



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

RICHARD LINDNER

1998

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.

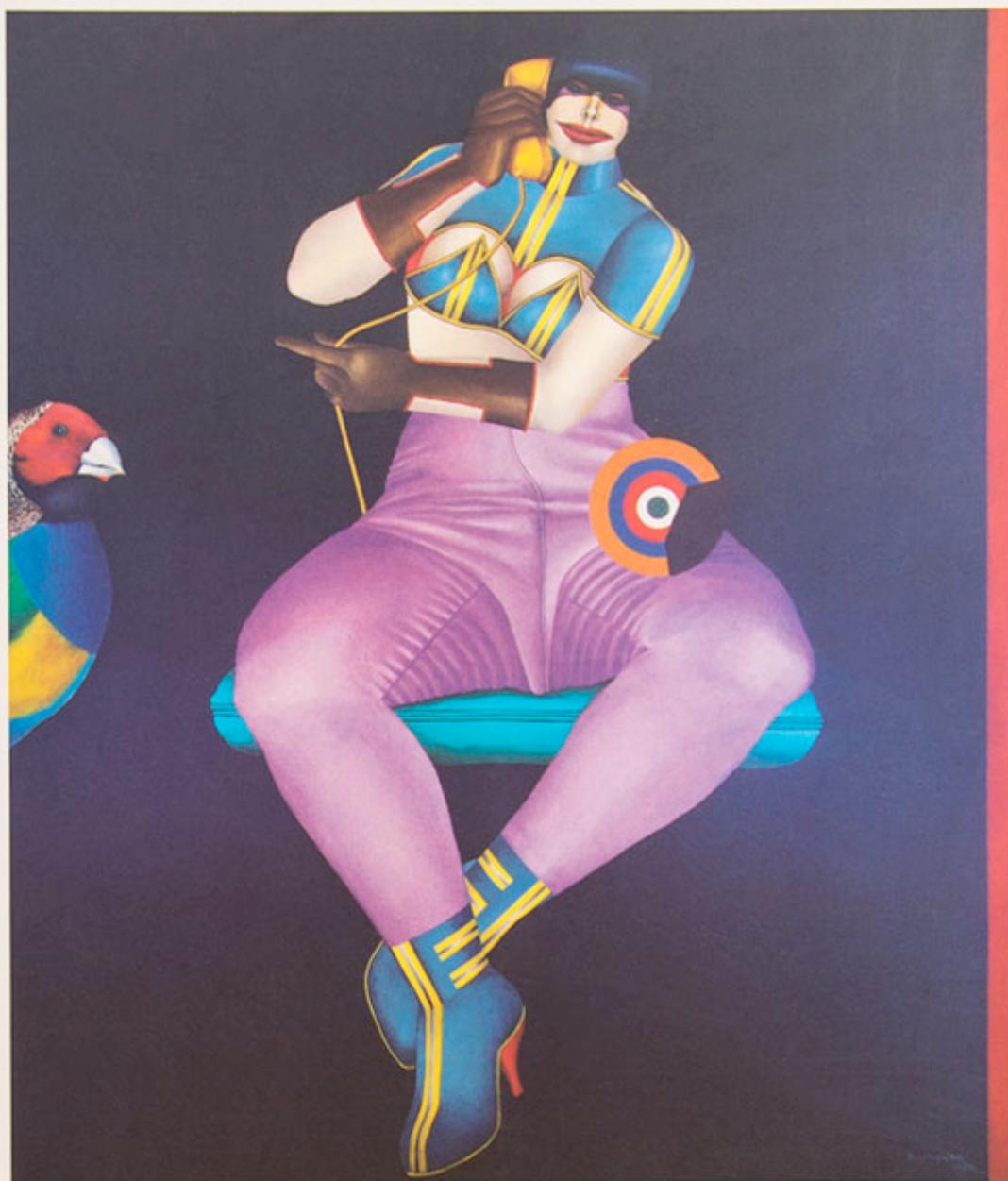


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



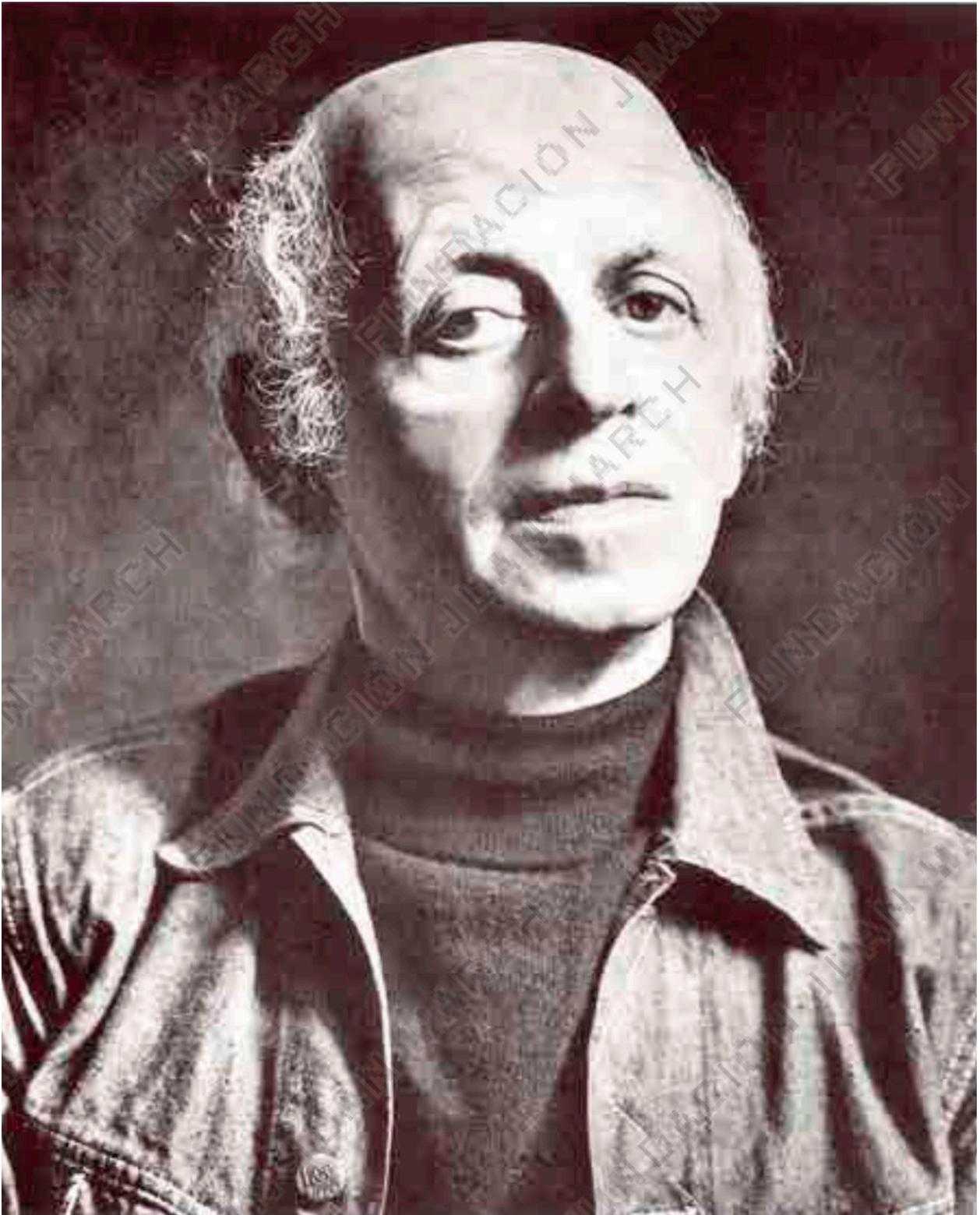
Fundación Juan March
Castelló, 77. 28006 Madrid





RICHARD LINDNER

RICHARD LINDNER



Richard Lindner, 1968. Fotografía: Evelyn Hofer.

RICHARD LINDNER

2 de octubre – 20 de diciembre, 1998

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	5
RICHARD LINDNER Por Werner Spies	7
PINTURAS	25
ACUARELAS	72
BIOGRAFÍA	90
CATÁLOGO	94

CUBIERTA: Hello (*Hola*), 1966

Con la colaboración de **IBERIA**

La Fundación Juan March ofrece por primera vez en España una exposición retrospectiva del pintor Richard Lindner (Hamburgo, 1901-Nueva York, 1978), de origen alemán y nacionalidad norteamericana desde 1948. Considerado como un artista solitario, es difícil clasificarle dentro de una corriente concreta. Gran parte de su obra fue conocida por primera vez en la época del pop-art, aunque él no formó parte de este movimiento de los años sesenta. Asimismo, sus primeras obras de los años cincuenta delatan su independencia de la tendencia artística del momento: Expresionismo abstracto, que se encontraba en pleno auge en EE.UU. Sin embargo cabe subrayar la influencia en su obra de Fernand Léger y Oskar Schlemmer.

Richard Lindner es un artista con una sensibilidad especial para describir el panorama psicológico, que sintetiza a través de reflexiones sobre su pasado y su fascinación por la ciudad de Nueva York. En alguna ocasión el propio artista confesó que gracias a esta ciudad comenzó a pintar, y así su obra pictórica, según su deseo, se considera válida a partir de 1950. En Nueva York encontró una fuente inagotable de inspiración y entró en contacto con artistas europeos refugiados y con los de la Escuela de Nueva York. Aunque se mantuvo al margen de las tendencias, la influencia del mundo publicitario, las máquinas, el mundo del espectáculo y la sociedad urbana americana están presentes en su obra. Quizá su pasado europeo y su irresistible atracción por Nueva York hacen que su obra se traduzca en una original síntesis de ambos continentes, aparte de ofrecer una intensa fuerza visual a través de la creación de una iconografía propia.

Esta exposición reúne un total de 46 obras entre pinturas y acuarelas realizadas entre los años 1950 y 1977, y presenta una visión global de la producción artística de Lindner, que corre paralela a sus experiencias personales y su vida entre París y Nueva York. En esta selección de obras hemos contado con el asesoramiento de Werner Spies, director del Centre Georges Pompidou de París, autor también del ensayo para el catálogo, a quien agradecemos su valiosa colaboración. Asimismo, expresamos nuestro más sincero reconocimiento a Anouk Papadiamandis, cuñada del artista y responsable del Archivo Lindner, por su generosidad e indispensable ayuda para la organización de esta muestra.

Es nuestro deseo agradecer a las siguientes personas e instituciones su generosidad al prestar sus obras para esta exposición: Robert E. Abrams, Fred Howard, Léon Kopelman, Colección Ellen y Max Palevsky, Colección Sylvie Baltazart-Eon, Colección René Schneider, Colección Ulla y Heiner Pietzsch, Centre Georges Pompidou, París; Colección-Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid; The Elkon Gallery, Nancy Schwartz Fine Art, Nueva York; Galerie Claude Bernard, París; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano; Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington; IVAM, Centre Julio González, Valencia; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museum Ludwig, Colonia; National Gallery of Art, Washington; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Tate Gallery, Londres; Whitney Museum of American Art, Nueva York, y otras colecciones particulares que han preferido guardar el anonimato.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid y a continuación en el IVAM, Centre Julio González, en Valencia, la Fundación Juan March desea expresar su más sincero reconocimiento.

Octubre, 1998



4. *THE CHILD'S DREAM*
(*EL SUEÑO DEL NIÑO*), 1952.

RICHARD LINDNER

WERNER SPIES.

Director del Centre Georges Pompidou, París.

La exposición de Richard Lindner organizada por la Fundación Juan March nos brinda la oportunidad de volver a descubrir la obra de un significativo solitario. La obra es abarcable y reducida. En 1933 Lindner, de origen alemán, tuvo que abandonar la patria alemana. La inquietud y la opresión que rodean a las figuras de sus cuadros proceden de esta herida. Con su humor característico, entre asombrado y malicioso, contaba cosas de los años anteriores a la huida. Decía que a menudo veía a Hitler en Munich. Le recordaba sentado en el café Heck, en la mesa de al lado, y no pudo reprimir los peores insultos porque “ante los artistas sentía sencillamente respeto”. Y un día sucedió una cosa tremenda: “En una ocasión se desmayó mi hermano. Hitler me ayudó a sacarlo fuera.” Lindner se hizo pintor de distancias, desde la distancia del emigrante. “Sin Nueva York nunca hubiese podido empezar a pintar.” Se habría ido hundiendo cada vez más en la historia y en el recuerdo.

En la gigantesca ciudad de Nueva York consiguió evocar un recuerdo melancólico. Entre los emigrantes, Lindner podría muy bien ser un historiador de las costumbres. Los temas americanos, la gran ciudad, los anuncios, la lucha sexual, se brindan de tal manera que el Berlín de los años veinte, los modelos literarios que nos ofrecen Strindberg, Wedekind¹ y Brecht, se nos hacen más transparentes. El emigrante Lindner comenta como profano su tiempo. Nos va a interesar la fragilidad de sus temas, porque si buscamos el origen de su estilo y de su temática, vemos que Lindner pinta un “mundo del ayer”. Su mirada se incrusta en el presente con la cansada conciencia de un hombre que sólo puede vivir la actualidad teniendo como fondo la Historia.

Una mezcla de moralista y sociólogo habla por su boca: “La mujer es en efecto más interesante que el hombre. La mujer dispone de fantasía, lo que le ayuda a sobrevivir. Por el contrario, el hombre es un tema simple tanto físico como psicológico. La mujer es la fuerte, está entrenada para dar al hombre el terrón de azúcar si con ello obtiene algo. Pero ahora, cuando está a punto de terminar el siglo XX, quiere que le den a ella también el terrón.”

Lindner, pintor venido de Alemania, fue un gran narrador de historias, un hombre de formulaciones precisas y exageradas. Tenía la capacidad de aplicar a su propio hacer una evocación tan triste como salvaje del pasado, del tiempo perdido. En las conversaciones mantenidas con él emergía una reflexión fascinante sobre las consecuencias que el pasado tenía en el momento presente. Cuando tuvo en París, pocos años antes de su muerte, un segundo taller, primero en la place Furstenberg, luego en la rue des Saints-Pères, traía a colación el hecho crítico de su miedo a volver a tener “deseos europeos”: “París es veneno para los pintores. Hay que defenderse desde el primero hasta el último momento para no ser impresionista. Los colores de América, lo llamativo, el cartel, los tengo más próximos”.

El contacto con el pasado desahuciado lograba depurarlo o afinarlo al máximo, porque “deseos europeos” significaba concretamente la renuncia al estado de extrañeza en el que se había colocado gracias a una confrontación magistralmente delineada entre el pasado y el presente. Sólo pintaba unos pocos cuadros a lo largo del año. El 99 por 100 del trabajo consistía en ver; solía decir que “toda mi vida fue una falta de tiempo porque siempre fui demasiado lento. Nunca consigo hacer las cosas fáciles. Es una especie de masoquismo fundamental. Eso lo tienen en sí los alemanes, porque creen que ligereza es superficialidad, cosa que no es cierta”.

Desde la ventana de su casa de la calle 69 coleccionaba temas; cosas que encontraba en la calle, en Macy's o Bloomingdales. Juguetes mecánicos, aparatos deportivos, postales pornográficas, recortes de periódicos y catálogos se amontonaban en el estudio y en el piso. Podía hablar durante horas de sus trofeos. ¿Dónde se encuentra Lindner? Pertenece a la esencia del ser humano volver del revés las preguntas y las definiciones. Los europeos buscan lo americano en sus cuadros; los americanos, la parte europea.

Pero a Lindner, que murió en Nueva York en 1978, le importaba la realidad rota, lo inaprensible de la realidad. A Lindner se deben algunos de los símbolos más enraizados de la época. Su pintura está poblada de símbolos del consumo, la moda y la publicidad. Algunos cuadros están cercanos al pop-art. Estas obras decisivas pueden fecharse en los años cincuenta y sesenta, lo cual indica que este artista iba por delante de sus coetáneos. Pero ya no se trata de la prioridad temporal. Hoy se reconoce el lugar especial de Lindner, el trato melancólico de su momento presente.

El emigrante se sentía atraído por la vida urbana de Manhattan, pero al mismo tiempo buscaba el filtro que pudiera sustraer lo espontáneo y directo a la experiencia

inmediata. Frente a él sentía un interés literario que le incitaba a comentarlo todo. Lindner centraba sus encuentros con la literatura de Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Strindberg o Heinrich Mann en el conocimiento de las biografías cuyo rastro seguía en sus cuadros.

Decía que había llegado a ser artista por voluntad propia, aunque algo tardío. El fraccionamiento y la duda de Duchamp le sirvieron de ayuda. A los seres que Lindner hace actuar les falta espontaneidad. Vistos desde fuera no son simples criaturas de probeta engendradas por la búsqueda y la fascinación. También la ejecución artística de sus cuadros y acuarelas se nutre de dificultades y represiones, como lo atestiguan los muchos dibujos que preceden a cada una de sus composiciones.

En efecto, Lindner ha dejado miles de esbozos a lápiz laboriosamente ejecutados. Por ello podemos ver cómo va enriqueciendo poco a poco las representaciones estilísticas con hallazgos visuales. Los dibujos lo demuestran: en Lindner todo es un collage mental.

* * *

Frágil, ajeno a cualquier sentimentalismo y de réplica mordaz, Richard Lindner ha creado un universo pictórico en el que él mismo desaparece, como en una funda. Suyas son esas bestias corpulentas, ese sexo inyectado de hormonas, esos seres mecanizados y todo un mundo de objetos llenos de referente psicológico. En casi todos sus cuadros el hombre y la mujer dramatizan de forma constante su insoportable alteridad; sólo en una ocasión, en sus inicios, renuncia Lindner a su mueca agresiva a lo Wedekind, en una ficción andrógina sobre la cual volveremos.

En el centro de la mayoría de sus cuadros, de los diez últimos años, y aun cuando ya estaba desapareciendo el folclore urbanista que durante un tiempo los marcó fuertemente, encontramos siempre Nueva York. No aparece tanto en los temas del decorado propiamente americano como en el efecto, siempre intencionado, del choque de contrastes. Es el caso de cuadros como *Solitaire* (cat. n.º 26) y *l'As de Pique*, ambos de 1973. Uno de los temas principales de Lindner, la desigualdad entre los sexos, cobra valor de parábola en su unicidad y es fuente de variaciones constantemente repetidas sobre esta desproporción que obliga al hombre frente a la "Venus Lindner" a poner de relieve su fuerza orgullosa mediante

generosas hombreras y la raya de un pantalón tieso como un metal cortante. Otro símbolo de la inferioridad masculina aparece de forma regular en el tema de los naipes, en que el as siempre está en manos de la mujer.

En todos sus cuadros es tan omnipresente el sexo que se ha querido ver en éste su fuente principal de inspiración. ¿Lindner pintor de la libido? Por supuesto que no en el sentido que ofrece una pintura como la de Wesselmann. Para Lindner, el sexo representa el límite de la relación entre los seres, la imposible transgresión de cada existencia individual. Sin duda por esta razón figuras de introvertidos como Luis II o Proust asumen en Lindner una función de mito. En un total ensimismamiento produce la ficción andrógina, en la que el poder de evocación de su propio yo triunfa frente a cualquier alteridad del mundo real.

En Lindner el sexo no se transforma, como en Warhol, en producto de consumo equiparable a las sopas Campbell; constituye el símbolo más explícito de la separación y del aislamiento existencial de todos. Dentro de esta perspectiva, la obra de Lindner denota una profundidad y una claridad reflexiva que va más lejos que la del pop-art. Por su contenido, sus cuadros están más cerca de la monomanía de las parábolas sobre la vida y el taller de *El pintor y su modelo* de Picasso. Estos trabajos encierran una ambigüedad muy particular y difícil de captar. Resulta provocativo tanto para el americano como para el europeo. Todos intentan interpretar como exotismo de un mundo distinto lo que, en Lindner, es sólo mera distancia de su propio mundo.

Para los europeos se trata de simplificaciones que funcionan en sus cuadros como señales, como citas visuales sacadas de la vida en las ciudades americanas. También en este caso se olvida con facilidad que estas simplificaciones del decorado visual remiten a Delaunay, Léger y Mondrian. Lindner se presenta como el "go-between" que, en cada continente nuevo, se desprende del mensaje que él mismo ha captado. Aquí es donde alcanzamos el nervio de la obra, lo que le confiere toda su eficacia: al renunciar totalmente a la espontaneidad y a su identificación, Lindner logra una obra que, voluntariamente y desde el punto de vista que se mire, se sitúa en el "entre-dos".

Durante los últimos años de su vida pasó buena parte de su tiempo en París, donde tenía un estudio. El emigrante se propuso ir y venir entre el antiguo y el nuevo mundo. En el pasado hubiera rechazado tal cosa. Demasiados malos recuerdos le traía la ciudad donde, después de huir de la Alemania nazi, había

conocido duros años ensombrecidos por el chovinismo de los franceses. Sintió la importancia que había tenido para él el excitante ambiente neoyorquino que hizo del europeo exiliado un verdadero pintor.

Para él nunca fue Nueva York esa ciudad de las artes que pudo vanagloriarse de ser durante el último decenio. El cambio de ambiente no podría explicarlo todo, ya que la estancia en París no se revela en los cuadros realizados en la place Furstenberg o la rue des Saints-Pères. Lindner siguió siendo un pintor del exilio, un exilio reivindicado y mimado. Podría verse en su marcha a París una necesidad impuesta por la obra que reclama la distancia, una huida lejos de cualquier identificación y de la proximidad, ya natural en exceso, a los temas típicamente neoyorquinos de algunos cuadros.

Este comportamiento se basta a sí mismo para alejar a Lindner de cualquier ideología del *hic* y *nunc* que el pop-art termina expresando. Carece para ello de cualquier tipo de inserción sociológica y biográfica en el medio americano. Por esta razón, en el fondo, es por lo que encontramos tan escasos elementos que pudieran establecer una relación entre su obra y la de pintores americanos. No logra que intervengan en ella de forma directa y natural los elementos de la vida cotidiana de un país tal; en ese sentido le falta tanto la candidez que presupone el contacto con los micro-mitos como la componente social de cierto renacimiento neodadaísta. Su escepticismo iba en contra de todo eso. Se sirvió de este entorno americano conscientemente, sucumbiendo a su fascinación, pero sin renunciar al segundo plano de su alteridad europea; como si se entregara a una especie de investigación etnológica, utiliza ese entorno contra sus recuerdos y lo integra en sus cuadros, ya de por sí fuertemente marcados por los recuerdos europeos.

Porque nos encontramos aquí en presencia de un caso más bien único: un quincuagenario comienza a pintar y al cabo de veinte años obtiene una fama mundial. Antes de 1950, no hay nada que merezca la pena ser mencionado. Lindner era ilustrador, un dibujante solicitado; aparentemente un hombre que quería limitarse a su oficio. Además, tampoco intentó dar otra imagen de sí mismo. La prueba es que su primera mujer, al enterarse que había comenzado a pintar, preguntó, incrédula, si era verdaderamente capaz de hacerlo. Se trata de una obra en que la pregunta planteada sobre el Lindner de antes-de-Lindner –pregunta simplificadora que es una ayuda a la interpretación de la vanguardia– nos lleva casi exclusivamente al terreno de lo vivido, de la forma de vida y de las antipatías del artista.

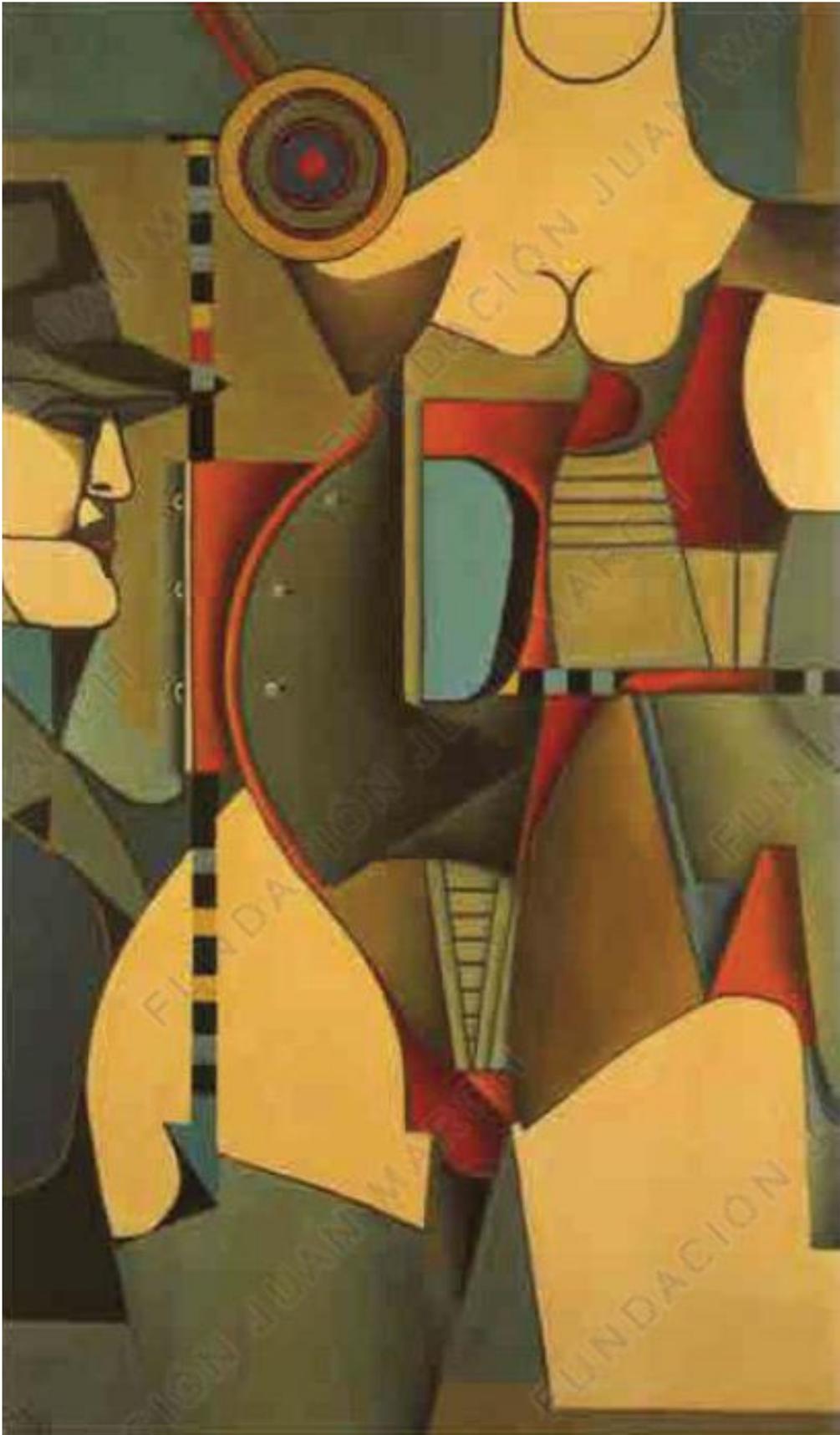
Cualquiera que sea el punto desde el cual examinemos a Lindner, siempre constatamos la prioridad del recuerdo, y este recuerdo ha sido conservado con tal intensidad porque en la época en que tuvo realmente lugar aquello que lo creó, nunca fue objeto de ninguna interpretación digna de ese nombre. Lo vivido se fue transformando en pintura por etapas. Así, la experiencia, todo lo vivido, nunca parecen estar directamente ligados a un cuadro. Un viejo recuerdo de cincuenta años sólo se manifiesta cuando ya se ha transformado en ajeno a sí mismo. Lindner se pone a pintar como el que no es escritor se pone a escribir memorias.

América produjo un efecto catalizador. Un mundo que, tras la guerra, se puso a creer en certezas trascendentales, que desarrolló una constante al margen de nacionalidades y razas, encontró en la espontaneidad del "action painting" su símbolo estético. Cuando se leen las declaraciones de pintores y varios portavoces, no cabe duda al respecto. Como si estuviese programado, encontramos al tenor de la estética americana de posguerra, una estética que, al contrario de lo que está ocurriendo en la Europa enraizada en su historia, intentaba una operación de borrón y cuenta nueva. Todo esto actuaría como el triunfo específico sobre una política artística que estaba buscando unos inicios independientes muy suyos, y que consecuentemente emprendió la tarea de minimizar la influencia de la emigración europea durante la guerra.

El "estilo universal" se fundamentaba entonces en un rechazo consciente de lo histórico, del museo. Este rechazo condicionó en cierto sentido el pop-art, que eligiendo por segundo plano el estilo de vida y el consumo a la americana, sustituyó al "estilo universal" por el decorado de fábrica de la vida americana. Se eligió el consumo como concepto que definiría un nuevo humanismo.

Lejos de querer replicar de forma irónica ante semejante optimismo, Lindner aprovechó la ocasión que le permitía asociar su propio origen y todo aquello que le unía a aquel mundo de mercancías con el nuevo entorno. El hombre exiliado encontraba al mismo tiempo con que minimizar la ruptura producida en su vida. Sobre este telón de fondo libera sus recuerdos, que toman de la espontaneidad americana su aptitud para la creación sincrética, como lo muestran sus primeros cuadros.

A Lindner le interesa el hombre y, de hecho, únicamente el hombre de la ciudad. Sus criaturas son gordas, hinchadas, corpulentas en extremo. En el caso de las mujeres todo está exagerado en el sitio adecuado, y los hombres muestran una nuca y unas espaldas exactamente iguales a las que nos enseñó Eric Von Stroheim en sus



8. *STRANGER N.º 1* (EXTRAÑO N.º 1), 1958.



Richard Lindner en su estudio con la obra *I-II*, 1962 aún inacabada. Fotografía: Evelyn Hofer.

películas. Seres de caucho sin la menor arruga, apenas rostros, la expresión viene dada por los accesorios de aire marcial. Los rostros con gafas de sol, de ojos exageradamente agrandados en un sentido ornamental, fetichista, semejan moldes de cabezas de divinidades. Para el hombre un perfil duro y afilado, para la mujer una composición de pecho, vientre y sexo formando una masa muy corpulenta. Esta última es el becerro de oro de la libido tipo Broadway que se endurece contemplando los escaparates de las indescriptibles sex-shops de la calle 42. Hay en ello toda la insolencia de la vida urbana; Adán y Eva de la civilización en que los accesorios ofrecen la medida de la avidez erótica.

El universo de Lindner es el del disfraz y la máscara; nunca encontramos un cuerpo desnudo: la exhibición se intensifica todavía más con el vestido y los objetos. El cuerpo obedece a la fuerza a una gramática rigurosa: corsés, cordones, ligeros, toda clase de ropa interior articulan la desnudez. El furor fetichista, al cual son sometidos esos cuerpos pesados y potentes, encontró un modelo en Sade y, más cerca de nosotros, en el culto a los apaches. También tiene sus modelos formales: los cuerpos pesados de un Fernand Léger atravesados por líneas negras brillantes han influido a Lindner: "Para mí Léger fue el más importante. Es el único que me ha influido. Su manera de vivir me inspiraba. Se interesó por la vida cotidiana. Fue un campesino que me sedujo. Los elementos de sus cuadros, las herramientas, todo eso me interesaba." Sería efectivamente un error interpretar la correlación entre el cuerpo y los fetiches, tal y como la encontramos en Lindner, en un sentido puramente psicoanalítico –como el signo de la sumisión sádica–. Hay otro aspecto que tiene un papel de igual importancia: el collage que reúne cuerpos y objetos. Estas dos características producen un juego dialéctico: los objetos que acompañan los cuerpos constituyen también fenómenos plásticos por su propia forma, incluso antes de intervenir en el nivel de las correlaciones temáticas.

Basta con darse una vuelta por el estudio neoyorquino de Lindner para contemplar innumerables objetos, retazos de realidad cuidadosamente ordenados, esperando encontrar su lugar en una composición. Aquí es donde el origen europeo de Lindner se revela más claramente: el cuadro no sólo utiliza la realidad por los efectos que pueden sacarse de ella, sino por sus cualidades formales. No podemos ignorar aquí el debate que se instauró con Dada y el surrealismo.

El recurso formal con frecuencia utilizado por Lindner es la fragmentación de la mujer tal como la realizó el cubismo. Le permite descomponer el cuerpo en

sus partes funcionales y reunirlos en un puzzle erótico. El significado está totalmente transferido al cuerpo. Con una libertad muy cubista, éste se hace instrumental, recordando aquellas primeras iniciativas cubistas que establecían las famosas analogías entre cuerpos e instrumentos de música. En otra serie de trabajos como *Stranger N.º 2* (1958) (cat. n.º 9) Lindner toma prestados de De Chirico algunos recursos formales; sin embargo, en *One Afternoon* (también de 1958) (cat. n.º 10), renuncia a esta construcción arquitectónica y trabaja con fragmentos de formas que el espectador iniciado en el lenguaje pictórico de los cubistas reúne en un cuadro continuo, asociándole de forma complementaria la psicología de la Gestalt. Los intentos son diversos. La influencia de Duchamp es igualmente sensible; no solo la del Duchamp negador que encontramos naturalmente detrás de las reacciones anti-culturales de Lindner, sino también del Duchamp cubista.

En la obra *Ice* (1966) (cat. n.º 20) el carácter de cartel es innegable. Lindner ha utilizado aquí formas y efectos de color de la escuela americana en provecho de sus propias obsesiones figurativas. Al subordinar todos los problemas de esta pintura a la figura humana, la reduce hasta el punto de llevarla de nuevo a no expresar más que a él mismo. La aceptación de la realidad, la admiración hacia el empuje vital americano, que niega la vejez y el recuerdo con una brutalidad rayando en lo natural; todo esto se encuentra en sus figuras. Están cargadas de un verdadero aderezo civilizacional; tal como son, representan los animales heráldicos de esta sociedad urbana.

Desde la primera impresión sentimos ya extrañamente hasta qué punto este europeo sensible, arrojado de un país a otro, impuso a la pintura americana un impacto sin contemplaciones: es la protesta contra la sociedad de los años veinte llevada al paisaje del pop rutilante. La transposición se concibió a la medida de un mundo nuevo. El hombre-máquina lacado en los colorines de los "ice-creams" ya no corre peligro alguno; funciona o no, como los "flippers" de las salas de juego inundadas de luces de Broadway.

Hay que señalar, en particular, los bocetos y dibujos preparatorios. Líneas con anchas separaciones distribuyen personajes y objetos, ensayan el efecto producido por el contraste de colores de los cuadros. Llegados aquí, podemos constatar cómo reacciona Lindner a una idea nueva, a un tema tomado del exterior. Muy rápidamente, el descubrimiento hecho en la realidad se transforma en escritura que viene a insertarse en el inventario de formas ya existentes.

Entre estos bocetos y los cuadros, el artista realizó gouaches y dibujos de gran formato con lápices de colores en los que alcanza un perfeccionismo que entusiasma incluso a los visitantes, tentados en un primer momento de renunciar ante algunas telas. Lindner nos ofrece aquí un placer visual que nos trae el recuerdo de dibujos de Juan Gris o de Léger. El ojo sigue todo lo que se aleja de la regla de lo natural y de lo posible con tal docilidad que ni siquiera es capaz de percibir las desproporciones entre los contenidos y la magia de la representación.

En esto también, Lindner, movido por una verdadera pasión artesanal, viene a contradecir la producción en masa y la reproductibilidad. Su fascinación por todo lo que obedece a normas, cualquiera que sea la importancia que hayan llegado a tener a sus ojos, apenas si se refleja en su estilo. Fiel a su postura intermediaria, recorre el paisaje de asfalto americano para descubrir en él los elementos que consiguen su fascinación personal. Universo de juguetes de Nuremberg, barroco bávaro, mitos literarios y políticos son proyectados en un entorno que sólo conoce ya la eficacia instantánea, el mejor rendimiento para una mercancía, un cuerpo, una idea.

A pesar de esta fascinación tomada eficazmente de la ficción de un universo que siempre y únicamente se ve en el presente, el mensaje de Lindner se sitúa en el campo de la anestesia, de la danza macabra.

Al pop-art debe Lindner su popularidad. Sus obras presentan muchos elementos de éste, pero las raíces de su trabajo nos llevan hacia otras zonas, nos remiten a un trabajo intelectual que comparte –en una especie de nostalgia del presente– la fascinación de los jóvenes americanos por el consumo y los clichés de su civilización; pero la suspicacia que despierta en él la espontaneidad le conduce hacia una interpretación directamente opuesta. Trivializado por el estilo impreciso de la época, su mensaje no fue percibido. Desearíamos ver a Lindner de forma distinta y reconocer en él al representante más original de la síntesis entre la creación europea y la creación americana. Este trasfondo es el que confiere a las obras de Lindner su carácter de unicidad. Es fascinante esta función de repulsa que ejercen de forma recíproca: para los americanos, el repelente europeo; para los europeos, el repelente americano. En los diez últimos años de su vida, Lindner volvió a tener casa en París. Hablar de un retorno a Europa sería mucho decir. Lindner rechazó esta interpretación propia de los políticos del arte, aficionados a enfrentar los dos escenarios. Se instaló en Francia para hacer que reviviera una importante contradicción: su relación con el pasado que la inclinación americana por la realidad y las novedades apunta

siempre a ahogar. “Hago juegos malabares con el pasado. Pinto postales que representan los veraneos de mi pasado.” Lo cual fascina sobremanera a los americanos que contemplan su obra. “Lindner’s love of secret” (el gusto de Lindner por el secreto) nos cuenta una historia totalmente distinta, quizá esa propensión americana a fabricar mitos sin recurrir al secreto, partiendo únicamente de lo cotidiano, y a conferir al tiempo real una carga emocional tal, que se detiene al menos unos instantes, reteniendo la ilusión de eternidad.

Como cultura, el pop-art fue el mejor ejemplo de lo que sólo con dificultad logramos captar e imitar: esta transformación de mercancías en lo que calificamos bienes culturales y en bienes culturales lo que solemos definir como mercancías. No hay, a mi entender, ninguna otra obra que revele y explote de forma tan crítica el hiato entre el escenario americano y el europeo. Y la convergencia aparente con que seducen las obras de Lindner, como un espejismo, sólo acrecienta la confusión nacida de esta alteridad recíproca. En dos de sus cuadros el artista intenta corregir la crispación que suscita esta interpenetración de dos universos, ajenos el uno al otro. Señalémosles: el retrato de Proust (cat. n.º 1), realizado en Europa en 1950, y el epitafio para Marilyn Monroe, pintado en los Estados Unidos en 1967, *Marilyn was here* (cat. n.º 22). El retrato y el último canto ligeramente esquemático a un ídolo, la búsqueda minuciosa de un hombre que fundó su obra sobre la experiencia de sí mismo y de un mascarón de proa de Hollywood a quien el sistema obligó a entregar su apariencia física a constantes instantáneas y que, más allá de la muerte, seguirá siendo la institución ahistórica y pública, puro producto de la masculinidad americana a disposición de todos. Dos imágenes que Lindner presentó en una especie de éxtasis frío del que se nutre más o menos la obra.

El retrato de Proust, en el pasado apenas conocido, nos va pareciendo hoy, cada vez más, el cuadro-clave de toda la obra. Sigue siendo la gran ficción de los principios que logró, precisamente por no tener otra salida que la de estallar, abrir el camino a la dialéctica voraz del hombre y de la mujer. Lo anterior a este cuadro no existe. El retrato de Proust cierra la carrera del ilustrador, del diseñador y del pintor circunstancial. En esa época, Lindner tiene cerca de cincuenta años. Pintó este retrato durante una estancia de varios meses en París, después de la guerra. Resulta conmovedor constatar que el retorno a Europa, la búsqueda de un mundo que fue el suyo, le condujera en busca de Proust. Un cuadro como ese pesa mucho en una obra restringida que no alcanza más de cinco o diez cuadros por año. ¿Por qué Proust? No podía haberle conocido personalmente. Lindner mantuvo amistad con muchos escritores. Él mismo confiesa que se sentía más a

gusto con éstos que con los pintores. Su inimitable aptitud para formular el recuerdo y para captar el instante en forma de aforismos nos da una explicación. Fue uno de los raros artistas que tuvieron buenas relaciones con Céline; en él descubrió una humanidad que debió parecerles contra natura a los que le conocieron entonces. Conoció a Gide, a Malraux, a Brecht, a los hermanos Mann (“Heinrich Mann era el que más valía de los dos. El otro sólo sabía hablar alemán mejor”). Contestación de Lindner: “Lo que me fascinó en Proust es su egoísmo descarado. Juzguen por el resultado. El retrato se vuelve hacia sí mismo, único objeto de su interés. Me parece que ese retrato tiene algo de impúdico.” Lindner reconstruye el encuentro. Le permite prender con alfileres al otro frente a él, como un insecto; dibujar sus círculos alrededor de aquello que es inmortal como si la muerte lo hubiera marcado ya. Recordamos lo que empujó a Sartre a escribir *Flaubert*: el hecho de que el mundo de Flaubert no existiese ya y se le presentase como un mundo acabado que ya sólo podía ser aprehendido a través de documentos. Al igual que Sartre, Lindner manipula con fascinación las cosas muertas cuya única finalidad es servir –sin la menor sentimentalidad– de fuente a su propia existencia. Los dos llegan a la autobiografía a través de la disección. El mismo Lindner declara que realizó largos estudios antes de emprender su *Proust*. “Lo más difícil para mí fue olvidar el verdadero aspecto de Proust. Porque no se pinta a la gente tal y como es, se pinta el efecto que produce.” He aquí algo que recuerda el trabajo de Picasso para el retrato de Gertrude Stein. Ésta posó, en la primavera de 1906, más de sesenta veces para Picasso. Al terminar, Picasso declaró, furioso: “Cuando la miro, dejo de verla.” Y con esto dejó París varios meses y pintó el retrato a su regreso, justo antes de volver a encontrarse con su modelo. Lindner interrogó a gente que había conocido a Proust, les enseñó unos bocetos y elaboró una recopilación de consejos que le dieron especialmente un librero y Cocteau: el resultado fue ese icono intensamente ensimismado. “Todos aquellos con quienes hablé lo habían odiado. No oí ni una sola palabra amigable.” Y: “Fue un hombre que sólo escribió sobre sí mismo, que sólo vivió para sí. Una especie de Picasso. Excepto que él no tuvo ninguna debilidad. Picasso no es mala persona. Proust no tiene nada primitivo, nada instintivo, todo en él es cerebro, arma mortal.” Si se comparan el *Proust* de Lindner con el conocido retrato de Jacques-Emile Blanche², esa preciosidad mundana y fútil, y si se comparan con los testimonios de amigos y contemporáneos, el realismo psicológico y fisiológico es evidente. Colette habló de traje de ceremonia, Léon-Paul Fargue³ le encontró “la tez de un hombre que ha dejado de vivir al aire y al día”, y finalmente Edmond Jaloux⁴ escribe: “Parecía siempre salir de una pesadilla. Nunca se decidió a renunciar a las modas de su juventud: cuello recto muy alto, pechera

almidonada. Se estaba a la vez ante un niño y ante un viejo mandarín." El retrato produce el efecto de una mecánica realizada para inquietar, y así nos acercamos a las obsesiones del propio Lindner, pero también a aquello que, más allá de la temática, determinaría en adelante su estilo. La cabeza está como metida en un blindaje, un nudo estrangula el cuello, verdadero corsé llevado hacia arriba, de la misma manera que en el retrato de Marilyn, el cuello subido del *Proust* parece haberse deslizado hacia abajo. Una mitad de la cara está azulada, recordando las crisis de asma que sufría Proust. Una cabeza como atrincherada tras una muralla. Podría establecerse una comparación entre dos dibujos, *Apollinaire herido*, de Picasso, y el *Portrait d'André Breton*, de Max Ernst. Las vendas suscitaban siempre el interés de Lindner; no se encontrará en la obra posterior ningún desnudo libre de fetiches.

La búsqueda de Proust desencadenó en Lindner un proceso que, tomando como pretexto la propia búsqueda de su modelo, desveló sus propios recuerdos. Ninguno de sus trabajos anteriores anuncia un cuadro tal, pero se puede afirmar sin exageración que todos los que fueron realizados en los años siguientes serían impensables sin ese *Proust*. Corsés, botines de cordones, pantalones de montar, látigos, niños cuyos cuerpos gordos y linfáticos parecen ahogarse en sus vestidos de domingo. Es un universo atado, estrangulado con sadismo. Recordamos las terracotas de Andrea della Robbia, los niños de pecho del hospicio de Florencia. Más corsés, rellenos que recuerdan a los maniqués de los modistos, carnes con aspecto de serrín, niños hinchados, como llenos de aire, rodeados de máquinas puntiagudas y de gigantescos juguetes. Ese mundo perdido representa para Lindner los productos de sustitución. Son la realización precaria de sus deseos. El juguete puntiagudo que amenaza a los niños puede hacerles estallar como globos. El universo de juguetes en que Lindner pasó su infancia en Nuremberg no dejó nunca de ser para él el fascinante eufemismo que significaba la virgen de hierro, la picota, los juegos para verdugos. ("Sade es literatura refinada, no es la realidad. La virgen de hierro existió.") También encontramos naturalmente a Kaspar Hauser⁵ tras ese reencuentro del artista con su infancia y esa búsqueda, siempre inalcanzada, de una identidad. Dentro de esta perspectiva, ¿no nos parece este *Proust* como un Kaspar Hauser a quien sólo logra sacar de su mutismo la memoria involuntaria? No creo que la analogía sea exagerada, porque el *Proust* muy pronto se transforma en argumento para un retrato ficticio que, a partir de entonces, fue transferido a lo escénico. Hemos hablado más arriba de la fascinación que ejerció sobre Lindner lo andrógino. Ese *Proust* con bigote y bucles femeninos, prisionero de un cuello-corsé, es una ilustración de esto. El

mismo Lindner me confirmó esta interpretación: "Cuando represento a parejas, el hombre siempre es el más débil. Proust constituye una excepción. Es a la vez hombre y mujer, el retrato total. Un absoluto." Resulta revelador constatar que a ese retrato siguieron algunos de niños en que la libido, aparentemente neutralizada en el retrato, se enciende de forma constante alrededor de los juguetes, en las variaciones alrededor de un juego puramente mecánico. Son cuadros profundamente sexuales. Walter Benjamin, coleccionista de juguetes, definió de forma magnífica el valor libidinoso de los juguetes, la correlación entre éstos y el fetichismo: "El busto de alabastro que cantaban los poetas del XVII sólo pertenecía a muñecas que en muchas ocasiones debieron pagarlo con su frágil existencia." Los estudios ocupados por Lindner estaban repletos de todo tipo de chucherías de Nuremberg y muchas aparecen en sus cuadros. A nivel erótico, no dicen mucho. El hombre y la mujer se encuentran. No se tocan apenas, sólo los accesorios se palpan. Es un erotismo de los detalles que recuerda al erotismo de las máquinas de Duchamp; los contrastes entre las formas de un Léger que, en los años treinta, quieren visiblemente significar más que un mero encuentro formal de objetos. El hombre y la mujer están envueltos en un cosmos oleoso, lubricado. Las lacas brillantes, añadiéndose de forma progresiva, facilitan un maquillaje excitante. La intensidad con la que esta fragmentación de cuerpos y objetos va mucho más allá de la ironía unidimensional de los artistas pop (exceptuando a Warhol, que alcanza las dimensiones de mito), muestra hasta qué punto Lindner está marcado por el contexto europeo. Freud, Wedekind, Strindberg, Stuck⁶, Klimt, no sólo siguen ejerciendo una influencia de la que el artista sería apenas consciente, sino que, desde la investigación efectuada para el retrato de Proust, encuentran una prolongación consciente en el mito. Lo que nos dice Lindner acerca de las relaciones entre los sexos, sobre la desigualdad que, en sus cuadros, siempre se expresa en detrimento del hombre, debería dar vértigo a las representantes del "Women's Lib". El hombre ha rellenado sus hombros y su pecho; su fuerza ya no aparece más que en los casos en que, escapando de la avidez sexual de la mujer, todavía puede adoptar el papel de rufián. En ocasiones, un Otto Dix o un Schlichter⁷ vienen a unirse a Wedekind. El segundo retrato, el de Marilyn, nace diecisiete años después del *Proust*. Entre tanto, hubo un retrato de Verlaine, un retrato de grupo donde Lindner ajusta cuentas con algunos contemporáneos, y sobre todo un retrato de Luis II. *Marilyn was here* fue también precedido de una serie de bocetos. Se expuso por primera vez en la Galería Sidney Janis de Nueva York junto a obras de Indiana, Allen Jones, Oldenburg, Dalí (*Mao-Marilyn*), Warhol, Rosenquist y otros. En el catálogo, Lindner fue el único en acompañar su obra con una especie de epitafio: "Public Lips". Esta asociación de palabras (cf.

Eluard, "La rosa pública") parece la mejor explicación no sólo del cuadro de Lindner sino también del propio mito. ¿No remite esto a esa absoluta disponibilidad a que la estrella de voz de niña fue obligada por el propio culto que se le rendía? La expresión de Lindner podría entonces ser traducida por "Los labios del pueblo". Lo que confiere tal fascinación al mito quizá sea precisamente la premonición que recibe de la muerte que ya ha fijado su plazo. Recordamos a James Dean, a Catherine Mansfield, a Warhol, quien escapó de milagro a la muerte, pero cuyo mito consume antes de que haya llegado su hora. Lo que arrastró a Marilyn hacia la muerte fue ese beso del mundo entero, esa misión que le incumbía: seguir siendo un mito inmutable fijado de una vez para siempre, una lata de sopa Campbell abierta una y otra vez. "Era el símbolo de la obsesión por el sexo y la muerte, típicamente americana. Hicieron de ella una niña, luego la conservaron en el frigorífico." Sólo esta prohibición absoluta de escapar de la guardería infantil de la nación podía crear la ficción de su inmortalidad. El tiempo no podía tocar al ídolo. Lindner: "En América no se admiran las piernas de una Mistinguette con ochenta años."

En el cuadro de Lindner ella se muestra de frente, verdadera diosa de la muerte, semejante a una de esas figuras de cartón que sirven de blanco a los marines para sus prácticas de tiro. La imagen de un blanco, especie de símbolo mágico de la caza a la americana que recuerda las representaciones de las cuevas prehistóricas de Altamira. Sin defensa, es lo opuesto a *Proust*; entregada a todas las agresiones y a todos los sueños. Parece literalmente atraerles. Al igual que el retrato de Proust, el de Marilyn se divide en dos mitades, una muerta, ahogada, en que las pulsaciones de la vida no son ya más que un mero recuerdo. La cabeza se hunde en el negro. Lindner está refiriéndose aquí a la *Nuit espagnole* de Picabia (1922), especie de burla de un San Sebastián femenino. Pero si lo comparamos con los fetiches que acompañan habitualmente a los personajes de Lindner, se constata que se trata de un ataque al consumidor. Viste la imagen pública de Marilyn, por lo que el corsé se transforma en un terrible instrumento de castración que impone la distancia, como el cuello almidonado de Proust. A través del homenaje rendido, Lindner es el único que libera a Marilyn de la pasividad, representándola como un fruto envenenado, nueva Lulú, Eva y Pandora a la vez.

Notas del traductor:

¹ Wedekind, Frank: dramaturgo alemán (1864-1918). Expresa en sus comedias el valor del impulso erótico frente a las hipocresías sociales a través de grotescas deformaciones y de un humanismo cruel.

² Blanche, Jacques-Emile: pintor y escritor francés (1861-1942). Pintor del mundo brillante y *chic* de la Belle Epoque. Son célebres sus retratos de literatos famosos como Mallarmé, Gide, Valery ...

³ Fargue, Léon-Paul: poeta francés (1876-1947). Cercano a los ambientes simbolistas, una de las figuras más conocidas del mundillo literario parisino de la época. Equiparado por la crítica a Baudelaire, Mallarmé y Verlaine.

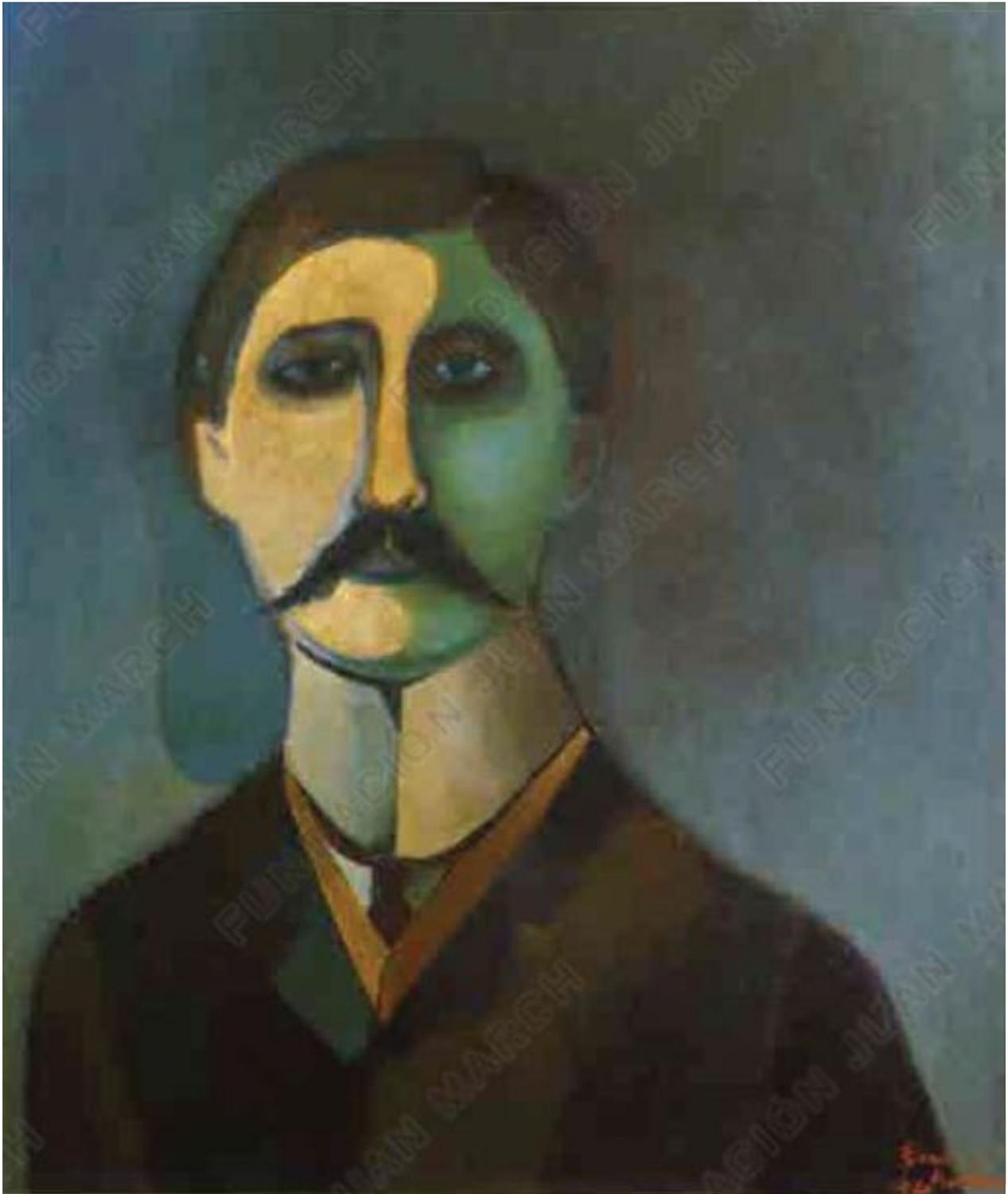
⁴ Jaloux, Edmond: novelista y crítico francés (1878-1949), introductor de Henry James en Francia, mostró gran interés por las literaturas alemana y anglosajona.

⁵ Hauser, Kaspar: misterioso personaje alemán (1812-1833), quizá un mistificador, que aparece en Nuremberg en 1828 con una carta que indicaba que era el hijo abandonado del Gran Duque Carlos de Baden.

⁶ Stuck (Von), Franz: pintor, escultor y grabador alemán (1863-1928) de estilo teatral. Autor de dibujos humorísticos para los *Fliegende Blätter*. Profesor de la academia (1896).

⁷ Schlichter, Rudolf: pintor alemán (1890-1955), miembro del *Dada Escena de Berlín* relacionado con *Die Neue Sachlichkeit*, posteriormente evoluciona hacia el surrealismo.

PINTURAS



1. MARCEL PROUST, 1950.



2. *WUNDERKIND* (NIÑO PRODIGIO), 1950.

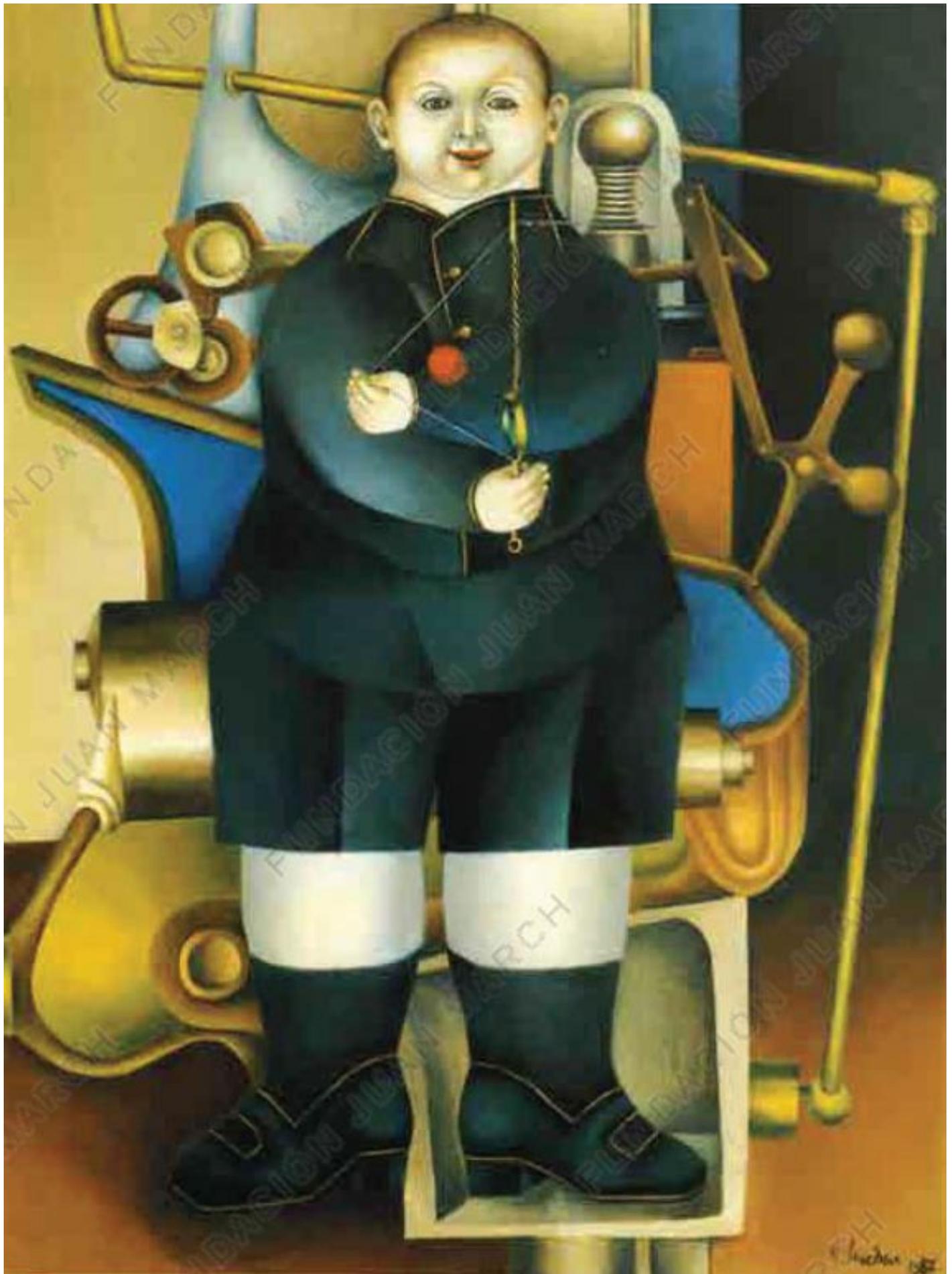


3. WOMAN (MUJER), 1950.

5. *THE VISITOR* (EL VISITANTE), 1953.



6. *BOY WITH MACHINE* (NIÑO CON MÁQUINA), 1954.



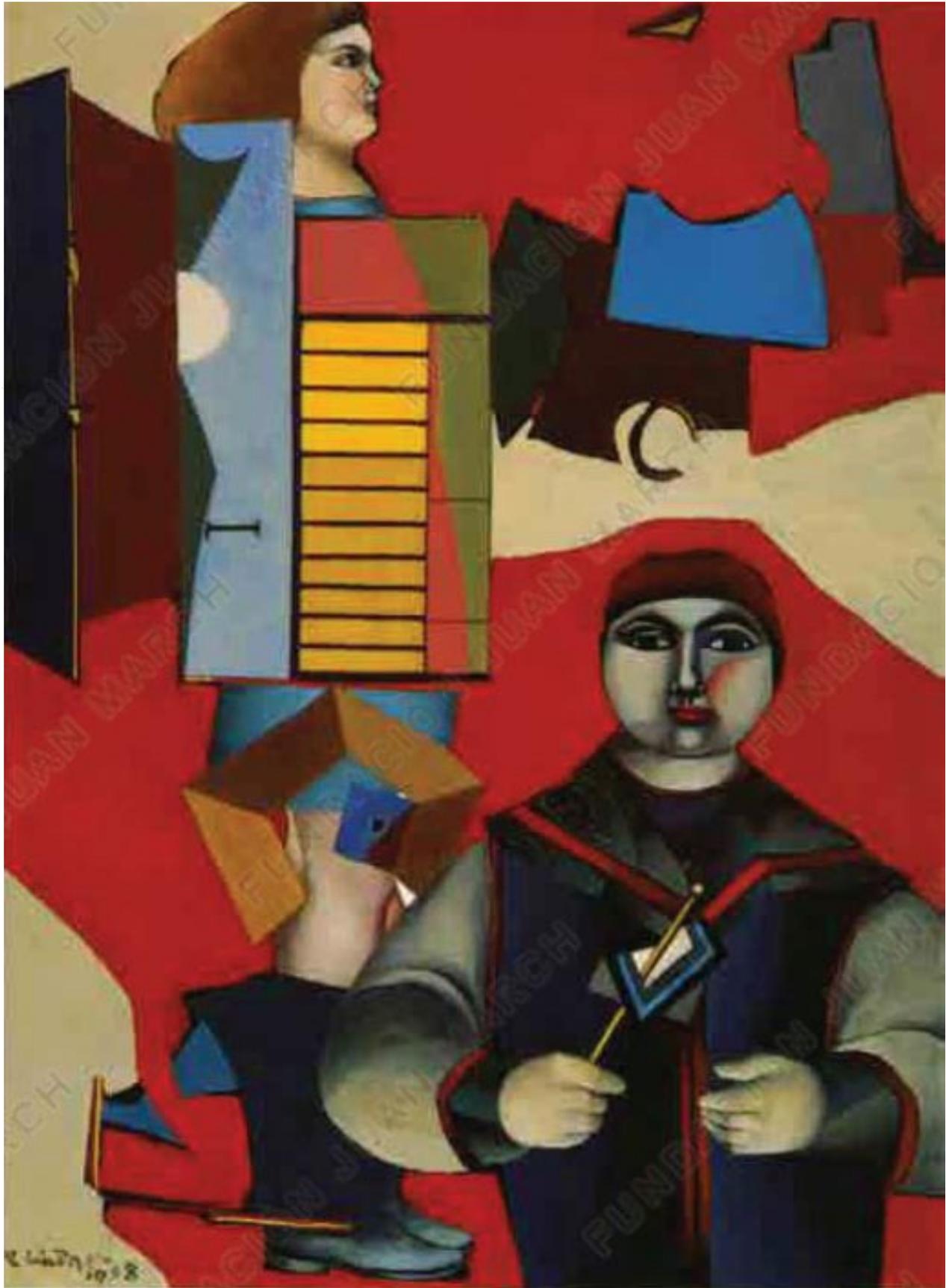
7. *BOY WITH MACHINE* (NIÑO CON MÁQUINA), 1955.





9. *STRANGER N.º 2 (EXTRAÑO N.º 2)*, 1958.

10. *ONE AFTERNOON (UNA TARDE)*, 1958.

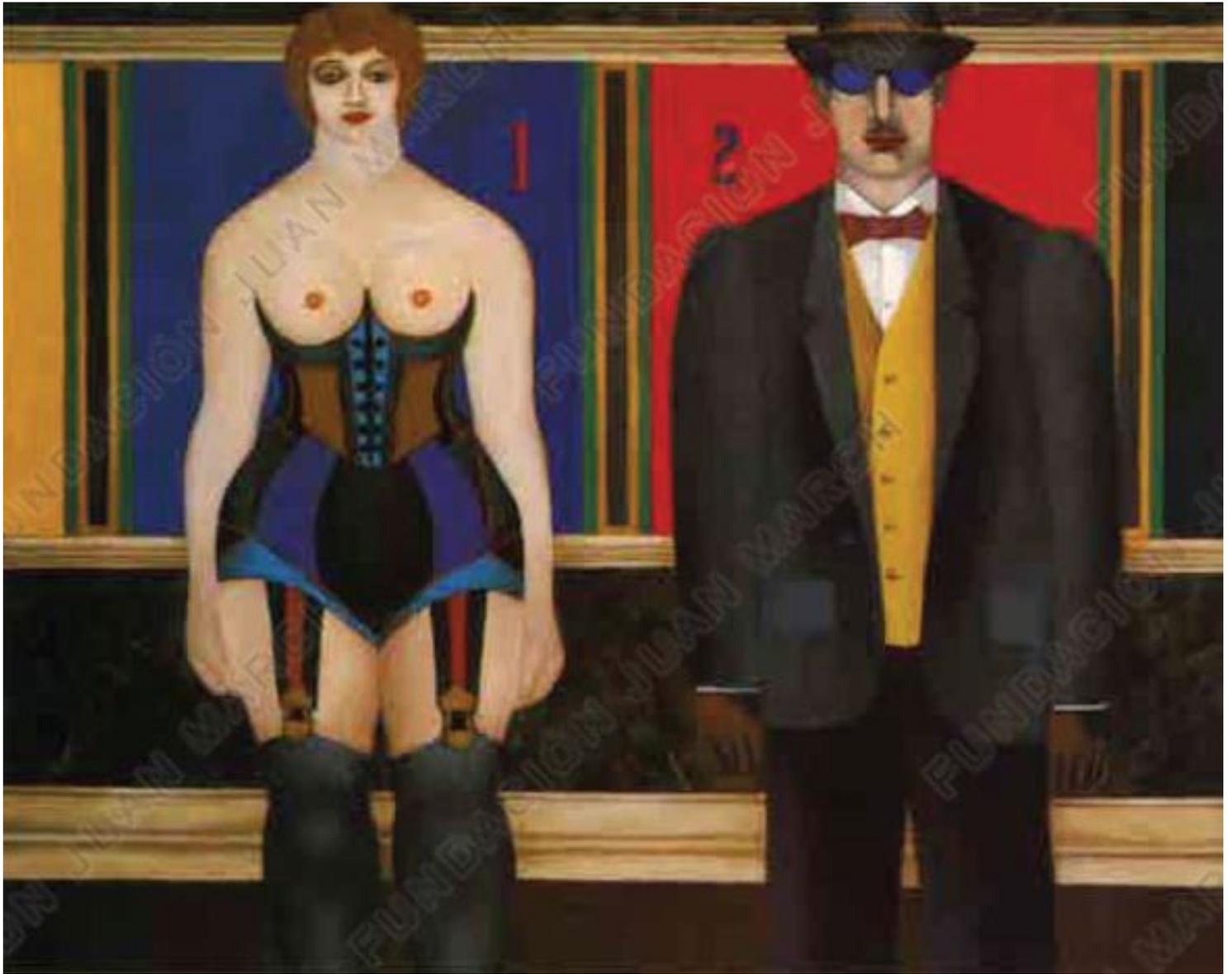


11. *THE WINDOW* (LA VENTANA), 1958.





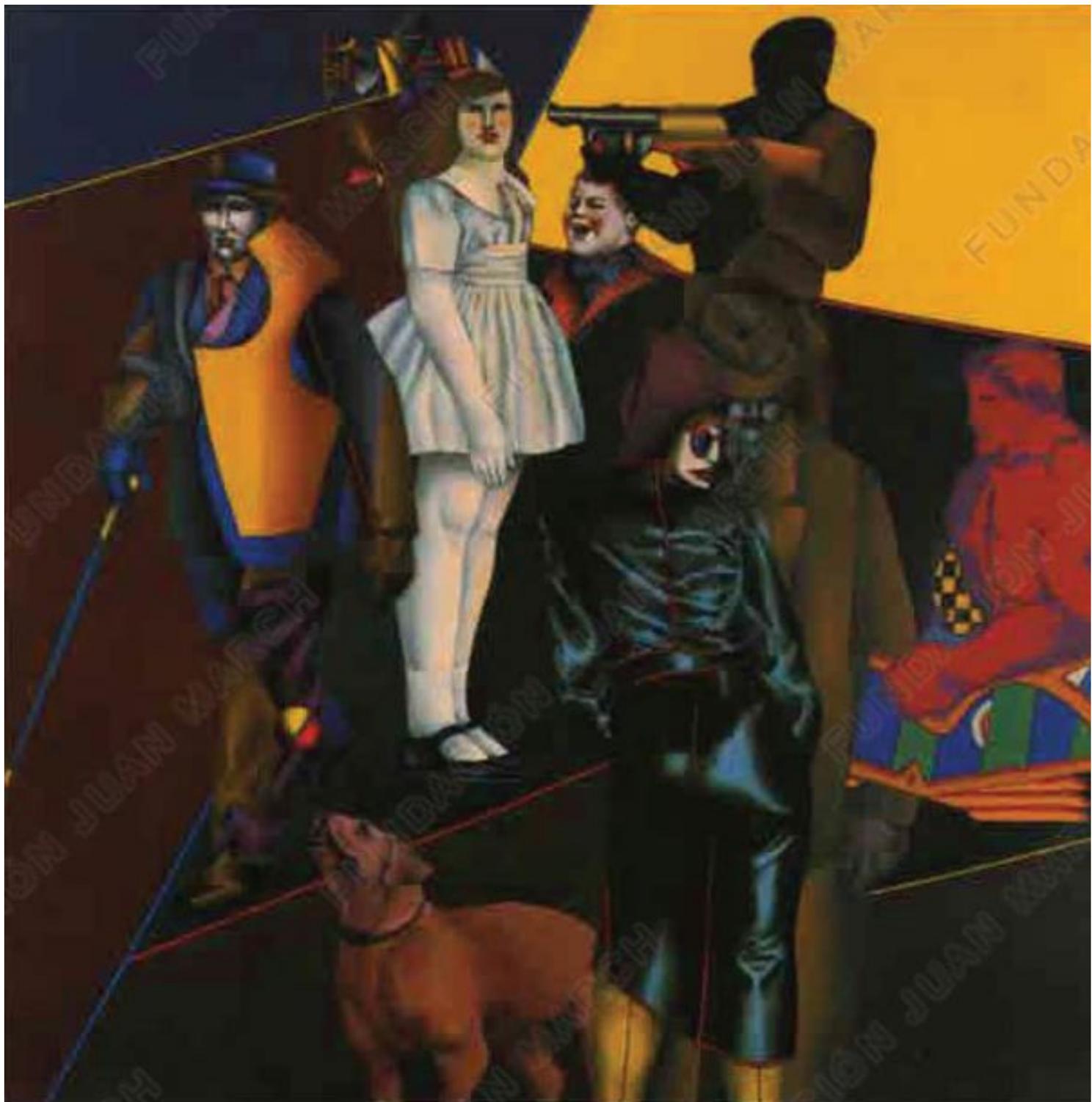
12. *THE SECRET* (EL SECRETO), 1960.



13. I-II, 1962, 1962.

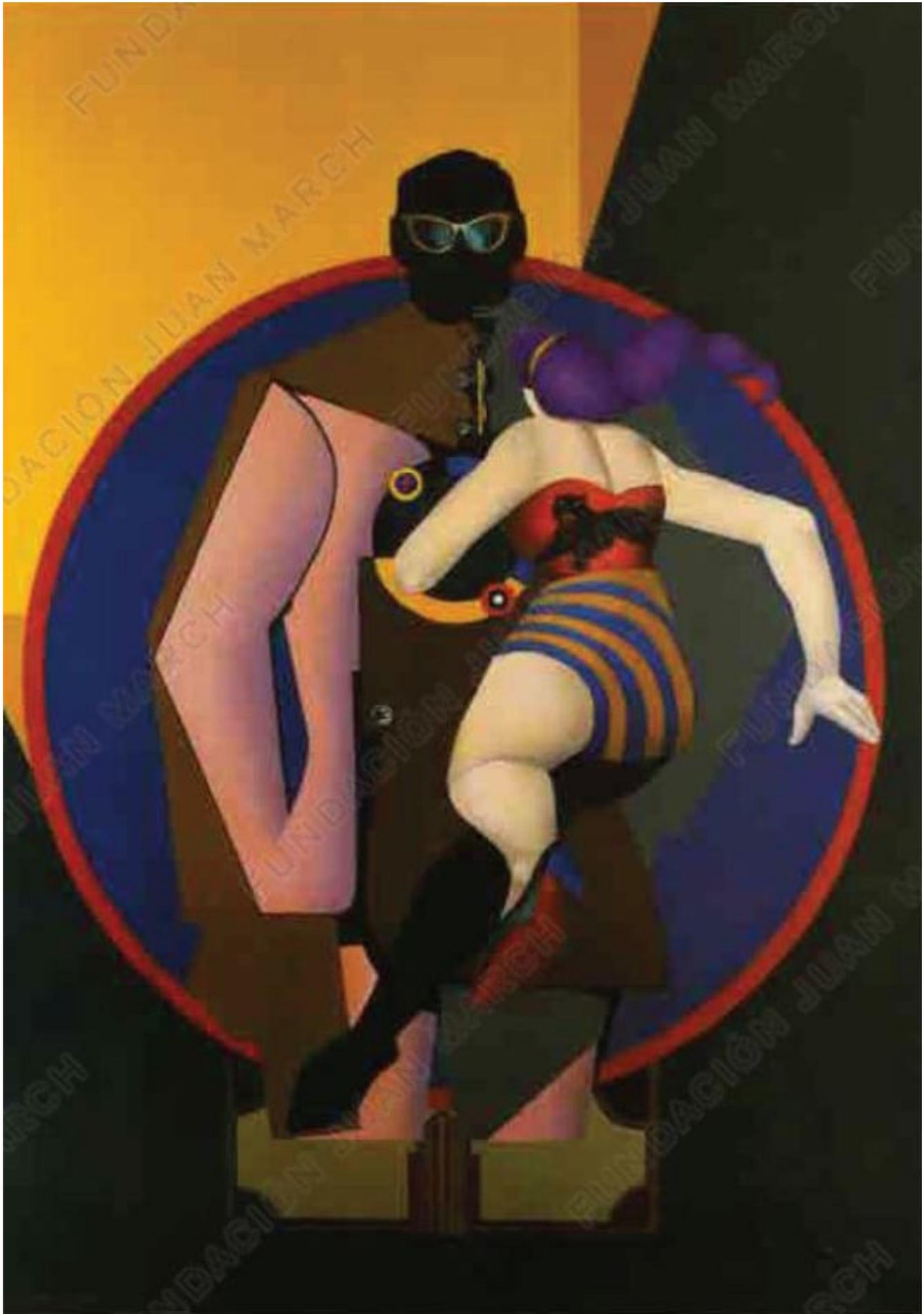
14. *MOON OVER ALABAMA (LUNA SOBRE ALABAMA)*, 1963.





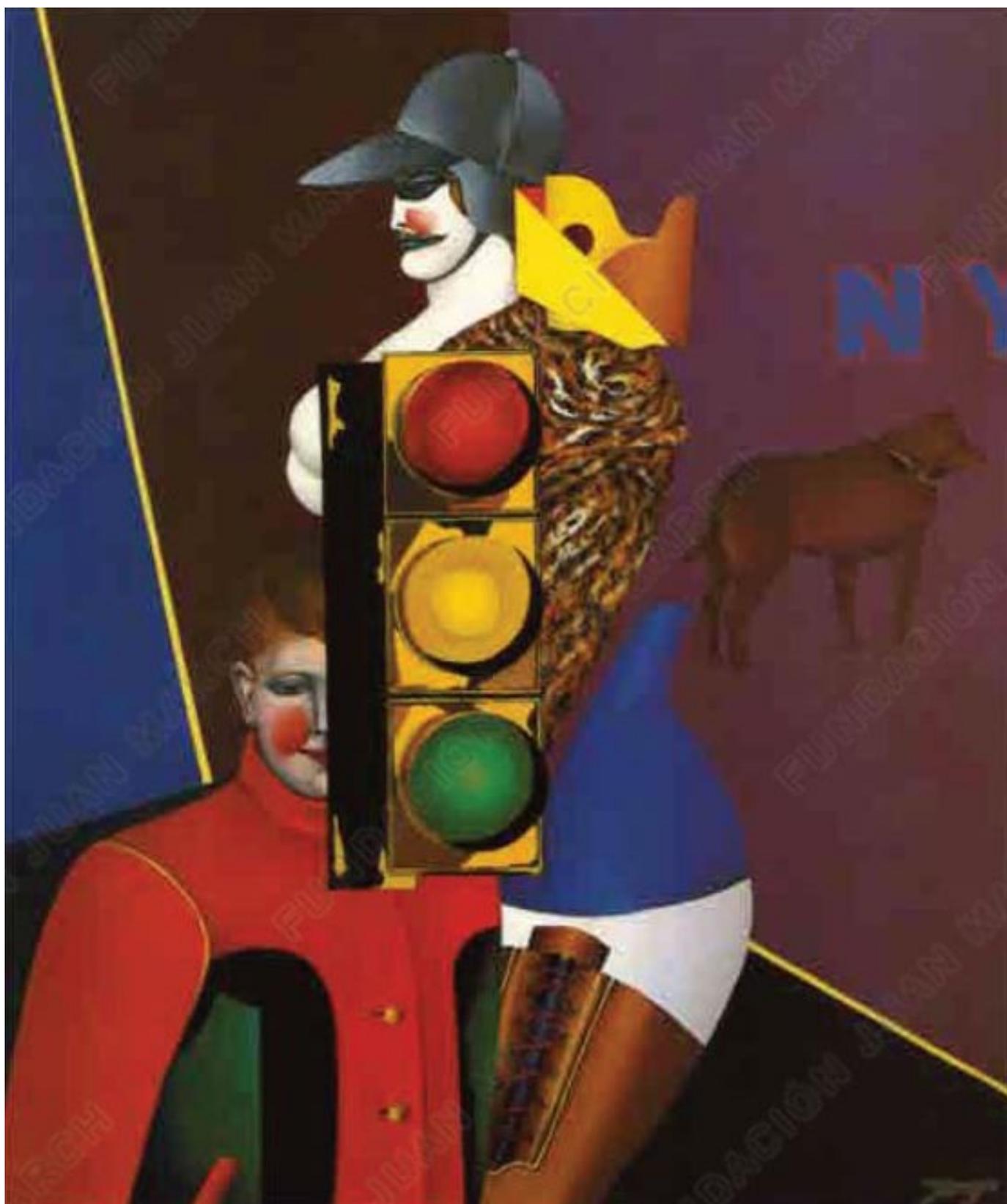
15. *THE STREET (LA CALLE)*, 1963.

16. *CONEY ISLAND II* (ISLA CONEY II), 1964.





17. *WEST 48TH STREET (CALLE 48 OESTE)*, 1964.

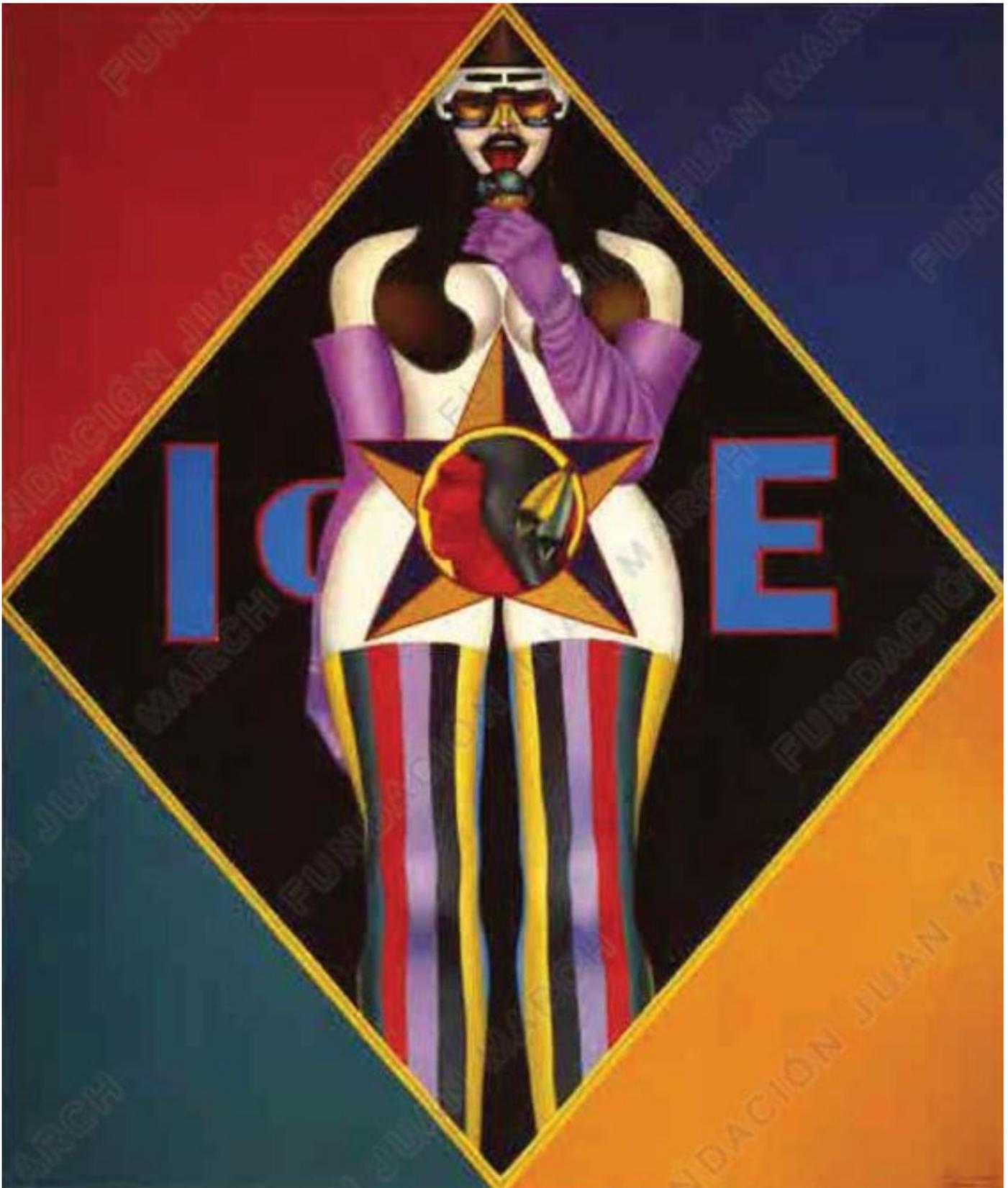


18. *NEW YORK CITY IV* (CIUDAD DE NUEVA YORK IV), 1964.

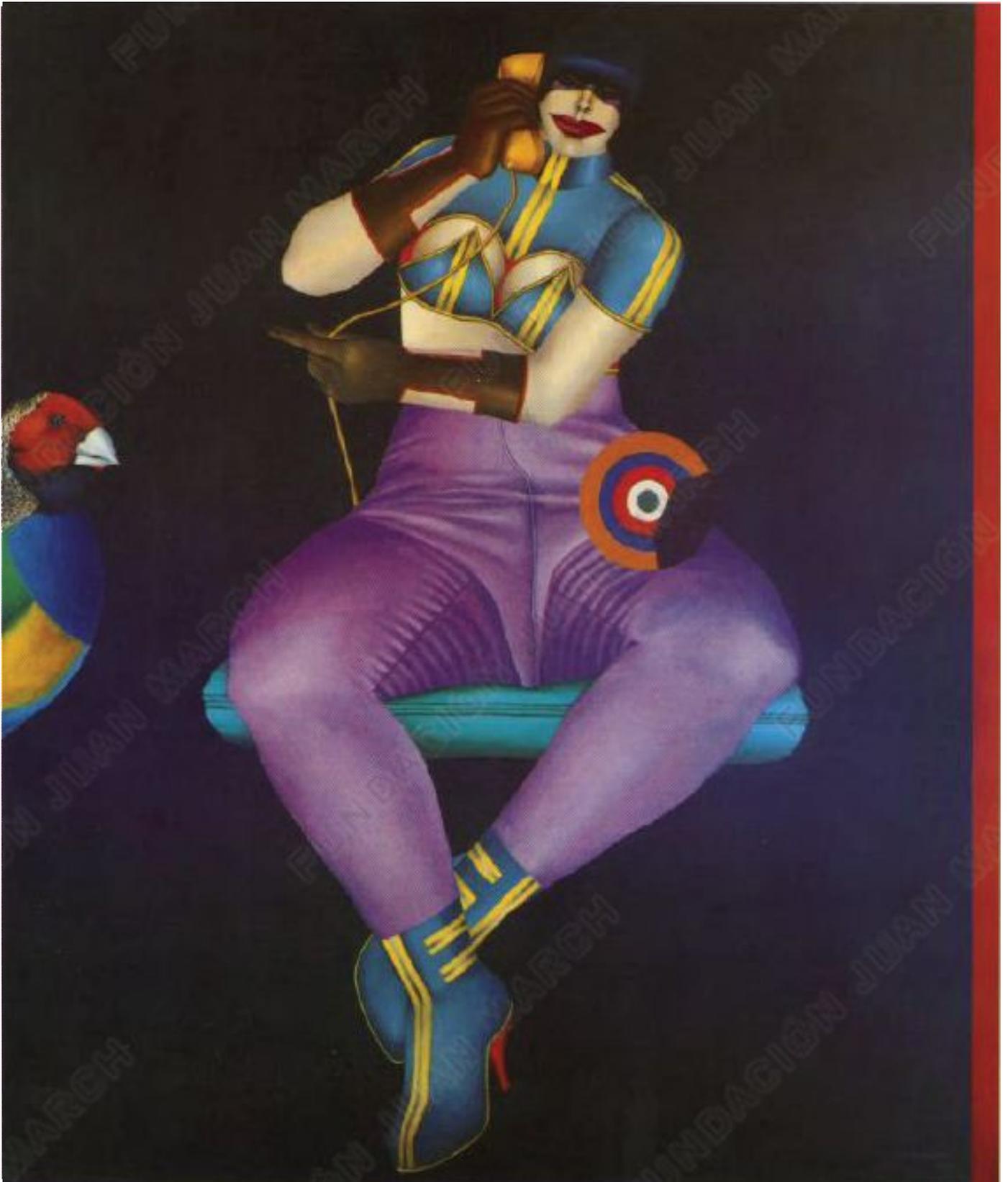
19. *DISNEYLAND*, 1965.



20. *ICE (HIELO)*, 1966.



21. *HELLO (HOLA)*, 1966.



22. *MARILYN WAS HERE (MARILYN ESTUVO AQUI)*, 1967.





23. *REAR WINDOW* (VENTANA TRASERA), 1971.

24. *THANK YOU (GRACIAS)*, 1971.



25. *CIRCUS, CIRCUS* (*CIRCO, CIRCO*), 1973.





26. *SOLITAIRE* (SOLITARIO), 1973.



27. *YELLOW TIE* (CORBATA AMARILLA), 1974 - 75.

28. *LA CHASSE (LA CAZA)*, 1976.



29. *CONTACT (CONTACTO)*, 1977.



ACUARELAS



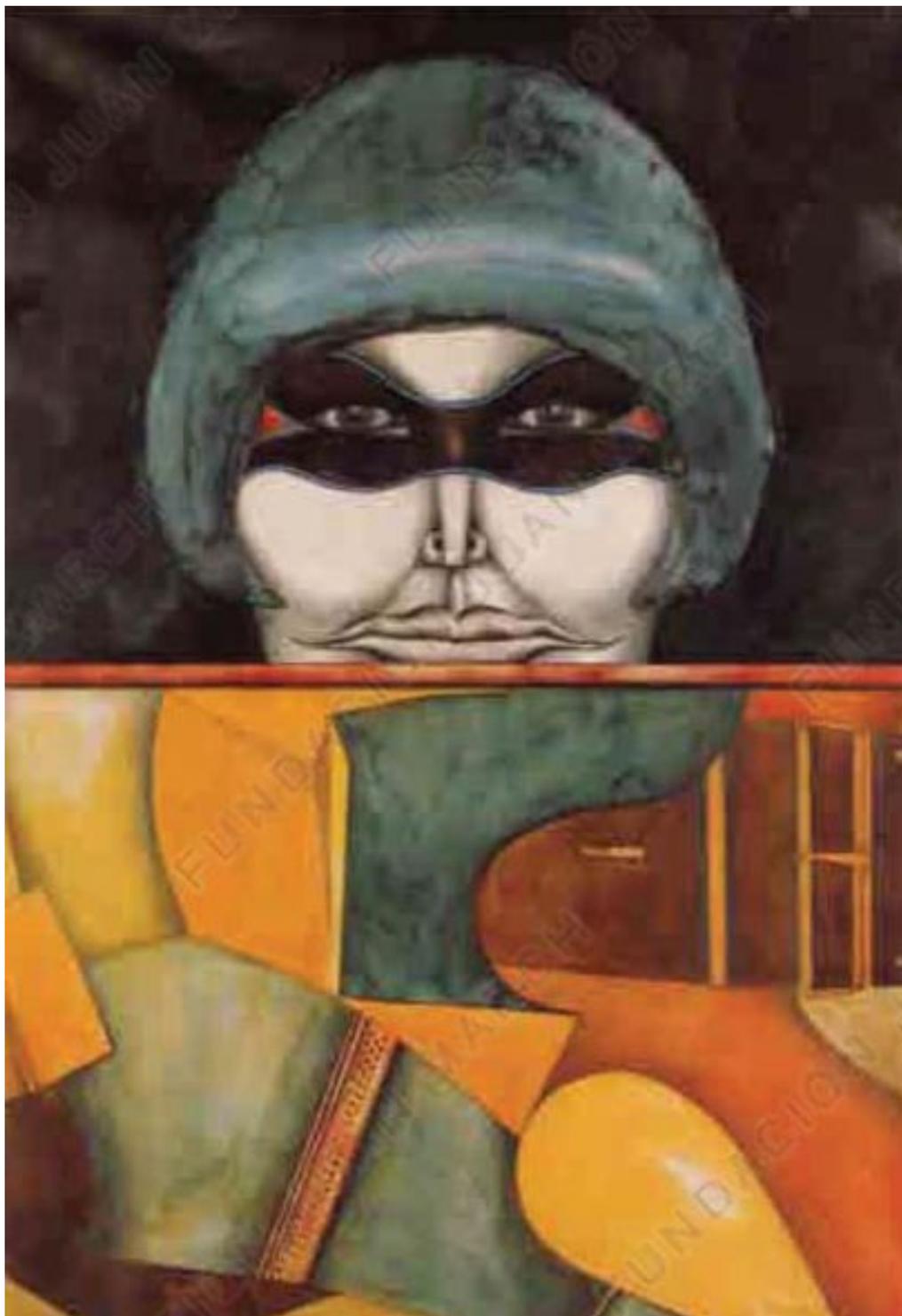
30. *THE CORSET* (EL CORSÉ), 1954.



31. *THE CITY* (LA CIUDAD), 1964.



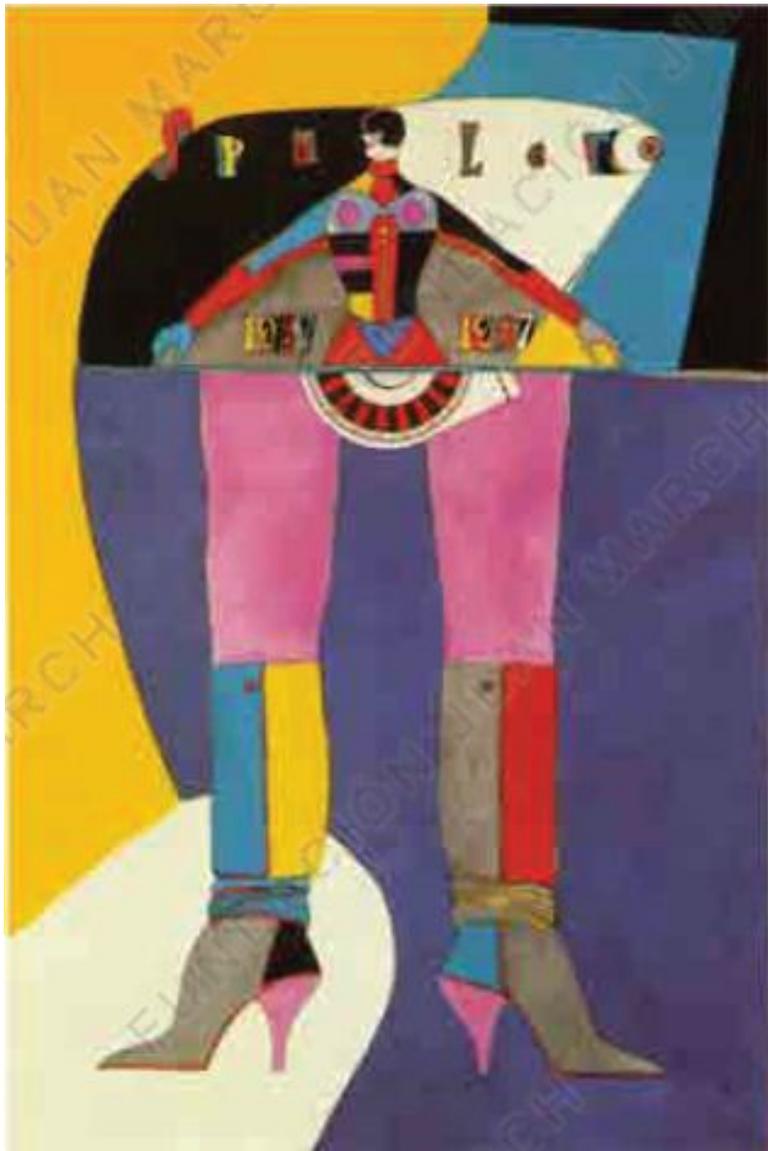
32. *THE PARIS REVIEW* (REVISTA DE PARÍS), 1965.



33. MASKED WOMAN (MUJER CON MÁSCARA), 1966.



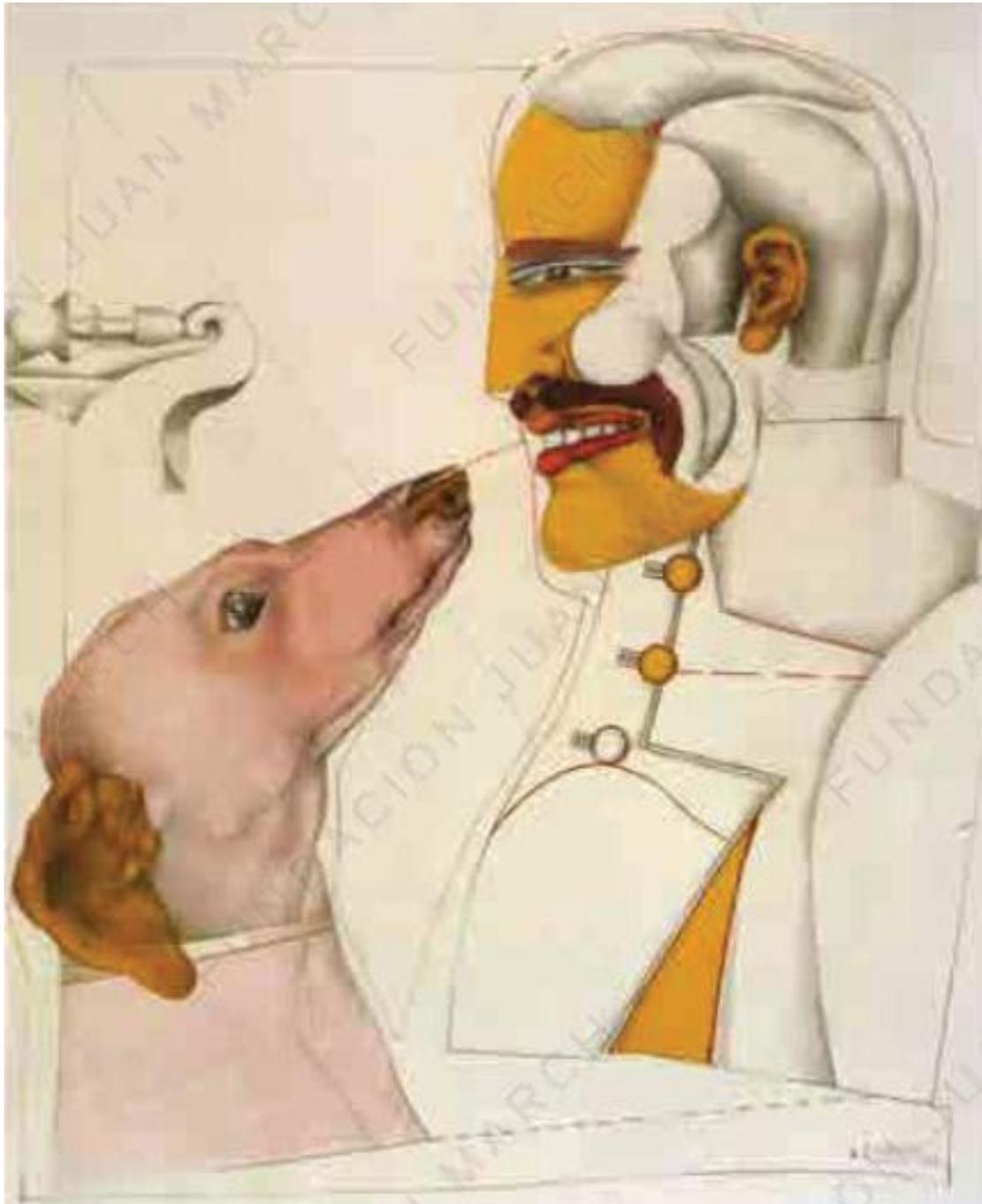
34. *ADULTS ONLY* (SÓLO ADULTOS), 1967.



35. SPOLETO 1957-1967, 1967.



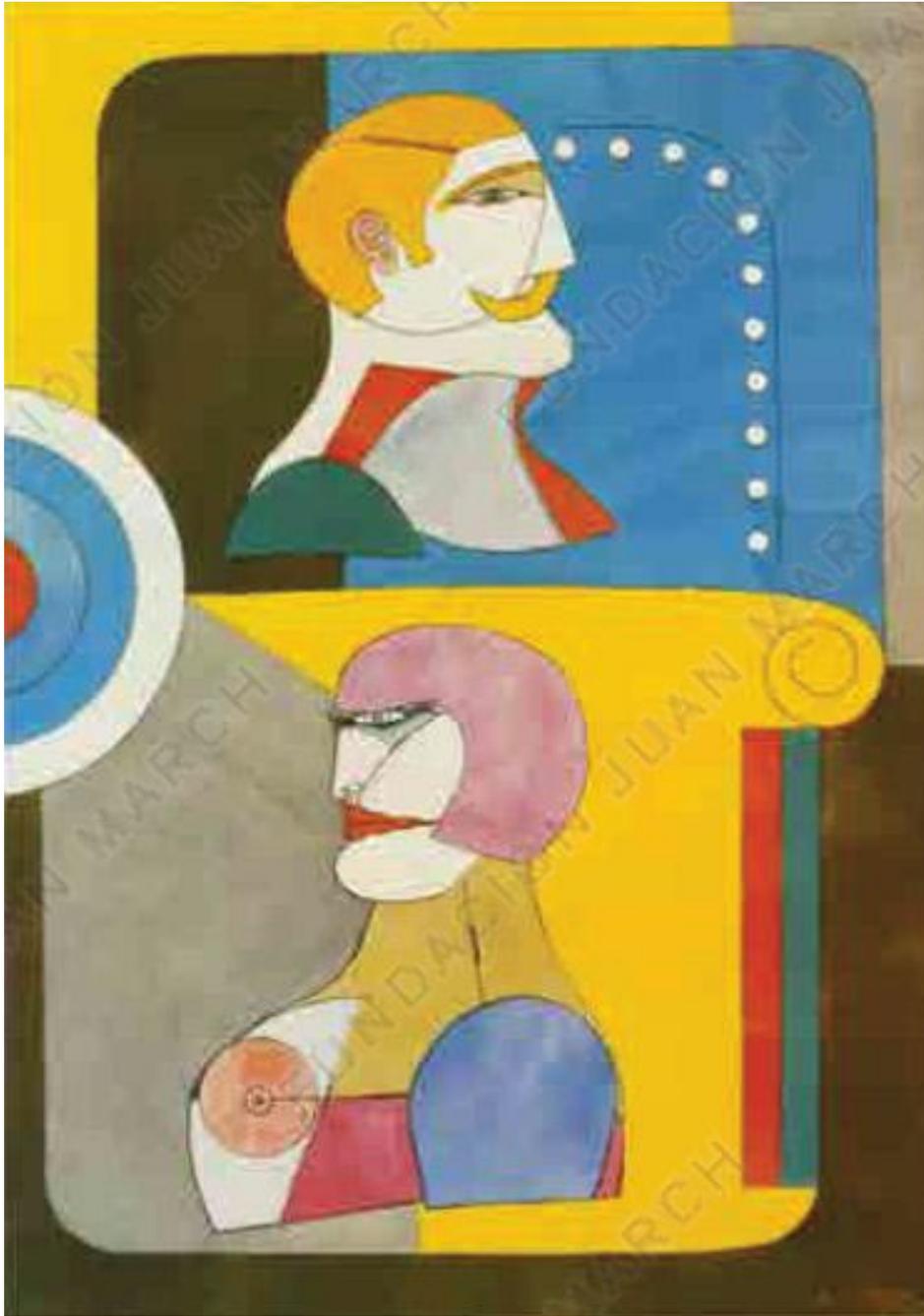
36. *MARILYN WAS HERE* (MARILYN ESTUVO AQUÍ), 1967.



37. *A MAN'S BEST FRIEND* (EL MEJOR AMIGO DEL HOMBRE), 1969.



38. MISS AMERICAN INDIAN (SEÑORITA INDIA AMERICANA), 1969.



39. *TWO PROFILES* (DOS PERFILES), 1969.



40. *SHOOT (DISPARO)*, 1969.



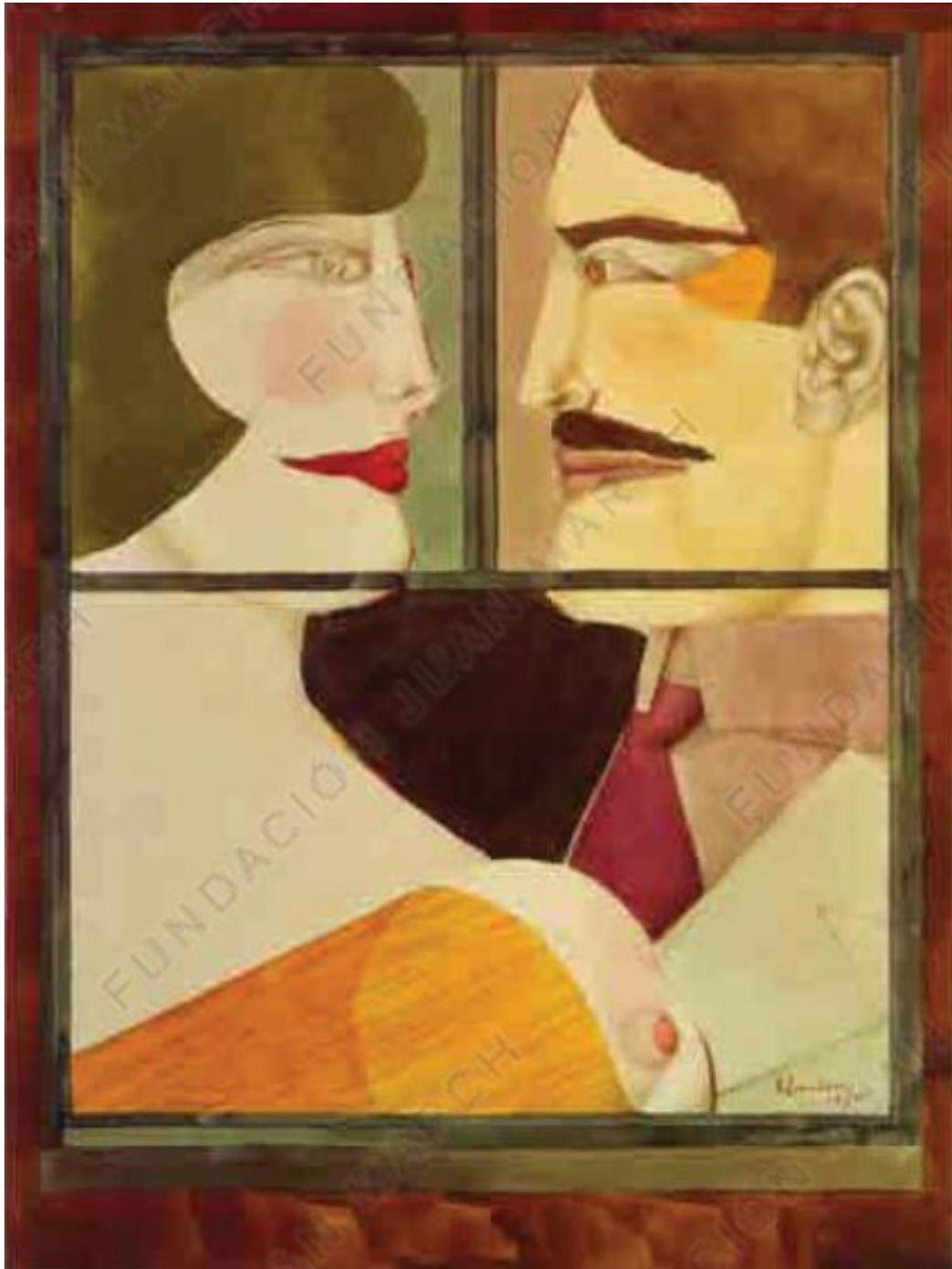
41. *GIRL WITH BIRD* (NIÑA CON PÁJARO), 1973.



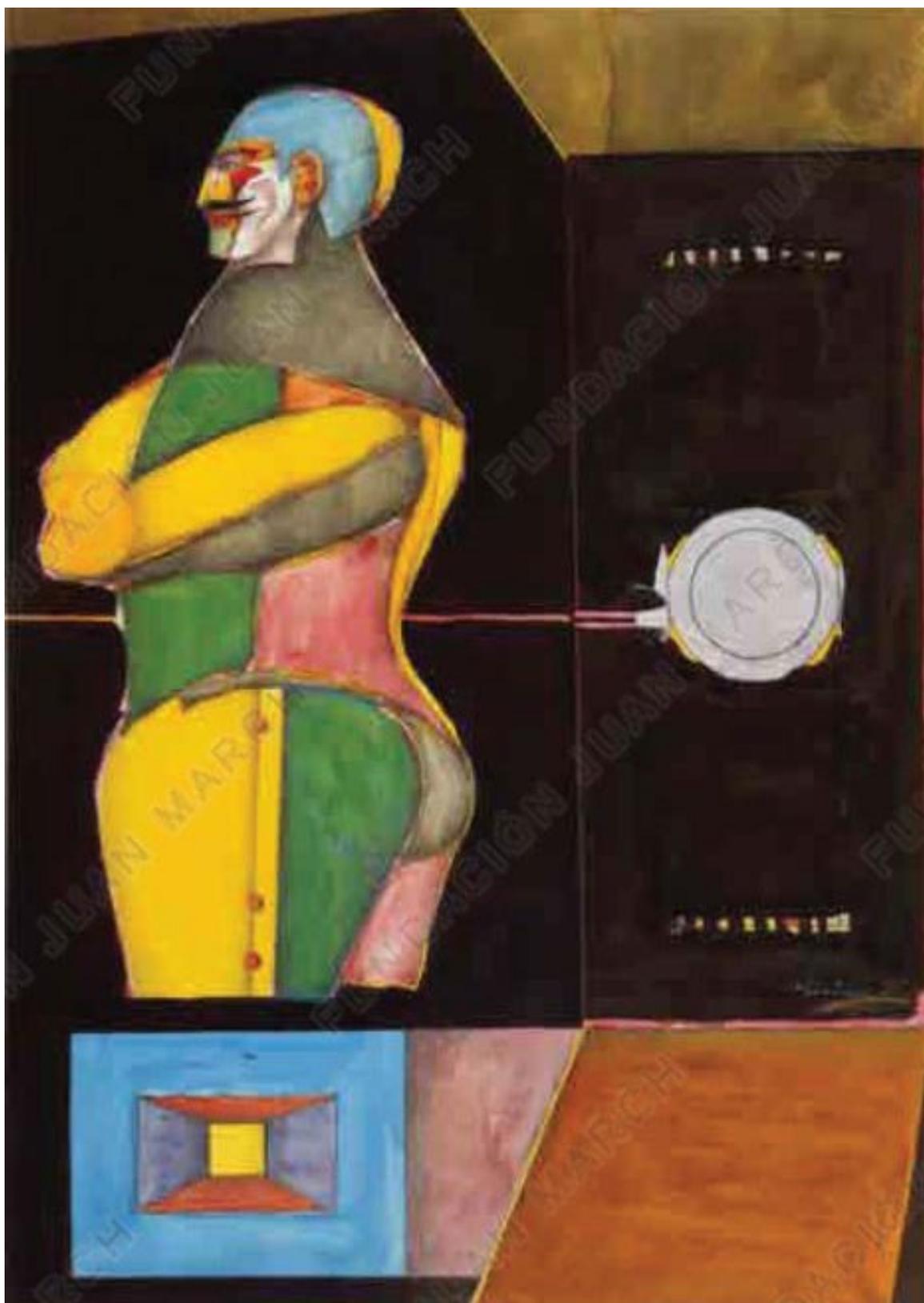
42. A LETTER FROM NEW YORK (CARTA DE NUEVA YORK), 1974.



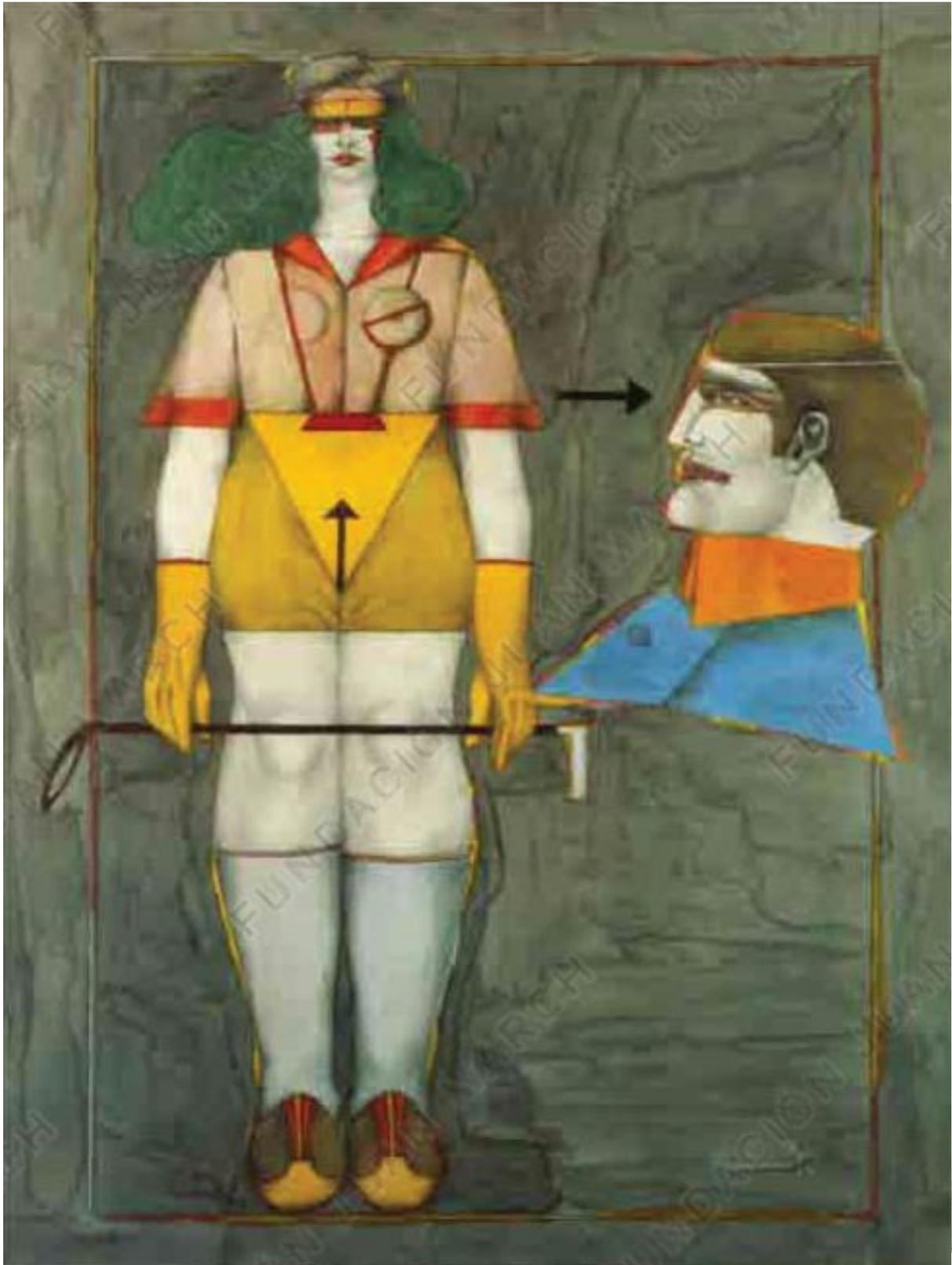
43. ACE (As), 1975.



44. *THE WINDOW* (LA VENTANA), 1975.



45. *Circus (Circo)*, 1977.



46. *WOMAN WITH A WHIP (MUJER CON FUSTA)*, 1977.

BIOGRAFÍA



Richard Lindner en su estudio de París, 1973. Fotografía: Richard Avedon.

- 1901 Hijo de padre alemán de origen judío y madre americana, nace en Hamburgo el 11 de noviembre.
- 1902-1915 La familia Lindner se traslada a Nuremberg, donde su padre trabaja como vendedor y su madre es propietaria de un tienda de corsés. Tiene una hermana mayor, Lissy, que muere en 1915, y un hermano tres años menor, Arthur.
- 1922-1924 Realiza sus estudios en la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes y Oficios) de Nuremberg, donde entre otras, recibe clases de dibujo natural y pintura al óleo.
- 1925 Reside en Frankfurt. En agosto vuelve a Nuremberg para continuar sus estudios.
- 1926 Realiza su proyecto de fin de carrera con el profesor Max Körner en la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes y Oficios) de Nuremberg. Un año más tarde se instala en Berlín.
- 1929-1930 Se traslada a Munich, donde trabaja como director artístico de la editorial Knorr and Hirth. El 24 de junio de 1930 contrae matrimonio con Elsbeth Schüler, compañera de estudios en Nuremberg.
- 1933 Deja Munich tras la toma de poder de los nazis y el nombramiento de Hitler como canciller. Se instala en París, donde colabora en algunas actividades políticas con otros refugiados; continúa pintando y trabaja como diseñador gráfico en algunas ocasiones. Entra en contacto con artistas, escritores y personajes emblemáticos de la vanguardia de la época, como Gertrude Stein, Picasso, André Malraux, André Gide y los hermanos Mann entre otros. Su mujer, Elsbeth, es una reputada ilustradora de las revistas *Vogue* y *Jardin des Modes*.
- 1936 Realiza cuatro acuarelas que se reproducen en pósters publicitarios de la prestigiosa casa de pianos Barnes de Londres. Entabla amistad con Alexandre Alexandre, Maria Eisner, el escritor Hans Possendorf y Paul Wiener.
- 1939 Estalla la segunda Guerra Mundial; Richard y Elsbeth Lindner, como refugiados alemanes, son arrestados por la policía francesa. Richard es recluido en un campo de concentración en Villemard, a 160 Kms. de París. Elsbeth es liberada primero y emigra a Estados Unidos, donde tiene algunos parientes.
- 1941 Se reúne con su mujer en Nueva York. Conoce a los artistas de la Escuela de Nueva York y a los europeos exiliados. Realiza trabajos como ilustrador de libros y las revistas más importantes del momento, como *Vogue*, *Fortune*, *Harper's Bazaar*, *Seventeen* y *Esquire*. Una de sus primeras obras publicadas fue la acuarela que apareció en la edición de octubre de la revista *Town & Country*, ilustrando una anécdota sobre el compositor Jacques Offenbach.
- 1942 Recibe un encargo publicitario de la Container Corporation of America. Participa con una obra suya en el XXI Anual de Arte Publicitario patrocinado por el Club de Directores de Arte de Nueva York, en el Metropolitan Museum of Art. Se separa de su mujer.
- 1944 Ilustra una edición de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicada por Peter Pauper Press. Obtiene el divorcio de su mujer, que utiliza el nombre de Jacqueline Lindner profesionalmente a pesar de haberse casado de nuevo con el periodista Joseph Bornstein. Viven muy próximos en Nueva York.
- 1945-1946 Conoce al artista Saul Steinberg, a su mujer la pintora Hedda Stern y a la fotógrafa Evelyn Hofer. Frecuenta los círculos de artistas neoyorquinos y en especial el grupo de alemanes emigrados en Nueva York, entre los que se encuentran: Hermann y Toni Kesten, Leopold Schwarzschild, Martin Gumpert, Kurt Weil, William Reich, Einsten, Marlène Dietrich y Josef von Sternberg, director de la película *El ángel azul*. En 1946 realiza veintiocho ilustraciones para el libro *Tales of Hoffman*, de Christoph Lazare, publicado por A.A. Wyn de Nueva York, y la portada de la edición americana de *Twins of Nurembeg*, de Hermann Kesten, publicado

por L.B. Fischer de Nueva York. Pasa el verano en Katonah, Nueva York, en la casa de Jacqueline y Joseph Borsntein. Decide pintar uno de sus *Wunderkind* (niño prodigio).

- 1948 Obtiene la ciudadanía norteamericana. Realiza doce ilustraciones y la portada para el libro *The Continental Tales of Henry Wadsworth Longfellow*, publicado por la editorial Story Classics, Allentown, Pennsylvania.
- 1950 Decide dedicarse íntegramente a la pintura. Viaja a París en el barco "Queen Elisabeth" para pasar el verano y pinta el retrato de *Verlaine*. En septiembre regresa a Nueva York y realiza una de sus obras clave: el retrato de *Marcel Proust*.
- 1952 El Club de Directores Arte de Nueva York le otorga el premio Distinctive Merit por su trabajo como ilustrador en general. Pinta la obra *The Child's Dream*. Acepta el cargo de profesor de media jornada de expresión gráfica en el Instituto Pratt de Brooklyn, puesto que ocupa hasta 1965. Muere Joseph Bornstein y Jacqueline (Elsbeth Lindner) se suicida meses después.
- 1953 Viaja a Europa con Evelyn Hofer visitando París, Milán, Zurich y Fextal, Suiza. Realiza su primera gran obra: *The Meeting*.
- 1954 Realiza su primera exposición individual en la galería Betty Parsons, en Nueva York, sin ninguna venta. Diseña el rótulo del título para el programa *Studio One* de la cadena CBS-TV. Entre otros artistas que crean esta ilustración están: René Bouché, John Groth, Dong Kingman, Joseph Low y Andy Warhol. Entabla amistad con el pintor Leo Rabkin y su mujer Dorothy.
- 1956 A través de René Bouché conoce a Priscilla Morgan, agente literario. Continúa como profesor de media jornada en el Instituto Pratt. Pasa el verano en París.
- 1957 Nuevo domicilio en Nueva York, donde su vecino es el escultor japonés Isamu Noguchi. Es elegido artista invitado para dar una serie de cursos en la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut. Recibe el premio Fundación William and Noma Copley.
- 1959 Conoce a Andy Warhol. Un año más tarde es nombrado profesor auxiliar del Instituto Pratt.
- 1961 Arne Ekstorm visita el estudio de Lindner. Realiza una exposición individual retrospectiva en la galería Cordier and Warren de Nueva York, obteniendo un gran éxito. La Fundación William and Noma Copley publica el primer monográfico sobre Lindner, con texto de Sidney Tillim.
- 1962 Su colección de juguetes y máscaras es fotografiada en su estudio por Evelyn Hofer. Participa por primera vez en una exposición colectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York: *Recent Painting U.S.A.:The Figure* con la obra *Musical Visit* (1961). *The Meeting* (1953) es adquirida por el Museum of Modern Art de Nueva York. Exposición individual en la galería Robert Fraser de Londres.
- 1963 Participa en la exposición *American 63* en el Museum of Modern Art de Nueva York. Pasa el verano en Spoleto, Italia, junto a Isamu Noguchi y Priscilla Morgan. Realiza otro importante retrato de grupo: *The Street*.
- 1965 Primera exposición individual en París en la galería Claude Bernard. Participa en la exposición *Erotic Art 66* en la galería Sidney Janis de Nueva York. Da una serie de clases como profesor invitado en el Hochschule für Bildende Künste (Escuela de Artes Gráficas) de Hamburgo. Pinta *Disneyland*.
- 1966 Realiza varias obras importantes de gran formato, como *Telephone, Hello, No, Pillow* y *Ice*. Deja la enseñanza en el Instituto Pratt. Visita a René Magritte en su casa de Bruselas poco antes de que fallezca.

- 1967 Pinta un retrato de Marilyn Monroe titulado *Marilyn was here*. Bajo el mismo título realiza su primera carpeta de litografías, publicada por Manus Presse de Stuttgart. Participa en la exposición *Homage to Marilyn Monroe* en la galería Sidney Janis de Nueva York.
- 1968 Celebra su primera exposición retrospectiva en museos europeos con itinerario por Leverkusen, Hannover, Baden-Baden y Berlín. Es incluido en la "Documenta IV" de Kassel.
- 1969 Primera exposición retrospectiva en museos americanos en Berkeley, California, y Minneapolis. Se casa con Denise Kopelman el 30 de julio. El matrimonio Lindner visita con frecuencia París, donde reside la familia de Denise. Viajan a California, Florida, Italia y Londres. Un año más tarde recibe el premio Lichtwark de la ciudad de Hamburgo.
- 1971 Realiza la carpeta de litografías *Fun City*, publicada por Samuel Shore, Shorewood Publishers de Nueva York.
- 1972 Es nombrado miembro de la Academia Americana de las Artes y Letras de Nueva York. Fischer Fine Art Ltd. en Londres y Knoedler & Co. en Nueva York se convierten en sus agentes hasta 1975. Adquiere un apartamento y un estudio en París, donde pasa largas temporadas. Vive entre París y Nueva York.
- 1974-1976 Inaugura una exposición retrospectiva en el Musée d'Art Moderne de París con itinerario por Rotterdam, Düsseldorf, Zurich, Nuremberg y Viena, prolongándose hasta 1975, año en que la galería Maeght de París se convierte en su agente. En 1976 Lindner visita Nuremberg por primera vez tras su emigración.
- 1977 Stephen Prokopoff organiza la última exposición retrospectiva en vida del artista en el Museum of Contemporary Art de Chicago. Lindner habla de su vida y su obra en la película *Richard Lindner '77*, de Johannes Schaaf.
- 1978 Expone sus últimas obras en la galería Sidney Janis de Nueva York. Muere el 16 de abril de un ataque al corazón en Nueva York.



Richard y Denise Lindner. Fotografía: Richard Avedon.

CATÁLOGO

PINTURAS

1. *Marcel Proust*, 1950
Óleo sobre lienzo
71 x 61 cm.
Colección Ellen y Max Palevsky
2. *Wunderkind* (Niño prodigio), 1950
Óleo sobre lienzo
99,5 x 64 cm.
Colección particular
3. *Woman* (Mujer), 1950
Óleo sobre lienzo
100,4 x 40 cm.
Léon Kopelman
4. *The Child's Dream* (El sueño del niño), 1952
Óleo sobre lienzo
126,4 x 76,2 cm.
Whitney Museum of American Art, Nueva York
Donación de Mr. y Mrs. Theodore V. Marsters
5. *The Visitor* (El visitante), 1953
Óleo sobre lienzo
127 x 76 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid
6. *Boy with Machine* (Niño con máquina), 1954
Óleo sobre lienzo
122 x 72 cm.
Colección Ellen y Max Palevsky
7. *Boy with Machine* (Niño con máquina), 1955
Óleo sobre lienzo
122 x 71 cm.
Colección Sylvie Baltazart-Eon, París
8. *Stranger N.º 1* (Extraño N.º 1), 1958
Óleo sobre lienzo
203 x 137,5 cm.
The Elkon Gallery, Nueva York
Nancy Schwartz Fine Art, Nueva York
9. *Stranger N.º 2* (Extraño N.º 2), 1958
Óleo sobre lienzo
152,4 x 101,6 cm.
Tate Gallery, Londres
Donado por el artista y entregado por
The American Federation of Arts, 1967
10. *One Afternoon* (Una tarde), 1958
Óleo sobre lienzo
101,6 x 76,2 cm.
MNAM / CCI, Centre Georges Pompidou, París
11. *The Window* (La ventana), 1958
Óleo sobre lienzo
133,5 x 108 cm.
Colección particular
12. *The Secret* (El secreto), 1960
Óleo sobre lienzo
127 x 101,6 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York;
Donación de Joachim Jean Aberbach, 1977
13. *I-II*, 1962, 1962
Óleo sobre lienzo
96 x 122 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution. Legado de
Joseph H. Hirshhorn, 1981
14. *Moon over Alabama* (Luna sobre Alabama), 1963
Óleo sobre lienzo
202 x 102 cm.
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza,
Madrid
15. *The Street* (La calle), 1963
Óleo sobre lienzo
179 x 179 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

16. *Coney Island II* (Isla Coney II), 1964
Óleo sobre lienzo
178 x 132 cm.
Colección particular, Nueva York
17. *West 48th Street* (Calle 48 Oeste), 1964
Óleo sobre lienzo
177,8 x 127 cm
Colección Ellen y Max Palevsky
18. *New York City IV* (Ciudad de Nueva York IV), 1964
Óleo sobre lienzo
177,6 x 152,4 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution. Donación de
Joseph H. Hirshhorn, 1966
19. *Disneyland*, 1965
Óleo sobre lienzo
203 x 127 cm.
Museum Ludwig, Colonia
20. *Ice* (Hielo), 1966
Óleo sobre lienzo
177,8 x 152,4 cm.
Whitney Museum of American Art, Nueva
York; Adquirido con fondos de Los Amigos del
Whitney Museum of American Art
21. *Hello* (Hola), 1966
Óleo sobre lienzo
178 x 153 cm.
Robert E. Abrams
22. *Marilyn was here* (Marilyn estuvo aquí), 1967
Óleo sobre lienzo
182,9 x 152,4 cm.
Colección Ellen y Max Palevsky
23. *Rear Window* (Ventana trasera), 1971
Óleo sobre lienzo
175 x 200 cm.
IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.
Generalitat Valenciana
24. *Thank you* (Gracias), 1971
Óleo sobre lienzo
193 x 137,2 cm.
Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano
25. *Circus, Circus*, (Circo, Circo), 1973
Óleo sobre lienzo
203,2 x 177,8 cm.
Colección particular
26. *Solitaire* (Solitario), 1973
Óleo sobre lienzo
200 x 180 cm.
Colección Ulla y Heiner Pietzsch, Berlín
27. *Yellow Tie* (Corbata amarilla), 1974-75
Óleo sobre lienzo
125,7 x 106 cm.
Fred Howard
28. *La Chasse* (La caza), 1976
Óleo sobre lienzo
204 x 153 cm.
Colección Sylvie Baltazart-Eon, París
29. *Contact* (Contacto), 1977
Óleo sobre lienzo
203 x 137,5 cm.
National Gallery of Art, Washington, D.C.;
Donación Denise Lindner, 1986

ACUARELAS

30. *The Corset* (El corsé), 1954
Acuarela, lápiz y carboncillo sobre papel
72,4 x 57,1 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution. Donación de
Joseph H. Hirshhorn, 1966
31. *The City* (La ciudad), 1964
Carboncillo, acuarela y collage
sobre papel
73,3 x 58,2 cm.
Colección particular
32. *The Paris Review* (Revista de París), 1965
Acuarela sobre papel
70,8 x 50,8 cm.
Colección particular
33. *Masked Woman* (Mujer con máscara), 1966
Acuarela sobre papel
102 x 72 cm.
Colección particular
34. *Adults Only* (Sólo adultos), 1967
Acuarela sobre papel
101,6 x 52,7 cm.
Léon Kopelman
35. *Spoletto 1957-1967*, 1967
Acuarela sobre papel
48,3 x 35,4 cm.
Colección particular
36. *Marilyn was here* (Marilyn estuvo aquí), 1967
Acuarela, pluma y tinta, grafito,
papel impreso recortado y pegado,
tejidos y ligero sobre papel
77,5 x 64,8 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York;
Donación de Ruth Klein, 1988
37. *A Man's Best Friend* (El mejor amigo del
hombre), 1969
Acuarela sobre papel
61 x 51 cm.
Colección particular
38. *Miss American Indian* (Señorita india
americana), 1969
Acuarela sobre papel
60 x 50,8 cm.
Colección particular
39. *Two Profiles* (Dos perfiles), 1969
Acuarela sobre papel
63,5 x 45 cm.
Colección particular
40. *Shoot* (Disparo), 1969
Acuarela sobre papel
60 x 50 cm
Galerie Claude Bernard, París
41. *Girl with Bird* (Niña con pájaro), 1973
Acuarela sobre papel
31 x 24 cm.
Colección particular
42. *A Letter from New York* (Carta de Nueva York),
1974
Acuarela sobre papel
125,7 x 90,1 cm.
Colección particular
43. *Ace* (As), 1975
Acuarela sobre papel
76 x 57 cm.
Colección particular
44. *The Window* (La ventana), 1975
Acuarela sobre papel
66 x 50 cm.
Colección René Schneider
45. *Circus* (Circo), 1977
Acuarela sobre papel
125,5 x 95 cm.
Colección particular
46. *Woman with a whip* (Mujer con fusta), 1977
Acuarela sobre papel
126 x 94,3 cm.
Colección particular



Richard Lindner con la obra *Moon over Alabama* (*Luna sobre Alabama*) en un primer estado, 1963.
Fotografía: Hans Namuth.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon 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.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos, con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Berlin con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés: Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja.</p> <p>Rouault, con textos de Stephan Koja.</p>		<p>Matherwell: Obra Gráfica 1975-1991, con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann, con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann, con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996, con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte, con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso, con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1998
© Legado Richard Lindner

Texto:
Werner Spies

Diseño catálogo:
Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

La Fundación Juan March desea agradecer al Legado Richard Lindner el permiso para reproducir las obras de Richard Lindner en esta publicación.

© Richard Avedon (cortesía Anouk Papadiamandis,) págs. 90 y 93.

© Evelyn Hofer, págs. 2 y 14.

© Fototeca de las colecciones del MNAM / CCI,
Centre Georges Pompidou, París; pág. 39.

© 1991 Legado Hans Namuth, Documentos Hans Namuth,
Archivos de Arte Americano, Smithsonian Institution,
Washington, D.C.; pág. 97.

© 1998 Whitney Museum of American Art, págs. 6 y 55.

Traducción:
Alfonso Alarcón
Anne Moncho

Fotomecánica:
Perfil 4

Fotocomposición e impresión:
Jomagar, Móstoles (Madrid)

Encuadernación:
Ramos

ISBN: 84-7075-475-0 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-04-1 Editorial Arte y Ciencia
Depósito legal: M. 25.475-1998



RICHARD LINDNER. Fundación Juan March. Octubre - Diciembre, 1998