

CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

(Kandinsky /
CAA / Barr)

Lily Harmon

Rona Roob
Museum of Modern Art
11 W. 53rd St.
N.Y., N.y. 10019

151 Central Park West, New York, N. Y. 10023

Nov. 27, 1984

Dear Mrs. Roob,

Enclosed is the Kandinsky letter to J.B. Neumann that I told you about. Since it concerns Alfred Barr, I thought you should have a copy for his archives. I'm also sending a copy to Mrs. Barr. Excuse my delay, but I am snowed under with reading microfilm, books, etc.

I'm sorry I did not have enough information when we taped Mrs. Barr. I still don't have enough on Flechtheim - who is really a pivotal figure - except that I read that he died a horrible death in London. If I find out more - I'll let you know.

I expect I'll be using the library there at some point and perhaps you'd care to have lunch if I give you enough notice as to when.

I'm sure I'll have other questions as I go along. You've been so kind and cooperative and I thank you again.

sincerely,

Lily Harmon

origin Barr Archive Use file

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

WASSILY KANDINSKY LETTER - TO J.B. NEUMANN

^{UNSIGNED}
 This is an undated and partial letter from J.B. Neumann's Archives of American Art - Microfilm Roll # N/69-83- Translated by Marianne Goldscheider for Lily Harmon - 1984

The frame number is 0011.

Yesterday I received the catalogue of the Museum of Modern Art. Who sent it? J.B., of course - which could clearly be ascertained by the nice drawing of a heart. You are really terribly nice, dear Mr. Neumann! I thank you.

The book has many positive aspects, Among them, one that is rare. The usual art historian (it is not for nothing that the word in German is pronounced "art hysteric") suffers mostly from egocentricity. That is - he feels called upon in all instances to "criticize", to state "values", to praise magnanimously, or to blame - shaking his head - as a just teacher will do with small children.

Barr avoided that and indeed wrote his book as an historian. Of course, he suffers somewhat from the "Parisian disease": to derive everything from Cubism. In this case, however, he is also a pleasant exception since he derives "abstract" ("Expressionism") just as much as an independent branch of "Syntheticism" as he also does with Cubism.

On this point I often had to enlighten the beer-happy, patriotic art historians and make it clear to them that abstract art as I make it and the reason I give for it has nothing to do with Cubism and never had!

It is the Constructivists who derive themselves from Cubism which I welcome because perhaps that is correct and I am left alone. Cubism can not result in "intuitive" art since it is itself suffering from mechanical means. That is why it died off so soon. The angry gods should not hold this heretical statement against me!

The mistake, however, which Mr. Barr makes with regard to abstract art in its pure sense is that he did not stress its influences sufficiently. Look at the title page: the arrow goes directly to 1935 and marks only the influence of the Bauhaus.

Quite often I've heard from young artists that it was my art that "liberated" them and still gives them courage today. (Miro) I am also designated "The Father of Surrealism" - an illegitimate child in my opinion.

Whether Italian Futurism comes from Seurat, I do not know. The Italians themselves probably do not know, either. I shall see Arp soon and will ask him whether Dadaism also derived from "Machine Aesthetics". I doubt it very much.

However, otherwise - the theories of Barr are by far the first that are clear and all in all correct. It will help many that are confused.

This Parisian children's disease (Cubism, Cubism, over everything)(Cubism, Cubism, Uber Alles) can also be seen with Barr because he reproduced many Picasso's - but I, on the other hand, whose name appears often, had only four reproductions and the newest from 1921. This painting was mistakenly called "Nok"

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Wassily Kandinsky Letter to J.B. Neumann - Page 2

even though the real title is "Composition L" and was painted in 1910 and belongs to Rolfo in Braunschweig. And the one he called that ("Nok") is really "Bunter Kreis" (Colorful Circle).

(Not to forget!) Have you received my letter of (?) There were several questions you did not answer.

A detail. Mr. Barr derives Suprematism also from Cubism. It is correct, I assume, but it is not the whole story. When the founder of Suprematism heard of my book "Concerning the Spiritual" he wanted to have the whole book translated for him because he did not know German.

At that time he was painting Expressionist Russian peasants and perhaps also Cubist. After the translation however, he immediately discovered his Suprematism - something Barr, of course, could not know.

In my bibliography certain things are missing. Therefore I am sending you a more precise list. I could not make a totally accurate one since I do not know everything myself/ Perhaps you can give Barr a copy for the future. Also, for you, this list will perhaps at some point.....

Here the letter ends.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky
Houzer

THE NEW GALLERY

601 MADISON AVENUE NEW YORK 22, N. Y. PLAZA 8-2294

January 14, 1958

Mr. Alfred H. Barr
Museum of Modern Art
11 West 53rd Street
New York, N. Y.

Dear Mr. Barr,

Thank you so much for recommending to us Mrs. Houzer, with her Kandinsky drawings. We bought two of them, and we are herewith enclosing photographs of them, which she indicated you wanted for the museum files.

With kind greetings, we remain,

Sincerely yours,

Eugene Victor Thaw
THE NEW GALLERY
Eugene Victor Thaw

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky



KA

Neully sur Seine, Paris

AHE/ob

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky

THE NEW GALLERY 

601 MADISON AVENUE NEW YORK

ARTIST: **Kandinsky** DATE: **1915**

TITLE: **Improvisation** STOCK:

MEDIUM: **Ink Drawing** PRICE:

SIZE: **8 5/8 x 13 1/4"**

Walter Rosenblum
PHOTOGRAPHER
31-36 30 Rd., LIC. 8, New York
Riverswood 6-8928

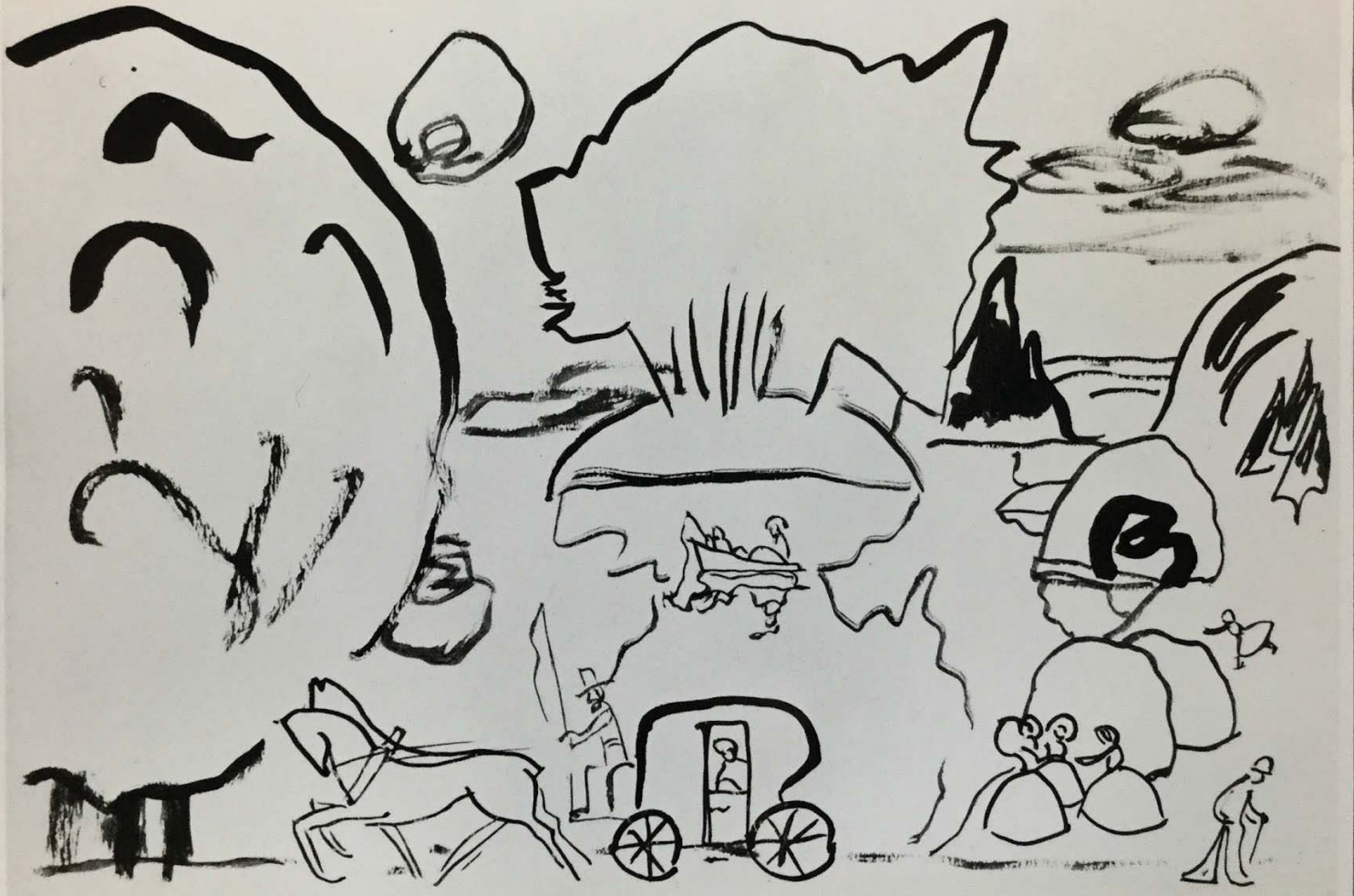
Number *3051*

AHE/ob

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky



AHB/ob

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky

THE NEW GALLERY 

601 MADISON AVENUE NEW YORK

ARTIST: Kandinsky DATE: c. 1910

TITLE: Landscape Study STOCK:

MEDIUM: Ink Drawing PRICE:

SIZE: 7 1/8 x 10 3/8"

Walter Rosenblum
PHOTOGRAPHER

21-36 31 Rd., L.I.C. 6, New York
R. Avenue 6-2928

Number 3-49

AHB/ob

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky

August 2, 1946

Dear Mme. Kandinsky:

M. Pierre Roche has been kind enough to bring to me your long and very interesting notes about Kandinsky's work. Believe me, I am most grateful to have your communication since it is very likely that I shall have to revise the book on cubism and abstract art.

With cordial greetings to you and friendly recollection of your late husband, whose loss we all mourn,

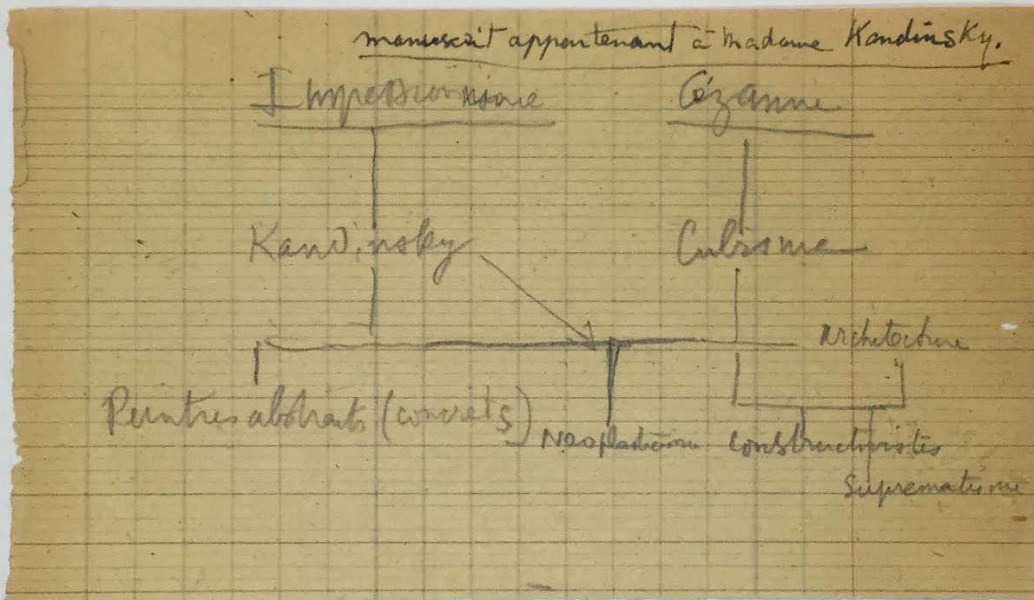
Sincerely,

Mme. Wassily Kandinsky
135 Blvd de la Seine
Neuilly sur Seine, Paris

AHB/ob

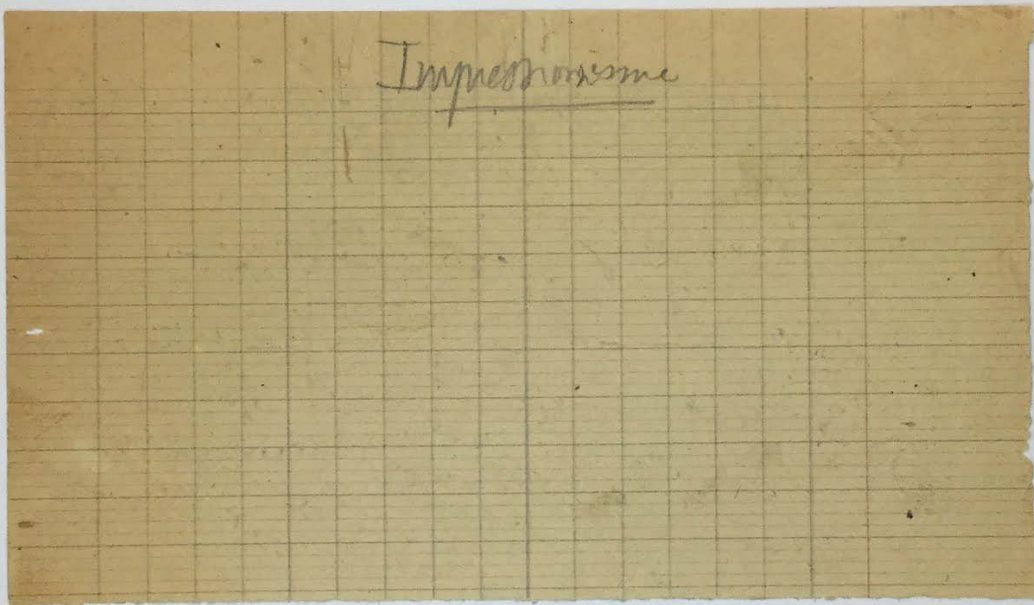
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Texte de Madame Kandinsky.

Le développement de la peinture
non objective - "concrète."

Depuis 1908 la peinture de
Kandinsky se dégage de l'objet,
qui devient à peine saisissable.
Lignes, taches, couleurs - les formes
de caractère abstrait. En 1910
il peint sa première œuvre en-
tièrement détachée de l'objet.
(une aquarelle). Depuis ce moment
commence une nouvelle épo-
que dans l'art. Époque de l'art
"concret." Toujours en 1910 il
écrit son livre, "Über das geistige
in der Kunst." Dans ce cha-
pitre sur la question des formes
Kandinsky parle ^{aussi} du carré, du

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

AHB

Series.Folder:

VII.A.16

2)
 Triangle et du cercle comme
 des éléments de la peinture
 concrète (non figurative)
 Ce livre trouve son éditeur
 seulement en 1912 (Piper
 Verlag München) et subit trois
 éditions dans une année. Ce
 livre est lu dans ^{maints} pays
 différents et impressionnés
 les artistes d'avant garde. En
 1913 le chapitre sur la question
 de forme est traduit en
 chinois. En 1914 le livre paraît
 à Londres en anglais.

En 1912 à Paris Delaunay et
 Kubka donnent ^{l'origine} la naissance
 de "simultanéisme", la peintu-

ture indobjectiv. En 1913 le mou-³
 vement devient internatio-
 nal. En Russie c'est le suprém-
 atisme avec Malevitch
 et son groupe, plus tard en 1914
 et 1915 le mouvement de constructi-
 visisme - Pevsner, Gabo, Rodtchenko
 Kō. En 1913 ^{et 1914} en Hollande Mondrian
 et Van Doesburg et Van der
 Velden ainsi la plus grande Révolution
 dans l'art était ^{causée} faite par
 Kandinsky. La libération
 complète de l'objet dans la
 peinture, qui donne des pos-
 sibilités infinies. Dans cet
 art.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

AHB

Series.Folder:

VII.A.16

(2)
représentation du monde réel.
Dès 1908 sa peinture exprime ~~des~~
des formes non objectives. En 1910
il peint sa première œuvre en-
tièrement détachée de l'objet.

I Èpoque - Paysage réaliste

II - Impressionisme de 1902

à 1905 - "La vieille ville" 1902

III Le romantisme (fauve): de 1905
à 1907 - Panique - 1906, Poix

IV Les paysages de rêves où la pein-
ture figurative est à peine sai-
sissable, de 1907 à 1910, "Promenade
en bateau" - 1910, "Paysage avec la
tour" 1908.

V Èpoque dramatique, ~~qu'il se fait~~

(3)
divisée en deux parties. De 1911 à
1914 - très mouvementée avec des
couleurs fortes et lumineuses.
"Composition n° 4" - 1911, "Composition
n° 6" - 1913 et composition n° 7 1913
"Tache rouge" - 1914. Et de 1915 à 1919
"où les formes deviennent plus calmes
et les couleurs plus sombres:
"Sur un fond clair" - 1916, "L'agreste"
1919.

VI Èpoque calme, ~~une~~ structure
plus architectonique de 1920 à
1924: "Une tache noire" - 1921, "Accom-
pagnement noir" - 1924 Composition
n° 8 - 1923.

VII Èpoque du Cercle. de 1925 à 1928.

"Jaune, rouge, bleu" - 1925, "Quelques
Cercles", "Accent en rose" - 1926, "Sur les
projetés" - 1928.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

AHB

Series.Folder:

VII.A.16

4

VIII Époque romantique de l'art
concret de 1929 à 1934. "Fâche et
cercle" - 1929, "Développement en
bran" - 1933.

IX - Époque de la grande synthèse
de 1934 à 1944: "Monde bleu" - 1934,
"Violet dominant" - 1934, "Meure-
ment" - 1935, Composition ^{no 9} - 1936,
"Ensemble d'ultra-couleur" - 1938, "Autan"
"Du Cercle" - 1940, Composition ^{no 10} - 1939,
"Tension délicate" - 1942, "Élan
tempéré" - 1934.

Dans toutes ces époques Kandinsky
reste lui-même. Son influ-
ence est très grande, directe
et indirecte. Il a ~~fait~~ ^{engendré}
une école dans ^{divers} ~~les~~ pays

II

1

Kandinsky

Ce qui est décisif pour Kandinsky
dans sa peinture c'est toujours
la "nécessité intérieure" ^{la} "création
intuitive."

La peinture se développe organique-
ment. Il y a ~~neuf~~ ^{chacune} époques prin-
cipales. ~~chez lui~~ ^{chez} ~~chaque~~ ^{chaque} époque
~~peut~~ ^{peut} être divisée en
plusieurs ~~époques~~. Les origines
de sa peinture se trouvent dans
l'art religieux russe du X au XIV
siècle (les icônes), ainsi que dans
le folklore de son pays. L'impres-
sionnisme français l'aide à se dégag-
er de l'objet, et progressivement
son œuvre s'éloigne de la

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

AHB

Series.Folder:

VII.A.16

new York.
 1913 "Chapitre sur la
 question de forme" est traduit
 à Moscou. En 1926 il écrit le
 deuxième livre, "Von Punkt
 und Linie zu Fläche", 2 éditions
 à Munich, une ^{en} préparation en
 New-York.

En 1912, "Der Blaue Reiter", édi-
 té par Kandinsky et Franz Marc
 - Almanach ^{avec des} reproduit ^{l'art}
 ancien, moderne, populaire et
~~ethnographique~~ ethnographique, avec plu-
 sieurs articles de peintres, de mu-
 siciens et de savants. En 1912 il
 écrit deux pièces ^{de} théâtre:
 "Le sergent" et "Violet".
 En 1913, "Blouze" - poésie en prose

de Kandinsky avec 50 bois. Et en
 1913 aussi il écrit ^{son} autobiogra-
 phie "Rückblicke", où il ^{raconte}
 de son développement. ~~En 1919~~
 En 1919 ce livre parut à Moscou
 "Souveni". En 1945 en Amérique
 et en 1946, "Regards sur le passé"
 à Paris pour son exposition
 chez ^{Rene} Drouin. Kandinsky a écrit
 plusieurs articles dans des revues
 d'art de ^{divers} différents pays.
 Il ^{existe} ~~écrit~~ sur Kandinsky ^{toute une}
~~nombreuse~~ littérature en Europe,
 en Amérique et en Asie, ^{avec} plusieurs
 monographies. Il figure dans les
 histoires d'art, dans les ~~les~~ ency-
 clopédies ^{de}. Ses œuvres se
 trouvent dans les musées

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

AHB

Series.Folder:

VII.A.16

KANDINSKY 8

D'Europe et d'Amérique:

"Galerie de Peau" à Paris Tate Gallery
à Londres, Albertina à Vienne, ^{en Hollande}
Allemagne, Moscou, Leningrad, et
^{divers} plusieurs musées russes, à New York
Chicago, San Francisco, Washington,
et dans des collections privées
partout le monde.

Kandinsky dit de son art: "à chaque
époque correspond un nouveau con-
tenu spirituel, exprimé par des formes
nouvelles inattendues, surprenantes
et par là agressives." Cet art crée à
côté du monde réel un monde nou-
veau, qui a rien à faire extérieu-
rement avec la réalité. Il est
subordonné intérieurement
aux lois du monde espirituel.

- 9 - Kandinsky 5

différents d'Europe et d'Améri-
que. Kandinsky a fait de nom-
breux dessins et œuvres graphiques.
En 1928 Kandinsky fait ^{une} mise
en scène de Moussorgsky "Tableaux
d'une exposition", ~~de~~ ces tableaux
et ~~de~~ décorations de deux fresques
murales en 1922 à Berlin, et
en 1931, pour l'exposition d'Archi-
tecture internationale de Berlin.
Kandinsky a écrit deux livres sur
les problèmes de l'art: "Über das
Geistige in der Kunst" (écrit en
1910, édité en 1912 à Munich, au
Piper-Verlag), 3 éditions ^{en un an}
~~en un an~~. En 1914 traduit à Paris.
En 1940 à Rome, En 1946 à ~~Paris~~

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

-3-

Kandinsky

(9)

La fantaisie de formes et de couleurs de Kandinsky est inépuisable. Chaque œuvre a une autre gamme de couleurs et des nuances, excessivement d'intensité. Souvent très vives et inattendues, mais toujours ~~très~~ harmonieuses. Ce "magicien", comme on l'appelle souvent, ~~laisse~~^{fait} penser à la Chine ancienne avec ses couleurs merveilleuses, ce qui en somme n'est pas étonnant, car Kandinsky a aussi ~~un~~^{du} sang asiatique dans ses veines. Son dessin et équilibre sont ~~très~~^{est} exacts et étonnants, et la richesse de ~~ses~~^{ses} formes donne tout jour ~~un~~^{un} contenu différent à ses tableaux. Ainsi, chaque œuvre de Kandinsky est un monde ~~entier~~^{en soi}. La forme dans ses œuvres, produite par la tension des formes, des couleurs ~~et~~ des rapports, et par la composition.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

mouvementée, ~~sovent~~ est ^{mère} ramen
 par ~~un~~ esprit optimiste, serene
 et fais, ce qui fait ^{son} œuvre de
 Kandinsky tellement ^{si} lumineuse.
 Souvent ~~les gens~~ ^{des jeunes ont dit} la flânerie ~~sur le~~ ^{dit} ~~est~~
 après ^{une} visite dans l'atelier
 de Kandinsky, qu'ils ^{y avaient trouvé} ~~est~~ le feu
 et la force de ^{la vie} Kandinsky
 ne fait jamais de ^{concessions} ~~concessions~~.
 Sa personnalité ~~est~~ ^{est} ~~une~~ ^{une} ~~grande~~
 noblesse et ~~une~~ ^{une} ~~pureté~~ ^{pureté} ~~et~~
 se laisse sentir dans ses œuvres.
 Kandinsky ^{le} finit son livre
 "Regardons le passé" ^{par} ~~les~~ ^{ces} ~~les~~ mots
~~suivants~~ "Il est une chose
 à laquelle j'ai toujours resté."

fidèle, c'est à la XXIX indécise
 qui a déterminé mes buts dans
 l'art, et que j'espère suivre
 jusqu'à ma dernière heure."

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

NEUILLY s/Seine (Seone)
135, Bd de la Seine
France.

16.7.36

Dear Mr. Barr:

I am sure that you will be alarmed when you receive this long and thick letter. I am really very sorry to trouble you at such length, especially since, as your wife told me on the phone, you have piles of letters to attend to. And in spite of all this I have decided to write to you in detail because your "catalogue" has a lasting value, and because the new book which you are now working on will certainly have the same lasting value. As I believe I have already written you, your "catalogue" is the first scientific attempt to build the development (the story) of modern art on an exact and objective foundation. As far as I know, no serious, scientific work in this direction existed until now. In other words, you have posed the important "question of development" correctly and found the right procedure. With this a bad "gap" was filled.

And it is the very importance and significance of your works which leads me to tell you also what, in my opinion, is lacking in the "catalogue".

Since the Russian Revolution a special value has been laid on "discovery" in art. This importance, of course, exists. But what is a "discovery" in art? Allow me to cite myself as an example. While I was painting landscapes and figure compositions very long ago, non-objective painting enticed me at the same time. It enticed me, and I knew that such painting was possible. This was then, if you wish, a "discovery". Much later, in "On the Spiritual" I touched on the question of geometric forms, and at the same time worked on triangles, circles and squares for myself. I thought of these exercises as a kind of "laboratory work". Did they have any value? Of course, but not an artistic one, since artistic value appears only when, together with an idea, a work of art actually comes into being. I did not succeed in using the circle as a true art form until 1921, and only in 1926 did I experience the circle strongly enough artistically and master it so that I could create a few pictures of circles alone ("Some Circles" in the Gemälde-Gallerie of Dresden, "Circles in Circle" - the first that was painted as early as 1923 - in the Arensberg collection, Hollywood, etc.) The same thing happened to me in the case of the triangle ("Peaks in a Curve" in the collection of Ida Bienert, Dresden I did not paint until 1927) and the square ("Lyrical Squares" not until 1928). I think it is not enough in art to know, to think up, to "discover", but one must also be able to do. Do! That is the only right word. Here the greatest difficulty enters in, since this "doing" is connected with the almost insolvable question of quality. To a certain extent one can prove why a work is really a WORK, which, however, is not sufficient for a purely scientific answer. That is one reason why painting is an art. A picture can be made according to all known rules, everything appears to be "in order" and... the picture does not live. This LIFE comes into a work in an indefinable way, unnoticeable even to the artist.

A dot, a small stroke, an infinitesimal change somewhere - and the picture begins to "pulsate" - it lives. When? Why? No one knows. And no one will ever know.

1. "Spitzen im Bogen"
2. "Quadrat Lyrik"

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

2.

For that matter one can also have many important ideas in science or in technology which could be called "discoveries". But here too they become alive only when they are clothed in the right form. Not before. How many people (among them great ones like Da Vinci) have had ideas for flying, but the first work in this case was the airplane, which actually could fly. A "materialization", exactly as in art. Only in art (fortunately or unfortunately) it is harder to notice or to define at what moment this materialization begins. Here the art theoreticians have the same difficulties as the artists. Both, however, can not disregard this qualitative moment or deny it.

To my taste you disregard this qualitative moment perhaps too much in your catalogue. This results in a greater outer clarity, but leads to inner unclarity and confusion. Books on art are not only intended for experts but also for the more or less intelligent public. The public is, of course, too often tempted to keep to the outer surface. It certainly seems necessary to me therefore to call the attention of the public more to the INNER, that is to the quality or, in other words to the power of inner life in the work. Perhaps you will make all this much clearer than I have here in your larger work. And please believe me that I am saying all this not in my own interests but in the interest of art in general.

To express this perfectly clearly: the question "whence" has its meaning and importance. But above this importance stands the "what" and the "how". For creative harmony the "why" must stand beside the "whence". Without this juxtaposition even the historical point of view is incomplete.

Allow me to tell you a few things more which specifically concern my work. I can really quite objectively say that I have worked with great variety in the course of my development. This would not be the place to name all my "periods". But I would like to mention a few.:

After the "dramatic" period before the war (called "lyric period" in France) I slowly developed into a great calmness which was, of course, already foreshadowed before the war. This period received no less criticism than the first: it was said that I worked in a "cool" or "cold" manner, that my pictures had lost all life. (It is strange that I have almost nothing left from this period - everything went to museums and private collections in different countries.) Good examples of both periods can be seen in the collection of S.R. Guggenheim (for instance the "dramatic" "Black Lines" and the "cool" "Composition 8". I myself still own the "Piercing Line", a large picture from 1923). In addition is the still "cooler" phase, the so-called "geometric": circles (mentioned above), squares, triangles, etc. That is my period of great economy. To it also belong pictures in black and white only (examples in San Francisco and in the collection of Ida Bienert). I wanted, so to say, to build houses with almost no building material. And I succeeded. I must definitely add that the terms "white" and "black" are to be taken very relatively. Actually there is neither pure "white" nor pure "black" - not in nature and therefore not on the palette. Both colors must be somewhat (often infinitesimally) "touched up" in order to become really alive in this combination. That is the difference between my pictures and many so-called "Constructivist" ones where these colors usually remain dead. In simple cases such as this one needs no less "intuition" than in the most complicated works with a thousand colors and a thousand forms. Actually more, since great economy is a horribly complicated thing.

I must add that my surfaces never remain material surfaces and never develop from a surface. A space is always created. A space which is not measurable, but which exists and which I call "illusory space". How it is created I do not know. I might say "mysteriously".

1. "Durchgehender Strich"

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

3.

Then I entered the "romantic period" which already had its roots in the "geometric" (I am not ashamed to say that I have actually always been, and remain, a "romantic". But not a sentimentalist!) (examples in the Guggenheim collection: "For and Against"; in the collection of H. Ruf, Bern: "Relaxed Tensions"; and "Development in Brown" which belongs to me, etc.)

When I went to live in Paris I was so overcome by the light and the landscape that I did not want to look at paintings by anyone else, and for almost two months could not paint myself. First of all I had to "digest" my impressions, which always happens to me, when I come back from trips, too (for instance particularly after the Africa-Asia trip.) Paris with its wonderful (hard-soft) light wheted my "palet" - then came other colors, other forms, totally new - some I used which I had used years ago. Naturally all this unconsciously. A different "brush stroke" also came, often an entirely new technique.

During the last year I have painted a number of pictures which are different again. I do not think that one could get a satisfactory impression of my painting by seeing only a few pictures, from different periods, in general. I can quite confidently say that I have done very different works in one and the same period, and that I do not repeat myself and never paint "series". And since, in the last year, I have done something once more different, it would mean very much to me to be able to show you these new works. Bear in mind that you end my entire painting in your catalogue with the year 1921! that is with a picture that I painted 15 years ago. I am speaking very frankly, as you see. Perhaps you find that during these 15 years I have not painted anything of importance. Then please tell me quite frankly. I have experienced many "slights" in my life and have, consequently, acquired quite a "thick skin". That is, much could still disturb me but not "offend" me. I prize clearness above everything.

In my small "sketch" on page 212 you call me "painter and theorist". In the case of other painters, however, you list other accomplishments. I should like to call your attention to the fact that I have quite a large graphic work (see the catalogue in "Selection" in my monograph), that I have also done frescoes, written poetry ("Klänge") and also worked for the theater (even written a play - "Gelber Klang" in the "Blaue Reiter"). For this reason I am enclosing a special list of my activities. Finally, my "bibliography" on page 245 is far from complete. I have made as complete a bibliography as possible, of which I am enclosing a copy. Actual monographs are all on my list. But all the important articles which have been written about me I, of course, do not know. Included are also catalogues of my "one-man shows" - naturally not all of them. If you have the patience to look at this rather long list, perhaps you will be able to use part of it.

Aside from this I feel obliged to call your attention to a mistake in the "catalogue". I taught over 10 years at the Bauhaus and never was aware of an actual influence of the Dutch "Stijl".* But several times I did read sharp "criticisms" of our Bauhaus activities in "Stijl", which indicates that the group was not in sympathy with our teaching. Likewise the teaching stemming from Albers is not in accord with the Bauhaus. He discovered and developed his valuable system himself, and influenced many others. That is, some others took over his system and acted as if this system stemmed from them, not from Albers. I am glad that he ^{has been} recognized in America, and is appreciated, since many different important positions have been offered him. These remarks I have made in the interest of justice. If I have written all this to you with such detail and frankness, it means that your reputation is known to me. From it I know you to be an objective, unbiased critic who is also free of "art politics" - which you have also shown in your letter to me. I am otherwise not in the habit of writing letters like this. (Kind regards, etc.)

* and none of the gentlemen from "Stijl" taught at the Bauhaus.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Randisley

Neuilly s/Seine (Seine)
135, Bd. de la Seine
France

22.6.36

Dear Mr. Barr:

Your book "Cubism and Abstract Art" has been of great interest to me, and I am happy to tell you that I welcome its publication. The plan of the book and the method of tracing development are purely scientific, which to my knowledge has been completely lacking in modern art literature until now. Very comprehensive is the index on the cover, which brings a clarity to the question of development which until now has largely been lacking.

It would be impossible to expect that you yourself should know the situation of many different countries. And it is clear that you had to rely occasionally on other experts.

It is also natural, on the other hand, that in so doing a few inaccuracies had to appear in the book.

Allow me to mention only several which apply directly to me. I am sure that several small "Corrections" which I want to point out will be of interest to you. The first abstract pictures with free forms I painted not in 1914 but in 1911. "Improvisation 23" (now, I believe, in the Provinzial-Museum in Hannover; previously in the Garven collection), and a large picture, which has no title, is now in Moscow. When I left Moscow at the end of 1929 I asked one of the museums there to store a number of my pictures for me. Among them the picture already mentioned, two large "compositions" (No. 6 and No. 7) and other smaller ones. When I later received German citizenship these pictures, as far as I know, were declared the property of the USSR. I wanted to obtain photographs of these pictures, and especially of the large abstract painting which has no title. I gave the picture no title since I was dissatisfied with it, did not consider it "ripe". Only several years later did I get a chance to see the picture in Moscow, and found, to my surprise that it is good and ripe.

The next abstract picture (that is, not "abstracted") I painted in 1912: "Black Point", which belonged to the Moscow "Museum for Art Culture". The Museum was later discontinued, and my pictures which were there went to various other Russian museums. Details escape me, however. In 1913 I painted two fully abstract pictures: "Light Picture" and "Black Lines" - both in the collection of S.R. Guggenheim in New York. The water color study for "Light Picture" is in the Germanic Museum in Nuremberg in Bavaria.

I have never worked "programmatically" and have never forced myself to use a form of expression which did not originate directly in myself and slowly developed. For this reason I painted, at the same time as the first abstract pictures, ones which contained "abstracted" forms, and even landscapes like, for instance, "Two Poplars" which is in the Art Institute of Chicago, and which you have reproduced. I never told myself: "An abstract artist must not paint nature.

I stopped painting landscapes only when my interest in them stopped. Already in my first book, "On the Spiritual in Art" I wrote that: "there is no MUST in art" and that everything is allowed which arises from inner necessity. I have kept this point of view to the present.

+ *Bismest*

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

2.

In other words- unlimited freedom. But...on the condition of continual honesty. In other words, no "grimaces".

May I also say that your expression "under the influence" can be somewhat dangerous. What is "influence"? Naturally the artist, like everyone (perhaps even more) is influenced by the combined experiences which he lives through. This influence cannot be questioned. On the contrary, it can only be welcomed, since it enriches the inner life.

Unfortunately too often the word "influence" suggests an outer borrowing of some form from another artist. Such a meaning of the word injures the work and with it the artist. A really dangerous situation, especially in regard to the public, which is unskilled in fine differences. Maybe the expression is still more dangerous when one adds to it the word "perhaps"!

(There is something I must go back to in parenthesis. When I listed my abstract pictures of 1913, I forgot to mention the "Dreamlike Improvisation" - collection of Mrs. Ida Bienart in Dresden - perhaps one of my best works. Have you ever seen it?)

If you think (and perhaps rightly) that I have been influenced by the geometric forms of the Suprematists, then I must add that this influence was over a considerable length of time. The square! The "Square" of Malevich reproduced in your book I saw in 1918. My "Lyrical Squares" I did not paint until ten years later and likewise my "circle A and Circle B" until 1928, etc. The question of "geometric" forms was not a matter of "discovery" for me, since I have never valued discoveries of the mind, but a "question" which was solved solely by feeling. Why I needed so much time for the inner answer I cannot say here, since it would lead too far and would hardly interest you. I shall enclose on a separate sheet a quotation which will show you that already in 1913 I experienced the full power of every form. . . The quotation I also used in "Cahiers d'Art" when I wrote an article on abstract art at the request of Mr. Zervos.

Finally, a "picture" could be made, for instance, by placing in the center of a canvas 100 X 100" one small point. It is theoretically clear. But "green is all theory"! Especially in art where very often 2x2 is not 4 but only 1 1/3 or suddenly 120. Art is an eternal secret. Please excuse all these "outbreaks of temperament" which I am putting before you. I am really very sorry that we had so little opportunity to talk when you were in Paris. Perhaps we will be able to make up for it some time?

And thank you for the patience which you have shown in reading this long letter.

My best wishes to you and to your future activity.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Enclosure

Quotation from the book "Kandinsky", Pub.: "Der Sturm", Berlin, 1913
(with 75 reproductions, etc.)

Everything "dead" trembled. Not only the celebrated stars, moon, woods, flowers, but also a cigarette butt lying in an ash tray, a pants button, patient and white, looking up out of a mud puddle in the street, a submissive piece of bark which an ant pulls through the tall grass in his strong grasp toward an uncertain and important destination, the leaf of a calender which the sure hand stretches out for and abruptly tears from the warm companionship of the fellow leaves left behind - everything showed its face to me, its innermost being, its secret soul which is more often silent than heard. And so every still and every moving point (line) became just as alive, and revealed its soul to me. That was enough to enable me to "grasp" with my whole being, with all my senses, the possibility and the existence of the art which today is called "abstract" as opposed to "objective". (p. VI)

21
As early as 1910 I wrote in my book "On the Spiritual in Art" about geometric forms and about the connection or the "relationship" of these forms to definite colors. The book was written in 1910, but was not published until 1911.

This book, I was later told in Moskow, was translated verbally into Russian from beginning to end in a small circle of painters. Among them were also several future Suprematists. In the same way it was translated into French in Paris for a small circle of painters, which was also not without effect.

But all these are details which do not disturb me. What I really regret was the absence of my new pictures in your exhibition "Cubism and Abstract Art", and consequently the same absense also in your book.

In Germany I could only occasionally paint larger pictures, since teaching at the Bauhaus made heavy demands on me. In Paris, however, where I was free once more after many years, I turned again passionately to larger pictures. I think they have a certain value.

I have thought over quite a long time whether I should write all this to you. and said finally: why not? Frankness never does any harm. Once more, my best regards.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

sent by the artist to A.H.B. 16-7-36

Wassily Kandinsky

1.

Monographies (autres principaux et collaborateurs)

1. Der Sturm
Albert Verwey
"Kandinsky" 1901-1913 mit 75, Reproduktionen, Autobiographie und Notizen des Künstlers, Berlin, 1913.
Gedicht Kandinsky gewidmet.
2. Kandinsky
Autobiographie mit 25. Reprod., 4. Vignetten, 1. Farbendruck; von 1902-1918; ein Gedicht von Kandinsky. Verlag des Volkskommissariats für Volksbildung, Moskau 1918. (in russ. Sprache).
3. Hugo Zehder
Dr. P.F. Schmidt
"Kandinsky" mit 1. Farbdruck, 8. Netzätzungen, 4. Strichätzungen und einem Gedicht von Kandinsky. Verlag Rudolf Kaemmerer, Dresden 1920.
Vorwort, ibid.
4. Will Grohmann
"Wassily Kandinsky" mit 1. Farbdruck, 32. Tafeln, (Serie "Junge Kunst"), Verlag Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1924.
5. Will Grohmann
Clapp, Oakland, Calif.
Theodor Deubler, Dresde
Kath. S. Dreier, New York
Flouquet, Paris
Fannina Halle, Vienne
Maurice Raynal, Paris
E. Tériade, Paris
Christian Zervos, Paris
"Kandinsky" avec un bois en couleurs, 74 phototypies, notice biographique, littérature (monographies, livres de Kandinsky, musées et coll. privées). Edit. "Cahiers d'Art", Paris 1931.
hommage
"
"
"
"
"
"
"
"
6. Will Grohmann
F. Morlion O.P.
Georges Marlier
Chr. Zervos, Paris
W. Baumeister, Stuttgart
A. Sartoris, Italie
M. Sauphor, Paris
J.W.E. Bujs, La Haye Hollande
Diego di Rivera, Amérique
André de Ridder, Anvers
S.L. Cary, New York
Galka E. Scheyer, Hollywood
"Kandinsky" avec 51 reprod. de dessins, 15 reprod. de tableaux et gouaches, un catalogue des dessins et œuvres graphiques et un portrait du peintre. Edit. "Sélection", Anvers 1933.
"Kandinsky, logicien", ibid.
"La revanche de Kandinsky", ibid.
Hommage, ibid.
"
"
"
"
"
"
"
"
7. Will Grohmann
E. Westerdahl
Anatole Jakovski
Hans Arp
"Kandinsky" avec nombreuses reprod, portrait et deux poèmes de l'artiste, édit. "Gaceta de arte", Tenerife, Islas Canarias (sous presse).
ibid.
ibid. peintures récentes.
ibid, poème-hommage à Kandinsky.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Articles (livres, lexiques, revues etc.)

2.

-
- "Deutsche Kunst und Dekoration" XV, 1905, II.
 "Les Tendances Nouvelles", Paris 1910.
 "Die Kunstwelt", 1911.
- Prof. Dr. Fritz Burger
 Franz Marc "Kunstgeschichte", München 1913.
 "Zwei Bilder" in "Der Blaue Reiter", Verlag R. Piper, München 1912.
- G. S.
 Dr. Adolf Behne "Kandinsky" in "Zeit im Bild" No 3, München 1914.
 "Expressionismus in der Galerie Arnold", "Zeit im Bild" No 5, München 1914.
- P. Leonhard "Der Sturm", Verlag Herwart Walden, Berlin 1912.
 A. Verwey "Kandinsky", "Der Sturm", 1913.
 H. Braune "Der Sturm", 1913.
 R. Dehmelt " " , 1913.
 K.T. Osthaus " " , 1913.
 W. Steenhoff " " , 1913.
 G. Swarzenski " " , 1913.
 G. Apollinaire " " , 1913.
 Fritz Burger " " , 1913.
 L. v. Kunowski " " , 1913.
 L. v. Kalkreuth " " , 1913.
 Franz Marc " " , 1913.
- Dr. Hausenstein "Kunstgeschichte", München
 Dr. Ludwig Coellen "Die Neue Malerei", Vlg Bonsels, München 1912.
 Herwart Walden "Einblick in Kunst", Berlin 1914.
 Umansky "Neue Kunst in Russland" 1914-1919, Vlg Kiepenheuer, Berlin.
- C. Glaser "Der Cicerone" VI, Vlg Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1914.
- W. Hausenstein "Kunstchronik" Neue Folge" XXV, 1913-1914.
 C. Glaser ibid. XXVII, 1915-1916.
 Helge Lindholm "Flammen", Stockholm 1917.
- ~~XXXXXXXXXX~~
 P.A. Kueppers "Der Ararat", München 1921.
 F.W. Halle "Die bild. Künste" IV, 1921.
 "American Art News" XX, 1921-1922.
 "Hellweg" II, 1922.
 "Schar Ptiza" (revue russe) No 8, Berlin 1922.
 "Der Cicerone" XIII, 1922.
 "Jahrbuch der jungen Kunst", 1924.
 "Der Cicerone" XVI, 1924.
 ibid. XVII, 1925.
- Will Grohmann "Nachexpressionismus", Leipzig 1925.
 "Realismo Magico", trad. española de F. Vela, Madrid 1927.
- Max Roh "Wassily Kandinsky", "Der Cicerone" Sept. 1924.
 "Kandinsky", "Das Kunstblatt", Berlin 1926.
 Will Grohmann Jubiläumsausstellung Kandinskys in der Galerie Arnold, (illustr. Katalog) Dresden 1926.
 Carl Einstein ibid.
 Paul Klee ibid.
 W. Grohmann ibid.
 F.W. Halle ibid.
 K.S. Dreier Exposition de Kandinsky à la "Société Anonyme", New York 1923.
 K.S. Dreier
- Theo Schneider "Die Kunstlehre Kandinskys", "Kunstblatt", Berlin 1927.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

	3.
Dr. Georg Hartmann	Inzenierung Kandinskys der "Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky, "Querschnitt", Berlin 1928.
F. L.	"Variétés" No 1, Bruxelles 1928.
Dr. A. Behne	"Wassily Kandinsky", "i LO" No 1, Amsterdam 1927.
E. Tériade	Catalogue de l'exposition de Kandinsky à la Galerie Zak, Paris 1929.
Will Grohmann	"Wassily Kandinsky" avec nombreuses reprod. de 1909-1927, "Cahiers d'Art", No 7, Paris 1929.
Christian Zervos	"Kandinsky", exposition à la Galerie de France, "Cahiers d'Art" No 2, Paris 1930.
Carl Einstein	"Die Kunst des 20. Jahrhunderts", Propyläen-Vlg. Berlin 1926.
Thieme und Becker	"Allgem. Lexikon d. Bild.Künstler", Leipzig 1926.
Kath. S. Dreier	"Western Art and the New Era", Brentano's, New York 1923.
George Marlier	"Kandinsky", "Cahiers de Belgique", Bruxelles Mai 1928.
Dr. L. Grote	"Bühnenkomposition von Kandinsky", "i LO", No 13, Amsterdam 1928.
Pierre Courthion	"Le Centaure" No 9-10, Bruxelles 1930.
Maier	"Konversationslexikon", Berlin 1926.
Brockhaus	"Konversationslexikon", Leipzig 1926.
Kath. S. Dreier	"Modern Art", "Société Anonyme", New York 1926.
Hermann Klumpp	"Abstraktion in der Malerei", Deutscher Kunst-Vlg. Kunstwissensch. Studien, Band XII, Berlin.
E. Tériade	Catalogue de l'exposition de Kandinsky à la Galerie de France, Paris 1930
Chr. Zervos, Paris	ibid.
F. W. Halle, Wien	ibid.
Maurice Raynal, Paris	ibid.
Diego di Rivera	Exposition "Blue Four", Mexico 1931.
W. Grohmann	Katalog der Kandinsky-Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Berlin 1931.
Prof. Dr. A. Schardt	ibid.
W. Grohmann	Katalog der Sammlung Ida Bienert in Dresden, Müller und Kiepenheuer Vlg., Potsdam 1933.
F. W. Halle	"Kandinsky, Archipenko, Chagall", Wien 1921.
F. T.	"Russia Favors News, but Guards Old Art", "American Art News", New York June 17, 1922.
Dr. P.E. Kueppers	Die Sammlung Max Leon Flemming in Hamburg, "Cicerone" 1922.
P-A. Gallien	"Eclaircissement de "Über das Geistige in der Kunst de Wassily Kandinsky, "Septimanis" 25 Juillet 1926, Narbonne.
G. E. Scheyer	"Notes on the Blue Four", "S. Francisco Review" S. Francisco May 1926.
F. W. Halle	"Dessau: Burgkühnauer Allee (Kandinsky und Klee)" "Kunstblatt" Juli 1926, Berlin.
Will Grohmann	"L'Art non-figuratif en Allemagne", "L'Amour de l'Art", No 7, Paris 1934.
	"Natura Misteriosa nell'Arte di Kandinsky", "Natura" Anno VII, No 5, Milano 1934.
	"Pitture dell'avvenire?", "Totalità" Marzo 1934, Catania.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

4.

DINO BONARDI "La Critica Milanese", "Il Milione" No 32,
Milano 1934.

G. Ghiringhelli "Omaggi a Kandinsky", "Il Milione" No 28,
Milano 1934.

Chr. Zervos "Notes sur Kandinsky", "Cahiers d'Art" No 5-8,
Paris 1934. ~~XXXX~~

s.m. "Il pittore Kandinsky", "Lavoro Fascista",
28 Luglio 1935, Roma.

"D'aci d'alla", Numero extraordinario de Novidad
dedicado al arte nuevo, Barcelona 1934.

Will Grohmann "Art non-figuratif", "Gaceta de arte" Dec. 1934,
Tenerife.

Anatole Jakovski "20 Essais", Paris 1935.

Maurice Raynal "Kandinsky", "La Bête Noire" No 4, Paris 1935.

Hans Arp "Poème à Kandinsky", "Konkretion" No 1, 1935,
Copenhague.

Carlo Belli "Kn", Milano 1935.

Myfanwy Evans "Axis" No 2, London 1935.

Anatole Jakovski ibid.

Wescher "Axis", No 3, London 1935.

Hilla v. Rebay "Catalogue de la Collection S.R. Guggenheim,
New York 1936.

Diege di Rivere "Kandinsky" thirty years of his work 1903-1933,
Stendahl Art Galleries, Los Angeles 1936.

Eduardo Westerdahl "Gaceta de arte" No 38, Tenerife 1936 (en prepara-
tion)

Louis Danz "Zarathustra Jr. speaks of Art", Brentano's,
New York 1934.

Alfred H. Barr "Cubism and Abstract Art", The Museum of Modern Art,
New York 1936.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

LIVRES de Kandinsky:

(geschrieben 1910,
erschienen Ende 1911)

5.

1. "Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei", Verlag R. Piper & Co, München 1912. Trois éditions épuisées.
2. "The Spiritual Harmony of the Art", avec préface de M. Sadler, Constable & Co, London 1914. aussi; Houghton Mifflin, Boston 1914.
3. Quelques chapitres de ce livre sont traduits en langues russe et japonaise.
3. "Der Blaue Reiter" édité par Kandinsky et Franz Marc, Vlg. R. Piper & Co, München, deuxième édition 1914 épuisée.
4. "Klänge" poèmes avec nombreux bois en couleurs et noir et blanc, édition de luxe de 300 exempl. Vlg. R. Piper & Co, München 1913. Épuisé.
5. "Om Konstnären", édition C. Gummesson, Stockholm 1916.
6. "Kleine Welten" 12 estampes originales (bois, lithos et pointe sèche en couleurs et noir et blanc), Propyläen-Vlg, Berlin 1922.
7. "Punkt und Linie zu Fläche" (Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente). I. Vierfarbendruck, 102 Figuren, 25 Tafeln, Vlg. Albert Langen München 1926, deuxième édit. 1928.

ARTICLES de Kandinsky:

dans revues d'art de pays différents, comme Allemagne, Angleterre, Hollande, France, Italie, Belgique, Danemark, Russie, Suisse etc. Voir aux dernières années les "Cahiers d'Art" (No 1-4, 1935, No 5-6, 1936), "Axis" No 2, London 1935, "Konkretion" No 1, Copenhague 1935, "Kroniek van hedendaagsche Kunst en Kultuur" No 6, 1936, Amsterdam.

PEINTURE MURALE

- Salle de réception (tempera sur toile noire) sur commande de "Juryfreie", Berlin 1922.
Salle de musique (céramique) à l'Exposition Intern. de l'Architecture, Berlin 1931.

MISE EN SCENE

de "Tableaux d'une exposition" de Modeste Moussorgsky (décors et costumes), Dessau 1928.

Théâtre

"Gelber Klang" de Kandinsky à "Der Blaue Reiter" (Bühnenkomposition).

OEUVRES GRAPHIQUES (Voir "Sélection")

POEMES ("klänge").

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Recommandée

Prière de faire suivre!



Mr. Alfred H. Barr Jr.

PARIS 8-a.

Hôtel Matignon
6, Avenue Matignon.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky - Neuilly s/S., 135 Bd de la Seine.



#

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky

Neuilly s/Seine (Seine) 22.6.36.
135, Bd de la Seine, France.

Sehr geehrter Herr Barr,
Ihr Buch "Cubism and Abstract Art" hat mich sehr interessiert, und es ist mir ein Vergnügen, Ihnen zu sagen, dass ich mich über seine Erscheinung sehr freue. Der Plan des Buches und die Methode der Entwicklungsdarstellung sind rein wissenschaftlich, was meines Wissens bis jetzt in der modernen Kunsliteratur vollkommen fehlte. Sehr übersichtlich ist die Tabelle des Einbandes, die eine Klarheit in die Entwicklungsfrage bringt, die bis jetzt grösstenteils fehlte. Es wäre unmöglich von Ihnen zu verlangen, dass Sie ganz allein die Sachlage in verschiedenen Ländern kennen. Und es ist also vollkommen klar, dass Sie sich manchmal auf andre Sachverständige verlassen mussten. Es ist aber andererseits auch natürlich, dass dadurch einige Unexaktheiten ins Buch hineinkommen mussten. Erlauben Sie mir, nur einige zu erwähnen, die sich direkt auf mich beziehen. Ich bin sicher, dass einige kleine "Korrekturen", die ich Ihnen vorlegen will, Sie bestimmt interessieren werden. Die ersten abstrakten Bilder in freien Formen habe ich nicht 1914, sondern 1911 gemalt: "Improvisation 23" (befindet sich glaube ich im Provinzial-Museum in Hannover, gehörte vorher der Sammlung v. Garvens) und ein grosses Bild, das keinen Titel bekam, befindet sich in Moskau. Als ich Moskau Ende 1921 verliess, bat ich eins der dortigen Museen, eine Anzahl meiner Bilder zur Aufbewahrung zu übernehmen. Darunter das erwähnte Bild, 2 ganz grosse "Kompositionen" (No 6 und No 7) und andre kleinere. Als ich später die deutsche Staatsangehörigkeit erwarb, wurden diese Bilder (so viele ich gehört habe) zum Eigentum des SSSR erklärt. Mein Wunsch war dabei, Fotos nach diesen Bildern zu bekommen, und besonders nach dem grossen abstrakten Gemälde, das keinen Titel trägt. Ich habe s.Z. keinen Titel diesem Bild gegeben, da ich mit dem Bild unzufrieden war, es nicht für vollkommen "reif" hielt. Erst nach einigen Jahren bekam ich dieses Bild in Moskau zu sehen und fand zu meiner Überraschung, dass es gut und reif ist. Das nächste abstrakte Bild (d.h. ohne "abstrahierte" Gegenstände) habe ich 1912 gemalt - "Schwarzer Fleck" -, das dem Moskauer "Museum für Künstlerische Kultur" gehörte. Dieses Museum wurde später aufgelöst, und meine Bilder, die sich dort befanden, kamen in verschiedene andre russische Museen. Einzelheiten fehlen mir aber. 1913 habe ich 2 vollkommen abstrakte Bilder gemalt: "Helles Bild" und "Schwarze Striche" - beide in der Sammlung S.R.Guggenheim in New York. Der Aquarellentwurf zu "Helles Bild" befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg in Bayern. Ich habe nie "programmässig" gearbeitet und zwang mich nie zu einer Formsprache, die nicht direkt in mir entstand und sich langsam entwickelte. Deshalb malte ich gleichzeitig mit den ersten abstr. Bildern auch solche, die "abstrahierte" Formen einschlossen, und sogar Landschaften, wie z.B. "Zwei Pappeln", die sich im "Art Institut" von Chicago befinden und Sie reproduziert haben. Ich sagte mir nie "Ein abstrakter Maler darf keine Natur malen".

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	AHB	VII.A.16

Ich habe erst dann aufgehört, Landschaften zu malen, als mein Interesse dafür erlosch. Schon in meinem ersten Buch ("Über das Geistige") habe ich geschrieben "es gibt kein MUSS in der Kunst", und dass alles erlaubt ist, was aus der Inneren Notwendigkeit stammt. Diese Ansicht vertrete ich bis heute.

Also unbeschränkte Freiheit. Aber ... mit Bedingung einer nie aufhörenden Ehrlichkeit. Also keine "Grimassen".

Darf ich Ihnen noch sagen, dass Ihr Ausdruck "under the influence" etwas gefährlich sein kann. Was ist "Beeinflussung"? Natürlich wird der Künstler wie jeder Mensch (vielleicht sogar noch mehr) von den sämtlichen Eindrücken, die er erlebt, beeinflusst. Gegen solche Beeinflussung kann nichts erwidert werden. Umgekehrt: sie muss nur begrüsst werden, da sie das innere Leben bereichert.

Leider versteht man aber zu oft unter dem Wort "Beeinflussung" eine äussere Übernahme irgendeiner Form bei einem andren Künstler.

Und eine solche Deutung des Wortes entwertet das Werk und also damit den Künstler. Eine wirklich gefährliche Sache, besonders in bezug auf das Publikum, das sich in feinen Unterschieden wenig auskennt.

Vielleicht wird der Ausdruck noch gefährlicher, wenn man dazu "perhaps" sagt!

(Ich muss etwas in Klammern nachholen. Als ich meine abstrakten Bilder von 1913 aufzählte, vergass ich die "Traumerische Improvisation" zu erwähnen - Sammlung Frau Ida Bienert in Dresden - vielleicht eins meiner besten Werke. Haben Sie es einmal gesehen?).

Wenn Sie glauben (und das vielleicht mit Recht), dass mich die geometrischen Formen der Supermatisten beeinflusst haben, so muss ich

dazu sagen, dass es mit dieser Beeinflussung ziemlich lange gedauert hat. Das Quadrat! Das auch in Ihrem Buch reproduzierte Quadrat

von Malevich habe ich 1918 gesehen. Selbst habe ich meine "Quadratlyrik" erst nach 10 Jahren gemalt. Ebenso meine kleinen "Kreis a."

und "Kreis b." erst 1928 gemalt. Usw. Diese Frage der "geometrischen" Formen war für mich nicht eine "Erfindungssache", da ich

auf Kopferfindungen nie einen Wert legte, sondern eine "Frage", die ausschliesslich gefühlsmässig zu lösen war. Warum ich so viel Zeit

zu dieser innren Antwort gebraucht habe, kann ich hier nicht beantworten, da es zu weit führen und Sie wohl kaum interessieren würde.

Ich werde Ihnen auf einem Extrablatt ein Zitat beilegen, das Ihnen zeigen wird, dass ich bereits 1913 die volle Kraft jedes Elementes

erlebte. Dieses Zitat habe ich auch in "Cahiers d'Art" verwendet, als ich auf die Bitte von Herrn Zervos einen Artikel über die abstr.

Malerei schrieb.

Schliesslich könnte man ein "Bild" machen in dem man auf eine Leinwand von z.B. 100x100 Cm. in die Mitte einen kleinen Punkt hinsetzen würde. Theoretisch ist es klar! Aber "grün ist die Theorie"!

Besonders in der Kunst, wo sehr oft 2x2 nicht 4 ist, sondern nur 1 1/3, oder plötzlich 120. Die Kunst ist ein ewiges Geheimniss.

Verzeihen Sie bitte alle die "Temperamtausbrüche", die ich Ihnen vorführe. Es tut mir wahrhaftig sehr leid, dass wir uns so wenig gesprochen haben, als Sie in Paris waren. Vielleicht werden wir es

einmal nachholen?

Und ich danke Ihnen für die Geduld, die Sie beim Lesen dieses langen Briefes gezeigt haben.

Empfangen Sie bitte meine besten Grüsse und Glückwünsche zu Ihrer weiteren Tätigkeit.

W. G. Sebald
 W. G. Sebald

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Beilage.

Zitat aus dem Buch "Kandinsky", Verlag "Der Sturm", Berlin, 1913.

 (mit 75, Reproduktionen, einer autobiographischen
 Notiz und einigen Analysen der Werke des Künstlers)

"Alles "Tote" erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Mond, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Strasse aus der Pfütze blickender, geduldiger weisser Hosenknopf, ein fügsames Stückchen Baumrinde, das eine Ameise im starken Gebiss zu unbestimmten und wichtigen Zwecken durch das hohe Gras zieht, ein Kalenderblatt, nach dem sich die bewusste Hand ausstreckt und aus der warmen Geselligkeit mit den noch im Block bleibenden Mitblättern gewaltsam herausreisst - alles zeigte mir sein Gesicht, sein innerstes Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende und jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. Das war für mich genug, um mit meinem ganzen Wesen, mit meinen sämtlichen Sinnen die Möglichkeit und das Dasein der Kunst zu "begreifen", die heute im Gegensatz zur "Gegenständlichen" die "Abstrakte" genannt wird! (S. VI.).

Bereits 1910 habe ich in meinem Buch "Über das Geistige in der Kunst" von geometrischen Formen geschrieben und vom Zusammenhang oder "Verwandtschaft" dieser Formen mit bestimmten Farben. Das Buch wurde 1910 geschrieben, fand aber einen Verleger erst 1911. Dieses Buch wurde, wie mir später in Moskau erzählt wurde, in einem kleinen Malerkreis von Anfang bis zu Ende mündlich ins Russische übersetzt. Unter den Zuhörern befanden sich auch einige künftige Suprematisten. Ebenso wurde es mündlich in Paris ins Französische übersetzt für einen kleinen Kreis der Maler, was auch nicht ohne Wirkung blieb.

Das sind aber alles Einzelheiten, die mich nicht arg berühren. Was mir wirklich leid tat, das war die Abwesenheit meiner neuen Bilder in Ihrer Ausstellung "Cubism and Abstract Art" und dadurch dieselbe Abwesenheit auch in Ihrem Buch. In Deutschland konnte ich nur ausnahmsweise grössere Bilder malen, da mich der Unterricht im Bauhaus sehr in Anspruch nahm. In Paris aber, wo ich nach langen Jahren wieder ~~far~~ frei wurde, habe ich mich auf grössere Bilder leidenschaftlich gestürzt. Ich glaube, sie haben einen gewissen Wert. Ich habe mir längere Zeit überlegt, ob ich Ihnen das alles schreiben soll. Und sagte schliesslich: warum nicht? Offenheit schadet nie. Nochmals meiner besten Grüsse.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

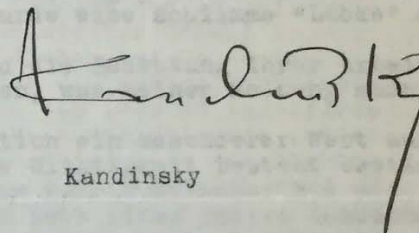
Neuilly s/S.,
135, Bd de la Seine.

24.6.36.

Sehr geehrter Herr Barr,

gerade wollte ich Ihnen meinen Brief nach New York absenden, als ich ganz zufällig erfuhr, dass Sie in Europa sind. So sende ich den Brief in Ihr übliches Hotel und hoffe, dass Sie ihn richtig erhalten. Es würde mich sehr freuen, Sie und Ihre Gattin bei uns zu sehen, falls Sie für einen Besuch Zeit finden. Bitte mich in diesem Falle anzurufen - Maillot 59-31- Mit den besten Empfehlungen auch für Ihre werte Gattin

Ihr ergebener



Kandinsky

of the things, he who is not present...

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

NEUILLY s/Seine (Seine)
135, Bd de la Seine.
France. 16.7.36.

Sehr geehrter Herr Barr,

ich bin sicher, dass Sie erschrecken, wenn Sie diesen langen und dicken Brief bekommen. Es tut mir auch wahrhaftig leid, Sie mit solchen Schreiben zu bemühen - besonders, weil, wie Ihre Gattin mir telefonisch sagte, Sie ganze Haufen von Briefen erledigen müssen. Und trotz allem habe ich mich entschlossen, Ihnen ausführlich zu schreiben, weil Ihr "Katalog" einen bleibenden Wert hat und das neue Buch, an dem Sie jetzt arbeiten, bestimmt denselben bleibenden Wert besitzen wird. Wie ich Ihnen, glaube ich, bereits geschrieben habe, ist ihr "Katalog" der erste wissenschaftliche Versuch, die Entwicklung (die Geschichte) der neuen Kunst auf einer genauen und objektiven Basis aufzubauen. So viel ich weiss, existierte bis jetzt keine ernste wissenschaftliche Arbeit in dieser Richtung. Sie haben also diese wichtige "Entwicklungsfarge" richtig gestellt und die richtige Arbeitsmethode gefunden. Dadurch wurde eine schlimme "Lücke" ausgefüllt.

Und es ist eben die Wichtigkeit und die Bedeutung Ihrer Arbeiten, die mich zwingt, Ihnen auch das zu sagen, was meiner Meinung nach im "Katalog" fehlt.

Es wird seit der russischen Revolution ein besonderer Wert auf "Erfindung" in der Kunst gelegt. Diese Wichtigkeit besteht bestimmt. Was ist aber eine "Erfindung" in der Kunst? Erlauben Sie mir, mich als Beispiel zu bringen. Als ich zu sehr alten Zeiten Landschaften und figürliche Kompositionen malte, lockte mich gleichzeitig die Malerei ohne Gegenstand. Sie lockte mich und ich wusste, dass eine solche Malerei möglich ist. Es war also, wenn Sie wollen, eine "Entdeckung". Viel später, im "Über das Gesitige" habe ich Winke auf geometrische Formen gegeben und gleichzeitig an Dreiecken, Kreisen und Quadraten für mich geübt. Ich fasste diese Übungen als eine Art "Laboratoriumsarbeiten". Hatten Sie einen Wert? Bestimmt, aber keinen künstlerischen, da der künstlerische Wert nur dann entsteht, wenn an Hand einer Idee tatsächlich ein Kunstwerk zu stande kommt. Mir gelang es erst 1921 den Kreis als richtiges Kunstelement zu verwenden, und erst 1926 habe ich den Kreis so stark künstlerisch erlebt, ~~xxxxxxx~~ und beherrscht, dass ich einige Bilder ausschliesslich aus Kreisen schaffen konnte ("Einige Kreise" in der Gemälde-Galerie von Dresden, "Kreise im Kreis" in der Sammlung Arensberg, Hollywood usw.). Ebenso ging es bei mir mit dem Dreieck ("Spitzen im Bogen" in der Sammlung Ida Biernert, Dresden habe ich erst 1927 gemalt) und dem Quadrat ("Quadratlyrik" erst im Jahre 1928 gemalt). Ich meine, es genügt in der Kunst nicht, etwas zu wissen, zu ersinnen, zu "entdecken", sondern man muss die Sache auch machen können. Machen! das ist das einzig richtige Wort. Hier kommt die grösste Schwierigkeit, da dieses "Machen" mit der fast unlösbaren Frage der Qualität verbunden ist. Gewissermassen kann man beweisen, warum ein Werk wirklich ein WERK ist, was aber für eine rein wissenschaftliche Antwort nicht genügt. Deshalb ist ja z.B. die Malerei eine Kunst. Es kann ein Bild nach allen bekannten Regeln gemacht werden, alles wird "in Ordnung" erscheinen, und ... das Bild wird nicht leben. Dieses LEBEN kommt in das Werk auf eine undefinierbare Weise herein und für den Künstler selbst unmerklich.

x) das einzige, das schon 1923 gemalt wurde

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Ein Tuffen, ein kleiner Strich, eine minimale Veränderung irgendwo - und das Bild fängt an zu "pulsieren" - es lebt. Wann? Warum? Weiss niemand. Und/wohl nie jemand wissen.

/wird Man kann allerdings auch in der Wissenschaft, oder in der Technik allerhand wichtige Ideen bekommen, die man auch "Entdeckungen" nennen könnte. Aber auch hier bekommen sie Leben, wenn sie in eine richtige Form gekleidet werden. Nicht eher. Wie viele Menschen (darunter grosse wie da Vinci) haben "Flugideen" gehabt, aber ein Werk ist in diesem Falle das erste Flugzeug gewesen, das tatsächlich fliegen konnte.

"Leistung" - genau so, wie in der Kunst.

Nur ist es in der Kunst (leider oder glücklicherweise) schwerer zu bemerken oder zu bestimmen, in welchem Moment die Leistung entsteht. Hier haben die Kunsttheoretiker dieselben Schwierigkeiten wie die Künstler. Beide aber können dieses Qualitätsmoment nicht vermeiden, oder weglassen.

Für meinen Geschmack vermeiden Sie aber ^{vielleicht} zu sehr dieses Qualitätsmoment in Ihrem Katalog. Diese Vermeidung hat zum Resultat eine grössere äussere Klarheit, führt aber zu innerer Unklarheit und Verwirrung.

Die Kunstbücher sind ja nicht nur für Fachmenschen bestimmt, sondern auch für das mehr oder weniger verständige Publikum. Das Publikum ist ja leider oft dazu geneigt, sich an Ausserlichkeiten zu halten. Es wäre also meiner Meinung nach unbedingt notwendig, das Publikum mehr auf das INNERE aufmerksam zu machen, d.h. auch auf die Qualität, oder mit andren Worten gesagt auf die Kraft des inneren Lebens des Werkes. Vielleicht werden Sie das alles in Ihrem noch grösseren Werk noch viel deutlicher machen, als ich das hier gemacht habe. Und glauben Sie mir bitte, dass ich das alles nicht nur in meinem eignen Interesse sage, sondern das allgemeine Kunstinteresse im Auge behalte.

Um mich ganz klar zu fassen: das "woher" hat seine Bedeutung und Wichtigkeit. Aber über dieser Wichtigkeit steht das "was" und "wie". Für die erschöpfende Harmonie soll neben dem "woher" auch das "wie" stehen. Ohne diese Zusammenstellung bleibt auch der geschichtliche Standpunkt nicht vollständig.

Erlauben Sie mir, Ihnen noch einiges zu sagen, was speziell meine Leistung betrifft. Ich kann wirklich ganz objektiv behaupten, dass ich im Laufe meiner Entwicklung sehr mannigfaltig gearbeitet habe. Es wäre hier nicht an der Stelle, alle meine "Perioden" zu nennen. Einige möchte ich aber doch erwähnen:

nach der "dramatischen" Periode der Vorkriegszeit (französisch "periode lyrique" genannt) ging ich langsam zur grossen Ruhe herüber, die mir allerdings schon vor dem Krieg vorschwebte. Diese Zeit hat nicht weniger Schimpfe erlebt, als die erste: man behauptete, ich arbeite so "kühl" oder "kalt", dass meine Bilder das Leben verloren haben. So heisst auch diese zweite Periode "die Kühle". (Sonderbar ist es dabei, dass ~~ich~~ mir selbst aus dieser Periode fast nichts geblieben ist - alles kam in Museen und Privatsammlungen verschiedener Länder). Gute Beispiele der beiden Perioden kann man in der Sammlung S.R.Guggenheim sehen (z.B. die "dramatischen" "Schwarzen Striche" und die "kühle" "Komposition 8". Ich selbst habe noch den "Durchgehenden Strich", ein grosses Bild aus 1923). ~~Dann kam~~ die noch "kühlere" ~~Zeit~~ die sogenannte "geometrische": Kreise (wie oben erwähnt), Quadrate, Dreiecke usw. Das ist meine Zeit der grossen Späsamkeit.

/gehört /Form Zu ihr gehören auch Bilder, die nur aus Schwarz und Weiss bestehen. (Beispiel in S. Francisco und in der Sammlung Ida Bienert). Ich wollte so zu sagen Häuser fast ohne Baumaterial bauen. Und es gelang mir.

Ich muss unbedingt dabei bemerken, dass die Bezeichnungen "Weiss"

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

-2-

und "Schwarz" sehr relativ zu verstehen sind. Es gibt tatsächlich weder reines "Weiss", noch reines "Schwarz" - in der Natur nicht und also auf der Palette auch nicht. Beide Farben müssen etwas (manchmal minimal) "gefärbt" werden, damit sie in dieser Zusammenstellung wirklich lebendig werden. Das ist der Unterschied meiner Bilder zu vielen sogenannten "konstruktivistischen", wo diese Farben gewöhnlich unlebendig bleiben. In solchen einfachen Fällen muss man nicht weniger "Intuition" haben als in den kompliziertesten Werken mit Tausend Farben und tausend Formen. Eher noch mehr, da die grosse Sparsamkeit eine verflucht komplizierte Sache ist.

Ich muss dazu bemerken, dass meine Flächen ^{materielle} (Flächen) bleiben und sich nie auf der Fläche entwickeln. Es entsteht immer ein Raum. Ein Raum, der nicht messbar ist, aber doch existiert und den ich den "illusorischen Raum" nenne. Wie er entsteht, weiss ich nicht - ich könnte sagen "geheimnisvoll".

Dann ging ich zur "romantischen Periode" über, die bereits in der "geometrischen" wurzelte. (Ich schäme mich nicht zu sagen, dass ich eigentlich immer ein "Romantiker" war und bleibe. Aber kein sentimentaler!). (XX Beispiele auch bei Guggenheim "Mit und Gegen", ~~XXXXXXXXXXXX~~ in der Sammlung H. Rupp, Bern "Tensions tranquilles" als "romantische Flächen, ebenso "Développement en brun", das mir gehört usw.):

Als ich nach Paris übersiedelte, war ich vom hiesigen Licht und der hiesigen Natur so erschüttert, dass ich mir keine fremden Bilder ansehen wollte und fast zwei Monate selbst nicht malen konnte. Ich musste ~~mir~~ erst meine Eindrücke "verdauen", was mit/immer passiert, wenn ich von Reisen zurückkomme (z.B. besonders nach der afrikanisch-asiatischen Reise). Paris mit seinem wunderbaren (stark-weichem) Licht hat meine "Palette" gelockert - es kamen andre Farben, andre Formen ganz neu, manche habe ich verwendet, die ich mal vor Jahren verwendete. Natürlich das alles unbewusst. Es kam auch eine andre "Pinselführung", oft überhaupt eine neue Technik.

Im letzten Jahr habe ich eine Anzahl wieder anderer Bilder gemalt. Ich denke, man könnte sich überhaupt keine genügende Vorstellung von meiner Malerei machen, wenn man nur einige Bilder aus irgendeiner Periode gesehen hat. Ich kann eben ruhig behaupten, dass ich in einer und derselben Periode sehr verschieden arbeite, und dass ich mich nicht wiederhole und nie "Serien" male. Und da ich das letzte Jahr wieder was andres gemacht habe, wäre es für mich sehr wichtig, Ihnen diese neuen Arbeiten zeigen zu können. Bedenken Sie, dass Sie meine ganze Malerei in Ihrem Katalog mit dem Jahre 1921 abschliessen! D.h. mit einem Bild, das ich vor 15 Jahren gemalt habe. Ich spreche sehr offen, wie Sie sehen. Und würde mich sehr freuen, wenn Sie ebenso offen mit/sein würden. D.h. ~~xxx~~ Sie finden vielleicht, dass ich seit diesen 15 Jahren nichts mehr Wichtiges gemacht habe. Dann sagen Sie es mir bitte ganz offen. Ich habe viel "Ablehnungen" in meinem Leben erlebt und habe tatsächlich eine ziemlich "dicke Haut" erworben. D.h. manches könnte mich noch kränken, aber nicht "beleidigen". Ich schätze die Klarheit über alles.

In meiner kleinen "Charakteristik" auf Seite 212 nennen Sie mich "painter and theorist". Bei einigen andren Künstlern nennen Sie aber auch andre Leistungen. Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, dass ich ein ziemlich grosses graphisches Werk geschaffen habe (S. Katalog in "Sélection" in meiner Monographie), dass ich auch Wandmalereien machte, gedichtet habe ("Klänge") und auch für das Theater gearbeitet habe (auch selbst ein "Theaterstück" geschrieben habe - "Gelber Klang" im "Blauer Reiter"). Deshalb lege ich eine spezielle Liste dieser meiner Leistungen bei. Endlich ist meine "Bibliographie" auf Seite 245 lang nicht vollständig. Ich habe s.Z. eine möglichst ausführliche Bibliographie machen müssen,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

von der ich Ihnen eine Abschrift beilege. Was richtige Monographien ~~xxx~~ anlangt, so sind sie alle auf meiner Liste. Die wichtigsten Artikel aber, die über mich geschrieben wurden, kenne ich natürlich nicht alle. Darunter sind auch Kataloge meiner "One-man schaws" zu sehen - natürlich auch nicht alle. Wenn Sie die Geduld finden, sich diese ziemlich lange Liste anzusehen, werden Sie vielleicht manches davon verwenden. Ich fühle mich ausser dem direkt gezwungen, Sie auf einen Fehler im "Katalog" aufmerksam zu machen. Ich habe als Lehrer über 10 Jahre im Bauhaus gearbeitet und habe nie einen wesentlichen Einfluss des holländischen "Stijl" bemerkt. Allerhand scharfe "Kritiken" unsrer Bauhaustätigkeit habe ich aber einige Male im "Stijl" gelesen, was bedeutet, dass diese Gruppe mit unsrer Pädagogik nicht einverstanden war. Ebenso stimmt die Charakteristik der pädagogischen Tätigkeit im Bauhaus nicht, die von Albers stammte. Er hat sein wertvolles System selbst gefunden und entwickelt und viele andre beeinflusst. D.h. einige andre übernahmen sein System und taten so, als ob dieses System von ihnen und nicht von Albers stammte. Ich freue mich, dass er in Amerika anerkannt wurde und richtig geschätzt wird, da ihm verschiedene wichtige Stellungen angeboten wurden. Diese Bemerkungen habe ich der Gerechtigkeit wegen gemacht. Wenn ich Ihnen das alles so ausführlich und offen geschrieben habe, so bedeutet das, dass mir Ihr Ruf bekannt ist. Ich kenne Sie dadurch als einen objektiven, unparteiischen Theoretiker, der auch von der "Kunstpolitik" frei ist, was Sie ja auch durch Ihren Brief an mich bewiesen haben. Es ist sonst nicht meine Gewohnheit, solche Briefe zu schreiben. Mit herzlichen Grüßen an Sie und Ihre Gattin auch von meiner Frau

Jhr. Klee

(*) Und keiner der Herren vom "Stijl" war am Bauhaus als Lehrer tätig.).

NB. Ich habe alle meine Bedenken so genau niedergeschrieben, damit ich nicht mehr brauche, mündlich darüber zu sprechen, falls Sie doch Zeit finden würden, um mich zu besuchen.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

Kandinsky

Paris, 18 Juillet 1936
c/o Chase Bank

Cher Monsieur,

Je désire vous remercier très vivement pour votre précieuse lettre. Je suis enchanté d'avoir vos corrections.

Je crois que vous avez mal compris ma phrase au fond de la page 64 du catalogue. Ce que je dis là est que jusqu'à l'année 1914 vous avez continué à inclure occasionnellement des objets reconnaissables dans vos tableaux. Je me rends parfaitement compte que vous avez peint dès 1911 des tableaux purement et complètement abstraits. Si vous consultez la chronologie à p. 64 vous lirez: "1911 - Kandinsky peint la première composition purement abstraite" (Kandinsky paints first purely abstract composition).

Auriez-vous l'obligeance de me confirmer la date exacte de la publication de "Ueber das Geistige in der Kunst"? Piper Verlag. Est-ce que la première édition parut in 1910 ou 1911?

Agréez mes remerciements et mes salutations sincères

recognizable obj. in 1911
 until 1914. - realization of course they
 had completely purely abstr. pict
 as early as 1911. If you look in
 chronol. p. 64 you will
 find 1911 - first purely
 abstr. - composition

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	AHB	VII.A.16

I wish to thank you for the
 beautiful paper & the valuable letter.
 It is all delight^{ful} to have the
 cooperation of the Museum
 I understood my sentence at the bottom of
 what I said there? is that you
 continued to include occasionally
 recognizable obj^s in the
 until 1914 - I realize of course that you
 had completely purely abstract pictures
 as early as 1911. If you look in
 the chronol. p 64 you will
 read "1911 the pictures I purely
 abstract compos. —"

