 1900–1910. Os quadros, ultratemporâneos pela estilística, inspirados pelo Cáucaso, Turquia, Egito e Pérsia, estavam ligados por inúmeros fios genéticos com a vida e as crenças dos habitantes desses países, com o culto de animais, a veneração dos espíritos dos antepassados e com a fé em lobisomens. O pintor cria outra vez a realidade baseando-se em novos princípios, "constrói" um mundo ideal, no qual reina a música das cores. As obras de Saryan tinham uma popularidade imensa nesses anos, e participaram de muitas exposições.

Many of the early works of Martiros Saryan, a follower of the Expressionist tradition, make little attempt at reproducing forms of particular real objects (*Green Ravine*, *Going to the Spring*, *Morning. Green Mountains*); in this they closely resemble Kandinsky's essentially abstract works of the late 1900s and early 1910s. While pointedly modern in style, the artist's paintings are imbued with the atmosphere of the Caucasus, Turkey, Egypt and Persia and tied by many living threads to the lifestyles and ancient beliefs of these lands' local inhabitants, including animal worship, veneration of ancestral spirits and belief in werewolves. The artist creates a new reality on new principles, constructing a sort of ideal world in which the music of color reigns supreme. Saryan's works were widely exhibited in the early 20th century and extremely popular.



Martiros Saryan

Caminho à primavera. 1909

Têmpera sobre cartão. 68,5 x 68,5
Embaixo, à direita: *M. Сарьянъ*
Recebido em 1920 de Lóssev
Museu Estatal Russo

Going to the Spring. 1909

Tempera on cardboard. 68.5 x 68.5
Bottom right: *M. Сарьянъ*
Donated in 1920 by Losev
State Russian Museum

Martiros Saryan

A manhã. Montanhas verdes. 1912

Têmpera, grafite e guache
sobre tela. 74,5 x 88,5
Recebido em 1964
do Museu Hermitage Estatal
Museu Estatal Russo

Morning. Green Mountains. 1912

Tempera, graphite and gouache
on canvas. 74.5 x 88.5
Received in 1964 from
the State Hermitage
State Russian Museum





Nicholas Roerich

Paisagem. Esboço. 1900
Guache e pastel sobre papel. 24,5 x 31,7
Recebido em 1910, doação de M. K. Tenicheva, Petersburgo
Museu Estatal Russo

Landscape. Sketch. 1900
Gouache and pastels on paper. 24.5 x 31.7
Donated in 1910 by Maria Tenisheva, St. Petersburg
State Russian Museum

Nicholas Roerich

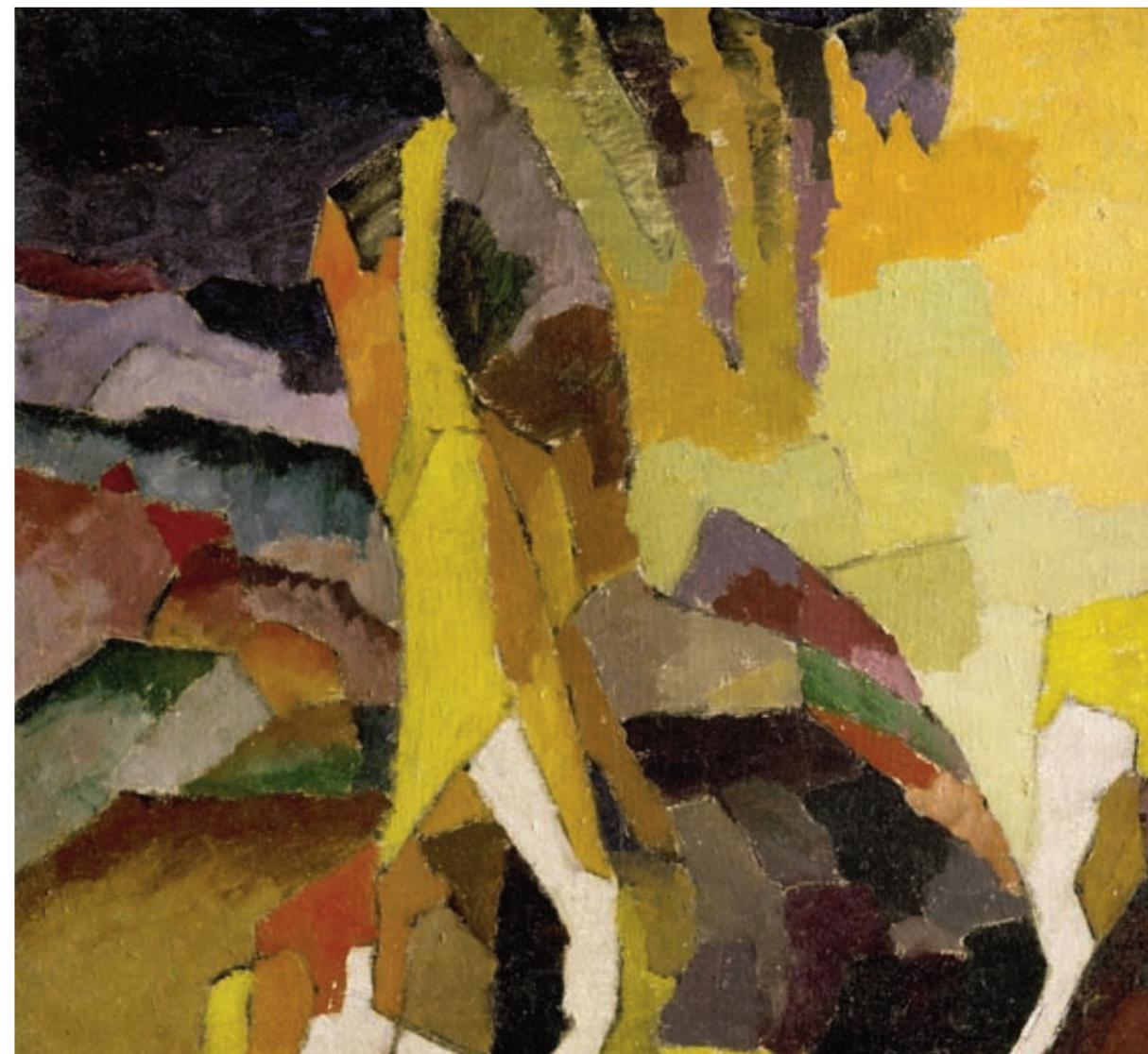
Paisagem com colinas
Década de 1910
Óleo sobre madeira. 24 x 33
Embaixo, à esquerda: HPX
Recebido em 1924
do Museu Estatal Hermitage
Museu Estatal Russo

Hilly Landscape. 1910s
Oil on wood. 24 x 33
Bottom left: HPX
Received in 1924 from the State Hermitage
State Russian Museum



As obras do período inicial do pintor, autor de muitas telas com motivos da história antiga, são dedicadas também à natureza que o artista reproduziu de maneira tão generalizada e tão sem detalhes, que suas paisagens são entendidas como quadros abstratos. Na década de 1900 e no começo dos anos 1910, Roerich era um dos pintores mais populares na Rússia, e seus quadros foram mostrados em muitas exposições.

Nicholas Roerich was the author of many paintings on ancient historical themes. His early works are often devoted to nature, which the artist reproduces in a way so generalized, so lacking in detail, that his landscapes often resemble abstract paintings. Roerich was one of the most popular artists in Russia in the 1900s and early 1910s, and his works were widely exhibited.



Aristarkh Lentulov

Rochas em Kislovodsk. 1913
Óleo sobre tela. 60,2 x 64
No verso da tela marcado com tinta preta: 8
Recebido em 1978 da coleção de A. G. Ender, Leningrado
Museu Estatal Russo

Cliffs in Kislovodsk. 1913
Oil on canvas. 60.2 x 64
Verso, in black paint: 8
Received in 1978 from the Andrei Ender collection, Leningrad
State Russian Museum

Um amontoado caprichoso de rochas, montanhas, álamos piramidais e casas dão à paisagem uma estrutura arquitetônica, e a ordem rítmica de formas pontiagudas faz com que o quadro seja quase abstrato. Posteriormente, a arquitetura como que se tornou independente da paisagem e passou a ser o tema e o conteúdo principal da obra de Lentulov por muitos anos. As obras de Lentulov faziam parte dos Salões de Izdebsky e das exposições do grupo *Der Blaue Reiter*.

The whimsical accumulations of cliffs, mountains, pyramidal trees and houses lend architectural structure to the landscape motif, while the sharp rhythmic structure and sharpened forms almost abstract it. The architecture later parted company with the landscape image, becoming an important theme in the art of Aristarkh Lentulov. Lentulov's works were shown at Der Blaue Reiter exhibitions and Izdebsky Salons.



Mikhail Larionov

Paisagem raionista. 1912
Óleo sobre tela. 71 x 94,5
Recebido do autor em 1928, Paris
Museu Estatal Russo

Rayonist Landscape. 1912
Oil on canvas. 71 x 94.5
Received in 1928 from the artist, Paris
State Russian Museum

O “raionismo” foi a contribuição de Larionov no desenvolvimento da vanguarda russa. Os primeiros quadros “raionistas” foram mostrados por ele nas exposições, no fim do ano de 1912. Larionov formulou os princípios da nova tendência assim: “O raionismo pressupõe formas espaciais que podem surgir quando os reflexos dos raios de diversos objetos se cruzam, formas destacadas pela vontade do pintor”. Junto com o raionismo, na obra desse experimentador ousado entrou a desmaterialização da realidade. O raionismo abriu ao pintor a porta para o abstracionismo.

Rayonism was Mikhail Larionov’s individual contribution to the Russian avant-garde movement. The artist exhibited his first Rayonist paintings in late 1912. He formulated the principles of his new artistic tendency as follows: “Rayonism refers to the spatial forms that can arise from the intersections of rays reflected by various objects, forms delineated by the artist’s will.” Rayonism introduced dematerialized reality into the bold experimenter’s oeuvre, providing him with an “exit” into non-objectivity.



Pavel Filonov

Dois meninas. 1919
Óleo sobre tela. 72 x 89
Recebido em 1926 por intermédio
do Instituto Estatal da Cultura
Artística, Leningrado
Museu Estatal Russo

Two Girls. 1919
Oil on canvas. 72 x 89
Received in 1926 from the Museum
of Artistic Culture via GINKHUK, Leningrad
State Russian Museum

Filonov chamava a si próprio de “pintor de florescimento mundial” e, nesse quadro, procurou mostrar sua compreensão mitopoética do mundo, que pressupõe uma união harmoniosa entre o homem e a natureza. No fundo cintilante de planos múltiplos dessa obra abstrata, percebem-se contornos de figuras (“motivo” predileto de Filónov). Essa forma de construir a pintura era típica da obra de Filónov. Tocando a tela com seu fino pincel, ele fazia, literalmente, a imagem crescer, deixando a natureza, na qual tudo nasce e morre, guiá-lo.

Filonov, who referred to himself as an “artist of the universal blossoming”, attempted to reflect in his paintings a mytho-poetic notion of a harmonious world based on the union of man and nature. Through the many-layered, shimmering depths of this essentially abstract work outlines of figures can be made out (this was one of Filonov’s favorite devices). Such an approach to painted works was typical for Filonov. Touching the canvas with a thin brush, he literally grew the image, letting nature, in which everything is born and dies, be his guide.



Svyatoslav Voinov

Sonho. 1915

Óleo sobre tela. 142 x 173,5
Recebido em 1969 por intermédio
de E. B. Slepushkina, Leningrado, doação
de K. A. Vóinova, viúva do pintor, Leningrado
Museu Estatal Russo

Sleep. 1915

Oil on canvas. 142 x 173.5
Received in 1969 via E. B. Slepushkina,
Leningrad; gift of Ksenia Voinova,
the artist's widow, Leningrad
State Russian Museum

Uma das imagens mais fortes inspiradas pela Primeira Guerra Mundial. As formas lapidárias geometrizadas e a composição racional demonstram a realização muito individual das tendências neoclássicas e expressionistas na arte nacional. O sonho, motivo predileto dos simbolistas de todas as gerações, serviu ao artista como pretexto para refletir sobre como os seres humanos que guerreiam se transformam em bárbaros. O quadro pode ser interpretado como a visão de um passado longínquo, do tempo das cavernas, e como augúrio do futuro, uma clarividência.

This painting is one of the most powerful images inspired by the events of World War I. Its lapidary, geometricized forms and rational composition testify to Voinov's originality in embodying Neoclassical and Expressionist principles in Russian art. The motive of sleep, beloved of Symbolists of all generations, provides the artist with the occasion to reflect on society's dehumanization in wartime. The painting can be seen both as a vision of the distant "caveman" past and a prediction, an insight into the painting of the future.



Vladimir Baranoff-Rossiné

Rapsódia Norueguesa. Tema de inverno, cidade de Trondheim

Anterior ao ano de 1917
Óleo sobre tela. 48,5 x 72
Recebido em 1926 do Museu
da Cultura de Arte, Leningrado
Museu Estatal Russo

Norwegian Rhapsody. Winter Motive from Trondheim. Before 1917

Oil on canvas. 48.5 x 72
Received in 1926 from the Museum
of Artistic Culture, Leningrad
State Russian Museum

Durante sua viagem pela Escandinávia, o pintor elaborou motivos plásticos, nos quais realizou sua ideia da "pintura dinâmica", em combinação com elementos musicais, criadores de formas. A solução plástica e a gama de cores demonstram o conhecimento que o autor tinha do alcance da vanguarda russa e até dos alcances de Mikhail Matyushin. Possivelmente, Baranoff-Rossiné havia notado a ligação entre a cor e o som ainda antes disso. Não foi à toa que, no início da década de 1920, o pintor promoveu concertos de música "luminosa". Em 1925, o pintor emigrou e, por isso, foi pouco conhecido na Rússia. Seus méritos na área da síntese de artes são indubitáveis e reconhecidos até os dias de hoje.

During his Scandinavian travels the artist worked on visual motives to embody his idea of a "dynamic painting" united by the form-creating elements of music. The painting's coloristic and formal treatment testifies to the artist's familiarity with the achievements of the Russian avant-garde, and the innovations of Mikhail Matyushin in particular. Baranoff-Rossiné had begun investigating the relationships between color and music even earlier, giving color-music concerts in the early 1920s. The artist emigrated in 1925 and thus remained largely unknown in Russia until the late 1980s; today, his undeniable contribution to the synthesis of art forms has been duly recognized.

KANDINSKY

BREVE BIOGRAFIA // SHORT BIOGRAPHY

Herbert Pogt
compilador / compiled by



Wassily Kandinsky Retrato
com uma dedicatória a Arnold Schönberg. 1911
Fotografia. 11,5 x 17,4
Arnold Schönberg Center, Viena

Wassily Kandinsky Figural Portrait
with a Dedication to Arnold Schönberg. 1911
Photograph. 11.5 x 17.4
Arnold Schönberg Center, Vienna

1866

Nasceu em 22 de novembro (4 de dezembro no calendário juliano), na família de um mercador de chá natural da Sibéria.

1885

Começa a estudar Economia e Direito Romano e Russo na Universidade de Moscou.

1889

Toma parte da expedição de pesquisa científica na província de Vologda, Noroeste da Rússia, onde conhece a arte popular da região, que tanto o impressiona. Empreende sua primeira viagem a Paris; frequenta o museu Hermitage, em São Petersburgo, onde estuda a obra de Rembrandt.



1892

Conclui os estudos de Jurisprudência na Universidade de Moscou. Casa-se com sua prima Anna Tchimiákina.

1893

Defende a tese: "Sobre a legalidade do salário trabalhista". É convidado a lecionar na mesma faculdade que frequentou na Universidade de Moscou.

1896–1897

Em exposição francesa, em Moscou, vê o quadro de Monet "Mega de Feno", que lhe causa forte impressão. Declina ser docente na Universidade de Derpt, Estônia, e viaja para Munique com a finalidade de estudar pintura. É admitido na escola particular de Anton Eschbe. Lá, ele conheceu Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Igor Grabar e Dmitry Karlóvsky.

1900

Depois de tentativas fracassadas de ingressar na Academia das Artes em Munique, entra na escola de pintura de Franz Stuck.

1901

Torna-se um dos fundadores e depois presidente da associação de criação artística "Falange". No mesmo ano, é inaugurada a escola homônima, onde as aulas são dadas pelos sócios da "Falange". Participa de exposições em Odessa e São Petersburgo. Recebe como herança uma casa grande em Moscou e recursos monetários regulares dos alugueis de apartamentos, o que garante sua estabilidade.

1902

Gabriele Münter ingressa na escola de arte "Falange" e se torna companheira de Kandinsky pelos 13 anos seguintes. Pela primeira

1866

Born in Moscow 22 November / 4 December to a family of a tea merchant from Siberia.

1885

Enrols at the Faculty of Law, Moscow University.

1889

Takes part in an ethnographic expedition to Vologda Gubernia in Northwest Russia, where folk art makes a strong impression on him. Travels to Paris for the first time. Visits the Hermitage in St. Petersburg, where studies Rembrandt's oeuvre.

1892

Graduates from Moscow University. Marries his cousin Anna Chimyakina.

1893

Writes a dissertation entitled *On the Legality of Wages for Labor*; is invited to teach at the Faculty of Law, Moscow University.

1896–1897

At the French Artistic-Industrial Exhibition in Moscow, he sees a painting by Monet depicting haystacks, and it makes a strong impression on him. Rejecting a position as a docent at the University of Dorpat (Estonia), he moves to Munich to study painting. Meets Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Igor Grabar and Dmitry Kardovsky at Anton Azbé's school of art.

1900

After his unsuccessful attempts to matriculate at the Königliche Akademie der Künste in Munich, he studies at Franz von Stuck's studio.



Kandinsky e sua mãe. 1869 ca.

Kandinsky and his mother. Circa 1869

Kandinsky como estudante
na Universidade de Moscou. 1886 ca.

Kandinsky as a student
of Moscow University. Circa 1886

1901

Becomes one of the founders, and then the president, of the Phalanx association of artists. An art school of the same name opens where members of the association teach. Participates in exhibitions in Odessa and St. Petersburg. Inherits a large apartment house in Moscow, and the regular flow of money from renting out apartments guarantees him a financially comfortable existence.

1902

Gabriele Münter enters the Phalanx Art School, who would become Kandinsky's romantic partner for the next 13 years. Participates in the Sezession Exhibition in Berlin for the first time.

1903

The Phalanx Art School closes due to lack of students. Kandinsky refuses a docent position offered to him by Peter Behrens at the Decorative Painting Department at the Düsseldorf School of Arts and Crafts.

vez, Kandinsky mostra suas obras em exposições do salão Secession berlinense.

1903

A escola de arte "Falange" fecha por falta de alunos. Ele recusa a proposta de Peter Berens de ser docente na cátedra de pintura decorativa da escola de artes e ofícios em Düsseldorf.

1904

Separa-se de Anna (o divórcio oficial foi registrado em 1911). Na primavera, inicia um período de longas viagens (até 1908), junto com Gabriele Münter, para Holanda, Tunísia, Itália e França, entre outros países. No outono, Kandinsky participa da exposição no *Salon d'Automne* em Paris (anualmente, até 1910). Em dezembro acontece a última exposição da "Falange".

1905

Por recomendação de Max Liebermann, torna-se membro da União de Pintores da Alemanha. Pela primeira vez, participa da exposição no *Salon des Indépendants*, em Paris.

1906

Após uma longa estada na cidadezinha de Rapallo, Kandinsky e Münter permanecem em Paris até o fim do ano. Toma parte da exposição do grupo de pintores "A ponte" (Dresden, 1906–1907).



Gabriele Münter
1905 ca.

Gabriele Münter
Circa 1905

1907

Em junho, Kandinsky e Münter abandonam Paris. Do outono de 1907 até a primavera de 1908, eles moram em Berlim, onde, provavelmente, surge o interesse de Kandinsky pela antroposofia de Rudolf Steiner.

1908

Kandinsky e Münter descobrem Murnau, um lugarejo na Bavária, vão morar lá e passam o verão com Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin. Kandinsky conhece Thomas de Hartmann, compositor russo e, nos anos seguintes, em colaboração com ele, realiza apresentações teatrais ("Som amarelo", "Som verde", "O preto e o branco").

1909

Junto com Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Alfred Kubin e outros, funda a "Nova Associação de Artistas de Munique" e é eleito seu presidente. No verão, Münter adquire uma casa em Murnau, onde eles passam seu tempo frequentemente até o início da Primeira Guerra Mundial.

1904

Splits with his wife Anna (divorced 1911). In spring, begins a long period of travelling across Holland, Tunisia, Italy and France with Gabriele Münter (lasts until 1908). In autumn, participates for the first time in the Salon d'Automne in Paris (which he participates in until 1910). In December the last Phalanx exhibition takes place.

1905

Joins the German Union of Artists upon the recommendation of Max Liebermann. Participates in the Salon des Indépendants in Paris for the first time.

1906

After spending a long time in the municipality of Rapallo, Kandinsky and Münter live in Paris until the end of the year. Kandinsky participates in the exhibition of the Bridge group of artists (Dresden, 1906–1907).

1907

In June Kandinsky and Münter leave Paris. They live in Berlin from autumn 1907 until spring 1908, where, possibly, Rudolf Steiner's anthroposophy piques Kandinsky's interest.

1908

Lives with Gabriele Münter in the Bavarian town of Murnau. For the first time, he lives for an extended period during the summer with Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin. Meets composer Thomas de Hartmann, and works with him for the coming year on theatrical productions (*Yellow Sound*, *Green Sound*, *Black and White*).

Kandinsky. Capa do catálogo da exposição do Salão Izdebsky. 1911

Kandinsky. Cover for the Izdebsky Salon exhibition catalogue. 1911



1909

Founds the Neue Künstlervereinigung München (NKVM; "Munich New Artists' Association") in Munich together with Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Alfred Kubin and other artists and is elected president. In summer, Münter buys a house in Murnau in which she and Kandinsky frequently spend time right up the beginning of the First World War. Creates first painting on glass and his first abstract works. NKVM's first exhibition is at Heinrich Thannhauser's Moderne Galerie (Munich). Kandinsky exhibits more than 50 works at the first International Exhibition of Paintings, Sculpture, Engravings and Graphic Works (Vladimir Izdebsky Salon), which was in Odessa first and then in St. Petersburg and Riga.

Kandinsky cria seus primeiros quadros sobre vidro e os primeiros quadros abstratos. Em dezembro, é realizada a primeira exposição da "Nova Associação de Artistas de Munique" na Galeria Contemporânea de Henrich Tannhäuser (Munique). Kandinsky participa com mais de 50 obras da primeira "Exposição Internacional de Pintura, Escultura e Artes Gráficas (Salão de V. A. Izdebsky)", realizada em Odessa e depois em São Petersburgo e Riga.

1910

Na segunda exposição da "Nova associação de pintores, Munique" são mostradas obras de Braque, Derain, Burliuk, Picasso e outros. A exposição é repudiada pelo público. Franz Marc se junta à "Nova Associação de Artistas de Munique". Do fim de outubro até o fim do ano, Kandinsky volta a morar na Rússia e participa da exposição "Valete de Ouros", organizada por Mikhail Larionov. Essa é a primeira mostra da vanguarda russa.

1911

Após assistir a um dos concertos de Arnold Schönberg, Kandinsky passa a se corresponder com o compositor, discutindo a questão da síntese das artes. Quando o júri da "Nova Associação de Artistas de Munique" declina sua composição abstrata, ele deixa a associação. Junto com Franz Marc, começa fazer planos de editar a revista *Der Blaue Reiter* ("O Cavaleiro Azul"). Em dezembro, é inaugurada a primeira exposição do grupo "O Cavaleiro Azul" na galeria de Tannhäuser, em Munique. É publicado seu livro *Do Espiritual na Arte*.

1912

Na Galeria de Hans Goltz, em Munique, inaugura-se a segunda exposição do grupo "O cavaleiro azul". Em maio, sai o almanaque *O cavaleiro azul*. Em setembro, Kandinsky participa da Exposição do Sonderbund International, em Colônia. Em outubro, é inaugurada sua primeira mostra individual em Berlim, na galeria "Sturm", de Herwart Walden.

1913

Kandinsky e Marc preparam a segunda edição da publicação *O cavaleiro azul*, que acabou não vindo à luz. "Improvisação 27", de Kandinsky, foi mostrada na "Exposição de Arsenal", em Nova York, a primeira exposição internacional de arte contemporânea nos Estados Unidos. Na revista *Sturm* é publicado o artigo "Pintura como arte pura", de Kandinsky. Kandinsky participa também do "Primeiro salão alemão de outono", organizado por Walden. Sai sua coletânea de versos em prosa e xilogravuras *Klänge* ("Sonoridades" em alemão).

1914

Em janeiro, é inaugurada a mostra individual de obras de Kandinsky na Galeria Contemporânea de Tannhäuser, em Munique. Após o início da Primeira Guerra Mundial, Kandinsky e Gabriele Münter deixam a Alemanha e vão para a Suíça. Após alguns meses de permanência no lago Boden, Kandinsky escreve os primeiros textos para o livro "Ponto e linha sobre plano". No fim de novembro, Kandinsky volta sozinho para a Rússia; atravessando os Bálcãs, passa um semana em Odessa, na casa de sua mãe, e parte para Moscou.

1915

Junto com Vladimir Tátlin, Kazimir Malevich, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova e outros, Kandinsky participa da exposição "Ano 1915", em Moscou. Durante algum tempo, moram em sua casa Alexander Rodchenko e Varvara Stepanova. Em dezembro, Kandinsky viaja a Estocolmo e permanece lá até março de 1916. É lá que, pela última vez, ele se encontra com Gabriele Münter.

1916

Na primavera, a Gummerson Gallery inaugura uma mostra individual de Kandinsky. Depois do encerramento da exposição, o pintor volta a Moscou.

1917

Em fevereiro, casa-se com a jovem Nina Andreevskaya; em setembro nasce seu filho Volódia (falecido em 1920).

1910

Works by artists such as Georges Braque, André Derain, David Burliuk, Pablo Picasso and others are shown at the second NKVM exhibition. The exhibition is dismissed by the public. Franz Marc joins the NKVM. Kandinsky lives in Russia from October until the end of the year and participates in the Knave of Diamonds exhibition organised by Mikhail Larionov, the first public show of Russian avant-garde.

1911

After attending one of Arnold Schönberg's concerts, Kandinsky begins corresponding with the composer on questions of the synthesis of the arts. When the NKVM's jury rejects his abstract *Composition V*, Kandinsky (as well as Münter, Marc and Kubin) resigns from the association. Together with the artist Franz Marc, he begins to make plans for *Der Blaue Reiter Almanach* (*The Blue Rider Almanac*). In December, the first *Der Blaue Reiter* exhibition opens at Thannhauser's Moderne Galerie in Munich. Publishes *Über das Geistige in der Kunst* in Munich.

1912

The second *Der Blaue Reiter* exhibition is held from February until April (Gallery of Hans Goltz, Munich). Publishes *Der Blaue Reiter Almanach*. In September, he participates in the International Sonderbund Exhibition in Cologne. In October, his first personal exhibition opens in Herwart Walden's *Der Sturm* Galerie (Berlin).



Wassily Kandinsky
Munique, 1913

Wassily Kandinsky
Munich, 1913

1913

Kandinsky and Marc prepare the second *Der Blaue Reiter Almanach*. Exhibits *Improvisation 27* at the Armory Show in New York, the international exhibition of modern art in the United States. Herwart Walden's *Der Sturm* magazine publishes Kandinsky's article "Painting as Pure Art." Contributes to the First German Autumn Salon, organised by Walden. Publishes the *Klänge* (*Sounds*) collection of poetry in prose form and woodcuts.

1918

Em janeiro, logo após a Revolução de Outubro, é criado o **Comissariado de Educação do Povo**. Tatlin, que ocupa posto na chefia do Setor de Artes Plásticas, convida Kandinsky a colaborar. Kandinsky passa a ser mais ativo no relacionamento com jovens pintores vanguardistas, tais como Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Kazimir Malevich, Alexander Ródchenko e outros. É encarregado de dirigir o setor de teatro e cinema em um dos **Estúdios Livres de Pintura em Moscou**. No âmbito do trabalho no **Bureau Internacional de Artes Plásticas**, mantém contato com pintores alemães e com o arquiteto **Walter Gropius**. A versão russa de **"Olhar sobre o passado"** é editada pelo Setor de Artes Plásticas. Todos os bens de Kandinsky são desapropriados pelo Estado.

1919

Em Moscou é fundado o **Museu de Cultura Pictórica**. Kandinsky e Rodchenko tornam-se presidentes da **Comissão Estatal de compra e de distribuição de obras de arte contemporânea entre os novos museus provinciais do país**.

1920

Em maio, Kandinsky assume a direção de um novo **Instituto de Cultura Artística**, que se torna um centro de pesquisa e ensino da nova arte e ponto de encontro dos suprematistas e construtivistas. No **Primeiro Congresso Nacional dos dirigentes de colégios artísticos do Comissariado da Educação de Povo**, o programa de ensino elaborado por Kandinsky para o Instituto é submetido a crítica acerca dos jovens delegados que se pronunciam pela arte orientada no processo de produção. No fim do ano, Kandinsky abandona o Instituto de Cultura Artística. Na **XIX exposição do Comitê Nacional Central de exposições em Moscou**, ele apresenta 54 obras.



Segunda e última exposição pessoal de Kandinsky em um salão em Bolshaya Dmitrovka, Moscou. 1920

Second and last Kandinsky's personal exhibition at a hall on Bolshaya Dmitrovka, Moscow. 1920

1921

É um dos fundadores e vice-presidente da **Academia de Ciências Artísticas da Rússia**. Em dezembro, aceita a proposta de **Walter Gropius** de dar aulas em Bauhaus e, junto à sua esposa, abandona a Rússia.

1922

No primeiro bimestre, permanece em Berlim; em junho, muda-se para a **Universidade Bauhaus de Weimar**. Leciona **Teoria das Formas** como parte do curso introdutório e dirige a classe da pintura de mural. Conhece **Lyonel Feininger** e encontra-se com **Paul Klee**, já conhecido seu. Participa de várias exposições na Alemanha e EUA.

1923

Por meio da **Société Anonyme**, um círculo que se forma em torno de **Katherine Dreier**, **Marcel Duchamp** e **Man Ray**, foi realizada a primeira exposição individual de Kandinsky em Nova York. Participa também de exposições coletivas nos EUA e Alemanha.

1914

Personal exhibition at the **Thannhauser's Moderne Galerie** in January (Munich). Leaves Germany with **Gabriele Münter** and moves to Switzerland following the outbreak of the First World War. They live for several months on **Lake Constance**, and Kandinsky writes the first texts for the book *Point and Line to Plane*. At the end of November, Kandinsky returns to Russia alone via the Balkans, and after stopping at his mother's in Odessa for a week, moves to Moscow.

1915

Participates in the 1915 Exhibition in Moscow along with **Vladimir Tatlin**, **Kazimir Malevich**, **Mikhail Larionov**, **Natalia Goncharova** and others. **Alexander Rodchenko** and **Varvara Stepanova** live in his house in Moscow for some time. In December, Kandinsky goes to Stockholm, where he is stuck until March 1916. Here he meets with **Gabriele Münter** for the last time.

1916

Personal exhibition at the **Gummerson Gallery** (Stockholm) in spring, after which the artist returns to Moscow.

1917

Marries young **Nina Andreevskaya** in February, son **Volodya** is born in September (dies in 1920).

1918

In January, **IZO** (the Section of Visual Arts) is created, having been organized by **People's Commissariat for Education** immediately after the October Revolution. Tatlin, the head of the IZO, invited Kandinsky to participate. As a part of the IZO, Kandinsky is more active than he had been previously, reaching out to young Russian artists such as **Lyubov Popova**, **Olga Rozanova**, **Varvara Stepanova**, **Kazimir Malevich**, **Alexander Rodchenko** and others. Kandinsky becomes the director of the theatre and film section of the IZO, and leads one of the **Free Art Studios (SVOMAS)** in Moscow. As a part of his work with the **International Bureau of the IZO**, he establishes contact with German artists and the architect **Walter Gropius**. The Russian translation of *Looking Back* is published by the IZO. Kandinsky's property in Moscow is seized by the state.

1919

The **Museum of Painterly Culture** is created in Moscow. Kandinsky and Rodchenko become representatives of the **All-Russian Purchasing Commission** and distribute works of new contemporary art among Russia's new provincial museums.

1920

In May, Kandinsky assumes leadership of the new **Institute of Artistic Culture (INKhUK)**, which becomes the center for researching and teaching new art, as well as a meeting place for **Suprematists** and **Constructivists**. At the **First All-Russian Congress of Leaders of Arts Collegia of the People's Commissariat for Education**, the teaching program developed by Kandinsky for the institute was heavily criticized by the young delegates who were for production-oriented art. At the end of the year, Kandinsky left INKhUK. At the 19th exhibition of the **All-Russian Central Exhibition Committee** in Moscow, Kandinsky exhibited 54 works.

1921

Becomes one of the founders and **Vice-President** of the **Russian Academy of Art Sciences (RAKhN)**. In December, it seems, following **Walter Gropius'** invitation to teach at Bauhaus, Kandinsky and his wife leave Russia.

1922

Lives in Berlin the first half of the year; moves to Bauhaus in Weimar in June. Teaches the theory of form as a part of the introductory course and is in charge of the wall-painting class. Gets to know **Lyonel Feininger**, meets with **Paul Klee**, whom he already knew. Participates in many exhibitions in Germany and the United States.

1923

First personal exhibition in New York is organized by the **Société Anonyme**, a circle that had formed around **Katherine Dreier**, **Marcel Duchamp** and **Man Ray**. Participates in exhibitions in Germany and the United States.

1924

Kandinsky, Klee, Feininger e Jawlensky formam o grupo "Os quatro azuis" por iniciativa de **Galka Scheyer**, representante de Kandinsky nos EUA.

1925

Juntamente com a Bauhaus, Kandinsky muda-se para Dessau.

1926

Editado o tratado teórico *Ponto e linha sobre plano*. Em Dessau, **Kandinsky e Klee moram em uma das casas geminadas projetadas por Gropius**.

1928

Kandinsky e sua esposa recebem cidadania alemã.

1929

Primeira exposição individual de aquarelas e guaches (na Galeria Zack, Paris).

1930

Junto com o grupo Cercle et Carré expõe suas obras da exposição na Galeria 21, em Paris, e em outras exposições na França e na Bienal de Veneza.

1931

Começa a colaborar com a revista Cahiers d'art (Paris).

1932

Acompanhando a Bauhaus, muda-se para Berlim, onde a Bauhaus é reinaugurada como instituição privada, apesar das perseguições por parte dos nacional-socialistas.

1933

Após o fechamento definitivo de Bauhaus, Wassily e Nina abandonam a Alemanha e se instalam em Neuilly-sur-Seine, nos arredores de Paris. Exposições nos Estados Unidos e em Londres.

1934

Contatos com a associação de pintores "Abstração-Criação". Encontros com Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian e Hans Arp.

1936

Participa das exposições "O Abstrato e o Concreto", em Londres, "Cubismo e a Arte Abstrata", em Nova York.

1937

Obras de Kandinsky são mostradas na exposição "Arte Degenerada" e são retiradas dos museus alemães.

1939

Kandinsky e esposa recebem a cidadania francesa. O artista conclui sua última grande obra, Composição X". O Museu Estatal de Arte Contemporânea adquire "Composição IX".

1941

Apesar da possibilidade de uma viagem de navio de Marselha a Nova York, oferecida pelo Centro Americano de Salvação, o casal Kandinsky decide permanecer em Paris.

1944

Kandinsky adoece e continua trabalhando até junho-julho. A última exposição do pintor em vida foi realizada em dezembro, na galeria L'Esquisse, em Paris. Kandinsky falece em 13 de dezembro, em Neuilly-sur-Seine.

1924

Kandinsky, Paul Klee, **Lyonel Feininger** and **Alexej von Jawlensky** found the group **Die Blaue Vier** (The Blue Four). The initiator of the group's creation was **Galka Scheyer**, Kandinsky's representative in the United States.

1925

Relocates with Bauhaus to Dessau.

1926

Publishes *Point and Line to Plane*. In Dessau, Kandinsky and Klee live together at one of model duplexes designed by **Walter Gropius**.

1928

Kandinsky and his wife acquire German citizenship.

1929

First personal exhibition of watercolors and gouaches in Paris (**Galerie Zak**).

1930

Exhibits with the group **Cercle et Carré** in Paris (**Gallery 21**), other exhibitions include, among others, one in France and at the **Biennale in Venice**.

1931

Begins working with the magazine *Cahiers d'art* in Paris.

1932

Moves with Bauhaus to Berlin, where Bauhaus, despite prosecution by **National Socialists**, once again opens as a private institution.

1933

After the final closing of Bauhaus, **Wassily and Nina Kandinsky** leave Germany and settle in **Neuilly-sur-Seine**, a suburb of Paris. Exhibits in the **United States and London**.

1934

Has contact with the **Abstraction-Création** association of artists. Meets with **Robert and Sonia Delaunay**, **Joseph Fernand Henri Léger**, **Joan Miró**, **Piet Mondrian**, **Jean Arp**.

1936

Participant in the exhibitions *Abstract and Concrete* (London), *Cubism and Abstract Art* (New York).

1937

Works by Kandinsky are on display at the exhibition *Degenerate Art* and removed from German museums.

1939

Kandinsky and his wife acquire French citizenship. The artist completes his final large work *Composition X*. The **State Museum of Contemporary Art** obtains *Composition IX*.

1941

Despite the possibility of going by ship from **Marseilles** to **New York** with the help of the **American Emergency Rescue Committee**, the **Kandinskys** decide to stay in Paris.

1944

Kandinsky falls ill, however, he continues to work until June–July. His last exhibition during his lifetime is in December at **L'Esquisse Galerie** in Paris. Dies in **Neuilly-sur-Seine** on 13 December.

BARANOFF-ROSSINÉ, Vladimir (Shulim-Volf) Davidovich

1888, *Bolshaya Lepátikha, Tavrícheskaia* —

1944, *França (morto em um campo de concentração nazista)*

Pintor, artista gráfico, escultor, músico, teórico da música em cores. Estudou na Escola de Arte de Odessa (1903), na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1903–1907) e em um ateliê particular em Paris (1907–1910). Teve suas obras expostas desde 1907, inclusive no Salão de Outono (1913) e no Salão dos Independentes (1913, 1925–1942), ambos em Paris. Trabalhou em Paris (1910–1914) e viveu na Escandinávia (1915–1916). Retornou à Rússia em 1917. Foi professor e reitor da Escola Superior de Artes e Ofícios Vkhutemas (1920–1925). Organizou os primeiros concertos de música em cores nos teatros Meyerhold e Bolshoi, em Moscou (1923). Viveu em Paris (a partir de 1925). Desenvolveu princípios artísticos baseados no uso do laço de Möbius (anos 1930).

BEKHTEEV, Vladimir Georgievich

1878, *Moscou* — 1971, *Moscou*

Pintor e artista gráfico. Formou-se no Corpo de Cadetes de Moscou e na Escola da Cavalaria. Exonerou-se em 1901 e mudou-se para Munique, onde estudou desenho e pintura com Heinrich Knirr e, mais tarde, com Fernand Cormon, em Paris. Com Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin, fundou a Nova Associação de Artistas de Munique (1909). Era próximo do grupo *Der blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Participou de exposições do Valete de Diamantes e da Nova Sociedade de Artistas. Foi cenógrafo do Primeiro Circo Estatal de Moscou (1920–1921). Ilustrou livros e uma série de clássicos da literatura estrangeira do século XIX para a editora Academia.

BORISOV, Alexander Alexeevich

1866, *Gluboky Rutchei, Vologda* — 1934, *Krasnoborsk, Arkangelsk*

Pintor, escritor e cientista polar. Estudou pintura de ícones no Mosteiro de Solovets (1884–1886), na Escola de Desenho da Sociedade de Apoio às Artes (1886–1888) e na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1888–1897). Participou de exposições a partir de 1896. Acompanhando o ministro Sergei Witte a bordo do navio *Lomonossov* em suas viagens pelo Norte, fez esboços de enseadas e ancoradouros na costa de Murmansk (verão de 1894). Em 1900–1901, participou de uma expedição para Nova Zembla. O resultado foram centenas de esboços e estudos, que foram tema de telas monumentais, e anotações de viagem que serviram de base para seus livros sobre a região Norte da Rússia.

BURLIUK, David Davidovich

1882, *Semirótovschina, Kharkov* — 1967, *Nova York*

Pintor, artista gráfico, ilustrador, poeta e autor de manifestos, artigos e resenhas. Estudou na Universidade de Arte de Kazan (1898–1899) e na Escola de Arte de Odessa (1899–1900, 1910–1911); na Academia de Artes de Munique, com Wilhelm von Diez (1902–1903); na Academia Fernand Cormon, em Paris (1904) e na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1910–1914, expulso). Expôs suas obras a partir de 1906. Organizou a primeira exposição do Valete de Diamantes (1910). Membro e participante de exposições do *Der blaue Reiter*, em Munique (1912), e Valete de Diamantes (1912–1916). Viveu nos Urais (1917–1919), no Japão (1920–1922) e emigrou para os Estados Unidos em 1922.

DENISOV, Vasily Ivanovich

1862, *Zamóstie, Polônia* — 1922, *Moscou*

Pintor, artista gráfico, cenógrafo, monumentalista. Estudou no Instituto de Música de Varsóvia (até 1880). Foi músico do Regimento Lituano e trabalhou no circo Solómensky e em orquestras de teatros particulares de Moscou. Começou a estudar pintura em 1895. Teve aulas com Konstantin Korovin (1897–1898) e mais tarde estudou com Valentin Serov na Escola de Arte de Elizaveta Zviántseva em Moscou (1899–1900). Participou de exposições do grupo Mundo da Arte e de arte russa em Paris (1906). Viajou à Grécia com Sergei Konyonkov e I. F. Rakhmanov (1912). Foi cenógrafo de produções nos teatros Solodovnichenkov, Vera Komissarzhevskaya, Konstantin Stanislavsky, no Teatro de Arte Dramática e Musical e na Casa do Povo de Moscou. Criou afrescos em igrejas de Ivanovo-Voznesensk a partir de desenhos de Fyodor Schechtel (final dos anos 1890).

BARANOFF-ROSSINÉ, Vladimir (Shulim Wolf) Davidovich

1888, *Bolshaya Lepátikha, Tauride Gubernia* —

1944, *France (died in a concentration camp)*

Painter, graphic artist, sculptor, musician, theorist of color music. Studied at the Odessa School of Art (1903), Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1903–1907) and a private studio in Paris (1907–1910). Contributed to exhibitions (from 1907). Contributed to the exhibitions of the Salon d'Automne in Paris (1913) and Salon des Indépendants in Paris (1913, 1925–1942). Worked in Paris (1910–1914); lived in Scandinavia (1915–1916). Returned to Russia (1917). Taught at the VKhUTEMAS in Moscow (1920–1925), professor and dean. Held the first color music concerts at the Meyerhold and Bolshoi theaters in Moscow (1923). Lived in Paris (from 1925). Developed artistic principles based on the use of the Möbius strip (1930s).

BEKHTEEV, Vladimir Georgievich

1878, *Moscow* — 1971, *Moscow*

Painter, graphic artist. Graduated from the Moscow Military School and the Cavalry School. Resigned (1901) and moved to Munich where he studied drawing and painting under Heinrich Knirr, then under Fernand Cormon in Paris. Together with Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin founded the Munich New Artists' Association (1909). Close to the circle of *Der Blaue Reiter* magazine. Contributed to the exhibition of the Knave of Diamonds and the New Society of Artists. Worked as an artist at the First State Circus in Moscow (1920–1921). Illustrated books, designed a series of books of non-Russian classics of the 19th century for the Academia publishing house.

BORISOV, Alexander Alexeevich

1866, *Gluboky Ruchei, Vologda Gubernia* —

1934, *Krasnoborsk, Arkhangelsk Gubernia*

Painter, writer, polar scientist. Studied icon painting at a workshop of Solovki Monastery (1884–1886), School of Drawing, Society for the Encouragement of Arts (1886–1888), Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1888–1897). Contributed to exhibitions (from 1896). Accompanied Sergei Witte aboard the *Lomonosov* in his travels through the North, sketching the harbors and bays of the Murmansk coast (summer 1894). Participated in an expedition to Novaya Zemlya (1900–1901). The result of this expedition was hundreds of sketches and studies that became the subjects of monumental canvases and travel notes that became the basis of his books about the North.

BURLIUK, David Davidovich

1882, *Semirotovshchina, Kharkov Gubernia* —

1967, *New York*

Painter, graphic artist, illustrator, poet, author of manifestos and essays. Studied at the Kazan School of Art (1898–1899), Odessa School of Art (1899–1900, 1910–1911), under Wilhelm von Diez at the Königliche Akademie der Künste in Munich (1902–1903), Académie Fernand Cormon in Paris (1904) and the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1911–1914, expelled). Contributed to exhibitions (from 1906). Organized the first exhibition of the Knave of Diamonds (1910). Member and exhibitor of Der Blaue Reiter in Munich (1912), Knave of Diamonds (1912–1916). Lived in the Ural Region (1917–1919), Japan (1920–1922). Emigrated to the United States (1922).

DENISOV, Vasily Ivanovich

1862, *Zamostje, Poland* — 1922, *Moscow*

Painter, graphic artist, theatrical designer, monumentalist. Studied at the Warsaw Institute of Music (until 1880). Served as a musician in the Lithuanian Regiment. Worked for the Solomensky Circus and for orchestras of private theatres in Moscow. Took up painting (1895). Took lessons from Konstantin Korovin (1897–1898). Studied under Valentin Serov at the Elizaveta Zvantseva School of Art in Moscow (1898–1900). Contributed to the exhibitions of the World of Art and Russian Art in Paris (1906). Traveled to Greece with Sergei Konyonkov and I. F. Rakhmanov (1912). Designed productions at the Solodovnichenkov Theater, the Vera Komissarzhevskaya Theater, the Konstantin Stanislavsky Theater, the Musical Drama Theater and at the Moscow People's House. Created church frescos in Ivanovo-Boznesensk from designs by Fyodor Schechtel (late 1890s).

FILONOV, Pavel Nikolaevich

1882/1883, Moscow — 1941, Leningrado

Pintor, artista gráfico, retratista, autor de composições não objetivas (analíticas) e temáticas, de paisagens e naturezas-mortas. Estudou em São Petersburgo em ateliês de pintura, na Escola de Desenho da Sociedade de Apoio às Artes (1893–1901), no ateliê de Lev Dmitriev-Kavkazsky (1903–1908) e na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1908–1910, ouvinte). Participou de exposições a partir de 1910. Membro fundador e participante de exposições da União da Juventude (a partir de 1910). Fundou o ateliê de pintores Os Quadros Feitos e publicou seu manifesto (1914; segunda versão publicada em 1923 como *Declaração do Florescimento Universal*). Trabalhou com Joseph Shkolnik na montagem da tragédia *Vladimir Mayakovsky* (1913). Escreveu o poema *Canto do Florescimento Universal* (1914–1915). Trabalhou no departamento de ideologia geral do Museu de Cultura Artística (1923) e contribuiu para a elaboração do estatuto do Instituto de Cultura Artística. Membro da Comunidade de Artistas (1921–1922). Fundou o grupo Mestres da Arte Analítica (1925–1941). Fez viagens à Palestina (1907, via Constantinopla), à França e à Itália (1911–1912) e ao rio Volga e ao Cáucaso (1905).

GURKIN, Grigory Ivanovich

1870, Ulala, Tomsk — 1937, Altai

Pintor, artista gráfico, escritor, figura pública. Descendente dos tchoros, de um antigo clã oirot (Altai). Estudou em ateliês de pintura de ícones em Biysk (até 1897), com Ivan Shishkin em São Petersburgo (1897–1898) e na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1899–1905). Participou de exposições a partir de 1903. Lecionou em ateliê próprio no povoado de Anos, província de Tomsk (a partir de 1917) e na Escola de Artes de Oirot-Tura (a partir de 1931). Colecionava lendas heroicas, contos folclóricos, canções e amostras de música e arte decorativa de Altai. Por iniciativa sua, foram inaugurados em Altai um museu, a editora nacional e uma escola de artes. Ilustrou os primeiros manuais e livros na língua oirot de Altai. Por defender interesses e tradições culturais dos nativos de Altai, sofreu represálias e foi executado.

JAWLENSKY, Alexej Georgievich von

1965, Torjok, Tver — 1941, Wiesbaden

Pintor e artista gráfico. Oficial de carreira (até 1896). Estudou na Academia Imperial das Artes (1890–1896). A partir de 1893, trabalhou no Ateliê de Marianne von Werefkin, aluna de Ilya Répin. Estudou na escola de Anton Ažbě, em Munique (1896–1899). Com Wassily Kandinsky, fundou a Nova Sociedade de Artistas de Munique (1909, vice-presidente; presidente a partir de 1911). Membro do *Die blaue Vier* (1924). A partir de 1891, participou de exposições da Secessão de Munique (1903–1908) e de Berlim (1904, 1906, 1909), do Salão de Outono de Paris (1905, 1906), do grupo Mundo da Arte (1906), do Salão de Vladimir Izdebsky (1909–1911), da Nova Associação de Artistas de Munique (1909–1911); também participou de Valete de Diamantes (1910), do I Salão de Outono de Berlim (1913), da exposição *Der blaue Reiter* (1914), de Exposições Internacionais em Bremen (1906), Colônia (1912) e Malmö (1914) e das exposições de arte russa em Paris (1906) e Berlim (1906).

KOROVIN, Konstantin Alexeevich

1861, Moscou — 1939, Paris

Pintor, cenógrafo e arquiteto, atuante na arte aplicada, autor de paisagens, retratos, pinturas de gênero e naturezas-mortas. Estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1875–1889) e na Academia Imperial das Artes (1882). Lecionou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1901–1918) e em Ateliês Estatais de Arte (1918–1919). Participou de muitas exposições, incluindo de artistas russos e finlandeses (1898) e do grupo Mundo da Arte (1899–1903, 1906, 1921, 1922); das Exposições Internacionais em Paris (1900, medalha de ouro), Munique (1898), Viena (1902), Veneza (1907) e Roma (1922); de exposições de arte russa em Paris (1906, 1921), Berlim (1906, 1922) e Nova York (1924). Fez cenografia para teatros em Moscou e São Petersburgo (a partir de 1885). Viajou com o artista Valentin Serov para o Norte (1894). Emigrou em 1922 e estabeleceu-se em Paris (1923).

FILONOV, Pavel Nikolaevich

1882/1883, Moscow — 1941, Leningrad

Painter, graphic artist, portraitist, author of non-objective (analytical) and thematic compositions, landscapes, still lifes. Studied at painting studios in St. Petersburg and the School of Drawing, Society for the Encouragement of Arts in St. Petersburg (1893–1901), Lev Dmitriev-Kavkazsky Studio (1903–1908) and at the Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1908–1910, auditor). Contributed to exhibitions (from 1910). Founding member and participant in exhibitions of the Union of Youth (from 1910). Founded the Made Pictures studio of painters and published its manifesto (1914; second version published in 1923 as “Declaration of the Universal Blooming”). Worked with Joseph Shkolnik on the sets for the tragedy *Vladimir Mayakovsky* (1913). Wrote the poem “Chant of the Universal Blooming” (1914–1915). Employed by the department of general ideology, Museum of Artistic Culture (1923), helped compile the statute of the Institute of Artistic Culture. Member of the Community of Artists (1921–1922). Founded the Masters of Analytical Art group (1925–1941). Made trips to Palestine (1907, via Constantinople), France and Italy (1911–1912) and the Volga and the Caucasus (1905).

GURKIN, Grigory Ivanovich

1870, Ulala, Tomsk Gubernia — 1937, Altai

Painter, graphic artist, writer, public figure. Offspring of an old Oirot (Altai) family of the Choros. Studied at icon-painting workshops in Biysk (until 1897), under Ivan Shishkin in St. Petersburg (1897–1898), Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1899–1905). Contributed to exhibitions (from 1903). Taught at his own studio in the village of Anos, Tomsk Province (from 1917), School of Art in Oirot-Tura (from 1931). Collected heroic legends, folk tales, legends, songs, and examples of music and decorative art in Altai. A museum, national publishing house and an art school were opened in Altai on his initiative. Illustrated the first textbooks and books in the Altai (Oirot) language. Repressed and executed.

JAWLENSKY, Alexej Georgievich von

1865, Torzhok, Tver Gubernia — 1941, Wiesbaden

Painter, graphic artist. Regular soldier (until 1896). Studied at the Imperial Academy of Arts (1890–1896). From 1893 worked in the studio of Marianne von Werefkin, a student of Ilya Repin. Studied at Anton Ažbě’s school in Munich (1896–1899). Together with Wassily Kandinsky founded the Munich New Artists’ Association (1909, vice-president, president from 1911). Member of Die Blaue Vier (1924). From 1891 contributed to exhibitions of the Munich Sezession (1903–1908), Berlin Sezession (1904, 1906, 1909), Salon d’Automne in Paris (1905, 1906), World of Art (1906), Vladimir Izdebsky Salon (1909–1911), Neue Künstlervereinigung (1909–1911), Knave of Diamonds (1910), Erste deutsche Herbstsalon in Berlin (1913), Der Blaue Reiter (1914), International Exhibitions in Bremen (1906), Cologne (1912) and Malmö (1914) and the Exhibitions of Russian Art in Paris (1906) and Berlin (1906).

KOROVIN, Konstantin Alexeevich

1861, Moscow — 1939, Paris

Painter, theatrical designer, architect, applied artist, author of landscapes, portraits, genre scenes and still lifes. Studied at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1875–1889) and the Imperial Academy of Arts (1882). Taught at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1901–1918), State Free Art Studios (1918–1919). Contributed to many exhibitions, including the exhibition of Russian and Finnish artists (1898), World of Art (1899–1903, 1906, 1921, 1922), International Exhibitions in Paris (1900, gold medal), Munich (1898), Vienna (1902), Venice (1907) and Rome (1922); Exhibitions of Russian Art in Paris (1906, 1921), Berlin (1906, 1922) and New York (1924). Designed for theatres in Moscow and St. Petersburg (from 1885). Traveled with the artist Valentin Serov to the North (1894). Emigrated (1922). Settled in Paris (1923).

KUINDZHI, Arkhip Ivanovich

1842 (?), Mariupol — 1910, St. Petersburg

Painter, teacher. Studied under Hovhannes Aivazovsky at the General Art Studio in Theodosia (1865–1866), Imperial Academy of Arts

KUINDZHI, Arkhip Ivanovich

1842 (?), Mariupol — 1910, São Petersburgo

Pintor e professor. Estudou com Hovhannes Aivazovsky no Ateliê Geral das Artes em Theodosia (1865–1866) e na Academia Imperial das Artes (1868–1872). Foi professor a partir de 1892. Membro titular da Academia Imperial das Artes (1893). Fundou a Sociedade dos Artistas (posterior Sociedade Arkhip Kuindzhi, 1909–1931). Participou de exposições a partir de 1868. Lecionou na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1894–1897). Em suas pinturas, buscava atingir a ilusão perfeita de luz natural. Atingiu intensidade e brilho extraordinários em suas cores e novos usos cromáticos. O contraste intenso entre suas cores saturadas e seus efeitos de luz são notáveis na pintura do século XIX.

KULBIN, Nikolai Ivanovich

1868, São Petersburgo — 1917, Petrogrado

Pintor, artista gráfico, cenógrafo e teórico de arte. Foi aluno e docente da Academia de Medicina Militar, cirurgião do Quartel-General do Exército Russo e conselheiro de Estado. Não teve formação artística especializada e dedicou-se à arte a partir dos quarenta anos. Organizou o grupo Triângulo (1908). Integrou as exposições Tendências Modernas na Arte (Passage, São Petersburgo, 1908), Impressionistas (1909), Triângulo (1910). Realizou exposição individual em São Petersburgo (1912). Participou de debates do Futurismo e escreveu manifestos e artigos sobre arte e a música de vanguarda. Organizou a ida de Filippo Tommaso Marinetti à Rússia (1914).

LARIONOV, Mikhail Fyodorovich

1881, Tiraspol, Bessarabia — 1964, Fontenay-aux-Roses, França

Pintor, artista gráfico, cenógrafo, autor de manifestos e artigos teóricos. Estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1898–1910). Participou das exposições dos grupos Mundo da Arte (1906, 1910–1911), Valete de Diamantes (1910), *Der blaue Reiter* em Munique (1912) e I Salão de Outono Alemão em Berlim (1913). Criou um dos primeiros movimentos da pintura não objetiva, o Raionismo, com Natalia Goncharova (início dos anos 1910). Ilustrou publicações futuristas. Foi cenógrafo dos Balés Russos de Sergei Diáguilev (1914–1929). Estabeleceu-se em Paris (1917).

LENTULOV, Aristarkh Vasilyevich

1882, Penza — 1943, Moscow

Pintor e cenógrafo. Estudou na Escola de Arte de Nikolai Selivérstov em Penza (1898–1900, 1905), na Escola de Arte de Kiev (1900–1905) e no ateliê de Dimitri Kardóvsky em São Petersburgo (1906–1910). Trabalhou de forma independente no ateliê de Henri Le Fauconnier em Paris (1911). Participou de exposições a partir de 1907, inclusive dos grupos Valete de Diamantes (1910) e Mundo da Arte (1911, 1912). Na década de 1910, Lentulov foi especificamente influenciado pelo Cubismo, pelo Futurismo e pelo Orfismo, combinando-os ao seu interesse por motivos da antiga arquitetura russa, da pintura de ícones e do *lubki* (estamparia popular). Dirigiu ateliês de cenografia nos Primeiros Ateliês Livres de Arte (1919) e o departamento de cenografia da Escola Superior de Arte e Técnica (1920). Lecionou no curso de aperfeiçoamento de cenógrafos da Faculdade de Pintura do Instituto Estatal de Belas Artes de Moscou (1932).

MALEVICH, Kazimir Severinovich

1879, Kiev — 1935, Leningrado

Pintor, designer, artista gráfico, cenógrafo e autor de textos de arte. Estudou na Escola de Arte de Kiev (1895–1896). Frequentou a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1904–1910, sem êxito em suas repetidas tentativas de admissão). Estudou pintura no ateliê de Fiódor Roehrberg em Moscou (1905–1910). Participou de exposições a partir de 1898, dentre elas, dos grupos Valete de Diamantes (1910, 1914, 1917), Rabo de Asno (1912) e União da Juventude (1911–1913); das exposições O Alvo (1913), A Última Exposição de Quadros Futuristas 0.10 (1915–1916), Tramcar V (1915), Store (1915), Mundo da Arte (1917) e Estado X (exposição individual de Kazimir Malevich, 1919). Lecionou nos Ateliês Livres Estatais de Arte em Moscou e Petrogrado (1918–1919). Professor e diretor da Escola de Arte de Vitebsk

(1868–1872). Professor (1892). Full member of the Imperial Academy of Arts (1893). Founded the Society of Artists (later the Arkhip Kuindzhi Society, 1909–1931). Contributed to exhibitions (from 1868). Taught at the Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1894–1897). In his paintings, the artist aimed to achieve a total illusion of natural light. He achieved an extraordinary intensity and brightness in his colors and new uses of color. The intense contrast of his saturated colors and the light effects were unusual in 19th-century painting.

KULBIN, Nikolai Ivanovich

1868, St. Petersburg — 1917, Petrograd

Painter, graphic artist, theatrical designer, art theorist. Graduate and lecturer at the Military Medical Academy, surgeon at Russian Army Headquarters, full councillor of state. Did not receive a professional art education, took up art at the age of 40. Organized the Triangle group (1908). Contributed to the Exhibition of Modern Trends in Art (Passage, St. Petersburg, 1908), Impressionists (1909), Triangle (1910). Held a one-man show in St. Petersburg (1912). Took part in Futurist debates and wrote manifestos and articles on avant-garde art and music. Invited Filippo Tommaso Marinetti to Russia (1914).

LARIONOV, Mikhail Fyodorovich

1881, Tiraspol, Bessarabia — 1964, Fontenay-aux-Roses, France

Painter, graphic artist, theatrical designer, author of manifestos and theoretical articles. Studied at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1898–1910). Contributed to the exhibitions of the World of Art (1906, 1910–1911), Knave of Diamonds (1910), Der Blaue Reiter in Munich (1912), Erste deutsche Herbstsalon in Berlin (1913). Created one of the first movements of non-objective painting, Rayonism, with Natalia Goncharova (early 1910s). Illustrated Futurist publications. Designed for Sergei Diaghilev’s Ballets Russes (1914–1929). Settled in Paris (1917).

LENTULOV, Aristarkh Vasilyevich

1882, Penza — 1943, Moscow

Painter, theatrical designer. Studied at the Nikolai Seliverstov School of Art in Penza (1898–1900, 1905), Kiev School of Art (1900–1905) and Dmitry Kardovsky’s studio in St. Petersburg (1906–1910). Worked independently in Henri Le Fauconnier’s studio in Paris (1911). Contributed to exhibitions (from 1907). Contributed to the exhibitions of the Knave of Diamonds (1910) and the World of Art (1911, 1912). In Lentulov’s art of the 1910s, he was influenced specifically by Cubism, Futurism and Orphism, and combined these with his interest in subjects of Old Russian architecture, icon painting and *lubki*. Headed the theatrical design studios at the First Free Art Studios (1919) and the theatrical design department at the Higher Art and Technical Studios (1920). Taught at the department for raising theatrical designers’ qualifications at the Faculty of Painting, State Institute of Fine Arts in Moscow (1932).

MALEVICH, Kazimir Severinovich

1879, Kiev — 1935, Leningrad

Painter, designer, graphic artist, theatrical designer, writer on art. Studied at the Kiev School of Art (1895–1896). Attended classes at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1904–1910; unsuccessfully attempted to enroll in the school several times). Studied at Fyodor Roehrberg’s studio in Moscow (1905–1910). Contributed to exhibitions (from 1898). Contributed to the exhibitions of the Knave of Diamonds (1910, 1914, 1917), Donkey’s Tail (1912), Union of Youth (1911–1913), Target (1913), 0.10. Last Futurist Exhibition (1915–1916), Tramcar V (1915), Store (1915), World of Art (1917), X State Exhibition (one-man show of Kazimir Malevich, 1919). Taught at the State Free Art Studios in Moscow and Petrograd (1918–1919). Teacher and director at the Vitebsk School of Art (1919–1922), director of the Museum/Institute of Artistic Culture in Petrograd/Leningrad (1923–1926), simultaneously worked at the Decorative Institute. Worked at the State Institute of the History of Arts (1927–1929), taught at the Kiev Institute of Art (1929–1930) and the House of Arts in Leningrad (1930). Headed an experimental laboratory at the Russian Museum (1930s). Author of the book *The Nonobjective World*, and *From Cubism to Suprematism* is also counted among his fundamental theoretical works (Petrograd, 1916).

(1919–1922), diretor do Museu/Instituto de Cultura Artística em Petrogrado/Leningrado (1923–1926), simultaneamente trabalhando no Instituto de Decoração. Trabalhou no Instituto Estatal de História das Artes (1927–1929), lecionou no Instituto de Arte de Kiev (1929–1930) e na Casa das Artes em Leningrado (1930). Dirigiu um laboratório experimental do Museu Russo (década de 1930). Autor do livro *O mundo não objetivo*, com *Do cubismo ao surrealismo* também integrando seus trabalhos teóricos fundamentais (Petrogrado, 1916).

MATYUSHIN, Mikhail Vasilyevich

1861, Nijni Nóvgorod — 1934, Leningrado

Pintor, professor, teórico da arte de vanguarda e músico profissional. Estudou na Escola de Desenho da Sociedade de Apoio às Artes (1894–1898), no ateliê de Ya. F. Zionglinsky (1902–1905) e na Escola de Desenho e Pintura de Elizaveta Svantzeva, em São Petersburgo (1906–1908). Participou de exposições a partir de 1908, incluindo o Salão Vladimir Izdrebzsky (1909–1910), o Salão de Outono em Paris (1914). Exposições Internacionais em Veneza (1924) e Paris (1937) e a exposição de arte russa em Berlim (1922) e Varsóvia (1927). Editou livros de artistas e poetas de vanguarda de que era próximo. Autor da ópera *Vitória sobre o sol* (1913). Dirigiu o ateliê de realismo espacial dos Ateliês Livres de Arte/Ateliês Superiores de Arte e Técnica de Petrogrado (professor, 1918–1926). Fundador do grupo Zorved (1919–1926). Membro do conselho-diretor do Museu de Cultura Artística (1921). Diretor do Departamento de Cultura Orgânica no Instituto de Cultura Artística em Petrogrado/Leningrado (1923–1926).

MILIOTI, Nikolai Dmitrievich

1874, Moscou — 1962, Paris

Pintor, retratista, autor de composições simbolistas. Irmão do artista Vasily Milioti. Estudou na Universidade de Moscou (1898–1900), na Escola de Moscou de Pintura, Escultura e Arquitetura e em estúdios particulares em Paris. Formado pela Sorbonne. Iniciou-se no circuito de exposições a partir de 1905. Participou e exposições no Salão de Outono onde, em 1906, tornou-se membro vitalício. Participou de muitas exposições, incluindo as do grupo Mundo da Arte (1906, 1911–1913), Rosa Azul (1907), Velo de Ouro (1908); Exposições Internacionais em Veneza (1907), Roma (1910), Bruxelas (1910, medalha de bronze) e Malmö (1914); Exposições de Arte Russa em Paris (1906, 1921, 1932), Berlim (1906, 1922), Viena (1908), Filadélfia (1924) e Bruxelas (1988). Chefiou a Comissão de Manutenção de Tesouros Artísticos da Criméia, em Yalta (1918–1920). Viveu em Sofia, Berlim, a partir de 1920 e Paris em 1923. A partir de 1926, lecionou no Instituto de Artes Decorativas e na Academia Russa Condessa TL Sukhotina-Tolstoy, em Paris (1929–1930). Membro da União de Arte Figurativa Russa, na França, desde 1931.

MÜNTER, Gabriele

1877, Berlim — 1962, Murnau, Alemanha

Estudou na Universidade de Düsseldorf (1895–1897). Frequentou a escola particular de arte Phalanx (1901) e aulas de Wassily Kandinsky em Munique (1902). Em 1903, ficou noiva de Kandinsky, que à época ainda era casado. Viajaram juntos à Itália, à França, à Suíça, à Holanda, à Tunísia e diversas vezes para a Rússia (1904–1908). Em 1909, comprou uma casa em Murnau, frequentada por Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Franz Marc, August Macke e Arnold Schönberg. Ingressou na Nova Associação de Artistas de Munique e expôs suas obras no Salão dos Independentes em Paris. Em 1911, por solidariedade a Kandinsky e Marc, deixou a Nova Associação de Artistas de Munique e esteve entre os fundadores do grupo *Der blaue Reiter*. No início da Primeira Guerra Mundial (1914), viajou com Kandinsky para a Suíça; após a partida de Kandinsky para a Rússia, voltou a Murnau. Seu último encontro com Kandinsky foi em Estocolmo (1915). A partir de 1917, viveu em Copenhague; ao separar-se de Kandinsky, interrompeu por anos sua atividade artística. Em 1920, retornou a Murnau. Em 1927, retomou a pintura e viajou a Paris. De 1933 a 1945, levou uma vida isolada em sua casa em Murnau, pintando muito. Em 1952, passou a pintar à moda dos abstracionistas. Em 1957, doou uma grande coleção de quadros seus e de Kandinsky à galeria Lenbachhaus em Munique.

MATYUSHIN, Mikhail Vasilyevich

1861, Nizhny Novgorod — 1934, Leningrad

Painter, teacher, avant-garde art theorist, professional musician. Studied at the School of Drawing, Society for the Encouragement of Arts (1894–1898), Jan Ciagliński’s studio (1902–1905) and the Elizaveta Zvantseva School of Drawing and Painting in St. Petersburg (1906–1908). Contributed to exhibitions (from 1908). Contributed to the exhibitions of the Vladimir Izdebsky Salon (1909–1910), Salon d’Automne in Paris (1914), International Exhibitions Venice (1924) and Paris (1937), Exhibitions of Russian Art in Berlin (1922) and Warsaw (1927). Close to avant-garde artists and poets, published their books. Wrote the opera *Victory Over the Sun* (1913). Headed the studio of spatial realism at the Free Art Studios/Higher Art and Technical Studios in Petrograd (professor, 1918–1926). Founded the Zorved group (1919–1926). Member of the board of directors of the Museum of Artistic Culture (1921). Headed the Department of Organic Culture at the Institute of Artistic Culture in Petrograd/Leningrad (1923–1926).

MILIOTI, Nikolai Dmitrievich

1874, Moscow — 1962, Paris

Painter, portraitist, Symbolist. Brother of the artist Vasily Milioti. Studied at Moscow University (1898–1900), Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture and at private studios in Paris. Graduated from the Sorbonne. Contributed to exhibitions (from 1905). Contributed to the exhibitions of the Salon d’Automne in Paris (from 1907; life member of the Salon d’Automne from 1906), World of Art (1906, 1911–1913), Blue Rose (1907), Wreath (1908); International Exhibitions in Venice (1907), Rome (1910), Brussels (1910, bronze medal) and Malmö (1914); Exhibitions of Russian Art in Paris (1906, 1921, 1932), Berlin (1906, 1922), Vienna (1908), Philadelphia (1924) and Brussels (1988). Headed the Commission for Maintenance of Artistic Treasures of the Crimea in Yalta (1918–1920). Lived in Sofia, Berlin (from 1920) and Paris (from 1923). Taught at the Institute of Decorative Art (from 1926) and Countess Tatyana Sukhotin-Tolstoy’s Académie Russe in Paris (1929–1930). Member of the Union of Russian Art Figures in France (from 1931).

MÜNTER, Gabriele

1877, Berlin — 1962, Murnau, Germany

Studied at Düsseldorf University (1895–1897). Attended the Phalanx private art school (1901) and classes taught by Wassily Kandinsky in Munich (1902). In 1903 she got engaged to Kandinsky, who at that time was still married. She and Kandinsky traveled to Italy, France, Switzerland, Holland, Tunisia and multiple times to Russia (1904–1908). In 1909, she bought a house in Murnau, where Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Franz Marc, August Macke and Arnold Schönberg were all frequent guests. Joined the Munich New Artists’ Association, and exhibited her works at the Salon des Indépendants in Paris. In 1911, out of solidarity with Kandinsky and Marc, she left the New Artists’ Association and became one of the founders of Der Blaue Reiter art group. At the beginning of World War I (1914), she left for Switzerland with Kandinsky; after Kandinsky left for Russia, she returned to Murnau. Her last meeting with Kandinsky was in Stockholm (1915). From 1917, she lived in Copenhagen; after splitting with Kandinsky, she stopped making art for years. In 1920, she returned to Murnau. In 1927, she began painting again and went to Paris. From 1933–1945, she led a secluded life at her house in Murnau and painted a lot. In 1952, she began to paint in the manner of the abstractionists. In 1957, she gave a large collection of paintings to Lenbachhaus in Munich, both her own and Kandinsky’s.

ROERICH, Nicholas (Nikolai Konstantinovich)

1874, St. Petersburg — 1948, Naggar, India

Philosopher, scholar, writer, painter, theatrical designer, author of symbolist compositions and landscapes. Graduated from St. Petersburg University (1898). Studied under Arkhip Kuindzhi at the Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1893–1897) and Fernand Cormon’s studio in Paris (1900–1901). Member of the World of Art (1910), life member of the Salon d’Automne in Paris (from 1906). Director of the School of Drawing, Society for the Encouragement of Arts (1906–1916). Designed for theatres in Moscow and St. Petersburg and Sergei Diaghilev’s Ballets Russes (from 1907). Lived abroad (from 1918). In the 1920s, together with his wife, Elena Roerich, he worked on the texts for his main

ROERICH, Nicholas, (Nikolai Konstatinovich)

1874, São Petersburgo — 1948, Naggar, Índia

Filósofo, acadêmico, escritor, pintor, cenógrafo, autor de composições simbolistas e paisagens. Formou-se na Universidade de São Petersburgo (1898). Estudou com Arkhip Kuindzhi na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1893–1897) e no ateliê de Fernand Cormon, em Paris (1900–1901). Membro do grupo Mundo da Arte (1910), membro vitalício do Salão de Outono de Paris (a partir de 1906). Diretor da Escola de Desenho da Sociedade de Apoio às Artes (1906–1916). Foi cenógrafo em teatros de Moscou e São Petersburgo e dos Balés Russos de Sergei Diáguilev (a partir de 1907). Viveu no exterior a partir de 1918. Nos anos 1920, com sua esposa, Elena Roerich, escreveu sua principal obra, *o Estudo da Ética Viva*. Concebeu o Pacto de Proteção das Instituições Artísticas e Científicas e Monumentos Históricos (Pacto de Roerich, 1935).

SAPUNOV, Nikolai Nikolaevich

1880, Moscou — 1912, Teriôki, próximo a São Petersburgo

Pintor, cenógrafo, autor de pinturas de gênero, naturezas-mortas e retratos. Estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1896–1901) e na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1904–1910). Participou de exposições Mundo da Arte (1902, 1906, 1911–1913), Rosa Escarlata (1904), Rosa Azul (1907), Stephanos (1907–1908), Velo de Ouro (1908) e do Salão Sergei Makóvsky (1909); da Exposição Internacional em Malmö (1914) e da exposição de arte russa em Viena (1908). Trabalhou como cenógrafo em teatros de Moscou e São Petersburgo (a partir de 1903). Foi cenógrafo dos Balés Russos de Sergei Diáguilev em Paris.

SARYAN, Martiros Sergeevich

1880, Nakhichevan-on-Don — 1972, Erevan

Pintor, desenhista, autor de composições simbolistas, paisagens, retratos e naturezas-mortas. Estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1897–1905). Membro e integrante de exposições do grupo Mundo da Arte e Quatro Artes (década de 1900). As pinturas de Paul Gauguin e Henri Matisse tiveram forte influência sobre o estilo de Saryan. Na exposição Rosa Azul, apresentou sua série *Cantos e sonhos* (1904–1905), inspirada em suas viagens à Armênia e no folclore armênio. Visitou a Turquia, o Egito e o Irã (1910–1913). Viveu e trabalhou em Paris (1926–1928).

STELLETSKY, Dmitry Semyonovich

1875, Brest-Litovsk, província de Grodno — 1947, Paris

Pintor, escultor, desenhista e cenógrafo; atuante na arte aplicada e autor de retratos e obras monumentalistas. Estudou na Escola Superior de Arte da Academia Imperial das Artes (1896–1903). Participante de muitas exposições, incluindo as de arte russa em Berlim (1906), Paris (1906, 1910, 1921), Veneza (1920), Belgrado (1930) e Filadélfia (1932); e Exposições Internacionais em Veneza (1907), Malmö (1914) e Leipzig (1914). Suas obras, muitas vezes, retomavam o passado nacional, tornando-o um dos mais importantes representantes do “estilo russo” modernista.

VASNETSOV, Apollinary Mikhailovich

1856, Riábovo, Viátka — 1933, Moscou

Pintor, artista gráfico, cenógrafo e escritor. Estudou em Viátka com seu irmão Viktor Vasnetsov e com Mikhail Andrioli (1870–1872). Foi orientado por Vasily Polenov e Ilya Repin. Participou de exposições a partir de 1883. Acadêmico (1900). Viajou pelo Império Russo (1885–1886), à Itália, à França e à Alemanha (1898). Membro fundador da União de Artistas Russos (1903). Coordenou o curso de paisagens na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1901–1919), bem como a Comissão de Estudos da Velha Moscou, conduzindo pesquisas arqueológicas nas escavações na região central da cidade (a partir de 1918).

VERESHCHAGIN, Vasily Petrovich

1842, Tcherepovets, Novgorod — 1904, próximo a Porto Artur

Pintor. Estudou na Escola de Desenho da Sociedade de Apoio às Artes (1858–1860) da Academia Imperial das Artes (1860–1863), no ateliê de Jean Louis Gérôme e de Alexandre Bida e na Escola Nacional de Belas Artes de Paris (1864–1866). Participou

work, *The Study of Living Ethics*. Initiated the Treaty for the Protection of Artistic and Historic Monuments (the Roerich Pact, 1935).

SAPUNOV, Nikolai Nikolaevich

1880, Moscow — 1912, Terijoki, near St. Petersburg

Painter, theatrical designer, author of genre scenes, still lifes, portraits. Studied at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1896–1901) and the Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1904–1910). Contributed to the exhibitions of the World of Art (1902, 1906, 1911–1913), Scarlet Rose (1904), Blue Rose (1907), Stephanos (1907–1908), Golden Fleece (1908), Sergei Makovskiy Salon (1909); International Exhibition in Malmö (1914) and the Exhibition of Russian Art in Vienna (1908). Designed for theatres in Moscow and St. Petersburg (from 1903). Designed for Sergei Diaghilev’s Ballets Russes in Paris.

SARYAN, Martiros Sergeevich

1880, Nakhichevan-on-Don — 1972, Yerevan

Painter, draughtsman, author of symbolist compositions, landscapes, portraits, still lifes. Studied at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1897–1905). Member and exhibitor of the World of Art, Four Arts (1900s). The paintings of Paul Gauguin and Henri Matisse had a strong influence on Saryan’s style. At the *Blue Rose* exhibition, he showed his *Tales and Dreams* series (1904–1905), which was inspired by his trips to Armenia and Armenian folklore. Visited Turkey, Egypt and Iran (1910–1913). Lived and worked in Paris (1926–1928).

STELLETSKY, Dmitry Semyonovich

1875, Brest-Litovsk, Grodno Gubernia — 1947, Paris

Painter, sculptor, draughtsman, theatrical designer, applied artist, portraitists, monumentalist. Studied at the Higher School of Art, Imperial Academy of Arts (1896–1903). Contributed to many exhibitions, including the Exhibitions of Russian Art in Berlin (1906), Paris (1906, 1910, 1921), Venice (1920), Belgrade (1930), Philadelphia (1932); International Exhibitions in Venice (1907), Malmö (1914) and Leipzig (1914). In his works, he frequently turned to the national past, becoming one of the most important representatives of the modernist “Russian style.”

VASNETSOV, Apollinary Mikhailovich

1856, Ryabovo, Vyatka Gubernia — 1933, Moscow

Painter, graphic artist, theatrical designer, writer. Studied under his brother Victor Vasnetsov and M. F. Andrioli in Vyatka (1870–1872). Advised by Vasily Polenov and Ilya Repin. Contributed to exhibitions (from 1883). Academician (1900). Studied under his brother Victor Vasnetsov. Took private lessons from Andreolli in Vyatka (1870–1872). Travelled across the Russian Empire (1885–1886), Italy, France and Germany (1898). Founding member of the Union of Russian Artists (1903). Headed the landscape class at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (1901–1919), as well as the Commission for the Old Moscow Studies and conducted archaeological research at the excavation in the center of the city (from 1918).

VERESHCHAGIN, Vasily Petrovich

1842, Cherepovets, Novgorod Gubernia —

1904, near Port Arthur

Painter. Studied at the School of Drawing, Society for the Encouragement of Arts (1858–1860), Imperial Academy of Arts (1860–1863), Atelier de Jean Louis Gérôme and Alexandre Bida, National School of Fine Arts in Paris (1864–1866). Contributed to exhibitions (from 1866). Contributed to the exhibitions of the Salon in Paris (1866), International Exhibitions in London (1872) and Vienna (1873). The artist traveled a lot throughout his native country: through Central Asia, the Caucasus and northern regions. He also visited many countries in Europe, and lived in Paris, London and Munich. He also spent time in many cities in the United States, the Far East, in Japan, India, the Philippines and Cuba. He painted people of many nationalities, and depicted monuments of art of various countries, capturing unique events in history and the everyday life of ordinary people.

de exposições a partir de 1866, como do Salão de Paris (1866) e das Exposições Internacionais em Londres (1872) e Viena (1873). O artista viajou muito por seu país natal: esteve na Ásia Central, no Cáucaso e nas províncias setentrionais. Também visitou muitos países europeus e viveu em Paris, Londres e Munique. Esteve também em muitas cidades dos Estados Unidos, do Extremo Oriente, do Japão, da Índia, das Filipinas e de Cuba. Pintou pessoas de diversas nacionalidades e retratou monumentos artísticos de vários países, capturando acontecimentos singulares na história e na vida de pessoas comuns.

VOINOV, Svyatoslav Vladimirovich

1890, São Petersburgo — 1920 (?), campo de concentração das Ilhas de Solovets (?)

Pintor, retratista e paisagista, autor de composições religiosas e simbolistas. Aprendeu pintura em ateliês particulares de São Petersburgo (década de 1910). Participou de exposições de tendências esquerdistas na arte (a partir de 1915) e do Mundo da Arte (1917). A julgar pelos poucos quadros remanescentes do artista, era ávido pelo simbolismo filosófico e religioso característico da cena cultural de São Petersburgo. Em suas telas, isso evidenciava-se tanto pelas tendências expressivas do primitivismo quanto pelas tentativas neoclássicas de alcançar uma forma “maior”.

VYLKO (TYKO VYLKO), Ilya Konstantinovich

1886, ilha de Nova Zembla — 1960, Arkangelsk

Pintor, artista gráfico, escritor, figura pública. Nasceu na família de um caçador nenets e não teve educação artística sistemática. Estudou com Abram Arkhíпов e Vasily Pereplétchikov em Moscou (1909–1910). Participou de expedições lideradas pelo famoso pesquisador polar Vladimir Russánov e compilou um registro artístico com desenhos a lápis e aquarelas, oferecido ao imperador Nikolai II (1909–1911). Participou de exposições a partir de 1910. Realizou exposições individuais em Arkangelsk (1910, 1946, 1956) e Moscou (1911, 1914).

WEREFKIN, Marianne von

1860, Tula — 1938, Ascona, Suíça

Filha de Wladimir Werefkin, alto chefe militar e estadista, e Elizaveta Daragon, pintora de ícones e retratista. Estudou na Escola Superior Feminina Mariínsk, em Vilna (1872–1876). Teve aulas particulares com Illarion Priánishnikov na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (a partir de 1883). Estudou natureza-morta sob orientação de Vasily Polenov. Mudou-se para São Petersburgo (1885), onde conheceu Ilya Répin, com quem teve aulas de desenho. Conheceu Alexej von Jawlensky, aluno de Répin (1891). Passou o verão de 1908 com Alexej von Jawlensky e Wassily Kandinsky na casa de Gabriele Münter, em Murnau. Com Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt e Adolf Erbslöh, fundou a Nova Associação de Artistas de Munique (1909). Participou da exposição do grupo *Der blaue Reiter* na galeria Der Sturm, em Berlim (1912). Mudou-se com Alexej von Jawlensky para a Suíça (1914). Separou-se de Alexej von Jawlensky (1921). Fundou o grupo *Der große Bär* (Ursa Maior).

VOINOV, Svyatoslav Vladimirovich

1890, St. Petersburg — 1920 (?), Solovki Islands concentration camp (?)

Painter, portraitist, landscapist, author of religious and symbolist compositions. Studied at private studios in St. Petersburg (1910s). Contributed to the exhibitions of Left-Wing Trends in Art (from 1915) and the World of Art (1917). Judging by the artist's few surviving paintings, he had a thirst for the philosophical and religious symbolism that was characteristic for the cultural atmosphere of St. Petersburg. This was expressed in his paintings via the expressive tendencies of primitivism and neoclassical searches for a “large” form.

VYLKO (TYKO VYLKO), Ilya Konstantinovich

1886, Novaya Zemlya — 1960, Arkhangelsk

Painter, graphic artist, writer, public figure. Born into a family of a Nenets hunter. Did not receive a systematic art education. Studied under Abram Arkhipov and Vasily Pereplyotchikov in Moscow (1909–1910). Participated in expeditions led by the famous polar researcher Vladimir Rusanov and compiled an artistic record of drawings in pencil and watercolor, which was presented to Emperor Nicholas II (1909–1911). Contributed to exhibitions (from 1910). Held personal exhibitions in Arkhangelsk (1910, 1946, 1956) and Moscow (1911, 1914).

WEREFKIN, Marianne von

1860, Tula — 1938, Ascona, Switzerland

Born into the family of an important military leader, the statesman Wladimir Werefkin, and Elizaveta Daragon, she was a painter of icons and portraits. Studied at the Mariinsky Higher School for Women in Wilno (1872–1876). Took private lessons from Illarion Pryanishnikov at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture (from 1883). Studied still life under Vasily Polenov. Moved to St. Petersburg (1885), where she met Ilya Repin. Took drawing lessons from Ilya Repin. Met Alexej von Jawlensky, a student of Ilya Repin (1891). Spent the summer of 1908 with Alexej von Jawlensky and Wassily Kandinsky at Gabriele Münter's home in the town of Murnau. Together with Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt and Adolf Erbslöh founded the Munich New Artists' Association (1909). Contributed to the exhibition of *Der Blaue Reiter* at Der Sturm Gallery in Berlin (1912). Moved with Alexej von Jawlensky to Switzerland (1914). Parted with Alexej von Jawlensky (1921). Founded *Der große Bär* (1924).