

## Kandinsky

**De Kandinsky-collectie in het Centre Pompidou zou niet zijn ontstaan zonder de generositeit van de weduwe van de kunstenaar. Nina Kandinsky doneerde een groot aantal werken toen ze nog leefde en liet de inboedel van zijn atelier als legaat na aan Frankrijk. De tentoonstelling geeft een bijzonder overzicht van Kandinsky's oeuvre: een persoonlijke reis die hem maakte tot een van de pioniers van de abstracte kunst. Er worden meer dan zestig werken gepresenteerd uit de collectie van het Centre Pompidou – variërend van zijn vroege figuratieve, bijna impressionistische werk tot de zo kenmerkende abstracte schilderijen, die uitmondde in meer organische en hybride vormen op doek. Bezoekers van de tentoonstelling krijgen de gelegenheid Kandinsky's artistieke reis te ervaren en de inspiratiebronnen te ontdekken die hem tot zijn buitengewone loopbaan brachten.**

*Gabaeerd op een tekst van Angela Lampe, conservator Centre Pompidou*

### 1. De begintijd, leerjaren

Na een korte juridische carrière verliet Kandinsky zijn Russische vaderland in 1896. Hij vertrok naar München om een loopbaan als kunstenaar te beginnen. Een keerpunt in het leven van Kandinsky. Hij was al dertig jaar oud en liet een geordend bestaan achter zich. Na de middelbare school had hij ervoor gekozen rechten en economie te gaan studeren in Moskou. Het pad was al uitgestippeld, maar Kandinsky liet dat achter ten faveure van een stad die zinderde van artistieke en intellectuele energie.

Rond de eeuwwisseling was München een schitterend middelpunt, met theaters, concertzalen, cafés, salons, musea, een betrekkelijk vrije pers, kunsttijdschriften, een kunstacademie en talloze privéateliers, om nog maar te zwijgen van de universiteit met vermaarde hoogleraren. Het was hier dat de anti-academische Jugendstil-beweging werd geboren, die concrete onderwerpen losliet en ze verving door de dynamiek van golvende lijnen en stevige kleurvlakken. Deze 'jonge stijl', met elementen van zowel architectuur, grafisch ontwerp als toegepaste kunst, streefde naar een totaal samengaan van de kunst en het leven, als wegbereider voor de maatschappij van de toekomst. Het was sowieso niet heel verrassend dat een jonge Russische kunstenaar die schilderkunst wilde studeren, München uitkoos, waar al een aantal landgenoten woonde. Net als zij ging Kandinsky naar de privéschool van de Sloveense schilder Anton Ažbe. Tegelijk maakte hij zijn eerste landschapsstudies in de buitenlucht. Na twee jaar verliet hij de school, om in 1900 verder te gaan studeren bij de symbolistische schilder Franz von Stuck. De intensieve verkenning van composities in twee kleuren bracht hem tot zijn prentkunst, in het bijzonder houtsneden, maar ook tot schilderen in tempera, een techniek die werd onderwezen in Von Stucks atelier. De houtsneden boden hem de gelegenheid abstracter te werken door de motieven platter te maken en de kleurvlakken van elkaar te scheiden.

In 1901 beëindigde Kandinsky zijn academische scholing en werd medeoprichter van de Phalanx-groep, die tentoonstellingen zou gaan organiseren (onder andere met Monet en de postimpressionisten). In het begin van 1902 zette hij, na ontvangst van een substantiële erfenis, een kunstschool op met dezelfde naam. Deze stond open voor vrouwen, en onder hen was de jonge schilder Gabriele Münter, die Kandinsky's leerling en

later partner werd. Na de sluiting van de school besloot hij zijn fortuin te besteden aan reizen met Münter. Het stel ondernam een lange reis door Europa (ook naar Nederland) en Tunesië. Tijdens deze nomadische jaren bleef de tweespalt in Kandinsky's werk aanwezig. Aan de ene kant maakte hij een aanzienlijk aantal kleine olieverfstudies, buiten vervaardigd met een paletmes in post-impressionistische stijl, aan de andere kant bleef hij – in zijn woorden – ‘gekleurde tekeningen’ maken, bestaand uit veelkleurige scènes in een pointillistische stijl, die rechtstreeks afkomstig leek uit traditionele Russische verhalen en legenden. Toen het stel in Tunis verbleef (1904–05) kreeg Kandinsky belangstelling voor de toegepaste kunsten en begon hij de ornamentale abstractie te bewonderen die de oriëntaalse stad kenmerkt. Maar hij ging ook door met het schetsen van kleine zeelandschappen met een paletmes en steeds dikkere verflagen. Zijn naturalisme werd zelfs nog expressiever toen hij in 1906–07 in Parijs verbleef, een tijd rijk aan ontdekkingen. Parallel daaraan bleef hij werken in gouache met de kleurrijke vlekken die zijn vroege werk zo typeerden. Tijdens deze lange leerperiode kreeg de kunstenaar meer vertrouwen in het potentieel van abstractie als artistiek middel.

*De tentoonstelling laat een bijzondere verzameling vroege werken van Kandinsky zien. Het biedt een onthullende kijk op zijn eerste studies en vroege ontwikkeling (zoals boven beschreven), grotendeels het resultaat van zijn lange reizen door Europa en Tunesië. De Nederlandse beelden, gemaakt tijdens zijn bezoek in 1904, zijn buitengewoon goede voorbeelden. De beelden van Rotterdam, Scheveningen en een Nederlandse gracht nemen ons mee terug naar een zorgeloze vooroorlogse wereld. Een ander schitterend voorbeeld van zijn werk uit deze periode is de serie Parc Saint-Cloud uit 1906, met contrasterende, lichtgekleurde accenten van struikgewas in de openlucht. De ontbinding van het motief tot een bewegende massa kleurvlakken bereikt haar hoogtepunt in de vroege schilderijen van Kandinsky.*



Wassily Kandinsky, *Kanal in Holland*, 1904.  
Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Christian Bahier et Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

## **2. Op weg naar abstractie**

In de zomer van 1908 eindigden de reizen van het stel. Kandinsky en Münter streken neer in München, waar zij bleven wonen tot de Eerste Wereldoorlog uitbrak. Op zoek naar een plaats om buiten te kunnen blijven schilderen, ontdekten ze Murnau. Het kleine stadje aan de Staffelsee had als achtergrond de ‘blauwe’ Beierse Alpen. Ze waren gecharmeerd van de plek, vooral door het intense licht en de veelkleurige reflecties daarvan, en overtuigden oude studiegenoten om hier samen met hen de zomer door te brengen. Dit verblijf werd gemarkeerd door de geboorte van een nieuwe vorm van expressionistische schilderkunst. Uitgaande van zijn vroegere experimenten en geïnspireerd door zijn ontdekkingen in Parijs, van Paul Gauguin tot Henri Matisse, bereikte Kandinsky een grote doorbraak. Zijn brede verfstreken kwamen samen in blokken van levendige kleuren. De zomer daarna kocht Münter, op aandringen van Kandinsky, een huis in Murnau, waar het stel vanaf nu de zomermaanden zou doorbrengen. Ze waren gefascineerd door de omringende landschappen, maar ook door de plaatselijke volkskunst. In het bijzonder werden ze aangetrokken door de achterglasschilderingen van religieuze helden als Sint-Joris die de Draak doodt of Sint-Maarten die zijn mantel doormidden snijdt, die hen deden denken aan de religieuze houtsneden (*loebki*) die ze uit Rusland

kenden. De simplistische vormen en platte vlakken met felle kleuren binnen zwarte lijnen inspireerden de twee kunstenaars, zoals te zien is in Kandinsky's *Improvisation III* uit 1909.

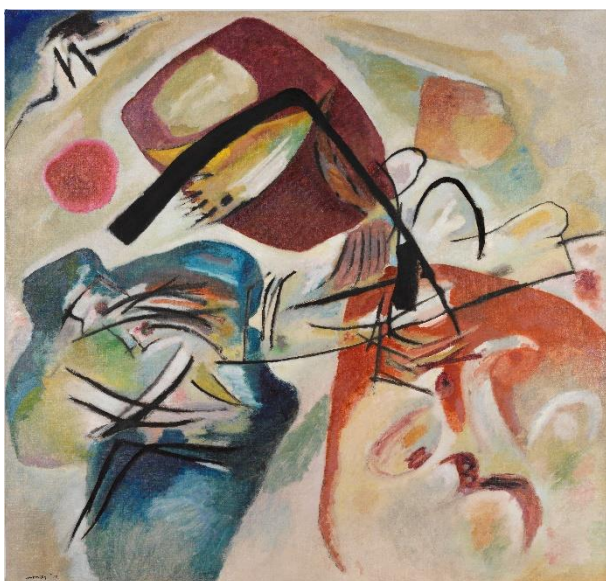
In het begin van hetzelfde jaar richtten Kandinsky en Münter met andere kunstenaars de *Neue Künstler Vereinigung München* op. De twee tentoonstellingen van de groep werden zo heftig bekritiseerd dat de jonge Münchener schilder Franz Marc het voor hen opnam en contact zocht met Kandinsky. Hiermee begon een van de

meest productieve vriendschappen in de geschiedenis van de avant-garde, waaruit de groep *Der Blaue Reiter* voortkwam. In 1911 kwamen Kandinsky en Marc op het idee van *Der Blaue Reiter Almanach* (uitgebracht in mei 1912). Deze synthese van de kunsten stoelde op een visuele dialoog zonder grenzen of categorieën. Daarnaast wist Kandinsky het boek te publiceren waaraan hij jaren had gewerkt, *Über das Geistige in der Kunst*. Een van de belangrijkste alinea's over zijn beeldende kunsttheorie gaat als volgt:

*'Kleur is een middel om rechtstreeks de ziel te beïnvloeden. Kleur is het klavier, het oog is de hamer, terwijl de ziel een piano met vele snaren is. De kunstenaar is de hand waarmee het middel, de verschillende toetsen, de menselijke ziel kan laten trillen. Het is dus vanzelfsprekend dat kleurharmonie alleen kan steunen op de bijbehorende vibratie van de menselijke ziel. Dit uitgangspunt is te beschouwen als principe van de diepste innerlijke noodzaak.'*



Wassily Kandinsky, *Improvisation 3*, 1909. Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP



Wassily Kandinsky, *Mit dem schwarzen Bogen*, 1912. Collectie Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. RMN-GP

Maar het zou een vergissing zijn te denken dat de Russische kunstenaar muziek probeerde te schilderen. Zijn vergelijking is gebaseerd op een analogie tussen twee kunstvormen met vergelijkbare abstracte wetten.

*Te zien in de tentoonstelling zijn enkele schitterende voorbeelden uit de tijd van Der Blaue Reiter. Van Kandinsky's intrigerende impressies van de fraaie landschappen in Murnau (1908) tot de meer vereenvoudigde vormen in felle kleuren in *Improvisation III* (1909), *XIV* (1910) of *V* (1911). Een van de topstukken in dit deel van de tentoonstelling is *Mit dem Schwarzen Bogen* uit 1912. In dit meesterwerk zijn drie kleurblokken als in een driehoek*

samengebracht, in evenwicht gehouden door een lange zwarte lijn die doet denken aan een doega, het boogvormige stuk hout waarmee paarden aan een Russische trojka worden vastgemaakt. Met dit werk stelt Kandinsky dat een schilderij kan worden opgebouwd vanuit het principe van de scheiding van lijnen en kleuren, én dat van dissonantie, met vormen die klaar lijken om op elkaar te botsen. Deze essentiële uitleg van dissonantie, die hij aantrof in de muziekcomposities van zijn vriend Arnold Schönberg, staat centraal in zijn werk van 1908 tot 1914. Een ander treffend voorbeeld is *Bild mit rotem Fleck* uit 1914. Dit grote doek markeert het hoogtepunt van Kandinsky's onderzoek naar abstractie in München. Alle verwijzingen naar de werkelijkheid zijn weggehaald, ten faveure van een vormeloze, organische wereld die de conflicterende verhoudingen tussen kleuren onderzoekt. De rode vlek linksboven, waaraan het schilderij zijn naam dankt, is de enige duidelijk aangegeven vorm.



Wassily Kandinsky, *Bild mit rotem Fleck*, 1914. Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP

### 3. Rusland: overgangsjaren

De uitzonderlijke periode waarin Kandinsky tot zijn rechtvaardiging van abstracte kunst kwam, eindigde met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Toen Rusland zijn oorlogsverklaring uitvaardigde op 1 augustus 1914, werd hij opeens een ongewenste vreemdeling in een vijandig land. Na een lange reis door Zwitserland, de Balkan en Odesa kwam hij eind december terug in Moskou. Tijdens de achttien jaar in München had Kandinsky nooit de banden met de kunstwereld in zijn vaderland doorgesneden. Hij exposeerde er geregeld werken en publiceerde artikelen in Russische kunsttijdschriften. Niettemin was 1915 een moeilijk overgangsjaar. Hij wijdde zich geheel aan grafisch werk van abstracte snit en produceerde geen enkel olieverfschilderij. Een reeks tekeningen in zwart-witte Oost-Indische inkt, geproduceerd naast kleurrijke aquarellen, getuigt van de soberheid van deze periode. Ze zijn opvallend subtiel in hun energieke composities, die spelen met de verschillende diktes van de verfstreken. Pas toen hij terugkwam bij Münter in Stockholm lukte het Kandinsky weer een groot doek te schilderen, als optelsom van zijn experimenten op papier. Zijn terugkeer naar Moskou in maart 1916 betekende de definitieve breuk met Münter. Twee maanden later maakte hij, in een telefoongesprek, kennis met de 22-jarige Nina Nikolajevna Andrejevskaja, een vriendin van de familie, dochter van een Russische officier. Hij werd gegrepen door haar stem en wilde haar ontmoeten. Korte tijd later, in 1917, werd de jonge vrouw zijn tweede echtgenote. Datzelfde jaar werd hun zoon Vsevolod geboren, maar die overleefde de zware ontberingen van de jaren na de Revolutie niet en stierf in juni 1920.

Na de installatie van de bolsjewistische regering onder leiding van Lenin werd van Kandinsky, eigenaar van een gebouw en een stuk land in Moskou, al het bezit onteigend. Toch kreeg hij – dankzij zijn ervaringen in München en zijn reputatie – een zeer actieve rol in de reorganisatie van de culturele instellingen en programma's in het land. Op uitnodiging van Vladimir Tatlin werd hij lid van de Afdeling Beeldende Kunsten (IZO) van het Volkscommissariaat voor Educatie (Narkompros). Deze nieuwe aanstellingen brachten Kandinsky in nauw contact met jonge avant-gardekunstenaars als Aleksandr Rodtsjenko en zijn vrouw Vera Stepanova. In februari 1919 werd hij de eerste directeur van het Museum voor Artistieke Cultuur in Moskou. Doordat hij opging in al die institutionele verantwoordelijkheden, maakte hij geen enkel schilderij tot halverwege 1919, slechts zes in de rest van dat jaar en tien in 1920. *Im Grau* (1919) is het meesterwerk uit zijn Russische periode en markeert zijn transitie. Terwijl hij doorging met de kleine, onderling verstrengelde hiërogliefachtige vormen die hij had bedacht in München, laat dit schilderij een meer uitgesproken geometrie zien en een meer ingetogen palet met accenten in primaire kleuren. Zelfs als Kandinsky, vanuit artistiek oogpunt, dichter bij de suprematistische en constructivistische avant-garde kwam, bleef hij zijn esthetische overtuigingen en onderliggende geestelijke waarden verdedigen. Daarom nam hij na zijn aanstelling aan het Nationaal Instituut voor Artistieke Cultuur (INChOeK) in mei 1920, geen afstand van zijn ideaal van een zuiver abstracte kunst die raakte aan het onderbewustzijn, ook al was dat onaanvaardbaar in een instituut gedomineerd door constructivistische groepen die een functionele, materialistische kunst voorstonden. Uitgeput door alle conflicten verliet hij het INChOeK in januari 1921. Zijn artistieke en politieke isolatie, versterkt door de steeds zwaardere materiële omstandigheden dankzij de Revolutie en de daaropvolgende burgeroorlog, bracht hem ertoe in ballingschap te gaan. Tegen het eind van het jaar verliet hij zijn vaderland voor de tweede keer en keerde terug naar Duitsland.



Wassily Kandinsky, *Im Grau*, 1919. Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

Deze turbulente periode in Kandinsky's leven maakte hem minder productief. Maar de tentoonstelling bevat wel enkele schilderijen die getuigen van activiteit in deze moeilijke jaren. *Im Grau* (1919) is een van de meesterwerken in dit gedeelte. Het doek springt eruit vanwege het gedempte palet, met accenten in primaire kleuren, en de vormen die zweven door een eindeloze ruimte. Linksboven staat, als een ster, een doega, de houten boog waarmee paarden voor een trojka worden gespannen. Dit schilderij belichaamt een keerpunt: hierna wijdde Kandinsky zich aan heldere geometrische vormen in een hechte compositie. Een ander interessant werk in dit deel is *Ochtyrka*. Nina en



Wassily Kandinsky, Akhtyrka. *Nina et Tatiana dans la véranda*, 1917. Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN-GP

Tatjana op de veranda uit 1917. *Nina en Wassily* brachten na hun bruiloft de zomer door in *Ochtyrka*, een dorp 700 kilometer ten zuidwesten van Moskou, in de huidige Oekraïne. Dit werk is een opvallende uitzondering in de collectie omdat er menselijke figuren op staan. Het komt voort uit de wens, uniek in het werk van de kunstenaar, om een moment in zijn privéleven weer te geven: we zien Nina (enkele maanden zwanger) en haar zuster Tatjana rustig bezig met hun eigen zaken, zittend op de veranda van het huis.

#### 4. Bauhaus: jaren van theorie

Eind december 1921, na een eindeloze treinreis, kwamen Kandinsky en zijn vrouw aan in Berlijn. Ze hadden een aantal maanden nodig om bij te komen van de ontberingen die ze in Moskou hadden moeten doorstaan. In de zomer van 1922 werd Kandinsky officieel aangesteld aan het Bauhaus van Weimar. Hij voelde zich meteen thuis op deze revolutionaire school, opgericht door architect Walter Gropius in 1919 en gebaseerd op een multidisciplinaire benadering die alle kunsten integreerde. Het innovatieve lesprogramma dat het Bauhaus had opgesteld was vergelijkbaar met wat de kunstenaar voor ogen had gehad voor de kunsteducatie in bolsjewistisch Rusland. Hij ging lesgeven in abstracte vormelementen en analytisch tekenen, en gaf bovendien leiding aan het atelier voor wandschilderingen. In oktober 1922 nodigden de organisatoren van de *Juryfreie Kunstschau* in Berlijn hem uit om deel te nemen aan hun volgende tijdelijke tentoonstelling, door een wandschildering te ontwerpen die de ingang van een fictief museum moest decoreren. Rond 1923 maakte de expressionistische filosofie van het vroege Bauhaus plaats voor een meer rationale en productievere benadering, die Gropius samenvatte als 'kunst en techniek: een nieuwe eenheid'. Deze verschuiving moedigde Kandinsky aan om het geometrische pad te vervolgen dat hij al was ingeslagen in Rusland, zoals te zien in *Auf Weiß II* (1923).

In 1925 werd de school geconfronteerd met intimidatie door een rechtse regering in het conservatieve Weimar en gedwongen te sluiten en te verhuizen naar het modernere, meer industriële Dessau, ten zuidwesten van Berlijn. In juli 1926 verhuisden de Kandinsky's naar een van de nieuwe modernistische



Wassily Kandinsky, *Auf Wei ß II*, 1923. Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. RMN-GP

huizen die Gropius had ontworpen voor de leermeesters van het Bauhaus. Het was het begin van een vruchtbare fase, volgens Nina misschien wel de productiefste van Kandinsky's leven, met niet minder dan 289 aquarellen en 259 schilderijen tussen 1925 en 1933. Het begin van deze periode werd gemarkeerd door het schrijven van zijn tweede grote theoretische werk, in 1926 uitgebracht in de reeks Bauhaus Bücher onder de titel *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Het boek, geïllustreerd met zowel eigen tekeningen en diagrammen als afbeeldingen uit wetenschappelijke boeken en foto's, vormde de basis voor de lessen die Kandinsky gaf. Zijn schilderijen waren intussen niet meer rigoreus geometrisch. Ronde lijnen keerden terug

en kleurgradaties voorzagen zijn composities weer van nuances. De cirkel was zo'n geliefd motief dat Nina de periode van 1925 tot 1928 de 'Cirkeltijd' noemde. In augustus 1932 besloot de gemeenteraad van Dessau, nu beheerst door de nazi's, om de school te sluiten. Het Bauhaus verhuisde naar Berlijn, maar uiteindelijk, nadat Hitler in 1933 aan de macht was gekomen, werden de leraren gedwongen te stemmen voor definitieve sluiting. In december 1933 verlieten Nina en Wassily Duitsland om naar Parijs te gaan.

*Een prachtig voorbeeld van werk uit de zogenoemde 'Cirkeltijd' is het zeer fraaie doek Auf Spitzen uit 1928, dat Kandinsky zelf hoog achtte en talrijke malen exposeerde tijdens zijn Bauhausjaren en daarna in Parijs. De bijna etherische lichtheid van de compositie, het spel tussen zwarte lijnen en gekleurde wolken en de vloeiende opeenvolging van vormen zijn allemaal tekenen van Kandinsky's meesterlijke beheersing van zijn artistieke middelen. Een tweede voorbeeld van de 'Cirkeltijd' is Akzent in Rosa uit 1926. Voor dit werk gebruikte de kunstenaar de verfspuittechniek van het Bauhaus, waarbij hij de grote subtiliteit in kleuren etaleert die hij destijds had geadopteerd. Dankzij verfijnde chiaroscuro-effecten krijgt het oppervlak een welhaast kosmische dimensie, als weergave van ruimtelijke diepte. Kandinsky gaf dit schilderij cadeau aan Nina voor haar verjaardag op 27 januari 1930.*

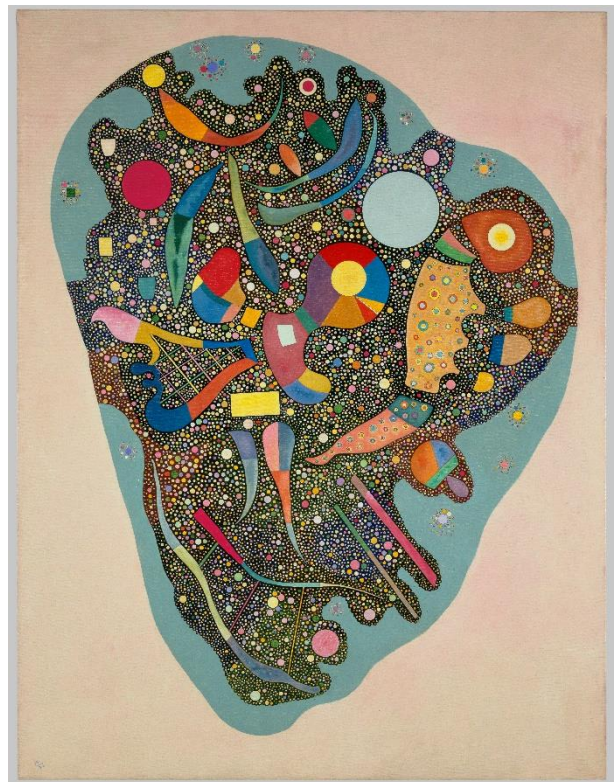
*Een absoluut hoogtepunt uit de Bauhaustijd in deze tentoonstelling is de reconstructie op ware grootte van de Salon, die Kandinsky met zijn studenten maakte voor de Juryfreie Kunstschau in 1922. De originele wanden zijn verloren gegaan, maar er is een reconstructie met dezelfde vormen, kleuren en afmetingen gemaakt – onder toezien oog van Nina Kandinsky – voor de opening van het Centre Pompidou in 1977. Nu krijgen, voor de grootse opening van H'ART Museum, de immense doeken van de Salon een tijdelijk onderkomen in Amsterdam.*

Ook *Auf Weiß II* (1923) is een hoogtepunt. Met zijn primaire kleuren, geometrische vormen en gewichtsloze compositie zwevend in een schier oneindige ruimte, heeft dit schilderij duidelijke raakvlakken met het suprematisme van Kazimir Malevitsj, wiens werk de kunstenaar in Rusland had ontdekt. Met zijn elkaar kruisende diagonalen, voorzien van schaakborden, driehoeken, vierhoeken en drie kleine zwarte lijnen die de as van de compositie versterken is *Auf Weiß II* ook te zien als een geometrische bewerking van een motief dat Kandinsky al vaak had geschilderd: dat van Sint-Joris met een lans in de hand. Dit belangrijke werk had een ereplaats in Kandinsky's eetkamer in het Bauhaus in Dessau.

## 5. Parijs: rijpe jaren

Toen Nina en Wassily Kandinsky in Parijs aankwamen, dachten ze dat ze maar kort zouden blijven. Maar hun appartement met twee slaapkamers op de zesde etage in een nieuw complex in Neuilly-sur-Seine bleek hun laatste woning. Wat het Russische echtpaar het meest fascineerde was het uitzicht van grote hoogte in het moderne gebouw. Vanuit zijn atelier zag Kandinsky onderaan de Seine stromen en aan de schijnbaar oneindige horizon de heuvel Mont Valérien. Zoals hij later schreef aan Alfred H. Barr, Jr., directeur van het Museum of Modern Art in New York: 'Toen ik naar Parijs verhuisde werd ik zo diep geraakt door het licht en de natuur daar. Parijs, met dat schitterende (intens zachte) licht, had mijn palet getemperd.' Als we kijken naar Kandinsky's productie in de elf jaar dat hij in Parijs woonde – bij benadering 144 schilderijen en meer dan 200 aquarellen en gouaches – valt niet te ontkennen dat zijn kunst hier een evolutie doormaakte. De ingetogenheid van de laatste Bauhaus-schilderingen maakte plaats voor een verbazingwekkend vormenfestijn in een verfijnd, licht kleurenpalet, gedomineerd door pastel- en citrustinten. De beslissing om naar Frankrijk te verhuizen nam Kandinsky mede omdat hij niet helemaal onbekend was in Parijs. Hij had er geëxposeerd sinds 1929. Maar als geboren Rus die de Duitse nationaliteit had aangenomen en als abstracte schilder zou hij altijd een buitenstaander blijven in de Parijse kunstwereld, met twee wederzijds vijandige kampen, de abstractionisten en de surrealisten. Kandinsky had geen andere optie dan zijn eigen stem te laten klinken, al was hij tot op zekere hoogte geïsoleerd.

De eerste schilderijen van begin 1934 laten al het eigen pad zien dat hij zou inslaan. Het ging om een syncretische stijl: verrijkt door zowel de idiomen van de constructivisten als het biomorfisme dat was geïntroduceerd door Salvador Dalí, Pablo Picasso en Joan Miró. Opeens bevrijdde Kandinsky kleine vloeiende vormen van het geometrische juk waarin hij ze had opgesloten in zijn vroegere Bauhaus-composities, en veranderde ze in een speels ballet van half-dierlijke, half-denkbeeldige motieven. Bevrijd van het gewicht van zijn theoretische leerstellingen, vond Kandinsky zichzelf opnieuw uit door de verhoudingen



Wassily Kandinsky, *Entassement réglé*, 1938. Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Bertrand Prévost/Dist.



om te keren en de natuur, het leven zelf, op de voorgrond te zetten. Hij werd gegrepen door de voortdurend veranderende vormen van de natuur, waarin het mysterie van het leven besloten lag. Hij voelde zich verwant aan Jean Arp, die hij geregeld ontmoette in Parijs, en aan Miró.

Ondanks het snel verslechterende politieke en economische klimaat leek hij blij om in Parijs te zijn en 'in mijn atelier te kunnen werken achter gesloten deuren. Mijn vrouw vertoelt me zoals altijd, dus ik kan werken zonder te worden afgeleid.' Maar in de zomer van 1942 werden de omstandigheden in de door de nazi's bezette stad erger. Kandinsky had geen doeken of grondverf meer. Die waren niet meer te krijgen. Hij begon rechtstreeks te schilderen op wat hij maar kon vinden, stukken hout of karton. Zijn kleurenpalet werd donkerder en de composities kregen meer detail en structuur. *Un Conglomérat* (1943) is een voorbeeld dat te zien zal zijn in Amsterdam. Het was pas tegen het einde van zijn leven, met zijn allerlaatste aquarellen, dat de kunstenaar zijn verloren uitbundigheid weer terugvond. Kandinsky overleed op 13 december 1944.

*Een van de meesterwerken in dit deel van de tentoonstelling is Entassement réglé (1938), Kandinsky's paasgeschenk aan zijn vrouw Nina. Het herinnert zowel aan de beschilderde eieren die voor Pasen in Rusland worden gegeven als aan de Fabergé-eieren van edelstenen en email, die de tsaren schonken aan hun echtgenotes. De compositie fungeert als een matrosjkapop, met elk niveau passend binnen het volgende, van het kleinste (de punt) tot het meest algemene (het doek). De titel maakt gewag van een wens om orde en chaos, eenheid en verscheidenheid te combineren. De verzameling punten creëert een rooster waarop vormen zweven die doen denken aan micro-organismen. Te onderscheiden zijn onder meer een ladder, een dier en een goesli, een traditioneel Russisch instrument dat lijkt op een lier.*

*Een ander uitstekend voorbeeld uit Kandinsky's laatste jaren is Accord réciproque uit 1942. Met zijn koele tinten, benadrukt door het emailachtige effect van Ripolin (een populair merk huisschilderverf), lijkt dit grootschalige doek, dat Kandinsky in 1942 vervaardigde, de zwanenzang van zijn Parijse jaren. Een laatste poging om zijn unieke stem te laten klinken. Kandinsky zoekt het broze evenwicht in de manier waarop de Parijse jaren zijn geometrische abstractie voorzagen van een organische injectie. Na Kandinsky's dood koos Nina deze tweeledige compositie uit om achter zijn lichaam te plaatsen, dat volgens Russische traditie werd getoond in een open kist.*



Wassily Kandinsky, *Accord réciproque*, 1942.  
Collectie Centre Pompidou. MNAM-CCI/Hélène  
Mauri/Dist. RMN-GP