



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

GEORGES BRAQUE
ÓLEOS, GOUACHES, RELIEVES,
DIBUJOS Y GRABADOS

1979

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

S. Bruguera

Oleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados



Fundación Juan March

Castelló, 77. Madrid-6



GEORGES BRAQUE

GEORGES BRAQUE. FUNDACION JUAN MARCH

La Fundación Juan March quiere expresar su agradecimiento a la Fondation Maeght (Saint-Paul-de-Vence, Francia), que ha hecho posible la realización de esta exposición.

Cubierta: *Las amarillas*, 1958
Aguafuerte (número 99 del catálogo)

© **Fundación Juan March**, 1979
Diseño catálogo: Diego Lara
Fotomecánica: Clichés Pozuelo
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid)
I. S. B. N.: 84-7075-137-9 - Depósito Legal: M-26374-1979

Textos: Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel
y frases de Georges Braque
Traducción: Marta Sánchez

GEORGES BRAQUE

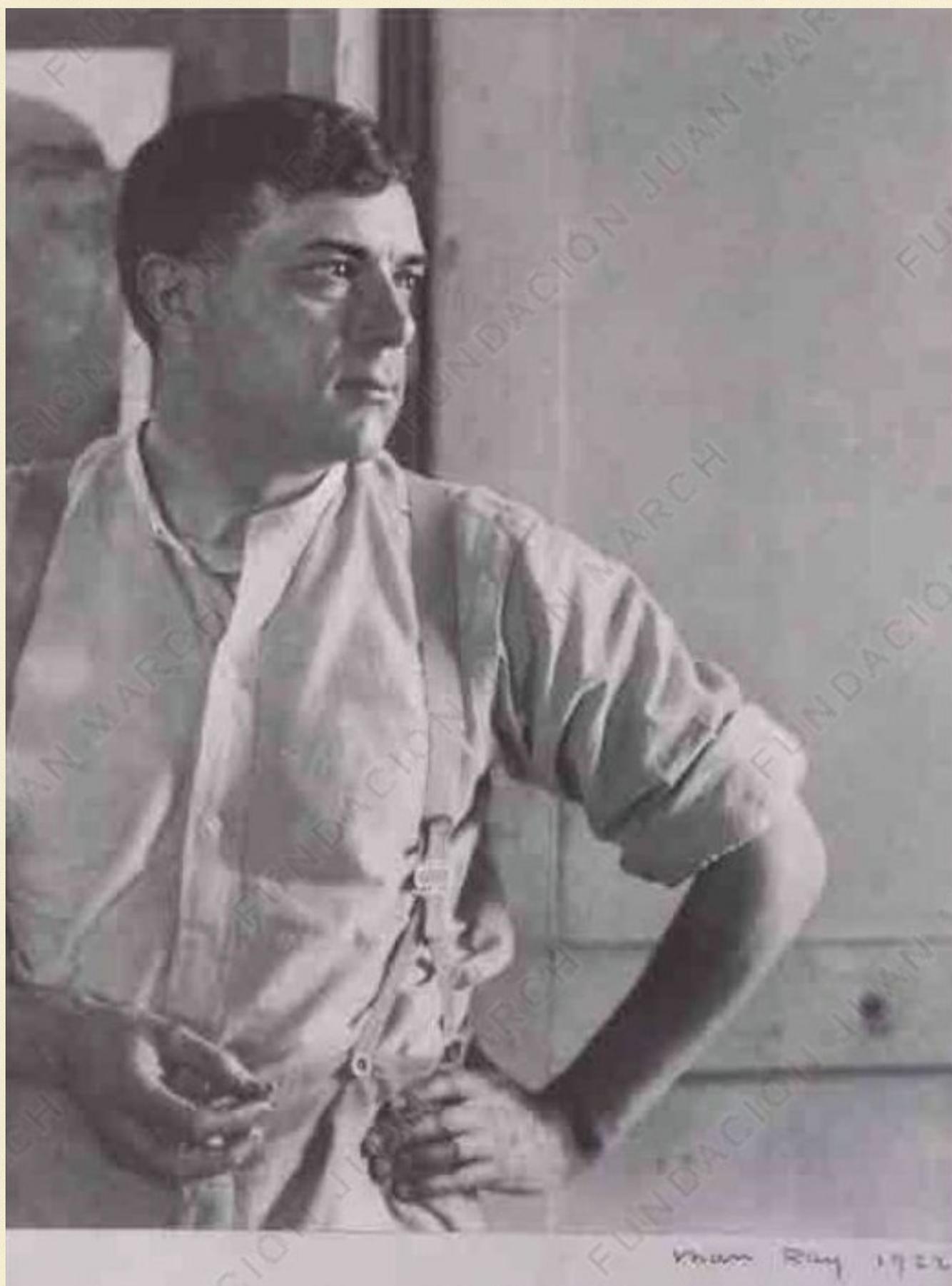
Oleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados

Septiembre-Noviembre, 1979

Fundación Juan March

Castelló, 77 - Madrid-6

Fundación Juan March



«El Arte está hecho para turbar, la Ciencia tranquiliza.»

◀ Georges Braque fotografiado por Man Ray



14 *Taller VI*, 1950-51
Oleo sobre lienzo

Braque no ha sido tan sólo el amigo bueno e inflexible, el pintor grande entre los grandes. Sus cuadros no le cegaban la vista, tenía ante sus ojos no sólo la pintura sino, además, otra cosa que no era la pintura.

Los cubistas no fueron pintores que dibujaban cubos, o esferas, o cilindros. Fueron los primeros pintores desde el Renacimiento que desdeñaron en sus composiciones los cubos, las esferas y los cilindros.

Abrid un tratado cualquiera de perspectiva, bien sea renacentista, clásico o romántico. Lo primero que leereis es que el artista que desea colocar a la mujer, al árbol o al caballo en su justa perspectiva, debe empezar por encerrarlos en cubos cuyas líneas servirán a su dibujo de guía y de modelo. Después vendrán los colores. De este modo el mundo que se desea ofrecer e interpretar se compone de piezas y fragmentos. Pero los cubistas invirtieron el orden admitido.

A principios del siglo ha tenido lugar un suceso insólito. A saber: los jóvenes pintores desconocidos de aquella época ya no se contentaban con colocar sobre el lienzo líneas y colores, sino que metieron objetos dentro de él. Eran preferentemente objetos planos o casi planos, tales como pedazos de periódico, viruta de hierro, trozos de corcho e incluso arena. Se les preguntaba que por qué, y contestaban divertidos: «Es para justificarnos». — «Pero, ¿justificaros de qué?» Llegado este punto cambiaban de conversación. Sin embargo, a veces añadían: «¿De qué sirve imitar el periódico, o la arena, o el corcho? ¿De qué, si puedo introducirlos en el lienzo?» A pesar de todo, todavía no quedaba demasiado claro. Pero, en todo caso, lo que sí estaba claro es que no era una cuestión de perspectiva la de aquellos cuadros, ya que no había siquiera lugar para la perspectiva, puesto que no se ve de ninguna forma cómo la arena o el corcho *de verdad* podrían someterse a las reglas del cubo, de la unidad de luz o de la simplicidad del punto de vista. ¡Si ya no representaban nada!, puesto que *presentaban*, en vez de representar. En pocas palabras, a los nuevos pintores ya no les bastaba (como les había bastado a Monet, a Van Gogh o a Cézanne) con desobedecer a las unidades. Era necesario, además, suprimir toda ocasión de perspectiva. ¿En provecho de qué, y adónde querían llegar? No se tardaría en saber.

El 13 de septiembre de 1912 Braque hace el descubrimiento que daría a la pintura moderna su razón de ser. Ya desde hace algún tiempo Braque se dedicaba a pegar en sus cuadros, junto al corcho o al naipe, pequeñas construcciones de papel que recuerdan vagamente a biplanos, y Picasso, evocando a

Wilbur Wright, lo llama «mi viejo Wilbur». Aquel día, estando Braque de paso por Avignon, encontró en una droguería algunos papeles pintados de esos que imitan tan bien la madera, las manzanas o los ramilletes de flores de los pintores de brocha gorda. Compra un rollo y tan pronto como llega a su casa lo corta en tres trozos y los pega sobre una hoja de papel Ingres. De un trozo a otro dibuja con carboncillo cinco o seis trazos que recuerdan vagamente a una pipa, a una mandolina. Añade sobre una esquina las letras ALE y BAR. Y después: «Esta vez he encontrado mi justificación», dice. Es el primer collage. El procedimiento va a ser pronto recogido por Picasso. Durante tres años, Braque, Picasso, y más tarde Juan Gris, Laurens, Marcel Duchamp y Villon, van a dedicarse a componer a base de collages. Este método del collage va a convertirse insensiblemente, para ellos y para sus discípulos, en el equivalente de lo que era el dibujo para los maestros clásicos. Y eso es lo que es todavía hoy para la mayoría de los pintores abstractos. ¿Por qué, y qué es un collage?

Ese es el descubrimiento del arte moderno: que el pintor puede privarse de todas las convenciones a las que hasta entonces se había sujetado el cuadro, sin verse por ello privado de amplitud. Por el contrario, helo ahí arrojado a ese espacio espontáneo, variable y como móvil que lo rodea desde el despertar y lo acompaña hasta en sus sueños: un espacio por encima de las razones y los cálculos. Sin embargo, evidente, indiscutible, y mucho más emocionante de lo que podría esperarse.

Hay más. El pintor no sólo se priva de las convenciones de la perspectiva, sino que, además, las obliga a servirle en su propósito. Es cierto que ya desde la arena, las cartas y los pequeños biplanos, el espacio en bruto estaba allí: se superponía al espacio real, jugaba a serlo, y el pintor no temía confrontar sus construcciones personales con la superficie natural de los objetos. Pero ahora acababa de darse un paso más: con la perspectiva desmayada de las tiras de papel pintado, el espacio en bruto, lejos de verse humillado, reducido a la nada, no hacía sino resurgir, por contraste, con más fuerza todavía.

Es frecuente que una fiesta a la que hemos sido invitados nos resulte, en ciertos momentos, ligeramente aburrida. Pero una fiesta inesperada, en donde caemos por azar, ¡qué placer súbito y qué encantamiento nos depara! Y si la pintura no fuese, en primer lugar, una fiesta para nosotros, no se sabe muy bien qué es lo que iba a quedarle.

Braque fue el inventor de esa nueva fiesta, a la que Picasso le siguió casi de inmediato. Acuerdo singular, extraño reencuentro el de estos dos hombres, por opuestos que puedan ser: el contemplativo y el aventurero, el soñador y el burlón, el sacerdote y el mago. El uno, plenamente invadido de revelación; el otro, de rupturas.

Vuelvo a Braque. ¿Y qué es lo que ha encontrado que hace de él el *pard* (es la palabra de Picasso), o, si se prefiere, el patrón de los cubistas? Salta a la vista, como suele decirse. Sí, y muy bien dicho está, no se resbala, no se insinúa. Salta, y los ojos no dejan de asombrarse. Tal es indudablemente el misterio de Braque: que a la vez nos encanta y nos eriza. Que no se puede admirar ni su orden ni su armonía sin pasar por su caos. En efecto, su pincelada es franca, directa, llena de buena conciencia. Y sin embargo, la misma figura se muestra a la vez de frente o de perfil, un jarro parece estar recortado en papel negro, un campo, en lugar de huir, viene a estrellarse contra nuestros ojos; los objetos, lejos de estar escalonados en profundidad, se montan unos sobre otros.



2 *L'Estaque*, 1906
Oleo sobre lienzo

Aquí se me dirá que la experiencia fue azarosa. ¡Por supuesto! Que podría haber fracasado perfectamente. ¡Claro que sí! Y todos los días la vemos fracasar en algún lejano discípulo de Braque. Pero lo cierto es que aquel día no fracasó. Ni tampoco en los años siguientes, en los que Braque y Picasso lograron sustituir el espacio riguroso, el espacio «sobre seguro» de los renacentistas, por una nueva superficie azarosa, imprudente, que nadie podía esperarse. La pintura vivía con ellos su aventura. Tales son los derechos, tal es la andadura del genio.

¿Cuáles eran las características, cuál era la naturaleza del nuevo espacio? Era que se trataba de algo más que matemático, puramente sensible. En lugar de que el dibujo precediese al color, colores y dibujos, materia y forma marchaban a la par, formando un único elemento sin costuras ni lagunas. En resumen, un espacio propiamente pictórico, del cual no se habría ni soñado decir que servía

a la pintura. Ese espacio arriesgado, azaroso, nacido antes de la razón, era la pintura misma. ¿Y quién no tendría el sentimiento, ante los lienzos de Braque, de que el pintor no se ha contentado sólo con lo esencial? Porque Braque no es tan sólo el gran pintor que todos reconocen. Representa, con bastante exactitud, un estado de nuestra reflexión y de nuestra vida.

Decía Langevin: «El cálculo tensorial conoce la física mejor que el propio físico». Y Braque: «La pintura conoce los cuadros mejor que el pintor». ¿Qué es lo que quieren darnos a entender? Sin duda, lo siguiente: los maestros del arte nos han enseñado siempre que éste no era más que un medio de introducir la luz en un lienzo: hay que empezar por meter sombras. Del mismo modo que no hay pensamiento claro que no tenga su parte oscura y misteriosa.

Es a ese misterio al que hacen alusión los creyentes que hablan de *amar en Dios*, de *querer en Dios*, de *actuar en Dios*. Braque no malgasta el misterio, primero lo afronta y concede un amplio espacio a la parte oscura. De ahí es de donde viene la resplandeciente, la pura claridad de su obra, y lo más simple que puede decirse de él es que sabe pintar *en Dios*.

Jean Paulhan

Con viva alegría

A Braque lo veo en Saint-Paul-de-Vence, en la Colombe d'Or, con Picasso.

Se ríen y su risa de antaño se mezcla con su risa de hoy, de igual modo que su alegría de pintar se mezcla siempre con su alegría de vivir.

De esto hace apenas algunos años, los periódicos no hablan todavía de la podredumbre del verano.

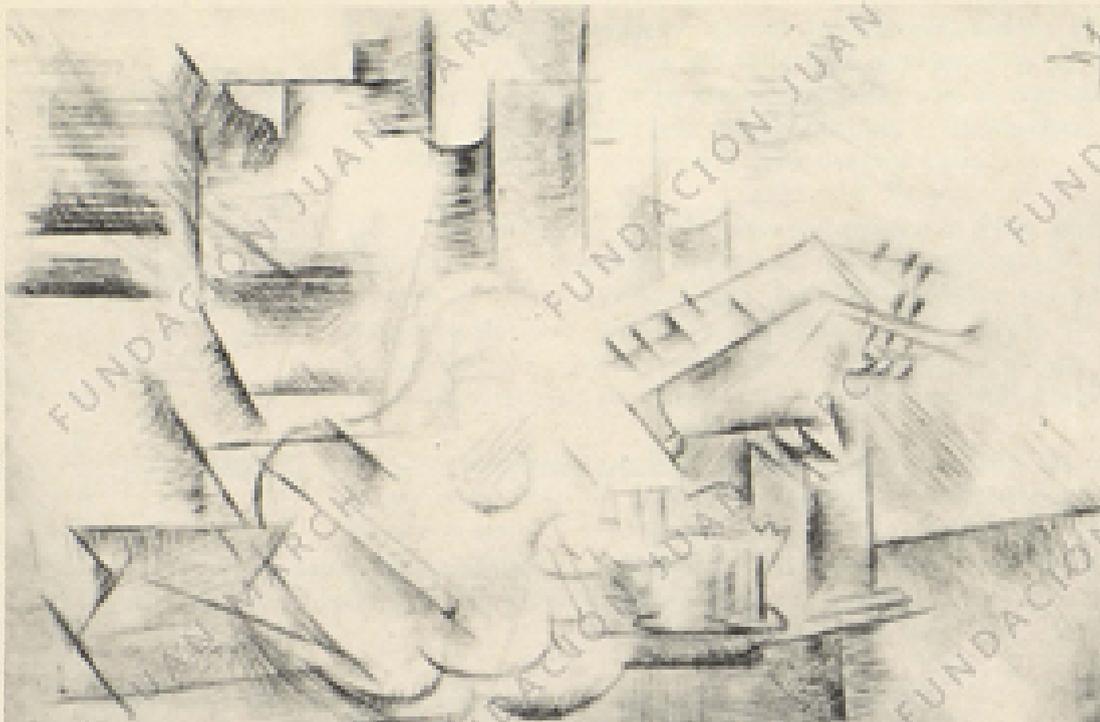
Lo veo en otra ocasión, una tarde, en el mismo lugar, con Charlie Chaplin. Felices los dos de conocerse, se sonríen, uno en francés y el otro en inglés. Pero su placer habla el mismo lenguaje.

Lo veo también en su casa de París, cerca del parque Montsouris, donde está pintando grandes pájaros blancos, y lo veo al mismo tiempo al borde del mar, en Varengeville, porque hay siempre, en un rincón del estudio, un pequeño lienzo muy fresco, muy nuevo, una «marina» con una barca al borde de un acantilado, o bien otra encallada, soleada, llena de arena, o todavía otra más que, en la negrura de la noche, es acariciada por los resplandores del mar.

El mar, los pájaros, la pintura, la vida.

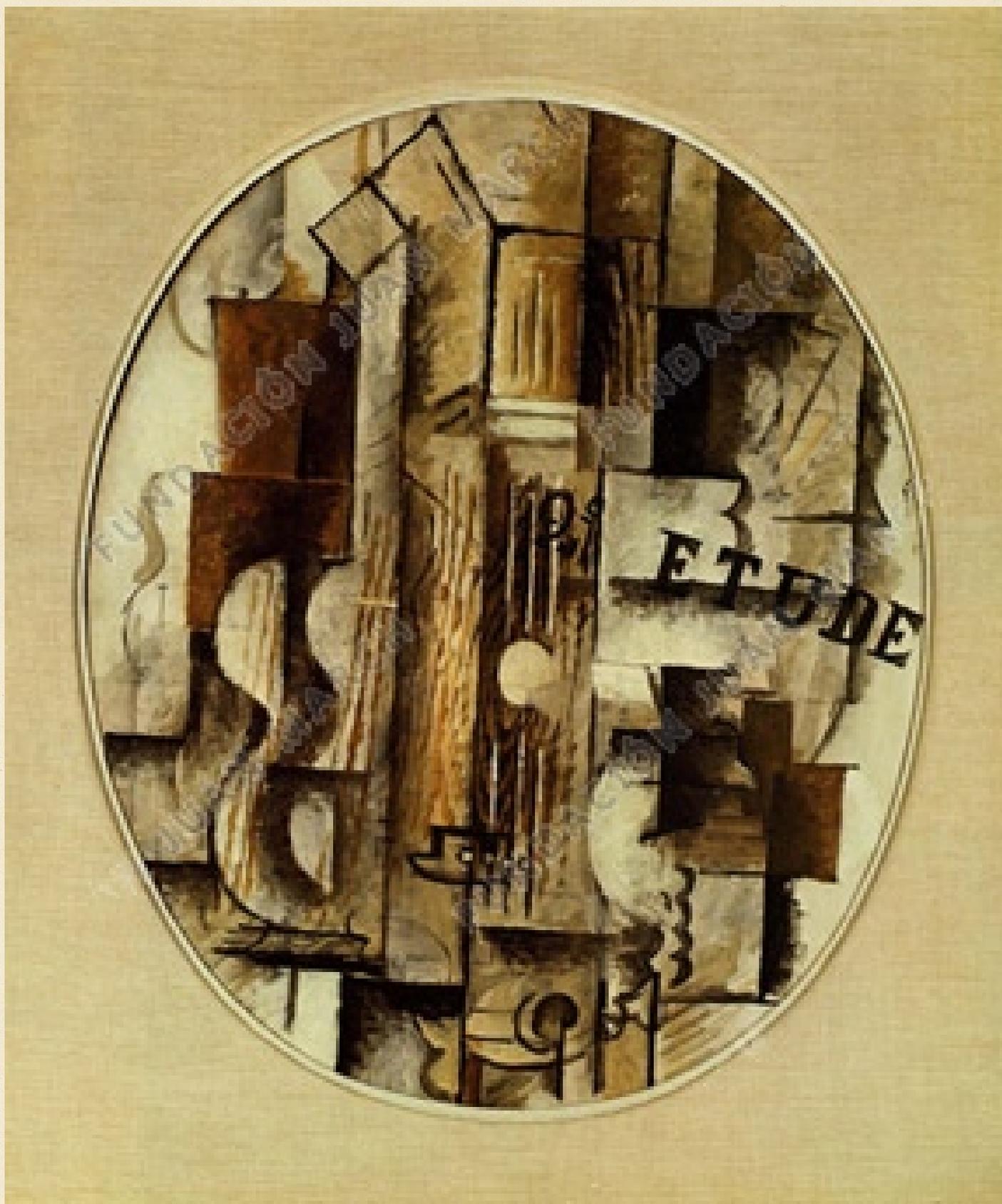
La pintura de Braque es hermosa y él se le parece, es hermoso como ella.

Jacques Prévert



64 *Pequeña guitarra cubista*, 1910
Aguafuerte

«Amo la regla que corrige a la emoción.»



3 *La guitarra*, 1912
Oleo sobre lienzo



5 *La compotera*, 1938-53
Oleo sobre lienzo

«No hay que imitar lo que se quiere crear.»



6 *Jarro y limones*, 1940
Oleo sobre lienzo

8 *Tetera y uvas*, 1942
Oleo sobre lienzo





11 *Tetera y limones*, 1948
Oleo sobre lienzo

«Más que copiarla, tengo el deseo de ponerme al unísono con la naturaleza.»

13 *Las ostras*, 1949
Oleo sobre lienzo



73 *Jarrón*, 1950
Aguafuerte



1/10

S. March



12 *Naturaleza muerta con langosta*, 1948-50
Oleo sobre lienzo

93 *La hiedra*, 1955
Aguafuerte





19 *Naturaleza muerta con jarrón grande*, 1955-60
Oleo sobre lienzo



47 *Naturaleza muerta cubista*, 1959
Gouache y collage sobre papel

Es una opinión tan errónea como extendida el considerar que las obras de Braque, posteriores al género cubista, establecido por él y por Picasso, han experimentado desde el punto de vista de la invención, una parada brusca, y ello tan sólo porque tales obras no se oponen violentamente unas a otras.

Por haber analizado durante treinta y ocho años, en la revista «Cahiers d'art», la obra de este artista, a medida que iba evolucionando, me creo con derecho suficiente para sostener que los cuadros de Braque, constituídos por combinaciones acertadamente elegidas, se han desarrollado orgánicamente con diferentes ritmos sucesivos, a semejanza de las creaciones de la naturaleza.

De hecho, si se examina el arte de Braque con atención, se puede uno dar cuenta de que éste ha aportado en cada una de sus obras combinaciones plásticas tan nuevas que un mismo objeto llega a experimentar, de un cuadro a otro modificaciones a menudo radicales. Como todos aquellos que tuvieron la suerte de conocer a Braque e incluso de verlo trabajar, puedo dar fe de que su pensamiento creador apelaba a menudo a la invención, al tiempo que daba pruebas evidentes de inquietud, de observación y de búsqueda de nuevos puntos de vista plásticos.

Se debe, sin embargo, añadir que si bien la parte imaginativa es muy importante en su obra, no siempre se ha manifestado sobre la marcha. Algunas de sus inspiraciones han sido al instante incorporadas a un cuadro, mientras que otras servían tan sólo para sus evoluciones posteriores. La invención incumplida, presente y ausente a la vez en el artista, permanecía en potencia. Con el tiempo, iba envejeciendo en las entrañas del creador, si bien era precisamente en el instante en que él había perdido su recuerdo cuando aquélla se tornaba súbitamente activa y operaba resurrecciones sorprendentes.

La movilidad inventiva de Braque, perceptible en todo su trabajo, se manifiesta particularmente en las obras ejecutadas al final de su vida. Surge de la infinita repetición del tema del pájaro. Su visión, al transformarse en etapas sucesivas, hacía nacer cada vez representaciones y modalidades estéticas que tenían, asimismo, vida y movimiento propios. No cabe duda de que es esa energía la que anima la multitud de pájaros dibujados, pintados o grabados por el artista y la que mantiene sus imágenes en permanente metamorfosis. En líneas generales, puede decirse que las representaciones de Braque no son jamás meras enumeraciones de un cierto número de cosas. Estas difieren entre sí; nuevas percepciones vienen a superponerse a las antiguas y se combinan como partes de un mismo todo.

Se podría, con todo, señalar que si el arte contemporáneo debe innumerables sugerencias a la obra de Braque, ésta no deja por ello de prestarse a confusión. Se ha pretendido a menudo que el artista estaba desprovisto de fuego, de arrebatos pasionales, de movimientos vivos y de reflejos rápidos. Lo que establece un cambio en la actitud estética de Braque, y que se presta a falsas consideraciones, es la unidad de su visión plástica y el rigor impuesto a ésta. Por este hecho, la invención constante y los sucesivos perfeccionamientos que Braque no ha cesado de aportar son característicos de su obra. Sólo un profundo sentido del orden y la medida retiene sin cesar los impulsos emotivos del artista, atenúa la exaltación del descubrimiento y somete a sus reglas a lo imprevisto. Los accesos de entusiasmo de Braque siempre han prestado atención a los gritos de alerta de su conciencia.

Un control de sí mismo tan tenaz ha obligado al artista a encontrarse constantemente frente a nuevas empresas. A lo largo de mis encuentros con Braque he podido observar, a menudo, que siempre que una invención le asaltaba de improviso, una viva sensación de extrañeza le obligaba al instante a replegarse sobre sí mismo y a retener sus reacciones espontáneas.

Así sucedía con todas las licencias de Braque en su ejercicio de creador de imágenes. La afluencia de su inspiración y el deseo que implica de llegar más allá de sus descubrimientos, en el preciso instante en que aparecía su perfección, iban siempre acompañados de un impulso interior que le imponía una estricta economía de medios para traducir sus descubrimientos. Simultáneamente, una preocupación constante por oponerse a toda audacia incontrolada en las formas, a toda ambigüedad del lenguaje plástico y a toda impropiedad del estilo, le ha llevado a someter la ejecución de sus obras a un juicio riguroso. Estas son las cualidades inherentes a la personalidad artística de Braque que han dado a sus obras el valor de hechos plásticos probados.

En mis discusiones con Braque sobre las obras que tenía entre manos, pude darme cuenta de que no era posible ser artista sin separar, por un lado, la revelación, cuyo impulso es suspendido con frecuencia, y por otro, la realización y puesta a punto de la imagen, lo que implica un continuo ejercicio del pensamiento estructurado, una memoria plástica infalible, una capacidad para captar las relaciones, la distribución y las dimensiones de los diversos objetos que figuran en el cuadro, todo lo cual viene a constituir, en suma, las concesiones que el artista, por el ejercicio de sus tendencias innatas, aporta a un trabajo de construcción precisa.

La unidad plástica nacida de múltiples y complejas investigaciones, el rechazo de todo elemento insuficientemente determinado, el obstinado perfeccionamiento de la invención, han llevado a Braque a engrosar la lista de los artistas clásicos y a alcanzar el lugar en el que el creador domina todo su campo de actividad, y encuentra en su arte el mayor número posible de combinaciones de formas, de relaciones entre las distintas partes del cuadro, de procedimientos a seguir, de medios que hay que poner en práctica.

No se debería, sin embargo, por este motivo llegar a poner en cuestión las cualidades inventivas de Braque. No hay un solo cuadro importante de este artista en el que esas cualidades no tomen un lugar preponderante. No se debería olvidar que, si bien la inspiración se hallaba sometida a la precisión, a las reglas o al análisis crítico más de lo que habría sido necesario, una forma de sentir muy viva del artista venía con presteza en su ayuda y le permitía sustraerse a su propio control y realizar de este modo sus obras, saliéndose de las normas que él mismo se había impuesto. Considerar los cuadros de Braque es, pues, constatar el trabajo

de un artista que recurre al tiempo, a la invención y al razonamiento, que registra constantemente sus reflexiones sin dejar de conceder un lugar importante a las tensiones provocadas por los impulsos de la sensibilidad.

Volvamos a decirlo: si Braque, como la mayoría de los grandes artistas, tuvo siempre la idea de que es ley de la creación combinar la facultad de descubrir con la de la investigación más rigurosa, tal actitud le ha permitido vivir alternativamente en lo indefinible y en lo que puede someterse a verificación, y oscilar incesantemente entre el instinto y la razón.

Se podría inferir que la obra de Braque, en contra de la leyenda que la ve como una sucesión de creaciones razonadas y voluntarias, está sostenida por la inicial afluencia de intuiciones, con todas sus posibilidades formales y sus técnicas respectivas. Ese es uno de los indudables aspectos del arte auténtico, es decir, algo mucho más profundo que una severa vigilancia y una especie de despego de toda emoción, y que conduce al arte a la simple precisión y al rigor exclusivo de toda libertad. Así, lo que se desprende del conjunto de la obra de Braque es exactamente lo contrario a una tendencia esencialmente crítica o a una disposición al reposo y la quietud. Se trata, en realidad, de una combinación de descubrimientos de la imaginación y de reacciones espontáneas, cuyas asperezas son controladas de un modo riguroso.

Christian Zervos

65 *Mujer sentada*, 1934
Aguafuerte





57 *Desnudo*, 1907
Aguafuerte

«El pintor no intenta reconstruir una anécdota, sino construir un hecho natural.»



4 *Mujer tumbada*, 1930-52
Oleo sobre lienzo

67 *Hélios I*, 1946
Litografía



75 *Cabeza de muchacha*, 1951
Litografía



15 *La noche*, 1952
Oleo sobre lienzo

53 *Cabeza, moño y signos*, c. 1960
Tinta china





106 *Uranio II*, 1959
Aguafuerte



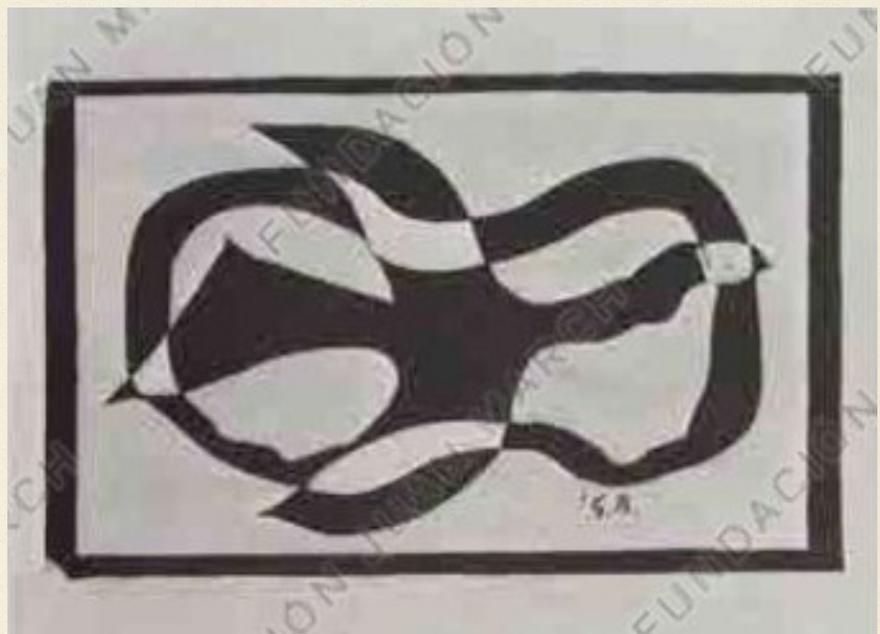
El tema del pájaro

Parece que el genio de escultores y pintores tiende, al envejecer, a afirmarse con renovado vigor. Descuidando el detalle en un oficio incorporado ya desde hace mucho tiempo, tales artistas, a medida que alcanzan una edad avanzada, nos descubren un mundo del que anteriormente no hubieran reproducido sino un atenuado reflejo. Eso es lo que revelan los últimos desnudos de Renoir, los paisajes fundidos de Bonnard, los papeles recortados de Matisse... eso es, finalmente, lo que supone en Braque la aparición del tema del pájaro. Con su vuelo silencioso y transparente nos abre el espacio y ocupa un lugar en ese estudio cuyo plano trazó Perret hace ya casi cuarenta años. Desde entonces, todas las mañanas, Braque ha estado subiendo allí y se ha estado planteando el problema nunca concluído de sus relaciones con las cosas.

Al traspasar el umbral lo veía, sentado en un rincón, a la derecha, frente a los lienzos en preparación, o que estaban allí por cualquier otro motivo, y cuyo conjunto se alzaba a modo de varias filas que cortaban diagonalmente toda la superficie del estudio.

Es allí donde vivió su viaje inmóvil.

Georges Salles



22 *Pájaro atravesando una nube*, 1957
Óleo sobre cartón



38 *Proyecto para cartel de Exposición, 1956*
Oleo sobre papel de periódico



21 *Los pájaros negros*, 1956-57
Oleo sobre lienzo



104 *Resurrección del pájaro*, 1959
Litografía



23 *El nido en el follaje*, 1958
Oleo sobre lienzo



42 *Cuatro pájaros*, 1959
Gouache

41 *Los vencejos*, 1959
Gouache sobre papel





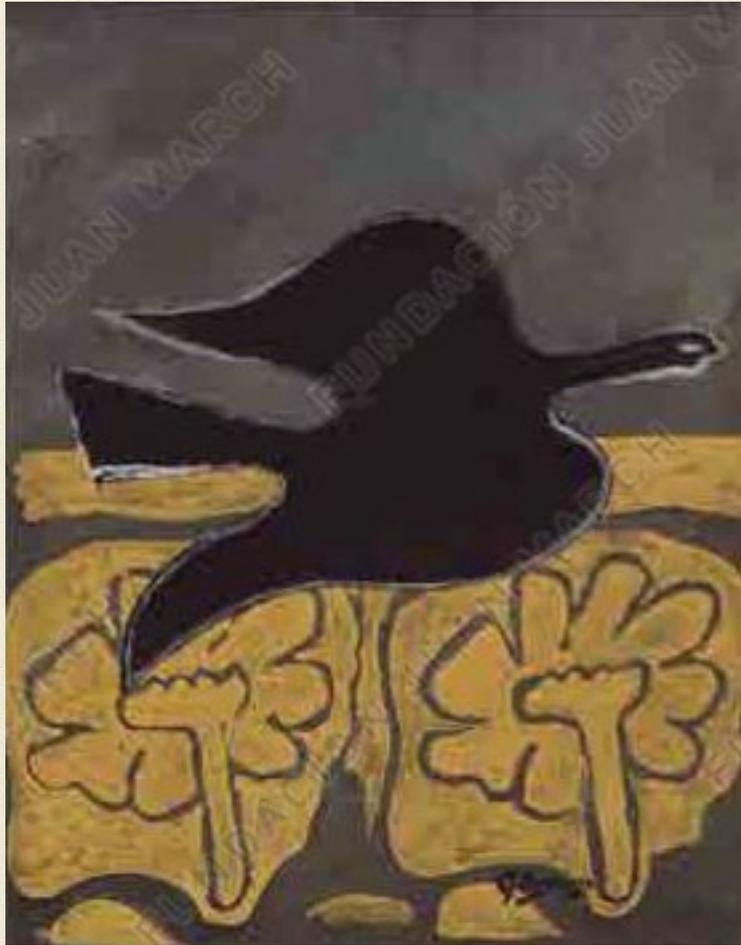
102 *El pájaro de fuego*, 1958
Aguafuerte

39 *Sol y luna I*, 1959
Gouache sobre papel



40 *Sol y luna II*, 1959
Gouache sobre papel





32 *Pájaro negro*, 1961
Oleo sobre lienzo



120 *Pájaros volando*, 1961
Litografía

115 *Pájaro en el follaje*, 1961
Litografía





122 *Equinoccio*, 1962
Litografía

Habría que intentar desplegar la obra de Braque a contrapelo. En cierto sentido, ésta se aclara por el final. Se lee muy bien en sus últimas obras, en las que se produce, como en el ciclo de los *ateliers*, una organización sorda y compleja, aparentemente más difícil de descifrar que nunca, rica de elementos implícitos y murmullos, y, sin embargo, dispuesta a resolverse en algo tan simple, tan firme como una clave musical. Predominan dos aspectos, cada uno de los cuales supone un movimiento de intercambio característico y vital, que el artista había explorado y madurado desde hacía ya largo tiempo.

El primero de ellos es la superposición de las formas unas sobre otras, su contaminación y encadenamiento recíprocos. Hay una unidad de epidermis y de tejido, propia de la superficie pintada, que Delacroix y los coloristas encuentran en el régimen de distribución de los reflejos. Braque, con el mismo fin, lo ha sustituido por una interpretación, o mejor aún una inter-proyección, que asocia y exalta las formas por una especie de metáfora perpetua: la flor es una estrella, la paleta es una mesa, el plato es un pez, la mandolina, una mujer... En los *ateliers*, el espacio está, finalmente, como obstruido por la densidad y el entrecruzarse de esas conexiones en que han llegado a convertirse aquellos primeros temas. Las mismas redes corren de la ventana al vaso o a la silla, bien ondulantes, como emprendiendo vuelo, bien recogidas y cálidas, como los rayos del nido. De este modo aparece la última consecuencia fundamental de esta intuición, que es la resolución del espacio en puras relaciones cualitativas. Ya no queda sino el sistema sensible de esas idas y venidas, el lugar de esos intercambios, el total de una actividad general de la que la pintura es, a la vez, su nacimiento y su espectador. Es el mundo de los vasos comunicantes.

El segundo aspecto, maravillosamente definido y conquistado en estas últimas obras, es la manifestación de otro intercambio esencial: más allá de la fusión de los objetos con el espacio, la de la vida misma del pintor con su arte. Antes de 1914, las inscripciones «Bach», «Bal» o «Sonate»... sirvieron a menudo para imprimirle carácter a un lienzo. En uno de los *ateliers*, el de 1950, aparece la inscripción: *cahier* (cuaderno). Las notas y aforismos recogidos por Braque y a los que se sintió vinculado en cierto momento, no entran por casualidad en un gran cuadro, cuyo carácter de diario íntimo es manifiesto. El taller se ha convertido en el tema central porque el pintor ya no tiene por objeto más que su propia pintura. Y lo reconoce con una absoluta buena fe. Precedieron a los *ateliers*, poco después de 1930, un buen número de lienzos que representaban una paleta, un caballete... y otras cosas que aludían al propio trabajo de pintar. El ciclo es, de por sí, una conclusión; resume la vocación del artista como profundización en el puro acto de pintar y, más precisamente todavía, como glorificación de la actitud

liberadora de esperar la inspiración, o más aún, como grandiosa evocación de la pintura como su propia y suficiente exaltación... Pero esta celebración viene a querer decir que el acto de pintar expresa y contiene el momento superior de una vida, que asegura, incluso, y primordialmente como promesa, la densidad de la existencia y tal vez su dignidad. De tal suerte que la pintura debe, ante todo, como la oración oriental, hacer aparecer su propia espera, es decir, establecer un intercambio entre lo alto y lo bajo, entre el ser y la ausencia, que es la dimensión poética por excelencia, como explicó solemnemente Reverdy, el amigo vigilante de Braque.

Así se aclaran dos legados definitorios de esta ilustre vejez: la breve sentencia – ante la cual es imposible no evocar el momento en que Braque dejaba este mundo–: «con la edad, el arte y la vida se vuelven una sola cosa», y –preciso corolario de dicho aforismo– un trazo curioso de sus grandes lienzos de taller. Se aprecia, efectivamente, en ellos la presencia casi constante de un cuadro en el seno de la composición, imagen del trabajo en curso sobre el caballete que, por supuesto, contribuye a la evocación del estudio, pero también, y desde el momento en que ya no supone ninguna diferencia de naturaleza con el espacio y las formas del taller, es emblema poético, demostración grave y emocionante del intercambio que ha sido establecido para siempre entre la obra y su medio, entre el cuadro naciente y el taller que se le asemeja, entre la pintura y la vida.

André Chastel

48 *Vaso y jarrón*, c. 1957
Gouache y lápiz



*Conversación de
Pierre Reverdy y Georges Braque,
el 10 de febrero de 1950*

P. R.—Pues sí, querido Braque, me alegro mucho de ver estos lienzos en esta exposición. Los he visto en tu estudio, los he visto incluso antes de que se expusieran, y me impresionan porque es la primera vez que veo cuadros con tan poco color y con tanto brillo y tan luminosos. Me gusta mucho el color, pero sé de sobra lo que representa y en este caso estoy completamente emocionado porque, al mismo tiempo, lo que más me gusta de la vida es el brillo de la vida, el brillo de las cosas, que tienen brillo precisamente porque son de la vida, porque son materia y la materia, viva de por sí, resplandece aun sin color alguno, en el sentido de la expresión que debe dar el color, la expresión de la vida.

Yo, ya sabes, no entiendo nada de pintura, he tenido la gran suerte de ser amigo de grandes pintores, he dado clases en sus casas; la literatura es para mí una apuesta que he mantenido más o menos bien, pero la pintura ha sido casi mi vida, creo yo. Debería haber sido pintor. No he podido serlo por razones que hacen que la habilidad material, manual, no se corresponda con las concepciones del espíritu. ¡Qué feliz soy y qué emocionado estoy de ver esos lienzos casi sombríos, tan discretos de color, y que me dan tal impresión de luminosidad y de resplandor que casi no puedo decir otra cosa!

G. B.—Me ha gustado mucho oírte hablar de color a propósito de esos cuadros; me he dado cuenta, porque nada está dirigido, o muy poco, en la pintura, me he dado cuenta de que en esos lienzos había una auténtica economía, una economía de colores. Por otra parte, hay que decir que, para nosotros los artistas, en general, la cosa, o el color en sí mismo, tiene muy poca importancia. Porque para nosotros lo que cuenta es la relación entre las cosas, y en lo que respecta al color, es exactamente igual, es la relación entre los colores lo que importa. Insisto en las relaciones porque se puede decir que, en el arte, son la base de todo. Lo que también me interesa, ahora que se ha inaugurado esta exposición, son las relaciones que se van a establecer entre la cosa presentada y la cosa vista por la gente, y esas relaciones, hay que darse cuenta, son infinitas...

¿Y en el fondo, qué es lo más flagrante de la poesía si no son esas relaciones?

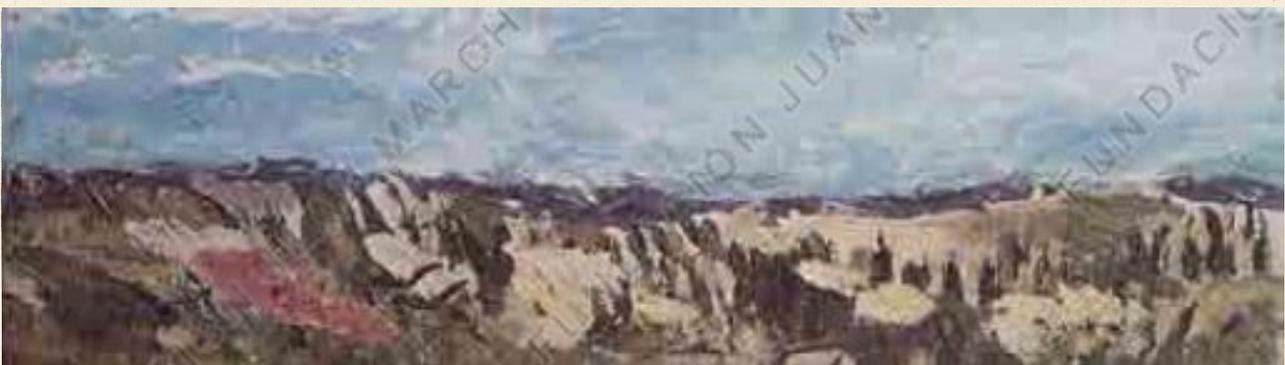
P. R.—Pues sí, querido Braque, precisamente he visto las relaciones poéticas que hay en tus últimos lienzos entre la paleta y el pájaro, y he visto toda la poesía, y es quizá por eso por lo que para mí, que no entiendo nada de pintura, esa potencia poética que desprenden tus últimos cuadros me ha llegado especialmente a mí, que soy poeta.

G. B.—Cuando hablo de poesía no hay que pensar que la reduzco, como tantas personas, al verso y a la rima. La poesía es algo que se aplica a todo en la vida, y su consecuencia son esas relaciones, relaciones nuevas que dan vida, si puede decirse así, a todo lo que se toca. En el fondo, la poesía no es más que lo que nos permite escaparnos a veces de la vida automática, lo que nos aparta del sentido cotidiano de las cosas y lo que les da nueva vida. Es lo que permite a un poeta decir: «una golondrina apuñala el cielo». ¿Comprendes? El convertir una golondrina en puñal contiene para mí a toda la poesía. La poesía está en todo, incluso en la vida práctica. En el fondo, la última palabra, al menos para mí, porque no hay que generalizar, porque cada uno tiene su punto de vista, pero para mí el desenlace de todo esto debe estar en la armonía, y la armonía, así me la represento yo, es una especie de nada, digamos que una nada intelectual, es decir, en la que las palabras pierden todo valor y por lo tanto donde ya no hay crítica, ninguna crítica posible, al menos en el sentido analítico de la cosa. Si realmente hay armonía, ¿qué puede realizarse en un cuadro? ¿Se puede separar el dibujo del color, el color de la forma? Todos ellos forman uno solo. Si se realza el color, se rompe evidentemente la armonía, porque se va en detrimento de todo lo que no sea color. Por lo tanto no creo que haya gran cosa que decir delante de un cuadro que logra esa especie de armonía de la que estaba hablando.



17 *Paisaje con arado*, 1955
Oleo sobre lienzo

27 *Paisaje*, 1959
Oleo sobre lienzo





25 *Marina*, 1959
Oleo sobre lienzo

«Hay que elegir. Una cosa no puede ser al mismo tiempo verdadera y verosímil.»



55 *El arado*, 1960
Oleo sobre papel

30 *El arado*, 1960
Oleo sobre lienzo



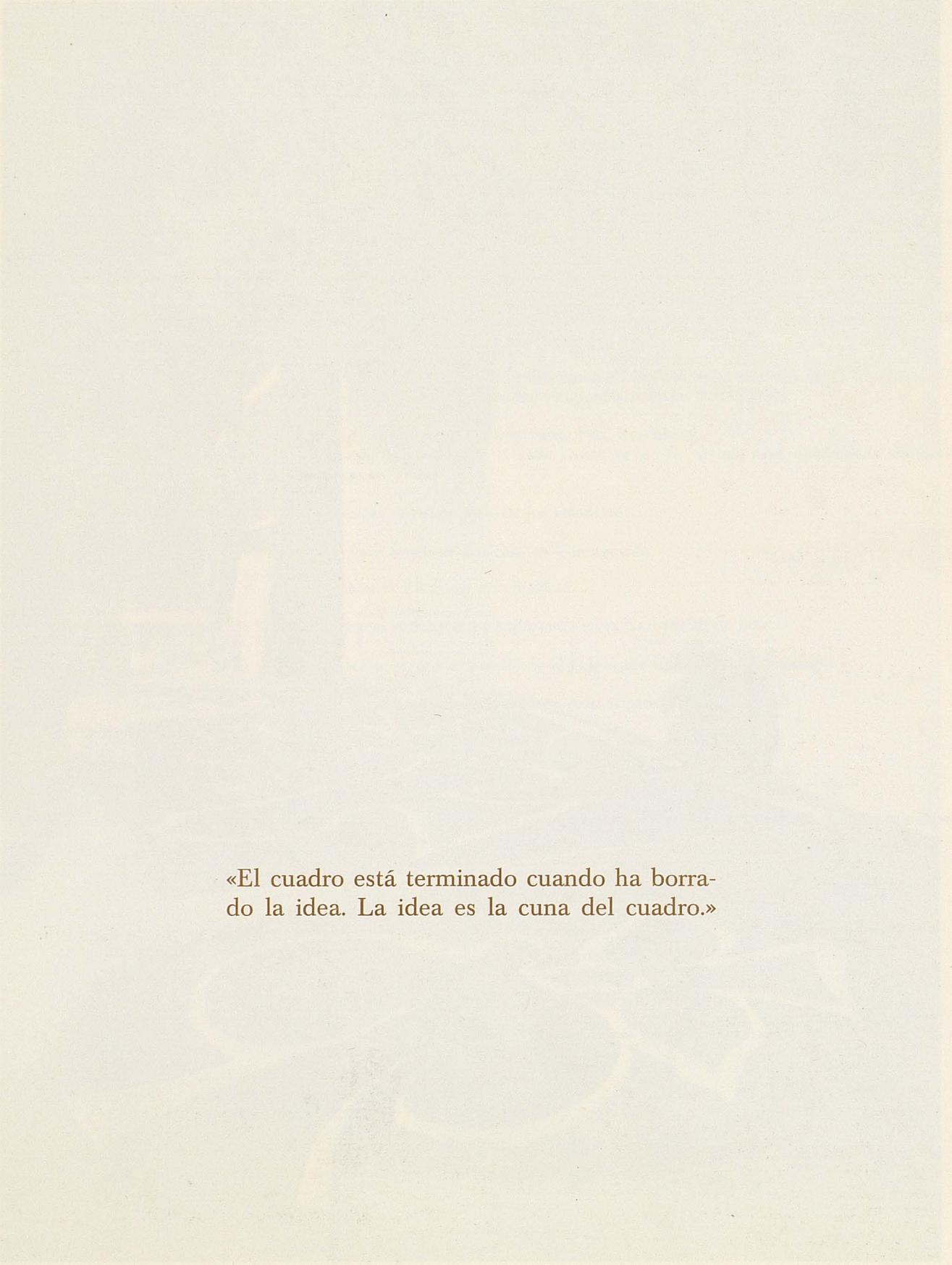


110 *El arado*, 1960
Litografía

- 1882 Nace en Argenteuil-sur-Seine, el 13 de mayo, hijo de Charles Braque, marchante de cuadros, y de Augustine Johannet.
- 1890 La familia Braque se instala en El Havre.
- 1893 Ingresa en el Instituto. Sigue cursos nocturnos en la Escuela de Bellas Artes.
- 1899 Entra en el negocio de su padre, y después en el de Roney, empresario de pintura decorativa.
- 1900 Viene a París y prosigue sus estudios de pintor decorador con Laberthe. Entra en el curso municipal de Batignoles.
- 1901-2 Servicio militar en El Havre.
- 1902 En octubre se instala en Montmartre, en la rue Lepic. Frecuenta el Louvre, el Museo del Luxemburg y las Galerías Durand-Ruel y Vollard. Entra en la Academia Humbert.
- 1903 Breve paso por la Escuela de Bellas Artes, en el taller de Léon Bonnat. Luego vuelta a la Academia Humbert.
- 1904 Alquila un estudio en la calle de Orsel y empieza a pintar.
- 1905 Queda impresionado por la sala Fauve en el Salón de Otoño, donde exponen sus amigos de El Havre Dufy y Friesz.
- 1906 Expone siete cuadros en el Salón des Indépendants. Pasa el verano en Anvers con Friesz. Pasa el invierno en l'Estaque. Primeros cuadros «fauves».
- 1907 Expone seis pinturas en los Indépendants y las vende todas. Conoce a Matisse, Derain y Vlaminck. Pasa el verano en La Ciotat y el otoño en l'Estaque. Conoce al joven marchante D. H. Kahnweiler y a Guillaume Apollinaire que le lleva al Bateau Lavoir, donde ve, en el estudio de Picasso, *Las señoritas de Avignon*. Queda profundamente marcado por las exposiciones retrospectivas de Cézanne en el Salón de Otoño y en la Galería Bernheim-Jeune.
- 1908 Pasa la primavera y el verano en l'Estaque. El jurado del Salón de Otoño rechaza todas las obras presentadas por Braque. Kahnweiler le brinda su galería para una exposición particular con catálogo de Apollinaire.
- 1909 Expone dos pinturas en los Indépendants. Pasa el verano en Roche-Guyon y luego en Carrières-Saint Denis. Estrecha su amistad con Picasso. Periodo de cubismo analítico.
- 1910 Se instala en la calle Caulaincourt. Verano en l'Estaque.
- 1911 Verano en Céret con Picasso. Comienza su amistad con el escultor Henri Laurens.

- 1912 Se casa con Marcelle Lapré.
Pasa el verano en Sorgues con Picasso y Pierre Reverdy.
En septiembre realiza su primer «papier collé».
Periodo de cubismo sintético.
- 1914 La movilización le sorprende en Sorgues y allí pasa el verano.
- 1915 Llamado a filas por dos veces. Es herido y luego operado.
- 1916 Regresa a Sorgues convaleciente. Es desmovilizado.
- 1917 Reanuda la pintura. Relaciones con Juan Gris.
Publica en diciembre *Pensamientos y reflexiones sobre la pintura* en la Revista «Nord-Sud», de Reverdy.
- 1919 Expone en la galería del Effort Moderne.
- 1920 Kahnweiler abre la Galería Simon y se reanudan los contactos. Expone en el Salón de los Indépendants y en el Salón de Otoño.
- 1922 Invitado a exponer dieciocho obras en la Sala de Honor del Salón de Otoño. Deja Montmartre y se instala en Montparnasse, en la avenue Reille.
- 1924 Expone con su nuevo marchante Paul Rosenberg.
Braque se instala en la calle Douanier n.º 6, en una casa que manda construir a Auguste Perret.
- 1928 Cambio de estilo, serie de los veladores.
- 1930 Se hace construir una casa en Varengeville.
- 1932 Ilustra la *Theogonía* para Vollard.
- 1933 Primera retrospectiva importante en la Kunsthalle, de Bâle.
- 1937 Obtiene el primer premio de la Fundación Carnegie en Pittsburg.
- 1940-44 Permanece en París durante todo el periodo de ocupación.
- 1943 Se le dedica una sala en el Salón de Otoño.
- 1947 Primera exposición en la galería de su nuevo marchante Aimé Maeght.
- 1948 Obtiene el primer premio en la Bienal de Venecia, donde se le dedica una sala especial para el «Billard».
- 1949 Termina sus primeros cuadros de los «Ateliers».
- 1951 Es nombrado Comendador de la Legión de Honor.
- 1953 Pinta el techo de la sala Henri II del Louvre.
- 1954 Vidrieras para la iglesia de Varengeville.
- 1963 Muere el 31 de agosto en París. Honras fúnebres nacionales delante del Louvre, a la puerta de Saint-Germain-l'Auxerrois.
Discurso fúnebre de André Malraux.
Entierro en Varengeville.





«El cuadro está terminado cuando ha borrado la idea. La idea es la cuna del cuadro.»

Oleos

- | | |
|---|--|
| 1 <i>Retrato</i> (de su madre), 1902
Oleo sobre contrachapado
46 × 35 cm. | 12 <i>Naturaleza muerta con langosta</i> , 1948-50
Oleo sobre lienzo
162 × 73 cm. |
| 2 <i>L'Estaque</i> , 1906
Oleo sobre lienzo
60 × 73,5 cm. | 13 <i>Las ostras</i> , 1949
Oleo sobre lienzo
33 × 41 cm. |
| 3 <i>La guitarra</i> , 1912
Oleo sobre lienzo
29 × 24 cm. | 14 <i>Taller VI</i> , 1950-51
Oleo sobre lienzo
130 × 162 cm. |
| 4 <i>Mujer tumbada</i> , 1930-52
Oleo sobre lienzo
74 × 180 cm. | 15 <i>La noche</i> , 1952
Oleo sobre lienzo
162,4 × 73 cm. |
| 5 <i>La compotera</i> , 1938-53
Oleo sobre lienzo
33 × 41 cm. | 16 <i>Florero</i> , 1954
Oleo sobre lienzo
116 × 60 cm. |
| 6 <i>Jarro y limones</i> , 1940
Oleo sobre lienzo
38,5 × 78 cm. | 17 <i>Paisaje con arado</i> , 1955
Oleo sobre lienzo
34 × 64 cm. |
| 7 <i>El velador</i> , 1941
Oleo sobre lienzo
206 × 79 cm. | 18 <i>Los campos</i> , 1955
Oleo sobre lienzo
21 × 73 cm. |
| 8 <i>Tetera y uvas</i> , 1942
Oleo sobre lienzo
35 × 60,5 cm. | 19 <i>Naturaleza muerta con jarrón grande</i> , 1955-60
Oleo sobre lienzo
97 × 121 cm. |
| 9 <i>El velador verde</i> , 1943
Oleo sobre lienzo
91 × 76 cm. | 20 <i>Paisaje</i> , 1956-57
Oleo sobre lienzo
24 × 31 cm. |
| 10 <i>El ramillete de aros</i> , 1945
Oleo sobre lienzo
91 × 76 cm. | 21 <i>Los pájaros negros</i> , 1956-57
Oleo sobre lienzo
129 × 181 cm. |
| 11 <i>Tetera y limones</i> , 1948
Oleo sobre lienzo
31,5 × 54,5 cm. | 22 <i>Pájaro atravesando una nube</i> , 1957
Oleo sobre cartón
56 × 76 cm. |



7 *El velador*, 1941
Oleo sobre lienzo

- 23 *El nido en el follaje*, 1958
Oleo sobre lienzo
114 × 132 cm.
- 24 *Los jacintos*, 1959
Oleo sobre lienzo
33 × 41 cm.
- 25 *Marina*, 1959
Oleo sobre lienzo
24 × 42 cm.
- 26 *El arado*, 1959
Oleo sobre lienzo
22 × 33 cm.
- 27 *Paisaje*, 1959
Oleo sobre lienzo
21 × 73 cm.
- 28 *El pájaro y su sombra*, 1959
Oleo sobre papel
57 × 80 cm.
- 29 *Ramo de flores amarillas*, 1959
Oleo sobre lienzo
46 × 33 cm.
- 30 *El arado*, 1960
Oleo sobre lienzo
84 × 195 cm.
- 31 *Florero con mantel rosa*, 1961
Oleo sobre lienzo
100 × 64 cm.
- 32 *Pájaro negro*, 1961
Oleo sobre lienzo
65 × 50 cm.



28 *El pájaro y su sombra*, 1959
Oleo sobre papel

Relieves

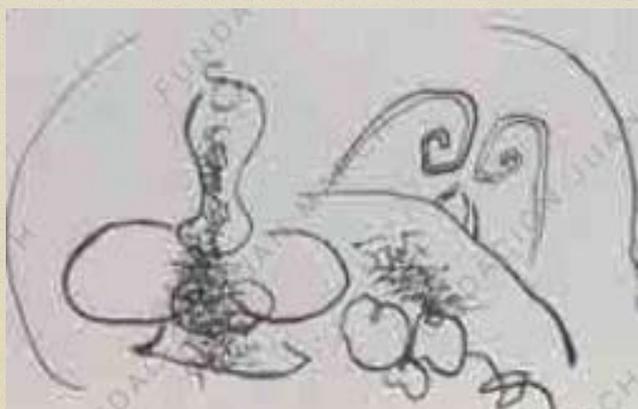
- 33 *Eolo I*, 1939
Bronce
34,5 × 18,5 cm.
- 34 *Eolo II*, 1939
Bronce
21 × 49 cm.
- 35 *Purasangre*, 1945-56
Bronce sobre piedra
26 × 22 cm./35 × 29 cm.
- 36 *El carro*, 1953
Bronce
21,5 × 26,5 cm.
- 37 *El pájaro*, 1953
Bronce-piedra
16,6 × 14,5 cm.



33 *Eolo I*, 1939
Bronce

Gouaches

- 38 *Proyecto para cartel de Exposición*, 1956
Oleo sobre papel de periódico
73 × 54 cm.
- 39 *Sol y luna I*, 1959
Gouache sobre papel
52 × 35 cm.
- 40 *Sol y luna II*, 1959
Gouache sobre papel
49 × 34 cm.
- 41 *Los vencejos*, 1959
Gouache sobre papel
38 × 56 cm.
- 42 *Cuatro pájaros*, 1959
Gouache
40 × 52 cm.
- 43 *Cielo gris I*, 1959
Gouache sobre papel
43 × 32 cm.
- 44 *Cielo gris II*, 1959
Gouache sobre papel
48 × 32 cm.
- 45 *Thalassa I*, 1959
Gouache sobre papel
36 × 54,5 cm.



◀ 52 *Mesa y silla*, c. 1960
Tinta china

- 46 *Thalassa II*, 1959
Gouache sobre papel
34 × 52 cm.
- 47 *Naturaleza muerta cubista*, 1959
Gouache y collage sobre papel
15 × 30 cm.
- 48 *Vaso y jarrón*, c. 1957
Gouache y lápiz
26 × 19 cm.
- 49 *Jarrón*, c. 1960
Tinta china
35 × 26 cm.
- 50 *Pájaros*, c. 1960
Tinta china
25 × 31 cm.
- 51 *Estudio de flores*, c. 1960
Tinta china
25 × 15 cm.
- 52 *Mesa y silla*, c. 1960
Tinta china
16 × 25 cm.
- 53 *Cabeza, moño y signos*, c. 1960
Tinta china
38,5 × 19 cm.
- 54 *Proyecto para cartel de Kunsthalle, Basilea*, 1960
Oleo sobre papel
73 × 54 cm.
- 55 *El arado*, 1960
Oleo sobre papel
11 × 35,5 cm.
- 56 *Pájaros volando*, 1961
Oleo, gouache, collage sobre papel
65 × 55 cm.

Grabados

- 57 *Desnudo*, 1907
Aguafuerte
27,5 × 19,5 cm.
- 58 *París*, 1910
Aguafuerte
19,5 × 27,6 cm.
- 59 *Bass*, 1910
Aguafuerte
45,5 × 33 cm.
- 60 *Naturaleza muerta*, 1910
Aguafuerte
33 × 45,5 cm.
- 61 *Palo*, 1910
Aguafuerte
45,5 × 33 cm.
- 62 *Composición*, 1910
Aguafuerte
34,5 × 21 cm.
- 63 *Composición*, 1910
Aguafuerte
35 × 22 cm.



◀ 66 *Tetera y manzanas*, 1946
Litografía

64 *Pequeña guitarra cubista*, 1910
Aguafuerte
14 × 20 cm.

65 *Mujer sentada*, 1934
Aguafuerte
24 × 18 cm.

66 *Tetera y manzanas*, 1946
Litografía
29 × 65 cm.

67 *Hélios I*, 1946
Litografía
32,5 × 26,5 cm.

68 *Hélios negro y rojo*, 1947
Litografía
50 × 65 cm.

69 *Hélios malva*, 1948
Litografía
66 × 50 cm.

70 *Tetera y limones*, 1949
Litografía
50 × 65 cm.

71 *Gran cabeza*, 1950
Aguafuerte
36,5 × 29,5 cm.

72 *Cabeza verde*, 1950
Aguafuerte
33 × 21 cm.

73 *Jarrón*, 1950
Aguafuerte
24 × 10,5 cm.

74 *Cabeza I (negro)*, 1950
Aguafuerte
20 × 28 cm.

75 *Cabeza de muchacha*, 1951
Litografía
32 × 25 cm.

76 *Ramillete verde*, 1951
Aguafuerte
18,5 × 11,5 cm.



71 *Gran cabeza*, 1950
Aguafuerte

77 *Cabeza griega*, 1951
Aguafuerte
17,5 × 22,5 cm.

78 *Flores*, 1951
Aguafuerte
26 × 19 cm.

79 *Cesta de flores*, 1951
Aguafuerte
15,5 × 27,5 cm.

80 *La caza*, 1952
Aguafuerte
16 × 26,5 cm.

81 *Perfil con paleta*, 1953
Litografía
33 × 51,5 cm.

82 *Las manzanas*, 1953
Litografía
32 × 50 cm.

83 *Las ostras*, 1953
Litografía
33 × 51 cm.

- 84 *La guitarra*, 1953
Litografía
60,5 × 76,5 cm.
- 85 *El carro*, 1953
Litografía
50 × 65 cm.
- 86 *Hojas color de luz*, 1953
Litografía
97,5 × 60 cm.
- 87 *Pájaro IV*, 1954
Litografía
22 × 32 cm.
- 88 *Manzanas sobre fondo negro*, 1954
Litografía
33,5 × 51 cm.
- 89 *El signo ocre*, 1954
Litografía
30 × 19,5 cm.
- 90 *El jockey*, 1954
Aguafuerte
14,5 × 29 cm.
- 91 *El nido*, 1955
Aguafuerte
22 × 54 cm.
- 92 *Carro barnizado*, 1955
Litografía
32 × 42 cm.
- 93 *La hiedra*, 1955
Aguafuerte
37 × 34 cm.
- 94 *Los dos pájaros*, 1956
Aguafuerte
16,5 × 27,5 cm.
- 95 *Pájaro atravesando nube*, 1957
Litografía
41 × 69 cm.
- 96 *Vuelo nocturno*, 1957
Litografía
41 × 69 cm.
- 97 *Pájaro sobre fondo carmín*, 1958
Aguafuerte
33 × 43 cm.

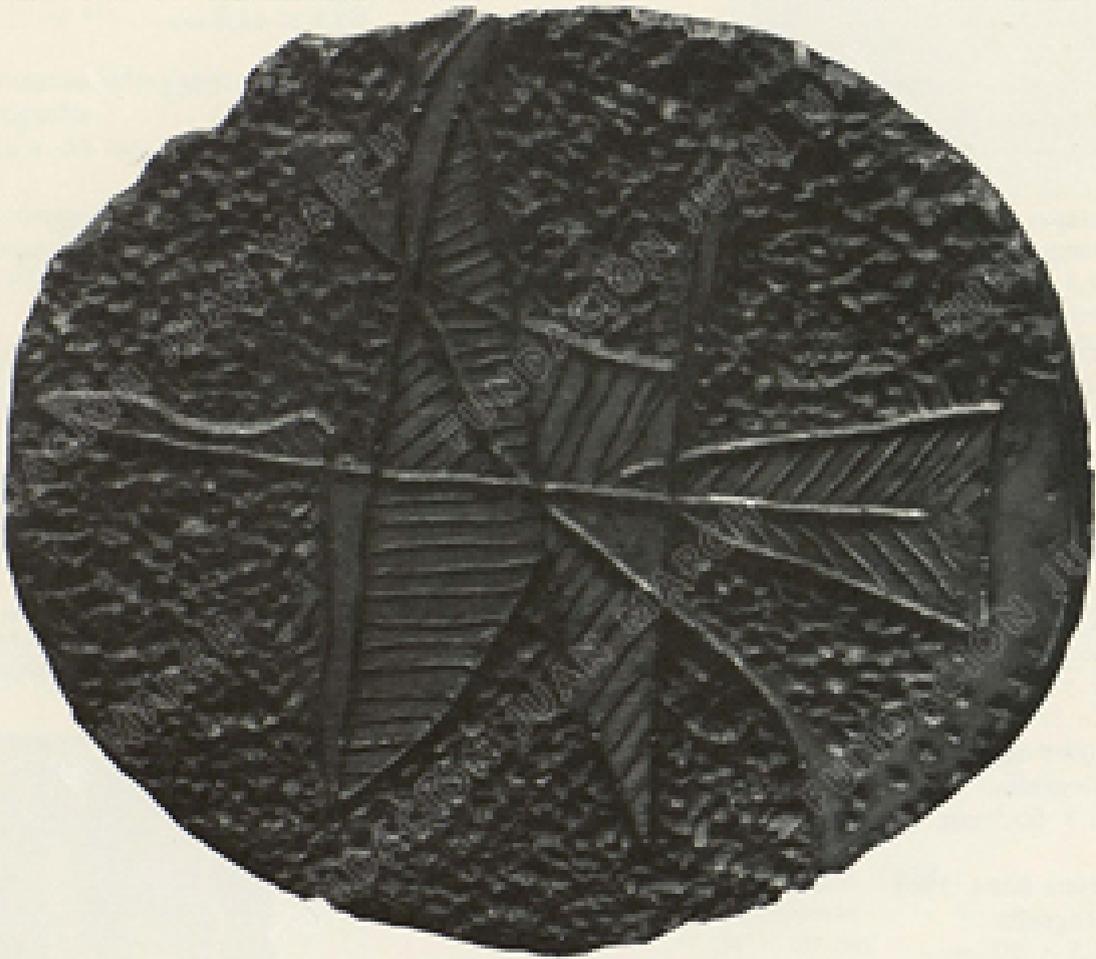


111 *Perfil griego*, 1960
Litografía

- 98 *Carro blanco*, 1958
Aguafuerte
24 × 29 cm.
- 99 *Las amarillas*, 1958
Aguafuerte
54 × 47 cm.
- 100 *Carro negro*, 1958
Aguafuerte
24 × 29 cm.
- 101 *El anochecer*, 1958
Litografía
48,5 × 65,5 cm.
- 102 *El pájaro de fuego*, 1958
Aguafuerte
37 × 35 cm.
- 103 *Astro y pájaro II*, 1958
Litografía
44 × 52,5 cm.

- 104 *Resurrección del pájaro*, 1959
Litografía
41 × 31 cm.
- 105 *En el cielo*, 1959
Litografía
24 × 32 cm.
- 106 *Uranio II*, 1959
Aguafuerte
24 × 32 cm.
- 107 *Thalassa I*, 1959
Aguafuerte
10,2 × 26,5 cm.
- 108 *El pájaro y su sombra*, 1959
Litografía
64,5 × 91 cm.
- 109 *Ganga*, 1960
Litografía
22,5 × 35 cm.
- 110 *El arado*, 1960
Litografía
30 × 48 cm.
- 111 *Perfil griego*, 1960
Litografía
33,5 × 24,5 cm.
- 112 *El vuelo*, 1960
Litografía
51 × 65 cm.
- 113 *Pájaro azul y amarillo*, 1960
Litografía
33 × 50,5 cm.
- 114 *Pájaro bistre*, 1961
Litografía
25,5 × 20 cm.
- 115 *Pájaro en el follaje*, 1961
Litografía
80,5 × 105,5 cm.
- 116 *Pájaro de paso*, 1961
Aguafuerte
59 × 41 cm.
- 117 *El vuelo I*, 1961
Litografía
26 × 34,5 cm.
- 118 *Pájaro y su sombra II*, 1961
Aguafuerte
33,5 × 59 cm.
- 119 *Pájaro y su sombra III*, 1961
Aguafuerte
33,5 × 59 cm.
- 120 *Pájaros volando*, 1961
Litografía
67,5 × 55,5 cm.
- 121 *Los tres pájaros volando*, 1961
Aguafuerte
63,5 × 44,5 cm.
- 122 *Equinoccio*, 1962
Litografía
54 × 80,5 cm.
- 123 *El pájaro de octubre*, 1962
Litografía
54,5 × 74 cm.
- 124 *Migración*, 1962
Aguafuerte
24 × 18 cm.
- 125 *Los soles*, 1963
Aguafuerte
54 × 45 cm.
- 72 *Cabeza verde*, 1950
Aguafuerte





37 *El pájaro*, 1953
Bronce-piedra

CATALOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH:

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka, con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional, con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975/76.

Jean Dubuffet, con textos del propio artista, 1976.

Alberto Giacometti, con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976/77.

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa, con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX, con textos de Carl Ziggrosser, 1977.

III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977/78.

Francis Bacon, con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

Kandinsky, con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

De Kooning, con textos de Diane Waldman, 1978.

IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978/79.

Maestros del siglo XX
(Naturaleza muerta),
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

