



Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Del 12 de noviembre de 2024 al 9 de febrero
de 2025

Gabriele Münter

Marta Ruiz del Árbol

con textos de
Isabelle Jansen y Anna Storm



THYSSEN-
BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

The Gabriele Münter
and Johannes Eichner
Foundation, Munich

LENBACHHAUS

con el apoyo de

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE

con la colaboración de



Exposición organizada en cooperación con The Gabriele Münter
and Johannes Eichner Foundation de Múnich y la Städtische Galerie
im Lenbachhaus und Kunstbau München de Múnich.

Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

Presidente
Ernest Urtasun Domènech

Vicepresidenta
Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos
Carmen Páez Soria
Isaac Sastre de Diego
María José Gualda Romero
Baronesa Francesca Thyssen-Bornemisza
Miguel Klingenberg
Barón Borja Thyssen-Bornemisza
Jordi Martí Grau
María de Corral López-Dóriga
Juan Antonio Pérez Simón
Salomé Abril-Martorell Hernández

Secretaria
María López-Frías López-Jurado

Director artístico
Guillermo Solana Díez

Director gerente
Evelio Acevedo Carrero

Prestadores

Alemania
Sparkasse Oberland
Múnich
Ernst von Siemens Kunststiftung
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau
München

Murnau
PSM Privatstiftung Schlossmuseum Murnau
Schlossmuseum Murnau

Saarbrücken
Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Stiftung
Saarländischer Kulturbesitz

Wiesbaden
Museum Wiesbaden

Austria
Linz
Lentos Kunstmuseum Linz

España
Madrid
Colección Carmen Thyssen

Estados Unidos
Cleveland
The Cleveland Museum of Art
Milwaukee
Milwaukee Art Museum
Princeton
Princeton University Art Museum
Washington D. C.
National Museum of Women in the Arts

Francia
París
Centre Pompidou. Musée national d’art moderne/
Centre de création industrielle

Reino Unido
Leicester
Leicester Museums and Galleries

Y otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

Agradecimientos

Esta exposición no habría podido llevarse a cabo sin la estrecha colaboración de The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation y la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München de Múnich. Agradecemos especialmente a Isabelle Jansen y Matthias Mühling su generosidad y asistencia en todas las fases del proyecto.

Nos gustaría asimismo expresar nuestra gratitud a las siguientes personas que han contribuido de manera decisiva a la realización de este proyecto:

Noëlle Albert; Mailys Andre; Neda Amouzadeh; Catherine B. Bade; Kathrin Baumstark; Esther Bell; Julie Bertrand; Raphaële Bianchi; Claire Böhm; Sylvie Broussine; Regine Christadler; James Christen Steward; Mariolina Cilurzo; Claire Cooper; Jörg Daur; Katharina Deimel; Peggy Delahalle; Fabienne Eggelhöfer; Anita Ekman; Kathrin Elvers-Svamberk; Monika Fischer; Susan Fisher Sterling; Caroline Fowler; Anne-Sophie de Gasquet; William M. Griswold; Petra Heinemann; Andreas Henning; Fabrice Hergott; Sara Houghteling; Suzanne Hudson; Alexia Hughes; Christine Ickerott-Bilgic; Judith Irrgang; Caren Jones; Jo Jones; Stefan Kaltenbach; Patricia Kennouche; Elise Kerschenbaum; Carmen Kühnert; Sarah Lea; Laurent Le Bon; Heather Lemonedes Brown; Hélène Leroy; Alexandra O. Letvin; Hallie Meredith; Olivier Meslay; Ruth Meyer-Wegener; Christine E. Minerva; Elline von Monschaw; Therese Muxeneder; Isabella Neisinger-Langner; Sebastian Neußer; Chris Newth; Elisabeth Nowak-Thaller; Maggie O’Connor; Daniel Oggenfuss; Keisha Oliver; Jane O’Meara; Isa Päßgen; Julie Pierrat; Marcelle Polednik; Karola Rattner; Muriel Rausch; Xavier Rey; Carol A. Rossi; Maite Ruge; Manon Sarda; Hemma Schmutz; Marieke Schroeder; Ingrid Schwarz; Gretchen Shie Miller; Elizabeth Siegel; Corinna M. Storino; Laurie Szulc; Carmen Thyssen; Sandra Uhrig; Ines Unger; Kathryn Wat; Laura Winkler; Caitlin Woolsey; Roman Zieglgänsberger; Nina Zimmer.

Agradecemos también la colaboración del Ministerio de Cultura con las gestiones administrativas necesarias para llevar a cabo esta exposición.

Por último, deseamos mencionar el apoyo de The Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown por la concesión de una estancia de investigación a la comisaria Marta Ruiz del Árbol durante el verano de 2023.

Ernest Urtasun Domènech
Ministro de Cultura

En el invierno de 1911, una galería de Múnich acogía la primera exposición de El Jinete Azul, un renovador grupo de artistas. Gabriele Münter, cofundadora de esa alianza creativa y fraternal, fue también la precoz cronista de aquel evento, un punto de inflexión en el relato del expresionismo alemán y de la plástica del siglo xx. Münter expuso allí sus cuadros, pero también documentó, con su cámara fotográfica, la existencia misma del salón, la disposición de las obras en las paredes, su recuerdo para el futuro.

La carrera artística de Münter, inscrita en este contexto histórico, supuso una fecunda experimentación en torno al color y la forma, un proyecto de reminiscencias espirituales que, conectando con lenguajes de vanguardia como el fauvismo, emprendía personales caminos hacia la abstracción.

En la travesía vital y profesional de Münter se cruza el nombre y la influencia de Kandinsky, que fue su maestro en un tiempo en que las mujeres aún no tenían acceso a las enseñanzas artísticas regladas. Compartieron tesis, lecturas y afinidades, técnicas pictóricas, experiencias, viajes y una casa en la ciudad bávara de Murnau, epicentro de una comunidad de ideas desde la que, juntos, impulsarían su visión transformadora del arte. El juicio crítico de la obra de Gabriele Münter ha aplicado un sesgo injusto sobre esa colaboración, diluyendo el peso de su voz o cuestionando su agencia e independencia como creadora.

La exposición que ahora organiza el Thyssen-Bornemisza, en cuyas colecciones encontramos cuatro obras de la artista, es la primera retrospectiva de Münter en España y dota a su trayectoria, poco divulgada en nuestro país, de un lugar único, individualizado y apartado de las sombras que la historiografía del arte ha cernido sobre la obra de tantas mujeres. La muestra —que consolida la dedicación del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza a la investigación y reinvindicación de las artistas— logra captar aquello que hay de esencial, de analítico, en la obra de Münter, a través de una cuidada selección de 155 pinturas, grabados, dibujos y fotografías.

Esta retrospectiva ha sido posible gracias a un convenio de colaboración con The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation y la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. Ambas instituciones desempeñan un papel esencial en el estudio, conservación y difusión del legado de la pintora alemana. Agradecemos su inestimable apoyo y el préstamo de obras, así como la generosa colaboración de entidades, museos y colecciones que han hecho posible este pertinente regreso a una de las grandes figuras del expresionismo.

Isabel Díaz Ayuso
Presidenta de la Comunidad de Madrid

1911 ha pasado a la historia del arte occidental como una fecha imborrable. A finales de aquel año, un grupo de artistas de diferentes nacionalidades transformaron el panorama artístico muniqués con la celebración de una exposición y la publicación, algo más tarde, de un almanaque en el que expresaban sus postulados.

El colectivo, que se denominó a sí mismo El Jinete Azul, es considerado pionero del expresionismo alemán y muchos de sus miembros, como Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke o Paul Klee, son ampliamente conocidos por público y crítica. Sin embargo, hasta hace poco, el relato histórico de esta corriente obvió el papel que jugó una pintora, que fue cofundadora del grupo y que con sus originales obras contribuyó decisivamente a su evolución. Su nombre es Gabriele Münter y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza se propone con este proyecto cambiar para siempre esa injusta situación.

Desde hace ya muchos años la Comunidad de Madrid apoya las actividades del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza por su significativo aporte al panorama cultural y turístico de la región.

En esta ocasión, la colaboración en esta primera retrospectiva de Gabriele Münter en España nos ofrece la oportunidad de descubrir unas obras de vibrantes colores. Una muestra que presenta gran atractivo para el turismo de la región.

Queremos agradecer el generoso apoyo de The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation de Múnich y de la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, coorganizadores y principales prestadores de la muestra, así como al resto de instituciones y colecciones privadas que han accedido a que sus obras viajen hasta Madrid. Extendemos nuestra gratitud a todas las personas involucradas en este proyecto.

Matthias Mühling
Presidente de The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation y director de la Städtische
Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Isabelle Jansen
Conservadora y directora de The Gabriele Münter
and Johannes Eichner Foundation

Gabriele Münter desempeñó un papel importante en el mito de la fundación del expresionismo, hecho que determinó su legado histórico-artístico. A ese legado pertenecen en particular las pinturas de finales del verano de 1908. Su impactante nueva estética, que ya se había anunciado en las obras de los meses anteriores, alcanzó su punto culminante durante su estancia con Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky y Wassily Kandinsky en Murnau, en la Alta Baviera. Estos cuadros poseen una asombrosa vitalidad y una libertad de color que aún hoy siguen sorprendiendo al espectador. La contribución de Münter a El Jinete Azul en los años siguientes, hasta 1914, es legendaria. A esa actividad «expresionista» debe también el gran éxito que obtuvo en vida, sobre todo gracias a su participación en la Documenta de 1955 y en la Bienal de Venecia de 1950. Menos conocidos son, sin embargo, sus clarividentes trabajos fotográficos de hacia 1900, los cuadros de la época de su exilio en Escandinavia (1914 a 1920) y su contribución a las vanguardias de entreguerras, que solo recientemente ha sido reconocida. A esta etapa pertenece *Mujer escribiendo en un sillón (Estenografía: Mujer suiza en pijama)*, de 1929, que muestra a una mujer emancipada de la década de 1920. A pesar de formar parte de su legado, hasta 2017 el cuadro siguió sin enmarcar y era desconocido tanto para el público como para los expertos. Hoy se puede ver en préstamo en todas las retrospectivas y es una de las obras más populares de Gabriele Münter. Con peinado a lo *garçon*, vestida a la última moda con pantalones y ejerciendo una profesión cualificada, la mujer del sillón representa una nueva época, los movimientos de emancipación y la promesa ligada a ellos de la primera democracia alemana, la República de Weimar. En el espíritu de la Nueva Objetividad, este cuadro es un manifiesto esclarecedor que evidencia la gran afinidad de Münter con el pensamiento político progresista y la estética de su época. Por tanto, es también una pintura simbólicamente significativa para la carrera de la artista. Sin embargo, también muestra la recepción hasta ahora limitada de la obra temprana de Gabriele Münter. Hubo que esperar hasta la primera gran exposición retrospectiva en la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München de Múnich en 2017 para que esta interesante parte de la obra de Münter se hiciera visible y se comprendiera.

Los visitantes del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza sí han podido, en cambio, admirar esta fase de la obra de Münter desde hace décadas. Es notable que ya en 1970, en una época en la que Gabriele Münter no era tan conocida, Hans Heinrich

Thyssen-Bornemisza adquiriera un cuadro de la artista de la época de la República de Weimar: *Murnau en mayo*, de 1924. Con la compra de un expresivo e inusual autorretrato de la artista en 1985, un cuadro de los años de El Jinete Azul encontró su sitio en la colección. Carmen Thyssen completó esta selección en 1999 con dos pinturas estilísticamente diferentes de 1908, un año importante en la obra de Münter: *Vista desde la casa del hermano de la artista, Bonn* y *Las escuelas, Murnau*. Con este préstamo al Museo Thyssen, esta institución posee la muestra más extensa de obras de Gabriele Münter en una colección pública europea fuera del ámbito de habla alemana. Es, por tanto, natural y muy de agradecer que la primera retrospectiva en España de la obra de la artista tenga lugar aquí.

El museo Lenbachhaus y The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, que administran el legado de la artista y cuyo objetivo es difundir su arte, se congratulan especialmente de este maravilloso proyecto. Estamos en deuda con todo el equipo del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza por su iniciativa. Damos las gracias al director artístico, Guillermo Solana, que ha hecho posible la exposición. Gracias también al equipo profesional que ha llevado a cabo el proyecto sin contratiempos, en particular, a Laura García Oliva, Ana Cela, Catalina Garrigues, Ángela Villaverde y Paloma Rodríguez-Carretero.

Nuestro máximo agradecimiento va dirigido a la comisaria de la muestra en Madrid, Marta Ruiz del Árbol. Su acercamiento sensible y entusiasta a la obra de Münter ha caracterizado la colaboración, que en todo momento ha ido unida a un intercambio enriquecedor y al que nosotros —la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München y The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation— debemos mucho.

Sin el compromiso del equipo del museo Lenbachhaus, especialmente de los departamentos de Restauración y de Registro, un proyecto de estas características no habría sido posible; de hecho ¡habría sido impensable! Nuestro agradecimiento a Eline von Monschaw, Daniel Oggenfuss, Isa Päßgen, Franziska Motz, Chantal Wiertzoch, Stefan Kaltenbach, Karola Rattner y Susanne Nolting.

Muchas gracias a nuestras compañeras de The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation Maite Ruge y Monika Fischer por su compromiso perseverante. Nuestro agradecimiento se extiende también a los miembros del Consejo de Administración de The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, a saber, Beatrix Burkhardt, Alexander Fahrenholz, Hans Werner Hürholz y Tanja Pirsig-Marshall por su apoyo durante la realización del proyecto.

Guillermo Solana
Director artístico del Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza

El expresionismo alemán es el núcleo germinal y lo más característico del conjunto de pintura moderna en las colecciones Thyssen-Bornemisza. Dentro de él, la artista Gabriele Münter está representada por cuatro pinturas: una en la colección de nuestro museo y tres en la Colección Carmen Thyssen, lo que constituye la muestra más extensa de obras de Münter en un museo europeo fuera de los países de habla alemana. En el esfuerzo de nuestro museo por recuperar a las grandes creadoras que no han recibido el reconocimiento que merecían, Münter ocupaba un lugar prioritario y estamos orgullosos de presentar aquí la primera retrospectiva de la artista en España. La iniciativa de este proyecto y su cuidada realización corresponde a Marta Ruiz del Árbol, conservadora del Museo Thyssen, quien ha trabajado en estrecha colaboración con Matthias Mühling e Isabelle Jansen, presidente y directora respectivamente de The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation.

Uno de los rasgos originales de esta exposición es la atención a la producción fotográfica de Münter, en íntima relación con su creación pictórica. La muestra sigue la trayectoria biográfica de la artista, cuya formación comienza en Múnich en 1901, continúa con sus viajes con Kandinsky por Holanda, Italia y Túnez, y durante su estancia en París, y culmina con el descubrimiento de Murnau, un pueblo bávaro en las estribaciones de los Alpes, en el verano de 1908. En 1911, Münter fue una de las fundadoras y figuras centrales de El Jinete Azul, en el momento estelar y aún hoy más conocido de su trayectoria. Pero la artista continuaría su evolución más allá de El Jinete Azul; en el estilo matissiano de su exilio en Escandinavia, en su acercamiento a la Nueva Objetividad durante su retorno a Alemania y en su instalación definitiva en Murnau, manteniendo siempre en su creación un espíritu inquieto e independiente.

Deseo expresar nuestro agradecimiento a The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation y al museo Lenbachhaus de Múnich por el importante préstamo de obras de arte, que forman la mayor parte de esta muestra, así como por su valiosa aportación científica al catálogo. La exposición, que tras su paso por nuestro museo se presentará en el Musée d'Art Moderne de París, incluye también préstamos de otros museos y colecciones, a los cuales se extiende nuestro reconocimiento. La exposición ha contado con el apoyo de la Art Mentor Foundation Lucerne y de la Comunidad de Madrid, que renueva así la confianza que desde hace años viene depositando en nuestros proyectos. Mi felicitación, finalmente, a Marta Ruiz del Árbol y a todo el equipo del museo por su excelente trabajo.



Índice

16 **Gabriele Münter en blanco y negro.
La construcción de una artista**

Marta Ruiz del Árbol

30 **Los años de El Jinete Azul, 1908-1914**

Anna Storm

40 **La carrera de Gabriele Münter y la difusión
de su arte en los años 1920-1962**

Isabelle Jansen

Obras

54 **Reflejos y sombras** 66 **Comienzos en blanco y negro**

78 **Al aire libre** 94 **El descubrimiento de Murnau**

114 **Personas** 134 **Interiores y objetos** 148 **La amazona azul**

166 **Exilio en Escandinavia** 180 **Vida nómada**

196 **Regreso a Murnau**

214 **Gabriele Münter sobre sí misma**

216 **Una breve cronología**

228 **Obras en exposición** 238 **English texts** 262 **Bibliografía**

Gabriele Münter en blanco y negro. La construcción de una artista¹



cat. 5 Niña en una calle, San Luis, Misuri, 1900.
Fotografía de Gabriele Münter

Marta Ruiz del Árbol



fig. 1 Gabriele Münter, *Soy alemana*, hacia 1917.
Cuaderno de apuntes. The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon. 46/48, p. 36

En torno a 1917 Gabriele Münter esbozó su rostro en uno de los cuadernos que, durante toda su vida, le sirvieron de diario visual [fig. 1]. La artista tenía unos cuarenta años y estaba en Suecia, lugar al que había llegado en 1915 para pasar en un territorio neutral la Primera Guerra Mundial. Dos años después de abandonar su país, lanzó sobre sí misma una mirada despiadada donde son palpables las huellas del tiempo. Sus ojos están acompañados por unas pronunciadas ojeras y se inclinan hacia abajo acompañados con el gesto de la boca. Si bien su habilidad como dibujante le permitió durante toda su carrera captar la esencia de una persona en pocos y diestros trazos, en esta ocasión las líneas se acumulan en el contorno del rostro². Contribuyen a aumentar la intensidad de una composición que se acentúa por las palabras que ha escrito debajo de su efigie: «Soy alemana». En este momento de exilio en el extranjero, la pintora sintió la necesidad de reafirmar su pertenencia a una cultura, a un lugar.

Durante décadas, Münter fue analizada desde un prisma que asociaba su arte a una escuela nacional, incluso regional. Sin embargo, la historiografía ha ido recuperando episodios de su vida que permiten descubrir una compleja identidad, que ella misma pareció vislumbrar en su pequeño autorretrato de hacia 1917³. En esta nueva lectura, se reivindica la importancia de sus orígenes transnacionales y cobran especial relevancia las fotografías que ejecutó entre 1899 y 1900, cuando tenía poco más de veinte años.

Estas imágenes son testigo de un viaje a Estados Unidos, lugar en el que sus padres habían pasado su juventud. Si bien nunca las mostró públicamente y con gran probabilidad tampoco las consideró una expresión artística, el presente ensayo se propone analizar el profundo impacto que tuvieron en su carrera y el significativo papel que adquirieron tras su regreso a Alemania. Realizadas cuando aún no había comenzado su trayectoria profesional, se convirtieron en un laboratorio de ideas que influyó en cómo se enfrentó después a sus retos artísticos. Fue en Estados Unidos, y con una cámara entre las manos, donde se gestaron muchas de sus características.

Münter, la conocida como «gran pintora expresionista alemana», no fue sólo pintora puesto que, incluso antes de considerarse a sí misma una artista, tuvo contacto con un medio moderno como la fotografía, que anticipó su interés por la experimentación con diversos lenguajes expresivos. Tampoco fue únicamente expresionista y sus tomas estadounidenses ayudan a ampliar el marco cronológico en el que tradicionalmente se la ha analizado y a comprender que su creación va mucho más allá de los años en que estuvo ligada a *El Jinete Azul* [Der Blaue Reiter]. Por último, no puede vincularse simplemente al contexto germano, ya que sus referentes excedieron los restrictivos límites del estado-nación.

Hija de migrantes

La historia de Gabriele Münter no comenzó el día de su nacimiento en Berlín el 19 de febrero de 1877, sino veinte años antes, en 1857, cuando sus padres, emigrantes alemanes en Estados Unidos, se casaron en Savannah (estado de Tennessee). Si bien el matrimonio regresó a Europa durante la Guerra de Secesión (en 1864) y sus cuatro hijos nacieron en Alemania, la familia mantuvo fuertes lazos con el otro lado del Atlántico y su vida estuvo influida por ambas culturas [fig. 2]. Su madre, que había llegado a América siendo una niña, nunca se adaptó plenamente al estilo de vida germano a su vuelta y trasladó a sus hijos, a través de historias y lecturas, su amor por el país en el que aún vivían sus hermanos. Aunque la fascinación por lo estadounidense alcanzaba a grandes sectores de la sociedad alemana, el vínculo de los Münter superaba la visión mítica y estereotipada común en aquel entonces⁴.

La conexión de la joven Gabriele con lo norteamericano podría haberse construido únicamente a través de los relatos que escuchó en su infancia. Sin embargo, la muerte de sus padres, cuando contaba



fig. 2 Minna y Carl Münter con sus hijos Carl, Gabriele, August y Emmy (de izquierda a derecha), Herford, 1882. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

con tan sólo veinte años, cambió la historia⁵. En septiembre de 1898, unos meses después de la muerte de su madre, cruzó el océano con su hermana mayor Emmy en un viaje que duró dos años y que supuso ante todo un reencuentro con sus raíces.

Tras desembarcar en Nueva York, las hermanas Münter comenzaron un itinerario que las llevó a los lugares en los que se habían instalado tanto sus tías maternas como su descendencia. San Luis fue el primer destino de una ruta hacia el suroeste que continuó en Arkansas para acabar en enclaves de Texas tan remotos como Plainview, un pequeño pueblo que había sido fundado doce años antes⁶. Como ella misma rememoraría, pasaron «la mayor parte del tiempo en el campo, en Arkansas y Texas, en condiciones primitivas, en casas sin cañerías y desprovistas de toda comodidad. [...] Pero la libertad de que disfrutábamos en aquella naturaleza inabarcable era hermosa. Y qué divertida era aquella buena gente»⁷.

Durante los primeros meses en Estados Unidos, la futura artista esbozó en sus cuadernos aquello que llamó su atención [fig. 3]. Esta necesidad de plasmar lo que veía, que se había iniciado en su infancia y que sería una constante vital, cambió en cierto modo cuando se compró una cámara Kodak Bull's Eye No. 2⁸ [fig. 4]. A partir de entonces la fotografía se sumaría con fuerza a su actividad como dibujante. De hecho, ella misma afirmaría retrospectivamente que a partir de aquel momento se dedicaría «a tomar fotografías en lugar de dibujar»⁹. La fotografía suplantó, al menos en su memoria, la función de diario visual que siempre tuvieron sus apuntes¹⁰.



fig. 3 Gabriele Münter, John Schreiber e Ida, Moorefield, Arkansas, 1899. Cuaderno de apuntes. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon. 38/4, pp. 40-41

El análisis de Münter como hija de migrantes, que posee una identidad fluida, educada entre dos culturas, permite comprender su receptividad por lo americano. El anhelo de conocer la tierra de la que le habían hablado sus fallecidos progenitores explica su inclinación por lo que encontró durante su viaje a Norteamérica y, sin duda, la fotografía fue una de las novedades a las que se vio expuesta.

Una chica Kodak

A finales del siglo XIX, cuando Münter viajó a Estados Unidos, en Europa sólo la alta burguesía y la nobleza tenían acceso a la fotografía debido al alto coste del aparato y del revelado¹¹. Sin embargo, por esas mismas fechas, su uso en el país americano se estaba popularizando a gran velocidad gracias a la comercialización desde 1888 de las primeras cámaras portátiles¹². Ligeras y fáciles de usar, cambiaron rápidamente un panorama que, hasta entonces, había sido un terreno limitado a profesionales o a hombres de clase alta que, con aparatos muy pesados que necesitaban trípodes, registraban estudiadas composiciones sobre placas de cristal.



fig. 4 Cámara de fotos Kodak Bull's Eye No. 2

Durante los primeros años, el creador de las Kodak, George Eastman, un empresario de gran visión comercial, se propuso firmemente ampliar el número de personas a las que debía llegar el nuevo invento. Para ganar el interés de la clase media y feminizar el medio, se dedicó a abaratar el producto y a simplificar el proceso de revelado. Igualmente destinó muchos esfuerzos a promocionarlo con una inteligente y bien dirigida publicidad¹³. Entre todas las campañas que desarrolló, la más célebre y prolongada en el tiempo fue la conocida como la «Kodak Girl» [fig. 5], que hacia 1900, fecha en la que Münter aún estaba en Estados Unidos, era una figura omnipresente en las revistas¹⁴.

La chica Kodak aparecía en un momento muy próspero para la sociedad norteamericana, en que las mujeres cada vez tenían más protagonismo en el espacio público. Las actividades fuera del hogar se habían visto incrementadas enormemente, así como el turismo entre los miembros de la clase media. La compañía, consciente de este gran cambio social, apostó por crear una fuerte asociación entre su revolucionario invento y las libertades que se asociaban a la *New Woman*¹⁵. Así, la protagonista del anuncio de esta nueva máquina era moderna, independiente, elegante, vestía a la moda y viajaba al extranjero¹⁶. Como afirma Alison Nordström, «los primeros años de Kodak se caracterizaron por un enfoque creativo y agresivo de la publicidad que hacía hincapié en el estilo de vida más que en el producto»¹⁷. De hecho, revistas como *Outing*, dedicadas a deportes y viajes, vincularon en sus reportajes el uso de la bicicleta a la cámara de fotos¹⁸, siendo la práctica de deporte a finales de siglo XIX y comienzos del XX una de las vías principales para afirmar la independencia femenina. A pesar de que también se recurrió a la ilustración de una muchacha para demostrar la sencillez de manejo del aparato —resumida en su famoso eslogan «Usted presione el botón, del resto nos encargamos nosotros»— y su juventud reforzaba el papel de eterna aprendiz que nunca llegaría a profesional¹⁹, su impacto fue enorme al convertir a una mujer en el sujeto de la acción del anuncio.

Es más que probable que Münter tuviera acceso a esta propaganda dada la popularidad que alcanzó en el cambio de siglo. De ser así, tuvo que sentirse directamente interpelada por ella. La futura artista era una viajera internacional, que había cruzado el Atlántico sin compañía masculina y que ahora se adentraba en el continente americano. En consonancia con lo que estaba percibiendo en la sociedad estadounidense, su educación había sido menos



fig. 6 Mujer joven sentada en el marco de una puerta, Marshall, Texas, 1899/1900. Fotografía de Gabriele Münter. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



fig. 7 Páginas del álbum de fotos del viaje a Estados Unidos, hacia 1900. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

restrictiva que la de las mujeres de la clase social alemana a la que pertenecía²⁰. Amaba montar en bicicleta, fumaba, leía literatura controvertida y en su casa nadie la instó a casarse de forma temprana²¹. Su primer contacto con la fotografía, mediado por su receptividad hacia lo estadounidense, adquirió un valor reivindicativo al percibirse como una de las actividades de las mujeres que buscaban independencia y emancipación.

Fotografía amateur

Ya fuera por la historia migrante de su familia o por cuestionar los roles de género, su acercamiento al medio fotográfico no parece haber estado motivado por descubrir una nueva herramienta expresiva. De hecho, la pintora alemana siempre dotó de valor documental a las imágenes que realizó en Estados Unidos²². Tan sólo eran recuerdos de un viaje especial a un lugar muy significativo para ella. Gabriele Münter siempre se consideró a sí misma una *amateur*. Sin embargo, sus imágenes llaman la atención por su gran dominio de la técnica. No tienen distorsiones ópticas, un error frecuente entre los diletantes, y poseen una nitidez difícil de alcanzar debido a los largos tiempos de exposición que exigía su cámara²³. Esta

destreza, superior a la del fotógrafo *amateur* medio, lleva a preguntarse si pudo tener expertos cercanos de los que aprender.

Todos los indicios apuntan a que como otros aficionados, Münter probablemente se inició en el manejo de su cámara de manera autodidacta, sólo siguiendo las recomendaciones del folleto de instrucciones²⁴. Esta aproximación, a priori libre de expectativas o juicios externos, le permitió explorar las posibilidades técnicas con la libertad de los que veían este nuevo arte como un pasatiempo y para los que «la experimentación y el error estaban permitidos»²⁵. Su acercamiento al medio, falto de prejuicios, hizo que pronto se mostrara osada y contraviniera incluso algunas de las pocas recomendaciones del breve manual que acompañaba a su Kodak, como ocurre cuando colocó a su modelo en el marco de una puerta abierta forzando un contraluz²⁶ [fig. 6].

Sin embargo, a pesar de su aprendizaje aparentemente solitario, la comparación de las imágenes de Münter con las de algunos de sus contemporáneos revela ciertas equivalencias. Así, se descubre que compartió con otros aficionados gran parte de la temática de sus fotos y que, como ellos, documentó viajes y excursiones, conmemoró acontecimientos importantes (bodas, eventos o fiestas populares) o inmortalizó a los familiares y niños de su entorno. Es probable, además, que muchas de estas instantáneas anónimas fueran también realizadas por mujeres²⁷, que asumieron el papel de perpetuar «la memoria familiar, la intrahistoria»²⁸. Como ellas, la artista igualmente deseó que estos recuerdos formaran parte de un álbum, que actualmente se conserva en la fundación que lleva su nombre en Múnich [fig. 7].



fig. 5 «Take a Kodak with you». Publicidad de Kodak, 1901

En este sentido, conviene recordar que la compañía fotográfica americana, que tanto animó a abandonar lo convencional y a encontrar una manera propia de expresarse, instó paralelamente a evitar determinados temas y a retratar «sólo momentos alegres y ocasiones especiales» a través de su lema «Kodak no conoce días oscuros»²⁹. Asimismo, desde fechas muy tempranas, editó folletos con consejos sobre cómo y qué fotografiar que contribuyeron decisivamente a configurar la estética de la instantánea³⁰ y quizá alguno de ellos cayera en las manos de Múnter. Sin embargo, lo más probable es que los paralelismos se deban, como defiende el sociólogo francés Pierre Bourdieu, a que la producción de la imagen fotográfica implica valores estéticos y éticos que no sólo se corresponden con el sujeto que aprieta el disparador, sino que tienen que ver con el «sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo»³¹.

La cámara como maestra

Durante décadas los historiadores de la obra de Gabriele Múnter consideraron las fotos de Estados Unidos como una simple anécdota sin repercusiones en su arte. Aunque desde aproximadamente 1990 se comenzó a mencionar la importancia de su viaje a América, no fue hasta 2006 cuando estas imágenes se expusieron por primera vez y se publicó un completo volumen sobre ellas³². Desde entonces su relevancia dentro de su corpus artístico no ha parado de crecer, hasta el punto de que suelen dar la bienvenida al público en sus exposiciones retrospectivas³³.

En esta nueva valoración ha sido decisivo el cambio de estatus de la fotografía *amateur*. Estudios y exposiciones han mostrado cómo la creatividad de los primeros usuarios de las cámaras portátiles contribuyó enormemente a ampliar los límites expresivos del medio, convirtiéndose en ocasiones en modelos para fotógrafos profesionales posteriores³⁴. También ha cobrado valor creciente la producción fotográfica de otros pintores que se sintieron atraídos por este novedoso invento a finales del siglo xix y comienzos del xx. Muchos, como Pierre Bonnard, Maurice Denis o Édouard Vuillard, poseyeron algunos de los primeros modelos que comercializó Kodak. Paralelamente a su faceta pictórica, realizaron tomas con fines privados que los historiadores del arte han rescatado desde la pasada década y evaluado en relación con el resto de su obra. De manera parecida a Múnter, registraron su vida doméstica, interesándose

por sus amigos y familia, así como por ratos de ocio o viajes. Como ella, aprendieron la técnica estrictamente necesaria para manejar sus aparatos, ignorando las convenciones estéticas de la fotografía profesional³⁵. Ahora bien, a diferencia de los *nabis*, pertenecientes a una generación inmediatamente anterior, que tenían una trayectoria consolidada y un estilo definido cuando se convirtieron en fotógrafos aficionados, la pintora alemana se inició en el medio en un momento muy incipiente de su carrera. Su condición femenina le cerraba además muchas puertas a la formación clásica en las Academias de Bellas Artes, por lo que la relación con la cámara —cuando sus estudios se reducían a un par de cursos de dibujo en escuelas privadas en Düsseldorf— se puede considerar casi fundacional y susceptible por tanto de haber dejado una mayor huella en su pintura.

No se conocen ejemplos de artistas contemporáneos para los que la fotografía tuviera un papel formativo similar al de Múnter³⁶. Esta temprana relación, cuando hacía tan sólo una década del comienzo de la comercialización de las primeras Kodaks, hace que se trate de un caso de estudio especialmente interesante por el diálogo que se establece entre esta disciplina y su faceta pictórica posterior. ¿Hasta qué punto se convirtió el periodo estadounidense en un laboratorio durante el que pudo llegar a soluciones personales sin estar condicionada por maestros o compañeros de aventuras? ¿Influyó su relación con este medio, aparentemente menos codificado que las tradicionales Bellas Artes, en su posterior evolución? ¿Cambió la fotografía su forma de observar el mundo? O, por el contrario, ¿reflejan ya sus tomas una particular manera de enfrentarse a la realidad que también se plasmaría en las obras que pintaría años más tarde?

Una mirada fotográfica

Con su reducido bagaje previo, Gabriele Múnter comenzó un viaje que habría de ser clave tanto en el plano personal como en el artístico. Como afirma Isabelle Jansen, «hasta entonces [...], apenas había trabajado de forma independiente como artista, por lo que estaba libre de prejuicios académicos y hábitos visuales establecidos»³⁷. A pesar de que ella probablemente nunca fue consciente de ello, los dos años que pasó sola con la única compañía de su cámara fueron un campo de experimentación que le ayudó a madurar su mirada y «que tendría una influencia duradera en sus composiciones pictóricas»³⁸.



fig. 8 «Platin' taters!», Guion, Texas, 2 de abril de 1900. Fotografía de Gabriele Múnter. The Gabriele Múnter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



fig. 9 Paisaje cerca de Guion, Texas, 9 de marzo de 1900. Fotografía de Gabriele Múnter. The Gabriele Múnter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

La comparación directa de estas fotos y las pinturas que realizó tras su regreso a Alemania confirman, en primer lugar, cierta continuidad a nivel compositivo. «Extraigo los aspectos más expresivos de la realidad y los represento con sencillez, voy al grano, sin florituras»³⁹, afirmaba Múnter sobre su interés por reducir sus obras a lo esencial. Esta mirada clara y analítica, que estructura el espacio a base de líneas, se encuentra prefigurada ya en sus imágenes americanas⁴⁰ [cats. 20 y 63]. De igual manera, ciertos encuadres pictóricos podrían vincularse con su experiencia previa con la cámara. *Naturaleza muerta en el tranvía (Después de la compra)* [cat. 79], por ejemplo, capta a una mujer en el tranvía cargando unos

libros y un tiesto con un geranio. El ángulo elegido se centra en el tronco, las manos de la protagonista y los objetos que acaba de adquirir, pero impide ver su rostro. Si bien su cámara Kodak era un aparato muy rudimentario que no permitía este tipo de tomas y ella afirmaría haber comenzado a pintar pequeños fragmentos de la realidad por indicación de Wassily Kandinsky, quien fue su pareja desde 1902 hasta 1916⁴¹, la capacidad de descontextualizar de la fotografía pudo también estar en el origen de estas audaces composiciones.

Fruto de su experiencia con la cámara, la joven Múnter amplió además significativamente la temática de sus obras. «Siempre dibujé caras. Otros niños “pintaban historias”», recordaría la artista años más tarde⁴². Esta preferencia por la persona, que había comenzado en su infancia, siguió siendo una constante en los primeros dibujos que realizó a su llegada a Estados Unidos, pero cambió desde que le regalaron la Kodak. Si bien los seres humanos seguirían ocupando un lugar importante en las instantáneas que realizó durante su viaje, por primera vez se interesó por ciertos paisajes, algunas vistas urbanas, el interior de los hogares o el trabajo de sus parientes [figs. 8 y 9]. Tras posar su mirada en estos asuntos a través de la lente, todos ellos irrumpirían en su pintura posterior configurando en esencia sus temas pictóricos⁴³. Igualmente, estas fotos anticiparían su interés por las series y las secuencias de imágenes⁴⁴.

Cultura de la instantánea

La fotografía quizá fuera, además, el germen del interés de Münter por retener instantes, algo que la aparición de las cámaras portátiles posibilitó como nunca anteriormente. Si bien la intimidad había sido un tema artístico desde hacía siglos, el nuevo aparato, al entrar en los hogares, registró a partir de entonces escenas del día a día que hasta ese momento no habían sido objeto de representaciones vernáculas⁴⁵. Las llamadas instantáneas —que en inglés se llaman *snapshots*, un término del mundo de la caza que se refiere a un disparo rápido realizado sin cuidar la puntería— mostraban vistas no preparadas de antemano, e incluso accidentales, que se diferenciaban de manera radical de las estudiadas composiciones de los primeros fotógrafos profesionales. Con su aura de veracidad y espontaneidad, aportaron todo un nuevo imaginario que dio origen a una nueva «iconografía de lo cotidiano, que al mismo tiempo era expresión de una conciencia moderna de la vida»⁴⁶.



fig. 10 Bruno Paul, «Pintoras: Verá, señorita, hay dos tipos de pintoras: unas quieren casarse y otras tampoco tienen talento», ilustración en *Simplicissimus*. *Illustrierte Wochenschrift*, 1 de julio de 1901, año 6, n.º 15, p. 113

«Mis pinturas son momentos de la vida, es decir, experiencias visuales instantáneas, generalmente tomadas de forma rápida y espontánea», afirmó Münter al final de su trayectoria en una frase que bien podría referirse a los principios de la fotografía en manos de *amateurs*⁴⁷. Su mirada artística parece asemejarse a la definición original de *snapshot*, ese tiro que alcanza su objetivo casi por azar. Al igual que haría con su cámara, en ocasiones parece haber seleccionado el objeto de sus pinturas como si mirara a través de un visor y hubiera inmortalizado un instante. Así ocurre, por ejemplo, en *Sala de estar en Murnau (Interior)* [cat. 87]. Una década después de su viaje a América, la artista captaba su vida íntima. Su habitación, amueblada con piezas con motivos populares, es la protagonista. Sin embargo, muchos detalles remiten a un momento específico. Unas sandalias reposan en el suelo y cerca de la ventana alguien acaba de dejar una mochila. El centro de la composición lo ocupa una alfombra que marca una fuerte diagonal que lleva la mirada del espectador hacia otra estancia en la que se reconoce a su pareja recostado en su cama leyendo. La misma sensación de inmediatez transmite *Kandinsky y Erma Bossi sentados a la mesa* [cat. 85], que muestra el comedor de la misma casa tras una comida. La mano levantada del primero y el cuerpo reclinado hacia delante de la segunda, una pintora amiga de la pareja, parecen haber sido congelados por el pincel de Münter como si de un obturador se tratara. Una tercera silla, vacía a la derecha, indica el lugar que habría ocupado ella misma hasta pocos momentos antes. Se trata de una instantánea sobre lienzo.

Pintura versus fotografía

Más allá de las huellas que la práctica con la cámara dejaría en las obras que realizó a su vuelta de Estados Unidos, se debe llamar la atención sobre el relevante papel que la fotografía continuaría ocupando tras su regreso a Alemania⁴⁸. Münter, que en 1901 se instaló en Múnich tras tomar la decisión de convertirse en artista profesional, inmortalizó muchos de sus pasos vitales en las tomas conservadas en su fundación. Paralelamente, tras interesarse por la escultura y algo después por el grabado, en 1902 se inició en el arte de la pintura en la escuela Phalanx.

Sus fotografías, que hasta entonces para ella habían tenido un papel de documentación de momentos especiales, adquirirían una nueva dimensión. Si bien, como había ocurrido en América, registrarían



fig. 11 Münter con traje típico bávaro y rastrillo delante del cenador de su casa de Murnau, 1910. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

viajes y reuniones con amigos, complementarían su función con un estrecho diálogo con su obra pictórica. En sus primeros óleos, realizados durante los veranos de 1902 y 1903, cuando se unió a las excursiones para pintar al aire libre que organizó su entonces maestro Wassily Kandinsky, captó en muchos casos los mismos paisajes que en sus fotos. De igual manera ocurrió entre 1904 y 1908, cuando viajó por numerosos lugares de Europa y el norte de África. Las calles de Túnez, ciudad en la que residiría desde diciembre de 1904 a abril de 1905, serían inmortalizadas en ambos medios [cats. 34-40]. En ocasiones, sus tomas servían de base incluso para algunas de sus pinturas. Así ocurre, por ejemplo, en las vistas que realizó del parque Saint-Cloud, con la torre Eiffel al fondo, durante su estancia en Sèvres y París entre 1906 y 1907⁴⁹ [cats. 42-44].

La cámara la acompañaría también cuando, durante el verano de 1908, visitó por primera vez el pueblo de Murnau. Münter, que poco antes había regresado a Múnich tras cuatro años de ausencia, viviría en aquella pequeña localidad bávara un momento clave en su evolución artística hacia el expresionismo. Fue entonces cuando, según sus palabras, dio el «gran salto: de pintar la naturaleza —de forma más o menos

impresionista— a sentir un contenido, a abstraer —a plasmar un extracto»⁵⁰. Liberada de su primer estilo de pinceladas pastosas tardo-impresionistas y experimentando con un nuevo lenguaje de líneas precisas y colores intensos, la artista plasmó aquello que la rodeaba. Los edificios de colores típicos de la zona, el paisaje, las personas de su entorno, la casa que compraría allí en 1909, así como los objetos que coleccionaba fueron atrapados tanto por sus pinceles como por su aparato fotográfico. Ambos medios de expresión se integraron en su día a día como aliados que complementaban su creación artística.

Construcción fotográfica de la identidad

A su regreso a Alemania, el nuevo medio se convertiría además en un instrumento para posicionarse como mujer y artista. De manera parecida a pintores coetáneos, como el también expresionista Ernst Ludwig Kirchner, sería una herramienta clave para construir su identidad⁵¹. Durante estos primeros años de dedicación profesional al arte, su imagen fotográfica daría testimonio de su modernidad e independencia al dejarse retratar montando en bici, haciendo equilibrio sobre el asiento de una barca o fumando [cats. 30, 32 y 156]. En un momento en que la simple decisión de una mujer de dedicarse profesionalmente al arte desafiaba las convenciones sociales y era satirizado en viñetas, como la publicada en *Simplicissimus* en 1901 [fig. 10], el papel de estas imágenes no se limitaba al puro divertimento, sino que cuestionaba el destino femenino de las tres «K»: *Küche*, *Kirche*, *Kinder* [cocina, iglesia, niños]⁵². El uso de la cámara, tanto delante como detrás del objetivo, servía como testimonio de un modo de vida alejado de los cánones establecidos.

Los negativos conservados de su vida privada constituyen un archivo íntimo que, junto a sus pinturas, configuran una narración visual que permite entender muchas facetas de su universo, tanto personal como creativo. Así, las fotos de la casa de Murnau, tanto del interior como del exterior, se unen a sus obras sobre cartón o lienzo para dar testimonio de la idea utópica de establecer una comunidad artística ligada a lo rural que acometió junto a Kandinsky en los años previos a la Primera Guerra Mundial [cats. 85-87]. En este contexto se entiende también el que hiciera posar a su pareja vestido con el traje típico bávaro mientras trabajaba en el huerto [cat. 81], o que ella declarara las mismas intenciones al dejarse retratar con el traje regional y portando una azada [fig. 11].

Su escenificación como campesina conviviría durante aquellos años con su otra faceta de líder de la vanguardia muniquesa. Desde 1909, la pintora participó activamente en las principales acciones para modernizar la escena artística de la ciudad con la creación de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich [Neue Künstlervereinigung München, NKVM] y la organización de la primera exposición de El Jinete Azul, después, a finales de 1911. Demostrando una avanzada comprensión acerca de la importancia de registrar visualmente los eventos que estaba protagonizando, captó con su lente los principales acontecimientos del grupo, algo bastante excepcional dentro de los movimientos artísticos de principios del siglo xx. Gracias a ella, se conservan imágenes de la famosa muestra, así como de los miembros que participaron en la publicación de su almanaque [cats. 105-107].

La artista está presente

Este relato vital, que transita entre lo pictórico y lo fotográfico, y que en ocasiones se aproxima a lo biográfico, se completa con el análisis de la manera en que Münter se autorretrató en sus composiciones. La experiencia americana con la cámara marca un antecedente y demuestra hasta qué punto sus principales características estaban ya esbozadas en aquel momento. Así, se han señalado un número considerable de imágenes realizadas en Estados Unidos donde la sombra de la futura pintora se sitúa en primer plano⁵³ [cats. 5-7]. Aunque se trataba de un error que los manuales aconsejaban evitar⁵⁴, en Münter no parecen ser fruto de la falta de atención al elegir el encuadre, sino de una decisión premeditada con la que la artista consigue integrar su autorretrato en la composición⁵⁵. La silueta de la autora se distingue gracias a su sombrero y su larga falda. También se aprecian sus brazos separados del tronco que nos hablan de cómo sostenía su cámara a la altura del pecho para fotografiar. La intencionalidad con que están tomadas parece confirmarse en otra imagen posterior, de alrededor de 1905, donde de nuevo la fotógrafa proyecta su imagen sobre la de su pareja fumando [cat. 8]. En una manera similar a un dibujo de este mismo periodo [fig. 12], superpone su figura a la de Kandinsky convirtiendo la foto en un doble retrato.

La inclusión de su propia imagen en forma de autorretrato velado, que se refleja en ciertas fotografías, apareció más tarde en algunas composiciones pictóricas. *Paseo en barca*, de 1910 [cat. 9], es, sin

fig. 12 Gabriele Münter, Perfiles de Wassily Kandinsky y Gabriele Münter, 1904. Cuaderno de apuntes. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon. 37/7, p. 21

duda, el ejemplo más significativo. El paisaje cercano a Murnau, que tantas veces fue protagonista de sus obras desde 1908, es el entorno en el que se sitúan cuatro personas y un perro. Todas están sobre una barca y tres de ellas miran hacia el espectador, pudiendo identificar claramente a Wassily Kandinsky con la que se encuentra de pie. Le acompañan Marianne von Werefkin, con su característico sombrero, y un niño en el que se ha reconocido a Andreas, el hijo de Alexej von Jawlensky. La cuarta protagonista, sentada a los remos, es la única que mira al paisaje y sólo se reconoce su identidad tras descifrar la de aquellos que la acompañan en su paseo: no es otra que la propia pintora. Como en las fotos que hizo en Estados Unidos, Münter también está en la pintura, pero camuflada. La sombra de sus primeras tomas se ha materializado para convertirse en una vista de su cuerpo de espaldas.

Paseo en barca fue una de las pinturas incluidas en 1910 en la segunda exposición de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich. Münter, que paralelamente se autorretrató en sus cuadernos y en al menos 16 pinturas, pero decidió no exponer nunca estas obras⁵⁶ [cats. 1-4], eligió este lienzo para la muestra anual de la NKVM con la que Kandinsky, Jawlensky y Werefkin, entre otros, querían renovar el panorama cultural muniqués. La presencia de los principales miembros de la asociación en el lienzo debió de ser reconocida por parte del público, que tras observar detenidamente la obra y reconocer a los otros protagonistas, identificarían al personaje remando como la autora del lienzo. La ambigüedad que plantea esta manera de referirse a sí misma genera muchas preguntas sobre el significado de la obra. Pero, sobre todo, nos demuestra su capacidad de jugar con los géneros pictóricos para subvertirlos. Este paisaje no sólo es un retrato de grupo, sino que es también un autorretrato. Una plácida excursión burguesa en barca se transforma en la representación encriptada de uno de los grupos artísticos más relevantes de comienzos del siglo xx.



fig. 13 Gabriele Münter, *En el café*, 1914. Óleo sobre cartón, 61 x 46,5 cm. Colección privada, Suiza

De nuevo, *En el café* [fig. 13] Münter utiliza una inusual perspectiva que sitúa al espectador casi en el lugar de la pintora, de la que sólo se ve un trozo de sombrero y la mano alzada sosteniendo una taza. Pintada en 1914, coincide con el momento en que se fechan sus últimas fotografías⁵⁷. Hasta aquel momento, sus tomas habían estado principalmente vinculadas a momentos especiales y viajes de placer: ya fuera a Estados Unidos, Europa o el norte de África. Incluso sus temporadas en Murnau habían sido una vía de escape de la gran ciudad. En 1914, el estallido de la Primera Guerra Mundial provocó que dejara su hogar por motivos bien distintos. La artista, que no volvería a Alemania hasta seis años más tarde, llevaría a su regreso en 1920 una vida nómada de pensión en pensión durante la que, a falta de un estudio, se dedicó principalmente a tomar apuntes en sus cuadernos. Como ya había ocurrido en su niñez, en el transcurso de la siguiente década el dibujo de personas, especialmente mujeres, volvió a ocupar el centro de su producción. Sin embargo, aún en esta vuelta a sus orígenes, a su esencia de dibujante, la huella de la experiencia con la cámara permaneció inmutable [cat. 126]. Como afirma Annegret Hoberg, «su precisa mirada fotográfica [...] siguió estructurando la obra que creó durante la segunda mitad de su vida, desde los años veinte hasta los sesenta»⁵⁸.

Ya entrados los años treinta del siglo xx, instalada definitivamente en Murnau desde 1931, Münter volvería a retratarse de espaldas en *El desayuno de los pájaros* [cat. 11]. En un nuevo guiño a su personal iconografía, cuya huella, como se ha visto, puede rastrearse en sus fotografías estadounidenses, se sitúa a sí misma ante una ventana. A pesar de que a través del cristal se ven unos árboles nevados poblados por pájaros de colores, el punto de vista alto y el encuadre cercano cargan la escena de un aire claustrofóbico. Las joviales aves del exterior contrastan con el solitario desayuno de la pintora, que quizá estuviese aludiendo en este cuadro a la situación política alemana ante la subida al poder del partido nacionalsocialista⁵⁹.

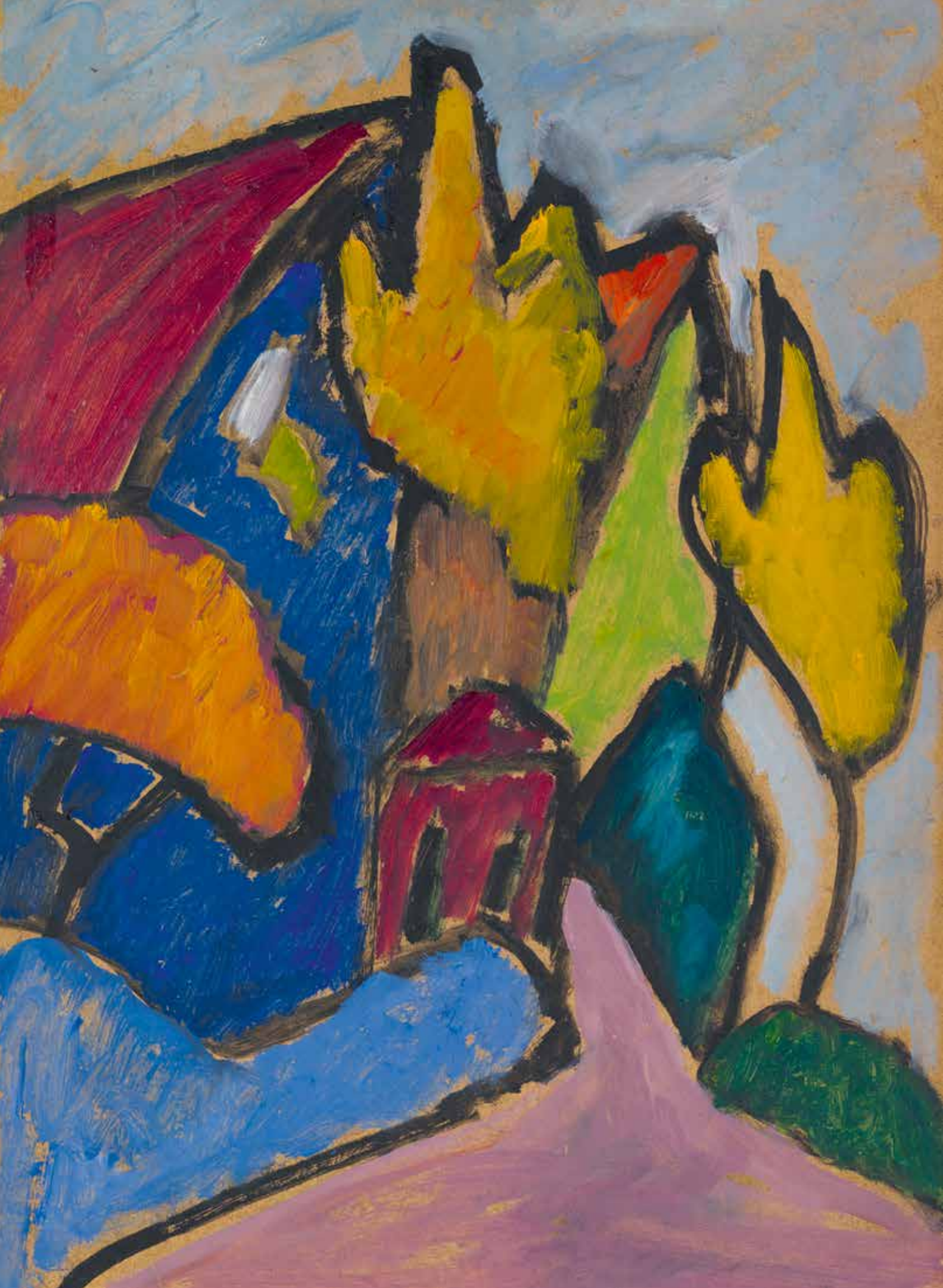


Su figura está de nuevo presente en un juego de desdoblamientos que nos muestra la complejidad que esconden sus obras. A pesar de la rapidez de la factura y la aparente sencillez compositiva, aun reteniendo en esencia su gusto por captar instantes de su entorno más inmediato y cotidiano, *El desayuno de los pájaros* permite vislumbrar por qué Münter apostó por la pintura y abandonó definitivamente la cámara. Y es que, aunque su relación con la fotografía le había aportado, aun sin saberlo, habilidades para desarrollar su arte a muchos niveles, esta herramienta expresiva no poseía la capacidad de resumir lo que ella ansiaba trasladar a sus obras. Como sentenciaría en la década de los cincuenta en relación con el género del retrato, su deseo de plasmar un extracto que sintetizara muchos posibles instantes sólo era posible para ella a través de su pintura: «Las fotografías muestran lo superficiales, y a veces incluso falsas, que pueden ser las apariencias. Primero hay que descubrir el símbolo correcto a partir de las vistas cambiantes, de la expresión fugazmente casual. Después, las leyes de la imagen esperan para absorber y dar forma a lo objetivo. Y, por último, el artista plasma sus deseos más o menos conscientes en la imagen»⁶⁰.

- 1 Deseo expresar mi agradecimiento a Isabelle Jansen por haber compartido conmigo sus profundos conocimientos sobre la artista en las numerosas conversaciones mantenidas durante la preparación de este proyecto.
- 2 Behr 1992, p. 88.
- 3 La recepción de la obra de Münter comenzó a cambiar con la exposición retrospectiva celebrada en la Lenbachhaus de Múnich en 1992 *Gabriele Münter: 1877-1962. Retrospektive*, véase Hoberg y Friedel 1992. Desde entonces todos los ensayos sobre su obra han evaluado su arte desde una perspectiva más amplia que ha demostrado su cosmopolitismo. Suzanne Bode analiza con detalle el cambio en la percepción de Münter por parte de la historiografía y defiende que su ascendencia multinacional está en el origen de sus habilidades para adaptarse a nuevos entornos. Véase Bode 2021.
- 4 Los Münter tenían una estrecha relación con sus familiares maternos estadounidenses como muestra la decisión del hermano mayor, August, de partir a América y acabar sus estudios allí. Véase Münter 2006, p. 218. En relación con la compleja visión de Estados Unidos en Alemania, véase, por ejemplo, Kort y Hollein 2006 o Beneke y Zeilinger 2007.
- 5 Su padre murió en 1886, su hermano mayor al año siguiente y su madre en 1897.
- 6 Véase el itinerario en el mapa en p. 68.
- 7 Münter 2006, p. 220.
- 8 Jansen 2024, p. 14.
- 9 Gabriele Münter, documento manuscrito, 2 hojas, «Erinnerungen. 1956 Anfang». Citado según Hoberg 2006, p. 24.
- 10 En realidad, como ha demostrado Isabelle Jansen, Münter no dejó de dibujar, sino que simultaneó ambos lenguajes dibujando aquello que no podía fotografiar por las características de su cámara, como por ejemplo las flores. Véase Jansen 2006, p. 180.
- 11 Véase Pohlmann 2023, p. 19.
- 12 West 2000, pp. 23-24 y 40-41.
- 13 Jacob 2011, pp. 9-10.
- 14 Nordström 2011, pp. 66 y 68.
- 15 West 2000, p. 54.
- 16 Jacob 2011, p. 10.
- 17 Nordström 2011, p. 66.
- 18 Pohlmann 2023, p. 20.
- 19 West 2000, p. 53.
- 20 Janice Miller afirma que a pesar de que las mujeres estadounidenses tampoco habían adquirido todas las libertades, el modelo americano era menos restrictivo que el alemán y fue el que se siguió en el hogar de los Münter. Véase Miller 2022, p. 119.
- 21 Heller 1997, p. 40.
- 22 Jansen 2006, p. 86.
- 23 Pohlmann 2023, pp. 24-25, y Jansen 2017a, p. 17.
- 24 Pohlmann 2023, p. 22.

- 25 Moreno 2016, p. 29.
- 26 Véase *Instructions for using the No. 2 Bulls-Eye Camera*, Rochester, Eastman Kodak Company, 1897, p. 8.
- 27 En este sentido apunta también Gossman 2017, pp. 33-34.
- 28 Dalmau 2022, p. 87.
- 29 West 2011, p. 279.
- 30 Jacob 2011, p. 15.
- 31 Bourdieu 2003, pp. 44-45.
- 32 Friedel 2006.
- 33 La primera vez que las fotografías se expusieron junto a sus pinturas fue en la gran retrospectiva *Gabriele Münter 1877-1962: Painting to the Point* celebrada entre 2017 y 2019. Comisariada por Isabelle Jansen, se pudo ver en la Lenbachhaus de Múnich, el Louisiana Museum of Modern Art de Humlebæk y, por último, en el Museum Ludwig de Colonia (véase Jansen 2017a).
- 34 Las exposiciones que han reivindicado la fotografía amateur son muy numerosas. La primera fue *The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1944 (Nueva York 1944). Más recientemente, se pueden destacar *Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2000 (Fineman 2000); *The Art of the American Snapshot 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson*, Washington, National Gallery of Art, 2007 (Greenough y Waggoner 2007); o *Poetics of the Everyday. Amateur Photography 1890-1970. From the collection of John R. and Teenuh M. Foster*, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 2019 (Lutz 2019).
- 35 Easton 2012; Heilbrun y Ooms 2006; Heilbrun y Néagu 1987; Cogeval 2003.
- 36 Véase Pohlmann 2006, pp. 201-211.
- 37 Jansen 2006, p. 186.
- 38 *Ibid.*
- 39 Gabriele Münter, manuscrito sin fecha. Citado según Jansen 2017a, p. 12.
- 40 Hoberg 2006, p. 26.
- 41 «K. me había dado una vez el consejo de elegir pequeñas secciones, no siempre grandes paisajes», recordaría Münter en una nota manuscrita y sin fechar conservada en el archivo de la fundación que lleva su nombre. Citado según Hoberg 1992, p. 32.
- 42 Gabriele Münter: «Bekenntnisse und Erinnerungen», en Hartlaub 1952, s. p.
- 43 Jansen 2006, p. 186.
- 44 *Ibid.*, pp. 184-185.
- 45 Poivert 2017, pp. 64-67.
- 46 Pohlmann 1999, p. 55.
- 47 Declaraciones de Gabriele Münter a Edouard Roditi en Roditi 1990, p. 120.
- 48 Friedel 2007.
- 49 Véase Jansen 2015.
- 50 Gabriele Münter, entrada en el diario de 1911, conservado en The Gabriele Münter

- and Johannes Eichner Foundation, Múnich. Citado según Hoberg 2005, pp. 45-46.
- 51 La relación de Kirchner con la fotografía fue muy similar a la de Münter. Con su cámara registró su vida y construyó su identidad. Véase Sadowsky 2015.
- 52 Véase Meyer-Büser 1996.
- 53 Sobre la sombra en la historia del arte véase Stoichita 1999.
- 54 Jansen 2006, p. 181. Pohlmann cita una publicación algo posterior a las fotografías de Münter (Taylor 1902) en la que se señalaba como uno de los errores que un fotógrafo profesional debía evitar. Véase Pohlmann 2006, p. 207, nota 17.
- 55 Jansen 2023, p. 32.
- 56 Únicamente mostró el *Autorretrato frente a un caballete* [cat. 2] al final de su vida en una exposición retrospectiva en el Kunstverein de Hamburgo en 1958. Véase Schneede 2023, p. 48.
- 57 Otros artistas, como Pierre Bonnard, que también habían experimentado con las posibilidades de su cámara portátil, perdieron el interés en torno a 1920, como muchos otros fotógrafos aficionados que habían comenzado a fotografiar en la década de 1890. Véase Heilbrun y Néagu 1987.
- 58 Hoberg 2023, p. 36.
- 59 Schneede 2023, p. 53.
- 60 Gabriele Münter, «Bekenntnisse und Erinnerungen», en Hartlaub 1952, s. p.



Los años de El Jinete Azul, 1908-1914

Anna Storm

«A partir de entonces, ya no me esforcé por encontrar la forma correcta, reconocible, de las cosas. Y, sin embargo, nunca quise superar a la naturaleza ni tampoco destruirla o burlarme de ella. Representé el mundo tal como me parecía en su esencia, tal como se apoderaba de mí.»¹

Gabriele Münter, 1948

En los últimos años, la investigación histórico-artística sobre el expresionismo —y sobre el arte de principios del siglo xx en general— ha sido testigo de una nueva valoración largamente esperada de la obra e importancia de las mujeres artistas. Ya no se las considera meras compañeras (pasivas) de los artistas varones, sino que se las estudia de manera individual y —en contra de los prejuicios tradicionales— se les reconoce no sólo un poder creativo independiente sino también su innovador liderazgo intelectual. Esta nueva consideración está relacionada también con el (re)descubrimiento de numerosas artistas que han sido ignoradas por la historia del arte durante décadas y que ahora están saliendo poco a poco a la luz. Los conocimientos adquiridos en los últimos años sobre la pintora sueca Hilma af Klint, por citar un ejemplo destacado, exigen una revisión de la historia del arte abstracto². Pintoras como Toyen, Leonora Carrington, Leonor Fini y Dorothea Tanning demuestran que las posturas (masculinas) que han definido durante mucho tiempo el canon surrealista sólo describen una parte del fenómeno, pero no su totalidad.

cat. 61 Gabriele Münter, *Estudio abstracto con casa*, hacia 1910-1912



fig. 14 Marianne von Werefkin, *Lavanderas*, hacia 1909. Témpera sobre papel adherido a cartón, 50,5 x 64,6 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, Gabriele Münter Stiftung 1957, inv. GMS 711

Al mismo tiempo, el concepto de genio, que ha tenido connotaciones exclusivamente masculinas desde su desarrollo en el siglo XVIII —una de las principales razones de la marginación sistemática de las mujeres artistas—, se está dejando a un lado³. En recientes exposiciones y retrospectivas ha surgido un nuevo discurso narrativo en el que las artistas y su obra son analizadas y debidamente apreciadas.

La historia de la recepción de Gabriele Münter no es una excepción, sino una confirmación de la regla. Como compañera de Wassily Kandinsky, su obra fue considerada durante mucho tiempo inferior a la del «superartista», y su papel en *El Jinete Azul*, igual que sucedió con el de Marianne von Werefkin, fue infravalorado. Su arte, calificado de «arte de mujeres», fue sistemáticamente marginado, como el de muchas otras mujeres artistas de la época. Los éxitos cosechados a lo largo de sus vidas no bastaron para inscribirlas en la memoria histórica y asegurarles un lugar en la historia del arte. Como tarde a su muerte, la mayoría cayó en el olvido. Con el desarrollo de una historia del arte feminista, iniciado por historiadoras del arte estadounidenses a finales de la década de 1970, se prestó más atención

a las mujeres artistas en el campo de la investigación, pero este interés apenas suscitó un replanteamiento entre el gran público. Incluso hoy en día, *El Jinete Azul* se asocia casi exclusivamente con los nombres de Kandinsky, Franz Marc, August Macke y Alexej von Jawlensky, mientras que Werefkin y Münter suelen ser excluidas o se presentan como meras «compañeras de viaje». Sin embargo, el papel que Münter (y Werefkin, Maria Marc y otras artistas femeninas [figs. 14 y 15]) desempeñó en el equipo editorial de *El Jinete Azul* fue verdaderamente significativo y su desarrollo artístico personal en el periodo de 1908 a 1914 es sin duda merecedor de atención.

Hoy en día, el final del verano de 1908, que las dos parejas —Münter y Kandinsky y Werefkin y Jawlensky— pasaron en Murnau, se considera en general un acontecimiento clave para la fundación de *El Jinete Azul* y el desarrollo del expresionismo en el sur de Alemania. Los cuatro habían llegado a la pequeña localidad en 1908 en un viaje de seis semanas y se alojaron en la posada de la cervecería Griesbräu. Al año siguiente repitieron la estancia en varias ocasiones, y en julio de 1909, Münter y Kandinsky se trasladaron definitivamente a Murnau. En agosto de



fig. 15 Maria Marc, *Juguetes infantiles con jaula de pájaros*, hacia 1911. Óleo sobre lienzo, 60,2 cm x 88,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, inv. G 19053

ese mismo año, Münter adquirió una casa construida por Xaver Streidl en Kottmüller Allee 33, aunque conservaron su piso en Múnich como residencia de invierno. Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, la casa de Murnau siguió siendo el domicilio común de Münter y Kandinsky, cuyo interior y mobiliario diseñaron ellos mismos. Como subraya Sabine Windecker, su objetivo era un cambio en su estilo de vida anterior en este nuevo entorno rural⁴. El cambio significaba alejarse de la civilización de la gran ciudad, que se consideraba perniciosa, y retornar a la tranquilidad de la vida en el pueblo, una vida en estrecho contacto con la naturaleza. En su casa prescindieron de las comodidades —incluida la luz eléctrica—, realizaban labores agrícolas y vestían ropa de campesinos y trajes tradicionales. En Murnau, la ausencia de confort se convirtió en «una forma de vida conscientemente cultivada»⁵. No se trataba sólo de acercarse a la naturaleza, sino, prosigue Windecker, de un intento de equiparación con la población rural, con cuyo estilo de vida empezaron a identificarse muchas personas, para recuperar la «autenticidad», que se consideraba un requisito indispensable para crear un arte «genuino»⁶.

Murnau y el hecho de establecerse allí significó, por tanto, mucho más que cambiar la gran ciudad por la vida en el campo. En cualquier caso, parece como si detrás de la mudanza hubiera una opción de vida sistemática y holística (si bien temporal), que sin duda también debe considerarse en el contexto del movimiento conocido como *Lebensreform* [Reforma de la vida], que propugnaba un cambio en el estilo de vida y que alcanzó gran popularidad en aquella época. Asimismo, está claro que el objetivo subyacente era ante todo artístico. La vida y la creación artística estaban indisolublemente unidas, dependían y giraban una en torno a la otra. Por tanto, es lógico que el interés por el arte popular bávaro surgiera de esta transición hacia la vida rural. Münter y Kandinsky encontraron en el arte popular paralelismos con sus propias creaciones artísticas, como la simplificación de las formas y el uso expresivo del color de la pintura sobre vidrio⁷. Werefkin, Jawlensky y Kandinsky ya habían tenido contacto en Múnich con el arte popular ruso. En Murnau, los cuatro se toparon con una notable colección de más de 1.000 cuadros pintados sobre vidrio que había reunido el maestro cervecero de la cervecería Prantl,

Johann Krötz. Münter apreciaba especialmente este tipo de pintura y fue la primera del grupo en aprender este arte de un pintor local: «Con [Heinrich] Rambold, aprendí cómo se hacía. Que yo sepa, en Murnau fui la primera que cogió placas de cristal e hizo algo. Primero copias, luego también otras cosas... Estaba encantada con la técnica y lo bonito del resultado y siempre se lo comentaba a Kandinsky para animarle, hasta que él también la probó y luego pintó muchos cuadros sobre vidrio»⁸ [fig. 16]. A su vez, Münter empezó a coleccionar pinturas sobre vidrio, que luego incluiría como motivos en sus obras. El arte popular también tuvo su espacio en el *Almanaque El Jinete Azul*, de mayo de 1912, con más de 40 pinturas sobre vidrio y tablas votivas⁹.



fig. 16 Gabriele Münter, *Imagen votiva*, hacia 1908-1909. Tinta y óleo sobre vidrio, 19,5 x 13,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, Gabriele Münter Stiftung 1957, inv. GMS 731

En el verano de 1908, y aún más en los años siguientes, ricos en acontecimientos, la obra de Münter experimentó un cambio tanto formal como motivacional. Como ya había sucedido con las ciudades de Túnez y París, que la artista había conocido a través de viajes y estancias prolongadas, Murnau, la vida rural y, sobre todo, el paisaje de este pueblo a orillas del Staffelsee se convirtieron en el tema principal de su obra. En Murnau, Gabriele Münter pintó muchos cuadros que hacen referencia directa a la localidad: representaciones de interiores de su casa o paisajes de Murnau y sus alrededores. El tema del paisaje desempeñó un papel importante en la obra de la artista desde el principio, y más aún en Murnau: «Pero en ningún lugar había visto tanta riqueza paisajística como aquí en Murnau, entre el lago y las altas montañas, entre las colinas y los humedales»¹⁰. Como si se hubiera liberado de algo, explica Isabelle Jansen, Münter recorría la naturaleza que la rodeaba y pintaba lo que le gustaba¹¹. En cualquier caso, siempre se trataba de «encontrar una adecuada transcripción artística de la naturaleza»¹².

Ya durante su primera estancia en la posada Griesbräu, en 1908, la vista desde la ventana del paisaje circundante se convirtió en un motivo inspirador que Münter pintó en repetidas ocasiones [cats. 47 y 48]. Mientras que *Vista desde la ventana de la posada Griesbräu* refleja todavía una fidelidad evidente en cuanto a la representación de la realidad, con un colorido propio del objeto, poco tiempo después, la artista desarrolló un manejo claramente más libre de los recursos formales de la pintura. Sarah Lea describe así los cambios en la forma de trabajar de Münter: la pintura empastada, aplicada con pinceladas cortas, dio paso en esta época a un estilo pictórico fluido y de aplicación rápida; las composiciones se volvieron más planas, atrevidas y sencillas¹³. A esa nueva manera de pintar se añadieron formas bidimensionales en lugar de volumétricas, motivos simplificados y una línea de contorno que con el tiempo se hizo cada vez más prominente. En este contexto, Jansen alude a la estrecha colaboración entre Münter y Jawlensky¹⁴ [fig. 17]. En esa época, el pintor ruso se había decantado por la pintura a base de superficies planas y Münter hizo lo mismo. Hoy en día, estos recursos estético-formales se consideran característicos de una forma de trabajar vanguardista o expresiva. Münter, que descubrió la pintura francesa moderna en París y mantenía un estrecho diálogo con Kandinsky, Werefkin y Jawlensky, a partir de 1908 desarrolló una forma de pintar moderna y avanzada, tanto por derecho propio como dentro del grupo, en la que profundizó durante los años siguientes.



fig. 17 Alexej von Jawlensky, *Bodegón con frutas*, hacia 1910. Óleo sobre cartón, 48 x 67,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, Gabriele Münter Stiftung 1957, inv. GMS 680

La obra de 1909 *Alameda ante una montaña* [cat. 55] es un buen ejemplo de hasta qué punto Münter recurrió en Murnau a un uso libre del color, independiente del tema y al mismo tiempo orientado hacia la bidimensionalidad. Los árboles, altos y sencillos, de tronco largo y delgado, están pintados con los colores complementarios rojo y verde. La fina franja verde, enmarcada por planos de color rojo oscuro, brilla con fuerza. Las imponentes montañas forman un conjunto homogéneo, pero al mismo tiempo bloquean cualquier mirada hacia la lejanía, acentuando así la bidimensionalidad de la composición. En *Calle de pueblo en azul*, de 1911 [cat. 60], se aprecia una planitud aún mayor. El cielo consiste en una superficie azul monocroma que se fundiría perfectamente con el camino si Münter no hubiera pintado una franja roja entre ambas zonas. Esta obra refleja muy bien el enfoque moderno y poco convencional de la artista en esta etapa: colocaba plano junto a plano, color junto a color, construía composiciones a partir de unos pocos elementos muy sencillos —casas, árboles, caminos, montañas—, creando así representaciones de gran efecto reducidas a lo esencial. En esta pintura sitúa la calle justo en el medio, en el centro de la imagen, y la prolonga hasta las esquinas derecha e izquierda del cuadro. Como resultado, las casas se desplazan hacia el borde y quedan muy recortadas. A pesar de la simplificación, la impresión resultante es dinámica, asemejándose casi a una instantánea, lo que recuerda a las fotografías de Münter.



fig. 18 Paula Modersohn-Becker, *Anciana del asilo*, hacia 1905. Óleo sobre lienzo, 126 x 95 cm. Von der Heydt-Museum Wuppertal, inv. G 1214

Además de paisajes, en Murnau, la artista pintó figuras, interiores y bodegones. Las escenas de interior muestran en muchos casos su propia casa, a veces con personas, a veces sin ellas. Según Sarah Lea, los interiores reflejan claramente la identidad artística de Münter¹⁵. En los bodegones, representó repetidamente los mismos objetos, por ejemplo, la figura de una Madonna, una gallina de barro y varias pinturas sobre vidrio de su colección. También en ellos se reconocen los recursos formales ya descritos, como la composición plana, la simplificación de las formas y los contornos que delimitan claramente los objetos. En los retratos y en las pinturas de figuras, la artista se centró en las personas de su entorno: su círculo artístico y la gente de Murnau. La protagonista de *Mujer de Murnau* (Rosalie Leiss), a la que Münter retrató en 1909, viste el traje tradicional [cat. 71]. La figura femenina está sentada de perfil de tres cuartos con un bastón en la mano sobre un fondo rojo oscuro que no se puede determinar con mayor precisión. El delantal azul brilla y los motivos que decoran el pañuelo negro que lleva en la cabeza destacan a ambos lados del rostro. El interés de Münter por la gente de Murnau y sus tradiciones es evidente en este cuadro. Al mismo tiempo, el retrato evoca en cierto modo las representaciones de campesinas de Vincent van Gogh o los retratos de la anciana del asilo de Paula Modersohn-Becker [figs. 18 y 19].

Escuchando (Retrato de Jawlensky) [cat. 77] fue pintado el mismo año y, sin embargo, es claramente diferente en cuanto a composición y forma. El interior, oscuro y apenas reconocible, está dividido en dos mitades por la lámpara del techo, que se funde con una copa de cristal que hay sobre la mesa. El modelo, que es Jawlensky, se sitúa en la mitad derecha de la pintura. La camisa rosa se une con el rostro, en el que destacan los ojos de color azul claro. La pajarita y la barba son verde claro, creando un contraste con la camisa y la cara, así como con la lámpara. Jawlensky se inclina hacia afuera del cuadro y dirige la mirada al exterior para centrar su atención en algo que no es evidente para el espectador. Según explica Münter sobre la ejecución de esta pintura, Jawlensky estaba escuchando las teorías de Kandinsky sobre el arte¹⁶. Münter diseñó cada elemento utilizando los mismos recursos: cada plano de color monocromo está delimitado por una línea de contorno oscura que lo bordea y, gracias a la disposición de los objetos, crea un movimiento diagonal que va desde la parte inferior izquierda de la composición hasta la superior derecha. La forma que adopta la camisa de Jawlensky, que también sigue ese movimiento, se



fig. 19 Vincent van Gogh, *Cabeza de la esposa de un granjero holandés con gorro blanco*, 1884. Óleo sobre lienzo, 36,5 x 29,5 cm. Von der Heydt-Museum Wuppertal, inv. G 1145

repite de una manera un tanto humorística en las lonchas de salchicha o de carne que hay en el plato. La modernidad de Münter se hace patente en este ejemplo no sólo por los medios formales y estéticos, sino sobre todo por el tema del cuadro, que es precisamente lo que no se ve en él, estimulando así la imaginación del espectador.

También en *Paseo en barca*, de 1910 [cat. 9], Münter juega con el recurso de la ocultación, aunque no de forma tan evidente como en *Escuchando* (Retrato de Jawlensky). En la zona inferior del cuadro, una figura femenina con falda y sombrero azules está sentada de espaldas en una barca de remos cuyo borde es rojo. Es la propia pintora. Su rostro no es visible. Las otras tres figuras de la barca vuelven la cara hacia el espectador. Son Werefkin y el hijo de Jawlensky, sentados, y Kandinsky, de pie, dominando la escena. Un perro negro se asoma por la borda a la derecha, formando una línea vertical con Münter, la timonel. Una franja naranja brilla sobre las montañas azules, sobre las que se extiende una superficie gris oscura de aspecto casi amenazador. En la lejanía se distinguen dos casas muy estilizadas, representadas de manera simple, sobre la colina verde. Mientras Kandinsky mira hacia abajo a la izquierda, Werefkin y el niño miran directamente al espectador en una particular intersección de miradas: hacia dentro del cuadro (Münter), hacia fuera del cuadro (Werefkin) y cruzando en

diagonal (Kandinsky). La composición parece completamente inmóvil, estática. Ello se debe a la postura erguida de las figuras, acentuada por el formato vertical y estrecho del cuadro. La posición prominente de Kandinsky puede relacionarse sin duda con el papel que desempeñaba tanto en Murnau como en el círculo de *El Jinete Azul*. Con sus consideraciones teórico-artísticas, que culminaron en su ensayo de 1911 *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky se posicionó como el cerebro adelantado del grupo, un revolucionario del arte moderno. El hecho de que Werefkin participara también en reflexiones teóricas sobre el arte sigue siendo desconocido para muchas personas hoy en día. En sus declaraciones escritas, que no son tan populares como las de Kandinsky, en parte porque no se publicaron hasta 1960, llegó a anticipar parcialmente el arte no objetivo, según afirma Sigrid Schade¹⁷. También Bernd Fäthke señala que, ya en 1907, Werefkin dominaba los nuevos recursos estilísticos del expresionismo, es decir, mucho antes que Kandinsky, Marc y Macke, y que en gran medida se lo debía a su conocimiento del arte francés¹⁸. Sin embargo, la imagen de Kandinsky como gran genio artístico y líder del grupo lo eclipsó todo durante mucho tiempo y proyectó una amplia sombra sobre lo que estaba surgiendo en torno a él o incluso ya había surgido con anterioridad. Queda por saber si Münter lo insinuó sutilmente en su cuadro.

Al igual que el Salón de Werefkin en Múnich, que la artista fundó poco después de su llegada a la capital bávara en 1897, la casa de Münter de Murnau se convirtió en un lugar de encuentro artístico y de reflexión. Según Birgit Poppe, entre 1909 y 1914 fue un centro de reunión de las vanguardias, donde coincidían pintores, músicos, compositores, coleccionistas y críticos de arte, tanto hombres como mujeres¹⁹. Mientras en la casa de Münter se constituía el equipo editorial de *El Jinete Azul*, en el Salón de Werefkin se fundaba la Nueva Asociación de Artistas de Múnich (Neue Künstlervereinigung München, la NKVM), considerada una especie de precursora de *El Jinete Azul*. El acta fundacional se redactó el 22 de enero de 1909. Adolf Erbslöh y Oscar Wittenstein participaron en la gestación junto con Werefkin, Jawlensky, Münter y Kandinsky; éste último fue elegido primer presidente del grupo, y Jawlensky, vicepresidente. Münter aportó 21 cuadros, la mayor parte de las obras para la primera exposición de la NKVM, que se celebró en la galería Thannhauser en diciembre de 1909, pero las críticas fueron devastadoras, como relata Schulz²⁰. Las crecientes diferencias artísticas entre Kandinsky y otros miembros más conservadores del grupo acabaron

provocando un escándalo a principios de diciembre de 1911, que, como ha quedado claro con el paso del tiempo, fue forzado por el propio Kandinsky. Kandinsky, Münter y Marc abandonaron el grupo el 18 de diciembre de 1911, y ese mismo día inauguraron la *Primera exposición de la redacción de El Jinete Azul* en la galería Thannhauser, que se había preparado en secreto durante meses.

En la primera exposición de El Jinete Azul en Múnich, que tuvo lugar del 18 de diciembre de 1911 al 1 de enero de 1912, participaron 43 artistas varones y 14 artistas mujeres. Münter expuso seis obras. La exposición viajó después a Colonia y posteriormente a la recién inaugurada galería Der Sturm, fundada por Herwarth Walden en Berlín. Allí pudieron verse también obras de Werefkin. En la segunda exposición del grupo, del 12 de febrero al 18 de marzo de 1912, se presentaron obras de Gabriele Münter, Natalia Goncharova y Maria Marc, entre otras. Las mujeres artistas de El Jinete Azul —en especial, Münter y Werefkin, que hoy en día se consideran más claramente parte del grupo que Maria Marc, por ejemplo— aparecieron en los catálogos y también fueron objeto de crítica en la misma medida que sus colegas masculinos. Münter participó también activamente en todo el proceso de creación de las exposiciones y del almanaque, aunque su nombre no se menciona en el pie de imprenta²¹. «El Jinete Azul éramos dos: Franz Marc y yo»²², afirmó Kandinsky, y así se ha visto y se ha considerado a menudo hasta la actualidad de manera un tanto irreflexiva. La activa participación de Münter y de Werefkin en particular, pero también de otras mujeres artistas, sigue siendo frecuentemente ignorada y, por tanto, siguen sin reconocerse sus logros artísticos e intelectuales. Como afirma Sigrid Schade, esta situación también tiene que ver con los criterios de género específicos que han sido aplicados a la recepción de las mujeres artistas de El Jinete Azul, así como con su ausencia en importantes manuales de la historia del arte de la época²³.

La consideración de Münter y de su obra ilustra muy bien la situación mencionada. Por un lado, se observa una enorme contradicción en la bibliografía, particularmente en lo que se refiere a su relación con Kandinsky. En palabras de Isabel Schulz se la ve, bien como un eco dependiente de él, o bien como una antítesis independiente o como un complemento del «genio» masculino²⁴. Aunque las valoraciones varían mucho, se perfila claramente un modelo de dependencia: Münter en relación con Kandinsky. Münter y su obra permanecen, ya sea positivamente como antítesis o negativamente como eco y complemento,

ligadas a Kandinsky, construcción ideal del artista masculino²⁵. A la artista se le niega una consideración independiente y centrada en su obra. Por otra parte, en la recepción de Münter se percibe la resignificación de un ideal de El Jinete Azul, una proyección que en el caso de Münter degenera en un cliché tradicional de la feminidad. «La variedad y diversidad de la obra de Gabriele Münter emanan de su naturalidad», escribió Johannes Eichner en 1957²⁶. Si bien eran precisamente esos ideales, la autenticidad, la naturalidad, la sencillez y el instinto, los que El Jinete Azul valoraba e incluso proclamaba en aquella época y para los que su traslado a Murnau fue tan importante, en lo que respecta a Münter, según Schulz, con el tiempo se sacaron de contexto y se utilizaron para infravalorar su obra²⁷. De esta forma, la naturalidad se interpretó como una falta de intelectualidad. En este contexto, el concepto de intelectualidad está fuertemente vinculado a Kandinsky. Münter —la mujer— y el arquetipo de la naturalidad apelan a la idea tradicional de la proximidad entre la mujer y la naturaleza. Un mito, como señala Susanne Meyer-Büser, que fue popular sobre todo a principios del siglo xx²⁸. Johanna Werckmeister contrapone la construcción binaria «mujer-naturaleza» a la construcción «hombre-cultura», describiendo así un sistema de valores polarizado que asigna a las «mujeres artistas el nicho del diletantismo femenino=natural»²⁹. Es evidente que la recepción e interpretación de las obras de arte de mujeres artistas que se asocian a concepciones de roles específicos de género no sólo se basan en una cierta doble moral, sino también en prejuicios contruidos socialmente.

Lo mismo puede aplicarse al concepto de abstracción. Mientras que hoy en día el desarrollo de la pintura abstracta y los diferentes enfoques adoptados se ven de forma mucho más matizada, durante mucho tiempo se consideró a Kandinsky como su único inventor. Incluso dentro del grupo de El Jinete Azul, esta idea se queda corta, particularmente si se tienen en cuenta las observaciones teóricas de Werefkin y los desarrollos formales emprendidos desde otras posiciones, como la de Gabriele Münter. Münter experimentó con la abstracción a partir de 1911. Un ejemplo temprano es *Estudio abstracto con casa* de hacia 1910-1912 [cat. 61]. El grado de abstracción aumentó considerablemente en 1915 con *Estudio abstracto* [cat. 115]. Jansen explica que en la obra de Münter destacan dos fases en lo que atañe a la abstracción pictórica: 1914-1915 y la década de 1950³⁰. En la primera fase, la pintora trabajó predominantemente en un proceso de abstracción, es decir, partiendo de un motivo figurativo.

Según la citada autora, estas obras dan testimonio de una profunda exploración de la abstracción; no son obras ocasionales, sino «el resultado de su búsqueda de nuevas formas de expresión artística», que finalmente no satisficieron a Münter³¹. En cualquier caso, los cuadros abstractos de Münter a menudo se ignoraban o no se tomaban en serio³². La presunción de que Münter (y también Werefkin) no sabía pintar de forma abstracta sirvió para excluirla de la historia del arte de las vanguardias y, en su lugar, adscribirla a una «historia especial» de las «mujeres como artistas», subraya Schade³³. Esta historia construida de forma artificial también está vinculada a la percepción del expresionismo como particularmente masculino. Kristin Eichhorn afirma que casi ningún otro movimiento artístico está tan dominado por los hombres como el expresionismo³⁴. Pero la participación e implicación de las mujeres artistas se ignora por completo en esa percepción prejuiciosa. La noción de genio creativo y la innovación de nuevos recursos vanguardistas, como

la abstracción, permanecen estancadas en una imagen del artista genial, construida socialmente que, evidentemente, es masculina.

Durante mucho tiempo, la posición de Münter y su trabajo artístico recibieron poca o ninguna atención por parte de la investigación histórico-artística, lo que es paradigmático para la mayoría de las artistas femeninas de la época. No sólo se les negó el acceso a las academias y a otras instituciones artísticas, sino que el hecho de que la historia del arte estuviera dirigida por investigadores hombres también provocó una marginación sistemática. Asimismo, la posición dominante de Kandinsky y de Marc en la actividad de El Jinete Azul hizo que se prestara poca atención a los demás miembros del grupo. Por supuesto, Münter y la evolución de su obra no deben desvincularse completamente de Kandinsky ni del resto de los integrantes de la comunidad artística de El Jinete Azul. Sin embargo, sería un error poner en duda su autonomía artística.

1	Münter 1948. Véase la traducción de este escrito completo en este mismo catálogo, pp. 214-215.	14	Jansen 2017a, p. 54. Lea 2022, p. 90.
2	Julia Voss ha destacado recientemente la importante posición de Hilma af Klint y su papel de pionera en el arte abstracto; véase Voss 2020. Voss ha investigado también la relación de Af Klint con Kandinsky en Voss y Birnbaum 2024.	15	<i>Ibid.</i>
3	También las condiciones y restricciones institucionales justificaban la exclusión sistemática de las mujeres artistas y les impedían participar activamente en el mundo del arte.	16	Friedel y Hoberg 2013, p. 208.
4	Windecker 1991, p. 100.	17	Schade 1996, p. 37.
5	<i>Ibid.</i> , p. 102.	18	Fäthke 1992, p. 248.
6	<i>Ibid.</i> , p. 103.	19	Poppe 2011, p. 69.
7	<i>Ibid.</i>	20	Schulz 1996, p. 239.
8	Diario de Münter, custodiado en The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, cit. en Gollek 1981, p. 9.	21	Poppe 2011, p. 93.
9	Poppe 2011, p. 72.	22	Cit. en <i>ibid.</i> , p. 94.
10	Cit. según Isabelle Jansen, en Jansen 2017a, p. 53.	23	Schade 1996, p. 37 y ss.
11	<i>Ibid.</i> , p. 54.	24	Schulz 1996, p. 233.
12	<i>Ibid.</i> , p. 52.	25	Felix Thürlemann describe cómo Kandinsky, en cuanto intérprete de sus propias obras, participaba en la autoestilización; véase Thürlemann 1986.
13	Lea 2022, p. 88.	26	Eichner 1957, p. 197.
		27	Schulz 1996, p. 233.
		28	Meyer-Büser 1996, p. 9.
		29	Werckmeister 1989, p. 76. Sobre el concepto del diletantismo y su evolución en el siglo xix, véase, por ejemplo, Berger 1982, p. 58.
		30	Jansen 2017a, p. 230.
		31	<i>Ibid.</i> , p. 233.
		32	Schade 1996, p. 40.
		33	<i>Ibid.</i>
		34	Eichhorn 2016, p. 7.



La carrera de Gabriele Münter y la difusión de su arte en los años 1920-1962

Isabelle Jansen

«Cuando se comprenda el arte, mis obras colgarán en todos los grandes museos del mundo.»¹

Gabriele Münter es conocida sobre todo por las obras que pintó en los años de El Jinete Azul y en la etapa inmediatamente precedente. Su carrera fue, sin embargo, mucho más amplia y tuvo gran relevancia, a pesar de que hasta la fecha esas otras etapas no han recibido la misma atención. En los más de cuarenta años entre 1920 y su muerte, en 1962, la artista conoció la República de Weimar, la primera democracia parlamentaria de Alemania, la dictadura nazi a partir de 1933 y la República Federal de Alemania, fundada en 1949 tras la Segunda Guerra Mundial. No sólo la historia de Alemania, sino también su propia vida fue muy agitada en ese periodo, algo que a menudo se ignora. De hecho, esos años se interpretan frecuentemente como un periodo de inactividad o, en su caso, de evocación de la supuestamente única etapa de éxito en la carrera de la pintora, el breve periodo de 1908 a 1914. Sin embargo, esta apreciación no se corresponde en modo alguno con la realidad, tal como demuestran las exposiciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid y del Musée d'art moderne de París².

cat. 136 Gabriele Münter, *Mujer escribiendo en un sillón*
(*Estenografía: Mujer suiza en pijama*), 1929



fig. 20 Gabriele Münter, *Casa roja en la nieve*, 1924. Lienzo, 45,5 x 39 cm. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. L671

¿Cómo evolucionó el trabajo artístico de Gabriele Münter entre 1920 y 1962? ¿Cómo consiguió imponerse en el mundo del arte? ¿Qué estrategias utilizó? ¿Qué papel desempeñaron los hombres de su entorno en su obra y en la difusión de la misma, y hasta qué punto influyeron en su recepción? A continuación, se analizarán estas cuestiones.

Los años veinte: un nuevo comienzo

En febrero de 1920, Gabriele Münter regresó a Alemania tras cinco años de exilio «voluntario» en Escandinavia. Tanto en Suecia como en Dinamarca, la crítica y el mundo del arte local la habían ensalzado como una vanguardista internacional. En 1918, Copenhague fue testigo de su mayor exposición individual hasta la fecha, en la que presentó más de 130 obras³. Aunque a menudo exponía bajo el doble nombre de Münter-Kandinsky, se la consideró una pintora independiente: «Se trata de una artista independiente con un temperamento pictórico extraordinariamente delicioso, cerrado en la forma pero imbuido de una atmósfera peculiar, emparentado en cierta medida con Munch y Arosenius. Sus dibujos de retratos están también llenos de carácter. En resumen, aquí se brinda algo tan inusual como la posibilidad de conocer a una personalidad»⁴.

En Estocolmo, Münter estuvo en contacto con la pareja de artistas Sigrid Hjertén (1885-1948) e Isaac Grünewald (1889-1946), que habían estudiado en la Académie Matisse de París y, en general, estaban bien relacionados con la vanguardia artística. Este dinámico intercambio alteró el lenguaje pictórico de Münter: los colores se suavizaron, el estilo se hizo más gráfico, pareció adquirir una calidad más narrativa, y recurrió frecuentemente a las composiciones de figuras.

La vuelta de Münter a Alemania supuso un final abrupto de ese exitoso periodo. Prácticamente desconocida en su país de origen, tuvo que reconstruir su existencia desde cero, y no sólo porque el mundo había cambiado, sino también porque, al ser una mujer artista que ya no pertenecía a ningún grupo, no parecía haber lugar para ella. Sus colegas masculinos, en cambio, lo tuvieron casi siempre más fácil: Kandinsky, por ejemplo, regresó de Rusia a Alemania en 1921, tras ser nombrado profesor de la Bauhaus en Weimar⁵. Mientras que el mundo artístico alemán lo recibió con los brazos abiertos, Münter tuvo que valerse por sí misma y crear su propia red de contactos para ganar reconocimiento como artista. No obstante, el mismo año de su retorno a Alemania, se organizó una exposición individual en su honor en la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Múnich⁶.

De febrero de 1925 a octubre de 1926 otra exposición individual titulada *Gabriele Münter-Kandinsky* recorrió siete ciudades alemanas y su primera parada fue el Kunstverein de Colonia⁷. En diciembre de 1924 Münter se había trasladado a esta ciudad, donde permaneció seis meses porque desde allí le resultaba más fácil establecer y mantener contactos para planificar nuevas sedes donde presentar la muestra. Tal como se desprende de la agenda de Münter, la de Colonia se convirtió poco a poco en una exposición itinerante de larga duración.

Estos ejemplos demuestran lo proactiva que era Münter en la búsqueda de oportunidades para exponer sus obras y lo alejada que estaba del tópico, muy extendido, de la artista depresiva que no salía de su habitación y se limitaba a añorar el pasado. Münter se relacionó con numerosos artistas, galeristas y directores de museos: el galerista Günther Franke de Múnich; Walter Kaesbach, director de la Kunstakademie de Düsseldorf; los hermanos Nierendorf, galeristas de Berlín, y Alois Schardt, director del Städtisches Museum Moritzburg de Halle, por citar solo algunos. Más tarde fue también amiga de la primera mujer directora de un museo en Alemania, Hanna Stirnemann⁸.



fig. 21 Arthur Segal, *Heligoland*, 1923. Óleo sobre lienzo, 101 x 130 cm. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Berlín, Erworben aus Mitteln der Stiftung DKLB, 1981, inv. BG-M 2424/81

En estas circunstancias, es comprensible que Münter no pintara mucho, ya que, además, durante aquellos años casi nunca tuvo un estudio. En el periodo de 1920 a 1925, en que residió principalmente entre Múnich y Murnau, eligió esta última localidad y los paisajes circundantes como tema de sus cuadros, puesto que allí disponía del espacio y de la tranquilidad necesarios para dedicarse a la pintura. Estilísticamente se observa un manejo más libre del pincel. Las pinceladas son ligeras y sueltas, como se aprecia en *Casa roja en la nieve*, de 1924 [fig. 20], que parece un eco de sus años escandinavos. Sin embargo, aunque en ocasiones Münter pintara poco, el dibujo siempre le resultó indispensable y casi se podría definir como una necesidad existencial. No pasaba un solo día en que no dibujara algo en su cuaderno.

A finales de octubre de 1925 Münter se trasladó a Berlín, y cuatro años más tarde, a París. En ambas ciudades cambió a menudo de domicilio en busca de una pensión que fuera de su agrado. No obstante, disfrutaba de la vida animada y estimulante de la gran ciudad. Entre 1926 y 1929, asistió frecuentemente a la conocida escuela de pintura de Arthur Segal (1875-1944) en Berlín, que era un popular punto de encuentro de la vanguardia. En París visitó la Académie de la Grande Chaumière, donde ya había realizado un curso de dibujo en 1906. En 1922 se matriculó en un curso nocturno de pintura de desnudo en Múnich.

Quizá sorprenda que una artista de 50 años sintiera la necesidad de seguir formándose, sobre todo porque hace falta valor y fuerza para enfrentarse al juicio de un profesor, pero semejante actividad demuestra un interés fundamental por aprender y una gran apertura intelectual, cualidades que estaban profundamente arraigadas en Münter. Parece que entre Segal y Münter surgió la amistad, lo que permite intuir que el diálogo entre ambos se desarrollaría sin duda en situación de igualdad [cat. 134]. Es muy probable que a Münter se le concediera permiso para utilizar las aulas de la escuela de Segal como estudio. Sin embargo, en los cuadros de la artista apenas se reconoce la influencia de él, lo que sin duda llama la atención. A lo sumo, en algunas obras se percibe cierta inspiración en el uso de la gradación del color [fig. 21].

La adopción de un lenguaje pictórico más cercano a la Nueva Objetividad a partir de 1926 fue el cambio más importante en la producción de Gabriele Münter de los años veinte. Se trata de un pequeño grupo de obras pintadas en su mayoría en Berlín y en París hasta, aproximadamente, 1930. Un ejemplo destacado es *Mujer pensativa II*, de 1928 [fig. 22]. Un lenguaje formal sencillo, motivos claramente definidos y la reducción, en algunos casos incluso borrado, de las huellas del proceso pictórico son características clave de este nuevo estilo. Münter visitó numerosas galerías y museos tanto en Berlín



fig. 22 Gabriele Münter, *Mujer pensativa II*, 1928. Óleo sobre lienzo, 95,3 x 64,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, donación de Marie-Josée y Henry R. Kravis, inv. PG136.2019



fig. 23 Gabriele Münter, *Poeta*, hacia 1925-1930. Lápiz sobre papel, 17,5 x 12,4 cm. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.27/3

como en París, por lo que estaba bien informada de las últimas tendencias artísticas. En Berlín frecuentaba el Romanisches Café —un importante punto de encuentro de artistas e intelectuales de todo tipo—, donde se reunía a menudo con la escritora y actriz Eleonora Kalkowska (1883-1937) [cats. 128 y 129]. También conocía a la periodista y poeta Sylvia von Harden (1894-1963), a la que Otto Dix (1891-1969) retrató en 1926 como un icono de la Nueva Objetividad. Hacia 1928, Münter también realizó varios retratos de Sylvia von Harden [cat. 131]⁹. Asimismo, en el verano de 1923 conoció al historiador del arte Gustav Friedrich Hartlaub en el Schloss Elmau, no lejos de Murnau, quien en 1925 organizó la exposición que dio nombre al nuevo movimiento artístico¹⁰. Aunque Münter estaba muy familiarizada con la Nueva Objetividad, su acercamiento al movimiento fue puramente formal. Su repertorio temático no cambió ni tampoco abordó temas de crítica social, como hizo, por ejemplo, el ala verista¹¹. Como, además, Münter experimentaba simultáneamente con estilos diferentes, no debería hablarse de una fase de nueva objetividad en su obra.

En sus dibujos y, en especial, en sus *Menschenbilder* (cuadros de figuras humanas), Münter se sirvió cada vez más de contornos puros, creando obras maestras insuperables¹². Con una reducción extrema de los recursos conseguía la máxima expresión. Las composiciones, que frecuentemente muestran sólo una parte del motivo, recuerdan el encuadre de una imagen fotográfica. El motivo puede estar cortado por el borde superior de la hoja de papel, como en el dibujo *Repantingada en el sillón* [cat. 132]. Aunque la artista prescindía de las líneas interiores y del sombreado, era capaz de representar plásticamente un rostro tan sólo mediante los contornos, a menudo interrumpiendo la línea que los delimita y dejando a la vista los espacios correspondientes¹³. En estos dibujos subyace una visión abstracta donde el fondo queda incorporado como un elemento más de composición. El dibujo *Poeta* es un ejemplo notable de ello [fig. 23]. Hartlaub calificó con acierto a Münter como una «misteriosa maestra de la línea pura, del contorno puro»¹⁴.

La llamada «nueva mujer» era a menudo el tema de sus dibujos. Las representaba de manera informal, a veces incluso indecorosa, sentadas con las piernas separadas o fumando. Münter llevaba una vida independiente en Berlín, y en 1929 se trasladó sola a París. Al principio se reunía regularmente con Lou Albert-Lasard (1885-1969), que se había instalado en la capital francesa y pintaba con ella. Ambas artistas se habían conocido en Berlín.

Su encuentro con el filósofo e historiador del arte Johannes Eichner (1887-1958) en la Nochevieja de 1927 en Berlín marcó un punto de inflexión en la vida y la carrera de la artista. Eichner no sólo se convirtió en el compañero sentimental de Münter, sino que también se comprometió intensamente con el arte de su pareja. Pasó a ser su agente, publicó artículos sobre su obra, organizó exposiciones e incluso le daba consejos sobre pintura.

Sin embargo, en lo que atañe a la parte comercial, el papel de Eichner parece que no fue muy relevante, al menos al principio. Münter supo desenvolverse con más éxito en este sentido porque había creado una extensa red que ampliaba constantemente. Era además una persona sociable y acudía asiduamente a lugares como el Schloss Elmau, donde tenía la ocasión de conocer a personas interesadas en el arte, que a veces compraban cuadros in situ. Para Münter, Elmau era, entre otras cosas, un punto de encuentro y de contactos importante. El filósofo y teólogo Johannes Müller mandó construir el complejo durante la Primera Guerra Mundial y lo inauguró en 1916. Gracias a su idílica ubicación en las montañas cercanas a Garmisch-Partenkirchen, no muy lejos de Murnau, los huéspedes podían practicar senderismo en un paisaje virgen y conocer y experimentar la naturaleza de primera mano. Las veladas se amenizaban con conciertos, conferencias y bailes. A partir de 1921, Münter pasó allí semanas e incluso meses. Pintaba y dibujaba el paisaje del entorno y hacía retratos de los huéspedes. Además del material para pintar, también llevaba consigo fotografías de sus cuadros para poder enseñar a los residentes que mostraban interés. Asimismo, consiguió que la autorizaran a organizar exposiciones de sus obras. El Schloss Elmau se convirtió así en un lugar importante para difundir su trabajo y ampliar su red de contactos. Münter consiguió allí nuevos clientes que más tarde le hicieron encargos o la recomendaron a otras personas.

Poco a poco, Eichner se fue implicando cada vez más en la comercialización de la obra de Münter, de modo que la pintora volvió a tener más tiempo para su trabajo artístico. Su estancia de un año en Francia, en 1929-1930, marcó el comienzo de una etapa muy productiva, y en general, la década de 1930 fue una de las más prolíficas de su vida. En una carta a Eichner fechada en 1933 escribió: «En mi libro de registro de cuadros aparecen cada día una o más obras nuevas, como en una fábrica. Pero aún no sé si alguno de los lienzos y cartones tendrá algún valor. Casi nada es definitivo»¹⁵.

La época del nacionalsocialismo

A finales de enero de 1933, Münter hizo que trasladaran a su casa de Murnau cajas que contenían sus cuadros. Después de examinarlos, el 31 de enero escribió a Eichner, que se encontraba en Berlín: «Pero una cosa me parece clara —por citar la vieja profecía, ya muy banalizada—, si espero hasta después de mi muerte, mi obra será probablemente muy apreciada. Si la expongo antes, el éxito será el de siempre: unos pocos pronunciarán grandes elogios (pero sólo en voz baja), y luego todo se quedará en nada —me refiero al éxito “artístico”, no al económico—, a menos que tuviera un poderoso valedor. Uno solo no puede hacerlo — conexiones. Recomendaciones — palabras poderosas, ayuda poderosa de personas poderosas. Sin eso, la competencia es demasiado grande»¹⁶. En estas líneas hay un atisbo de resignación, lo cual es comprensible dada la coyuntura política. El día anterior, el presidente de Alemania, Paul von Hindenburg, había nombrado a Adolf Hitler canciller del Reich. Münter se dio cuenta de que la situación de los artistas, cada vez más difícil desde hacía años, empeoraría todavía más. Sus palabras son también un testimonio de sus dificultades para establecerse en Alemania, a pesar de que hacía ya trece años que había regresado de Escandinavia. Como mujer artista que, a diferencia de muchos de sus colegas masculinos, no ocupaba ningún cargo oficial, como, por ejemplo, una cátedra, le resultaba mucho más difícil establecer los contactos adecuados.

Münter vivía sola en Murnau desde 1931, ya que Eichner tardó mucho tiempo en tomar la decisión de instalarse con ella. La elección del domicilio común fue un tema recurrente en su correspondencia hasta que en 1936 Eichner decidió por fin trasladarse definitivamente a Murnau. Los años anteriores, Eichner había organizado la exposición itinerante *Gabriele Münter. 50 Gemälde aus 25 Jahren (1908-1933)*, que pudo verse en siete ciudades alemanas entre 1933 y 1935¹⁷. La última exposición individual de Münter antes de la guerra se celebró en Heilbronn en enero de 1938¹⁸. Y aunque la artista no se implicaba mucho en la organización de estas muestras, en el fondo seguía siendo muy activa y, por ejemplo, sugería a Eichner a quién debería contactar¹⁹.

Sin embargo, el papel de Eichner en la carrera de Münter no se limitó a la difusión de la obra de su compañera, sino que también afectó a su trabajo artístico. De hecho, como muy tarde a partir de 1929, pero quizá ya en 1928, «corregía» repetidamente sus cuadros, como decía Münter.

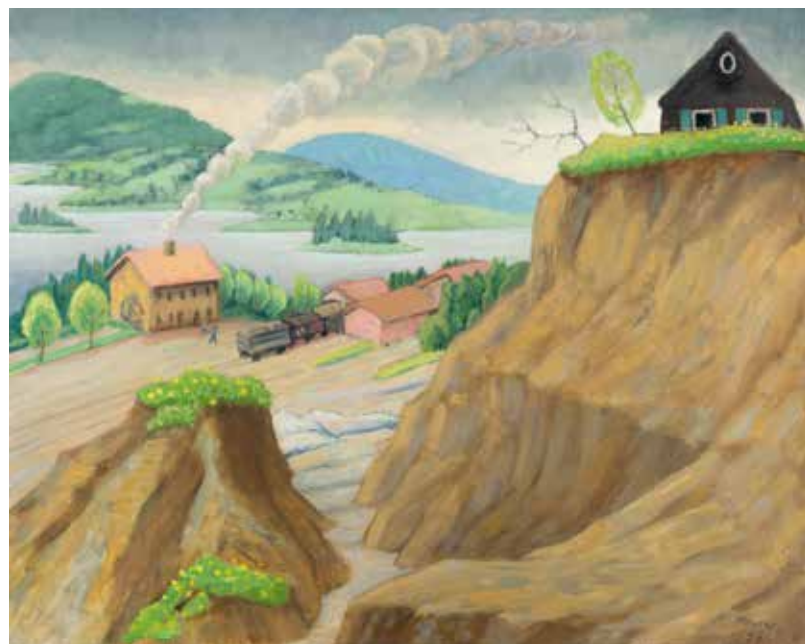


fig. 24 Gabriele Münter, *Gravera junto al Staffelsee*, 1929, Óleo sobre lienzo, 48,2 x 60,5 cm. Colección privada, Suiza



fig. 25 Gabriele Münter, *Paisaje nocturno con luna blanca*, 1940. Cartón, 65,7 x 46,7 cm. Kunstsammlungen Chemnitz, depósito permanente Sammlung Claus Hüppe, inv. L210

En sus cartas y notas, la artista menciona los «cuadros al dictado» de Eichner o las correcciones de éste. Uno de los primeros ejemplos que conocemos es *Gravera junto al Staffelsee*, que Eichner corrigió en abril de 1929²⁰ [fig. 24]. Las intervenciones de Eichner podían ser importantes, como demuestra un ejemplo de 1940: refiriéndose al proceso de creación de *Paisaje nocturno con luna blanca* (luna naciente), Münter reconoció que Eichner había expresado numerosos deseos y sugerencias tras examinar el cuadro. Entonces, ella lo retocó: «[...] se convirtió en "Paisaje de otoño" con árboles amarillos. Creo que Ei[chner] se entrometió demasiado»²¹. Un día después, Münter realizó otra versión junto con Eichner [fig. 25] basándose en un dibujo que él había hecho y finalmente describió el resultado como «Fresco, brillante. No un Münter, más bien un Eichner».

A partir de 1935, Münter dedicó varias pinturas a las obras de construcción, un tema que ya le había preocupado en 1912. Dos importantes proyectos que se realizaban a la puerta de su casa, para los Juegos Olímpicos de Invierno de 1936 en Garmisch-Partenkirchen, le sirvieron de inspiración. A menudo iba sola o con Eichner a ver las obras, y a veces

dibujaba o pintaba allí mismo. La excavadora se convirtió en el centro de la mayoría de los cuadros y hoy conocemos doce pinturas sobre cartón o lienzo de los años 1935 a 1937 con esta temática. El trabajo preparatorio fue muy intenso y Münter realizó numerosos dibujos y fotografías²². *La excavadora azul* (*Obras en la carretera de las Olimpiadas a Garmisch*) [cat. 151] es el único cuadro de formato grande de la serie: mide 60,5 x 92,5 cm. Las otras obras, de 33 x 41/45 cm, son notablemente más pequeñas²³. También es el único realizado con tanta precisión y se trata de una obra en la que Eichner volvió a asesorar a la pintora. Sin embargo, no fue éste, sino otros dos cuadros más pequeños los que se presentaron en la exposición *Die Strassen Adolf Hitlers in der Kunst* en Múnich y en Berlín²⁴ [cats. 152 y 153]. En 1957, Johannes Eichner describió las circunstancias en las que habían sido incluidos en la exposición: «Finalmente, una influyente dama llamada Erna Hanfstaengl, que ya había desertado internamente del sistema dictatorial, se prestó a un juego satírico al introducir a escondidas, por malicia, dos bocetos de Gabriele Münter, pequeños e independientes (33 x 41 cm), en la exposición *Las carreteras de Adolf Hitler* en Múnich y

en Berlín, que en el contexto parecían una burla de los principios nacionalsocialistas, pero que pasaron desapercibidos bajo la autoridad de la muestra; no tenían nada que ver con las autopistas, sino que se limitaban a representar excavadoras, y con su estilo pictórico anulaban toda la pared llena de cuadros grandes»²⁵. No menos interesante es también el hecho de que Eichner clasificara estos dos cuadros como pinturas de gran calidad a pesar de que él mismo aconsejó a Münter que domesticara su pincelada, lo que ella finalmente hizo en el cuadro de gran formato de la excavadora. En 2017 pudimos desmentir que estas dos obras se mostraran en la exposición sin el conocimiento de la artista²⁶. Parece como si Eichner hubiera querido rehabilitar a su compañera con esta declaración de 1957, o más bien situarla en el lado correcto, de forma similar a como había intentado subrayar el carácter «ingenuo y popular» de la obra de Münter durante la época nacionalsocialista para mantenerla alejada del círculo de El Jinete Azul y así protegerla. Sin embargo, desde 1936 Münter mantenía buenas relaciones con la marchante Erna Hanfstaengl, amiga de Hitler desde 1923²⁷. Como la mayoría de sus colegas hombres de la modernidad, Münter también trabajó conscientemente en su propia categorización histórico-artística. Por ello no es tan sorprendente que en 1948 escribiera lo siguiente en un breve texto autobiográfico: «La dictadura, que desde 1937 me obligó a ocultar mi existencia como artista, y la guerra, contribuyeron a mi aislamiento, sin obstaculizar ni influir en mi trabajo»²⁸. Esta afirmación no es, sin embargo, totalmente correcta, puesto que sabemos que Münter presentó su última exposición individual en 1938 y que continuó exponiendo al menos hasta 1942²⁹. En mayo de ese mismo año participó en la exposición del Weilheimer Kreistages der NSDAP (Consejo del distrito de Weilheim del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán) con el cuadro *Consuelda y clavelitos rosas delante de la ventana*³⁰ [fig. 26]. En realidad, la idea de Münter era presentar *Cosecha en la Alta Baviera* (*trabajando en el campo cerca de Dettendorf*), pero como Eichner no estaba de acuerdo con esa elección, acordaron presentar la naturaleza muerta³¹.

Sin embargo, la producción de Münter de 1933-1945 no muestra una ruptura ni estilística ni temática, aunque algunas obras puedan catalogarse como intentos de adaptación en la elección del motivo o quizá también en el uso de un estilo pictórico «domesticado». La influencia de Eichner parece haber sido decisiva en este sentido. No llamar la atención significaba, en realidad, poder seguir exponiendo y, por tanto, tener la oportunidad de vender obras³².



fig. 26 Gabriele Münter, *Consuelda y clavelitos rosas delante de la ventana*, 1935. Lienzo, 65 x 50 cm. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. B17

El ingreso de Münter en la Reichskammer der bildenden Künste [Cámara de Bellas Artes del Reich] el 1 de enero de 1934 se debió también a este motivo. Eichner ya era miembro de la Reichsschrifttumskammer [Cámara de Escritores del Reich] desde junio de 1933³³.

Münter siguió pintando paisajes, inspirándose sobre todo en los alrededores de Murnau, pero también en su último viaje al extranjero, en 1933, al norte de Italia y a los lagos de la zona. Por primera vez, la mayor parte de sus obras fueron, sin embargo, naturalezas muertas; la mayoría, bodegones puramente florales. De esta época datan también cuadros que representan únicamente objetos de arte popular o una mezcla de flores y artefactos populares. La decisión de centrarse más intensamente en este género se interpreta a veces como una reacción a la situación político-artística, ya que esas composiciones inofensivas no podían provocar una reacción negativa. O quizás a Münter le resultaba también más fácil utilizar un lenguaje visual más sosegado en la representación de objetos y flores que en la reproducción de un paisaje. Y como ya no viajaba, sus fuentes de inspiración disminuyeron.



fig. 27 Gabriele Münter, *Flores en la noche*, 1941. Óleo sobre cartón, 50,1 x 65,1 cm. Hamburguer Kunsthalle, Hamburgo, inv. HK-288o

Después de 1945: ¿Los años del éxito?

Tras la brecha que supuso la Segunda Guerra Mundial y doce años de dictadura, la vida artística en Alemania volvió a ser la de antes. Había una necesidad enorme de volver a ver el arte que había estado prohibido durante años. ¿Qué significó este nuevo comienzo para Münter, que ahora tenía 68 años? ¿Cómo siguieron las cosas para ella?

En 1949 tuvieron lugar tres acontecimientos importantes para la artista. La Haus der Kunst de Múnich acogió la extensa exposición de El Jinete Azul que organizó Ludwig Grote (1893-1974), más tarde director general del Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, por encargo del Central Collecting Point, las Bayerische Staatsgemäldesammlungen y la Städtische Galerie im Lenbachhaus³⁴. Münter había sido elegida miembro del Comité de Honor en 1948. Sin embargo, sólo envió nueve cuadros, mientras que Kandinsky, Marc y Macke estuvieron representados con más de cuarenta obras cada uno³⁵. A pesar de ello, Münter vio en esta exposición el comienzo de su «redescubrimiento». Sin embargo, esta apreciación sólo es correcta en parte, ya que a partir de entonces la artista fue considerada una figura marginal de El Jinete Azul y no una pintora independiente. Ese mismo año también fue testigo de la primera compra de un cuadro de Gabriele Münter por

parte de un museo. Carl Heise, director de la Hamburger Kunsthalle desde 1945, compró directamente a la artista *Flores en la noche*, de 1941 [fig. 27], para la colección. En 1950, las Bayerische Staatsgemäldesammlungen adquirieron, asimismo sin intermediarios, *Hombre sentado en una butaca*, de 1913³⁶. Probablemente, así fue cómo llegó la primera obra de Münter de la época de El Jinete Azul a un museo alemán. La compra se realizó a propuesta del galerista Otto Stangl. A partir de entonces, los museos alemanes adquirieron sobre todo obras de Münter de los años 1909 a 1914. Sin embargo, desde aproximadamente 1940 había ya un cuadro de la artista en un museo alemán: *Pequeña naturaleza muerta con barco*, 1931³⁷. Con mucha probabilidad este sea el primer cuadro de Münter que fue colgado en un museo alemán, que su autora había donado al Städtisches Museum de Herford. En Estados Unidos, en cambio, ya había una pintura en una colección pública desde 1931, en concreto, en el Art Institute of Chicago. La viuda del coleccionista de obras de El Jinete Azul, Arthur Jerome Eddy, que presumiblemente había comprado el cuadro a Münter en 1914, lo cedió al museo³⁸. En Europa, el museo municipal de Linz, la Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum (desde 2003 Lentos Kunstmuseum Linz), adquirió en 1960 *El lago azul*, de 1954 [cat. 155], una obra tardía de la pintora. Como durante la dictadura nazi no había cuadros de Gabriele Münter en ningún museo, a excepción de la obra del Städtisches Museum de Herford, la artista no estuvo representada en la exposición *Entartete Kunst* [Arte degenerado] de 1937, a diferencia de sus colegas de entonces.

1949 fue también el año en el que empezó su andadura la exposición itinerante *Gabriele Münter. Werke aus fünf Jahrzehnten*. Hasta 1953 se presentó en 22 ciudades³⁹. A partir de la década de 1950, además de Eichner, otras personas desempeñaron también un papel importante en la difusión del arte de Münter, como el ya mencionado galerista münichés Otto Stangl, que junto con su esposa Etta había abierto la Moderne Galerie Otto Stangl en Múnich en 1948. Stangl trabajó intensamente para colocar cuadros de Münter en colecciones privadas y museos. Gracias a sus esfuerzos, Münter pudo exponer dos obras en la primera Documenta de Kassel en 1955, entre ellos *Naturaleza muerta en gris*⁴⁰ [cat. 83]. Entre los 147 artistas sólo había siete mujeres⁴¹. Ya en 1950 Münter había participado con tres cuadros, entre ellos *Naturaleza muerta con huevos de Pascua* [cat. 93], en otra exposición internacional importante, en concreto, en la XXV Bienal de Venecia⁴².

Otra persona cuyo nombre está ligado de forma inseparable al de Gabriele Münter y la historia de la Lenbachhaus es el historiador del arte Hans Konrad Roethel (1909-1982), a quien Johannes Eichner había conocido en 1952. Roethel era entonces el conservador principal de las Bayerische Staatsgemäldesammlungen. A lo largo de los años surgió una estrecha amistad y Roethel fue invitado a Murnau. En diciembre de 1956, Münter y Eichner le abrieron el sótano de la casa, en el que se almacenaban centenares de obras de la pintora y de sus compañeros —hombres y mujeres— de El Jinete Azul y su círculo. Cuando Kandinsky se vio obligado a abandonar Alemania en 1914 por ser ciudadano de un país enemigo, tuvo que dejar atrás sus posesiones en Múnich, incluidos sus cuadros. Después de la guerra intentó recuperarlos. Una disputa legal entre él y Münter, con la intervención de abogados, se prolongó hasta 1926. Finalmente, Kandinsky recuperó algunos cuadros, pero la mayor parte de su obra permaneció en poder de Münter. Esta valiosísima colección se guardó en un almacén de Múnich hasta que la artista la llevó a Murnau en los años treinta. En 1957, con motivo de su 80 cumpleaños, Gabriele Münter donó gran parte de la colección a la Städtische Galerie im Lenbachhaus, de la que Roethel se había convertido entretanto en director⁴³.

También en 1957 Johannes Eichner publicó la doble biografía *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst* [Kandinsky y Gabriele Münter. Sobre el origen del arte moderno] y este año se convirtió así en un momento clave para la recepción de Münter. Su nombre estaba en boca de todos. Lo que a primera vista quizá pueda parecer un gran éxito, debe, sin embargo, relativizarse. A Münter se la mencionaba exclusivamente vinculada a El Jinete Azul, lo que quizá le resultara desconcertante, puesto que durante el periodo de entreguerras apenas se la había relacionado ni con Kandinsky ni con El Jinete Azul. En la década de los años veinte, en cambio, se había ensalzado precisamente su «originalidad» y su «singular personalidad como artista»⁴⁴. Cuando en 1920 Münter expuso en solitario en la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Múnich, un crítico escribió: «El hecho de que la señora Kandinsky no se perdiera en la niebla de la abstracción subiéndose al colorido globo aerostático de su marido no hace sino confirmar su personalidad»⁴⁵. Durante la dictadura nazi, Eichner se había esforzado por mantener a Münter alejada del círculo de El Jinete Azul para protegerla, y en las reseñas de exposiciones de la época se subraya a menudo que Münter se inspiraba en el arte popular y que sólo había tenido un contacto superficial con dicho grupo.

La donación de Münter a la Lenbachhaus tuvo, por tanto, un efecto bastante negativo en su imagen como artista. Sobre todo, se la consideró y se la alabó como la salvadora de las obras de Kandinsky de la época de El Jinete Azul. De los 25 cuadros de Münter que llegaron a la Lenbachhaus a través de la donación la mayoría fueron pintados antes de la Primera Guerra Mundial. Dos datan del periodo escandinavo [cats. 119 y 124] y uno, *El lago gris* [cat. 147], de 1932. Esa estrechez de miras hizo que no se reconociera la obra posterior de Münter. La situación fue similar en el caso del libro de Eichner, ya que también se centra en los años con Kandinsky. Sólo el penúltimo capítulo, «El resurgimiento de Gabriele Münter», está dedicado a su obra tardía, y consta de apenas 10 páginas. La orientación del libro es lo que sobre todo perjudicó a la artista. Mientras que Eichner describe a Kandinsky como un genio y un teórico del arte, de Münter dice que era una artista que trabajaba de forma intuitiva, en línea con los tópicos sobre la creatividad femenina: «La interiorización de lo que ven sus ojos y el hecho de pintar un cuadro son para ella como regalos que tiene que esperar hasta que le llegan. No hay nada que se parezca al trabajo profesional o a la obsesión de otros artistas, cuya confianza en sí mismos y toda su existencia dependen de su quehacer artístico...»⁴⁶. Ese mismo año, Roethel escribió lo siguiente en el prólogo de la exposición de Kandinsky-Münter que había organizado con motivo de la donación de la artista: «[...] la confrontación de sus obras con la de sus amigos de las antípodas saca a la luz un motivo fundamental de la pintura moderna: la dialéctica entre la espiritualidad y la ingenuidad»⁴⁷.

Con su donación y la publicación del libro de su compañero, Münter pasó a desempeñar un doble papel secundario: como apéndice del genio Kandinsky y como salvadora de su obra de la época de El Jinete Azul. Gabriele Münter no debió de mantenerse totalmente al margen en esta situación o bien estaba sometida a la influencia de Eichner, muy interesado en difundir el arte de su compañera. Aprovecharon el viento favorable del momento, por así decirlo, para perseguir ese objetivo. El breve texto autobiográfico de Münter de 1948 es revelador en este sentido. La autora dedica tres cuartas partes del mismo a los años anteriores a 1914⁴⁸. Artísticamente Münter intentó adaptarse al espíritu de la época, aventurándose de nuevo en el terreno de la abstracción, sin embargo, utilizó principalmente papel como soporte. Cabe preguntarse hasta qué punto Otto Stangl la animó a dar ese paso, puesto que la abstracción estaba de moda en aquella época y el galerista representaba a

artistas contemporáneos que practicaban ese estilo. En 1955 organizó incluso una exposición de cuadros abstractos de Gabriele Münter⁴⁹. Según Eichner, los problemas de equilibrio de Münter, que le impedían salir de casa, fueron el detonante de su interés por la abstracción⁵⁰.

Como había sucedido desde 1933, los bodegones florales continuaron predominando su producción artística en el periodo de posguerra. Sin embargo, Münter los trató de forma muy diferente en lo que respecta al estilo y a la composición. El espectro oscila entre un lenguaje pictórico preciso y otro muy vivo, con una técnica más suelta. Las composiciones son a veces tradicionales —como podría ser un ramo de flores sobre una mesa con una perspectiva clásica—, pero también a menudo experimentales. La focalización en una flor, por ejemplo, evoca un primer plano fotográfico o, de otro lado, la supresión de la perspectiva hace que el motivo resulte particularmente llamativo. Münter juega repetidamente con la representación del espacio, que en ocasiones puede resultar tan confuso que el espectador llega a perder la orientación. Así ocurre también en *Naturaleza muerta delante de la casa amarilla* [cat. 154], donde el espectador cree ver un bodegón encima de una mesa situada ante una ventana con vistas a las casas. En realidad, la mesa no está delante de una ventana, sino frente al cuadro *La casa amarilla*, que Münter pintó en 1911⁵¹. Aquí, la pintora juega también con los géneros al mezclar una naturaleza muerta con un paisaje. En este ejemplo se aprecia muy bien que los bodegones de Münter no siempre se identifican a primera vista, como cabría esperar de un tema como éste. La variedad compositiva de los cuadros son un claro testimonio de la alegría y la creatividad con las que la pintora abordó este género.

Este breve esbozo de los años 1920-1962 en la vida de Gabriele Münter nos muestra la fuerza y la energía con las que la artista afrontó esos años tan agitados. Su necesidad de pintar o de dibujar siempre fue más fuerte que cualquier otra cosa. La vida la inspiraba, casi podría decirse que la obligaba a expresarse artísticamente. Al mismo tiempo, no se cansaba de luchar para visibilizar su obra y ser reconocida por el público. Después de la Segunda Guerra Mundial parece que lo consiguió. Sin embargo, su reconocimiento fue limitado. Münter, antigua compañera de Kandinsky, cofundadora de El Jinete Azul, propietaria y donante de la mayor y más importante colección de obras de artistas de dicho grupo y su círculo, se convirtió en el centro del redescubrimiento de ese colectivo, pero como testigo, no como artista.

Aceptó, por tanto, que su recepción como artista fuera fragmentaria. Al menos, le reportó una fama que, entre otras cosas, se plasmó en la adquisición de obras suyas por parte de museos de todo el mundo. Durante mucho tiempo, la historiografía artística occidental se centró casi exclusivamente en los protagonistas masculinos, de acuerdo con las convenciones sociales de la época. Salvo contadas excepciones, las mujeres artistas fueron ignoradas. A pesar del creciente interés por la periferia de la producción artística y, por tanto, por las mujeres artistas, esta visión continúa pesando en la actualidad. Por ello, la tarea de dar a conocer toda la obra de Gabriele Münter sigue siendo un gran reto para instituciones como The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation. Exposiciones como las del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y el Musée d’art moderne de París contribuyen a hacerlo.

1 Manuscrito fechado el 21 de febrero de 1951, conservado en The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich (en adelante citada como Fundación Münter y Eichner).

2 La exposición de París llevará por título *Gabriele Münter. Peindre sans détours* y tendrá lugar entre el 4 de abril y el 24 de agosto de 2025. El núcleo de las obras de las exposiciones de Madrid y París es el mismo, sin embargo, mientras el Thyssen dedica una sección a los años que Münter pasó en Escandinavia, en la muestra del Musée d’art moderne son las estancias de la pintora en París las que reciben una atención especial.

3 Se tituló *Gabriele Münter-Kandinsky. Oljemalninger, Glastavler, Grafik*, y tuvo lugar en Den Frie Udstilling, 7 al 13 de marzo de 1918. En ella pudieron verse 100 cuadros, 20 pinturas sobre vidrio, 7 grabados al aguafuerte y una pared con dibujos.

4 August Burnius escribió estas frases en el *Svenska Dagbladet* del 6 de marzo de 1916 con motivo de la exposición individual de Münter en la galería Gummesons Konsthandel de Estocolmo *Der Sturms konstutställning, Kollektiv utställning Münter, Oljemålning och grafik*. La traducción al alemán figura en un cuaderno en el que Münter documentaba sus exposiciones conservado en la Fundación Münter y Eichner.

5 Jansen 2021.

6 *Gabriele Münter. Gemälde und Zeichnungen*, Múnich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, diciembre de 1920.

7 Las otras itinerancias fueron Essen, Krefeld, Duisburgo, Hagen, Elberfeld y Braunschweig. Para más información, véase Jansen 2017a, p. 264.

8 Hanna Stirnemann (1899-1996) fue nombrada directora del Stadtmuseum de Jena en 1930.

9 Entre otros: *La incomparable (La poeta Sylvia von Harden)*, hacia 1928, lápiz sobre papel, 28,7 × 22 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, inv. GMS 1073, reproducido en Hartlaub 1952, lám. 16. *La incomparable* (S. v. H.) y *Mujer sentada con cigarrillo*, ambos de hacia 1928, Centre Pompidou, París, Musée national d’art moderne/Centre de création industrielle, invs. AM 2019-622 y AM 2019-623. Según una anotación en su agenda, Münter conoció a Von Harden el 19 de marzo de 1928.

10 Münter hizo un retrato de Hartlaub en un cuaderno de bocetos de 1923-1924. En el dibujo figura la siguiente anotación: «Dr. G. Hartlaub 30 VIII», inv. Kon. 46/57, p. 41, en la Fundación Münter y Eichner. En una libreta de direcciones escribió la dirección de Hartlaub debajo de la anotación «Elmau. Agosto 1923».

11 Sobre la clasificación de los cuadros de Münter adscritos a la Nueva Objetividad, véase Lampe 2023.

12 El término *Menschenbilder* lo acuñó Gustav Friedrich Hartlaub en Hartlaub 1952. El Bucerius Kunst Forum de Hamburgo adoptó este título para una exposición dedicada a cuadros de Münter que representaban la figura humana: *Gabriele Münter. Menschenbilder*; véase Baumstark 2023.

13 Gustav Friedrich Hartlaub, «Die Zeichnerin Gabriele Münter», prólogo en Hartlaub 1952, s. p.

14 *Ibid.*

15 Carta de Münter a Eichner, Murnau, 26 de noviembre de 1933, conservada en la Fundación Münter y Eichner.

16 Carta de Münter a Eichner, Murnau, finales de enero de 1933, conservada en la Fundación Münter y Eichner.

17 La muestra itineró a Bremen, Paula Modersohn-Becker-Haus, abril-mayo de 1933; Barmen, Barmer Kunstverein, Ruhmeshalle, agosto de 1933; Bochum, Städtische Gemäldegalerie, 1933; Jena, Kunstverein Jena, Prinzessinnenschlösschen, 14 de enero-11 de febrero de 1934; Eisenach Schloss, 16/17 de febrero-mediados de marzo de 1934; Altenburg in Thüringen, Museum, 1935; Stuttgart, Kunsthaus Valentien im Königsbau, mayo-junio 1935.

18 La primera parada fue en Herford, Herforder Verein für Heimatkunde, en la nueva sala de exposiciones del Städtisches Museum, 15 de diciembre de 1937-18 de enero de 1938.

19 Véase Jansen 2022, pp. 192-193.

20 Anotación en la agenda de Münter fechada en 22 de abril de 1929, conservada en la Fundación Münter y Eichner.

21 *Paisaje nocturno con luna blanca (salida de la luna)*, 1940, lienzo, 85,4 × 60,5 cm, Museum Wiesbaden, donación de M. y W. Rick 2013. Véase Jansen 2017b, pp. 188-189.

22 Sobre estas obras, véase Jansen 2017c, pp. 214-218.

23 Las excepciones son *Obras en la carretera de las Olimpiadas (mezclando hormigón, salida de la luna)*, 1935 [cat. 150] y *Obras en la carretera de las Olimpiadas (excavadora humeante en el paisaje)*, 1935, 50,2 × 65 cm, lienzo, inv. L 39, ambos en la Fundación Münter y Eichner.

24 Sala de exposición en la Theresienhöhe, 16 de septiembre-mediados de octubre de 1936. Otras itinerancias fueron Berlín, Breslavia, Schlesisches Museum der bildenden Künste, diciembre 1936-enero 1937 y Stuttgart, Ulm.

25 Eichner 1957, p. 189.

26 Jansen 2017, pp. 216-218.

27 Kleine 2015, p. 615. En una anotación de la agenda de Münter de 17 de febrero de 1936 se desprende que el contacto con Erna Hanfstaengl se había producido por mediación del galerista Günther Franke.

28 Münter 1948. Véase la traducción del texto completo en este mismo catálogo, pp. 214-215.

29 Véase nota 18 más arriba.

30 Jansen 2017c, p. 218.

31 *Cosecha en la Alta Baviera (trabajando en el campo cerca de Dettendorf)*, 1942, lienzo, 60,3 × 73,5 cm, Fundación Münter y Eichner, inv. L19, repr. En Jansen 2017a, n.º 190.

32 Kleine 2023, p. 15.

33 Ickerott-Bilgic 2012, p. 37.

34 En junio de 1945, el gobierno militar estadounidense fundó en Múnich el Central Art Collecting Point, un centro de recogida de obras de arte para devolver a sus legítimos propietarios los bienes culturales confiscados como consecuencia de la persecución nazi.

35 *Der Blaue Reiter, München und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1908-1914, Haus der Kunst, Múnich, septiembre-octubre de 1949. Véase Hille 2012, p. 206 y p. 259, nota al pie 201. Hoberg y Friedel 1992, p. 23.

36 *Hombre sentado en una butaca*, 1913, lienzo, 95 × 125,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich, inv. 11227.

37 Lienzo, 65,5 × 54,8 cm, Städtisches Museum Herford.

38 *Naturaleza muerta con reina*, 1912, óleo sobre lienzo, 79,7 × 61,3 cm, The Art Institute, Chicago, Arthur Jerome Eddy Memorial Collection, inv. 1931.521.

39 Véanse las itinerancias en Jansen 2017a, p. 264.

40 El segundo cuadro era *Sol al atardecer*, 1908. En paradero desconocido.

41 Hille 2012, p. 217.

42 Expuso también *Paisaje con muro blanco*, 1910, lienzo, 50 × 65 cm, Osthaus Museum Hagen, inv. K 1506, n.º 49; *Hombre sentado en una butaca*, 1913, n.º 50, véase nota 36 más arriba.

43 La donación incluyó unas 1.100 obras, entre ellas, más de 90 pinturas, más de 300 acuarelas, témperas y dibujos, 29 cuadernos de bocetos y 24 pinturas sobre vidrio de Kandinsky. De Münter había 25 cuadros y numerosos trabajos sobre papel.

44 Wilhelm Hausenstein, «Kunst in München», en *Frankfurter Zeitung*, 27 de diciembre de 1920; «Aus dem Braunschweiger Kunstleben», en *Braunschweiger Neueste Nachrichten*, 17 de octubre de 1926.

45 H. Eßwein, en *Münchner Post*, 23 de diciembre de 1920. Esta valoración es, sin embargo, una excepción. La historia del arte teleológica tradicional consideraba precisamente una carencia el hecho de que Münter no pintara abstracto.

46 Eichner 1957, p. 34. Según el historiador del arte estadounidense Reinhold Heller, Eichner desarrolló esta estrategia durante la época nazi para proteger a Münter, apartándola del entonces impopular movimiento expresionista. En la década de 1950, estas declaraciones contribuyeron a que se infravalorara la contribución de Münter a los logros pioneros de El Jinete Azul. Véase Heller 1997, p. 58.

47 Hille 2012, p. 219. Kandinsky y Münter 1957, s. p.

48 Véase nota 28 más arriba.

49 *Gabriele Münter. Improvisationen 1952 bis 1954*, Múnich, Kunstkabinett Otto Stangl, febrero-marzo 1955.

50 Jansen 2017a, p. 231.

51 *La casa amarilla*, 1911, cartón, 51,8 × 75 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich, inv. 12181.

Obras

Nota: algunos prestadores aportan únicamente información sobre el soporte de las pinturas. Esta decisión se debe a que la artista experimentó con la técnica.

54 **Reflejos y sombras**

66 **Comienzos en blanco y negro**

78 **Al aire libre**

94 **El descubrimiento de Murnau**

114 **Personas** 134 **Interiores y objetos**

148 **La amazona azul**

166 **Exilio en Escandinavia**

180 **Vida nómada**

196 **Regreso a Murnau**

Reflejos y sombras

Gabriele Münter se autorretrató en más de una docena de pinturas, muchas de ellas fechadas entre 1908 y 1914 [cats. 2-4 y 10]. A pesar de haberlas realizado en su mayoría durante los años en los que fue una de las protagonistas del desarrollo del expresionismo en Múnich, no las incluyó en las exposiciones en las que participó.

La artista mantuvo estas obras ocultas durante mucho tiempo, indicio de su probable uso privado, y sin embargo presentó *Paseo en barca* [cat. 9] en diversas ocasiones¹. En este lienzo, de mayores dimensiones, se incluye a sí misma de espaldas en el primer plano de una escena con más figuras. Su identidad es sólo descifrable tras reconocer la de aquellos que la acompañan —los pintores Wassily Kandinsky y Marianne von Werefkin junto a un niño, Andreas, el hijo de Alexej von Jawlensky.

Esta singular manera de representarse a sí misma de manera camuflada era un recurso que Münter había anticipado en algunas de las fotografías de su viaje a Estados Unidos entre 1898 y 1900. En ellas, su sombra proyectada se había convertido en la forma de incluir sutilmente su propia imagen en la composición [cats. 5 y 7]. La artista acudiría a este original recurso en otras ocasiones a lo largo de su carrera, como en el *Desayuno de los pájaros*, de 1934 [cat. 11], donde de nuevo este juego de desdoblamientos es el protagonista.

¹ Poco después de ser pintada, la obra se expuso en la segunda de las exposiciones de la NKVM (Nueva Asociación de Artistas de Múnich), celebrada en septiembre de 1910 y, desde entonces, en numerosas muestras hasta 1919, revelando así la importancia simbólica que ocupa dentro de su corpus artístico.



- 1 *Autorretrato, hacia 1901*
Carboncillo, 44,7 x 30,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich
- 2 *Autorretrato frente a un caballete, hacia 1908-1909*
Óleo sobre lienzo, 78 x 60,5 cm
Princeton University Art Museum,
Princeton





3

Autorretrato, 1909

Óleo sobre cartón, 49 x 33,7 cm
Schlossmuseum Murnau y Ernst von Siemens
Kunststiftung, Múnich



4

Autorretrato, hacia 1909-1910

Óleo sobre cartón, 49 x 33,7 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid



- 5 Niña en una calle, San Luis, Misuri, 1900
- 6 Grupo familiar junto a una valla de madera (sentada arriba: Emmy Münster; a la derecha: Willie Scheuber), Marshall, Texas, 1900
- The Gabriele Münster and Johannes Eichner Foundation, Múnich

- 7 Mujer en un lago, probablemente en Forest Park, San Luis, Misuri, 1900
- The Gabriele Münster and Johannes Eichner Foundation, Múnich

- 8 Kandinsky fumando en pipa, probablemente Dresde, verano de 1905
- The Gabriele Münster and Johannes Eichner Foundation, Múnich

Paseo en barca, 1910
Óleo sobre lienzo, 125,1 × 73,66 cm
Milwaukee Art Museum, Milwaukee





10

Autorretrato, 1935

Cartón, 44,7 × 33,1 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

11

El desayuno de los pájaros, 1934

Óleo sobre cartón, 45,7 × 55,2 cm
National Museum of Women in the Arts,
Washington, D. C.



Comienzos en blanco y negro

Entre 1898 y 1900 Gabriele Münter realizó un viaje decisivo por Estados Unidos. Con 20 años y escasa formación artística previa, la futura pintora visitó por primera vez el país en que sus padres, emigrantes germanos retornados a Alemania durante la Guerra Civil, se habían conocido y habían contraído matrimonio. Durante los dos años que duró su estancia, vivió con sus parientes maternos en diferentes lugares de Misuri, Arkansas y Texas y conoció de primera mano diferentes realidades de la sociedad norteamericana.

Desde su llegada al nuevo continente, Münter esbozó en sus cuadernos de apuntes aquello que le llamó la atención. Pero cuando, en febrero de 1899, se compró una de las nuevas cámaras portátiles que Kodak había lanzado al mercado un año antes, la fotografía se sumó de un modo significativo a su actividad como dibujante.

Para la artista, las más de 400 tomas que se conservan de este circuito americano nunca tuvieron categoría de obras de arte. Hoy, sin embargo, son valoradas tanto por su calidad como por la relevancia que tuvieron en su evolución. Realizadas en un momento muy incipiente de su carrera en que se encontraba alejada del mundo artístico, la joven Münter experimentó con las posibilidades creativas de este nuevo medio. ¿Fue el aparato fotográfico su primer maestro? o quizás ¿muestran sus fotos de forma temprana una particular manera de ver el mundo?

Gracias a la cámara, la artista exploró por primera vez algunos temas, como el paisaje, las vistas urbanas, el interior de los hogares o el mundo del trabajo, que posteriormente también serían objetivo de sus pinceles. También se percibe en sus fotos un interés por captar instantes y trabajar en series que se perpetuará en los años venideros. Pero, sobre todo, estas imágenes son testimonio de una manera de mirar simple y analítica, capaz de estructurar el espacio a base de unas pocas líneas, que se convertirá en una de las principales características de sus composiciones.



Hacia un barco de vapor para una excursión por el Misisipi, San Luis, Misuri, 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



- 13 Mujer con sombrilla en la ribera del Misisipi, cerca de San Luis, Misuri, 1900
- 14 Lago con barcas, San Luis, Misuri, 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

- 15 Barco de vapor en el Misisipi, cerca de San Luis, Misuri, 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

- 16 Tren a vapor sobre terraplén, Arkansas o Texas, 1899-1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



17

Tres mujeres vestidas de domingo,
Marshall, Texas, 19 de junio de 1900

The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



18

Escena callejera con coche de caballos,
Nueva York, octubre de 1900

The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



19

Niño con pistola de juguete,
Nueva York, octubre de 1900

The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



- 20 Hogar dulce hogar en casa de la tía Annie,
Plainview, Texas, 1899-1900
- 21 Donohoo's Warehouse, Plainview,
Texas, 1899-1900
- The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



- 22 Emmy Münter con parientes masculinos delante
de la casa en Plainview, Texas, 1899-1900
- The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



- 23 Interior: Árbol con muñecas y otros objetos,
probablemente Plainview, Texas, 1899
- The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



24 Mujer joven cerca de Moorefield,
Arkansas, 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



25 Susie y Sullivan, Marshall, Texas, 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



26 La sra. Allen en su salón, Marshall, Texas, 1900
27 Anciana en un sillón, San Luis, Misuri, 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



28 Willie (Willie Graham, leyendo en el suelo del
dormitorio), Guion, Texas, primavera de 1900
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

Al aire libre

En 1901 Gabriele Münter se instaló en Múnich con la idea de convertirse en artista profesional. Debido a que las mujeres aún no eran aceptadas en la Academia, se inscribió en la escuela creada por la Unión de Mujeres Artistas [Künstlerinnen-Verein] y en 1902 continuó su formación en la escuela Phalanx. A pesar de que en un primer momento se interesó por la escultura, las clases de pintura con Wassily Kandinsky, fundador y uno de los maestros de dicha escuela, cambiaron su decisión.

Sus primeros óleos están fechados en los meses estivales de 1902 y 1903, cuando la joven estudiante se unió a las campañas pictóricas que organizó Kandinsky por distintas zonas rurales de Baviera. Posteriormente, entre 1904 y 1908, acompañada ya sólo por Kandinsky, viajó por numerosos lugares de Europa y el norte de África. Allí realizó obras vinculadas estilísticamente al impresionismo tardío que, pintadas al aire libre y con espátula, denotan un mayor interés por los volúmenes que por el análisis de los efectos atmosféricos.

Durante estos años itinerantes al lado de Kandinsky, Münter no sólo pintó, sino que mantuvo su interés por la fotografía. Muchos de los enclaves que visitó fueron registrados en ambos medios como, por ejemplo, las calles de las medinas de Túnez, donde residiría entre diciembre de 1904 y abril de 1905 [cats. 34-38], o las vistas del parque Saint-Cloud de París de 1906 [cats. 42-44].

La capital francesa fue una de las últimas paradas antes de regresar a Múnich en 1908. Durante un año, entre 1906 y 1907, tuvo la oportunidad de ver la obra de Gauguin, Van Gogh o los fauvistas, encabezados por Matisse, y asistió a las clases de Théophile Steinlen en la Académie de la Grande Chaumière.





30 Gabriele Münter en su bicicleta, probablemente en Fürstenfeldbruck, 1901
Fotografía de autor desconocido
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



31 Gabriele Münter pintando en el caballete al aire libre, Kochel, 18 de julio de 1902
Fotografía de Wassily Kandinsky
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



32 Gabriele Münter de pie en una barca de remos, Alta Baviera, 1901
Fotografía de autor desconocido
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



33 Gabriele Münter con una obra y materiales de pintura en el puente de Vils, Kallmünz, verano de 1903
Fotografía de Wassily Kandinsky
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



- 34 *Callejón en Túnez, 1905*
Lienzo, 16,3 x 24,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich
- 35 *Casa en las afueras de Túnez, 1905*
Lienzo, 16,4 x 21,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



- 36 *Morabito de Sidi Yahia, vista desde el lado sureste, Susa, marzo de 1905*
- 37 *Rue du Pacha, Túnez, invierno de 1905*
- 38 *Puerta de Ksar er-Ribat, Susa, marzo de 1905*
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



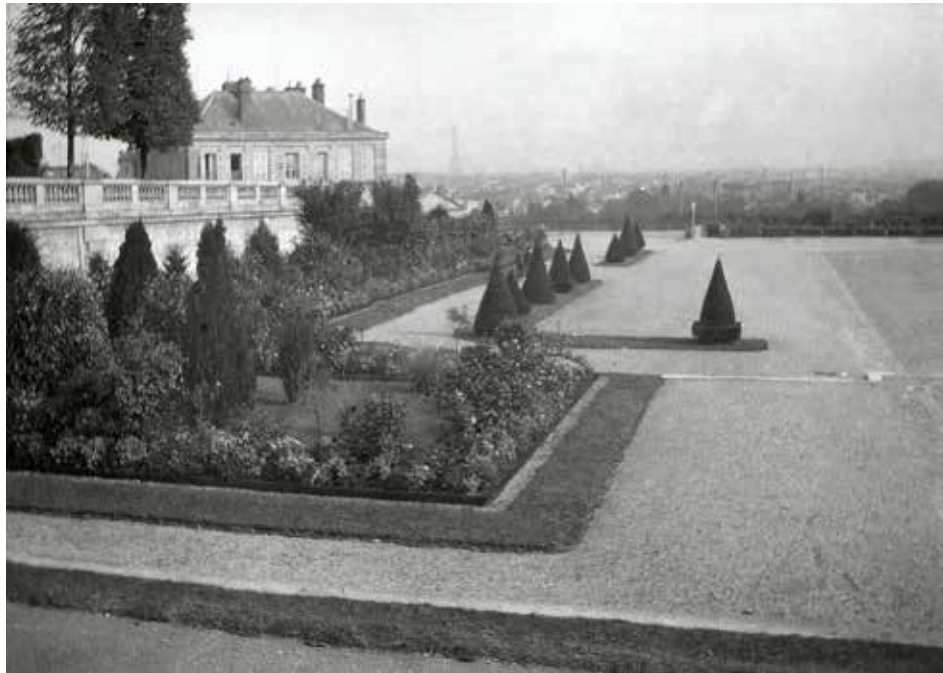


39 Cactus tras un muro, Túnez, invierno de 1905
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

40 Aloe, 1905
Lienzo, 25,8 x 16,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich







42

Terraza del parque de Saint-Cloud,
vista de París, 1906
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



43

Parque de Saint-Cloud (Estudio n.º 3), 1906
Lienzo adherido a cartón, 22,2 x 34 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation,
Múnich, préstamo a largo plazo de una colección privada

44

Parque de Saint-Cloud, 1907
Linograbado a color sobre papel japonés, 10,9 x 24,4 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München,
Múnich

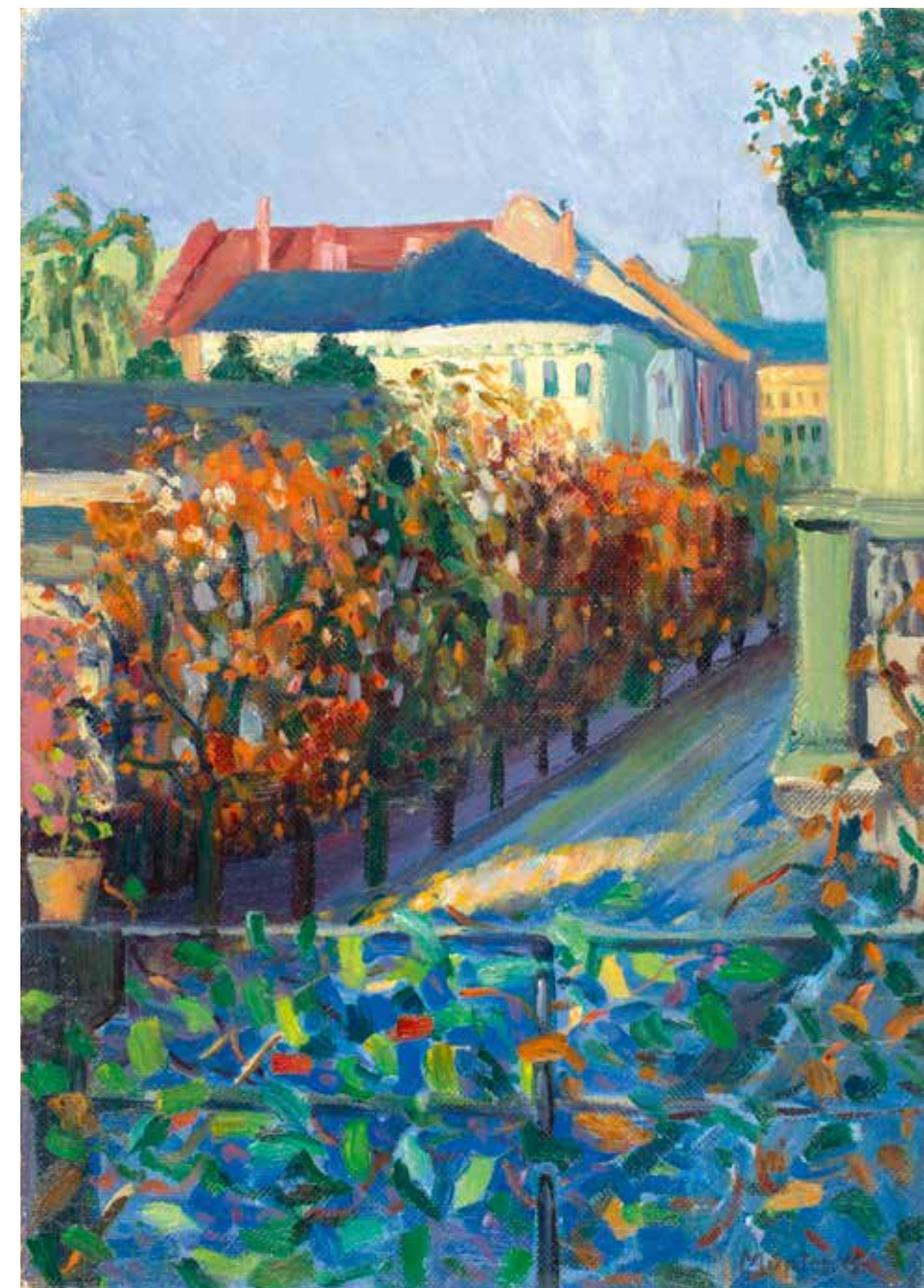




45

Casita-Bellevue, 1907

Linograbado a color sobre papel japonés, 16,6 x 12,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



46

*Vista desde la casa del hermano
de la artista, Bonn*, 1908

Óleo sobre cartón, 47,2 x 33,6 cm
Colección Carmen Thyssen

El descubrimiento de Murnau

Tras cuatro años de ausencia, Gabriele Münter regresó a Múnich en 1908 y en el verano de ese año visitó Murnau am Staffelsee junto a Kandinsky y la pareja formada por Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin. En este pueblo bávaro, situado en las estribaciones de los Alpes, los cuatro artistas trabajaron en estrecha colaboración en unas obras fundacionales para el expresionismo alemán.

Las vistas que realizó a su llegada desde su habitación de la posada Griesbräu muestran la transición desde su anterior pintura de pinceladas cortas y empastadas a un nuevo estilo fluido [cats. 47 y 48]. Algo más tarde, ya a pie de calle, pintó al aire libre las pintorescas calles y el imponente paisaje en unas composiciones en las que progresivamente eliminó lo anecdótico y dio rienda suelta al color. «Tras un breve periodo de agonía, di un gran salto: de pintar la naturaleza —de forma más o menos impresionista— a sentir un contenido, a abstraer, a plasmar un extracto»¹, recordaba la pintora.

Al año siguiente, Münter volvió a Murnau junto a sus tres compañeros y, durante su estancia, adquirió una casa a las afueras de la localidad [cat. 54]. Este particular refugio rural se convertiría en uno de los epicentros de la vanguardia artística alemana de principios de siglo xx.

¹ Gabriele Münter, entrada en el diario de 1911, conservado en The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich. Citado según Hoberg 2005, pp. 45-46.



47 *Desde la ventana de la posada Griesbräu, 1908*
 Cartón, 33 x 40,1 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



48 *Vista desde la ventana de la posada Griesbräu, 1908*
 Cartón, 41 x 33 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



49

Nubes al atardecer, 1909

Óleo sobre lienzo, 51 x 61,5 cm
Colección privada, Alemania

50

Paisaje con iglesia, 1909

Óleo sobre cartón, 32,7 x 44,5 cm
Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken,
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz





51

Vista del jardín de la casa de Münter hacia la colina del castillo y la iglesia de Murnau, hacia 1909

The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



52

Murnau (Murnau en mayo), 1924

Óleo sobre lienzo, 51 x 38 cm
Colección Carmen Thyssen



53

La casa de Münter en Murnau
desde el jardín, hacia 1910

The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



54

La casa de Münter en Murnau, 1931

Lienzo, 42,5 x 57 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



55 *Alameda ante una montaña*, 1909
Óleo sobre tabla, 49,1 x 58,6 cm
Colección privada, Alemania

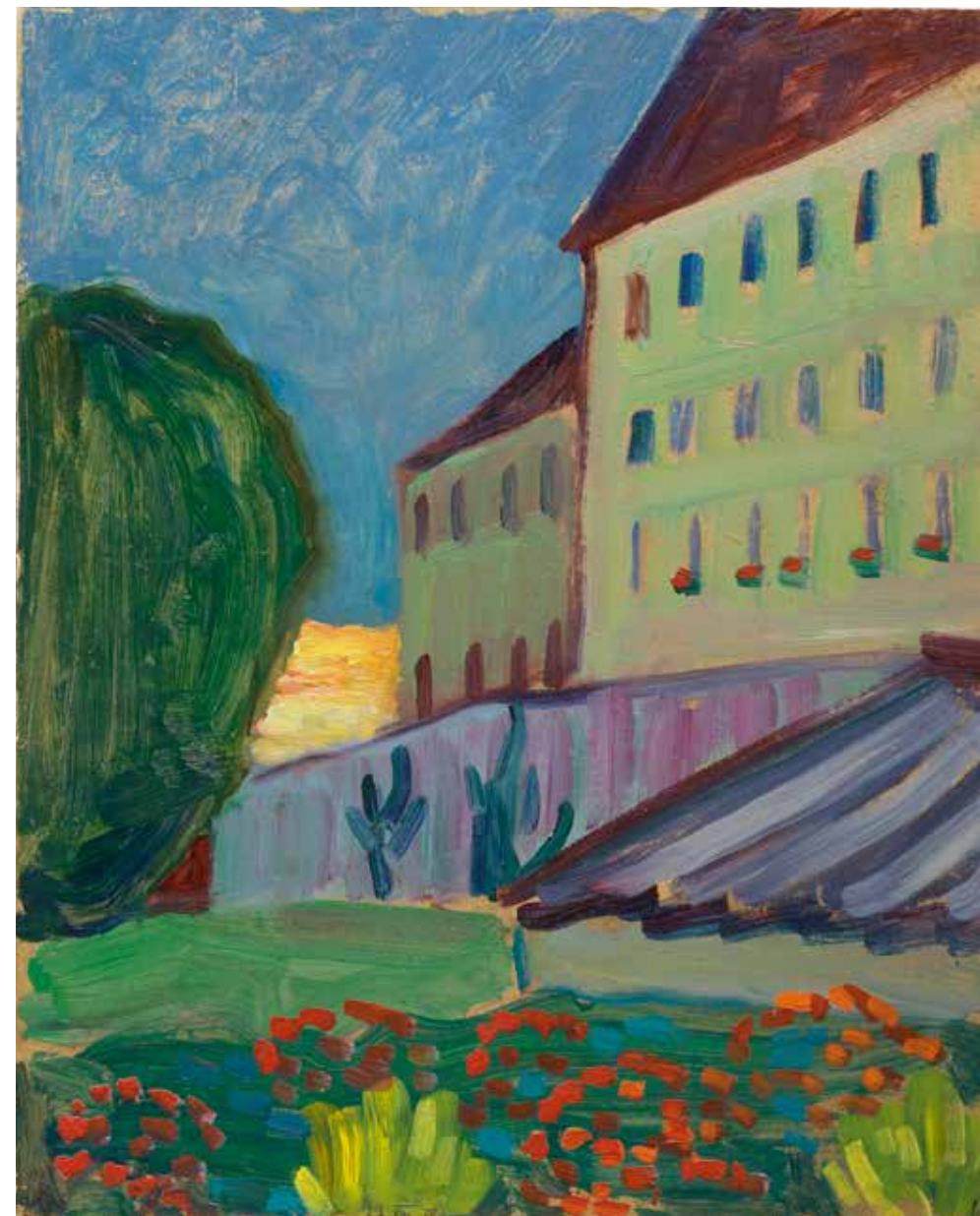


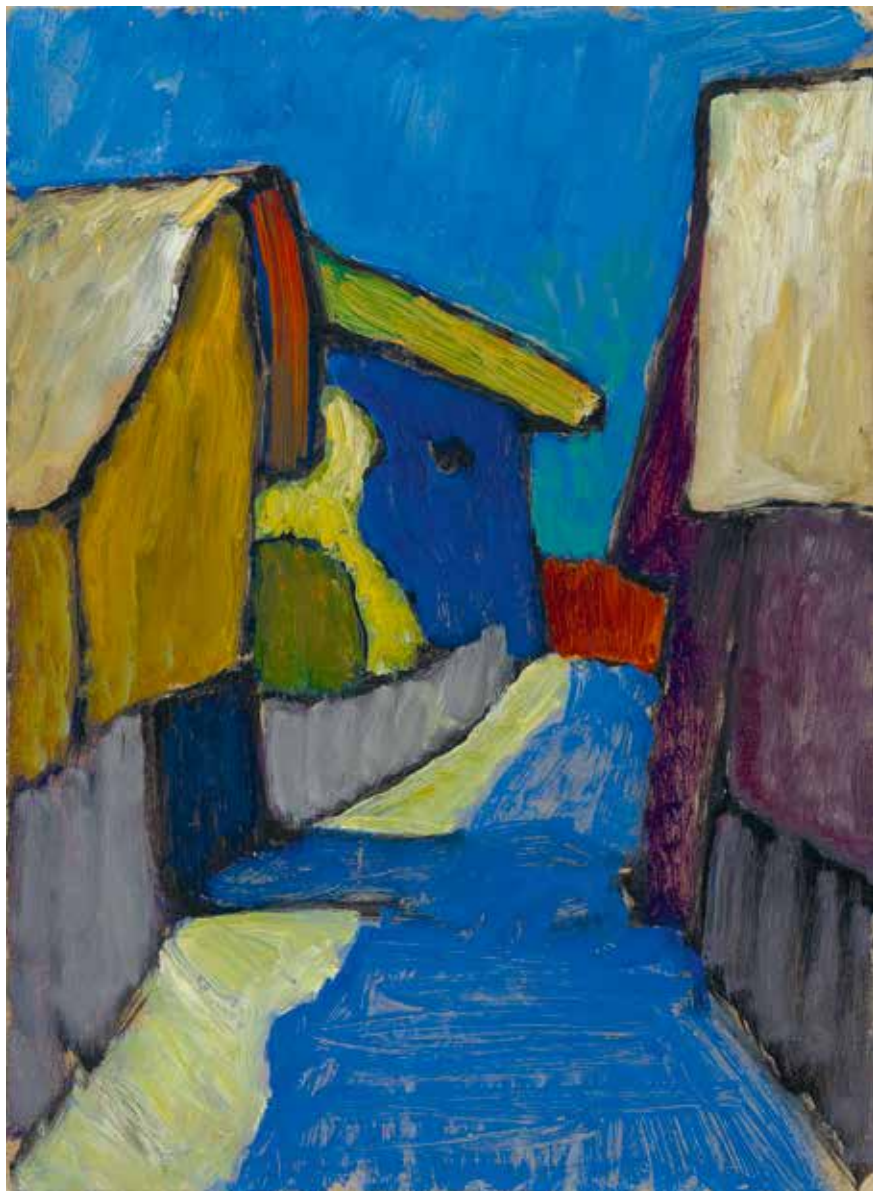
56 *Jardín en Murnau*, hacia 1910
Óleo sobre cartón, 37,5 x 46 cm
Museum Wiesbaden



- 57 Johannistrasse de Murnau hacia el oeste,
al fondo la posada Griesbräu en Obere
Hauptstrasse, hacia 1908-1909
- 58 Obermarkt hacia el sur, al fondo la posada
Angerbräu, hacia 1908-1909
- The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

- 59 *Las escuelas, Murnau, 1908*
Óleo sobre cartón, 40,6 x 32,7 cm
Colección Carmen Thyssen





60 *Calle de pueblo en azul*, 1911
Óleo sobre tabla, 35 x 25,4 cm
Colección privada, Alemania



61 *Estudio abstracto con casa*, hacia 1910-1912
Cartón, 43,7 x 31 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



62 *Calle de pueblo en invierno, 1911*
 Cartón, 52,4 × 69 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München, Múnich



Personas

La representación de personas siempre ocupó un lugar significativo en la obra de Münter. La artista, que recordaría retrospectivamente cómo en su infancia siempre prefirió dibujar «caras» mientras otros niños pintaban «historias»¹, mantendría este interés a lo largo de toda su vida. Los cuadernos de apuntes que se conservan en la fundación que lleva su nombre muestran esta inclinación, que, a partir de 1899, se trasladó a la fotografía y algo más tarde al grabado. La mayor parte de las obras que expuso en el Salon d'Automne de París de 1907, entre las que se encontraban *Aurélie* y *Kandinsky* [cats. 64-68], eran retratos en los que se revela ya su destreza para combinar la reducción de los elementos compositivos con la fidelidad con el parecido físico de la persona retratada.

Desde 1908 y 1909, tras el cambio de estilo que tuvo lugar en Murnau, sus retratos, como también sus paisajes, adquirieron colores intensos, formas simplificadas y contornos oscuros. Münter representó a numerosas mujeres y niños a lo largo de toda su carrera, generalmente personas de su entorno, como Marianne von Werefkin [cat. 75], pero también a las lugareñas de Murnau [cat. 71]. Sin embargo, frente a este tipo de retratos, en los que aisló a sus personajes situándolos ante un fondo neutro, pronto privilegió unas composiciones en las que sus protagonistas aparecían como parte de escenas de género, realizando acciones en interiores o dialogando estrechamente con los objetos que los rodeaban.

¹ Gabriele Münter, «Bekenntnisse und Erinnerungen», en Hartlaub 1952, s. p.

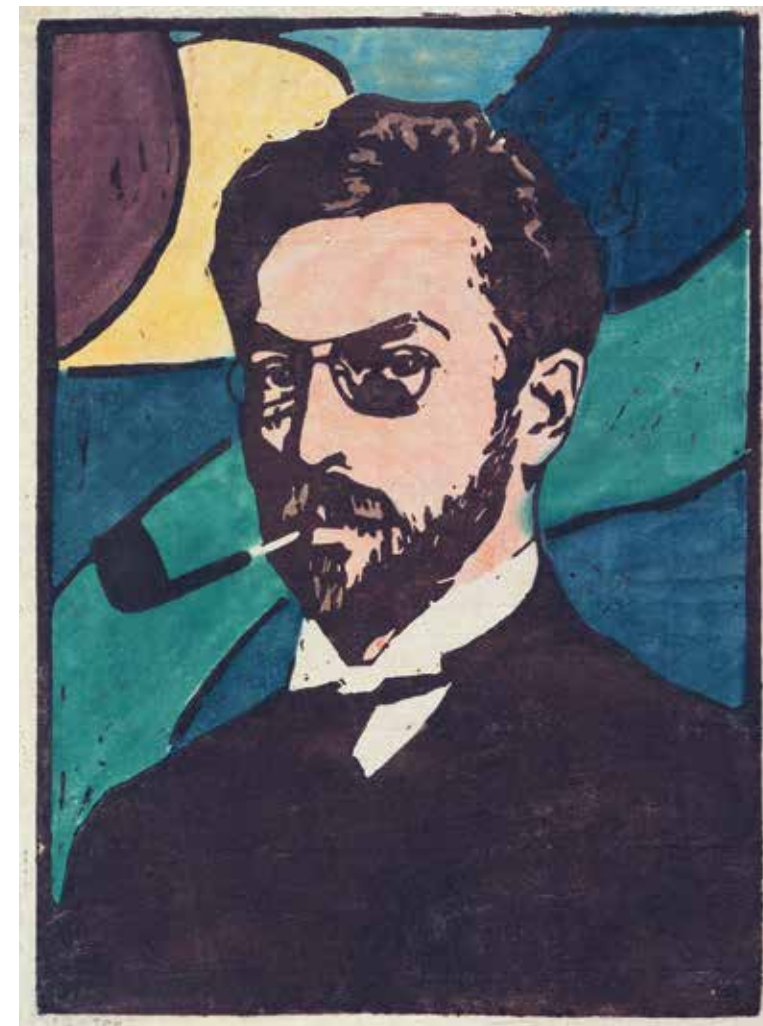


64 *Aurélie*, 1906
Linograbado a color sobre papel
hecho a máquina, 19 x 12,9 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich

65 *Aurélie*, 1906
Linograbado a color sobre papel
japonés, 18,7 x 17 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich

66 *Aurélie*, 1906
Linograbado a color sobre papel
japonés, 21 x 18,9 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich

67 *Aurélie*, 1906
Linograbado a color sobre papel
japonés, 18,7 x 17 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



68 *Kandinsky*, 1906
Linograbado a color sobre papel japonés,
25 x 18,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



69

La señorita Mathilde, 1908-1909

Cartón, 75,6 x 51,1 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



70

La señorita Mathilde con pañuelo azul, 1908-1909

Cartón, 72 x 56,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

Mujer de Murnau (Rosalie Leiss), 1909

Óleo sobre cartón, 92 x 64,8 cm
Préstamo permanente de la Ernst von Siemens Kunststiftung,
Múnich, y la PSM Privatstiftung Schlossmuseum Murnau
en el Schlossmuseum Murnau





72 *Retrato de un niño [Willi Blab], 1908-1909*
 Cartón, 75,1 × 51,4 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



73 *La pequeña Dietrich, 1908*
 Cartón, 41 × 33,1 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich

74 *Niña con trenzas, 1909*
 Cartón, 44,8 × 32,9 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



Retrato de Marianne von Werefkin, 1909

Cartón, 81,2 × 55,2 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, München







77 *Escuchando (Retrato de Jawlensky)*, 1909
Cartón, 49,8 × 66,4 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



78 *Naturaleza muerta con figura I (Sra. Simonovich)*, 1910
Lienzo, 78,5 × 100 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

Naturaleza muerta en el tranvía
(Después de la compra), 1909-1912

Cartón, 50,2 x 34,3 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich





80 Friedel, sobrina de Münter, delante de la entrada de una casa en Murnau, 1909
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



81 Kandinsky con una pala cavando en el jardín de la casa en Murnau, 1910-1911

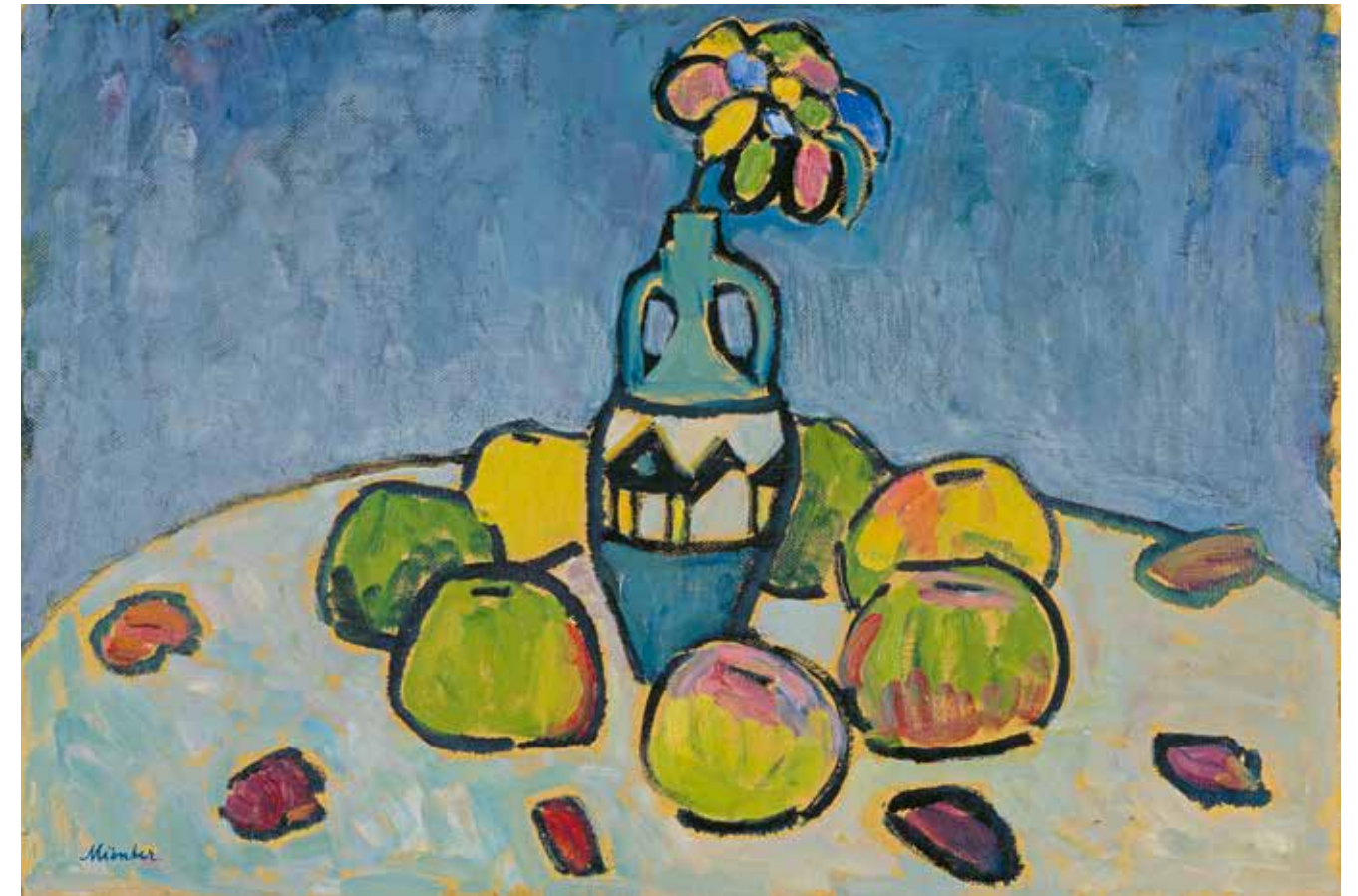
82 Kandinsky tumbado entre dos sillas de jardín delante de la casa de Münter en Murnau, hacia 1909
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



Interiores y objetos

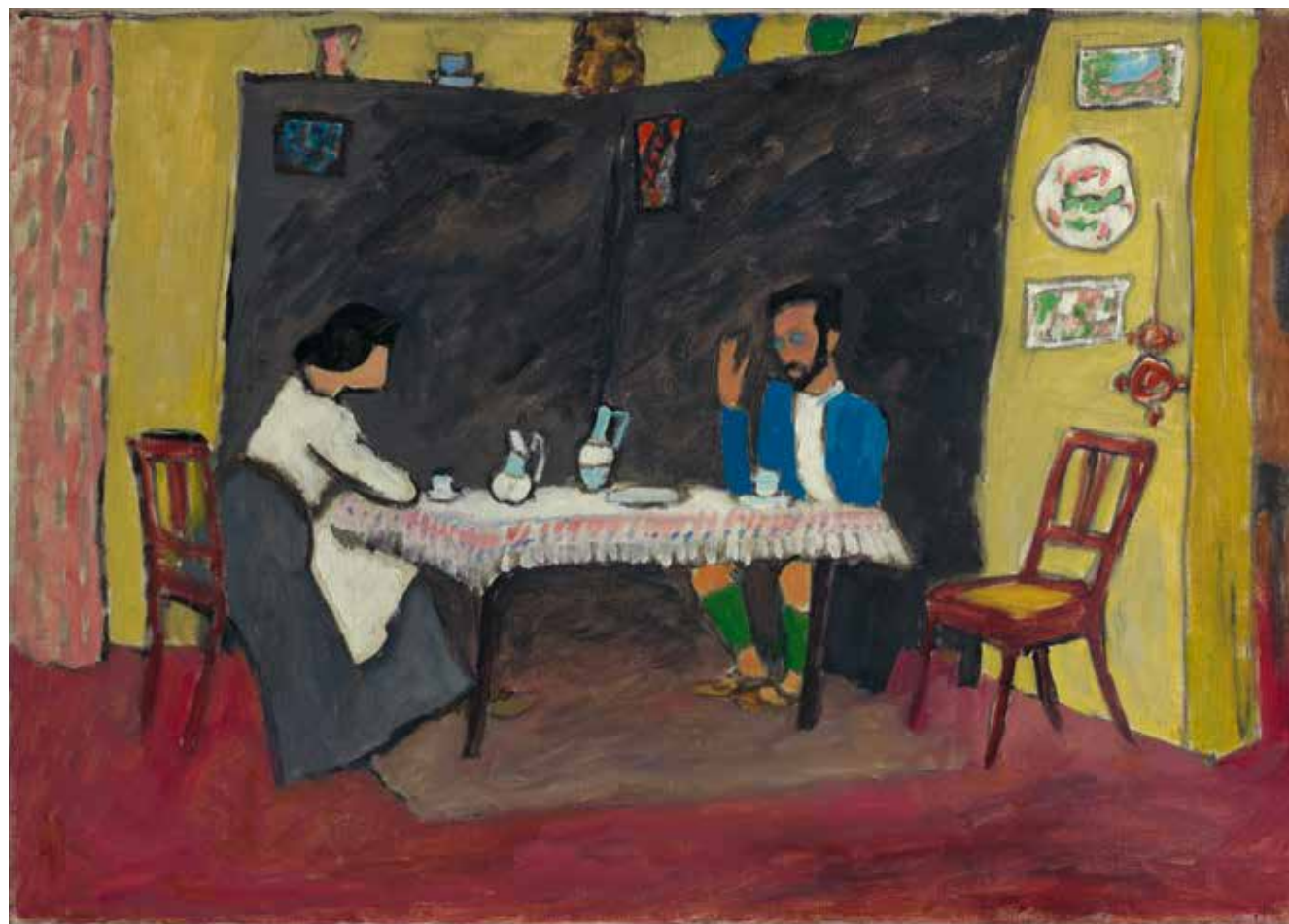
A partir del verano de 1909 y hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, Münter alternó los inviernos en Múnich con largas temporadas durante los meses cálidos en su nueva casa de Murnau. En esta vivienda, que se convirtió en tema de algunas de sus pinturas y fotografías, la artista materializó la idea utópica que compartía con Kandinsky de crear una comunidad artística ligada a lo rural. En su deseo de llevar una vida conectada con la naturaleza, ambos renunciaron a muchas de las comodidades a las que estaban acostumbrados en la gran ciudad e imitaron la vida de los campesinos, trabajando en su huerto, vistiéndose con los trajes típicos de la región o decorando el espacio interior y sus austeros muebles con motivos populares.

En este momento de fascinación por la cultura rural, Münter descubrió la pintura sobre vidrio típica de la zona. Esta expresión artística popular, de formas simplificadas y expresivos colores divididos por gruesos contornos oscuros, le fascinó de inmediato al contener muchos de los elementos que ansiaba alcanzar en su pintura. Pronto adquirió algunos ejemplos y los incorporó a su colección de arte vernáculo, como muestran sus pinturas y fotos de la decoración de sus hogares durante esta época [cats. 85, 86 y 89]. También fueron protagonistas de sus naturalezas muertas en las que buscaba conectar con la espiritualidad de estos objetos cuyo carácter era principalmente devocional. Pero, además, en su deseo de experimentación, decidió aprender la técnica de mano del pintor local Heinrich Rambold y convertirse en la primera artista del grupo formado por Kandinsky, Jawlensky y Werefkin en hacer sus propias obras sobre cristal.



83 *Naturaleza muerta en gris*, 1910
 Cartón, 34,5 × 50,4 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München, Múnich





85 *Kandinsky y Erma Bossi sentados a la mesa, 1909-1910*
Óleo sobre lienzo, 49,3 x 70 cm
Schlossmuseum Murnau

86 *El comedor de la casa de Murnau, hacia 1911*
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

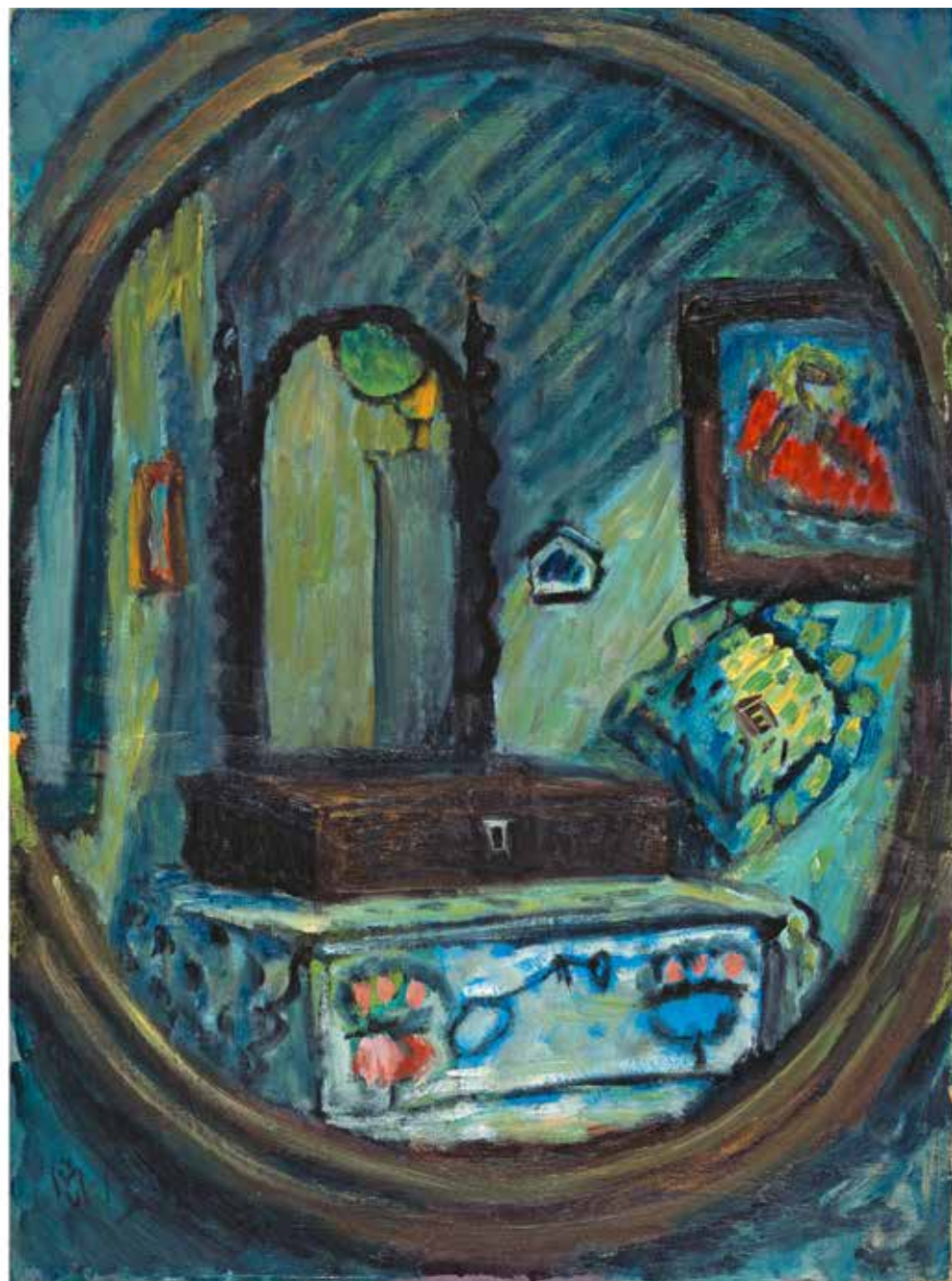
87 *Sala de estar en Murnau (Interior), hacia 1910*
Cartón, 50,6 x 69,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



- 88 *Naturaleza muerta, lamento*, 1911
 Cartón adherido a tabla, 70,3 × 78,7 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich
- 89 Pared con pinturas sobre vidrio en el piso muniqués de Kandinsky y Münter en Ainmillerstrasse 36, hacia 1913
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

- 90 *Naturaleza muerta, misterio*, 1912
 Lienzo, 70,8 × 78,4 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich





92 *Naturaleza muerta con espejo*, 1913
Lienzo, 60,9 × 45 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



93 *Naturaleza muerta con huevos de Pascua*, 1914
Cartón, 48,8 × 55,6 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich

La amazona azul

Gabriele Münter fue una de las principales impulsoras de la escena artística de Múnich en los años anteriores a la Gran Guerra. Desde 1909 participó activamente en la Nueva Asociación de Artistas de Múnich [Neue Künstlervereinigung München, NKVM], posteriormente, a partir de finales de 1911, en las exposiciones de El Jinete Azul [Der Blaue Reiter] y en la edición del almanaque del mismo nombre. Las instantáneas que la artista tomó durante esta época evidencian su papel dentro del grupo, así como su avanzada comprensión acerca de la importancia de registrar visualmente estos acontecimientos históricos [cats. 105-107].

Como el resto de sus compañeros de El Jinete Azul, durante este periodo la pintora quiso alcanzar una forma de expresión que respondiera a lo que Kandinsky definió como la «necesidad interior»¹. Esta búsqueda de una forma de expresión genuinamente individual fue la causa de que cada artista del grupo desarrollara un estilo distinto. Sin embargo, a pesar de las diferencias formales existentes entre sus pinturas, todos ellos compartieron unas fuentes de inspiración que quedaron reflejadas en la publicación del almanaque de 1912. Al igual que todos ellos, Münter se interesó tanto por la cultura popular europea como por expresiones artísticas de otros continentes, lo que se pone de manifiesto en su obra. También coleccionó dibujos infantiles y copió algunos de ellos en un proceso de desaprendizaje que consideró fundamental para su evolución.

La investigación constante de un modo de expresión en sintonía con su vibración interior llevó a Münter a simultanear estilos diversos dependiendo del momento en que creara y, a pesar de que fue una pintora esencialmente figurativa, en ocasiones se aproximó a la abstracción.

¹ Kandinsky [1912] 1989.





95 Imagen milagrosa de la Virgen María de Altötting, copia, mediados del siglo XIX
Madera policromada, 29,5 x 9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

96 Imagen milagrosa de la Virgen de Marizell
Madera policromada, 25 x 9,5 x 4,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

97 y 98 Figuras talladas (Hombre caminando y Hombre de pie), Sérguiyev Posad, Rusia, hacia 1900
Madera, 16 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

99 *Naturaleza muerta con san Jorge*, 1911
Cartón, 51,1 x 68 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich



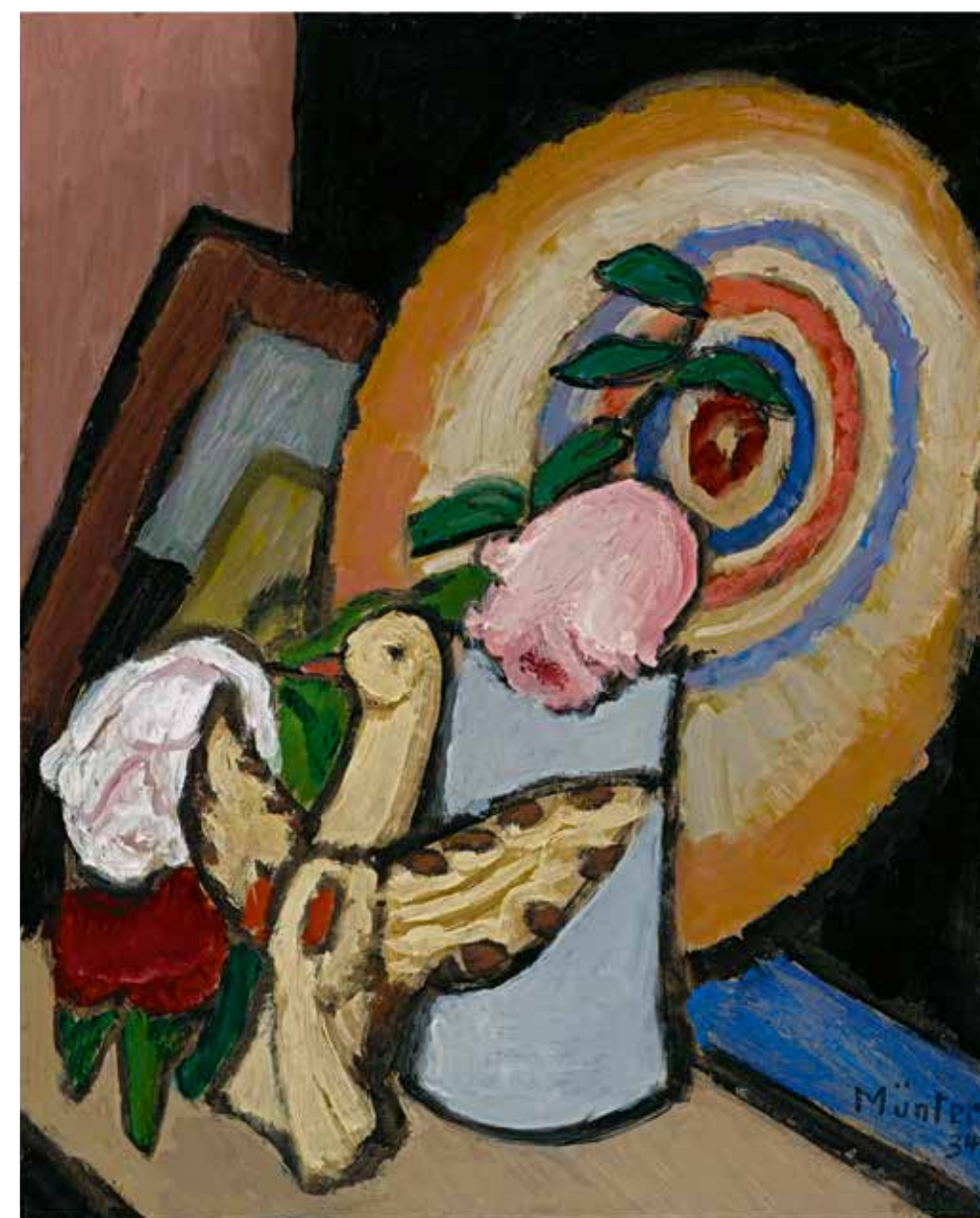
100 Paloma del Espíritu Santo, sur de Alemania, mediados del siglo XIX
Madera coloreada, 36 cm de diámetro x 8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



101 *Naturaleza muerta, Pentecostés*, 1934
Cartón, 38,1 x 46,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



102 *Naturaleza muerta, Pentecostés II, 1934*
 Cartón, 38,4 × 46,2 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



103 *Naturaleza muerta tirolesa, 1934*
 Cartón, 41,3 × 33,2 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



104 Wassily Kandinsky y Franz Marc (editores)
Almanaque El Jinete Azul, 1914
 Segunda edición
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



105 Miembros de El Jinete Azul, de izquierda
 a derecha: Gabriele Münter, Maria Marc,
 Bernhard Koehler, Thomas von Hartmann,
 Heinrich Campendonk y, sentado, Franz Marc, 1911
 Fotografía de Wassily Kandinsky
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation,
 Múnich



106 Franz Marc y Wassily Kandinsky, Múnich, 1911
 107 Primera exposición de El Jinete Azul,
 Galerie Heinrich Thannhauser, Múnich
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich





108 Elfriede Schroeter
Retrato femenino, hacia 1913
 Pintura infantil
 Cartón, 47,5 × 32,8 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



109 Elfriede Schroeter
Naturaleza muerta, hacia 1913
 Pintura infantil
 Cartón, 35,7 × 33,4 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



110 *En la habitación*, 1913
 Lienzo, 88,1 × 99,8 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München, Múnich



111 Casa (basada en un dibujo infantil), 1914
Cartón, 37,3 x 32,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



112 Robert
Modelo para la pintura de Gabriele Münter «Casa»
Lápiz y ceras de colores sobre cartulina, 24 x 19,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



113 Paisaje con casa (basado en un dibujo infantil), 1914
Cartón, 32,9 x 37 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



114 Jakob
Modelo para la pintura de Gabriele Münter «Paisaje con casa»
Lápiz sobre cartulina, 20 x 23,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



Exilio en Escandinavia

A partir de julio de 1915, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Gabriele Münter se instaló en la neutral Suecia. Durante los años que pasó en Escandinavia, la artista entró en contacto con la escena artística local, que la recibió como una relevante representante de la vanguardia internacional, y pronto expuso con éxito su obra.

Su relación con los pintores Isaac Grünewald y Sigrid Hjertén fue especialmente enriquecedora. El expresionismo decorativo que ambos practicaban, influido por su maestro Henri Matisse, pronto se dejó sentir en ciertas obras de Münter de estilo más gráfico y colores suavizados.

Durante el verano de 1916 viajó por Suecia y Noruega en busca de nuevos motivos pictóricos que remplazaran a su añorado Murnau y ejecutó unos paisajes donde se percibe un mayor énfasis en lo narrativo gracias a la inclusión de pequeñas figuras [cats. 116 y 118]. Un renovado interés por el ser humano, particularmente centrado en la mujer, tendría su punto álgido en una serie de retratos simbólicos cuya protagonista fue su amiga Gerti Holz, en los que representó distintos estados de ánimo y convirtió el análisis de la psicología femenina en protagonista [cats. 123 y 124].

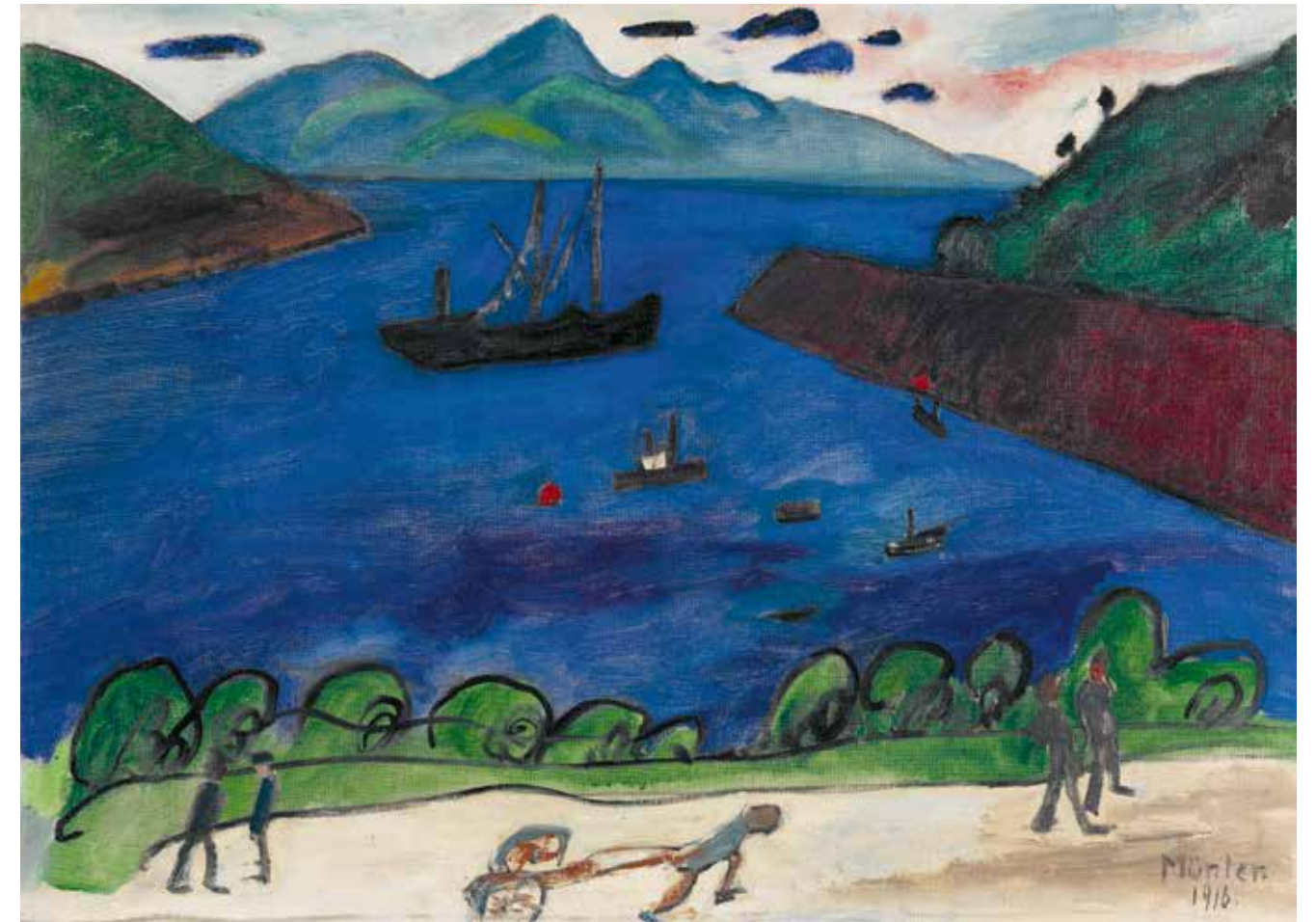
Posteriormente, y hasta su regreso a Alemania en 1920, vivió en Dinamarca. Instalada en Copenhague, expuso su obra en dos ocasiones. Durante aquella época sufrió problemas económicos y pintó por encargo numerosos retratos.



116

Paisaje con casa amarilla, 1916

Óleo sobre lienzo, 41 x 52,5 cm
Colección privada



117 *En la temporada de fresas, 1919*
Lienzo, 60,9 x 50,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

118 *Puerto de Narvik, 1916*
Óleo sobre lienzo, 47,5 x 64,2 cm
Colección privada



119 *Retrato de niño (Iwan)*, 1916
Lienzo, 45,3 × 37,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



120 *Niños (Estudio)*, 1916
Lienzo, 38,1 × 45 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



121 *La blusa azul (Sra. Oscar Olson)*, 1917
Lienzo, 40,7 × 54,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

122 *La señorita Gerti Holz*, 1917
Lienzo, 75,1 × 58,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich





123 *Futuro (Mujer en Estocolmo)*, 1917
Óleo sobre lienzo, 97,5 × 63,8 cm
The Cleveland Museum of Art, Cleveland

124 *Mujer pensativa*, 1917
Lienzo, 66 × 99,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, München



Vida nómada

En febrero de 1920 Münter regresó a una Alemania marcada por la posguerra y donde se había desvanecido el círculo cercano de colegas artistas y amistades que había tenido hasta 1914. Tras residir intermitentemente en varios lugares, en 1925 se instaló en Berlín, donde entró en contacto de nuevo con el mundo artístico germano y asistió en varias ocasiones a la escuela de Arthur Segal.

Durante estos años, en los que cambió de casa varias veces, la artista privilegió su faceta de dibujante y se centró en retratar a las mujeres libres y emancipadas a las que frecuentaba. Como resumió posteriormente: «La década de 1920 a 1930 no fue una época fructífera en lo que a la pintura se refiere. No tenía un domicilio fijo, iba de un sitio para otro, unas veces vivía en mi casa de Murnau, otras en pensiones. [...] Tardé años en tener un estudio. El cuaderno de bocetos era mi amigo y los dibujos, el reflejo de lo que veían mis ojos. Precisamente en esos años las personas eran lo que más me interesaba del mundo. Las observaba en los conciertos, sentadas a la mesa, en el tren, y casi siempre las dibujaba en secreto, sin que se dieran cuenta. [...] El resultado eran simples bosquejos, obras del momento, esbozos en un par de trazos. Estos estudios no los ‘trabajaba’ posteriormente. Si habían surgido en una hora afortunada, los acababa inmediatamente. Contenían todo lo que yo tenía que decir».

Algunas de sus pinturas de finales de la década de 1920 se vinculan estilísticamente con la Nueva Objetividad. En ellas redujo la paleta de colores y se esforzó por borrar las huellas del proceso pictórico, si bien nunca trasladó a sus obras la denuncia social que promulgaban algunos artistas asociados a esta corriente.



126 *Boceto con terrier, hacia 1920*
Lápiz sobre papel, 26,8 x 21 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



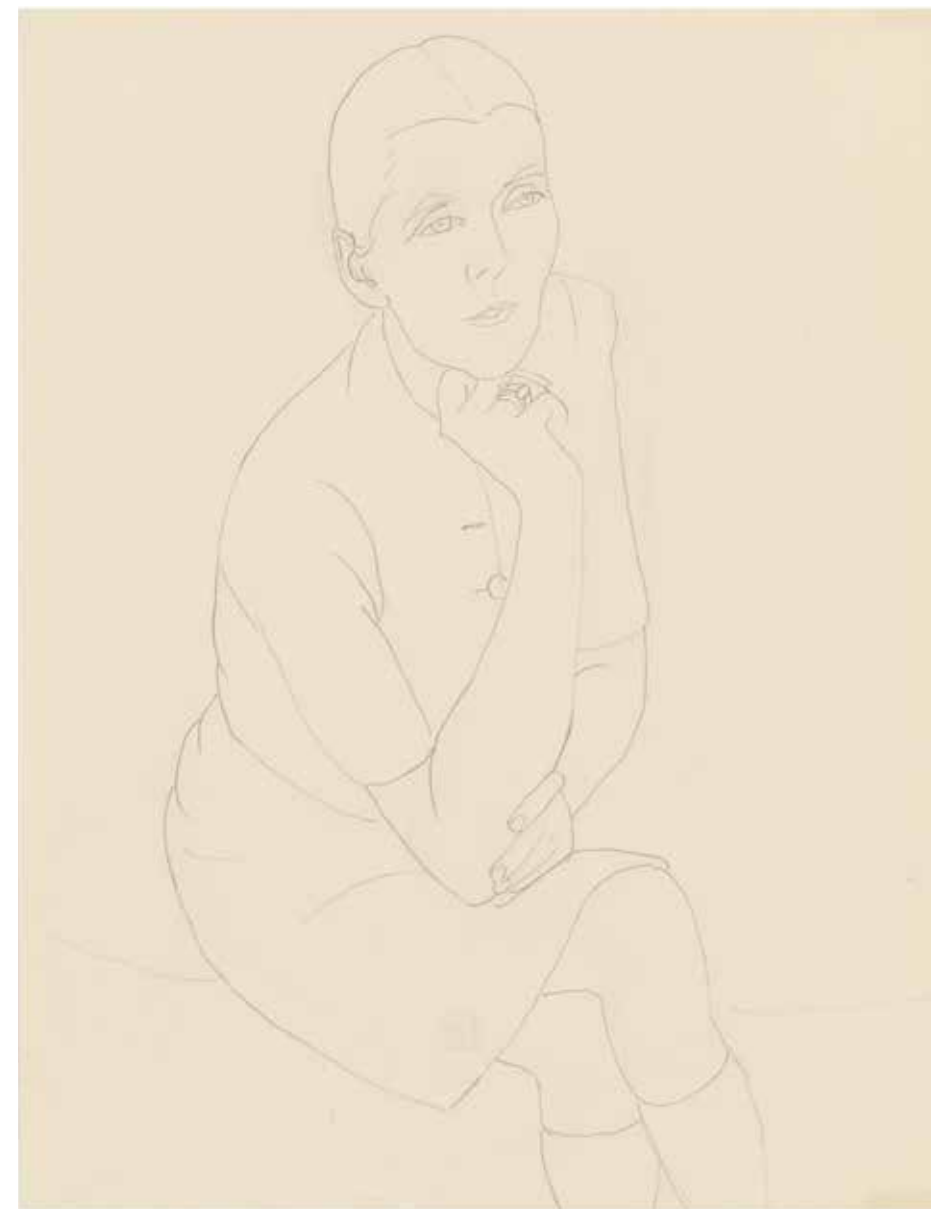
127 *Hilde de cuclillas, 1927*
Lápiz sobre papel, 21,8 x 13,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



- 128 *La poeta E. K. [Eleonora Kalkowska] leyendo, hacia 1926-1927*
Tinta y blanco opaco sobre papel, 28,8 x 22,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich
- 129 *La poeta E. K. [Eleonora Kalkowska], hacia 1926-1927*
Tinta y blanco opaco sobre papel, 28,8 x 22,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



- 130 *La carta (Leyendo), hacia 1927*
Lápiz sobre papel, 22 x 28,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich
- 131 *En el sofá, hacia 1928*
Lápiz sobre papel, 21,9 x 28,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



132

Repantingada en el sillón, hacia 1925-1930

Lápiz sobre papel, 27,8 x 21,4 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

133

*Mujer joven con calcetines
hasta la rodilla, hacia 1925-1930*

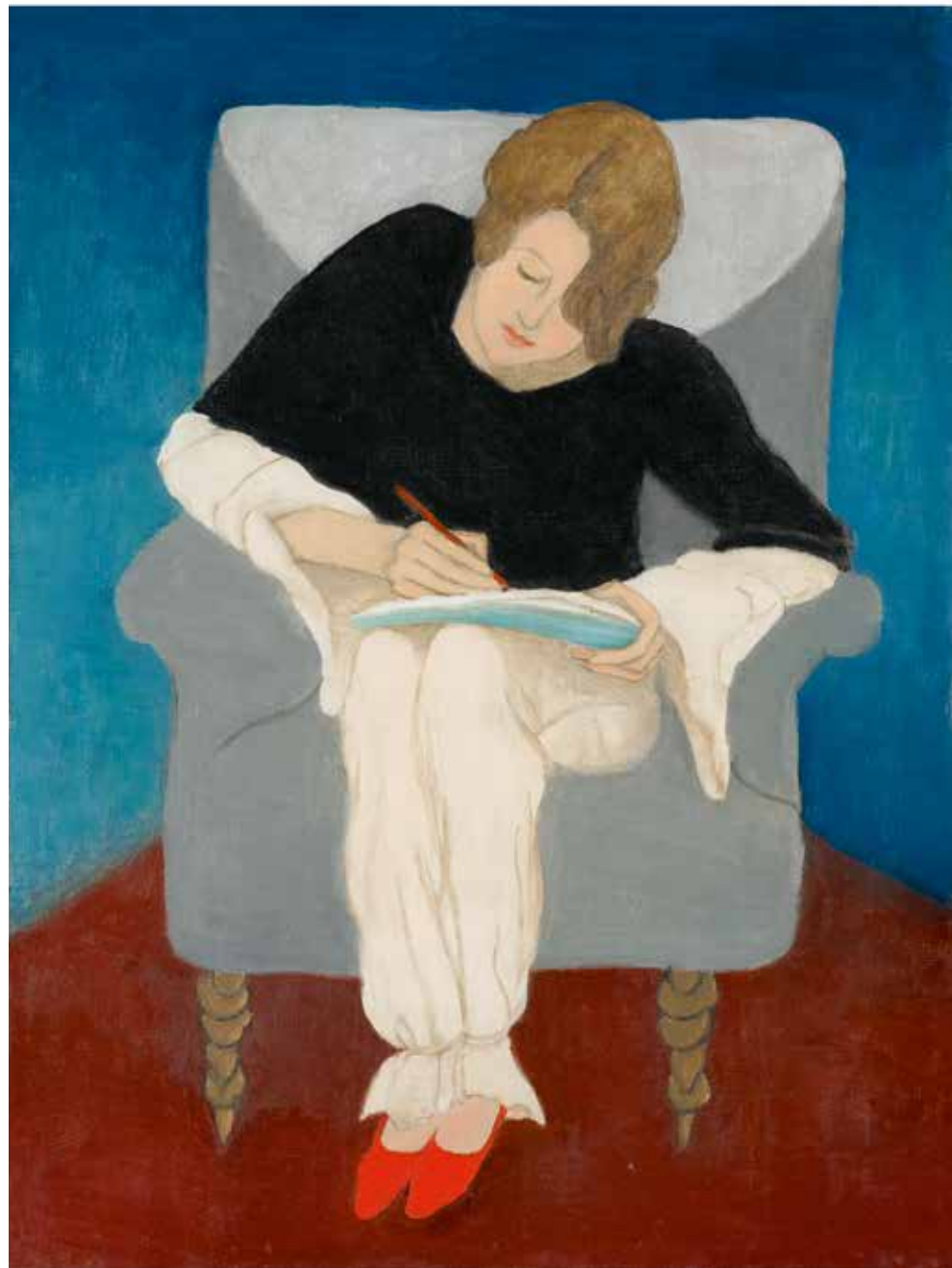
Lápiz sobre papel, 49,8 x 38,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



134 *Segal sentado*, 1928
Cartón, 52,5 × 36 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



135 *Mujeres escuchando*, hacia 1925-1930
Lienzo, 69,7 × 54,7 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

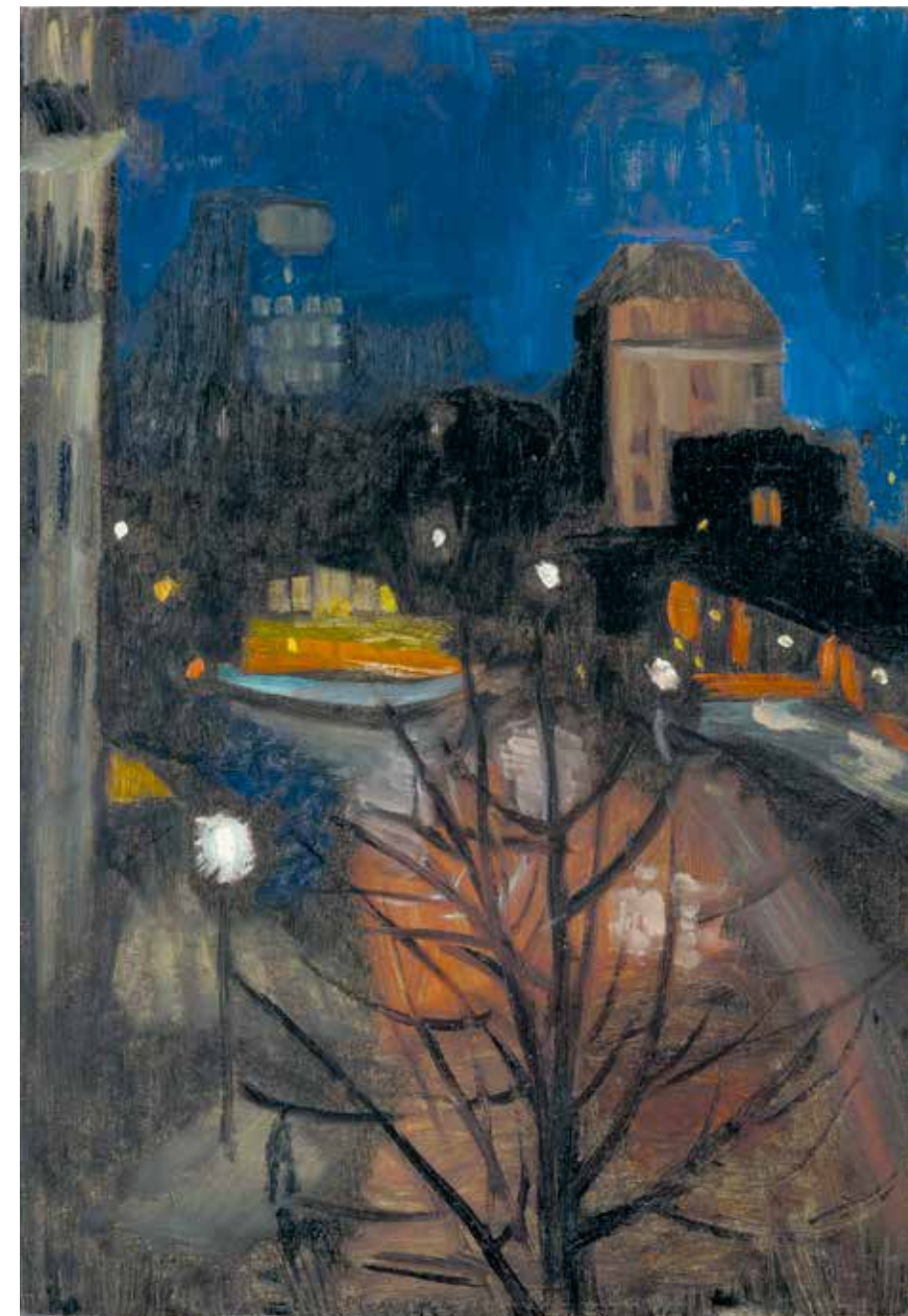


136 *Mujer escribiendo en un sillón*
(*Estenografía: Mujer suiza en pijama*), 1929
Lienzo, 61,5 × 46,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

137 *La carta*, 1930
Lienzo, 65 × 92,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



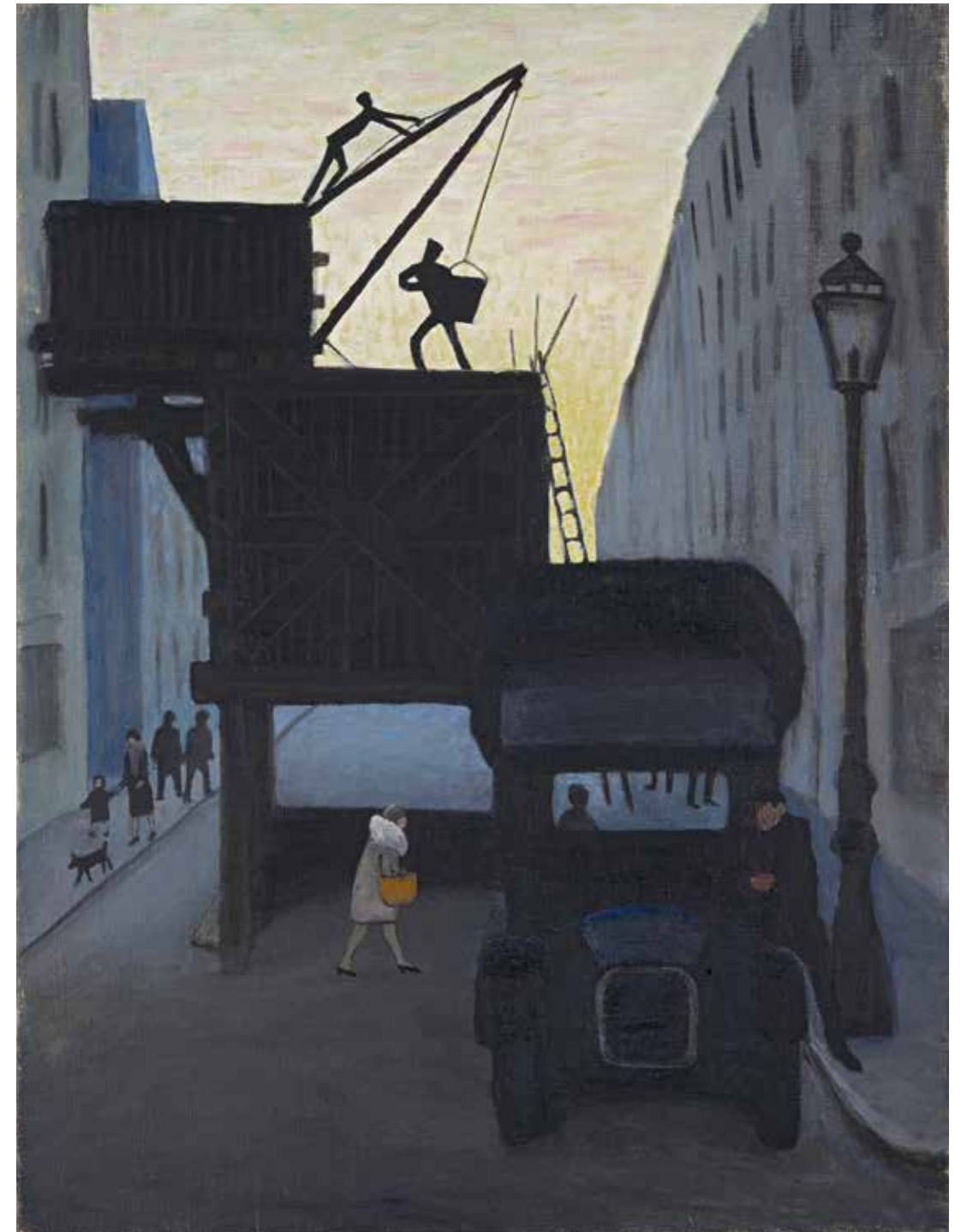
138 *París, Villa les Fleurettes, 1929-1930*
Lienzo, 55,4 × 38,4 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



139 *Porte d'Auteuil de noche, 1929*
Cartón, 55,1 × 38 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

Andamiaje, 1930

Lienzo, 61,2 × 46,6 cm

The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich

Regreso a Murnau

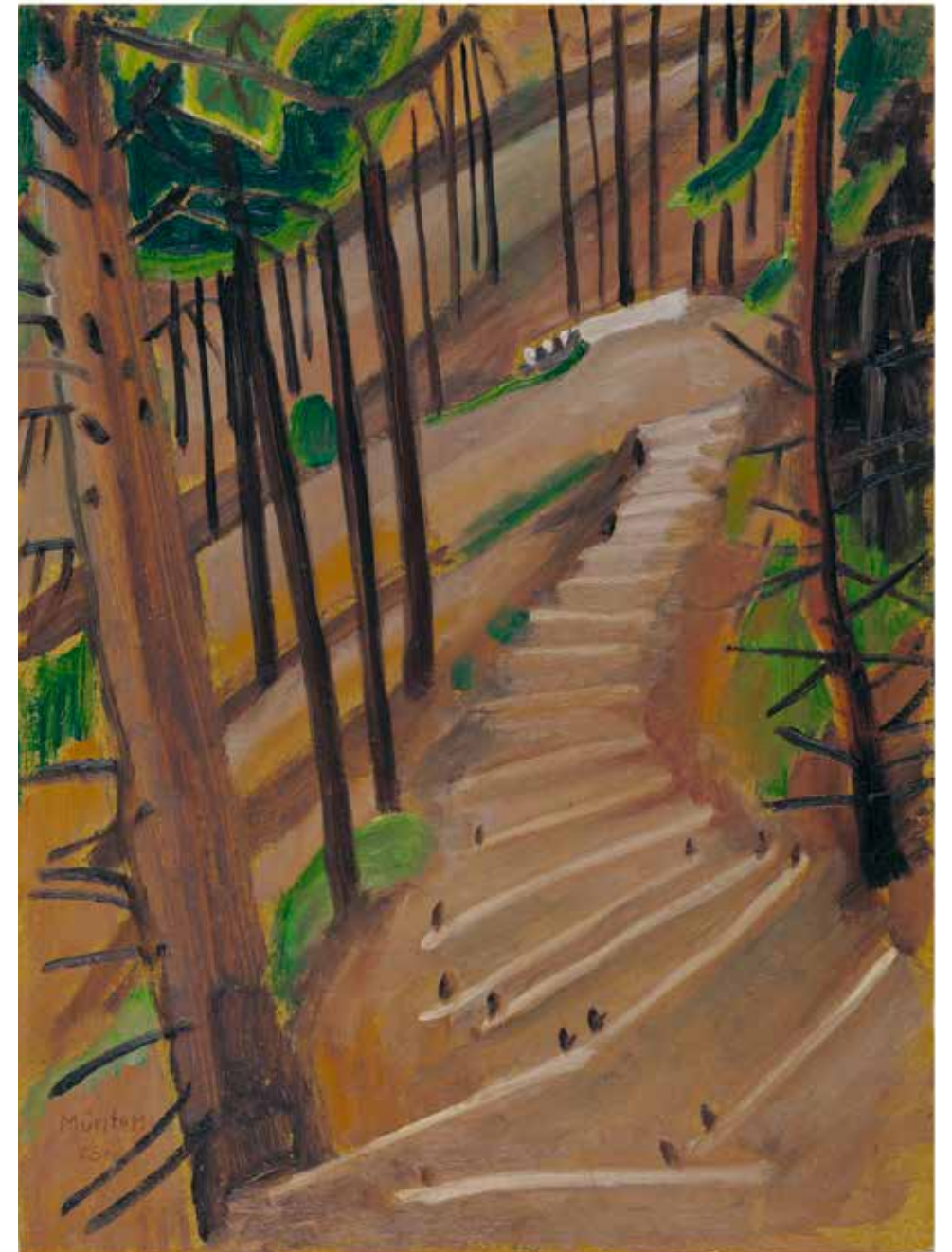
En 1931 Gabriele Münter volvió a Murnau con el propósito de instalarse definitivamente en la casa que había adquirido en 1909. Atrás dejaba quince años de vida nómada que comenzaron con el estallido de la Gran Guerra y que concluyeron con una fértil estancia parisina entre octubre de 1929 y junio de 1930.

El regreso a esta región de Baviera, que tan transcendental había sido para su evolución artística desde que la descubriera en 1908, impulsó de nuevo su creatividad. Las calles de la localidad y los paisajes de sus alrededores protagonizaron unas obras en las que en muchas ocasiones recuperó su propia tradición expresionista: «destaco lo expresivo de la realidad, simplemente la represento, sin rodeos, sin florituras»¹, resumió sobre el fin último de su arte en una nota manuscrita sin fecha.

Durante los años del Tercer Reich, la artista vivió en su casa de Murnau y redujo progresivamente su exposición pública. En algunas pinturas de estos años se interesó de nuevo por el mundo del trabajo y realizó una serie dedicada a las obras de la carretera de las Olimpiadas de Invierno de 1936 en Garmisch [cats. 150-153].

El fin de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo el redescubrimiento progresivo de su arte. Su figura comenzó a ser reivindicada en numerosas exposiciones y su pintura a ser adquirida por museos y coleccionistas europeos y estadounidenses. Algunas de sus últimas pinturas fueron versiones de obras anteriores en las que reflexionó sobre su propia trayectoria [cats. 154 y 155].

¹ Gabriele Münter, manuscrito sin fecha, conservado en The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich. Citado según Jansen 2017a, p. 12.





142 *Madre con niño dormido*, 1934
Cartón, 44,6 × 33 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



143 *Niña dormida (marrón, azul)*, 1934
Cartón, 24,1 × 33 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



144 *Niña dormida (verde sobre negro)*, 1934
Cartón, 33 × 40,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



145 *Hauptstrasse de Murnau
con coche de caballos, 1933*
Óleo sobre tabla, 35,7 × 27,8 cm
Colección privada, Alemania



146 *Vista de las montañas, 1934*
Lienzo, 47,1 × 56,1 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



147 *El lago gris*, 1932
Lienzo, 54,8 × 65,7 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich



148 *Paisaje nevado con casa de tejado rojo*, 1935
Lienzo, 46 × 55,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



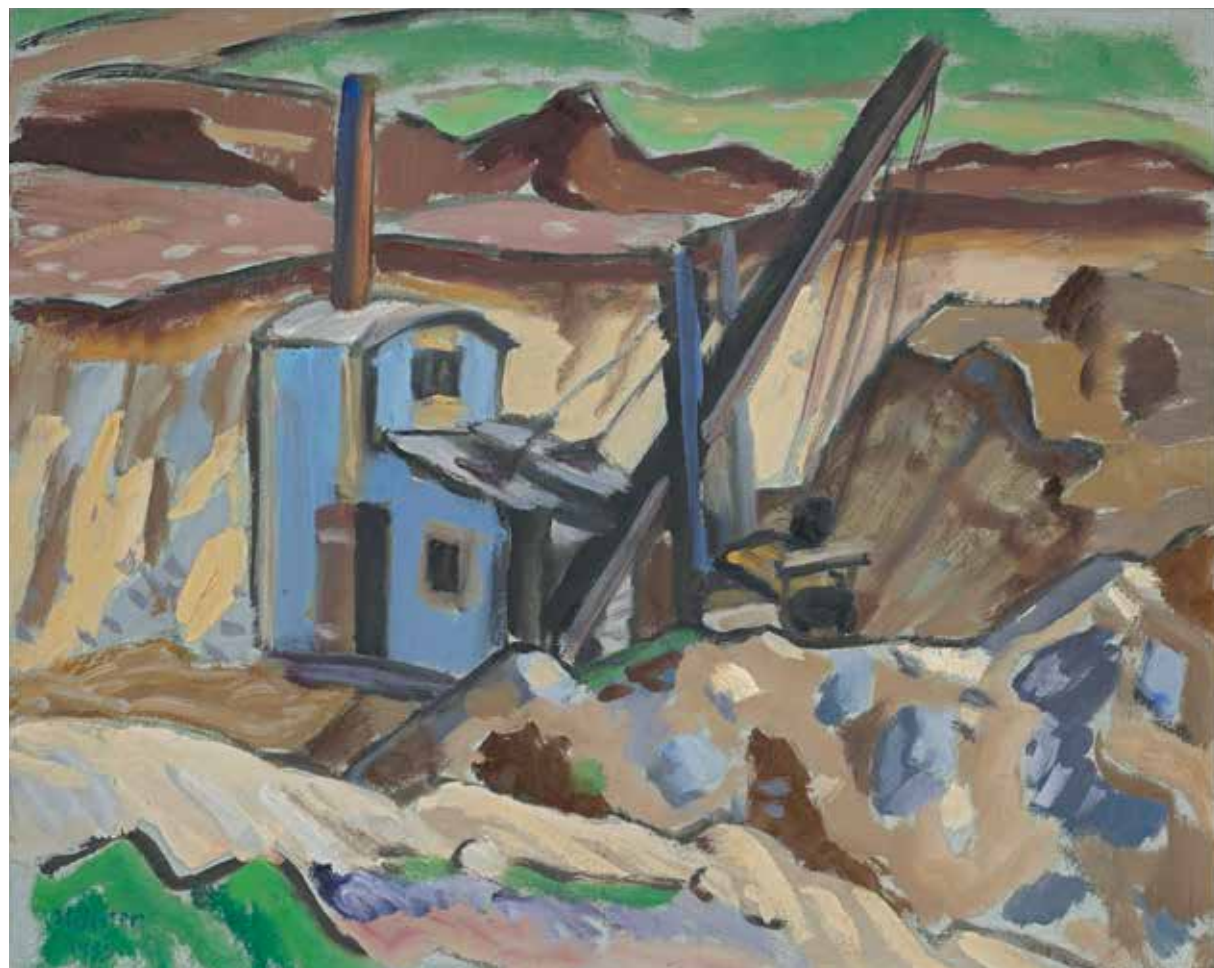
149 *Carretera de las Olimpiadas*, 1936
Óleo sobre lienzo, 70 x 95 cm
Préstamo permanente de la Sparkasse
Oberland en el Schlossmuseum Murnau



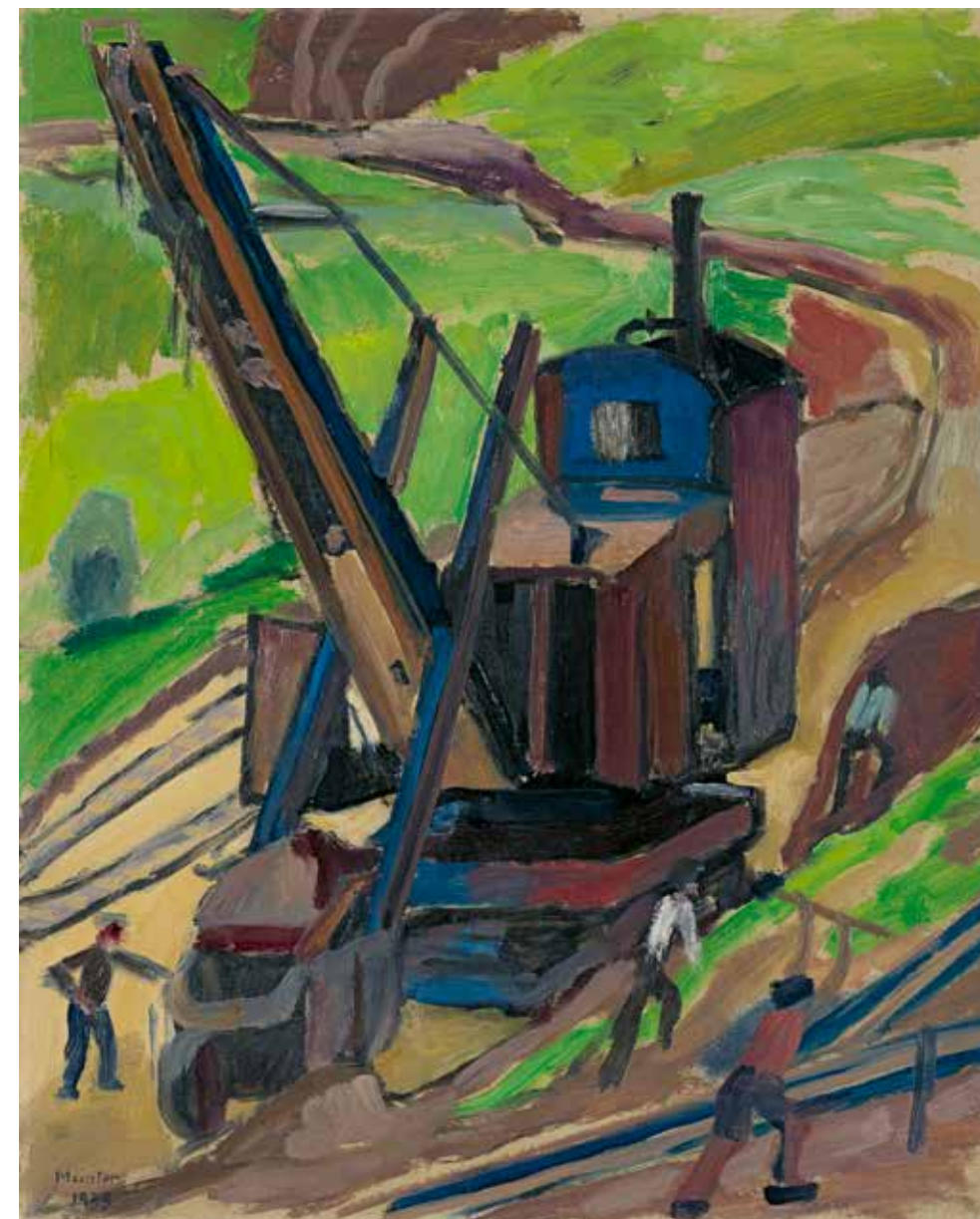
150 *Obras en la carretera de las Olimpiadas (mezclando hormigón, salida de la luna)*, 1935
Lienzo, 46,2 × 55 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



151 *La excavadora azul (Obras en la carretera de las Olimpiadas a Garmisch)*, 1935-1937
Lienzo, 60,5 × 92,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



152 *La excavadora azul (Estudio)*, 1935
 Cartón, 32,9 × 41,1 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



153 *Excavadora de pala*, 1935
 Cartón, 41,1 × 33,1 cm
 The Gabriele Münter and Johannes Eichner
 Foundation, Múnich



154 *Naturaleza muerta delante de la casa amarilla*, 1953
Lienzo, 46,5 × 54,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner
Foundation, Múnich



155 *El lago azul*, 1954
Óleo sobre lienzo, 50 × 65 cm
Lentos Kunstmuseum Linz

Gabriele Münter sobre sí misma

Según el certificado de nacimiento vine al mundo en Berlín a las 3 de la tarde del 19 de febrero de 1877.

Si mis antepasados me han legado el talento artístico es una cuestión que no se puede demostrar ni deducir. Mi temprana inclinación hacia el dibujo salió totalmente de mi propio interior y en la práctica no contó con el apoyo ni de mi familia ni del colegio. Cuando tenía 14 años, llamó la atención la precisión con la que reproducía, en un simple esbozo, la cabeza de las personas de mi entorno. Entre 1898 y 1900 realicé un viaje a Estados Unidos para visitar a los primos que vivían allí. Durante esos dos años me dediqué intensamente a retratar a mis parientes, pensando tan sólo en plasmar la semejanza.

Tenía ya 24 años cuando me trasladé a Múnich y empecé a trabajar de forma regular en la escuela de la Unión de Mujeres Artistas (Künstlerinnen-Verein) (en aquella época, la Academia no admitía todavía a mujeres). Un año más tarde, Kandinsky fue mi profesor en la moderna escuela Phalanx, pero muy pronto abandonó la tarea de enseñarme algo, ya que —como él decía— yo lo tenía todo de forma natural. Kandinsky siguió mi evolución y mi trabajo hasta 1916, fue quien mejor lo comprendió y por ello le prestó atención y lo promovió sin pretender nunca influir en él. De los estudios iniciales y del tipo de naturalismo de la época pronto pasé al trazo libre del impresionismo y a las xilografías en color, que constituyen un primer intento técnicamente establecido hacia una simplificación de las formas y los planos de color.

En 1908, encontré aquí, en Murnau am Staffelsee, mi propia forma de pintar durante unos pocos días de finales de verano, en los que trabajé intensamente con gran entusiasmo. Pinté con Jawlensky, que había traído consigo de Francia ideas postimpresionistas sobre el efecto directo del color y la concepción simplificada de los objetos, y con Kandinsky, que había ido evolucionando lenta pero consecuentemente desde su propio interior hacia su temprano ideal de conseguir una forma de expresión pura, no reprimida por la imitación de la naturaleza, que durante mucho tiempo le había resultado inalcanzable. En mi caso fue el arte popular lo que me mostró el camino, en particular, la técnica tradicional de pintura sobre vidrio que en otro tiempo floreció en torno al lago Staffelsee, con su despreocupada simplificación formal y los colores intensos con contornos oscuros.

A partir de entonces, ya no me esforcé por encontrar la forma correcta, reconocible, de las cosas. Y, sin embargo, nunca quise superar a la naturaleza ni tampoco destruirla o burlarme de ella. Representé

el mundo tal como me parecía en su esencia, tal como se apoderaba de mí. Se decía que mis cuadros eran discretos e íntimos. Entre ellos había muchos oscuros, nocturnos, y, en algunos, un halo de misterio rodeaba las cosas sencillas. Más tarde, a menudo veían en mi trabajo similitud con Munch, pero no se trataba de influencias, sino de un mismo estado de ánimo ocasional. No hay que olvidar que otros cuadros míos surgieron de un mero placer visual libre de toda preocupación ni que, en algunos, a veces, hay también pinceladas de humor. Mi estado de ánimo no es siempre el mismo ni impongo al mundo una cosmovisión preconcebida.

En 1909, por causas ajenas a mi voluntad, me convertí en una de las fundadoras de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich, que junto con el cercano grupo El Puente (Die Brücke), en el norte de Alemania, representaba la vanguardia de la revolución que inauguró el arte de nuestro siglo. Cuando en 1912 se fundó El Jinete Azul, yo formé parte de él desde el principio. Los marchantes de arte asumieron la representación de mis obras junto con las de otros maestros de renombre y las dieron a conocer en toda Alemania y más allá, desde Moscú hasta Chicago. Yo no tuve que hacer nada.

En 1914, la guerra rompió el grupo. De 1915 a 1920 viví en Escandinavia, donde obtuve grandes éxitos con mi trabajo, pero perdí el contacto con la vida artística de Alemania. Cuando regresé, me sentí como una extraña y apenas hice nada para darme de nuevo a conocer. Durante mi vida itinerante en pensiones no pinté mucho, pero en la década de 1920 a 1930 practiqué tranquilamente el dibujo en mi cuaderno de bocetos. Desde 1931 vivo en Murnau, donde ya había comprado una propiedad en 1909, y me dedico a pintar. Las últimas tendencias artísticas no me interesan. La dictadura, que desde 1937 me obligó a ocultar mi devenir como artista, y la guerra, contribuyeron a mi aislamiento, sin obstaculizar ni impedir mi trabajo. Sigo pintando como me dicta el pincel. Frente a los años de juventud, es cierto que ha disminuido la audacia y ha aumentado el número de cuadros más ligeros y equilibrados.

Este texto fue publicado originalmente como: «Gabriele Münter über sich selbst», en *Das Kunstwerk*, año 2, n.º 7, 1948, p. 25.

Una breve cronología



fig. 28 Gabriele Münter con una bicicleta en un camino rural cerca de Krachenhausen, en las cercanías de Kallmünz, verano de 1903. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1877

Gabriele Münter nace en Berlín el 19 de febrero. Es la pequeña de cuatro hermanos: August (nacido en 1865), Carl Theodor (nacido en 1866) y Emmy (nacida en 1869). Su padre, Carl Friedrich Münter, había emigrado a América de joven, y su madre, Wilhelmine Münter (Scheuber de soltera), vivió en Estados Unidos desde su infancia. En 1857 contrajeron matrimonio en Savannah (Tennessee), y en 1864 regresaron a Alemania.

1878

La familia se establece en Herford (Renania del Norte-Westfalia), ciudad natal del padre de Münter.

1884

La familia se muda a Coblenza.

1886

Muere su padre.

1887

Fallece su hermano mayor, August.



fig. 29 Münter con su madre en Coblenza, hacia 1891. Fotografía de autor desconocido. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

fig. 30 Marshall, Ella, Texas, 1889. Fotografía de Emmy Münter, probablemente. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

↓



1897

Estudia dibujo en una escuela de arte privada para mujeres en Düsseldorf. Muere su madre.

1898-1900

Viaje por Estados Unidos. Recorre con su hermana Emmy distintos lugares de los estados de Misuri, Arkansas y Texas, alojándose en casa de sus parientes por parte materna. Durante su estancia se compra una cámara portátil Kodak Bull's-Eye No. 2 con la que realiza más de cuatrocientas fotografías.

1901

30 de abril: Se traslada a Múnich. Comienza su formación en arte en la Damen-Akademie [Academia de Mujeres] de la Künstlerinnen-Verein [Unión de Mujeres Artistas]. En este momento el acceso de mujeres a la Academia aún no estaba permitido. Primero asiste al curso de iniciación de Maximilian Dasio (1865-1954) y después a la clase de dibujo del natural de Angelo Jank (1868-1940).



fig. 31 En el coche cama de Marshall a Moorefield, 11-12 de julio de 1900. Fotografía de Emmy Münter. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

Viajes con Kandinsky, 1904-1907



fig. 32 Münter en la playa, Holanda, principios del verano de 1904. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1902

Acude a un curso de xilografía en la escuela Wolff-Neumann. Se inscribe en la escuela Phalanx. Asiste a clases de escultura de Wilhelm Hüsgen (1877-1962), y de pintura con Wassily Kandinsky (1866-1944). 24 de junio - 22 de agosto: Estancia en Kochel am See (Baviera) con la clase de Kandinsky de la escuela Phalanx. 25 de agosto - 7 de octubre: Su residencia principal es Bonn. 1 de diciembre: Retoma las clases en Phalanx y Kandinsky es de nuevo su maestro.

1903

Mayo - principios de junio: Reside en Herford. 19 de junio - mediados de agosto: Estancia en Kallmünz (Baviera) con la clase de Kandinsky de la escuela Phalanx.

1904

1 de abril - 11 de mayo: Vive en Bonn, en casa de su hermana Emmy Schroeter y su familia.

23 de mayo - 22 de junio: Viaja con Kandinsky a Holanda. 22 de junio - principios de diciembre: Vive en Bonn en casa de los Schroeter (hasta finales de julio); desde finales de julio hasta principios de septiembre vive con su hermano Carl (también en Bonn). 6 de diciembre: Viaje a Túnez con Kandinsky, pasando por Estrasburgo, Basilea, Lyon y Marsella. 25 de diciembre: Llegada a Túnez.

1905

Hasta el 5 de abril: Estancia en Túnez (excursiones a Cartago, Kairuán y Susa). Hasta el 15 de abril: Regreso a Alemania pasando por Palermo, Nápoles, Florencia, Bolonia y Verona. 15 de abril - 23 de mayo: Reside en Múnich. 24 de mayo - 1 de junio: Viaje en bicicleta con Kandinsky por Sajonia. 1 de junio - 15 de agosto: Pasa el verano en Dresde con Kandinsky. 17 de agosto - noviembre: Estancia en Bonn con sus hermanos (al principio en casa de Carl y después con Emmy). 18 de noviembre: Viaje a Rapallo con Kandinsky, pasando por Lieja, Bruselas, Milán, Sestri Levante y Génova; Llegada a Rapallo en Navidad.

1906

Hasta el 1 de mayo: Estancia en Rapallo. Viaje con Kandinsky a París pasando por Génova, Milán, Lucerna y Basilea. 22 de mayo - 10 de junio de 1907: Vive en París y Sèvres. 28 de junio: Se instalan en la planta baja de una villa en Sèvres, localidad próxima a París. 17 de noviembre: Münter alquila una habitación en París, mientras que Kandinsky permanece en Sèvres.

1907

Asiste a las clases de Théophile Steinlen (1859-1923) en la Académie de la Grande Chaumière. Marzo-abril: Expone seis obras en el Salon des Indépendants. En otoño muestra xilografías y linóleos en el Salon d'Automne. A partir del 10 de junio: Vuelve a Bonn. Agosto: Viaje con Kandinsky por Suiza. 8 de septiembre: Se traslada a Berlín con Kandinsky.



fig. 33 Clase de desnudo de Kandinsky en la escuela Phalanx, 1902 (de izquierda a derecha: Olga Meerson, Emmy Dresler, Wilhelm Hüsgen, Gabriele Münter, Richard Kothe, Maria Giesler y Wassily Kandinsky). Fotografía de autor desconocido. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



fig. 34 Münter en un sofá de la casa en Schnorrstrasse 44 de Dresde, con un vestido diseñado por ella misma, verano de 1905. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

fig. 35 Kandinsky en un sofá de la casa en Schnorrstrasse 44 de Dresde, verano de 1905. Fotografía de Gabriele Münter. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



fig. 36 Münter con el gato Waske en el jardín de Sèvres, 1906-1907. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



cat. 156 Gabriele Münter fumando en un balcón, Italia o Suiza, mayo de 1906. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



fig. 37 Gabriele Münter y Olga von Hartmann con caballetes y utensilios de pintura en la nieve, Kochel, febrero de 1909. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



cat. 157 Münter en trineo, Kochel, febrero de 1909. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1908

Enero: Primera exposición individual en el Kunstsalon Lenobel de Colonia. La muestra viaja posteriormente a seis ciudades alemanas.
Mayo: Exposición individual de su obra gráfica de nuevo en el Kunstsalon Lenobel de Colonia, con una segunda sede en Bonn.
Finales de abril-principios de junio: Viaje con Kandinsky por Tirol del Sur.
Junio: Primera visita a la localidad de Murnau am Staffelsee en la Alta Baviera.
Mediados de agosto-finales de septiembre: Estancia de nuevo en Murnau con Kandinsky y los también artistas Alexej von Jawlensky (1864-1941) y Marianne von Werefkin (1860-1938).

1909

Enero: Funda junto a Kandinsky, Jawlensky, Werefkin y otros la Nueva Asociación de Artistas de Múnich (NKVM).
22 de febrero-9 de marzo: Viaja a Kochel con Kandinsky, el músico Thomas von Hartmann (1885-1956) y su mujer Olga (De Schumacher de soltera) (1885-1979).
Mediados de junio-mediados de septiembre: Estancia en Murnau.
21 de agosto: Gabriele Münter compra una casa en Murnau.
Principios de octubre: Se instala con Kandinsky en Ainmillerstrasse 36, en el barrio muniqués de Schwabing.
1-después del 15 de diciembre: Participa en la primera exposición de la NKVM en la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Múnich.

1910

1-14 de septiembre: Participa en la segunda exposición de la NKVM en la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Múnich.

1911

Finales de junio-mediados de agosto: Reside en Berlín, en casa de su hermana Emmy, en Herford, y en Bonn, en casa de su hermano Carl.
Diciembre: Abandona la NKVM junto a Kandinsky, Franz Marc (1880-1916) y Alfred Kubin (1877-1959).
18 de diciembre-1 de enero de 1912: Incluye su obra en la primera exposición de El Jinete Azul, titulada *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*, en la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Múnich paralela a la que organizó la NKVM.

1912

12 de febrero-18 de marzo: Participa en la segunda exposición dedicada al dibujo y el grabado de El Jinete Azul, *Zweite Ausstellung Schwarz-Weiß der Redaktion Der Blaue Reiter*, en la Kunsthandlung Hans Goltz de Múnich.
Mayo: Se publica el *Almanaque El Jinete Azul* donde se reproducen dos obras de la pintora. Münter colabora en la edición y la selección de imágenes que lo ilustran.

fig. 38 Gabriele Münter con materiales de pintura delante de su casa en Murnau, febrero de 1910. Fotografía de Wassily Kandinsky. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1913

Enero-febrero: Exposición individual en la Galerie Der Sturm de Herwarth Walden en Berlín. Posteriormente se expone una versión reducida en Der Neue Kunstsalon Max Dietzel de Múnich, que itenera a otras seis sedes en Alemania.

Mayo: Expone 35 pinturas en el Københavns Kunstsalon de Copenhague.

20 de septiembre-1 de noviembre: Seis obras de Münter son incluidas en el Primer Salón Alemán de Otoño [Erster Deutscher Herbstsalon] celebrado en la Galerie Der Sturm de Berlín.



Carteles para la exposición de Gabriele Münter en el Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Múnich, 1913. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

Acuarela sobre cartón, 47,4 cm ø

[cat. 158]

Acuarela sobre cartón, 49,5 x 49,8 cm

[cat. 159]

Acuarela sobre cartón, 47,5 cm ø

[cat. 160]

fig. 39 Wassily Kandinsky y Gabriele Münter en Estocolmo, Suecia, 1916. Fotografía de Photostudio der Nordiska Kompaniet. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1914

Principios de agosto: Debido a su nacionalidad rusa, Kandinsky abandona Alemania al estallar la Gran Guerra. Acompañado por Münter, llega a Suiza a través de Lindau y se establece en la villa Mariahalden de Goldach.

Noviembre: Kandinsky vuelve a Moscú.

1915

16 de enero: Regresa a Múnich.

Junio-julio: Estancias en Berlín y Copenhague.

17 de julio: Se traslada a Suecia y vive principalmente en Estocolmo (aunque viaja a Laponia y a Noruega en el verano de 1916).

Octubre: Exposición individual en la Galerie Der Sturm de Berlín.

Diciembre de 1915-marzo de 1916: Kandinsky viaja a Estocolmo. Es el último encuentro de la pareja.

1916

1-14 de marzo: Exposición en la Carl Gummesons Konsthandel en Estocolmo.

1917

Finales de otoño: Estancia en Dinamarca, principalmente en Copenhague.



Lugares de residencia, 1914-1931



1918

7-13 de marzo: Exposición monográfica más amplia hasta la fecha en Den Frie Udstilling de Copenhagen.

1919

4-20 de octubre: Exposición en el K benhavn Ny Kunsts l en Copenhagen.

1920

28 de febrero: Vuelve a Alemania y se instala en Berlín.
12 de mayo - principios de diciembre de 1924: Reside en Múnich y Murnau. Visita el Schloss Elmau (Baviera) fundado por el filósofo y teólogo Johannes Müller (1801-1858).

1922

Enero: Curso de dibujo del natural en Múnich.

1924

9 de diciembre: Se traslada a Colonia.

1925

Febrero - finales de octubre de 1926: Exposición individual en el Kunstverein de Colonia. La muestra itineraria a otras seis sedes en Alemania.
15 de mayo - octubre: Vive entre Múnich y Murnau.
29 de octubre: Se instala en Berlín.

1926

Principios de agosto - principios de octubre: Estancia en el castillo de Lauenstein, entre Franconia y Turingia. A partir de noviembre: Curso en la escuela de pintura de Arthur Segal (1875-1944) en Berlín.

1927

Principios de julio - finales de agosto: Viaje a la región de Tesino (Suiza) y visita a Marianne von Werefkin en Ascona.
25 de agosto - 16 de octubre: Estancia en Elmau.
A partir de noviembre: Asiste de nuevo a un curso en la escuela de pintura de Segal.

31 de diciembre: Primer encuentro con Johannes Eichner (1886-1958) en una fiesta de fin de año en casa del pintor e historiador del arte Hermann Konnerth (1881-1966) en Berlín.

1928

Enero, abril y junio: Continúa asistiendo a cursos en la escuela de Segal.
3 de agosto - 20 de noviembre: Vive entre Murnau y Múnich.
Septiembre: Exposición individual en la Buchhandlung Wiegemann en Murnau.

1929

Abril: Acude de nuevo a un curso en la escuela de Segal.
Junio - octubre: Estancias en Murnau y Múnich.
26 de octubre: Viaja a Francia.

1930

Hasta el 1 de septiembre: Se instala en París, donde desde marzo la acompaña Eichner.
1 de septiembre - 29 de octubre: Estancia en Sanary-sur-Mer con Eichner. Antes visitan Chamonix, Avión y Marsella.
31 de octubre: Regreso a Berlín vía París.
15 de noviembre - 5 de diciembre: Exposición en la Galerie Rudolf Wiltseck en Berlín.

cat. 161 Cartel de la exposición de Gabriele Münter en Copenhagen, 1918. Litografía en color sobre papel, 90 x 64 cm. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

 



 

fig. 40 Johannes Eichner y Gabriele Münter delante de la casa en Murnau, primavera de 1933. Fotografía de Gertrud Haff. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich



fig. 41 Gabriele Münter, hacia 1935. Fotografía de autor desconocido. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1931

1 de abril: Münter se establece permanentemente en Murnau.
Septiembre: Exposición individual en la Buchhandlung Wiegemann en Murnau. En julio de 1932 expone de nuevo en la misma galería y la muestra itineraria después a Augsburgo.

1933

Abril - junio de 1935: Exposición individual en la Paula Modersohn-Becker-Haus en Bremen. La muestra itineraria a otras seis ciudades de Alemania.
16 de mayo - 3 de julio: Viaja con Eichner por el norte de Italia.

1934

Ingresa en la Cámara de Bellas Artes del Reich [Reichskammer der bildenden Künste].
29 de diciembre: Se traslada a Múnich.

1936

27 de julio - 16 de septiembre: Permanece la mayor parte del tiempo en Múnich durante las extensas obras de reforma en la casa de Murnau. Dos de sus obras participan en la exposición itinerante *Die Strassen Adolf Hitlers in der Kunst* [Las carreteras de Adolf Hitler en el arte].

1937

19 de marzo - 4 de abril: Exposición junto a Paul Roloff (1877-1951) y Hans Reinhold Lichtenberg (1876-1957) en el Kunstverein de Múnich. La muestra provoca la indignación del ministro de Estado Adolf Wagner. Fue posteriormente presentada en la Galerie Valentien en Stuttgart, incluyendo obras de August Macke (1887-1914) y Oskar Schlemmer (1888-1943).
Julio - noviembre: celebración de la exposición *Arte degenerado* [Entartete Kunst] en Múnich, donde se muestran obras confiscadas de instituciones públicas. No incluye obras de Gabriele Münter.
15 de diciembre - 18 de enero de 1938: Exposición en el St dtisches Museum en Herford. La muestra viaja después a Heilbronn.



fig. 42 Gabriele Münter pintando, Murnau, 1952. Fotografía de Sigrid Bühring. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

1938

Mayo: Promulgación de la Ley de Confiscación de Objetos de Arte Degenerado. Durante la década de los años treinta Münter esconde sus pinturas junto a su colección de obras de Kandinsky y de otros artistas de El Jinete Azul en el sótano de su casa.

1940-1946

Vive en Murnau.

1949

Julio de 1949-septiembre de 1953: Exposición individual que viaja por 21 ciudades alemanas. La primera parada es el Kunstverein de Braunschweig y la última el Heimatmuseum de Herford. Septiembre-octubre: Primera exposición de El Jinete Azul tras la guerra, *Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1908-1914*, en la Haus der Kunst en Múnich. Incluye nueve pinturas de Gabriele Münter.

1950

Participa con tres obras en el pabellón alemán de la XVI Bienal de Venecia que rinde homenaje a El Jinete Azul.

1955

Dos obras de Münter son seleccionadas para la primera Documenta de Kassel.

1956

Es galardonada con el Premio de Cultura en Pintura de la Ciudad de Múnich.

1957

Recibe la Medalla de Oro de Honor de la Ciudad de Múnich y la Gran Cruz de la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania. Con motivo de su 80 cumpleaños, Gabriele Münter dona numerosas obras de los integrantes de El Jinete Azul y otros artistas de su círculo a la Städtische Galerie im Lenbachhaus. Gracias a su generosidad, la Lenbachhaus se convierte en un museo

de renombre internacional. Esta donación constituye la base de la actual colección de El Jinete Azul de dicha institución.

1958

Eichner fallece el 11 de febrero.

1960

20 de junio-30 de julio: Primera exposición individual en Estados Unidos en las Dalzell Hatfield Galleries de Los Ángeles. Después viaja, con mayor número de obras, al California Palace of the Legion of Honor en San Francisco. Septiembre-octubre: Exposición de 50 pinturas al óleo realizadas entre 1903-1937 en la Marlborough Fine Art Ltd. de Londres.

1961

22 de noviembre-30 de diciembre: Exposición *Gabriele Münter: Murnau to Stockholm* en las Leonard Hutton Galleries de Nueva York.

1962

Gabriele Münter fallece en su casa de Murnau el 19 de mayo. 13 de octubre-2 de diciembre: La Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich le dedica una retrospectiva póstuma.

1966

Se constituye la Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner según la disposición testamentaria de ambos. La Fundación, con sede en la Lenbachhaus, gestiona el patrimonio de Gabriele Münter, incluida la casa de la artista en Murnau.



cat. 162 Cartel de la sede de Múnich de la exposición itinerante de Gabriele Münter, (1949-1953), 1952. Linograbado, 60 x 42 cm. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

Obras en exposición

Pinturas

Gabriele Münter

Cat. 40
Aloe, 1905
Lienzo, 25,8 × 16,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. L354

Cat. 34
Callejón en Túnez, 1905
Lane in Tunis
Gasse in Tunis
Lienzo, 16,3 × 24,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. L573

Cat. 35
Casa en las afueras de Túnez, 1905
House in a Suburb of Tunis
Haus in einem Vorort von Tunis
Lienzo, 16,4 × 21,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. L357

Cat. 43
Parque de Saint-Cloud (Estudio n.º 3),
1906
Saint-Cloud Park (Study no. 3)
Park von Saint-Cloud (Etude n.º 3)
Lienzo adherido a cartón, 22,2 × 34 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, en
préstamo a largo plazo de una
colección privada

Cat. 41
Vista desde la ventana en Sèvres, 1906
View from the Window in Sèvres
Blick aus dem Fenster in Sèvres
Lienzo, 38 × 46 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich,
inv. G 11770

Cat. 47
Desde la ventana de la posada
Griesbräu, 1908
From the Griesbräu Inn Window
Vom Griesbräu-Fenster
Cartón, 33 × 40,1 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. L142

Cat. 73
La pequeña Dietrich, 1908
Little Dietrich
Kleine Dietrich
Cartón, 41 × 33,1 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P101

Cat. 59
Las escuelas, Murnau, 1908
School House, Murnau
Schulhaus Murnau
Óleo sobre cartón, 40,6 × 32,7 cm
Colección Carmen Thyssen,
inv. CTB.1999.53

Cat. 48
Vista desde la ventana de la posada
Griesbräu, 1908
View from the Griesbräu Inn Window
Aussicht vom Griesbräu-Fenster
Cartón, 41 × 33 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P78Rs

Cat. 46
Vista desde la casa del hermano
de la artista, Bonn, 1908
View from the House of the Artist's
Brother in Bonn
Blick aus der Bonner Wohnung
Óleo sobre cartón, 47,2 × 33,6 cm
Colección Carmen Thyssen,
inv. CTB.1999.52

Cat. 69
La señorita Mathilde, 1908-1909
Miss Mathilde
Fräulein Mathilde
Cartón, 75,6 × 51,1 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P26

Cat. 70
La señorita Mathilde con pañuelo azul,
1908-1909
Miss Mathilde in a Blue Headscarf
Fräulein Mathilde mit blauem Kopftuch
Cartón, 72 × 56,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P30

Cat. 72
Retrato de un niño [Willi Blab], 1908-1909
Portrait of a boy [Willi Blab]
Knabenbildnis [Willi Blab]
Cartón, 75,1 × 51,4 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P25

Cat. 2
Autorretrato frente a un caballete,
hacia 1908-1909
Self-Portrait in Front of an Easel
Selbstbildnis vor der Staffelei
Óleo sobre lienzo, 78 × 60,5 cm
Princeton University Art Museum,
Princeton, donación de Frank E. Taplin Jr.,
curso de 1937, y Mrs. Taplin, inv. y 1992-21

Cat. 55
Alameda ante una montaña, 1909
Lane in Front of a Mountain
Allee vor Berg
Óleo sobre tabla, 49,1 × 58,6 cm
Colección privada, Alemania

Cat. 3
Autorretrato, 1909
Self-Portrait
Selbstbildnis
Óleo sobre cartón, 49 × 33,7 cm
Schlossmuseum Murnau y Ernst
von Siemens Kunststiftung, Múnich,
adquirido con la ayuda de la Werner
und Erika Krisp-Stiftung y la
Kulturstiftung der Länder, inv. 11322

Cat. 77
Escuchando (Retrato de Jawlensky),
1909
Listening (Portrait of Jawlensky)
Zuhören (Bildnis Jawlensky)
Cartón, 49,8 × 66,4 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 657

Cat. 71
Mujer de Murnau (Rosalie Leiss), 1909
Murnau Woman (Rosalie Leiss)
Murnauerin (Rosalie Leiss)
Óleo sobre cartón, 92 × 64,8 cm
Préstamo permanente de la Ernst
von Siemens Kunststiftung, Múnich,
y la PSM Privatstiftung Schlossmuseum
Murnau en el Schlossmuseum Murnau,
inv. 11070

Cat. 84
Naturaleza muerta con butaca, 1909
Still Life with Armchair
Stilleben mit Sessel
Cartón, 71,5 × 48,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. S119

Cat. 74
Niña con trenzas, 1909
Girl with Braids
Mädchen mit Zöpfen
Cartón, 44,8 × 32,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P58

Cat. 49
Nubes al atardecer, 1909
Evening Clouds
Abendwolken
Óleo sobre lienzo, 51 × 61,5 cm
Colección privada, Alemania

Cat. 50
Paisaje con iglesia, 1909
Landscape with Church
Landschaft mit Kirche
Óleo sobre cartón, 32,7 × 44,5 cm
Saarlandmuseum – Moderne Galerie,
Saarbrücken, Stiftung Saarländischer
Kulturbesitz, inv. N1 1869

Cat. 75
Retrato de Marianne von Werefkin, 1909
Portrait of Marianne von Werefkin
Bildnis Marianne von Werefkin
Cartón, 81,2 × 55,2 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 656

Cat. 85
Kandinsky y Erma Bossi sentados
a la mesa, 1909-1910
Kandinsky und Erma Bossi at the Table
Kandinsky und Erma Bossi am Tisch
Óleo sobre lienzo, 49,3 × 70 cm
Schlossmuseum Murnau, inv. 7370

Cat. 4
Autorretrato, hacia 1909-1910
Self-Portrait
Selbstbildnis
Óleo sobre cartón, 49 × 33,7 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, inv. 688 (1985-17)

Cat. 79
Naturaleza muerta en el tranvía
(Después de la compra), 1909-1912
Still Life on the Tram (After Shopping)
Stilleben in der Trambahn (Nach dem
Einkauf)
Cartón, 50,2 × 34,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. S44

Cat. 78
Naturaleza muerta con figura I
(Sra. Simonovich), 1910
Still Life with Figure I (Mrs. Simonovich)
Stilleben mit Figur I (Frau Simonowitsch)
Lienzo, 78,5 × 100 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. S104

Cat. 83
Naturaleza muerta en gris, 1910
Still Life in Gray
Stilleben grau
Cartón, 34,5 × 50,4 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 662

Cat. 9
Paseo en barca, 1910
Boating
Kahnfahrt
Óleo sobre lienzo, 125,1 × 73,66 cm
Milwaukee Art Museum, Milwaukee,
donación de Mrs. Harry Lynde Bradley,
inv. M1977.128

Cat. 56
Jardín en Murnau, hacia 1910
Garden in Murnau
Garten in Murnau
Óleo sobre cartón, 37,5 × 46 cm
Museum Wiesbaden, Sucesión Rick,
inv. M 1543

Cat. 76
Olga von Hartmann, hacia 1910
Lienzo, 60,8 × 45,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P162

Cat. 87
Sala de estar en Murnau (Interior),
hacia 1910
Living Room in Murnau (Interior)
Wohnzimmer in Murnau (Interieur)
Cartón, 50,6 × 69,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. V107

Cat. 61
Estudio abstracto con casa,
hacia 1910-1912
Abstract Study with House
Abstrakte Studie mit Haus
Cartón, 43,7 × 31 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. V46

Cat. 60
Calle de pueblo en azul, 1911
Village Road in Blue
Dorfstrasse Blau
Óleo sobre tabla, 35 × 25,4 cm
Colección privada, Alemania

Cat. 62
Calle de pueblo en invierno, 1911
Village Street in Winter
Dorfstrasse im Winter
Cartón, 52,4 × 69 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München, Múnich,
donación de Gabriele Münter, 1957,
inv. GMS 664

Cat. 63
Casa en Schwabing, 1911
House in Schwabing
Haus in Schwabing
Óleo sobre lienzo, 88,27 × 100,13 cm
Milwaukee Art Museum, Milwaukee,
donación de Mrs. Harry Lynde Bradley,
inv. M1977.127

Cat. 99
Naturaleza muerta con san Jorge, 1911
Still Life with St. George
Stilleben mit Heiligem Georg
Cartón, 51,1 × 68 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 666

Cat. 88
Naturaleza muerta, lamento, 1911
Still Life Lament
Stilleben Klage
Cartón adherido a tabla, 70,3 × 78,7 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. S106

Cat. 91
Naturaleza muerta con cuenco blanco,
1912
Still Life with White Bowl
Stilleben mit weisser Schale
Óleo sobre lienzo, 72 × 55 cm
Colección privada

Cat. 90
Naturaleza muerta, misterio, 1912
Still Life Mystery
Stilleben Geheimnis
Lienzo, 70,8 × 78,4 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. S4

Cat. 110
En la habitación, 1913
In the Room
Im Zimmer
Lienzo, 88,1 × 99,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, adquirida
con el apoyo de la Ernst von Siemens
Kunststiftung, inv. G 18729 / FH 562

Cat. 94
Lucha contra el dragón, 1913
Dragon Fight
Drachenkampf
Óleo sobre lienzo, 78 × 100 cm
Centre Pompidou, París, Musée national
d'art moderne/Centre de création
industrielle, donación de la Société
Kandinsky, 2015, inv. AM 2015-152

Cat. 92
Naturaleza muerta con espejo, 1913
Still Life with Mirror
Spiegelstilleben
Lienzo, 60,9 × 45 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. S113

Cat. 111
Casa (basada en un dibujo infantil), 1914
House (Based on a Child's Drawing)
Haus (nach Kinderzeichnung)
Cartón, 37,3 × 32,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. MÜ4

Cat. 93
Naturaleza muerta con huevos
de Pascua, 1914
Still Life with Easter Eggs
Stilleben mit Ostereiern
Cartón, 48,8 × 55,6 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 668

Cat. 113
Paisaje con casa (basado en un dibujo
infantil), 1914
Landscape with House (Based on
a Child's Drawing)
Landschaft mit Haus (nach
Kinderzeichnung)
Cartón, 32,9 × 37 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. MÜ1

Cat. 115
Estudio abstracto, 1915
Abstract Study
Abstrakte Studie
Cartón, 41,1 × 33 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. V113

Cat. 119
Retrato de niño (Iwan), 1916
Portrait of a Child (Iwan)
Kinderbildnis (Iwan)
Lienzo, 45,3 × 37,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 669

Cat. 120
Niños (Estudio), 1916
Children (Study)
Kinder (Studie)
Lienzo, 38,1 × 45 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. V93

Cat. 116
Paisaje con casa amarilla, 1916
Landscape with Yellow House
Landschaft mit gelbem Haus
Óleo sobre lienzo, 41 × 52,5 cm
Colección privada

Cat. 118
Puerto de Narvik, 1916
The Harbour in Narvik
Narvik-Hafen
Óleo sobre lienzo, 47,5 × 64,2 cm
Colección privada

Cat. 123
Futuro (Mujer en Estocolmo), 1917
Future (Woman in Stockholm)
Zukunft (Dame in Stockholm)
Óleo sobre lienzo, 97,5 × 63,8 cm
The Cleveland Museum of Art,
Cleveland, donación de Mr. y Mrs. Frank
E. Taplin, Jr., inv. 1992.96.

Cat. 121
La blusa azul (Sra. Oscar Olson), 1917
The Blue Blouse (Mrs. Oscar Olson)
Die blaue Bluse (Frau Oscar Olson)
Lienzo, 40,7 × 54,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P182

Cat. 122
La señorita Gerti Holz, 1917
Miss Gerti Holz
Fräulein Gerti Holz
Lienzo, 75,1 × 58,3 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P20

Cat. 124
Mujer pensativa, 1917
Woman in Thought
Sinnende
Lienzo, 66 × 99,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 646

Cat. 125
Retrato de Anna Roslund, 1917
Portrait of Anna Roslund
Bildnis Anna Roslund
Óleo sobre lienzo, 94 × 68 cm
Leicester Museums and Galleries,
Leicester, inv. L.F10.1991.0.0

Cat. 117
En la temporada de fresas, 1919
During the Strawberry Season
In der Erdbeerzeit
Lienzo, 60,9 × 50,5 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. V97

Cat. 52
Murnau (Murnau en mayo), 1924
Murnau (Murnau on May)
Murnau im Mai
Óleo sobre lienzo, 51 × 38 cm
Colección Carmen Thyssen,
inv. CTB.1970.22

Cat. 135
Mujeres escuchando, hacia 1925-1930
Women listening
Zuhörerinnen
Lienzo, 69,7 × 54,7 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P223

Cat. 141
En el bosque III, 1926
In the Forest III
Im Wald III
Cartón, 45,3 × 33,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. L267

Cat. 134
Segal sentado, 1928
Segal seated
Segal, sitzend
Cartón, 52,5 × 36 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P57

Cat. 139
Porte d'Auteuil de noche, 1929
Porte d'Auteuil at Night
Bei Porte d'Auteuil bei Nacht
Cartón, 55,1 × 38 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. L103

Cat. 136
Mujer escribiendo en un sillón
(Estenografía: Mujer suiza en pijama),
1929
Woman in an Armchair, writing
(Stenography: Swiss Woman
in Pyjamas)
Dame im Sessel schreibend
(Stenographie. Schweizerin in Pyjama)
Lienzo, 61,5 × 46,2 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. P39

Cat. 138 <i>París, Villa les Fleurettes</i>, 1929-1930 Lienzo, 55,4 × 38,4 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. L53	Cat. 142 <i>Madre con niño dormido</i>, 1934 <i>Mother with Sleeping Child</i> <i>Mutter mit schlafendem Kind</i> Cartón, 44,6 × 33 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. P40	Cat. 10 <i>Autorretrato</i>, 1935 <i>Self-Portrait</i> <i>Selbstbildnis</i> Cartón, 44,7 × 33,1 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. P129	Cat. 149 <i>Carretera de las Olimpiadas</i>, 1936 <i>The Olympics Road</i> <i>Olympiastrasse</i> Óleo sobre lienzo, 70 × 95 cm Préstamo permanente de la Sparkasse Oberland en el Schlossmuseum Murnau, inv. 11309	Cat. 160 Cartel para la exposición de Gabriele Münter en el Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Múnich, 1913 Poster Design for the Gabriele Münter Exhibition in the Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Munich Acuarela sobre cartón, 47,5 cm de diámetro The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V89	Cat. 128 <i>La poeta E. K. [Eleonora Kalkowska] leyendo</i>, hacia 1926-1927 <i>The Poet E.K. [Eleonora Kalkowska] Reading</i> <i>Die Dichterin E. K. [Eleonora Kalkowska] liest</i> Tinta y blanco opaco sobre papel, 28,8 × 22,3 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/58
Cat. 140 <i>Andamiaje</i>, 1930 <i>Scaffolding</i> <i>Baugerüst</i> Lienzo, 61,2 × 46,6 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V8	Cat. 101 <i>Naturaleza muerta, Pentecostés</i>, 1934 <i>Pentecost Still Life</i> <i>Stilleben Pfingsten</i> Cartón, 38,1 × 46,2 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. S50	Cat. 153 <i>Excavadora de pala</i>, 1935 <i>Shovel Excavator</i> <i>Löffelbagger</i> Cartón, 41,1 × 33,1 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V51	Cat. 154 <i>Naturaleza muerta delante de la casa amarilla</i>, 1953 <i>Still Life in Front of the Yellow House</i> <i>Stilleben vor dem gelben Haus</i> Lienzo, 46,5 × 54,5 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. S19	Cat. 126 <i>Boceto con terrier</i>, hacia 1920 <i>Sketch with Terrier</i> <i>Skizze mit Terrier</i> Lápiz sobre papel, 26,8 × 21 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/201	Cat. 127 <i>Hilde de cuclillas</i>, 1927 <i>Hilde Squatting</i> <i>Hockende Hilde</i> Lápiz sobre papel, 21,8 × 13,8 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.14/23
Cat. 137 <i>La carta</i>, 1930 <i>The Letter</i> <i>Der Brief</i> Lienzo, 65 × 92,5 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. P9	Cat. 102 <i>Naturaleza muerta, Pentecostés II</i>, 1934 <i>Pentecost Still Life II</i> <i>Stilleben Pfingsten II</i> Cartón, 38,4 × 46,2 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. S58	Cat. 152 <i>La excavadora azul (Estudio)</i>, 1935 <i>The Blue Excavator (Study)</i> <i>Der blaue Bagger (Studie)</i> Cartón, 32,9 × 41,1 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. L331	Cat. 155 <i>El lago azul</i>, 1954 <i>The Blue Lake</i> <i>Der blaue See</i> Óleo sobre lienzo, 50 × 65 cm Lentos Kunstmuseum Linz, inv. 211	Cat. 133 <i>Mujer joven con calcetines hasta la rodilla</i>, hacia 1925-1930 <i>Young Woman in Knee-High Socks</i> <i>Junge Frau mit Kniestrümpfen</i> Lápiz sobre papel, 49,8 × 38,3 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.13/40	Cat. 130 <i>La carta (Leyendo)</i>, hacia 1927 <i>The Letter (Reading)</i> <i>Der Brief (Lesende)</i> Lápiz sobre papel, 22 × 28,8 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.17/12
Cat. 54 <i>La casa de Münter en Murnau</i>, 1931 <i>Münter's House in Murnau</i> <i>Münter-Haus in Murnau</i> Lienzo, 42,5 × 57 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, donación de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 773	Cat. 103 <i>Naturaleza muerta tirolesa</i>, 1934 <i>Tyrolean Still Life</i> <i>Tiroler Stilleben</i> Cartón, 41,3 × 33,2 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. S71	Cat. 150 <i>Obras en la carretera de las Olimpiadas (mezclando hormigón, salida de la luna)</i>, 1935 <i>Construction Site on the Olympics Road (Mixing Concrete, Rising Moon)</i> <i>Baustelle an der Olympiastrasse (Betonmischen, aufgehender Mond)</i> Lienzo, 46,2 × 55 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V11	Obras sobre papel Gabriele Münter	Cat. 131 <i>Repantingada en el sillón</i>, hacia 1925-1930 <i>Lounging in the Armchair</i> <i>In den Sessel gelümmelt</i> Lápiz sobre papel, 27,8 × 21,4 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/88	Cat. 130 <i>En el sofá</i>, hacia 1928 <i>On the Sofa</i> <i>Auf dem Sofa</i> Lápiz sobre papel, 21,9 × 28,9 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/56
Cat. 147 <i>El lago gris</i>, 1932 <i>The Gray Lake</i> <i>Der graue See</i> Lienzo, 54,8 × 65,7 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, donación de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 670	Cat. 143 <i>Niña dormida (marrón, azul)</i>, 1934 <i>Sleeping Girl (Brown, Blue)</i> <i>Schlafendes Mädchen (braun, blau)</i> Cartón, 24,1 × 33 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V63	Cat. 148 <i>Paisaje nevado con casa de tejado rojo</i>, 1935 <i>Snowy Landscape with a Red-Roofed House</i> <i>Schneelandschaft mit rotbedachtem Haus</i> Lienzo, 46 × 55,2 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. L65	Cat. 151 <i>La excavadora azul (Obras en la carretera de las Olimpiadas a Garmisch)</i>, 1935-1937 <i>The Blue Excavator (Construction Site on the Olympics Road to Garmisch)</i> <i>Der blaue Bagger (Baustelle an der Olympiastrasse nach Garmisch)</i> Lienzo, 60,5 × 92,5 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. L12	Cat. 129 <i>La poeta E. K. [Eleonora Kalkowska]</i>, hacia 1926-1927 <i>The Poet E.K. [Eleonora Kalkowska]</i> <i>Die Dichterin E. K. [Eleonora Kalkowska]</i> Tinta y blanco opaco sobre papel, 28,8 × 22,3 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/59	Obra gráfica Gabriele Münter
Cat. 145 <i>Hauptstrasse de Murnau con coche de caballos</i>, 1933 <i>Murnau Hauptstrasse with Horse-Drawn Carriage</i> <i>Murnauer Hauptstrasse mit Pferdegespann</i> Óleo sobre tabla, 35,7 × 27,8 cm Colección privada, Alemania	Cat. 144 <i>Niña dormida (verde sobre negro)</i>, 1934 <i>Sleeping Child (Green on Black)</i> <i>Schlafendes Kind (grün auf schwarz)</i> Cartón, 33 × 40,8 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V52	Cat. 146 <i>Vista de las montañas</i>, 1934 <i>View of the Mountains</i> <i>Blick aufs Gebirge</i> Lienzo, 47,1 × 56,1 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, inv. G 12944	Cat. 159 Cartel para la exposición de Gabriele Münter en el Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Múnich, 1913 Poster Design for the Gabriele Münter Exhibition in the Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Munich Acuarela sobre cartón, 49,5 × 49,8 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V88	Cat. 129 <i>La poeta E. K. [Eleonora Kalkowska]</i>, hacia 1926-1927 <i>The Poet E.K. [Eleonora Kalkowska]</i> <i>Die Dichterin E. K. [Eleonora Kalkowska]</i> Tinta y blanco opaco sobre papel, 28,8 × 22,3 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/59	Cat. 64 <i>Aurélie</i>, 1906 Linograbado a color sobre papel hecho a máquina, 19 × 17,9 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, donación de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 791
Cat. 11 <i>El desayuno de los pájaros</i>, 1934 <i>Breakfast of the Birds</i> <i>Das Frühstück der Vögel</i> Óleo sobre cartón, 45,7 × 55,2 cm National Museum of Women in the Arts, Washington, D. C., donación de Wallace y Wilhelmina Holladay, inv. 1986.241	Cat. 146 <i>Vista de las montañas</i>, 1934 <i>View of the Mountains</i> <i>Blick aufs Gebirge</i> Lienzo, 47,1 × 56,1 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, inv. G 12944	Cat. 151 <i>La excavadora azul (Obras en la carretera de las Olimpiadas a Garmisch)</i>, 1935-1937 <i>The Blue Excavator (Construction Site on the Olympics Road to Garmisch)</i> <i>Der blaue Bagger (Baustelle an der Olympiastrasse nach Garmisch)</i> Lienzo, 60,5 × 92,5 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. L12	Cat. 159 Cartel para la exposición de Gabriele Münter en el Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Múnich, 1913 Poster Design for the Gabriele Münter Exhibition in the Neuer Kunstsalon Max Dietzel, Munich Acuarela sobre cartón, 49,5 × 49,8 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. V88	Cat. 129 <i>La poeta E. K. [Eleonora Kalkowska]</i>, hacia 1926-1927 <i>The Poet E.K. [Eleonora Kalkowska]</i> <i>Die Dichterin E. K. [Eleonora Kalkowska]</i> Tinta y blanco opaco sobre papel, 28,8 × 22,3 cm The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon.29/59	Cat. 66 <i>Aurélie</i>, 1906 Linograbado a color sobre papel japonés, 21 × 18,9 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, donación de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 792

Cat. 65
Aurélie, 1906
Linograbado a color sobre papel
japonés, 18,7 × 17 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 793

Cat. 67
Aurélie, 1906
Linograbado a color sobre papel
japonés, 18,7 × 17 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957 inv. GMS 794

Cat. 68
Kandinsky, 1906
Linograbado a color sobre papel
japonés, 25 × 18,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 795

Cat. 45
Casita-Bellevue, 1907
Little House – Bellevue
Häuschen – Bellevue
Linograbado a color sobre papel
japonés, 16,6 × 12,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 837

Cat. 44
Parque de Saint-Cloud, 1907
Saint-Cloud Park
Parc Saint-Cloud
Linograbado a color sobre papel
japonés, 10,9 × 24,4 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München, Múnich, donación
de Gabriele Münter, 1957, inv. GMS 825

Cat. 161
Cartel de la exposición de Gabriele
Münter en Copenhagen, 1918
Poster for the Gabriele Münter
Exhibition in Copenhagen
Litografía en color sobre papel,
90 × 64 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich,
inv. Kon.39/70

Cat. 162
Cartel de la sede de Múnich de la
exposición itinerante de Gabriele
Münter (1949-1953), 1952
Poster for the Munich presentation of
the Gabriele Münter Touring Exhibition
(1949-1953), 1952
Linograbado, 60 × 42 cm
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich

Fotografías
Gabriele Münter

Cat. 23
Interior: Árbol con muñecas y otros
objetos, probablemente Plainview,
Texas, 1899
Interior: Tree with Dolls and Other
Objects, probably Plainview, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3909

Cat. 21
Donohoo’s Warehouse, Plainview,
Texas, 1899-1900
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3859

Cat. 22
Emmy Münter con parientes masculinos
delante de la casa en Plainview, Texas,
1899-1900
Emmy Münter with Male Relatives in
Front of the House in Plainview, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3875

Cat. 20
Hogar dulce hogar en casa de la tía
Annie, Plainview, Texas, 1899-1900
Home Sweet Home at Aunt Annie’s,
Plainview, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3919

Cat. 16
Tren a vapor sobre terraplén, Arkansas
o Texas, 1899-1900
Steam Train on Railway Embankment,
Arkansas or Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3929

Cat. 28
Willie (Willie Graham, leyendo en
el suelo del dormitorio), Guion, Texas,
primavera de 1900
Willie (Willie Graham, reading on the
Floor in the Bedroom), Guion, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3544

Cat. 17
Tres mujeres vestidas de domingo,
Marshall, Texas, 19 de junio de 1900
Three Women in Their Sunday Best,
Marshall, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3635

Cat. 18
Escena callejera con coche de caballos,
Nueva York, octubre de 1900
Street Scene with Horse-Drawn
Carriage, New York
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3824

Cat. 19
Niño con pistola de juguete, Nueva
York, octubre de 1900
Little Boy with Toy Gun, New York
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3817

Cat. 27
Anciana en un sillón, San Luis, Misuri,
1900
Old Woman in an Armchair, Saint
Louis, Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3745

Cat. 15
Barco de vapor en el Misisipi, cerca
de San Luis, Misuri, 1900
Paddle Steamer on the Mississippi,
near Saint Louis, Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3769

Cat. 6
Grupo familiar junto a una valla
de madera (sentada arriba: Emmy
Münter; a la derecha: Willie Scheuber),
Marshall, Texas, 1900
Family Group by a Wooden Fence
(seated above: Emmy Münter; on the
right: Willie Scheuber), Marshall, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3607

Cat. 12
Hacia un barco de vapor para una
excursión por el Misisipi, San Luis,
Misuri, 1900
On the Way to a Steamboat for an
Excursion on the Mississippi, Saint Louis,
Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3761

Cat. 14
Lago con barcas, San Luis, Misuri, 1900
Lake with Rowing Boats, Saint Louis,
Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3780

Cat. 26
La sra. Allen en su salón, Marshall,
Texas, 1900
Mrs. Allen in Her Living Room, Marshall,
Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3651

Cat. 13
Mujer con sombrilla en la ribera del
Misisipi, cerca de San Luis, Misuri, 1900
Woman with a Parasol on the Levee
of the Mississippi, near Saint Louis,
Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3797

Cat. 7
Mujer en un lago, probablemente
en Forest Park, San Luis, Misuri, 1900
Woman at a Lake, probably in Forest
Park, Saint Louis, Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3783

Cat. 24
Mujer joven cerca de Moorefield,
Arkansas, 1900
Young Woman Near Moorefield,
Arkansas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3724

Cat. 5
Niña en una calle, San Luis, Misuri, 1900
Little Girl Standing at the Side of
a Street, Saint Louis, Missouri
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3757

Cat. 25
Susie y Sullivan, Marshall, Texas, 1900
Susie and Sullivan, Marshall, Texas
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3666

Cat. 29
Kandinsky con su clase de Phalanx
en Kochel, verano de 1902
Kandinsky with his Phalanx Class
in Kochel
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2027

Cat. 36
Morabito de Sidi Yahia, vista desde
el lado sureste, Susa, marzo de 1905
(identificada por Dominique Jarrassé)
Marabout of Sidi Yahia, view from
the south-east side, Sousse (identified
by Dominique Jarrassé)
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2698

Cat. 38
Puerta de Ksar er-Ribat, Susa, marzo
de 1905
(identificada por Dominique Jarrassé)
Ksar er-Ribat Gate, Sousse (identified
by Dominique Jarrassé)
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2654

Cat. 39
Cactus tras un muro, Túnez, invierno
de 1905
Cactuses behind a Wall, Tunis
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2597

Cat. 37
Rue du Pacha, cerca de la rue de la
Hafsia, Túnez, invierno de 1905
(identificada por Ahmed Saadaoui)
Rue du Pacha, by the Rue de la Hafsia,
Tunis (identified by Ahmed Saadaoui)
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2664

Cat. 8
Kandinsky fumando en pipa,
probablemente Dresde, verano de 1905
Kandinsky Smoking a Pipe, probably
Dresden
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2176

Cat. 42
Terraza del parque de Saint-Cloud,
vista de París, 1906
Saint-Cloud Park Terrace, View of Paris
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2822

Cat. 57
Johannistrasse de Murnau hacia el
oeste, al fondo la posada Griesbräu
en Obere Hauptstrasse, hacia 1908-
1909
Looking Westwards on Johannistrasse
in Murnau with Griesbräu Inn on Obere
Hauptstrasse in the Background
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2313

Cat. 58
Obermarkt hacia el sur, al fondo la
posada Angerbräu, hacia 1908-1909
Looking Southwards from Obermarkt
with Angerbräu Inn in the Background
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2310

Cat. 80
Friedel, sobrina de Münter, delante
de la entrada de una casa en Murnau,
1909
Münter’s Niece, Friedel, in Front
of a House Doorway in Murnau
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 3105

Cat. 82
Kandinsky tumbado entre dos sillas
de jardín delante de la casa de Münter
en Murnau, hacia 1909
Kandinsky lying on Two Garden Chairs
in Front of the Münter House in Murnau
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2241

Cat. 51
Vista del jardín de la casa de Münter
hacia la colina del castillo y la iglesia
de Murnau, hacia 1909
View over Münter House Garden to
Murnau Castle and Church Mound
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2269

Cat. 53
La casa de Münter en Murnau desde
el jardín, hacia 1910
Münter’s House in Murnau from
the Edge of the Garden
The Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Múnich, inv. 2258

Cat. 81
Kandinsky con una pala cavando en el jardín de la casa en Murnau, 1910-1911
Kandinsky with a Shovel, digging in the Murnau House Garden
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2248

Cat. 106
Franz Marc y Wassily Kandinsky con la xilografía para la portada del *Almanaque El Jinete Azul* en el balcón de Ainmillerstrasse 36, Múnich, 1911
Franz Marc and Wassily Kandinsky with the Title Woodcut for the *The Blue Rider Almanac* on the Balcony of Ainmillerstrasse 36, Munich
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2207

Cat. 86
El comedor de la casa de Murnau, hacia 1911
The Dining Area in the Murnau House
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2232

Cat. 107
Primera exposición de El Jinete Azul, Galerie Heinrich Thannhauser, Múnich, Sala 2 (de izquierda a derecha): Franz Marc, *La vaca amarilla*; Arnold Schönberg, *Autorretrato andando de espaldas*; Wassily Kandinsky, *San Jorge II*; Vladimir Burliuk, *Estudio de retrato* (arriba); Gabriele Münter, *Paisaje invernal* (abajo); Franz Marc, *Ciervo en el bosque I*; Wassily Kandinsky, *Composición V*, 1911-1912
First exhibition of The Blue Rider, Galerie Heinrich Thannhauser, Munich, Room 2 (from left to right): Franz Marc, *The Yellow Cow*; Arnold Schönberg, *Walking Self-Portrait from Behind*; Wassily Kandinsky, *St George II*; Vladimir Burliuk, *Portrait Study* (above); Gabriele Münter, *Landscape in Winter* (below); Franz Marc, *Deer in the Forest I*; Wassily Kandinsky, *Composition V*
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2906

Cat. 89
Pared con pinturas sobre vidrio en el piso muniqués de Kandinsky y Münter en Ainmillerstrasse 36, hacia 1913
Wall of Glass Paintings in Kandinsky and Münter's Munich Flat at Ainmillerstrasse 36
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2188

Wassily Kandinsky

Cat. 31
Gabriele Münter pintando en el caballete al aire libre, Kochel, 18 de julio de 1902
Gabriele Münter Painting at the Easel in the Open Air, Kochel
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2391

Cat. 33
Gabriele Münter con una obra y materiales de pintura en el puente de Vils, Kallmünz, verano de 1903
Gabriele Münter with Painting and Painting Materials on the Vils Bridge, Kallmünz
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2419

Cat. 156
Gabriele Münter fumando en un balcón, Italia o Suiza, mayo de 1906
Gabriele Münter smoking on a Balcony, Italy or Switzerland
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2788

Cat. 157
Münter en trineo, Kochel, febrero de 1909
Münter on a Sledge, Kochel
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2875

Cat. 105
Miembros de El Jinete Azul en la terraza de Ainmillerstrasse 36, Múnich; de izquierda a derecha: Gabriele Münter, Maria Marc, Bernhard Koehler, Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk y, sentado delante, Franz Marc, 1911
Members of The Blue Rider on the balcony of Ainmillerstrasse 36 in Munich; from left: Gabriele Münter, Maria Marc, Bernhard Koehler, Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk and, seated in front, Franz Marc
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2204

Autor desconocido

Cat. 32
Gabriele Münter de pie en una barca de remos, Alta Baviera, 1901
Gabriele Münter Standing in a Rowing Boat, Upper Bavaria
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2052

Cat. 30
Gabriele Münter en su bicicleta, probablemente en Fürstenfeldbruck, 1901
Gabriele Münter on her Bicycle, probably in Fürstenfeldbruck
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. 2074

Arte infantil

Cat. 114
Jakob
Modelo para la pintura de Gabriele Münter «Paisaje con casa»
Model for Gabriele Münter's Painting "Landscape with House"
Lápiz sobre cartulina, 20 x 23,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. KIZ115

Cat. 112
Robert
Modelo para la pintura de Gabriele Münter «Casa»
Model for Gabriele Münter's Painting "House"
Lápiz y ceras de colores sobre cartulina, 24 x 19,9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. KIZ144

Cat. 108
Elfriede Schroeter
Retrato femenino, hacia 1913 (Pintura infantil)
Portrait of a Woman (Child's Painting)
Cartón, 47,5 x 32,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. KIZ180

Cat. 109
Elfriede Schroeter
Naturaleza muerta, hacia 1913 (Pintura infantil)
Still Life (Child's Painting)
Cartón, 35,7 x 33,4 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. KIZ185

Arte popular

Cat. 96
Imagen milagrosa de la Virgen de Mariazell
Miraculous Image of the Virgin in Mariazell
Madera policromada, 25 x 9,5 x 4,8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. HP7

Cat. 95
Imagen milagrosa de la Virgen María de Altötting, copia, mediados del siglo xix
Miraculous Image of the Virgin Mary in Altötting, copy
Madera policromada, 29,5 x 9 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. HP6

Cat. 100
Paloma del Espíritu Santo, sur de Alemania, mediados del siglo xix
Dove of the Holy Spirit, Southern Germany
Madera coloreada, 36 cm de diámetro x 8 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. D19

Cat. 97
Figura tallada (Hombre caminando), Sérguiyev Posad, Rusia, hacia 1900
Carved figurine (Man walking), Sergiyev Posad, Russia
Madera, 16 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. HP26

Cat. 98
Figura tallada (Hombre de pie), Sérguiyev Posad, Rusia, hacia 1900
Carved figurine (Man standing), Sergiyev Posad, Russia
Madera, 16 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. HP27

Objetos

Cat. 163
Cámara de fotos modelo Kodak Bull's Eye N.º 2, 1898
Kodak Bull's Eye No. 2 Camera
12 x 12 x 15 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Múnich, inv. DOK 12/2

Cat. 104
Wassily Kandinsky y Franz Marc (editores)
Almanaque El Jinete Azul, 1914, segunda edición
The Blue Rider Almanac, second edition
Edición encuadernada en tela, 30 x 23 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. AK86

Cat. 164
Paleta de Gabriele Münter
Münter's Palette
43 x 33 cm
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. D63

Gabriele Münter in black and white.

The shaping of an artist¹

Manta Ruiz del Árbol

Around 1917 Gabriele Münter drew her own face in one of the sketchbooks she used as visual diaries throughout her life [fig. 1]. The artist, then in her forties, was in Sweden at the time, where she arrived in 1915 in order to spend the World War I years in neutral territory. Two years after leaving her country, she took a merciless look at her face, where the traces of time are palpable. Her eyes have pronounced dark circles and slant downwards, as does her mouth. Although throughout her career her drawing skills enabled her to capture a subject's essence in a few deft strokes, here there is a build-up of lines in the contours of her face.² They add to the intensity of the composition, which is accentuated by the words she has written beneath this likeness: "I am German." At this stage in her foreign exile Münter felt the need to reaffirm the sense of belonging to a culture, to a place.

For decades Münter was analysed from a viewpoint that associated her art with a national or even regional school. However, historiography has recently been retrieving episodes of her life that point to a complex identity, of which she herself seems to provide a glimpse in her small self-portrait of 1917.³ This new approach of historians asserts the importance of her transnational origins and attaches a special significance to the photographs she took between 1899 and 1900, when she was in her early twenties. These pictures bear witness to a trip around the United States, where her parents had spent their youth. Although she never showed them publicly and most likely did not consider them to be art, this essay sets out to analyse the profound impact they had on her work and the major role they played after she returned to Germany. Taken before she began her professional career, the photos would be a well of ideas that influenced how she later addressed her artistic challenges. It was in the United States, camera in hand, that many of her characteristic traits took shape.

Münter, known as the "great German Expressionist painter," was not just a painter: even before she regarded herself as an artist, she was in touch with a modern medium, photography, which foreshadowed her interest in experimenting with various expressive languages. Nor was she just an Expressionist: her American photos help broaden the timeframe in which she has traditionally been analysed and show that her creations span well beyond her involvement with The Blue Rider. Lastly, she cannot be associated solely with the restrictive German context either, as she drew on a wider range of references.

A migrants' daughter

Gabriele Münter's story did not begin the day she was born in Berlin on 19 February 1877 but twenty years earlier, in 1857, when her parents, German migrants in

the United States, married in Savannah, Tennessee. Although the couple returned to Europe during the Civil War (in 1864) and their four children were born in Germany, the family maintained strong transatlantic ties and their lives were influenced by both cultures [fig. 2]. Münter's mother, who had arrived in America as a child, never fully adapted to the German way of life on her return and, through stories and reading material, she instilled in her children the love she felt for the country where her siblings still lived. Although much of the German society was fascinated with all things American, the Münters' bond ran deeper than the commonly held mythical and stereotypical view.⁴

The young Gabriele's connection with America might have been shaped solely through the stories she heard as a child had it not been for her parents' death when she was twenty years old, which changed the course of her life.⁵ In September 1898, a few months after her mother passed away, she crossed the ocean with her older sister Emmy on a voyage that would last two years, and would be above all a journey back to her roots.

After landing in New York, the Münter sisters embarked on an adventure that took them to the places where their maternal aunts and the latter's offspring had settled. Saint Louis was the first destination on a southwestern itinerary that also included Arkansas and remote parts of Texas such as Plainview, a small town that had been founded twelve years before their arrival.⁶ As she herself recalled, they spent "the longest time in the countryside, in Arkansas and Texas, in primitive conditions, in houses without plumbing or comforts. [...] But the freedom we enjoyed in that boundless nature was beautiful. And what fun those good people were."⁷

During her first months in the United States, the future artist jotted down in her sketchbooks everything that caught her eye [fig. 3]. This need to capture what she saw, which had begun in her childhood and became a key habit throughout her life, changed somewhat when she bought a Kodak Bull's Eye No. 2 camera⁸ [fig. 4]. From that moment onwards, photography became an important addition to her activity as a draughtswoman. In fact, looking back later, she stated that she had decided then to devote herself "to taking photographs instead of drawing."⁹ In her recollections at least, photography supplanted sketches in the role they always had as visual diaries.¹⁰

Analysing Münter as a daughter of migrants, an artist with a fluid identity, educated in two cultures, enables us to understand her receptiveness to the American ways. Her yearning to discover the land her deceased parents had told her about explains her inclination towards what she encountered during her American travels, and photography was undoubtedly one of the novelties to which she was exposed.

A Kodak Girl

In the late nineteenth century, when Münter travelled to the United States, in Europe only the upper middle class and the nobility had access to photography due to the high cost of the equipment and development.¹¹

In America, however, its popularity had been growing rapidly since the first portable cameras were sold in 1888.¹² Lightweight and easy to use, they soon changed a field previously limited to professionals or upper-class men, who produced studied compositions on glass plates using very heavy cameras that required tripods.

In the early years George Eastman, the entrepreneur with a keen business sense who had created Kodak cameras, was determined to bring the new invention to a much wider public. To attract the interest of the middle class and make photography appealing to women, he set about producing cheaper cameras and simplifying the development process. He also put a great effort into promoting his cameras with clever and well-targeted marketing.¹³ Of all his campaigns, the most famous and the one that had the longest run was the “Kodak Girl” [fig. 5], an omnipresent figure in magazines by 1900, when M $\ddot{u}$ nter was still in the United States.¹⁴

The Kodak Girl made her appearance at a very prosperous time for American society when women were gaining prominence in the public sphere. Activities outside the home had increased enormously, as had tourism among the middle class. The company, well aware of this major social change, endeavoured to forge a strong link between its revolutionary invention and the freedom associated with the New Woman.¹⁵ The girl in the ad for this new camera was modern, independent, elegant and fashionably dressed, and she travelled abroad.¹⁶ As Alison Nordström notes, “Kodak’s early years were characterized by a creative and aggressive approach to advertising that emphasized lifestyle rather than product.”¹⁷ Indeed, sports and travel magazines such as *Outing* linked cycling and photography in their features¹⁸ and in the late 1800s and early 1900s sport became one of the main ways for women to assert their independence. Although the choice of a girl for the illustration was also a means of demonstrating the simplicity of the device—as summed up by the famous slogan, “You press the button, we do the rest”—and her youth reinforced the role of eternal apprentice who would never become a professional,¹⁹ its impact was huge as it was a woman who performed the action in the advertisement.

It is likely that M $\ddot{u}$ nter saw this advertisement given its popularity at the turn of the century. If she did, she must have identified with it. The future artist was an international traveller who had crossed the Atlantic without a male companion and was now exploring the American continent. Her upbringing, more in tune with her impressions of American society, had been less restrictive than that of German women of her own social class.²⁰ She loved cycling, she smoked and read controversial literature, and no one at home had urged her to marry early.²¹ Her first contact with photography, spurred by her receptiveness to all American things, was tinged with activism as it was perceived as one of the activities performed by women who sought independence and emancipation.

An amateur photographer

It is unclear whether her interest in photography was influenced by her family’s history as migrants or by a questioning of gender roles. However, it does not seem to be motivated by the discovery of a new means of expression. In fact, M $\ddot{u}$ nter always attributed a documentary value to the photos she took in the United States.²² They were merely memories of a special trip to a place that meant a great deal to her. She always considered herself an amateur. Yet her photos are striking for their technical mastery. They do not display optical distortions—a common error among beginners—and possess a sharpness that was difficult to achieve with the long exposure times required by her camera.²³ Her skills, superior to those of an average amateur photographer, makes us wonder whether she might have had experts to learn from.

Like other amateurs, M $\ddot{u}$ nter probably began by teaching herself, simply following the recommendations of the instruction booklet.²⁴ This attitude, a priori unencumbered by external expectations or judgements, enabled her to explore the technical possibilities of photography with the freedom of those who regarded this new art as a hobby and for whom “experimentation and error were allowed.”²⁵ Her unprejudiced approach to the medium soon led her to become bolder and even to disregard a few recommendations provided by the brief instruction manual that came with her Kodak, as when she framed her model in an open doorway, forcing the subject to be backlit²⁶ [fig. 6].

However, despite M $\ddot{u}$ nter’s apparently solitary apprenticeship, a comparison of her photos with those of some of her contemporaries reveals certain similarities. We find that she photographed many of the same subjects as other beginners and that, like them, she documented trips and excursions, recorded important events (weddings and local festivities) and immortalised her relatives and the children in her life. It is likely that many other anonymous shots of this kind were also taken by women,²⁷ who took on the role of perpetuating the “family memory,” the history of everyday life.²⁸ Like them, the artist compiled these memories in an album, which is preserved at The M $\ddot{u}$ nter and Eichner Foundation [fig. 7].

In this regard, it is worth noting that the American photography company, which encouraged people to disregard convention and find their own way of expressing themselves, also urged them to avoid certain subjects and to portray “only joyful moments and special occasions” through its slogan “Kodak knows no dark days.”²⁹ Early on, the company also published pamphlets with advice on how and what to photograph, which played a decisive role in shaping the snapshot aesthetic,³⁰ and some of them possibly found their way into M $\ddot{u}$ nter’s hands. However, as the French sociologist Pierre Bourdieu argues, the most likely reason for these parallels is that photo production involves aesthetic and ethical values that not only underpin the photographer’s intention but are also related to the “system of schemes of perception, thought and appreciation common to a whole group.”³¹

The camera as a teacher

For decades, historians of Gabriele M $\ddot{u}$ nter’s work considered her photographs of the United States to be merely anecdotal, with no influence on her art. Although the importance of her trip to America began to be mentioned as early as the 1990s, it was not until 2006 that these photographs were first exhibited and published in a comprehensive volume.³² Since then their importance within her artistic corpus has continued to grow, so much so that they often greet visitors as they arrive at her retrospectives.³³

A crucial factor in this reappraisal is the changing status of amateur photography. Studies and exhibitions have shown how the creativity of early users of hand-held cameras contributed to pushing the expressive boundaries of the medium, sometimes setting an example for future professional photographers.³⁴ The photographic output of other painters who were attracted by this novel invention in the late nineteenth and early twentieth centuries has also become increasingly valuable. Many, such as Pierre Bonnard, Maurice Denis and Édouard Vuillard, owned some of the first cameras sold by Kodak. Aside from painting, they took private photos that art historians have been rescuing since the last decade and studying in relation to the rest of their work. Like M $\ddot{u}$ nter, they recorded their domestic life, taking an interest in photographing their friends and family, as well as moments of leisure and travel. And they similarly learned what was strictly necessary to handle their equipment, ignoring the aesthetic conventions of professional photography.³⁵ However, unlike the Nabis, who belonged to the previous generation and had established careers and a well-defined style by the time they became amateur photographers, Gabriele M $\ddot{u}$ nter took up photography a very early stage in her career. As a woman, she was deprived of many opportunities to pursue a classical training at the fine arts academies, and her relationship with the camera—at a time when her artistic career was limited to a couple of drawing courses at public schools in Düsseldorf—may be considered almost foundational and therefore more likely to have left a greater mark on her painting.

There are no known examples of contemporary artists for whom photography has played such a formative role as it did for M $\ddot{u}$ nter.³⁶ This early relationship, only a decade after the first Kodak cameras were released, makes this a particularly interesting case study because of the connections we can see between this discipline and her career as a painter. To what extent was the American period a laboratory in which to discover personal formulas without being conditioned by teachers or fellow artists? Did her relationship with this medium, apparently less codified than the traditional fine arts, influence her later development? Did photography change the way she looked at the world? Or, on the contrary, do her photos reflect a particular approach to reality that also underpinned her paintings years later?

A photographer’s point of view

With her limited background, Gabriele M $\ddot{u}$ nter set out on a journey that proved to be of key importance on both a personal and an artistic level. As Isabelle Jansen states, “until then [...], she had hardly worked independently as an artist and was therefore free of academic prejudices and established visual habits.”³⁷ Although she was probably never aware of this, the two years she spent alone, with her camera as her only companion, were a testing ground that helped her develop a more mature gaze and “had a lasting influence on her painted compositions.”³⁸

A direct comparison of these photographs and the paintings she produced when she returned to Germany confirms, first of all, a certain compositional continuity. “I extract the most expressive aspects of reality and depict them simply, to the point, with no frills,”³⁹ M $\ddot{u}$ nter said of her interest in paring her works down to the bare essentials. This clear, analytical gaze, which structures the space with lines, is foreshadowed by her American photographs⁴⁰ [cats. 20 and 63]. Similarly, certain angles of view found in her paintings could be linked to her previous experience with the camera. *After Shopping* [cat. 79], for example, shows a woman on a tram carrying some books and geranium in a pot. The chosen angle focuses on her torso, her hands and the objects she has just bought, but does not allow us to see her face. Although M $\ddot{u}$ nter’s Kodak camera was a very rudimentary device that was not designed for shots of this kind, and she claimed to have begun to paint fragments of reality at the suggestion of Wassily Kandinsky, who was her partner from 1902 to 1916,⁴¹ photography’s ability to decontextualize might also account for these bold compositions.

As a result of her experience with the camera, the young M $\ddot{u}$ nter significantly broadened the subject matter of her works. “I always drew faces. Other children painted ‘stories,’” the artist recalled years later.⁴² This preference for people, which had begun in her childhood, remained a constant feature in the first drawings she made when she arrived in the United States. But this changed after she was given the Kodak camera. Although human beings continued to occupy an important place in the snapshots she took during this trip, for the first time she became interested in certain landscapes, a few urban views, interiors of homes and her relatives’ work [figs. 8 and 9]. These subjects, viewed through her camera lens, later became part of her paintings, essentially giving shape to her pictorial themes.⁴³ The photos also foreshadowed her interest in series and sequences of images.⁴⁴

Snapshot culture

Photography may have also planted the seed of M $\ddot{u}$ nter’s interest in capturing moments—something that the advent of hand-held cameras made possible as never before. Although intimacy had been a subject of art for centuries, the new device found its way into homes and recorded scenes of everyday life that had not been represented before.⁴⁵ Snapshots—a hunting term that refers to a quick shot taken without a deliberate

aim—showed unprepared, even accidental views that differed radically from the studied compositions of the first professional photographers. With their aura of truthfulness and spontaneity, they provided a new imaginary that gave rise to a whole new “iconography of everyday life, which at the same time was an expression of a modern awareness of life.”⁴⁶

“My pictures are all moments of life—I mean, instantaneous visual experiences, generally noted very rapidly and spontaneously,” Münter said at the end of her career in a statement that could well refer to the principles of photography in the hands of amateurs.⁴⁷ Her artistic gaze seems to tie in with the original definition of snapshot, a shot that hits the target almost by chance. As she did with her camera, she sometimes seems to have selected the subject of her paintings as if looking through a viewfinder and immortalising an instant. This is the case, for example, with *Living Room in Murnau (Interior)* [cat. 87]. A decade after her trip to America, the artist photographed her private life. Her own living room is the main subject, with its folk-inspired furniture. However, many details relate to a specific moment. There is a pair of sandals lying on the floor and someone has just left a rucksack by the window. In the centre of the composition a rug that marks a strong diagonal that guides the viewers’ gaze towards another room where they can spot her partner lying on the bed reading. The same sense of immediacy is conveyed by *Kandinsky and Erma Bossi at the Table* [cat. 85], which shows the dining room of the same house after a meal. Kandinsky’s raised hand and the forward-leaning position of Bossi, a painter friend of the couple, seem to have been frozen by Münter’s brush as if by a camera shutter. An empty third chair on the right indicates the place where she would have been sitting moments earlier. It is a snapshot on canvas.

Painting versus photography

In addition to the impact that Münter’s experience with the camera had on the works she produced when she returned from the United States, it is important to consider the continued significance of photography once in Germany.⁴⁸ The painter, who took up residence in Munich in 1901, having decided to become a professional artist, documented her activities through photographs now preserved at the Münter and Eichner Foundation. Following an initial interest in sculpture and later in printmaking, she began studying painting at the Phalanx school in 1902.

Until that moment, her photographs had simply documented moments she considered special, now they took on a new dimension. Although, as in America, she used them to record trips and meetings with friends, she also brought them into close dialogue with her paintings. In her first oil paintings, executed during the summers of 1902 and 1903—when she joined the outdoor painting excursions organised by Wassily Kandinsky, then her teacher—she often captured the same landscapes as in her photos. The same occurred between 1904 and 1908, when she travelled around Europe and the North of Africa. The streets of Tunis, where she lived from

December 1904 to April 1905, were immortalised in both media [cats. 34-40]. Sometimes her snapshots even served as the basis for some of her paintings, such as her views of Saint-Cloud Park, with the Eiffel Tower in the background, during her stay in Sèvres and Paris between 1906 and 1907⁴⁹ [cats. 42-44].

She also took her camera with her when she visited Murnau for the first time in the summer of 1908. Münter, who had recently returned to Munich after a four-year absence, experienced a key moment in her artistic progression towards Expressionism in this Bavarian town. It was then that, in her own words, she took the “great leap forward, from copying nature—in a more or less Impressionist style—to feeling the content of things—abstracting—conveying an extract.”⁵⁰ Freed from the constraints of her initial style of paint-laden, late-Impressionist brushstrokes, the artist concentrated on her surroundings, experimenting with a new language of precise lines and intense colours. The colourful buildings typical of the area, the landscape, the people around her, the house she bought there in 1909, as well as the objects she collected, were captured both by her brushes and her camera. Both means of expression became part of her daily life as allies that complemented her artistic creation.

Constructing an identity through photographs

Once she returned to Germany, the new medium also became a means of asserting her position as a woman and an artist. It became a key tool in the construction of her identity as it did for contemporary painters such as the Expressionist Ernst Ludwig Kirchner.⁵¹ During these early years as a professional artist, her photographs bore witness to her modernity and independence as she was photographed riding a bicycle, trying to keep her balance on the seat of a boat or smoking [cats. 30, 32 and 156]. At a time when a woman’s very decision to devote herself professionally to art defied social conventions and was satirised in vignettes such as the one published in *Simplicissimus* in 1901 [fig. 10], these photos were not simply a pastime, they questioned women’s classical role in society, based on what were known as the three Ks: *Küche, Kirche, Kinder* [kitchen, church, children].⁵² Working with a camera, both in front of and behind the lens, enabled her to provide a testimony to a way of life far removed from the established canons.

The surviving negatives of her private life constitute create an intimate archive which, together with her paintings, form a visual narrative that sheds light on many aspects of her universe, both personal and creative. For instance, the photographs of the interior and exterior of the Murnau house, combined with her works on cardboard and canvas, bear witness to the utopian idea of establishing an artistic community linked to the rural world, which she and Kandinsky put into practice during the years leading up to the World War I [cats. 85-87]. This context also helps understand why she had her partner pose in Bavarian costume while working in the orchard [cat. 81], or why she declared a similar intent by having her portrait taken in regional costume and holding a hoe [fig. 11].

During those years, she combined this enactment of peasant life with her other role as a leader of the Munich avant-garde. Beginning in 1909, she became actively involved in the main efforts to modernise the city’s art scene by establishing the New Artists’ Association of Munich, NVKM, and later organising the first exhibition of The Blue Rider at the end of 1911. Demonstrating an advanced understanding of the importance of visually recording the events in which she took part, she captured the highlights of the group’s activities with her camera—quite unusual for art movements of the early twentieth century. Thanks to her, there are surviving photographs of the famous exhibition and of the members who took part in the edition of its almanac [cats. 105-107].

The artist is present

This overview of Münter’s life, with painting and photography as its backdrops and biographical at times, is accompanied by an analysis of how she portrayed herself in her compositions. Her American experience with a camera marks a precedent and shows to what extent her main characteristic traits were already taking shape at that time. It has been noted that a considerable number of photos taken in the United States include the future painter’s shadow in the foreground⁵³ [cats. 5-7]. Although photography manuals advised against such mistake,⁵⁴ in Münter’s case it does not seem to stem from a careless choice of angle but rather from a premeditated decision to incorporate her self-portrait into the composition.⁵⁵ Her silhouette can be distinguished by her hat and long skirt. Her arms can also be seen, away from her torso, indicating that she held her camera at chest level to take the photograph. That this was deliberate seems to be confirmed by a later photo dating from around 1905, in which the photographer again projects her image onto that of her smoking partner [cat. 8]. As in a drawing from the same period [fig. 12], she superimposes her figure onto Kandinsky’s, turning the picture into a double portrait.

The idea of including her own image in certain photographs in the form of a veiled self-portrait later appeared in a number of painted compositions. *Boating*, painted in 1910 [cat. 9], is undoubtedly the most significant example. The landscape near Murnau, the subject of many of her works from 1908 onwards, is the setting for four people and a dog. They are all in a boat and three of them are looking at the viewer. Wassily Kandinsky is clearly recognisable as the one who is standing. He is accompanied by Marianne von Werefkin sporting her characteristic hat and a boy who has been identified as Alexej von Jawlensky’s son, Andreas. The fourth figure, seated and holding the oars, is the only one facing the landscape and her identity can only be known after discovering who her companions on this boat trip are: it is the painter herself. As in the photos she took in the United States, she is also in the painting, but camouflaged. The shadow included in those first shots has materialised into a view of her body from behind.

Boating was one of the paintings included in the second exhibition of the New Artists’ Association of Munich in 1910. Münter, who also portrayed herself in

her sketchbooks and in at least 16 paintings but decided never to exhibit these works,⁵⁶ [cats. 1-4] chose this canvas for the NKVM’s annual exhibition with which Kandinsky, Jawlensky and Werefkin, among others, wished to breathe new life into Munich’s cultural scene. The presence of the association’s main members must have been identified by the public, who, after carefully observing the canvas and recognising the other people in it, would have concluded that the rowing figure was the artist who painted it. The ambiguity of this form of self-portrayal raises many questions about the meaning of the work. But, above all, it demonstrates her ability to play with painting genres in order to subvert them. This landscape is not only a group portrait, but also a self-portrait. A pleasant bourgeois boat trip becomes an encrypted representation of one of the most important artistic groups of the early twentieth century.

For *In the Café* [fig. 13] Münter worked from an unusual perspective that places us almost where the painter should be, and the viewer can only see part of the painter’s hat and her raised hand holding a cup. It was painted in 1914, around the time her last photographs are dated.⁵⁷ Until then, her snapshots had mainly been linked to special moments and pleasure trips: either to the United States, Europe or North Africa. Even her stays in Murnau had been a way of escaping from the big city. In 1914, the outbreak of the First World War prompted her to leave her home. When she returned to Germany in 1920 after a six-year absence, the artist led a nomadic life, going from one boarding house to another and mainly drawing in her sketchbooks, as she had no studio. As in her childhood, over the course of the following decade drawing people again became the centre of her output, especially women. However, even in this return to her origins, to her essence as a draughtswoman, the mark left by her experience with photography remained unchanged [cat. 126]. As Annegret Hoberg states, “Her precise photographic gaze [...] continued to shape the work created during the second half of her life, from the 1920s to the 1960s.”⁵⁸

During the 1930s, once she had settled permanently in Murnau in 1931, Münter again portrayed herself with her back to the viewer in *Breakfast of the Birds* [cat. 11]. In another reference to her personal iconography, which we have already seen in her American photographs, she places herself in front of a window. Although snow-covered trees populated by colourful birds can be seen through the glass, the high vantage point and close-up give the scene a claustrophobic feel. The jovial birds outside contrast with the painter’s lonely breakfast, which may have been an allusion to the political situation in Germany after the National Socialist Party came to power.⁵⁹

Once again, her figure is part of a game of being doubly present that illustrates the underlying complexity of her work. Despite the quick execution and the apparent simplicity of the composition, which basically displays the same taste for capturing moments of her everyday life and close surroundings, *Breakfast of the Birds* provides a clue as to why Münter ultimately chose painting and abandoned photography for good. Although her relationship with the camera had unwittingly equipped

her with skills to develop her art on many levels, this expressive medium was incapable of summing up the character she wished to convey in her paintings. As she said in the 1950s in relation to the portraiture genre, her desire to capture an extract that summarised many potential moments, was only possible through painting:

“Photographs show how superficial, and sometimes even false, appearances can be. First you have to discover the right symbol from the changing views, from the fleetingly chance expression. Then the laws of the image wait to absorb and shape the lens. And finally, the artist captures his more or less conscious desires in the image.”⁶⁰

¹ I would like to thank Isabelle Jansen for sharing her in-depth knowledge of the artist with me in the many conversations we had while preparing this project.

² Behr 1992, p. 88.

³ There was a shift in the reception of Münter’s work following a retrospective held at the Lenbachhaus in Munich in 1992: *Gabriele Münter: 1877-1962. Retrospektive*. see Hoberg and Friedel 1992. Since then, all essays on her work have assessed her art from a broader perspective, demonstrating her cosmopolitanism. Suzanne Bode gives a detailed analysis of the change in historiography’s perception of Münter and argues that her multinational ancestry lies at the root of her ability to adapt to new environments. See Bode 2021.

⁴ The Münters had a close relationship with their relatives on their mother’s side, who lived in America, as shown by the decision of August, the eldest sibling, to travel to America and further his studies there. See Münter 2006, p. 218. On the complex view of America in Germany see, for example, Kort and Hollein 2006 or Beneke and Zeilinger 2007.

⁵ Her father died in 1886, her eldest brother the following year and her mother in 1897.

⁶ The itinerary is shown on the map on p. 68.

⁷ Münter 2006, p. 220.

⁸ Jansen 2024, p. 14.

⁹ Gabriele Münter, handwritten document, 2 sheets, “Erinnerungen. 1956 Anfang.” Quoted from Hoberg 2006, p. 24.

¹⁰ Actually, as Isabelle Jansen has proved, Münter did not stop drawing; instead she combined both languages by drawing things she could not photograph, like flowers, for example, due to the characteristics of her camera. See Jansen 2006, p. 180.

¹¹ See Pohlmann 2023, p. 19.

¹² West 2000, pp. 23-24 and 40-41.

¹³ Jacob 2011, pp. 9-10.

¹⁴ Nordström 2011, pp. 66 and 68.

¹⁵ West 2000, p. 54.

¹⁶ Jacob 2011, p. 10.

¹⁷ Nordström 2011, p. 66.

¹⁸ Pohlmann 2023, p. 20.

¹⁹ West 2000, p. 53.

²⁰ Janice Miller says that American women had not acquired full freedom either, but the American model was less restrictive than the German one and was followed in the Münter household. See Miller 2022, p. 119.

²¹ Heller 1997, p. 40.

²² Jansen 2006, p. 186.

²³ Pohlmann 2023, pp. 24-25 and Jansen 2017a, p. 17.

²⁴ Pohlmann 2023, p. 22.

²⁵ Moreno 2016, p. 29.

²⁶ See *Instructions for using the No. 2 Bulls-Eye Camera*, Rochester, Eastman Kodak Company, 1897, p. 8.

²⁷ For more on this, see Gossman 2017, pp. 33-34.

²⁸ Dalmau 2022, p. 87.

²⁹ West 2011, p. 279.

³⁰ Jacob 2011, p. 15.

³¹ Bourdieu 2003, pp. 44-45.

³² Friedel 2006.

³³ The first time the photographs were exhibited with her paintings was at the major retrospective *Gabriele Münter 1877-1962: Painting to the Point* held between 2017 and 2019. Curated by Isabelle Jansen, it travelled to the Lenbachhaus in Munich, the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk and the Museum Ludwig in Cologne (see Jansen 2017a).

³⁴ Very many exhibitions have championed amateur photography. The first was *The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera*, New York, The Museum of Modern Art, 1944 (New York 1944). More recent shows include *Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2000 (Fineman 2000); *The Art of the American Snapshot 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson*, Washington, DC, National Gallery of Art, 2007 (Greenough and Waggoner 2007); or *Poetics of the Everyday. Amateur Photography 1890-1970. From the collection of John R. and Teenuh M. Foster*, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 2019 (Lutz 2019).

³⁵ Easton 2012; Heilbrun and Ooms 2006; Heilbrun and Néagu 1987; Cogeval 2003.

³⁶ See Pohlmann 2006, pp. 201-211.

³⁷ Jansen 2006, p. 186.

³⁸ Ibid.

³⁹ Gabriele Münter, undated manuscript. Quoted from Jansen 2017a, p. 12.

⁴⁰ Hoberg 2006, p. 26.

⁴¹ “K. had once advised me to choose small sections, not always large landscapes,” Münter recalled in an undated handwritten note preserved in the archive of the foundation that bears her name. Quoted from Hoberg 1992, p. 32.

⁴² Gabriele Münter: “Bekenntnisse und Erinnerungen,” in Hartlaub 1952, n. p.

⁴³ Jansen 2006, p. 186.

⁴⁴ Ibid., pp. 184-185.

⁴⁵ Poivert 2017, pp. 64-67.

⁴⁶ Pohlmann 1999, p. 55.

⁴⁷ Statement by Gabriele Münter to Edouard Roditi in Roditi 1990, p. 120.

⁴⁸ Friedel 2007.

⁴⁹ See Jansen 2015.

⁵⁰ Gabriele Münter, entry in her 1911 diary preserved in The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich. Quoted from Hoberg 2005, pp. 45-46.

⁵¹ Kirchner’s relationship with photography was very similar to Münter’s. He recorded his life and constructed his identity with his camera. See Sadowsky 2015.

⁵² See Meyer-Büser 1996.

⁵³ On the shadow in art history see Stoichita 1999.

⁵⁴ Jansen 2006, p. 181. Pohlmann quotes a publication from a later period than Münter’s photographs (Taylor 1902) in which it is listed as one of the mistakes a professional photographer should not make. See Pohlmann 2006, p. 207, note 17.

⁵⁵ Jansen 2023, p. 32.

⁵⁶ She did not show *Self-Portrait in Front of an Easel* [cat. 2] until the end of her life, in a retrospective exhibition at the Kunstverein in Hamburg in 1958. See Schneede 2023, p. 48.

⁵⁷ Other artists, such as Pierre Bonnard, who had also experimented with the possibilities of their portable camera, lost interest around 1920, as did many amateur photographers who had begun taking photographs in the 1890s. See Heilbrun and Néagu 1987.

⁵⁸ Hoberg 2023, p. 36.

⁵⁹ Schneede 2023, p. 53.

⁶⁰ Gabriele Münter, “Bekenntnisse und Erinnerungen,” in Hartlaub 1952, n. p.

The Blue Rider years, 1908-1914

Anna Storm

“[...] From then on, I no longer strove to calculate the ‘correct’ form of things. And yet I have never sought to ‘overcome’, destroy or mock nature. I have represented the world as it seems to me in essence, in the way I personally have grasped it.”¹

Gabriele Münter, 1948

In recent years, art historical research on Expressionism — indeed research on early twentieth-century art as a whole — has at last embarked on a long overdue re-examination of the work and significance of female artists. No longer merely regarded as the (passive) companions of their male counterparts, they are now being studied in their own right and being recognised — contrary to traditional prejudice — not only for their creative gifts but for their highly innovative thought leadership. As a result of this reconsideration, women artists are being (re-)discovered whom art history had ignored over many decades, and they are now gradually emerging into the light. New insights gleaned in recent years on artists like Sweden’s Hilma af Klint, to name one outstanding example, require a historical review of the development of abstract art.² Female painters like Toyen, Leonora Carrington, Leonor Fini and Dorothea Tanning all show how the (male) positions that have long defined the canon of Surrealism actually describe only one part of the phenomenon and not the whole picture. At the same time, the concept of genius, which has had exclusively male connotations since it was developed in the eighteenth century — and which has been one of the main reasons for the systematic sidelining of women artists³ — is being displaced. In recent special exhibitions and retrospectives, a new discursive narrative has been surfacing, in which women artists and their work are being analysed and given the value they deserve.

Far from an exception, the history of Gabriele Münter’s reception confirms this rule. As Wassily Kandinsky’s partner, her oeuvre was long considered inferior to the super-human *Überartist* himself, and her role in The Blue Rider, like that of Marianne von Werefkin, was underestimated. Labelled “women’s art,” her work was systematically relegated — like that of many other female artists of her day. The successes they notched up in their lifetime were not enough to include them in art historical memory or secure them a place in the history of art. Indeed, they were mostly forgotten by the time they died. When American female art historians started to develop a feminist art history in the late nineteen seventies, research did begin to pay more attention to women artists, although there was little change in thinking among the general public. Even today, The Blue Rider is almost exclusively associated with the names Kandinsky, Franz Marc, August Macke and Alexej von Jawlensky, whereas both Werefkin and Münter have often been excluded or simply portrayed as “fellow travellers.”

Yet the role played by Münter (as well as Werefkin, Maria Marc and other female artists [figs. 14 and 15]) in the editorial circle of The Blue Rider, was in fact highly significant, and her personal artistic development between the years of 1908 and 1914 was unquestionably remarkable.

Nowadays, the late summer of 1908 — spent in Murnau by the two couples comprising Münter and Kandinsky, and Werefkin and Jawlensky respectively — is usually considered the key moment for the creation of The Blue Rider and the development of Expressionism in (southern) Germany. The four artists came to the village on a six-week study visit and stayed at the Griesbräu guesthouse. They returned on several occasions the following year. In July 1909, Münter and Kandinsky moved to Murnau altogether. In August that year, Münter bought a house built by Xaver Streidl at 33, Kottmüller Allee, while retaining her city home in Munich as a winter residence. Until World War I broke out in 1914, the house in Murnau remained Münter’s and Kandinsky’s common residence, and they designed both its interior and furniture themselves. Their aim, as Sabine Windecker has established, was a change in their previous lifestyle in this new rural setting.⁴ This meant turning their backs on what they saw as the corrupt metropolis and returning to the calmer domain of village life and to close contact with nature. They managed without home comforts — even electric light — undertook farming activities and dressed in rural clothes or traditional costume. In Murnau, living without comfort became “a way of life [they] consciously cultivated.”⁵ It was not just about proximity to nature but, Windecker continues, about living on an equal footing with the rural population, with whose lifestyle they began to identify, in a bid to regain that “original state” which they considered a prerequisite for the creation of “authentic” art.⁶

So Murnau and the act of settling there meant much more than merely swapping city for country life. What lay behind the move appears to have been a holistic and systematic (albeit temporary) life choice, which must also be regarded against the backdrop of the *Lebensreform* (life reform) movement so popular at that time. It is also clear that the underlying goal was first and foremost an artistic one. Life and artistic creation were inextricably linked, each depending on and revolving around the other. It was only natural then, that this transition to rural life should heighten their interest in Bavarian folk art: it was here where Münter and Kandinsky found parallels with their own artistic endeavours, such as the simplification of form and the expressive use of colour found in reverse glass painting.⁷ Werefkin, Jawlensky and Kandinsky had already explored Russian folk art in Munich. In Murnau, all four artists came across a substantial collection of over 1000 glass pictures, collected by the master brewer at the Prantl brewery Johann Krötz. Münter showed particular appreciation for this reverse glass painting and was the first in the group to learn the art from a local glass painter. “With [Heinrich, author’s note] Rambold I saw how it was done. To my knowledge, I was the first person in Murnau to use these panes of glass to create something. First, copies — then other

things... I was enchanted by this technique and how beautiful it was, and I was always telling Kandinsky about it to encourage him — until he tried it too and made a lot of glass paintings”⁸ [fig. 16]. Münter also began to collect painted glass works and incorporated their motifs into her art. Folk art then found its way into *The Blue Rider Almanac* published in May 1912, which included more than 40 reverse glass paintings and votive panels.⁹

In the summer of 1908, and even more so in the eventful years to follow, Münter’s work was transformed in both form and content. Just as her subject matter had previously been the cities of Tunis and Paris — with which she had become acquainted through travel and longer stays — she now turned to Murnau, rural life and, in particular, the countryside surrounding the village on the Staffelsee. In Murnau, she painted many pieces directly from her location: interiors of her house or landscapes in and around Murnau. Landscapes had played an important role in Münter’s work from the outset, but even more so in Murnau: “[...] nowhere had I seen such an abundance of views together in one place as in Murnau, from lake to high mountains and hills to mossy banks.”¹⁰ Isabel Jansen describes Münter roaming through nature as if suddenly liberated, painting whatever took her fancy.¹¹ She was always looking “to find an appropriate artistic transcription of nature.”¹²

From her very first visit to the Griesbräu guesthouse in 1908, the view from her window of the surrounding countryside became a source of inspiration which she depicted on many occasions [cats. 47 and 48]. While *View from the Griesbräu Inn Window* is still represented in a manner that feels relatively true to nature, with a use of colour that remains close to the objects represented, shortly afterwards Münter developed a much freer approach to formal painting media. According to Sarah Lea, this was when Münter’s working method changed, with the short brushstrokes of her impasto technique giving way to a quickly-applied, more fluid style of painting; her compositions became flatter, bolder and simpler.¹³ To this she added forms that were two-dimensional rather than sculpted, simplified motifs and a contour line that became increasingly prominent over time. In this context, Jansen points to the close cooperation between Münter and Jawlensky¹⁴ [fig. 17]. The Russian painter had started to paint flat planes. So had Münter. Today, all these formal-aesthetic devices are considered typical of an avant-garde or expressive way of working. As of 1908, Münter, who had been instructed in modern French painting in Paris and cultivated a close relationship with Kandinsky, Werefkin and Jawlensky, began to develop a progressive, modern style of painting in her own right and within the group, which she increasingly refined over the following years.

A good example of how far Münter adopted a free colour design that was independent of the object depicted and moved towards a flat, two-dimensional representation while in Murnau is the 1909 painting *Lane in Front of a Mountain* [cat. 55]. The tall, simply painted trees with their long, thin trunks are filled in with the complementary colours red and green. The thin green stripe, hemmed in on two sides by the dark red planes

above and below, positively gleams. The mighty mountains create a stable arrangement, and yet they obscure the view in the distance, emphasizing the flatness of the pictorial composition. The 1911 painting *Village Road in Blue* [cat. 60] reveals an even more intense flatness. The “sky” is a monochrome blue surface that would merge seamlessly with the blue path were it not for the red stripe that Münter has placed between them. This is one example of just how modern and unconventional her approach was by this point: she places one plane next to the other, one colour beside another, building compositions from a few simple elements — houses, trees, paths, mountains — and creating atmospheric representations that are reduced to their essential components. She places the road right in the middle, at the centre of the painting, and it ends, to the right and the left, in the bottom corners of the picture, pushing the abruptly cropped houses to the very edge. Despite the simplification, the overall impression is dynamic, almost like a snapshot, and reminiscent of Münter’s photographs.

In addition to landscapes, Münter also produced figures, interiors and still lifes in Murnau. The interior scenes were mostly from her own home, sometimes with figures, sometimes without. According to Lea, these interiors clearly reflect Münter’s own artistic identity.¹⁵ In her still life works, she depicts the same objects again and again: the figure of a Madonna, a clay hen, diverse glass paintings from her collection... Here too the aforementioned formal devices — the flat, two-dimensional composition, the simplification of forms and the clear outlines of the objects — are apparent. In her portraits and paintings of figures, she focused on the people around: her artistic circle and the residents of Murnau. Her portrait of the *Murnau Woman* (*Rosalie Leiss*), whom Münter painted in 1909, is dressed in traditional costume [cat. 71]. This female figure, sitting in three-quarter profile and holding a walking stick, is depicted against a dark red background that cannot be precisely identified. Her blue apron glows and the decorative motif on her black headscarf stands out on either side of her face. Münter’s interest in Murnau’s inhabitants and their traditions is evident here. The portrait feels reminiscent of Vincent van Gogh’s pictures of peasant women or Paula Modersohn-Becker’s portraits of the old poorhouse woman [figs. 18 and 19].

Produced in the same year, yet clearly different in both its form and its composition, is *Listening (Portrait of Jawlensky)* [cat. 77]. The dark, almost indistinguishable interior is divided into two halves by a ceiling light, which merges with a glass that is standing on the table. The sitter, Jawlensky, is positioned in the right-hand half of the picture. His pink shirt matches his face with its conspicuous light-blue eyes. His light-green bow tie and beard are in stark contrast to his shirt and face on the one hand, and to the lamp on the other. Jawlensky seems to be both leaning and looking out of the picture, directing his attention towards something the observer cannot see. According to one account Münter gave about creating the picture, he is listening to Kandinsky’s art theories.¹⁶ Münter designed every element of her picture with the same devices. Each monochrome colour plane is outlined by

a dark contour. The objects are arranged in a diagonal movement that runs from bottom left to top right. The form of Jawlensky’s shirt sustains the same motion, echoed humorously in the slices of sausage or meat on the plate. The modernity of Münter’s approach is apparent in this picture not only for its formal and aesthetic devices, but most especially in its choice of subject matter: she turns her attention precisely to what is not in the painting, calling on the viewer’s imagination in the process.

In her 1910 painting *Boating* [cat. 9], Münter also played with this moment of concealment, although less obviously than in *Listening (Portrait of Jawlensky)*. At the bottom of this later picture, we see the back of a female figure with a blue skirt and hat, sitting in a rowing boat outlined in red: the painter herself. We cannot see her face, but the other three figures in the boat are turning theirs towards the observer. The seated figures are Werefkin and Jawlensky’s son, while standing up, towering over the scene, is Kandinsky. A black dog looks out to the right of the boat, forming a vertical line with Münter, the helmswoman. An orange stripe shines out above the blue mountains, and higher still is a dark gray, somewhat sinister plane of colour. In the distance, we can make out two highly stylized houses, depicted in simple planes against the green hill. Whereas Kandinsky is looking down towards the left, Werefkin and the boy are looking straight at the observer in a singular intersection of gazes: inwards into the picture (Münter), outwards (Werefkin) and diagonally crosswise (Kandinsky). The upright position of the figures, which is further emphasized by the picture’s long thin format, makes the composition seem perfectly static and immobile. Kandinsky’s highly visible position in this picture certainly matches his standing in Murnau and The Blue Rider circle. His reflections on art theory, which culminated in 1911 with his treatise *Concerning the Spiritual in Art*, positioned him as the progressive visionary of the group and as a modern art revolutionary. Many people are still unaware that Werefkin produced her own reflections on the theory of art. And yet, according to Sigrid Schade, her written pieces, which are far less well known than Kandinsky’s, partly because they were not published until 1960, partially anticipate non-objective art.¹⁷ As Bernd Fäthke points out, Werefkin had already mastered the new stylistic devices of Expressionism as early as 1907, long before Kandinsky, Marc or Macke, largely as a result of her own personal engagement with French art.¹⁸ But, for a long time, the image of Kandinsky as the group’s great artistic genius and mastermind eclipsed everything else that was developing at the same time or even beforehand. Whether Münter’s painting is a subtle allusion to this remains open to question.

Like Werefkin’s salon in Munich — which the artist created in 1897 shortly after her arrival in the Bavarian capital — Münter’s house in Murnau became a meeting point for art and a powerhouse for new ideas. According to Birgit Poppe, between 1909 and 1914, this avant-garde meeting place brought together painters, musicians, composers, collectors and art critics, both men and women.¹⁹ While the editorial team of The Blue Rider was being formed at Münter’s house, the New

Artists’ Association of Munich or NKVM (Neue Künstlervereinigung München), considered to be The Blue Rider’s forerunner, was setting up in Werefkin’s salon. Its founding charter was drawn up on 22 January 1909. In addition to Werefkin and Jawlensky, Adolf Erbslöh, Oscar Wittenstein, Münter and Kandinsky were also involved in its creation; Kandinsky was appointed its first chairman, and Jawlensky its second. Münter made the largest contribution to the first NKVM exhibition in December 1909 at Galerie Thannhauser, with 21 pieces, although, as Schulz relates, they met with devastating criticism.²⁰ Growing artistic differences between Kandinsky and other more conservative members of the group led to a scandal in early December 1911, for which, in retrospect, Kandinsky can clearly be seen as the cause. On 18 December 1911, Kandinsky, Münter and Marc left the group and, on the same day, opened the exhibition they had secretly been preparing, *The first exhibition of the editorial board of The Blue Rider*, also at Galerie Thannhauser.

The first Blue Rider exhibition in Munich (18 December 1911–1 January 1912) involved 43 male artists and 14 female artists. Münter showed six of her works. The exhibition then toured locations including Cologne and Herwarth Walden’s newly-opened Galerie Der Sturm in Berlin, where some of Werefkin’s work also went on show. The second Blue Rider exhibition (12 February–18 March 1912), included works by Münter, Natalia Goncharova and Maria Marc. The female artists of The Blue Rider — particularly Münter and Werefkin, who are now more clearly perceived to be a part of the group than artists like Maria Marc, for instance — were featured in the catalogue and subject to the same criticism as their colleagues. Münter was also actively involved in the creation process of the exhibitions and the *Almanac*, although her name was not included in the imprint.²¹ “The Blue Rider was two of us: Franz Marc and I”²², said Kandinsky; a claim that was — and sometimes unthinkingly still is — echoed and taken at face value even today. The active engagement of Münter and Werefkin in particular, but also of other female artists, is even now often ignored and their artistic and intellectual achievements fail to be acknowledged. This, as Sigrid Schade has stated, is often the result of the gender-specific criteria adopted towards the reception of The Blue Rider’s female artists, and their absence from the major art history works examining the whole of this period.²³

The reception of Münter and her work are highly illustrative of this. On the one hand, we see huge contradictions in the literature, particularly where her relationship with Kandinsky is concerned, in which she is either perceived, according to Isabel Schulz, as an echo, dependent on the Russian artist, as an autonomous antithesis, or as a complement to the male “genius.”²⁴ Although judgements vary considerably in this regard, a model of dependence — of Münter on Kandinsky — is clearly suggested. Münter the artist and her oeuvre are still tied to Kandinsky — whether in a positive fashion as an antithesis or negatively as echoing and complementing — in an ideal construction of the male artist.²⁵ She is denied an independent evaluation centred on her work alone. On the other hand, in Münter’s

reception, we see how a forced ideal of The Blue Rider group is displaced, a projection which, in Münter’s case, degenerates into a traditional cliché of femininity. “The diversity of Gabriele Münter’s work,” wrote Johannes Eichner in 1957, “stems from her naturalness.”²⁶ Although authenticity, naturalness, simplicity and instinct were precisely the ideals which The Blue Rider valued and even proclaimed at that time—indeed they were the very reason why moving to Murnau was so important—where Münter is concerned, as Schulz contends, they were retrospectively taken out of context and used to describe Münter’s work disparagingly.²⁷ Conversely, in her case, naturalness has been interpreted as a lack of intellectualism, a concept which, in this context has been strongly linked to Kandinsky. Closely associating Münter—the woman—and the topos of naturalness is a recourse to the traditional idea of the proximity between woman and nature. A myth, as Susanne Meyer-Büser points out, that was particularly popular in the early twentieth century.²⁸ Johanna Werckmeister contrasts the binary construction “woman-nature” with the construction “man-culture” and describes a polar values system that “assigns female artists a niche of dilettantism where feminine=natural.”²⁹ The gender-specific role concepts linked to the reception and interpretation of works of art by woman artists are clearly based, not only on a kind of double standard, but also on socially-constructed prejudices.

The same applies to the concept of abstraction. Whereas today the history of how abstract art developed and the differing approaches adopted are viewed in a far more nuanced fashion, for a long time, Kandinsky was considered its sole “inventor.” But even within The Blue Rider group itself this falls far short of the mark, particularly if we consider Werefkin’s theoretical observations and the formal developments undertaken from other positions like Gabriele Münter’s. By 1911, Münter was already experimenting with abstraction. *Abstract Study with House* [cat. 61], from 1910-1912, is an early example. The degree of abstraction then increased significantly in her

Abstract Study from 1915 [cat. 115]. Jansen examines two distinct phases in Münter’s pictorial abstraction in particular: 1914/15 and the 1950s.³⁰ In the first phase, she worked primarily on a process of abstraction that was based on figurative motifs. These pieces, the author continues, are evidence of a profound exploration of abstraction; these were not just occasional pictures but the deliberate “result of her quest to find new forms of artistic expression,” although they ultimately left Münter dissatisfied.³¹ And yet Münter’s abstract paintings were often disregarded or simply not taken seriously.³² The assumption that Münter (as well as Werefkin) were unable to produce abstract paintings served to exclude them from avant-garde art history, positioning them instead, Schade emphasizes, in a “special history” of “women as artists.”³³ This construction of a special history is one of the reasons why Expressionism is seen as a particularly “male” movement. Indeed, according to Kristin Eichhorn, few art movements are as strongly male-dominated as Expressionism.³⁴ This one-sided perspective completely overlooks the participation and engagement of women artists. The notion of creative virtuosity and the innovation introduced by novel avant-garde devices like abstraction remain in the grip of a socially-constructed image of the artistic genius as “male.”

For a long time, Münter’s position and artistic development received little or no attention in art historical research, as was the paradigm for most women artists of her day. Not only were they denied access to academies and other art institutions, but the fact that the history of art was written by male researchers also meant they were systematically sidelined. This, added to the dominant positions of Kandinsky and Marc in the development of The Blue Rider meant that other members of the group received comparatively little attention. Münter and the evolution of her work cannot, of course, be viewed completely separately from Kandinsky’s or that of other members of The Blue Rider community. But it would be wrong to cast any shadow of a doubt on her artistic independence.

Gabriele Münter’s career and the dissemination of her art between 1920 and 1962

Isabelle Jansen

“If the art is understood, my work will hang in all the world’s great museums.”¹

Gabriele Münter is primarily known for the paintings she produced during The Blue Rider years and the period preceding it. And yet the much more comprehensive body of work she created, which is also of great significance, has so far received less attention. In the more than four decades between 1920 and her death in 1962, the artist lived through Germany’s first parliamentary democracy in the Weimar Republic, the Nazi dictatorship after 1933, and the Federal Republic of Germany that was founded in 1949 after World War II. But if German history was turbulent during these times, so too was Münter’s own life, a fact which is often ignored. Indeed, these years are often interpreted as an artistic standstill or as a retrospection on what is assumed to be the only successful phase in the painter’s career, the short period between 1908 and 1914. This view is clearly contradicted by the exhibitions at the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid and the Musée d’Art Moderne in Paris.²

How did Gabriele Münter’s art develop between 1920 and 1962? How did she manage to assert her position in the art world? What strategies did she use in the process? What role did the men around her play in her work and its dissemination, and to what extent did they influence its reception? These are the questions that will be examined below.

The 1920s: a new start

In February 1920, Gabriele Münter returned to Germany from her five-year “voluntary” exile in Scandinavia. In both Sweden and Denmark, she had met with critical acclaim and been welcomed as an avant-garde artist on the Scandinavian art scene. In 1918, she had her biggest solo exhibition to date—featuring over 130 artworks—in Copenhagen.³ Although she often exhibited under the double-barrelled name Münter-Kandinsky, she was nevertheless recognised as an artist in her own right: “She is an autonomous artist with an extraordinarily luscious temperament in her paintings, closed in form but filled with a singular atmosphere—somewhat akin to Munch and Arosenius. Her portrait drawings are also full of character. In short, what we find here is as uncommon as becoming acquainted with a personality.”⁴

In Stockholm, Münter had moved in the same circle as the artist couple Sigrid Hjertén (1885-1948) and Isaac Grünewald (1889-1946), who had studied at the Académie Matisse and were well connected with avant-garde artists. This dynamic exchange altered her pictorial language: her colours became softer, her style more graphic, and the content seemed to gain a more narrative quality, with frequent recourse to figure compositions.

Münter’s return to Germany put an abrupt end to this successful period. She was virtually unknown in her home country and had to build from scratch—not only because the world had moved on, but because, as a woman artist who did not belong to any group anymore, there no longer seemed to be a place for her as an artist. For her male colleagues, by contrast, things often seemed easier: Kandinsky, for instance, returned to Germany from Russia in 1921 because he had been invited to teach at the Bauhaus in Weimar.⁵ While the local art world welcomed him with open arms, Münter had to fend for herself and create her own network to gain recognition as an artist. Even so, in the year she returned, a solo exhibition was dedicated to her at the Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in Munich.⁶

From February 1925 to October 1926, another solo exhibition entitled *Gabriele Münter-Kandinsky* went on tour to seven German cities. The first stop was the Kunstverein in Cologne,⁷ the city to which the artist had moved for six months in December 1924, as it was easier to make and maintain contacts here and plan subsequent venues. Her calendar shows how the Cologne exhibition gradually developed into a longer-term touring exhibition.

These are examples of just how proactive Münter was in her search for exhibition opportunities. She was a far cry from the common cliché of the depressed artist who never left her room, yearning only for the past. She mixed with numerous artists, gallery owners and museum directors: gallery owner Günther Franke in Munich; Walter Kaesbach, director of the Kunstakademie in Düsseldorf; the Nierendorf brothers, with their gallery in Berlin, and Alois Schardt, director of the Städtisches Museum Moritzburg in Halle, to name only a few. She later became friends with Germany’s first female museum director, Hanna Stirnemann.⁸

In these circumstances, it is hardly surprising that Münter had little time left to paint, especially as most of the time she had no studio. In the period 1920-1925, when she was living mainly in Munich and Murnau, her favourite motif was Murnau and the surrounding countryside, as her house in the village gave her the space and peace she needed to devote herself to painting. Stylistically, we can see how free her brushwork became. The strokes are light and loose, as in *Red house in the snow*, painted in 1924 [fig. 20], as if echoing her years in Scandinavia. But although there were times when she painted little, drawing was always essential to Münter; we might even call it second nature; not a single day went by without her drawing in her sketchbook.

At the end of October 1925, Münter moved to Berlin and four years later to Paris. She often changed address in both cities in her search for a suitable guesthouse. Nonetheless, she enjoyed the hustle and bustle of the metropolis. In Berlin, between 1926 and 1929, she often visited the well-known art school run by the artist Arthur Segal (1875-1944), which was a popular avant-garde meeting point, and in Paris the Académie de la Grande Chaumière, where she had attended a drawing course in 1906. In 1922, she went to nude art evening classes in Munich. It may come as something of a surprise that a 50-year-old artist should feel the need to further her

1 Münter 1948. See translation of the full text in this catalogue, p. 256.
2 Julia Voss has recently emphasized the significance of Hilma af Klint and her pioneering role in abstract painting; see Voss 2020. Voss also explores Af Klint’s relationship with Kandinsky in Voss & Birnbaum 2024.
3 The institutional framework and other restrictions also systematically excluded female artists and prevented them from playing an active role in the art world.
4 Windecker 1991, p. 100.
5 Ibid., p. 102.
6 Ibid., p. 103.
7 Ibid.
8 Münter’s Diary, preserved at The Gabriele Münter and Johannes Eichner

Foundation, Munich, cited in Gollek 1981, p. 9.
9 Poppe 2011, p. 72.
10 Cited according to Isabel Jansen, in Jansen 2017a, p. 53.
11 Ibid., p. 54.
12 Ibid., p. 52.
13 Lea 2022, p. 88.
14 Jansen 2017a, p. 54. Lea 2022, p. 90.
15 Ibid.
16 Friedel & Hoberg 2013, p. 208.
17 Schade 1996, p. 37.
18 Fäthke 1992, p. 248.
19 Poppe 2011, p. 69.
20 Schulz 1996, p. 239.
21 Poppe 2011, p. 93.
22 Cited in ibid., p. 94.

23 Schade 1996, p. 37 f.
24 Schulz 1996, p. 233.
25 Felix Thürlemann describes Kandinsky’s self-stylization, as the interpreter of his own works, see Thürlemann 1986.
26 Eichner 1957, p. 197.
27 Schulz 1996, p. 233.
28 Meyer-Büser 1996, p. 9.
29 Werckmeister 1989, p. 76. On the concept of dilettantism and how it evolved in the nineteenth century, see e.g. Berger 1982, p. 58.
30 Jansen 2017a, p. 230.
31 Ibid., p. 233.
32 Schade 1996, p. 40.
33 Ibid.
34 Eichhorn 2016, p. 7.

training in this way, especially given the strength and courage required to accept judgement from a teacher. But this is indicative of M $\ddot{u}$ nter’s deep-seated desire to learn and keep an open mind. A friendship seems to have sprung up between Segal and M $\ddot{u}$ nter, suggesting the dialogue between them was on an equal footing [cat. 134]. M $\ddot{u}$ nter was probably allowed to use the rooms in Segal’s school as a studio. It is interesting, though, that Segal’s influence on her paintings is barely visible. At most perhaps a hint of differentiated colour gradients in some works [fig. 21].

The introduction of the pictorial language of New Objectivity after 1926 was the major change in Gabriele M $\ddot{u}$ nter’s oeuvre in the 1920s. These were a small group of paintings she produced primarily in Berlin and Paris until around 1930. A key example is *Woman in Thought II*, which the artist painted in 1928 [fig. 22]. A simple formal language, firmly outlined motifs and the reduction—indeed sometimes obliteration—of traces of the painting process are the main characteristics of this new style. Both in Berlin and in Paris, M $\ddot{u}$ nter frequented many galleries and museums to keep up to date with the latest art trends. In Berlin, she was a regular at the Romanisches Caf $\acute{e}$ —an important meeting place for artists and intellectuals of all kinds—where she often met up with the writer and actress Eleonore Kalkowska (1883-1937) [cats. 128 and 129]. She also knew the journalist and poet Sylvia von Harden (1894-1963), whose portrait Otto Dix (1891-1969) painted in 1926, as a New Objectivity icon. M $\ddot{u}$ nter herself drew a number of portraits of the poet around 1928° [cat. 131]. In the summer of 1923, she met art historian Gustav Friedrich Hartlaub—who had organized the exhibition from which the new art movement took its name in 1925—at Schloss Elmau, not far from Murnau.¹⁰ Although M $\ddot{u}$ nter was very familiar with New Objectivity, her relationship to it remained purely formal. There was no change in her thematic repertoire and, unlike the movement’s Verist wing for instance, she did not resort to social criticism in the subjects she tackled.¹¹ As she was employing different styles simultaneously, it would be inaccurate to refer to a New Objectivity phase in her work.

In her drawings, M $\ddot{u}$ nter increasingly used pure outlines for her *Menschenbilder* (people pictures), creating unrivalled masterpieces in the process.¹² By reducing the devices employed, she achieved the highest degree of expression. Her compositions often show only a part of the subject matter and are reminiscent of a detail from a photograph. Sometimes the motif is cropped at the upper edge of the sheet, as in her drawing *Lounging in the Armchair* [cat. 132]. Although M $\ddot{u}$ nter dispensed with internal lines and shading, she was able to use contours to depict a face vividly by frequently breaking the defining line and leaving the spaces visible.¹³ The basis for these drawings is an abstract vision where the background is incorporated as an element in the pictorial composition. *Poet* is a striking example of this [fig. 23]. Hartlaub rightly called M $\ddot{u}$ nter a “secret master of the pure line, the pure contour”.¹⁴

The so-called “new woman” was often a theme in her drawings. She portrayed women in casual sometimes indecorous poses, smoking or with their legs apart. M $\ddot{u}$ nter herself led an independent life in Berlin and when she moved to Paris in 1929, she did so alone. In the beginning,

she met regularly with Lou Albert-Lasard (1885-1969), who had settled in the French capital. The two artists, who had become acquainted in Berlin, often painted together.

When M $\ddot{u}$ nter met the philosopher and art historian Johannes Eichner (1887-1958) in Berlin on New Year’s Eve 1927, it marked a turning point in her life and her career. Eichner not only became M $\ddot{u}$ nter’s life partner, but also actively engaged with her art. He essentially became her agent, publishing articles about her work, organizing exhibitions and even giving her advice on painting.

However, where sales were concerned, he does not seem to have played such an important role, at least initially. In that regard, M $\ddot{u}$ nter was able to operate successfully herself, because she had already built up an extensive network that she was constantly expanding. She was also very sociable and frequently spent time at establishments like Schloss Elmau, where she met people with an interest in art who sometimes bought paintings on the spot. Schloss Elmau became a major focal point for M $\ddot{u}$ nter in that respect. The philosopher and theologian Johannes M $\ddot{u}$ ller had had the complex built during World War I and it opened in 1916. Its idyllic mountain location near Garmisch-Partenkirchen, not far from Murnau, enabled guests to hike in unspoilt nature and experience the countryside first hand. Evenings were enlivened with concerts, talks and dancing. From 1921 onwards, M $\ddot{u}$ nter would go there for weeks or even months at a time. She painted and drew the surrounding landscape and portraits of other guests. She kept not only her painting materials in her luggage, but also photographs of her pictures to show any guests who were interested. She was also allowed to organize exhibitions of her work. Schloss Elmau therefore became a place of some significance for distributing her oeuvre and expanding her network. M $\ddot{u}$ nter acquired new clients who would then commission works from her at a later date or recommend her to other people.

Gradually, Eichner took on more of the marketing side of M $\ddot{u}$ nter’s work so that she had more time for her art. A one-year stay in France in 1929-30 ushered in a particularly productive phase, and the 1930s became one of the most prolific phases in her life. In a letter to Eichner in 1933, she wrote: “There are now one or more new works in my picture book every day—like a factory. But I don’t yet know if one of the canvases and boards will be of any value. Hardly anything is definitive.”¹⁵

The Nazi period

At the end of January 1933, M $\ddot{u}$ nter had boxes of her pictures delivered to her house in Murnau. Having looked at the paintings, she wrote to Eichner, who was in Berlin, on January 31: “But one thing seems clear to me—to quote that old clich $\acute{e}$ d prophesy—if I wait until I’m dead, my works will probably be held in high esteem. If I exhibit them beforehand, I will have the usual amount of success: a few people will speak words of high praise (but in low voices), which will then all come to nothing—I mean “artistic” not financial success—unless I were to have a powerful advocate. You just cannot do it on your own—connections. Recommendations—powerful words and powerful help from powerful people. Without that, there is

just too much competition”.¹⁶ There is a hint of resignation in these lines, which is understandable given the political situation at the time. Just the day before, President Paul von Hindenburg had appointed Adolf Hitler Chancellor of the German Reich. M $\ddot{u}$ nter realised that the increasingly difficult situation from which artists had been suffering for years was about to get worse. Her words also testify to her continued difficulties to become established in Germany, even though she had returned from Scandinavia thirteen years earlier. As a woman artist who, unlike many of her male colleagues, did not hold an official post such as a professorship, it was much harder to make the right contacts.

M $\ddot{u}$ nter had been living alone in Murnau since 1931, as it took Eichner a long time to decide to join her. The choice of their common abode was a recurring theme in their correspondence, until Eichner finally chose to make the definitive move to Murnau in 1936. In the preceding years, he had organized the touring exhibition entitled *Gabriele M $\ddot{u}$ nter. 50 Gem $\ddot{a}$ lde aus 25 Jahren (1908-1933)* [Gabriele M $\ddot{u}$ nter. 50 paintings from 25 years (1908-1933)], which went on show in seven German cities between 1933 and 1935.¹⁷ Her last solo exhibition before the war was in Heilbronn in January 1938.¹⁸ Although she was then paying less attention to exhibition opportunities herself, she remained very active in the background, giving Eichner suggestions as to whom he might contact.¹⁹

And yet Eichner’s role in M $\ddot{u}$ nter’s career was not limited to disseminating her work, he also influenced the art itself. Beginning in 1929 or perhaps as early as 1928, he repeatedly “corrected” her paintings, as M $\ddot{u}$ nter put it.

In her letters and notes, M $\ddot{u}$ nter mentioned Eichner’s “dictated pictures” or corrections. One of the earliest examples known to us is the picture *Gravel Pit by the Staffelsee*, which Eichner corrected in April 1929²⁰ [fig. 24]. Eichner’s interventions were sometimes quite considerable, as shown by an example from 1940: on the creation of *Evening Landscape with White Moon (Moon Rising)*, M $\ddot{u}$ nter acknowledged that, after examining the picture, he had expressed a good many wishes and suggestions, as a result of which she had reworked the painting: “... it has become an ‘Autumn landscape’ with yellow trees. I think Ei[chner] has intervened rather too much.”²¹ The day after she made another version with Eichner [fig. 25] based on a drawing he had made, she eventually described the result to be “Cool and bright. Not a M $\ddot{u}$ nter; more of an Eichner.”

From 1935, M $\ddot{u}$ nter turned to construction sites, a subject to which she had already given her attention in 1912. Two major sets of building works were taking place on her doorstep in preparation for the 1936 Winter Olympics in Garmisch-Partenkirchen, and provided her with a source of inspiration. She often went to watch the work in progress, either alone or with Eichner, and sometimes drew or painted at the site. The excavator became the centrepiece in most of these pictures. Today, we know of 12 paintings on the theme, either on board or canvas, dating from 1935 to 1937. The preparatory work was intensive, and M $\ddot{u}$ nter produced numerous drawings and photographs.²² The only large-format in the series, measuring 60.5 × 92.2cm, is *The Blue Excavator*

(*Construction Site on the Olympics Road to Garmisch*) [cat. 151]. All the others (33 × 41/45 cm) are significantly smaller.²³ It is also the only picture executed with such precision. Once again, she received advice from Eichner. However, it was not this picture but two smaller ones that were submitted to the exhibition entitled *Die Stra $\ddot{u}$ Ben Adolf Hitlers in der Kunst* [The Roads of Adolf Hitler in Art] in Munich and Berlin²⁴ [cats. 152 and 153]. In 1957, Johannes Eichner described the circumstances that led to these pictures being included: “Ultimately an influential lady named Erna Hanfstaengl, who had already inwardly defected from the dictatorial system, staged a satyr play by wickedly smuggling two Gabriele M $\ddot{u}$ nter sketches into *The Roads of Adolf Hitler* exhibition in Munich and Berlin: small (33 × 41 cm) and independent, they felt like a mockery of the National Socialist principles, but they crept in under the license of the exhibition; they actually had nothing to do with highways, but merely depicted excavators on site, while their pictorial style beat the whole wall full of large paintings into the ground.”²⁵ Interestingly, Eichner classified both of them as great paintings, despite having advised M $\ddot{u}$ nter to tame her brushstrokes. This she eventually did in her large-format excavator painting. In 2017, we were able to disprove that these two works were shown at the exhibition without the artist’s knowledge.²⁶ It is almost as if Eichner’s statement in 1957 was an attempt to rehabilitate his partner or put her on the right side, just as in the Nazi period he had tried to emphasize the “naive and folkloric” aspect of her work by protectively keeping her at a distance from The Blue Rider circle. However, since 1936, M $\ddot{u}$ nter had herself been on good terms with Erna Hanfstaengl, an art dealer who had been friends with Hitler since 1923.²⁷ Like most of her male Modernist colleagues, M $\ddot{u}$ nter consciously worked on her art historical classification. It is therefore unsurprising that in 1948, in a short autobiographical text she wrote: “The dictatorship forced me to conceal my artistic existence after 1937, and the War completed my seclusion, without either hampering or influencing my work”.²⁸ This claim is not quite accurate, because we know she had her last solo exhibition in 1938 and was actually exhibiting until 1942.²⁹ In May that year, she had taken part in the NSDAP (Nazi party) art exhibition in Weilheim district council, where *Comfrey and Small Pink Carnations in Front of a Window* was on show³⁰ [fig. 26]. Her own preference had been for *Harvest in Upper Bavaria (Working in the Fields Near Dettendorf)*, but Eichner disagreed and they had chosen the still life instead.³¹

However, there appears to have been no stylistic or thematic break in M $\ddot{u}$ nter’s paintings in the period between 1933 and 1945, even though some works could be classified as attempts to adapt her subject matter or “tame” her painting style. In this respect, Eichner’s influence does seem to have been decisive. By not attracting attention, she could continue to exhibit, which in turn would give her sales opportunities.³²

This was precisely why M $\ddot{u}$ nter became a member of the Reichskammer der Bildenden K $\ddot{u}$ nste (Reich Chamber of Fine Arts) on 1 January 1934, just as Eichner had become a member of the Reichsschrifttumskammer (Reich Chamber of Literature) in June 1933.³³

Münter continued painting landscapes. She mainly drew inspiration from the Murnau countryside, but also from her last trip abroad to Northern Italy and its lakes in 1933. However, now for the first time, she focused primarily on still lifes, most of which were purely floral. Some pictures only depict objects of folk art or mix folk artefacts with flowers. Her decision to concentrate more actively on this genre is sometimes interpreted as a reaction to the situation in art politics, as such inoffensive compositions would be unlikely to attract negative attention. But perhaps it was also easier for the artist to deploy a calmer visual language when depicting objects and flowers than in a landscape. And as she had stopped travelling, her sources for inspiration had dwindled.

After 1945: the successful years?

After the interruption caused by World War II and the 12 years of dictatorship, Germany's art life was able to return to its previous state. People felt a great need to contemplate the art that had been banned for so many years. What did this new beginning mean for Münter, now aged 68? How did life continue for her?

In 1949, three events took place that were significant for the artist. The Haus der Kunst at Munich hosted a comprehensive exhibition on The Blue Rider, organized by Ludwig Grote (1893-1974)—who later became the Director General of the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg—on behalf of the Central Collecting Point, the Bayerische Staatsgemäldesammlungen and the Städtische Galerie im Lenbachhaus.³⁴ Münter had been elected to the exhibition's honorary committee in 1948. However, she presented only nine paintings, whereas Kandinsky, Marc and Macke were represented with more than 40 apiece.³⁵ Even so, she saw the exhibition as the start of her “re-discovery”, an assessment that was only partially correct, given that, from that point on, Münter came to be seen more as a marginal figure of The Blue Rider than as a painter in her own right. This same year was also the first time a Gabriele Münter painting was purchased by a museum. Carl Heise, director of the Hamburger Kunsthalle since 1945, bought her 1941 painting *Flowers in the Night* for its collection directly from the artist [fig. 27]. In 1950, the Bayerische Staatsgemäldesammlungen in Munich bought the 1913 work *Man in an Armchair* also directly from the artist.³⁶ This was probably Münter's first painting from the Blue Rider period to enter a German museum. The purchase was suggested by the dealer Otto Stangl. From that point on, German museums tended to acquire Münter works mainly from the 1909-1914 period, although one of her paintings—*Small Still Life with a Boat* (1931)—had actually been in a German museum since ca. 1940.³⁷ Probably the first of her paintings to be hung in a German museum, she had donated it to the Städtisches Museum in Herford. In the USA, by contrast, one of Münter's pictures had been in a public collection since 1931, at the Art Institute of Chicago. The widow of The Blue Rider collector Arthur Jerome Eddy, who had probably bought the picture from Münter in 1914, donated it to the museum.³⁸ Elsewhere in Europe, in 1960, the municipal museum in Linz—then

called the Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum, and known since 2003 as the Lentos Kunstmuseum Linz—acquired the late work *The Blue Lake* (1954) [cat. 155]. As none of Gabriele Münter's works, except the picture in the Städtisches Museum Herford, had been in a German museum during the Nazi dictatorship, the artist was not included in the *Entartete Kunst* exhibition of 1937, unlike those who had once been her colleagues.

1949 also marked the start of the touring exhibition *Gabriele Münter. Werke aus fünf Jahrzehnten*. By 1953, it had been on display in 22 different cities.³⁹ After the 1950s, people other than Eichner began to play an important role in distributing Münter's art, including the aforementioned Munich gallery owner Otto Stangl who, with his wife Etta, had opened the Moderne Galerie Otto Stangl in 1948. He put considerable effort into placing Münter's pictures in both private collections and museums, and his efforts enabled Münter to exhibit two pictures at the first Documenta in Kassel in 1955, one of which was *Still Life in Gray*⁴⁰ [cat. 83]. Of the 147 participants, only seven were women.⁴¹ In 1950, Münter had already submitted three pictures—including *Still Life with Easter Eggs* [cat. 93]—to another international exhibition, the 25th Venice Biennale.⁴²

Another name which is inseparable from Gabriele Münter and the history of the Lenbachhaus is that of art historian Hans Konrad Roethel (1909-1982), whom Johannes Eichner met in 1952. At the time, Roethel was head curator at the Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Over the years, a close friendship had blossomed and Roethel was invited to Murnau. In December 1956, Münter and Eichner opened up their basement to show him the hundreds of pictures stored there, produced by both Münter and her fellow artists from The Blue Rider and its circle. When Kandinsky was forced to leave Germany as a national enemy when war broke out in 1914, he had had to leave his belongings behind in Munich, including his works. After the war, he tried to get them back, but a legal dispute between him and Münter, in which lawyers were brought in, dragged on until 1926. Some of the paintings were eventually returned to Kandinsky, but the rest remained in Münter's possession. This valuable collection had been kept in a storage facility in Munich until Münter brought it to Murnau in the 1930s. In 1957, on her 80th birthday, she donated substantial parts of it to the Städtische Galerie im Lenbachhaus, of which Roethel had since become director.⁴³

Also in 1957, Johannes Eichner's double biography *Kandinsky und Gabriele Münter: Von Ursprüngen moderner Kunst* [Kandinsky and Gabriele Münter: on the Origins of Modern Art] was published, making this a key year for the reception of Münter's work. Her name was on everybody's lips. But what at first sight might seem like a resounding success must be put in perspective. Münter was only mentioned in connection with The Blue Rider, about which she may well have felt rather ambivalent given that between the two world wars she had been associated with Kandinsky and The Blue Rider very little or not at all. Indeed, in the 1920s, it was her “personal originality” and “singular artistic personality” that were

being emphasized.⁴⁴ On the occasion of her solo exhibition in 1920 at the Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in Munich, one critic had written: “That Mrs Kandinsky did not float off into the mists of abstraction in her husband's colourful balloon truly attests to her character”.⁴⁵ During the Nazi dictatorship, Eichner had gone to great trouble to keep Münter at arm's length from The Blue Rider circle in his bid to protect her. In exhibition reviews at the time, it was often stressed that she drew her inspiration from folk art and had only come into superficial contact with The Blue Rider.

Münter's donation to the Lenbachhaus therefore had something of a negative impact on her image as an artist. She was seen and honoured first and foremost as the saviour of Kandinsky's works from The Blue Rider period. Of the 25 of her own paintings donated to the Lenbachhaus, most date from before World War I. Two are from her time in Scandinavia [cats. 119 and 124] and one from 1932, *The Gray Lake* [cat. 147]. This narrow focus meant that Münter's later work failed to be appreciated. The same occurred when Eichner's biography was published, as it once again put the emphasis on her years with Kandinsky. Only the penultimate chapter, about Gabriele Münter's resurgence, is devoted to her late work and comprises a mere ten pages. But it was the book's angle that proved to be most detrimental for Münter. Whereas Eichner depicted Kandinsky as a genius and art theorist, Münter was described in line with the clichés surrounding female creativity, as an artist who worked intuitively: “To her, visual experience and painting pictures are like gifts, and she has to wait for them to come to her. It is nothing like the professional approach or obsession of certain other artists, whose self-awareness and whole sense of being revolve around their artistic activity ...”.⁴⁶ In the same year, Roethel wrote in his introduction to a Kandinsky and Münter exhibition that was organized on the occasion of Münter's donation: “...with the juxtaposition of the works of antipodal friends, [we] hit upon a basic motif in modern painting: namely the dialectic between spirituality and naïveté”.⁴⁷

Münter's donation to the Lenbachhaus and her partner's publication turned her into an actor in a supporting role on two counts: firstly, as an appendage to Kandinsky's genius; secondly as the saviour of his work from The Blue Rider period. It is true that she was not an entirely innocent bystander to this state of affairs, or may have yielded to the influence of Eichner who put a great deal of effort into distributing his life companion's art. They can be said to have grasped the opportunity to pursue this goal. Münter's short autobiographical text from 1948 is also revealing in that respect: she devoted three quarters of it to the years before 1914.⁴⁸ She also tried to adapt her artistic approach to the spirit of the age, venturing into abstract realms once again, though using paper as her support for the purpose. We do not know to what extent Otto Stangl encouraged her to take this step. Abstraction was certainly in vogue at the time and the gallery owner represented other contemporary artists who adhered to this artistic style. In 1955, he even organized an exhibition of Gabriele Münter's abstract

pictures.⁴⁹ According to Eichner, though, it was Münter's problems with balance, which prevented her from leaving the house, that caused her to turn to abstraction.⁵⁰

As had been the case since 1933, floral still lifes continued to dominate her output in the postwar period. However, Münter treated them very differently both in composition and style. The spectrum ranged from precise to very animated visual language. The compositions are sometimes traditional—such as a bouquet of flowers on a table depicted using classical perspective—but often experimental. The way she zooms in on one flower, for instance, is reminiscent of a photographic close-up, and perspective is sometimes eliminated, adding a singular boldness to the subject. Time and again, she plays with the depiction of space, causing the observer to lose their bearings in the confusion. This is true of *Still Life in Front of the Yellow House*, where the viewers believe they are contemplating a still life that sits on a table positioned in front of a window overlooking the houses [cat. 154]. In fact, the table is not facing a window at all, but in front of Münter's painting *The Yellow House*, from 1911.⁵¹ Münter also plays with different genres here, mixing a still life with the depiction of a landscape. It is an example that illustrates how Münter's floral still lifes are not as obviously recognisable as we might expect in a subject of this nature. The compositional diversity of her works is indicative of the joy and creativity with which the artist handled the genre.

This short account of Gabriele Münter's life during the period between 1920-1962 shows us the strength and drive with which the artist confronted these turbulent years. Her need to paint or draw was always stronger than anything else. Life inspired her—we might even say forced her—to express herself through art. At the same time, she constantly struggled to make her work visible and to gain public recognition. After World War II, she seemed to have succeeded. And yet it was approval of only a limited kind. As Kandinsky's former partner and a co-founder of The Blue Rider, as owner and donor of the largest and most significant collection of works of The Blue Rider artists and their circle, Münter was at the heart of the rediscovery of this art movement, but as a witness, not a creator. She recognised that her reception as an artist was therefore only fragmentary. At least it brought her a renown that involved, among other things, museum acquisitions all over the world. For a long time, Western art historiography concentrated almost exclusively on the movement's male protagonists, in keeping with the social norms of the time. With few exceptions, women artists were overlooked. But despite a growing interest in art production on the margins and, consequently, in women artists, the repercussions of that earlier perspective are still being felt today. For The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation the task of raising awareness of the whole of Gabriele Münter's oeuvre remains an enormous challenge. Exhibitions like these in the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza and the Musée d'Art Moderne in Paris will contribute to this endeavour.

1 Handwritten note on paper, dated 21 February 1951, preserved at The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich (hereafter referred to as The Münter and Eichner Foundation).

2 The title of the Paris exhibition is *Gabriele Münter. Peindre sans détours*. It runs from 4 april to 24 August 2025. The exhibitions in Madrid and Paris share the same essence, but while the Museo Thyssen pays special attention to the years Münter spent in Scandinavia, the show at the Musée d’Art Moderne focuses on the artist’s time spent in Paris.

3 The title was *Gabriele Münter-Kandinsky. Oljemalninger, Glastavler, Grafik* and it was held at Den Frie Udstilling, from 7 March to 13 March 1918. On show were 100 paintings, 20 reverse glass paintings, 7 etchings and a wall of drawings.

4 August Burnius wrote this in *Svenska Dagbladet* on 6 March 1916 for Münter’s solo exhibition at the Stockholm gallery Gummesons Konsthandel: *Der Sturms konstutställning, Kollektiv utställning Münter, Oljemålning och grafik*. The German translation appears in a notebook where Münter kept a record of her exhibitions, preserved at The Münter and Eichner Foundation.

5 Jansen 2021.

6 *Gabriele Münter. Gemälde und Zeichnungen*, Munich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, December 1920.

7 The other stages of the tour were Essen, Krefeld, Duisburg, Hagen, Elberfeld and Braunschweig. For further details, see Jansen 2017a, p. 264.

8 Hanna Stirnemann (1899-1996) became director of the Stadtmuseum Jena in 1930.

9 Among others: *Incomparable (The Poet Sylvia von Harden)*, ca. 1928, pencil on paper, 28.7 × 22 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Munich, inv. GMS 1073, reproduced in Hartlaub 1952, plate 16. *The Incomparable (S. v. H.)* and *Seated Woman with a Cigarette*, both ca. 1928, Centre Pompidou, Paris, Musée national d’art moderne/Centre de création industrielle, invs. AM 2019-622 and AM 2019-623. According to an entry in her calendar, Münter met von Harden on 19 March 1928.

10 She had drawn a portrait or Hartlaub in a sketchbook from 1923-24. The drawing is labelled: “Dr. G. Hartlaub 30 VIII”, inv. Kon. 46/57, p. 41, held at The Münter and Eichner Foundation. Münter noted Hartlaub’s address in her address book, under an entry which reads “Elmau. August 1923”.

11 On categorizing Münter’s New Objectivity paintings, see Lampe 2023.

12 The concept “Menschenbilder” was coined by Gustav Friedrich Hartlaub in 1952. The Bucerius Kunst Forum in Hamburg adopted this title for an exhibition devoted to

Münter’s representations of people: *Gabriele Münter. Menschenbilder*, see Baumstark 2023.

13 Gustav Friedrich Hartlaub, “Die Zeichnerin Gabriele Münter”, preface in Hartlaub 1952, n. p.

14 Ibid.

15 Letter by Münter to Eichner, Murnau, 26 November 1933, preserved at The Münter and Eichner Foundation.

16 Letter by Münter to Eichner, Murnau, the end of January 1933, preserved at The Münter and Eichner Foundation.

17 The exhibition went on show in Bremen, Paula Modersohn-Becker-Haus, April-May 1933; Barmen, Barmer Kunstverein, Ruhmeshalle, August 1933; Bochum, Städtische Gemäldegalerie, 1933; Jena, Kunstverein Jena, Prinzessinnenschlösschen, 14 January-11 February 1934; Eisenach Schloss, 16-17 February-mid-March 1934; Altenburg in Thüringen, Museum, 1935; Stuttgart, Kunsthaus Valentien im Königsbau, May-June 1935.

18 The first stage was Herford, at the Herforder Verein für Heimatkunde in the new exhibition hall of the Städtisches Museum, 15 December 1937-18 January 1938.

19 Jansen 2022, pp. 192-193.

20 Entry in Münter’s calendar under 22 April 1929, preserved at The Münter and Eichner Foundation.

21 *Evening Landscape with White Moon (Moon Rising)*, 1940, canvas, 85.4 × 60.5 cm, Museum Wiesbaden, donated by M. and W. Rick 2013. See Jansen, 2017b, pp. 188-189.

22 On these pictures, see: Isabelle Jansen 2017c, pp. 214-218.

23 Exceptions to this are *Construction Site on the Olympics Road (Mixing Concrete, Rising Moon)*, 1935 [cat. 150] and *Construction Site on the Olympics Road (Smoking Excavator in the Landscape)*, 1935, 50.2 × 65 cm, canvas, inv. L 39, both at The Münter and Eichner Foundation.

24 Theresienhöhe exhibition centre, 16 September to mid-October 1936. Subsequent stages were Berlin; Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste, December 1936-January 1937 and Stuttgart; Ulm.

25 Eichner 1957, p. 189.

26 Jansen 2017, pp. 216-218.

27 Kleine 2015, p. 615. An entry in the artist’s calendar from 17 February 1936 suggests she had made contact with Erna Hanfstaengl through gallery owner Günther Franke.

28 Münter 1948. See the translation of the text in this catalogue, p. 252.

29 See footnote 18, above.

30 Jansen 2017c, p.218.

31 *Harvest in Upper Bavaria (Working in the Fields Near Dettendorf)*, 1942, canvas, 60.3 × 73.5cm, The Münter and Eichner Foundation, Munich, inv. L19, repr. in Jansen 2017a, no. 190.

32 Kleine 2023, p. 15.

33 Ickerott-Bilgic 2012, p. 37.

34 In June 1945, the American military government set up the Central Art Collecting Point in Munich as a collection point so that cultural assets which had been confiscated as a result of Nazi persecution could be returned to their rightful owners.

35 *Der Blaue Reiter, München und die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1908-1914*, Haus der Kunst, Munich, September-October 1949. See Hille 2012, p. 206 and footnote 201 p. 259. Hoberg and Friedel 1992, p. 23.

36 *Man in an Armchair*, 1913, canvas, 95 × 125.5 cm, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Munich, inv. 11227.

37 Canvas, 65.5 × 54.8 cm, Städtisches Museum Herford.

38 *Still Life with Queen*, 1912, canvas, 79.7 × 61.3 cm, The Art Institute, Chicago. Arthur Jerome Eddy Memorial Collection, inv. 1931.521.

39 Stages of the exhibition in Jansen 2017a, p. 264.

40 The other picture was *Evening Sun*, 1908. Whereabouts unknown.

41 Hille 2012, p. 217.

42 She also exhibited: *Landscape with White Wall*, 1910, canvas, 50 × 65 cm, Osthaus Museum Hagen, inv. K 1506, no. 49; *Man in an Armchair*, 1913, no. 50, see footnote 37, above.

43 The donation included around 1100 works, 90 paintings, more than 300 watercolours, tempera pictures and drawings, 29 sketch books and 24 reverse glass paintings by Kandinsky. There were 25 of Münter’s own paintings and numerous works on paper.

44 Wilhelm Hausenstein, “Kunst in München”, in *Frankfurter Zeitung*, 27 December 1920; “Aus dem Braunschweiger Kunstleben”, in *Braunschweiger Neueste Nachrichten*, 17 October 1926.

45 H. Esswein, in *Münchner Post*, 23 December 1920. This opinion is an exception, however. In traditional teleological art history, the fact that she did not paint abstractly was held up as a shortcoming.

46 Eichner 1957, p. 34. According to the American art historian Reinhold Heller, Eichner developed this strategy during the Nazi era to protect Münter, seeking to keep her apart from the scorned Expressionist movement. In the 1950s, as a result of these claims, Münter’s part in the pioneering achievements of The Blue Rider was disregarded. See Heller 1997, p. 58.

47 Hille 2012, p. 219. Kandinsky and Münter 1957, n. p.

48 See note 28, above.

49 *Gabriele Münter. Improvisationen 1952 bis 1954*, Munich, Kunstkabinett Otto Stangl, February-March 1955.

50 Jansen 2017a, p. 231.

51 *The Yellow House*, 1911, cardboard, 51.8 × 75 cm, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, München, inv. 12181.

Catalogue

Reflections and shadows

Gabriele Münter painted more than a dozen self-portraits, most of which are dated between 1908 and 1914 [cats. 2-4, and 10]. Although they were produced during the years when she played a leading role in the development of Expressionism in Munich, she did not include them in the exhibitions in which she took part.

The artist kept these works hidden for a long time—an indication of their likely private use—although she did show *Boating* [cat. 9] on several occasions.¹ In this larger canvas, she depicted herself, viewed from behind, in the foreground of a scene with more figures. Her identity can only be deciphered by recognising the people with her: the painters Wassily Kandinsky and Marianne von Werefkin together with a child, Alexej von Jawlensky’s son, Andreas.

This unusual way of portraying herself camouflaged was a device that Münter had already used in several photographs taken during her trip to the United States between 1898 and 1900. In these photos, her projected shadow was a means of including her own image in the composition [cats. 5 and 7]. The artist employed this original device on other occasions throughout her career, such as in *Breakfast of the Birds* (1934) [cat. 11], where this play of being doubly present is a main feature.

Beginnings in black and white

From 1898 to 1900, Gabriele Münter went on a decisive trip to the United States at the age of 20 and with hardly any artistic training. This was Münter’s first visit to the country where her parents, emigrants who had returned to Germany during the Civil War, had met and married. During her two-year stay she lived with her mother’s relatives in different parts of Missouri, Arkansas and Texas and gained first-hand experience of various aspects of American society.

From the moment she arrived in the New World, Münter captured whatever caught her attention in her sketchbooks. But when in February 1899 she bought one of the new portable cameras that Kodak had launched the previous year, she devoted much of her time to photography, alongside her drawing.

The artist never regarded the more than 400 surviving photographs from this American trip as works of art. Today, however, they are valued both for their quality and for the important role they played in her development. Taken at a very early stage in her career, when she was far from the art scene, they attest to the young Münter’s experimentation with the creative possibilities of this new medium. Was the camera her first teacher? Do her early photographs reveal a particular way of looking at the world?

With her camera, the artist explored certain themes for the first time, such as landscapes, urban views, domestic interiors and the world of work, which she later

portrayed in her paintings. Her photographs also reveal her interest in capturing moments and working in series, which continued in subsequent years. But above all, these images bear witness to a simple, analytical way of looking at things, an ability to structure space based on a few lines, which became one of the main characteristics of her compositions.

Outdoors

In 1901 Gabriele Münter settled in Munich with the idea of becoming a professional artist. As the Academy did not yet accept women, she enrolled at the school established by the Union of Women Artists [Künstlerinnen-Verein] and continued her training at the Phalanx School in 1902. Although she was initially interested in sculpture, she changed her mind after taking painting classes with Wassily Kandinsky, the founder and one of the teachers at that school.

Her first oil paintings date from the summer months of 1902 and 1903, when as a young student, she took part in the painting expeditions organised by Kandinsky to various rural areas of Bavaria. Later, between 1904 and 1908, accompanied only by Kandinsky, she travelled around Europe and North Africa. The works she produced there, stylistically linked to late Impressionism and painted outdoors with a palette knife, attest to a greater interest in volumes than in analysing atmospheric effects.

During these nomadic years by Kandinsky’s side, Münter not only painted but also continued to be interested in photography. She recorded many of the places she visited in both media, such as the streets of the medinas in Tunis, where she lived from December 1904 to April 1905 [cats. 34-38], and the views of Saint-Cloud Park in Paris in 1906 [cats. 42-44].

The French capital was one of the last stops before she returned to Munich in 1908. For a year, between 1906 and 1907, she had the chance to see the work of Gauguin, Van Gogh and the Fauves, headed by Matisse, and she took Théophile Steinlen’s classes at the Académie de la Grande Chaumière.

The discovery of Murnau

After a four-year absence Gabriele Münter returned to Munich in 1908. That summer she and Kandinsky visited Murnau am Staffelsee with Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin, who were a couple. In this Bavarian village in the foothills of the Alps the four artists worked closely together on paintings that played an important role in the founding of German Expressionism.

The views she painted from her room when she arrived at the Griesbräu Inn show the transition from her earlier short, paint-laden brushstrokes to a new, flowing style [cats. 47 and 48]. Somewhat later, working outdoors, she painted the picturesque streets and the arresting landscape viewed from ground level in compositions in which she progressively eschewed anecdotal details and

gave free rein to colour. “After a short period of agony I took a great leap forward, from copying nature—in a more or less Impressionist style—to feeling the content of things, abstracting, conveying an extract,”² the painter recalled.

The following year Münter returned to Murnau with her three companions and, during her stay, she bought a house on the outskirts of the town [cat. 54]. This particular rural retreat became one of the epicentres of German avant-garde art of the early twentieth century.

People

The depiction of people always occupied a significant place in Münter’s work. The artist, who later recalled that as a girl she always preferred to draw “faces” while other children painted “stories,”³ maintained this interest throughout her life. The sketchbooks preserved in the foundation named after her bear witness to this predilection, which also extended to photography from in 1899 and, a little later, to engraving. Most of the works she exhibited at the 1907 Salon d’Automne in Paris, including *Aurélie* and *Kandinsky* [cats. 64–68], were portraits that reveal her ability to combine a reduction in compositional elements with a fidelity to the physical likeness of the sitter.

From 1908 and 1909 onwards, following the stylistic change that took place at Murnau, her portraits and her landscapes became deeply coloured with simplified forms and dark outlines. Münter depicted many women and children throughout her career, generally people from her own circle, such as Marianne von Werefkin [cat. 75], but also the local women of Murnau [cat. 71]. However, in contrast to the portraits of this type in which she isolated her sitters by setting them against a neutral background, she soon developed a preference for compositions where the subjects were part of genre scenes, performing actions in interiors or in close dialogue with the objects around them.

Interiors and objects

From the summer of 1909 until the outbreak of World War I Münter alternated between winters in Munich and long periods in her new house in Murnau during the warmer months. In this house, which became the subject of several of her paintings and photographs, the artist realised the utopian idea she shared with Kandinsky of creating an artistic community linked to the rural world. In their desire to live in communion with nature, they both relinquished many of the comforts they were accustomed to in the big city and imitated the lifestyle of the country people, working in their vegetable garden, dressing in typical regional costume and decorating the interior of their home and its austere furniture with folk motifs.

It was during this period of fascination with rural culture that Münter discovered the typically Bavarian paintings on glass. This type of folk art, with its simplified forms and expressive colours separated by thick, dark

contours, immediately fascinated her as it contained many of the elements she longed to achieve in her own paintings. She soon acquired several works and incorporated them to her collection of local art, as shown by her paintings and photos of the decoration of her homes during this period [cats. 85, 86, and 89]. She also depicted them in still lifes in which she sought to engage with the spirituality of these objects, which were primarily devotional in nature. Furthermore, in her desire to experiment, she decided to learn the technique from the local painter Heinrich Rambold. She then became the first artist of the group she formed with Kandinsky, Jawlensky and Werefkin to produce her own works on glass.

The blue horsewoman

Gabriele Münter was one of the main driving forces behind the Munich art scene during the years before the Great War. From 1909 onwards, she played an active part in the New Artists’ Association of Munich [Neue Künstlervereinigung München, NKVM] and, from the end of 1911, in the exhibitions of the group called The Blue Rider [Der Blaue Reiter] and the publication of the almanac with the same name. The photographs she took during this period give an idea of the role she played within the group, as well as her advanced understanding of the importance of visually recording these historical events [cats. 105–107].

Like the rest of her fellow members of The Blue Rider, during this period Münter sought a form of expression consonant with what Kandinsky defined as “inner necessity.”⁴ This pursuit of a genuinely individual form of expression was the reason why each artist in the group developed a different style. However, despite the formal differences between their paintings, they all shared sources of inspiration that were reflected in the publication of the 1912 almanac. Like all of them, Münter was interested both in European popular culture and the art of other continents, as her work shows. She also collected children’s drawings and copied some of them in a process of unlearning that she considered fundamental for her progress.

The constant search for a mode of expression in tune with her inner concerns led Münter to combine different styles depending on the moment of creation and, although she was essentially a figurative painter, she sometimes turned to abstraction.

Exile in Scandinavia

In July 1915, after the outbreak of World War I, Gabriele Münter moved to neutral Sweden. During the years she spent in Scandinavia she came into contact with the local art scene, which welcomed her as an important representative of the international avant-garde, and she soon began to exhibit her work successfully.

Her relationship with the painters Isaac Grünewald and Sigrid Hjertén was particularly enriching. The decorative expressionism they both practised, influenced

by their master Henri Matisse, was soon reflected in some of Münter’s works in a more graphic style and softer colours.

During the summer of 1916 she travelled around Sweden and Norway in search of new motifs to replace her longed-for Murnau and she produced landscapes with greater emphasis on the narrative aspect by including small figures [cats. 116 and 118]. Her renewed interest in people, particularly women, culminated in a series of symbolic portraits of her friend Gerti Holz depicted in different moods, in which analysing female psychology was central [cats. 123 and 124].

She subsequently lived in Denmark until 1920, when she returned to Germany. She settled in Copenhagen and exhibited her work twice. During this period, she ran into financial problems and painted numerous commissioned portraits.

A nomadic life

In February 1920 Münter returned to a post-war Germany where the close circle of fellow artists and friends she had enjoyed until 1914 had vanished. After living intermittently in several places, in 1925 she settled in Berlin, where she again came into contact with the German art world and attended Arthur Segal’s school on several occasions.

During these years, in which she moved house several times, the artist concentrated on drawing, and she focused on portraying the free and emancipated women whose company she frequented. As she later summed up: “The decade from 1920 to 1930 was not a fruitful period as far as painting was concerned. I had no fixed abode, I moved from one place to another, sometimes living in my home in Murnau, sometimes in boarding houses. [...] It took me years to have a studio. The sketchbook was my friend and drawings a reflection of what my eyes saw. It was during those years that I became most interested in people. I watched them at concerts, sitting at the table, on trains, and almost always drew them in secret, without them realising. [...] The result was simple sketches, drawn on the spur of the moment, with a few strokes. These studies were not ‘worked on’ afterwards. If they came at a fortunate moment I finished them immediately. They contained everything I had to say.”

Some of her paintings from the late 1920s are stylistically linked to the New Objectivity. In them she reduced her palette and sought to erase the traces of the painting process, though she never adopted the social denunciation advocated by some artists associated with this movement.

Return to Murnau

In 1931 Gabriele Münter returned to Murnau with the idea of settling permanently in the house she had bought in 1909. She left behind a nomadic life that had lasted fifteen years. It had begun with the outbreak of the Great War and ended with a productive stay in Paris from October 1929 to June 1930.

Being back in this region of Bavaria, which had been so important to her artistic development since she discovered it in 1908, stimulated her creativity once again. The town’s streets and the surrounding landscapes became the subject of works in which, returning to the very essence of her painting, she resumed her own Expressionist tradition. “I extract the most expressive aspects of reality and depict them simply, to the point, with no frills,”⁵ is how she summed up the ultimate aim of her art in an undated handwritten note.

During the years of the Third Reich the artist lived in Murnau and gradually reduced her public appearances. In some of her paintings from these years she again became interested in the world of construction work and produced a series devoted to the highways that were being built for the 1936 Winter Olympics in Garmisch [cats. 150–153].

The end of World War II brought a progressive rediscovery of her art. She started to be appreciated once again in many exhibitions and her paintings began to be acquired by European and American museums and collectors. Some of her later pictures were versions of earlier works in which she reflected on her own career [cats. 154 and 155].

¹ Shortly after it was painted, the work was shown in the second of the NKVM (New Artists’ Association of Munich) exhibitions in September 1910 and in numerous exhibitions thereafter until 1919, a fact that indicates its symbolic importance in the artist’s corpus.

² Gabriele Münter, entry in her 1911 diary preserved at The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich. Quoted from Hoberg 2005, pp. 45–46.

³ Gabriele Münter, “Bekenntnisse und Erinnerungen,” in Hartlaub 1952, n. p.

⁴ Kandinsky [1912] 1989.

⁵ Gabriele Münter, undated manuscript preserved at The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich. Quoted from Jansen 2017a, p. 12.

Gabriele Münter as seen by herself¹

According to my birth certificate, I was born in Berlin at 3 o'clock in the afternoon on 19 February 1877.

That I inherited any artistic leanings from my forebears can be neither proven nor assumed. My early affinity for drawing came entirely from within me, and received as little encouragement from my family as it did at school. When I was 14 years old, the accuracy with which I was able to reproduce the heads of the people around me in a simple sketch attracted attention. During my two-year journey to visit cousins in the United States between 1898 and 1900, I eagerly drew my relatives' portraits in my sketchbook, with the sole aim of achieving a good likeness.

I was already 24 years old when I moved to Munich and began working regularly at the school of the Women Artists' Association [Künstlerinnen-Verein] (because the Academy was still closed to women at that time). A year later, Kandinsky became my teacher at the modern Phalanx School, but soon gave up any intention of teaching me because—as he himself said—I was a natural. Kandinsky supported my development and production until 1916. It was he who best understood it, and who nurtured and promoted it by never trying to influence it. From preliminary studies and the type of naturalism in vogue at the time, I soon moved on to the freer lines of Impressionism and colour woodcuts, which were primarily an attempt at a technique to create simplified forms and colour planes.

It was here in Murnau am Staffelsee in 1908—working at maximum capacity during a brief stay in late summer—when I developed my own way of painting. I painted with Jawlensky, who had brought some post-Impressionist ideas from France about the direct effects of colour and the compact design of objects. And I painted with Kandinsky, who had slowly but surely been developing from within, gradually moving towards the early ideal of a pure form of expression not constrained by the need to copy nature which had evaded him for so long. For me, it was folk art that showed the way, and in particular the traditional rural practice of reverse glass painting that had once flourished by Lake Staffelsee, with its carefree formal simplification and bright colours with their dark outlines.

From then on, I no longer strove to calculate the “correct” form of things. And yet I have never sought to “overcome”, destroy or mock nature. I have represented the world as it seems to me in essence, in the way I personally have grasped it. My pictures were said to be unassuming and intimate. They included many dark, nocturnal works, where simple things were sometimes shrouded in mystery. Later I was often associated with Munch, but more than being influenced as such, this was a case of an occasional sympathy between us. We should not forget that other pictures of mine were merely the untroubled product of feasting the eyes, or the comical features that appear in them from time to time. My mood is not always the same. Nor do I approach the world with a preconceived philosophy of life.

In 1909, and without any intervention of my own, I became a founding member of the New Artists' Association of Munich, which together with The Bridge [Die Brücke] in Northern Germany, were at the vanguard of the revolution that ushered in the art of our century. When the circle of The Blue Rider was founded in 1912, I was also a part of it from the outset. Art dealers represented my works, alongside those of other renowned masters, and publicized them widely both across Germany and beyond, from Moscow to Chicago. I did not need to do anything myself.

In 1914, the War tore the group apart. Between 1915 and 1920, I lived in Scandinavia, where I achieved my own considerable artistic success, but lost contact with the German art world. When I returned, I remained a stranger and did very little to reassert my position. I painted little during my nomadic life in guest houses, but in the decade between 1920 and 1930, I quietly cultivated drawing in my sketchbook. Since 1931, I have been living in Murnau, where I had acquired a property in 1909, and I paint. I have not concerned myself with the latest art movements. The dictatorship forced me to conceal my artistic existence after 1937, and the War completed my seclusion, without either hampering or impeding my work. I continue to follow my brush, wherever it takes me. The brashness of my younger years has certainly diminished, and the number of lighter, more balanced works has increased.

¹ This text was first published with the title “Gabriele Münter über sich selbst,” in *Das Kunstwerk*, year 2, no. 7, 1948, p. 25.

A Brief Chronology

1877
Gabriele Münter is born in Berlin on 19 February. She is the youngest of four siblings: August (born in 1865), Carl Theodor (born in 1866) and Emmy (born in 1869). Her father Carl Friedrich Münter had emigrated to America as a young man and her mother Wilhelmine Münter (née Scheuber) had lived in the US since childhood. They married in Savannah, Tennessee, in 1857 and returned to Germany in 1864.

1878
The family settles in Herford (North Rhine-Westphalia), the hometown of Münter's father.

1884
The family moves to Koblenz.

1886
Her father dies.

1887
August, her older brother, dies.

1897
She studies drawing at a private art school for women in Düsseldorf. Her mother dies.

1898-1900
Journey through the United States. Gabriele and her sister Emmy travel to different places in the states of Missouri, Arkansas and Texas, staying with relatives on their mother's side. During their trip, she buys a Kodak Bull's-Eye No. 2 hand-held camera and she takes more than 400 photographs with it.

1901
30 April: Münter moves to Munich. She begins her art training at the Damen-Akademie [Women's Academy] of the Künstlerinnen-Verein [Union of Women Artists]. In those days, women were not yet admitted to the Academy. She takes an introductory course taught by Maximilian Dasio (1865-1954), followed by the life drawing class taught by Angelo Jank (1868-1940).

1902
Münter takes a woodcut course at the Wolff-Neumann School. She enrolls at the Phalanx School. There she takes a sculpture class taught by Wilhelm Hüsgen (1877-1962) and a painting class taught by Wassily Kandinsky (1866-1944). 24 June–22 August: She stays in Kochel am See (Bavaria) with Kandinsky's class from the Phalanx School. 25 August–7 October: Bonn is her main place of residence. 1 December: She resumes classes at the Phalanx School, again with Kandinsky as her teacher.

1903
May–early June: She lives in Herford. 19 June–mid-August: She stays in Kallmünz (Bavaria) with Kandinsky's class from the Phalanx School.

1904
1 April–11 May: Münter lives in Bonn with her sister Emmy Schroeter and her family. 23 May–22 June: She goes to Holland with Kandinsky. 22 June–early December: She stays with the Schroeters in Bonn (until the end of July) and from late July to early September she lives with her brother Carl (also in Bonn). 6 December: She travels to Tunis with Kandinsky, via Strasbourg, Basel, Lyon and Marseilles. 25 December: They arrive in Tunis.

1905
Until 5 April: They stay in Tunis (visits to Carthage, Kairouan and Sousse). Until 15 April: They return to Germany via Palermo, Naples, Florence, Bologna and Verona. 15 April–23 May: Münter lives in Munich. 24 May–1 June: She cycles around Saxony with Kandinsky. 1 June–15 August: She spends the summer in Dresden with Kandinsky. 17 August–November: Münter stays in Bonn with her siblings (first with Carl, then with Emmy). 18 November: She and Kandinsky travel to Rapallo via Liège, Brussels, Milan, Sestri Levante and Genoa, and arrive in Rapallo at Christmas.

1906
Until 1 May: Münter stays in Rapallo. She travels to Paris with Kandinsky, via Genoa, Milan, Lucerne and Basel.

22 May–10 June 1907: She lives in Paris and Sèvres. 28 June: The couple moves to a villa in Sèvres, near Paris, they live on the ground floor. 17 November: Münter rents a room in Paris, while Kandinsky stays in Sèvres.

1907
Münter takes classes with Théophile Steinlen (1859-1923) at the Académie de la Grande Chaumière. March–April: Six of her works are shown at the Salon des Indépendants. In autumn her woodcuts and linocuts are shown at the Salon d'Automne. From 10 June: She returns to Bonn. August: She and Kandinsky travel around Switzerland. 8 September: She moves to Berlin with Kandinsky.

1908
January: Münter's first solo exhibition at the Kunstsalon Lenobel in Cologne. The exhibition subsequently tours six German cities. May: The Kunstsalon Lenobel in Cologne hosts a solo exhibition of her graphic work, with Bonn as the second venue. Late April–early June: She and Kandinsky travel around South Tyrol. June: First visit to Murnau am Staffelsee in Upper Bavaria. Mid-August–late September: Another stay in Murnau with Kandinsky and artists Alexej von Jawlensky (1864-1941) and Marianne von Werefkin (1860-1938).

1909
January: Together with Kandinsky, Jawlensky, Werefkin and other artists, Münter founds the New Artists' Association of Munich (NKVM). 22 February–9 March: She travels to Kochel with Kandinsky, the musician Thomas von Hartmann (1885-1956) and his wife Olga (née De Schumacher) (1885-1979). Mid-June–mid-September: Stay in Murnau. 21 August: Gabriele Münter buys a house in Murnau. Early October: She moves in with Kandinsky at Ainmillerstrasse 36 in the Schwabing district of Munich. 1–after 15 December: She takes part in the NKVM first exhibition at the Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in Munich.

1910
1–14 September: She takes part in the NKVM's second exhibition at the Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in Munich.

1911
Late June–mid-August: Münter lives in Berlin, at her sister Emmy's home in Herford, and at her brother Carl's home in Bonn.
December: She leaves the NKVM along with Kandinsky, Franz Marc (1880-1916) and Alfred Kubin (1877-1959).
18 December–1 January 1912: Her work is included in the first exhibition of The Blue Rider, entitled *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*, at the Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in Munich, held at the same time as the exhibition organised by the NKVM.

1912
12 February–18 March: She takes part The Blue Rider's second exhibition of drawings and prints, *Zweite Ausstellung Schwarz-Weiß der Redaktion Der Blaue Reiter*, at the Kunsthandlung Hans Goltz in Munich.
May: Publication of *The Blue Rider Almanac*, which reproduces two works by Münter. She works hard on editing the publication and selecting the illustrations.

1913
January–February: Solo exhibition at Herwarth Walden's Galerie Der Sturm in Berlin. A smaller version of the exhibition travels to Der Neue Kunstsalon Max Dietzel in Munich, and six other venues in Germany.
May: 35 of her paintings are shown at the Københavns Kunstsalon in Copenhagen.
20 September–1 November: 6 works by Münter are included in the First German Autumn Salon [*Erster Deutscher Herbstsalon*] at the Galerie Der Sturm in Berlin.

1914
Early August: Kandinsky, who is Russian, leaves Germany when the Great War breaks out. Accompanied by Münter, he arrives in Switzerland via Lindau and he settles in the village of Mariahalden in Goldach.
November: Kandinsky returns to Moscow.

1915
16 January: Münter returns to Munich.
June–July: She lives in Berlin and Copenhagen.
17 July: She moves to Sweden and lives mainly in Stockholm (although she travels to Lapland and Norway in the summer of 1916).
October: Solo exhibition at the Galerie Der Sturm in Berlin.
December 1915–March 1916: Kandinsky travels to Stockholm. This is the last time they see each other.

1916
1–14 March: Exhibition at the Carl Gummesons Konsthandel in Stockholm.

1917
Late autumn: She stays in Denmark, mostly in Copenhagen.

1918
7–13 March: Her largest solo exhibition so far at Den Frie Udstilling in Copenhagen.

1919
4–20 October: Exhibition at Københavns Ny Kunstsal in Copenhagen.

1920
28 February: Münter returns to Germany and settles in Berlin.
12 May–early December 1924: She lives in Munich and Murnau.
She visits the Schloss Elmau (Bavaria) founded by philosopher and theologian Johannes Müller (1801-1858).

1922
January: She takes a course in life drawing in Munich.

1924
9 December: She moves to Cologne.

1925
February–late October 1926: Solo exhibition at the Kunstverein, Cologne. The show travels to seven other venues in Germany.
15 May–October: She divides her time between Munich and Murnau.
29 October: She settles in Berlin.

1926
Early August–early October: Münter stays at Lauenstein Castle, between Franconia and Thuringia.

Beginning in November: She takes a course at Arthur Segal's (1875-1944) painting school in Berlin.

1927
Early July–late August: Trip to the Ticino region (Switzerland); she visits Marianne von Werefkin at Ascona.
25 August–16 October: Stay in Elmau.
From November: She takes another a course at Segal's painting school.
31 December: She meets Johannes Eichner (1886-1958) for the first time at a New Year's Eve party at the Berlin home of the painter and art historian Hermann Konnerth (1881-1966).

1928
January, April and June: She continues to take courses at Segal's school.
3 August–20 November: She divides her time between Murnau and Munich.
September: Solo exhibition at the Buchhandlung Wiegelmann in Murnau.

1929
April: Münter takes another course at Segal's school.
June–3 October: She divides her time between Murnau and Munich.
26 October: Trip to France.

1930
Until 1 September: She lives in Paris.
Eichner moves in with her in March.
1 September–29 October: Stay in Sanary-sur-Mer with Eichner, after travelling to Chamonix, Avignon and Marseille.
31 October: She returns to Berlin via Paris.
15 November–5 December: Exhibition at the Galerie Rudolf Wiltschek in Berlin.

1931
1 April: Münter settles permanently in Murnau.
September: Solo exhibition at the Buchhandlung Wiegelmann in Murnau.
In July 1932 there's another exhibition at the same gallery, and it later travels to Augsburg.

1933
April–June 1935: Solo exhibition at the Paula Modersohn-Becker-Haus in Bremen. The show tours six other cities in Germany.
16 May–3 July: She and Eichner travel to northern Italy.

1934
She becomes a member or the Reich Chamber of Fine Arts [Reichskammer der bildenden Künste].
29 December: She moves to Munich.

1936
27 July–16 September: The artist spends most of her time in Munich while her Murnau home is being extensively renovated.
Two of her paintings take part in the touring exhibition *Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst* [*The Roads of Adolf Hitler in Art*].

1937
19 March–4 April: Exhibition with Paul Roloff (1877-1951) and Hans Reinhold Lichtenberg (1876-1957) at the Kunstverein in Munich. The exhibition provokes the indignation of state minister Adolf Wagner. It is subsequently shown at the Galerie Valentien in Stuttgart, with works by August Macke (1887-1914) and Oskar Schlemmer (1888-1943).
July–November: An exhibition entitled *Degenerate Art* [*Entartete Kunst*] is held in Munich, showing works confiscated from public institutions. There are no works by Gabriele Münter.
15 December–18 January 1938: Exhibition at the Städtisches Museum in Herford. The show then travels to Heilbronn.

1938
May: Enactment of the Law on Confiscation of Objects of Degenerate Art.
In the 1930s Münter hides her own paintings and her collection of works

by Kandinsky and other Blue Rider artists in her basement.

1940-1946
She lives in Murnau.

1949
July 1949–September 1953: A solo exhibition tours 21 German cities. The first stop is the Kunstverein in Braunschweig and the last one is the Heimatmuseum in Herford.
September–October: First exhibition of The Blue Rider after the war, *Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1908-1914*, at the Haus der Kunst in Munich. It includes nine paintings by Gabriele Münter.

1950
Münter takes part in the German pavilion at the 25th Venice Biennale, which pays tribute to The Blue Rider.

1955
Two works by Münter are selected for the first Documenta in Kassel.

1956
She is awarded the Culture Prize in Painting by the city of Munich.

1957
She receives the Gold Medal of Honour awarded by the city of Munich and the Grand Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.
On her 80th birthday Gabriele Münter donates numerous works by members of The Blue Rider and other artists of her circle to the Städtische Galerie im Lenbachhaus. Thanks to her generosity,

the Lenbachhaus becomes an internationally renowned museum. This donation is still the core of The Blue Rider collection in the Lenbachhaus today.

1958
Eichner dies on 11 February.

1960
20 June–30 July: Münter's first solo exhibition in the United States at the Dalzell Hatfield Galleries in Los Angeles. It travels with more works to the California Palace of the Legion of Honour in San Francisco.
September–October: Exhibition of 50 oil paintings from 1903-1937 at the Marlborough Fine Art Ltd., London.

1961
22 November–30 December: Exhibition *Gabriele Münter: Murnau to Stockholm* at the Leonard Hutton Galleries in New York.

1962
Gabriele Münter dies at her Murnau home on 19 May.
13 October–2 December: After her death, the Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich dedicates a retrospective to her.

1966
The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation is established following the provisions in their wills. The foundation, based in the Lenbachhaus, manages Gabriele Münter's estate, including the artist's house in Murnau.

Bibliografía

Baumstark 2023
Kathrin Baumstark (ed.), *Gabriele Münter. Menschenbilder* [cat. exp. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo], Múnich, Hirmer, 2023.

Behr 1992
Shulamith Behr, “Die Arbeit am eigenen Bild: Das Selbstporträt bei Gabriele Münter”, en Annegret Hoberg y Helmut Friedel (eds.), *Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive* [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich; Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Liljelvachs Konsthall, Estocolmo], Múnich, Prestel, 1992, pp. 85-89.

Berger 1982
Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Colonia, DuMont, 1982.

Bode 2021
Suzanne Bode, “Gabriele Münter and Wassily Kandinsky: A Reassessment of Transnational Identities and Abstraction through Biography”, en Marleen Rensen y Christopher Wiley (eds.), *Transnational Perspectives on Artists’ Lives*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 43-60.

Bourdieu 2003
Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Cogeval 2003
Guy Cogeval, *Édouard Vuillard* [cat. exp. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal; National Gallery of Art, Washington, D. C.], New Haven-Londres, Yale University Press, 2003.

Dalmau 2022
Carmen Dalmau, *Elogio de la mirada. En torno a la fotografía*, [San Lorenzo de El Escorial], Ediciones Clavoardiendo, 2022.

Easton 2012
Elizabeth W. Easton (ed.), *Snapshot. Painters and Photography, Bonnard to Vuillard* [cat. exp. Van Gogh Museum, Ámsterdam; The Phillips Collection, Washington, D. C; Indianapolis Museum of Art], New Haven-Londres, Yale University Press, 2012.

Eichhorn 2016
Kerstin Eichhorn, “Editorial. Der Expressionismus als weibliche Kunst?”, en Kristin Eichhorn y Johannes P. Lorenzen (eds.), *Expressionismus 04/2016: Expressionistinnen*, Berlín, Neofelis Verlag, 2016, pp. 7-9.

Eichner 1957
Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen Moderner Kunst*, Múnich, F. Bruckmann, 1957.

Fäthke 1992
Bernd Fäthke, “Die Wiedergeburt der ‘Blauen Reiter-Reiterin’ in Berlin: von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin”, en *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen* [cat. exp.], Berlín, Berlinischen Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1992, pp. 237-248.

Fineman 2000
Mia Fineman, *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Collection of Thomas Walther* [cat. exp.], Santa Fe, Twin Palms Press, 2000.

Friedel 2006
Helmut Friedel (ed.), *Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1899-1900* [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich], Múnich, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung-Schirmer/Mosel, 2006.

Friedel 2007
Helmut Friedel (ed.), *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914* [cat. exp.], Múnich, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung-Schirmer/Mosel, 2007.

Friedel y Hoberg 2013
Helmut Friedel y Annegret Hoberg (eds.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2013.

Gollek 1981
Rosel Gollek, *Gabriele Münter. Hinterglasbilder*, Múnich, Piper, 1981.

Gossman 2017
Lionel Gossman, “Gabriele Munter: Photographer of America 1898-1900”, Princeton, Princeton University, 2017, artículo disponible on line.

Greenough y Waggoner 2007
Sarah Greenough y Diane Waggoner, *The Art of the American Snapshot 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson* [cat. exp. National Gallery of Art, Washington], Princeton, Princeton University Press, 2007.

Hartlaub 1952
Gustav Friedrich Hartlaub, *Gabriele Münter. Menschenbilder in Zeichnungen. Mit Erinnerungen der Künstlerin*, Berlín, Konrad Lemmer, 1952.

Heilbrun y Néagu 1987
Françoise Heilbrun y Philippe Néagu, *Pierre Bonnard. Photographs and Paintings* [cat. exp.], París, Musée d’Orsay-Philippe Sers, 1987.

Heilbrun y Ooms 2006
Françoise Heilbrun y Saskia Ooms, *Maurice Denis. Photography at the Musée d’Orsay* [cat. exp.], París, Musée d’Orsay-5 Continents, 2006.

Heller 1997
Reinhold Heller, *Gabriele Münter. The Years of Expressionism 1903–1920* [cat. exp. Milwaukee Art Museum, Milwaukee; Columbus Museum of Art, Columbus; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; Marion Kogler McNay Art Museum, San Antonio], Múnich-Nueva York, Prestel, 1997.

Hille 2012
Karoline Hille, *Gabriele Münter. Die Künstlerin mit der Zauberhand*, Colonia, DuMont, 2012.

Hoberg 1992 Annegret Hoberg, “Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914”, en Annegret Hoberg y Helmut Friedel (eds.), <i>Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Liljelvachs Konsthall, Estocolmo], München, Prestel, 1992, pp. 27-46.	Jacob 2011 John P. Jacob (ed.), <i>Kodak Girl: from the Martha Cooper Collection</i>, Göttingen, Steidl, 2011.	Jansen 2017c Isabelle Jansen, “‘The monster devours everything and spits it out’. Work and Technology”, en Isabelle Jansen, <i>Gabriele Münter (1877–1962). Malen ohne Umschweife / Gabriele Münter (1877–1962). Painting to the Point</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museum Ludwig, Colonia], Isabelle Jansen y Matthias Mühling (eds.), München, Prestel, 2017, pp. 213-227.	Kandinsky y Münter 1957 <i>Kandinsky. Gabriele Münter Stiftung und Gabriele Münter. Werke aus fünf Jahrzehnten</i> [cat. exp.] München, Städtische Galerie München Lenbachpalais, 1957.	Meyer-Büser 1996 Susanne Meyer-Büser, “Das Erwachen des weiblichen Egoismus in der Zeit der Jahrhundertwende: sieben Malerinnen und ihr Aufbruch in die Moderne”, en Ulrich Krempel y Susanne Meyer-Büser (eds.), <i>Garten der Frauen: Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900–1914</i> [cat. exp. Sprengel Museum, Hanover; Von der Heydt-Museum, Wuppertal], Berlin, Ars Nicolai, 1996, pp. 9-25.	Pohlmann 2006 Ulrich Pohlmann, “Die Fragilität des Augenblicks. Gabriele Münters Photographien der USA-Reise im Spiegel der zeitgenössischen (Moment) Photographie”, en Helmut Friedel (ed.), <i>Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1899-1900</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München], München, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung-Schirmer/Mosel, 2006, pp. 203-215.
Hoberg 2005 Annegret Hoberg, <i>Wassily Kandinsky and Gabriele Münter. Letters and Reminiscences 1902-1914</i>. München-Berlin-Londres-Nueva York, Prestel, 2005.	Jansen 2015 Isabelle Jansen, “Fotografieren oder Malen? Das Wechselspiel zwischen Fotografie und Malerei im Frühwerk von Gabriele Münter”, en Cathrin Klingsöhr-Leroy (ed.), <i>Schöne Aussichten. Der Blaue Reiter und der Impressionismus</i>. München, Schirmer/Mosel, 2015, pp. 149-155.	Jansen 2021 Isabelle Jansen, “Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Geschichte und Rezeption eines Künstlerpaares der Moderne”, en Felix Billeter y Maria Leitmeyer (eds.), <i>Künstlerpaare der Moderne. Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann im Diskurs</i> [actas], München, Deutscher Kunstverlag, 2021, pp. 128-145.	Kleine 2023 Gisela Kleine, “Gabriele Münter 1877-1962. Malerin in wechsellvoller Zeit” / “Gabriele Münter 1877-1962. A Woman Artist in Changeful Times”, en Ivan Ristić y Hans-Peter Wipplinger (eds.), <i>Gabriele Münter. Retrospektive / Gabriele Münter. Retrospective</i> [cat. exp. Leopold Museum, Viena], Viena, Walther & Franz König, 2023, pp. 10-25. [2 ediciones: alemán e inglés].	Miller 2022 Janice Miller, “The German Painter behind the American Lens: Gabriele Münter as Photographer”, en <i>Yearbook of German-American Studies</i>, 2022, vol. 52, pp. 117-128.	Pohlmann 2023 Ulrich Pohlmann, “‘Art is a translation of nature, photography is our pencil’. Gabriele Münter Fotografien und Zeichnungen aus Nordamerika”, en Kathrin Baumstark (ed.) <i>Gabriele Münter. Menschenbilder</i> [cat. exp. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo], München, Hirmer, 2023, pp. 18-29.
Hoberg 2006 Annegret Hoberg, “Gabriele Münter in Amerika”, en Helmut Friedel (ed.), <i>Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1899-1900</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München], München, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung-Schirmer/Mosel, 2006, pp. 11-30.	Jansen 2017a Isabelle Jansen, <i>Gabriele Münter (1877–1962). Malen ohne Umschweife / Gabriele Münter (1877–1962). Painting to the Point</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museum Ludwig, Colonia], Isabelle Jansen y Matthias Mühling (eds.), München, Prestel, 2017.	Jansen 2022 Isabelle Jansen, “Gabriele Münter”, en Karin Althaus, Sarah Bock, Lisa Kern, Matthias Mühling y Melanie Wittchow (eds.), <i>Kunst und Leben. 1918 bis 1955</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München], München, München, Deutscher Kunstverlag, 2022, pp. 192-193.	Kort y Hollein 2006 Pamela Kort y Max Hollein (eds.), <i>I like America. Fiktionen des Wilden Westens</i> [cat. exp. Schirn Kunsthalle, Frankfurt], München, Prestel, 2006.	Moreno 2016 Adriana Marcela Moreno, “Fotografía amateur: La construcción cultural de un rol”, en <i>Comunicación</i>, n.º 34, enero-julio de 2016, pp. 23-38.	Poivert 2017 Michel Poivert, <i>Peintres photographes de Degas à Hockney</i>, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.
Hoberg 2023 Annegret Hoberg, “Gabriele Münter – The Photographic Oeuvre”, en Ivan Ristić y Hans-Peter Wipplinger (eds.), <i>Gabriele Münter. Retrospektive / A Gabriele Münter. Retrospective</i> [cat. exp. Leopold Museum, Viena], Viena, Walther & Franz König, 2023, pp. 28-37.	Jansen 2017b Isabelle Jansen, “‘Now the time has come to experiment.’ Repetitions and Variations”, en Isabelle Jansen, <i>Gabriele Münter (1877–1962). Malen ohne Umschweife / Gabriele Münter (1877–1962). Painting to the Point</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museum Ludwig, Colonia], Isabelle Jansen y Matthias Mühling (eds.), München, Prestel, 2017, pp. 183-197.	Jansen 2023 Isabelle Jansen: “‘Ohne Respekt vor dem Menschen ist kein Wahres Bildnis möglich’. Die Bedeutung der Menschen-Darstellung für Gabriele Münter”, en Kathrin Baumstark (ed.), <i>Gabriele Münter. Menschenbilder</i> [cat. exp. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo], München, Hirmer, 2023, pp. 30-41.	Lampe 2023 Angela Lampe, “Gabriele Münter und die Neue Sachlichkeit: eine Positionsbestimmung” / “Gabriele Münter and New Objectivity: Determining a Position”, en Ivan Ristić y Hans-Peter Wipplinger (eds.), <i>Gabriele Münter. Retrospektive / Gabriele Münter. Retrospective</i> [cat. exp. Leopold Museum, Viena], Viena, Walther & Franz König, 2023, pp. 178-185.	Münter 1948 “Gabriele Münter über sich selbst”, en <i>Das Kunstwerk</i>, año 2, n.º 7, 1948, p. 25.	Roditi 1990 Edouard Roditi, “Gabriele Münter”, en <i>Dialogues. Conversations with European Artists at Mid-Century</i>, San Francisco, Bedford Arts, [1960] 1990, pp. 111-122.
Hoberg y Friedel 1992 Annegret Hoberg y Helmut Friedel (eds.), <i>Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Liljelvachs Konsthall, Estocolmo], München, Prestel, 1992.	Jansen 2024 Isabelle Jansen, “‘Je suis maintenant complètement Kodak’. Les photographies du voyage aux États-Unis de Gabriele Münter”, en <i>Gabriele Münter, Eudora Welty. Au début la photographie</i> [cat. exp. Pavillon Populaire, Montpellier] París, Hazan, 2024, pp. 13-19.	Jansen 2024 Isabelle Jansen, “‘Je suis maintenant complètement Kodak’. Les photographies du voyage aux États-Unis de Gabriele Münter”, en <i>Gabriele Münter, Eudora Welty. Au début la photographie</i> [cat. exp. Pavillon Populaire, Montpellier] París, Hazan, 2024, pp. 13-19.	Lea 2022 Sarah Lea, “Gabriele Münter (1877–1962)”, en <i>Making Modernism. Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin</i> [cat. exp.], Londres, Royal Academy of Arts, 2022, pp. 88-107.	Nordström 2011 Alison Nordström, “Lovely, Smart and Modern: Women with Cameras in a Changing World”, en John P. Jacob (ed.), <i>Kodak Girl: from the Martha Cooper Collection</i>, Göttingen, Steidl, 2011, pp. 64-70.	Sadowsky 2015 Thorsten Sadowsky (ed.), <i>Ernst Ludwig Kirchner. Der Künstler als Fotograf</i> [cat. exp. Kirchner Museum Davos], Davos-Berlin-Heidelberg, Kirchner Museum Davos-Kehrer, 2015.
Ickerott-Bilgic 2012 Christine Ickerott-Bilgic, “‘Hic Murnau, hic Pinge!’. Gabriele Münters endgültige Rückkehr nach Murnau und ihre Ausstellungstätigkeiten in den 1920er bis 1940er Jahren”, en Sandra Uhrig (ed.), <i>Gabriele Münter. Die Zeit nach Kandinsky in Murnau</i> [cat. exp.], Murnau, Schlossmuseum Murnau, 2012, pp. 27-50.	Jansen 2017b Isabelle Jansen, “‘Now the time has come to experiment.’ Repetitions and Variations”, en Isabelle Jansen, <i>Gabriele Münter (1877–1962). Malen ohne Umschweife / Gabriele Münter (1877–1962). Painting to the Point</i> [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museum Ludwig, Colonia], Isabelle Jansen y Matthias Mühling (eds.), München, Prestel, 2017, pp. 183-197.	Kandinsky [1912] 1989 Wassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en Wassily Kandinsky y Franz Marc (eds.), <i>El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)</i> [1912], Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1989, pp. 131-170.	Lutz 2019 Eric Lutz, <i>Poetics of the Everyday. Amateur Photography 1890-1970. From the Collection of John R. and Teenuh M. Foster</i> [cat. exp.], San Luis, Saint Louis Art Museum, 2019.	Nueva York 1944 <i>The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera</i> [cat. exp.], Nueva York, The Museum of Modern Art, 1944.	Schade 1996 Sigrid Schade, “‘Künstlerinnen und Abstraktion’: Anmerkungen zu einer ‘unmöglichen’ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte”, en Ulrich Krempel y Susanne Meyer-Büser (eds.), <i>Garten der Frauen: Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900–1914</i> [cat. exp. Sprengel Museum, Hanover; Von der Heydt-Museum, Wuppertal], Berlin, Ars Nicolai, 1996, pp. 37-45.

Schneede 2023
Uwe M. Schneede, “Darf einer so wie ich verschieden malen? Die Selbstbildnisse”, en Kathrin Baumstark (ed.), *Gabriele Münter. Menschenbilder* [cat. exp. Bucerius Kunst Forum, Hamburgo], Múnich, Hirmer, 2023, pp. 42-53.

Schulz 1996
Isabel Schulz, “Gabriele Münter. Vom ‘Naturabmalen’ zum ‘Geben eines Extraktes’”, en Ulrich Krempel y Susanne Meyer-Büser (eds.), *Garten der Frauen: Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900–1914* [cat. exp. Sprengel Museum, Hanover; Von der Heydt-Museum, Wuppertal], Berlín, Ars Nicolai, 1996, pp. 233-240.

Stoichita 1999
Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.

Taylor 1902
Charles M. Taylor Jr., *Why My Photographs Are Bad*, Filadelfia, G.W. Jacobs & co, 1902.

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

Voss 2020
Julia Voss, *Hilma af Klint. Biographie. “Die Menschheit in Erstaunen versetzen”*, Frankfurt, S. Fischer, 2020.

Voss y Birnbaum 2020
Julia Voss y Daniel Birnbaum, *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky träumen von der Zukunft*, Frankfurt, S. Fischer, 2024.

Werckmeister 1989
Johanna Werckmeister, “‘Blauer Reiter’ im Damensattel. Rezeptionsraster für eine Künstlerin”, en *Kritische Berichte*, n.º 1, 1989, pp. 70-77.

West 2000
Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville-Londres, University Press of Virginia, 2000.

West 2011
Nancy Martha West: “In their Own Backyards: Snapshot Photography and Small-Town America”, en John P. Jacob (ed.), *Kodak Girl: From the Martha Cooper Collection*, Göttingen, Steidl, 2011, pp. 279-288.

Windecker 1991
Sabine Windecker, *Gabriele Münter: eine Künstlerin aus dem Kreis des “Blauen Reiters”*, Berlín, Reimer, 1991.

Zeilinger 2007
Johannes Zeilinger (ed.), *Karl May. Imaginäre Reisen* [cat. exp.], Berlín, Deutsches Historisches Museum, 2007.

Exposición

Sedes
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 12 noviembre de 2024-9 de febrero de 2025
Musée d’Art Moderne de Paris, 4 de abril-24 de agosto de 2025

Comisarios
Marta Ruiz del Árbol, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Isabelle Jansen, The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation
Matthias Mühling, The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation y Städtische Galerie im Levibachhaus und Kunstbau München

Coordinadora
Paloma Rodríguez-Carretero

Archivo fotográfico
Esther Navarro

Asistente Pintura Moderna
Lara Rodríguez

Documentación
Paula Blázquez
Covadonga Fernández
Anna Nolte
Gabriela Ortiz
Paloma Rodríguez-Carretero

Registro
Laura García Oliva

Montaje, producción y difusión
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Imagen gráfica
Sonia Sánchez estudio

Cubierta:
Gabriele Münter, *Niña dormida (marrón, azul)*, 1934 [cat. 143]

Contracubierta:
Gabriele Münter, *Casa en Schwabing*, 1911 [cat. 63]

Imagen en p. 268:
Gabriele Munter, *Boceto para el cuadro Paseo en barca*, 1910. Lápiz sobre papel, 12,6 x 9,7 cm. The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich, inv. Kon. 46-29-SB-29

Catálogo

Edita
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Autoras
Isabelle Jansen
Marta Ruiz del Árbol
Anna Storm

Edición y coordinación editorial
Departamento de Publicaciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Ana Cela
Catali Garrigues
Ángela Villaverde

Traducción
Polisemia (textos alemán-español y alemán-inglés)
Jenny Dodman (textos español-inglés)

Edición de textos en inglés
Ana Bustelo

Diseño y maquetación
Sonia Sánchez estudio

Mapas
Covadonga Fernández

Preimpresión
Lucam

Impresión
Impresos Izquierdo

Encuadernación
Felipe Méndez

Créditos fotográficos

The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Múnich

Excepto las siguientes imágenes:

© 2024 Princeton University Art Museum/Art Resource NY/Scala, Florence: cat. 2
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Dist. RMN-GP/Georges Meguerditchian: cat. 94
© Image Courtesy of the Milwaukee Art Museum: cats. 9, 63
© Leicester Arts and Museums Service/ Bridgeman Images: cat. 125
© Lentos Kunstmuseum Linz: cat. 155
© Museum Wiesbaden, Nachlass Rick: cat. 56
bpk/Berlinische Galerie: fig. 21
bpk/Hamburger Kunsthalle: fig. 27
bpk/SSK/Krüger Druck: cat. 50
Kunstsammlungen Chemnitz: fig. 25
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, fotografías Hélène Desplechin y Humberto Durán: cats. 4, 46, 52, 59
National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.: cat. 11
Schlossmuseum Murnau, Bildarchiv: cats. 3, 71, 85, 149
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München: cats. 1, 41, 44, 45, 54, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 75, 77, 83, 93, 99, 110, 119, 124, 146, 147; figs. 14, 15, 16, 17
The Cleveland Museum of Art: cat. 123
The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florence: fig. 22

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2024
© de los textos: sus autoras, 2024
© de las fotografías: véanse créditos fotográficos
© de las obras: © Gabriele Münter, VEGAP, Madrid, 2024
© Bruno Paul, Wassily Kandinsky VEGAP, Madrid, 2024
© Estate of Maria Marc, 2024

ISBN tapa dura: 978-84-17173-94-4
ISBN tapa blanda: 978-84-17173-95-1
Depósito legal: M-21100-2024

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

