



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

**ESPÍRITU DE MODERNIDAD:
DE GOYA A GIACOMETTI
OBRA SOBRE PAPEL DE LA COLECCIÓN
KORNFELD**

2003

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
www.march.es

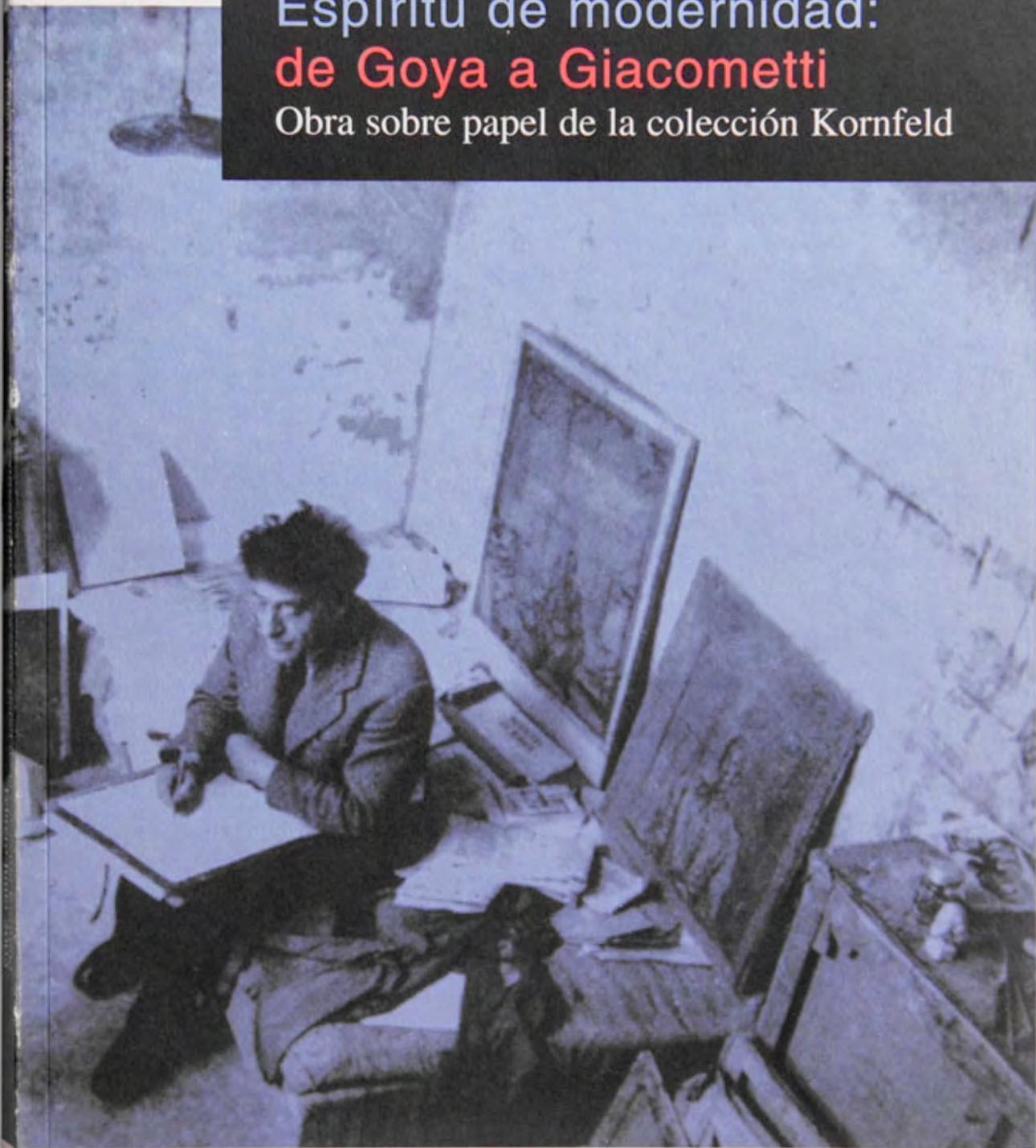


8 428845 006124

Espíritu de modernidad:

de Goya a Giacometti

Obra sobre papel de la colección Kornfeld



Espíritu de modernidad:
de Goya a Giacometti

Obra sobre papel de la colección Kornfeld

GoyaDegas**Pissarro**Seurat**Redon**
ModiglianiMondrian**Brancusi**
LégerKlee**Picasso**Chagall**Klimt**
SchieleGrosz**Kirchner**Giacometti

Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti

Obra sobre papel de la colección Kornfeld

7 Febrero - 8 Junio 2003

Fundación Juan March

Índice

5

Presentación

7

La historia dice siempre nuevas verdades
por Werner Spies

13

Obras

129

Catálogo

Con la colaboración de **IBERIA**

Cubierta: Giacometti dibujando en su estudio de París, 1954. Fotografía: Sabine Weiss.

La Fundación Juan March presenta, bajo el título *Espíritu de Modernidad: de Goya a Giacometti. Obra sobre papel de la colección Kornfeld*, una colección de 82 obras reunidas en esta exposición, fechadas entre 1820 y 1964, en la que se evoca la vivencia visual de un itinerario estético de las corrientes artísticas de la historia del arte moderno. Este conjunto de dibujos, acuarelas, guaches, pasteles y cuatro esculturas en bronce, transmiten la energía del espíritu de modernidad y transformación ansiado por sus autores. La figura clave del gran precursor del arte moderno, Goya, abre un elenco de 17 artistas entre los que se encuentran: Degas, Pissarro, Seurat, Redon, Modigliani, Mondrian, Brancusi, Léger, Klee, Picasso, Chagall, Klimt, Schiele, Grosz, Kirchner y Giacometti. La exposición descubre cómo todos estos artistas hacen de la obra sobre papel su mayor aliado en la experimentación, en la búsqueda de la creación nueva.

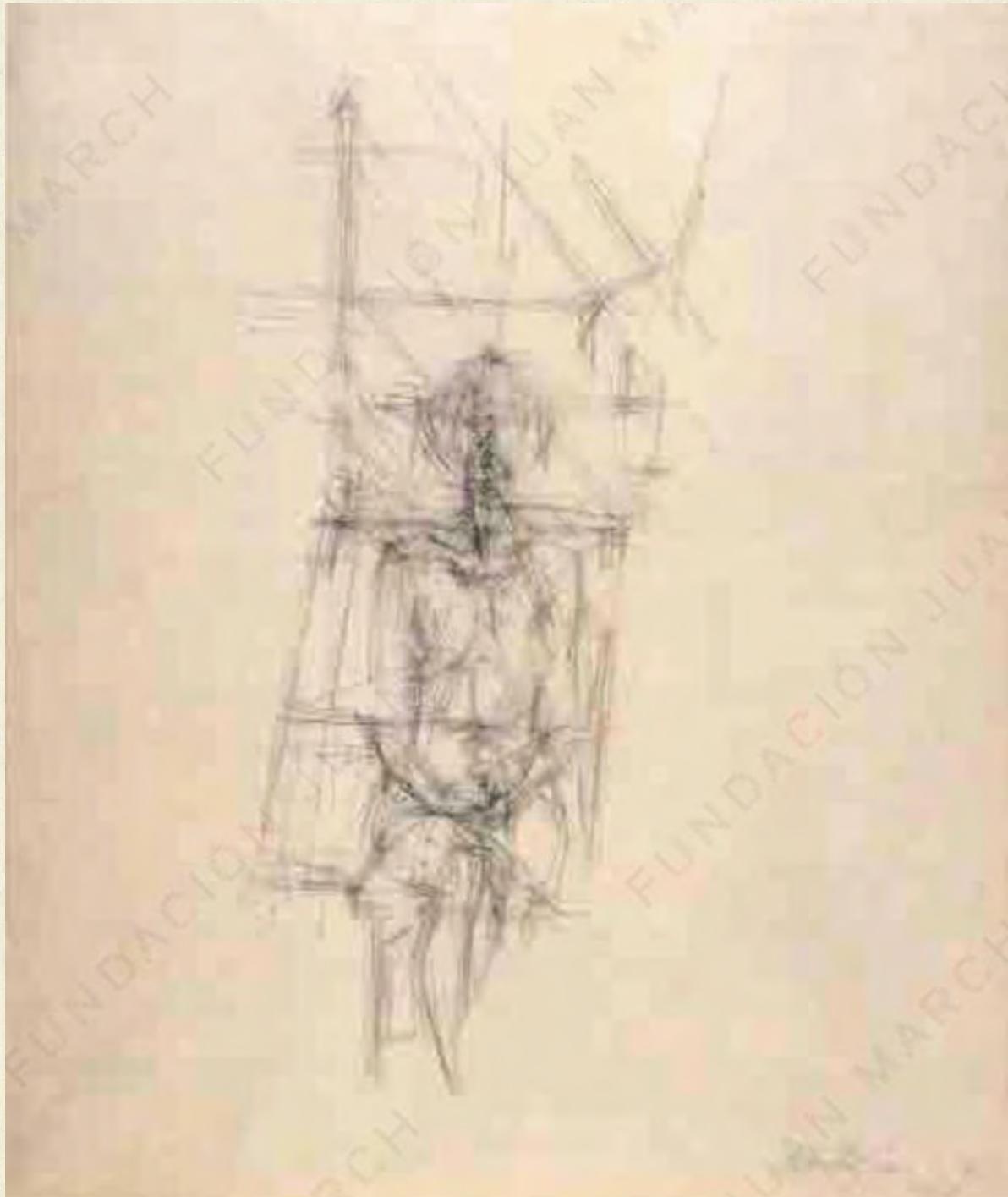
Para muchos, la obra del artista es el reflejo de su espíritu, íntimo e intangible, que inconscientemente lo materializa en su propia obra. El espíritu de modernidad, de innovación, de búsqueda, de cambio en la interpretación y en la visión del arte es el denominador común que nos revela la cohesión existente entre los artistas representados en esta colección. Independientemente de su estilo artístico o de su tiempo, de movimientos o manifestaciones individuales, este nexo establece una comunicación intergeneracional entre todos ellos dando unidad a la muestra dentro de la pluralidad de caminos hacia la modernidad.

Expresamos nuestro agradecimiento a Eberhard Kornfeld, prestigioso galerista suizo, por la generosidad y confianza depositadas en nuestra Fundación para presentar parte de su excelente colección, fruto de más de cinco décadas de dedicación, admiración por las grandes figuras del pasado y amistad con muchos de los artistas representados.

La Fundación Juan March desea también agradecer la indispensable colaboración de Yvonne Kaehr, Christine Stauffer y Margaret Tangelder de la Galería Kornfeld de Berna en la preparación de esta muestra. Del mismo modo, nuestro agradecimiento a Werner Spies, antiguo director del MNAM/CCI Centre Georges Pompidou de París, por su inestimable ayuda en el asesoramiento y realización del texto del catálogo de esta exposición.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la organización de esta exposición en Madrid, expresamos nuestro más sincero reconocimiento.

Madrid, febrero, 2003



74. Giacometti: *Desnudo sentado*, 1958

“La historia dice siempre nuevas verdades”¹.

Werner Spies

Una colección excepcional de obras sobre papel recopiladas por un hombre que a lo largo de muchas décadas ha logrado afinar un agudo sentido de la calidad, a lo que contribuyó su incesante relación sensorial con las obras, así como el compromiso con un reconocimiento sistemático del trabajo artístico, plasmado en los catálogos de obras que confeccionó. La exposición ofrece una recapitulación de la historia del arte de los dos últimos siglos: nos guía desde Goya hasta Giacometti, con el dibujo como argumento exclusivo. Un hecho que parece significativo, puesto que en este medio estable y en las dimensiones reducidas de la lámina puede manifestarse una cota elevada de atrevimiento e independencia. El dibujo es un bastión particularmente eficaz de la libertad artística. En la colección se ha consumado una mirada sintética que cultiva incesantemente las propias predilecciones, entre las que sin ningún género de dudas se cuentan, junto a los impresionistas, Klee, Picasso, Klimt y Schiele, los trabajos de Kirchner y Giacometti. En modo alguno se ha tratado de documentar todas las tendencias y nombres conocidos: los aspectos monográficos y la discusión de estilos son más importantes que la enumeración de nombres y acontecimientos. En estas láminas los artistas exhiben momentos inolvidables. Esta concentración y el carácter irrepetible y único vinculado con la mano del artista sirven para evadir la “asituacionalidad”, esa terrible palabra con la que Hegel amenazó a su época. Con este trasfondo, las exposiciones como la que podemos contemplar

¹ (Nietzsche, *Fragmentos de una filosofía tardía*).

ahora se convierten en manifiesto de la fascinación. Se sublevan contra la glotonería que tan frecuentemente paraliza nuestra actividad estética. ¿No podríamos acaso eludir la muerte por asfixia, que acecha en nuestro sobresaturado mundo que todo lo clasifica, tomándonos un respiro y haciendo sin miramientos profesión de fe sólo de aquello que aún consigue decirnos algo en medio de tanta marea de productos de arte? Es necesario elegir y renunciar, como hace el coleccionista. Poco es lo que permanece: el tiempo constituye un filtro muy eficaz. Henri Michaux ha glosado en una regla intuitiva la lucha casi darwiniana por la supervivencia artística: “On ne peut guère loger à plus de vingt dans un siècle. De là les grandes disputes pour la célébrité”².

La reunión de estas láminas nos plantea preguntas. No basta con limitarse a disfrutarlas orgiásticamente. Las láminas nos permiten lanzar una mirada más compleja a la historia del arte moderno, lo que podemos constatar en la reacción de casi todos los artistas tan pronto se les intenta poner en una relación histórica: su negación casi desesperada del influjo del arte, sobre todo del coetáneo, y su rechazo de todo conocimiento de los trabajos de los contemporáneos. Esta pulsión de autoridad de lo individual no puede separarse de la constatación de que el arte moderno sigue siendo por principio ante todo el arte de las generaciones que siguieron al historicismo. Estos artistas trataron de desdecirse del mismo y de los pasados ejemplares. El escepticismo frente a la evidencia y naturalidad de la evolución posterior y frente a la idea arquetípica que aplican Degas, Seurat, Redon, el Picasso de las *Señoritas de Aviñón*, el expresionismo, el cubismo y la improvisación de Kandinsky exige subrayar una y otra vez todo cuanto en el arte moderno desearía oponerse intencionadamente a una organización del mundo histórico rastreable con el raciocinio y a una evolución de estilos rastreable a lo largo del tiempo. Casi por doquier encontramos la “mera apariencia por el yo” de Hegel, que ahora se traspasa al poder del artista³. Nos topamos constantemente con esta argumentación en favor de la autonomía y la autorrealización que plantea la ruptura con la tradición, la receta propia contra los usos y costumbres del taller. Tales contradicciones y procedimientos buscadamente antihistóricos se resisten a las evoluciones rastreables, incluso dentro de la obra de un único artista. Con carácter muy general puede afir-

² (Henri Michaux, *Passages*, nouv. édit. revue et augmentée, París 1950/1963). Traducción: «Éramos apenas veinte en ese siglo. De ahí las grandes luchas por la celebridad».

³ (Habermas, *Diskus*, p. 29).

marse lo siguiente: la idea de la modernidad necesita la energía y fundamentación de decisiones espectaculares que, a lomos de lo nuevo, traten denodadamente de conquistar y escenificar el instante no histórico de esa misma novedad. En este sentido, los primeros años del siglo XX siguen radicalmente divorciados de todo lo precedente. Baste recurrir a una manifestación muy descriptiva del fenómeno realizada por Josef Hoffmann: "El cuadrado puro y el uso del blanco y negro como colores dominantes me interesan porque estos elementos transparentes no habían aparecido nunca en estilos anteriores". Esta búsqueda sistemática del "carácter único y ahistórico", el punto de apoyo de Arquímedes, envuelve desde la psicología del artista todo cuanto encontramos repetidamente en infinitas variaciones. La imagen de "insularidad" de la obra de arte de la que habla Benedetto Croce para desgajar al genio único de toda vinculación evolucionista parafrasea la reivindicación de soledad y autonomía. Esa palabra ilustra el carácter de distancia que sobre sí mismo busca el arte. Debe garantizar a la obra individual sus propios campos de significación, y así pone de manifiesto que la fascinación sigue dependiendo de conquistas absolutamente personales. Las actividades artísticas de los últimos treinta años, que quedan conscientemente de lado en esta presentación de dibujos, dan la razón a esta colección. Aquí es donde radica la actualidad de esta recopilación. Las láminas subrayan la búsqueda de la necesidad de una diversidad histórica. Porque en el renacer de los patrones estilísticos y comportamentales expresionistas y en el repliegue a un simbolismo privado, imposibles de pasar por alto en los talleres de los artistas jóvenes, se inicia una rebelión contra la ausencia de emoción en la que acabó por sumirse la fe en las vanguardias. Fueron sobre todo la ilusión de la no objetividad y el "lenguaje universal" del arte informal los que dominaron largamente. Tenían la necesidad imperiosa de suprimir el siglo XIX, sus temas y sus técnicas. Y aquí ocurrió un hecho decisivo: el cuestionamiento de una vanguardia "lógica", lineal, durante mucho tiempo delimitada tan nítidamente que en su seno no encontraron cabida artistas como Klimt o Schiele, cambió radicalmente la perspectiva. Las rehabilitaciones que esa vanguardia propuso, más como escapatoria a la estrechez formal, y la fascinación por lo *kitsch*, que el surrealismo y el *pop art* impulsaron hasta el punto de que se perdió el concepto de *kitsch* como concepto excluyente de lo estético, acabaron por conducir a la caída obligada de las delimitaciones seguras establecidas frente al siglo XIX. También éste es un "servicio" del arte de nuestro tiempo: la posibilidad de revalorizar lo que anteriormente sólo, y a lo sumo en sentido negativo, podía aducirse como objeto contrastivo de profundidad de la modernidad que se

halla fundamentada precisamente en lo que hoy día caracteriza al arte. La revalorización es un símbolo de la fuerza con la que el arte actual se ha desdicho de la pretensión de ser representante único reivindicada por la vanguardia. Con una mirada retrospectiva, la fecha decisiva de esta inversión de valores, que cabría considerar como entierro simbólico de la idea de irreversibilidad de la vanguardia, es la inauguración del Musée d'Orsay en París. La organización de este espacio puso fin, por de pronto de manera visible y espectacular, a un proceso que ya se había instaurado mucho antes. El primer plano del interés pasaron a ocuparlo el arte de salón y el estudio del arte por encargo y de las condiciones estilísticas, técnicas y de contenido que dependían de un arte por encargo. A buen seguro que ello presentaba para el historiador la ventaja de poder estudiar las estructuras de competencia y de intermediación en el arte, que antes debían manifestarse con carácter general en los encargos, basándose en una época para la que se disponía mucho más que nunca de documentos sin solución de continuidad. En este ámbito el papel y la función de la sociedad podían captarse mejor y más objetivamente que en el ámbito de la vanguardia, cuyos puntos de fuga críticos se hallaban casi exclusivamente en el taller, en el manifiesto o en el círculo de unos pocos artesanos y coleccionistas. La cuestión de la continuidad comenzó a cobrar cada vez más importancia frente a la de la superación de la tradición. Hoy día nos parece incomprensible la cesura brusca que defendía la vanguardia para con el denostado siglo XIX. Las láminas de la colección Kornfeld también eluden el concepto simplificador de vanguardia. Todos los trabajos subrayan la importancia de los temas. Muestran personas, paisajes, escenas narrativas, visiones fantásticas o grotescas. La modernidad y la referencia temporal aguda aparecen por doquier como contrapeso de la vanguardia y de su estrechez de perspectivas. El objetivo consiste en hacer reconocibles las irritaciones y rupturas de la época. Se exhibe una sucesión dispar de trabajos que en el momento en que surgieron no querían referirse ya a las garantías y las derivaciones históricas. El paso de la modernidad, todos los objetos que la modernidad nos ofrece, coincide con la búsqueda de efectos que quieren escapar desesperadamente a la fundamentación mediante tradiciones académicas. El uso de la lámina de dibujo resulta clarificador de todo ello. En esa discontinuidad radical parece enmascararse el principio del arte moderno. Y por eso resulta tan instructiva una mirada a las suturas de la historia más reciente del arte, porque el papel y el significado de éste ya cambiaron decisivamente en la segunda mitad del siglo XIX. La autonomía de la actividad artística y el rechazo de las instituciones que trataban de reglamentar la producción del

arte son en resumidas cuentas las razones continuamente argüidas en los círculos de las secesiones y los talleres que reaccionan contra la gestión oficial del arte. En último término el cambio de la función del arte, que Hegel destacara en su célebre acotación sobre el carácter pretérito del mismo, tan sólo era capaz de engendrar aquello que denominamos arte moderno.

“La mayor parte de los artistas que han abordado temas modernos se han contentado con temas públicos y oficiales de nuestras victorias y de nuestro heroísmo político. Y aun así lo hacen rechinando y porque se lo encarga el gobierno que les paga. Sin embargo, hay otros temas privados que son muy heroicos de manera diferente. El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad –criminales y entretenidas–, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo”.

Charles Baudelaire: “Del heroísmo de la vida moderna”, en *Salón de 1846*, 1846.



OBRAS

La modernidad

De este modo va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través *del gran desierto de hombres*, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada a nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos impresiona la tendencia general de los artistas a vestir a todos los personajes con trajes antiguos. Casi todos se sirven de las modas y los muebles del Renacimiento, como David se servía de las modas y los muebles romanos. Sin embargo existe una diferencia: David, habiendo elegido temas griegos y romanos, no podía hacer otra cosa que vestirlos a la antigua, en tanto que los pintores actuales, al elegir temas de naturaleza general aplicables a todas las épocas, se obstinan en ataviarlos con los trajes de la Edad Media, del Renacimiento o del Oriente. Es, evidentemente, signo de una gran pereza; pues es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo en el vestido de una época, que aplicarse a extraer la belleza misteriosa que puede contener, por mínima y ligera que sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo; la mayor parte de los hermosos retratos que nos quedan de tiempos anteriores están vestidos con trajes de su época. Son perfectamente armoniosos, porque el traje, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un todo de una completa vitalidad. Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tienen el derecho de despreciarlo o de prescindir de él. Suprimiéndolo, caen forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del primer pecado. Si sustituyen el traje de la época, que se impone necesariamente, por otro, estarán haciendo un contrasentido que no puede tener excusa más que en el caso de una mascarada que pide la moda. Así, las diosas, las ninfas y los sultanes del siglo XVIII son retratos *moralmente* parecidos.

Sin duda es excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero no puede ser más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente. Los ropajes de Rubens o Veronés no les enseñarán a hacer el *muaré antiguo*, el *satén a la reina*, o cualquier otro tejido de nuestras fábricas, levantado, balanceando por la miriñaque o las faldas de muselina almidonada. El tejido y el grano no son los mismos de las telas de la antigua Venecia o de las que se llevaban en la corte de Catalina. Añadamos también que el corte de la falda y del corsé es absolutamente diferente, que los pliegues están dispuestos con un nuevo sistema, y, por último, que el gesto y el porte de la mujer actual dan a su vestido una vida y una fisonomía que no son las de la mujer antigua. En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de convertirse en la antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente. A esa tarea se aplica particularmente el Sr. G.

He dicho que cada época tenía su porte, su mirada y su gesto. Esta proposición es sobre todo fácil de verificar en una vasta galería de retratos (la de Versalles, por ejemplo). Pero puede llevarse to-

davía más lejos. En la unidad llamada nación, las profesiones, las castas, los siglos introducen la variedad, no solamente en los gestos y las maneras, sino también en la forma positiva del rostro. Tal nariz, tal boca, tal frente llenan el intervalo de una duración que no pretendo determinar aquí, pero que ciertamente puede ser sometida a un cálculo. Tales consideraciones son lo bastante familiares a los retratistas; y el gran defecto del Sr. Ingres, en particular, es querer imponer a cada tipo que posa un perfeccionamiento más o menos despótico, tomado del repertorio de las ideas clásicas.

En semejante materia sería fácil y legítimo razonar a priori. La correlación perpetua de lo que llamamos *el alma* con lo que llamamos *el cuerpo* explica muy bien cómo todo lo que es material o efluvio de lo espiritual representa y representará siempre lo espiritual de lo que deriva. Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, al tener que pintar una cortesana del tiempo presente, se *inspira* (es la palabra consagrada) en una cortesana de Tiziano o de Rafael, es infinitamente probable que haga una obra falsa, ambigua y oscura. El estudio de una obra maestra de ese tiempo y de ese género no le enseñará ni la actitud, ni la mirada, ni el gesto, ni el aspecto vital de una de esas criaturas que el diccionario de la moda ha clasificado sucesivamente bajo los títulos groseros o jocosos de *impuras, mujeres entretenidas, mujeres galantes y queridas*.

La misma crítica se aplica rigurosamente al estudio del militar, del dandi, del propio animal, perro o caballo y de todo aquello que compone la vida externa de un siglo. ¡Ay de aquel que estudie en lo antiguo otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general! Por mucho zambullirse, pierde la memoria del presente; abdica el valor y los privilegios que aporta la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones. El lector comprende por anticipado que yo podría verificar fácilmente mis asertos sobre otros numerosos objetos distintos a la mujer. ¿Qué diría por ejemplo, de un pintor de marinas (llevo la hipocresía al extremo) que, teniendo que reproducir la belleza sobria y elegante del navío moderno, fatigara sus ojos estudiando las formas recargadas, contorneadas, la popa monumental del navío antiguo y el velamen complicado del siglo XVI? ¿Y, qué pensarían de un artista al que hubieran encargado hacer el retrato de un pura sangre, célebre en las solemnidades del hipódromo, si limitara su observación a los museos, si se contentara con contemplar el caballo en las galerías del pasado, en Van Dyck, Bourguignon o Van der Meulen?

El Sr. G., dirigido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia, ha seguido una vía completamente diferente. Ha empezado por contemplar la vida, y sólo más tarde se las ha ingeniado para aprender los medios de expresar la vida. El resultado ha sido una originalidad conmovedora, en la que lo que puede quedar de bárbaro y de ingenuo aparece como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como un halago a la verdad. Para la mayoría de nosotros, sobre todo para las personas de negocios, a cuyos ojos la naturaleza no existe, de no ser en sus relaciones de utilidad con sus negocios, lo fantástico real de la vida está singularmente mitigado. El Sr. G. lo absorbe continuamente; tiene la memoria y los ojos llenos de ello.

Charles Baudelaire: “La modernidad”, en *El pintor de la vida moderna*, 1863.

“Goya es siempre un gran artista, a menudo terrible. Une a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española (la del buen tiempo de Cervantes) un espíritu mucho más moderno, o al menos que ha sido mucho más estimado y buscado por los artistas en los tiempos modernos, es decir, el amor de lo inaprensible, el sentido de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y los rasgos dominantes en esos rostros humanos animalizados por las circunstancias”.

Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques*, 1868.



1. Caballero ayudando a una dama a subir la escalera, c. 1815-20

“Pero vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla sólo a él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta, y él sólo, sin discípulos ni secuaces, rebelde a todo yugo e imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo y aun contra toda saludable disciplina de la forma; manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos, o llevando a sus aguafuertes todos los terrores y pesadillas de la noche, fue a un tiempo el último retoño del genio nacional y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario”.

Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883.



2. Cazador con su perro, c. 1815-20

“¿Cómo hablar dignamente de este artista esencialmente parisiense, cuyas obras revelan tanto talento literario y filosófico como arte del dibujo y ciencia del color? De un trazo, dice mejor y más rápidamente cuanto puede decirse de él, porque sus obras son siempre espirituales, finas y sinceras. No intenta hacer creer en un candor que no posee; por el contrario, su ciencia prodigiosa aparece por doquier; su ingenio, tan atractivo y peculiar, dispone a las personas de la manera más imprevista y divertida, al mismo tiempo que se mantiene siempre verdadero y normal.

Lo que más odia Degas es la embriaguez romántica, la sustitución de la vida por el sueño: en una palabra, la borrachera. Es un observador; nunca busca exageraciones; obtiene siempre su efecto a través de la realidad misma, sin cargar la mano. Y es esto lo que hace de él el más precioso historiador de las escenas que nos muestra.

No necesitáis ya ir a la ópera tras haber visto los pasteles en que aparecen las *dames du corps de ballet*.

Sus estudios sobre *cafés-concierto* producen bastante más efecto que el lugar mismo, porque el artista posee una ciencia y un arte que los demás no tenemos...”.

Georges Rivière: “Exposition des Impressionnistes”, en *L'Impressionniste*, abril, 1887.



3. *Bailarina inclinándose*, c. 1875-76



4. *Cantante del Café-Concert*, c. 1877



5. *Mujer desnuda secándose el cuerpo*, c. 1879

6. *La cantante del Café-Concert. -Teresa, 1883-84*



En la obra de Degas –¿y en la de quién más?– la piel humana vive su propia vida expresiva. Las líneas de este cruel y sagaz observador muestran, a través de la dificultad de los escorzos locamente elípticos, la mecánica de todos los movimientos; no sólo registran el gesto esencial de una criatura que se mueve, sino aun sus más pequeñas y lejanas repercusiones musculares: de ahí procede esa definitiva unidad del dibujo. Arte de realismo pero que, sin embargo, no procede de una visión directa; ciertamente, en cuanto uno se siente observado, pierde su ingenua espontaneidad de movimientos. Degas, por lo tanto, no copia del natural: acumula sobre un mismo tema gran cantidad de apuntes, en los que su obra descubrirá una verdad indiscutible; nunca cuadro alguno ha evocado menos la penosa imagen del ‘modelo’ que ‘posa’.

Félix Fénéon: “Aux vitrines des marchands de tableaux”, en *Revue indépendante*, febrero, 1888.



7. *El Vesubio. Recuerdo de Nápoles, 1892*

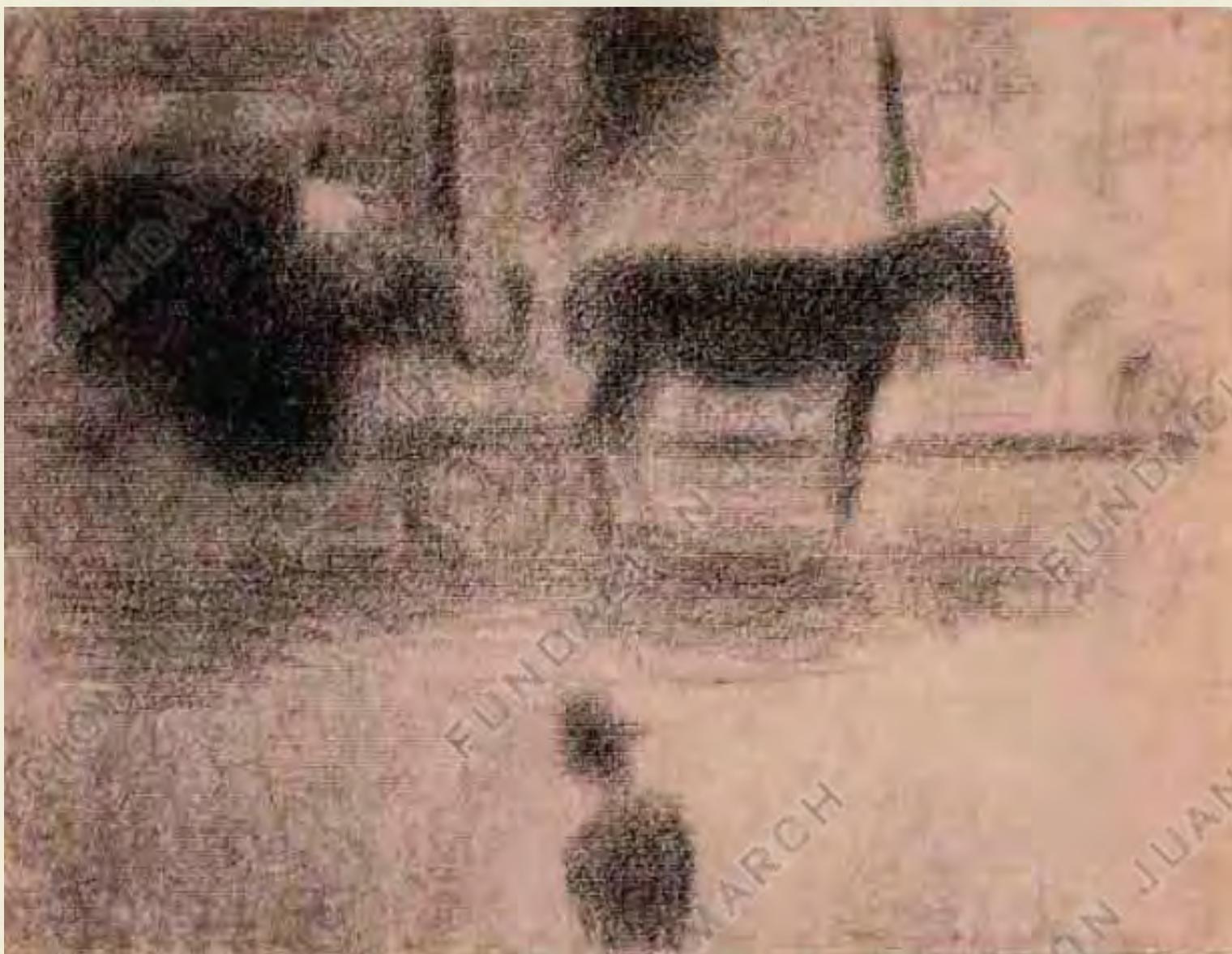


“La influencia de Seurat sobre nuestro siglo es tan profunda que lienzos como *El circo* y *El escándalo* fueron decisivos incluso para la orientación futurista, si bien una mayor toma de conciencia del genio de Seurat y de sus exactas intenciones hubiera debido impedir iniciativas tan estériles. ¡Inquietud de las formas en movimiento! Si se vuelve con el pensamiento a la atmósfera del París artístico de aquellos tiempos, debe admitirse que ningún pintor en ninguna época estuvo más aislado que Seurat. Y sin embargo, como he dicho, ahora que los testimonios mediocres pierden relieve y que aquella época comienza a asumir su propio valor histórico, Seurat se revela a nuestros ojos encantados como el verdadero iconógrafo de la misma”.

André Salmon: *La révélation de Seurat*, 1921.



9. *Dama con ramo, de espaldas*, c. 1882



10. *Carruaje*, c. 1885



11. *La luz*, c. 1900

“El arte sugestivo es como irradiación de las cosas hacia el sueño, al que también se encamina el pensamiento. Decadencia o no, es así. Digamos más bien que es crecimiento, evolución del arte para la expansión suprema de nuestra propia vida, su efusión, su más alto punto de apoyo o de sostén moral para la necesaria exaltación.

Este arte sugestivo se encuentra más libre y radiante en el arte excitante de la música, pero mediante una combinación de diversos elementos próximos, de formas traspuestas o transformadas, sin relación alguna con las contingencias pero, sin embargo, con una lógica, también es el mío. Todos los errores que la crítica ha cometido conmigo en mis comienzos se debieron a que no había nada que definir, nada que comprender, nada que limitar ni precisar, porque todo lo que es sincera y dócilmente nuevo –como lo bello, por otra parte– tiene su significado en sí mismo”.

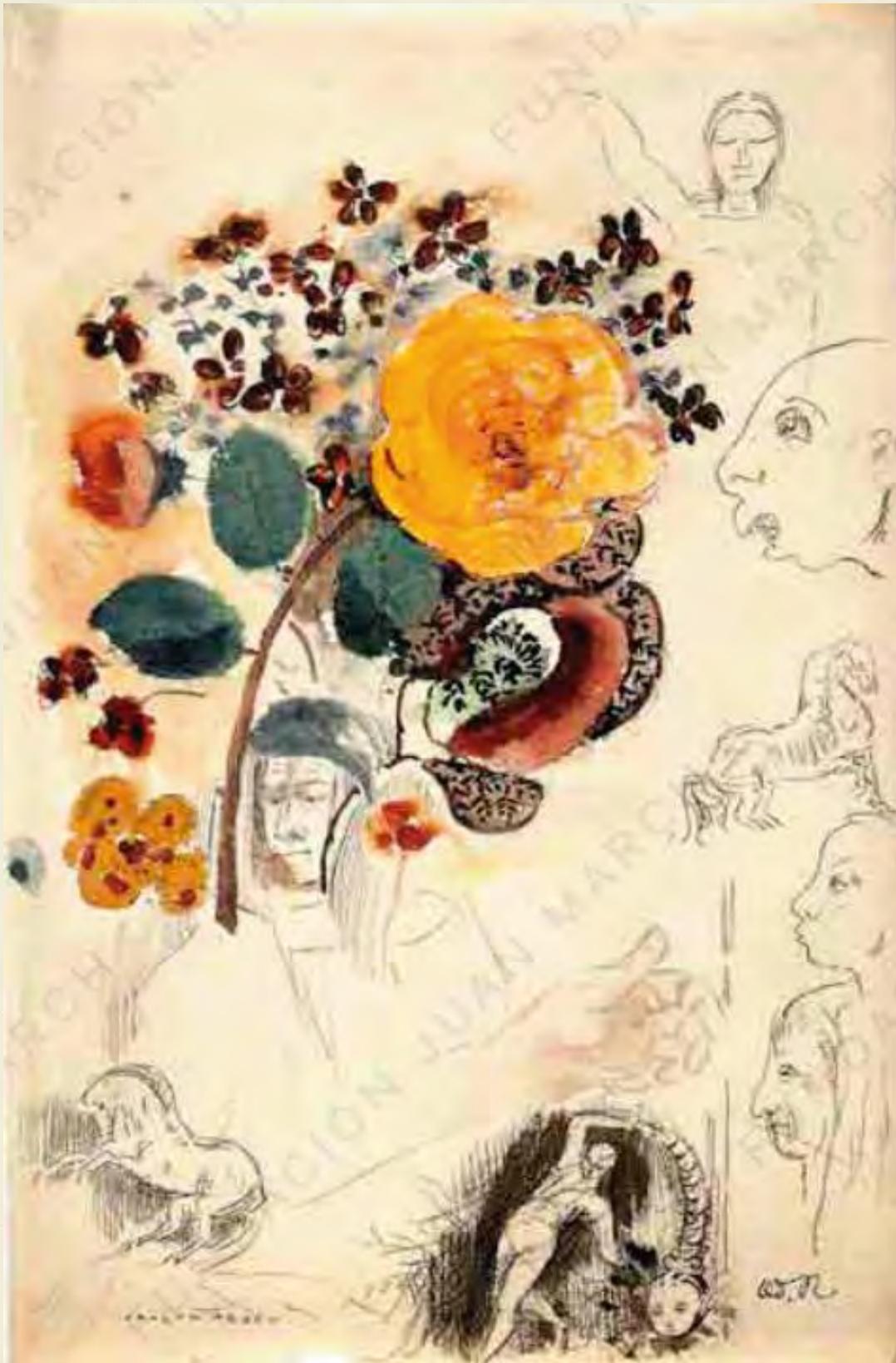
Odilon Redon: *El arte sugestivo*, 1909.



12. *Cabeza de San Antonio*, c. 1896-1900

“Es la naturaleza la que decreta que obedezcamos a las exigencias de los dones de ella recibidos. Mi propia aptitud me ha llevado al reino de los sueños. Me he entregado a las torturas de la imaginación y a las diferentes sorpresas que la naturaleza me ofrece por medio de mi lápiz, pero he canalizado y controlado esas sorpresas de acuerdo con las leyes básicas del organismo del arte que conozco y siento. Mi único propósito: instigar en el espectador, gracias a seducciones totalmente inesperadas, todas las evocaciones y fascinaciones de ese mundo desconocido que está en las fronteras del pensamiento”.

Odilon Redon: *El arte sugestivo*, 1909.



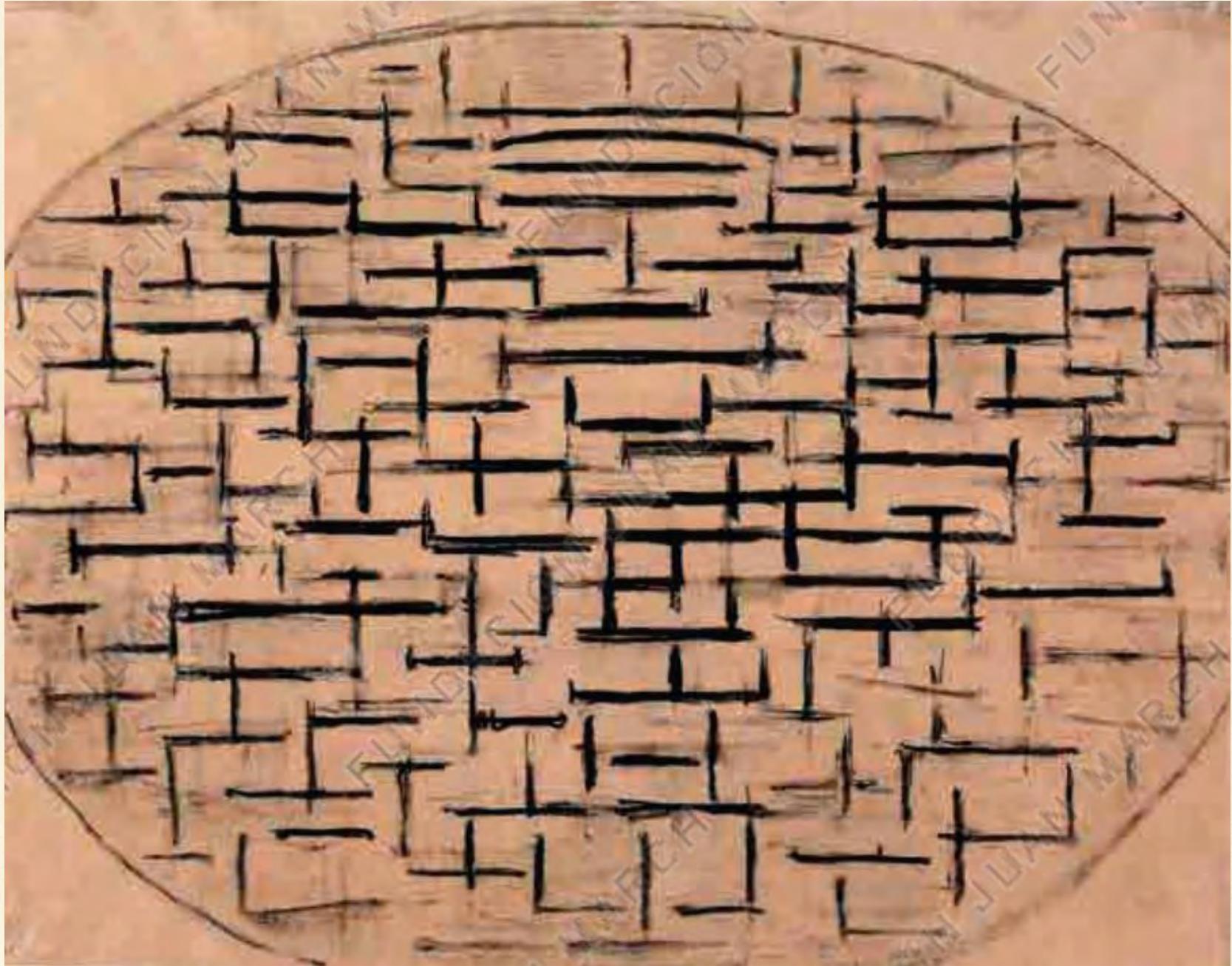
13. *Ramo. Estudio con rosa amarilla, cabezas, figuras y dos caballos, c. 1900*

14. *Cabeza de frente. Estudio para una escultura, 1910-11*



“No debemos mirar más allá de la naturaleza sino, mejor, *a través de ella*: debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal. Entonces lo exterior se convierte para nosotros en lo que efectivamente es: el espejo de la verdad. Para llegar a ello es menester que nos liberemos del apego a lo exterior, pues sólo entonces sobrepasamos lo trágico y podemos contemplar conscientemente, en todas las cosas, el reposo”.

Piet Mondrian: *Realidad natural y realidad abstracta*, 1919.



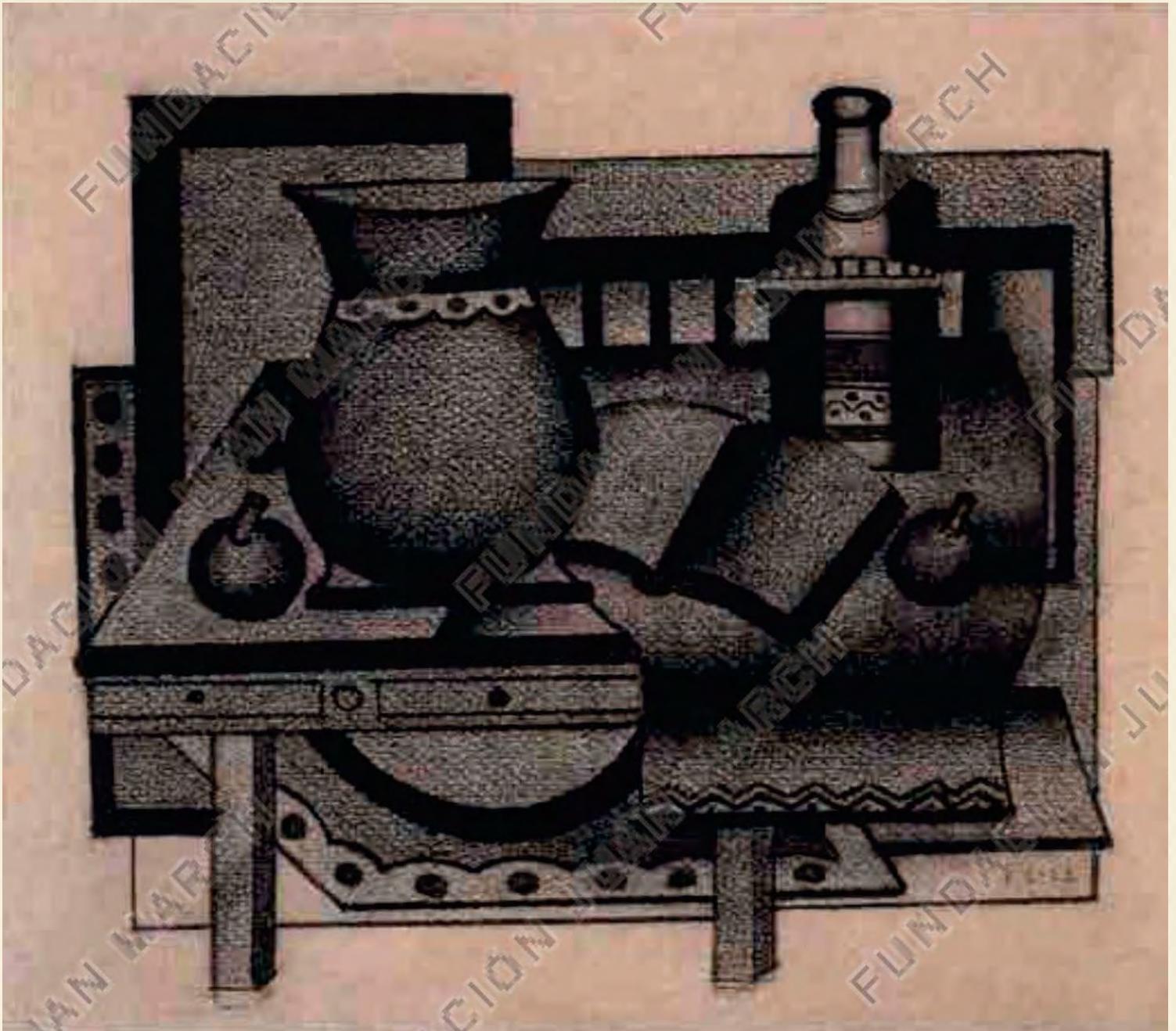
15. *El mar*, 1914

16. *Autorretrato, forjando hierro en el yunque, 1915*



“Considero que la belleza plástica en general es totalmente independiente de los valores sentimentales, descriptivos e imitativos. Cada objeto, cuadro, arquitectura, organización ornamental, tiene un valor en sí, estrictamente absoluto, independiente de lo que representa”.

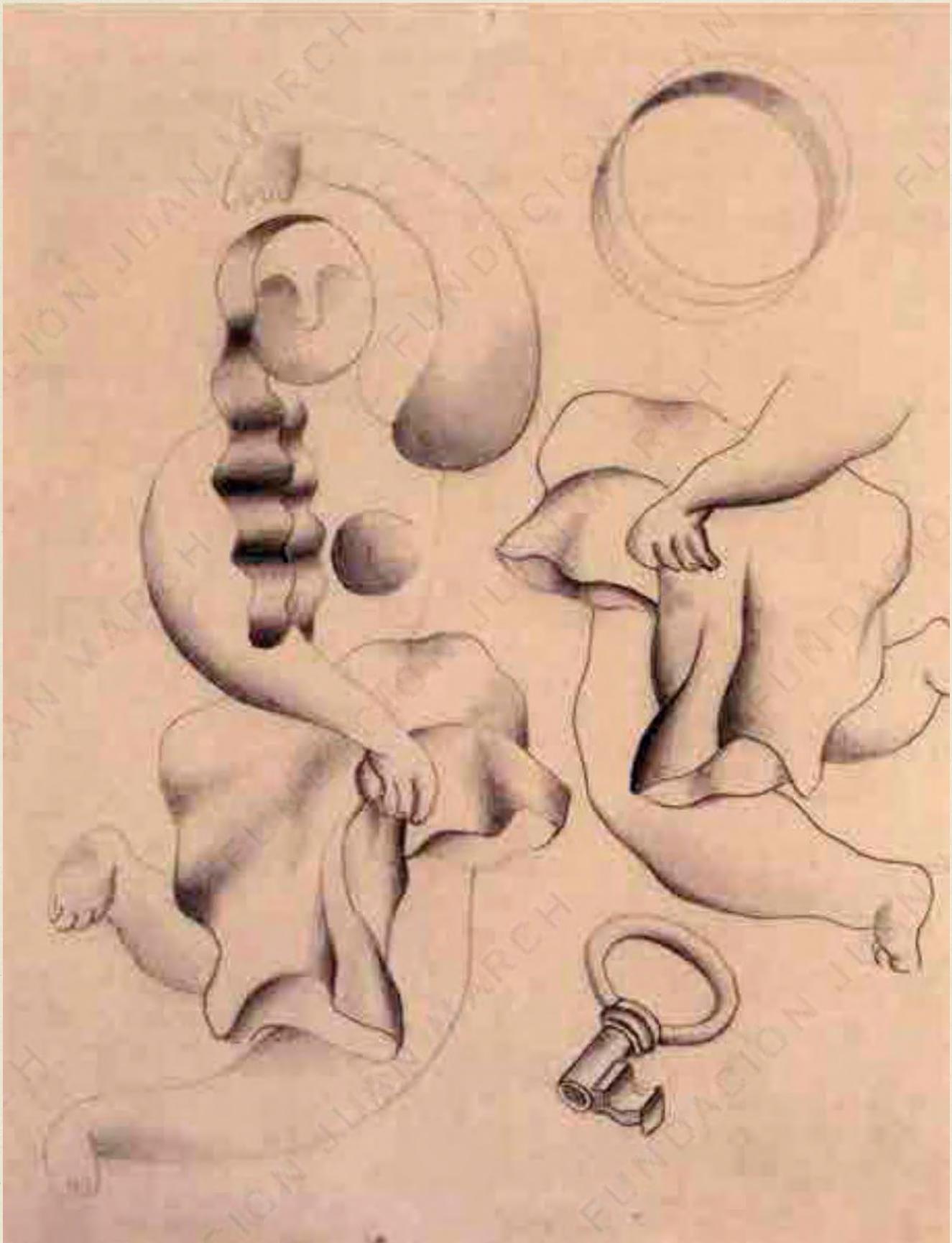
Fernand Léger: *La estética de la máquina: el objeto fabricado, el artesano y el artista*, 1924.



17. *Naturaleza muerta sobre mesa*, 1922



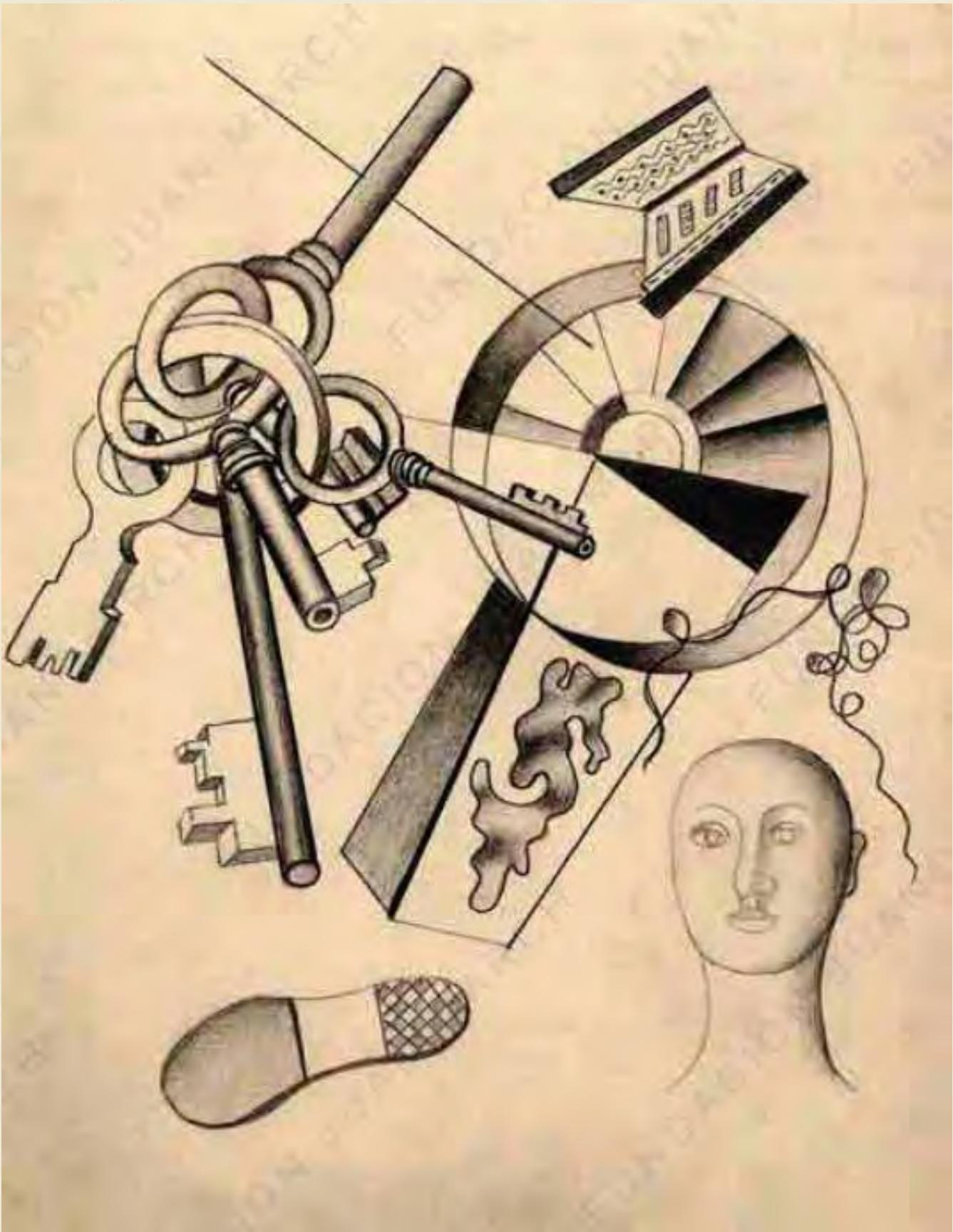
18. *Dos mujeres*, 1928



19. *Mujeres y llave*, 1928

“Lo que se llama un cuadro abstracto, no existe en realidad. No hay ni abstracto ni concreto. Sólo existen cuadros buenos y cuadros malos. El que os emociona y el que os deja indiferentes. Nunca se debe juzgar un cuadro en comparación con elementos más o menos naturales. Un cuadro tiene valor en sí, como una partitura musical, como un poema”.

Fernand Léger: *Un nuevo realismo: el color puro y el objeto*, 1935.



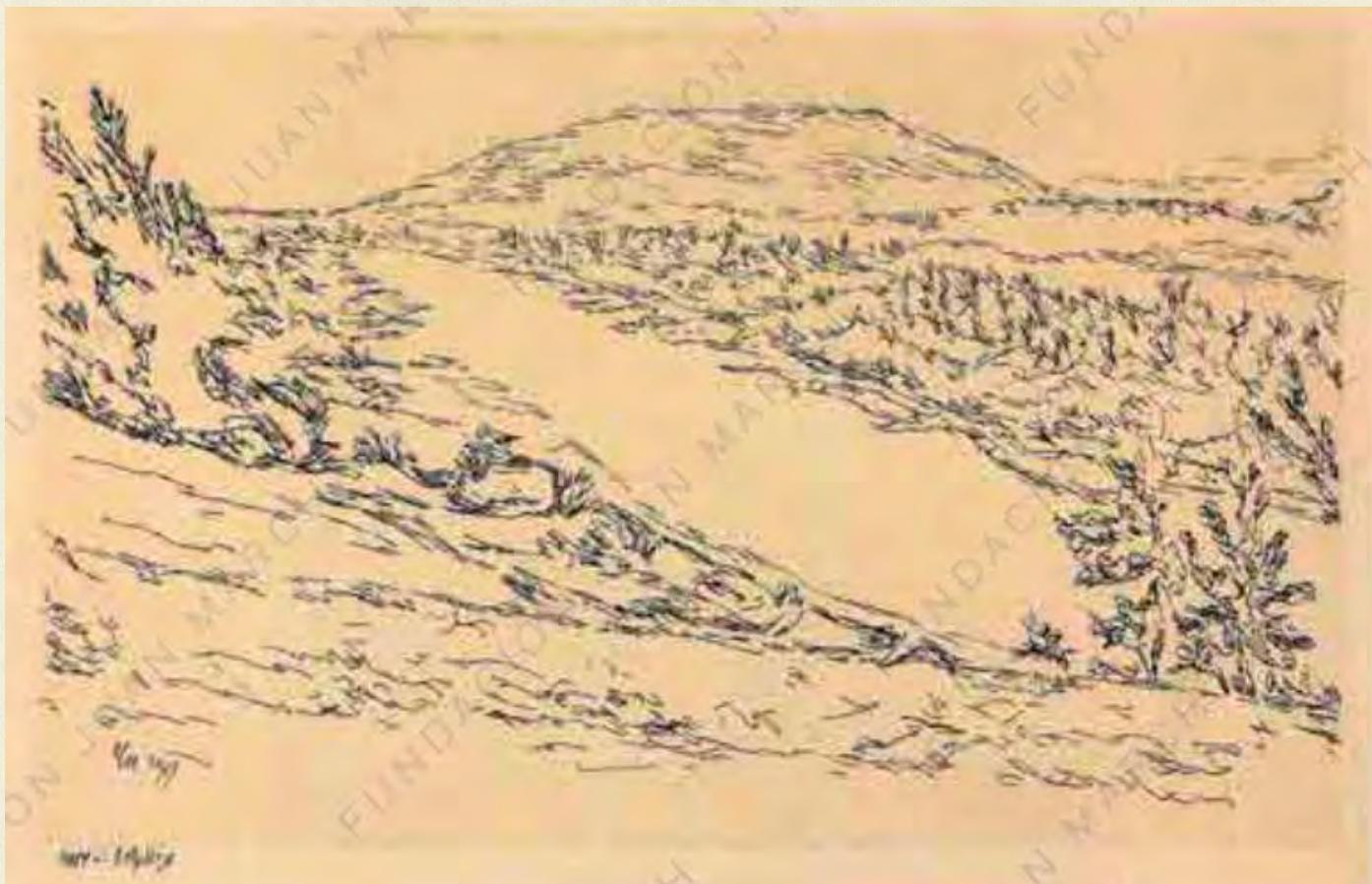
20. Llaves y contraste de objetos. Naturaleza muerta de llaves, 1928-30

“El arte no reproduce lo visible; más bien lo hace visible. Hay una tendencia hacia lo abstracto inherente a la expresión lineal: las imágenes gráficas, confinadas en perfiles externos tienen una cualidad como encantada, y al mismo tiempo pueden alcanzar una gran precisión. Cuanto más pura es la obra gráfica –esto es, cuantos más elementos formales que subrayen la expresión lineal sean puestos de relieve– menos apropiada es para la representación realista de las cosas visibles”.

Paul Klee: *Credo creador*, 1920.



21. Héroe alado, 1905



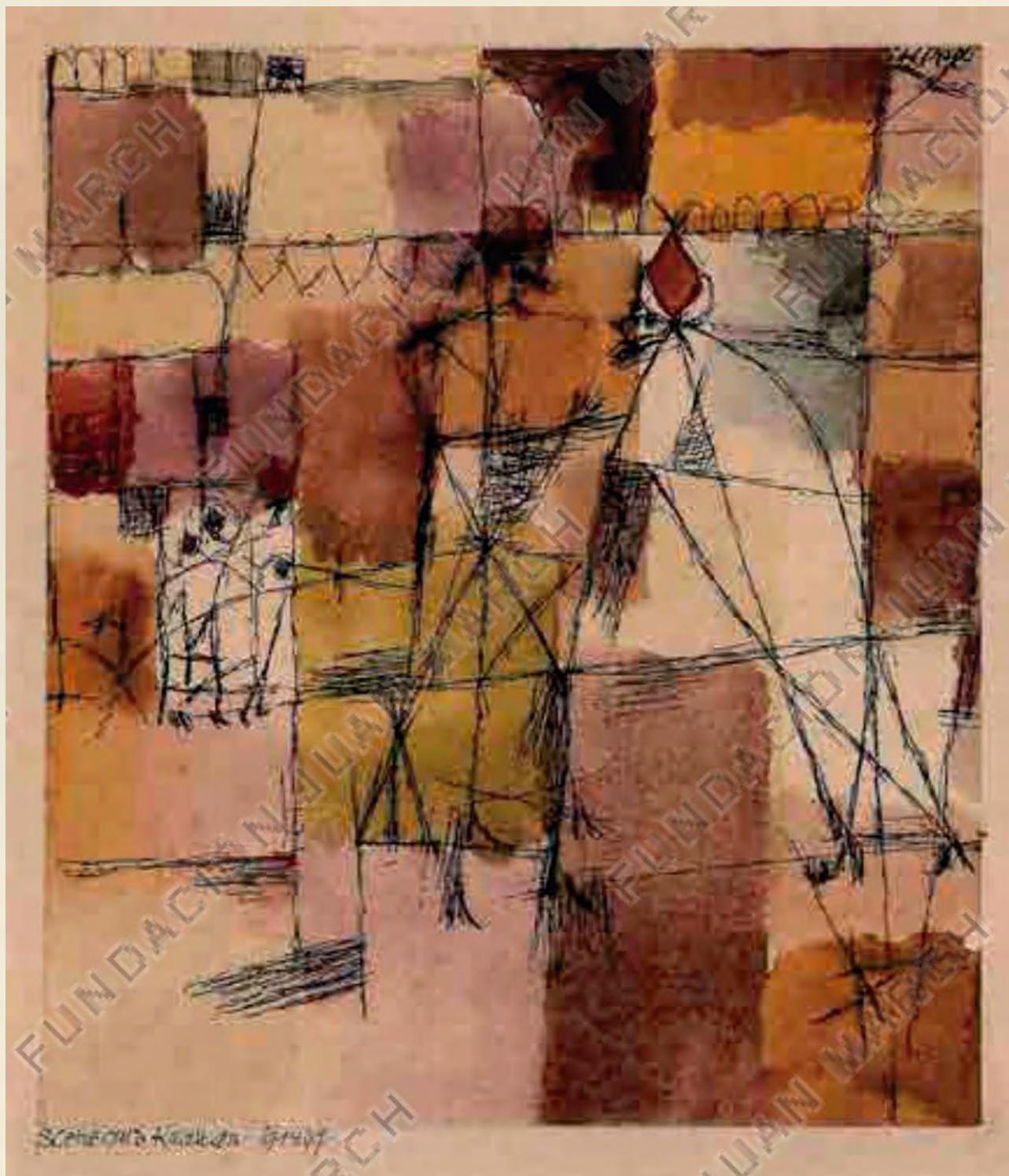
22. El río Aare y el monte Belpberg, 1909



23. Berna, el barrio industrial de Matte, con vistas a la catedral, 1910

“En la discontinuidad se cifra uno de los resortes, por cuya intervención sorprende y cautiva la pintura de Paul Klee. En una obra suya, no hay ni un centímetro cuadrado que no produzca alguna sorpresa. Y esto, aunque se bautice de onírico, no tiene nada que ver con lo incoherente. Las pinturas de Paul Klee son obras *compuestas*, y hasta diríamos que bien compuestas. No hay sino juzgarlas desde el punto de vista de la música. De una música, no sensual, como la del impresionismo; sino racional, como lo sería la de un arquitecto que no tuviese que tener en cuenta para nada las leyes de la gravedad”.

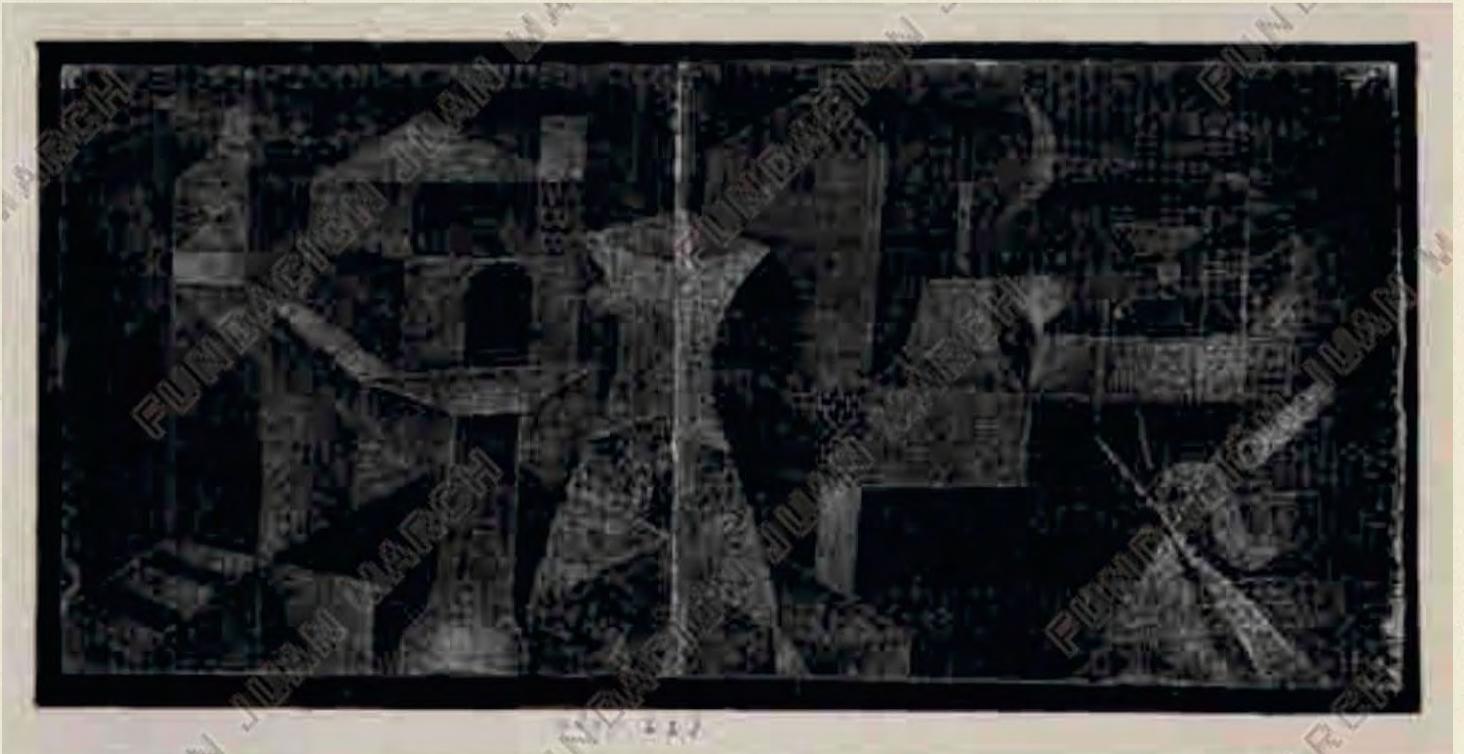
Eugenio d'Ors: *Paul Klee*, mayo 1953.



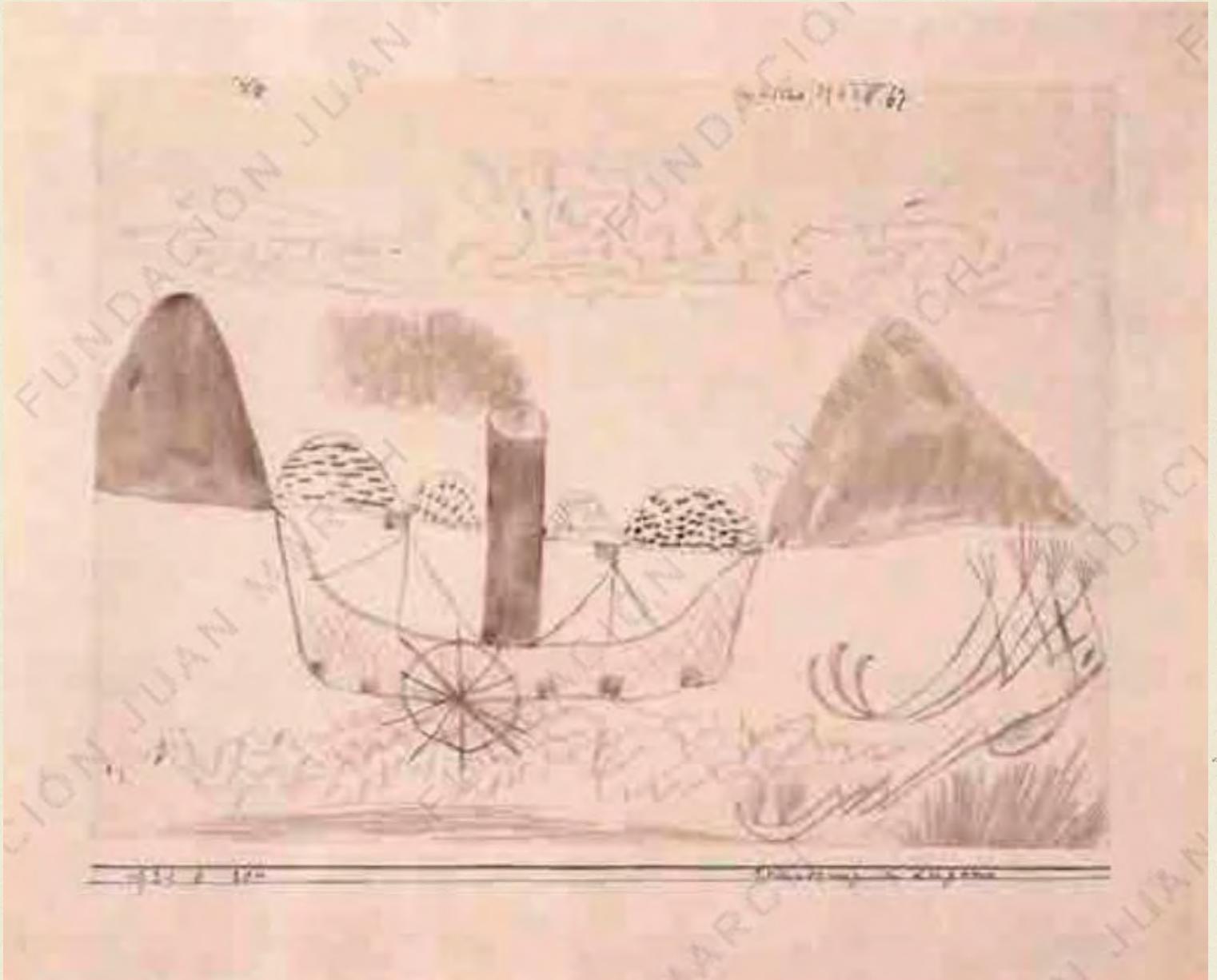
24. Escena de Kairouan, 1914



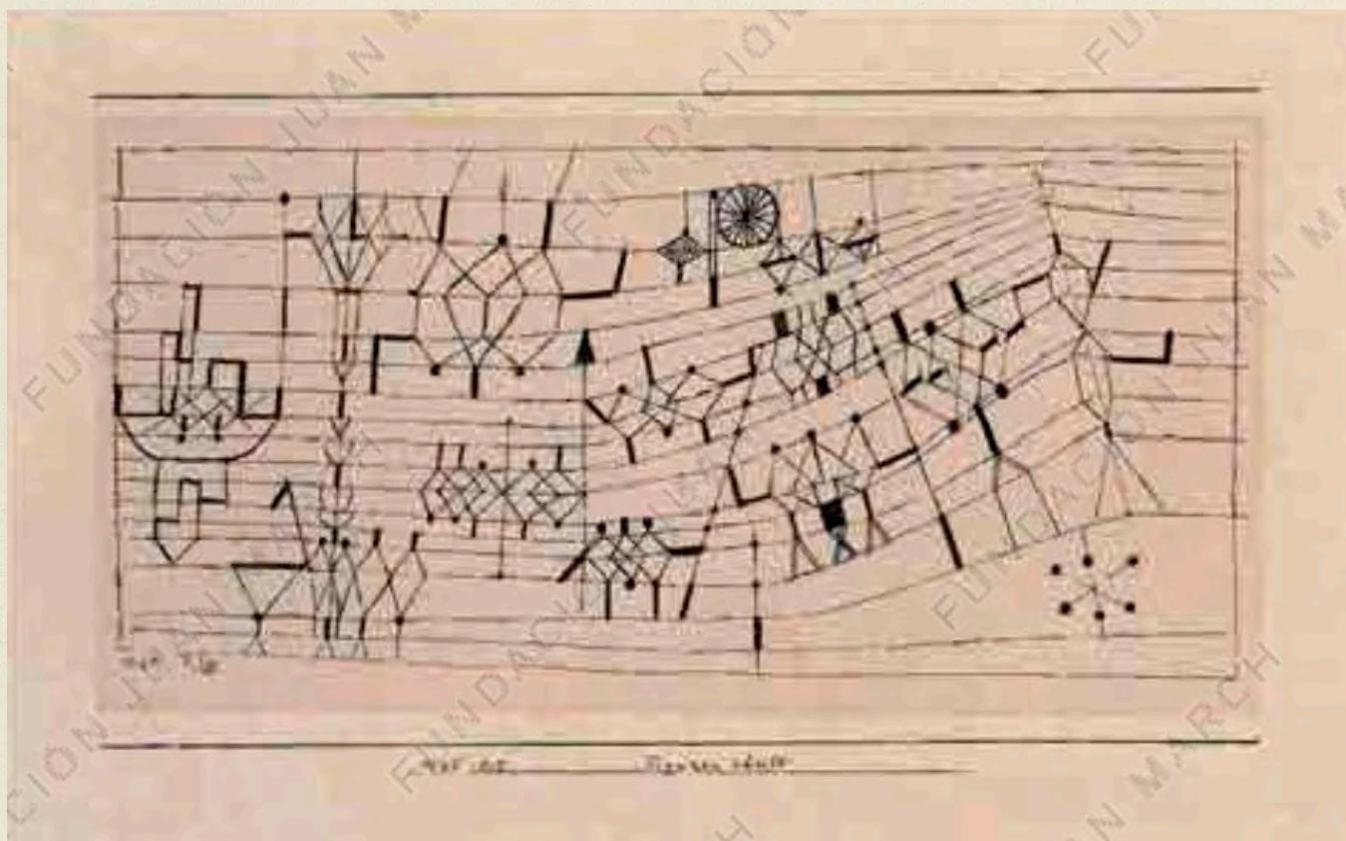
25. *Con los picos marrones*, 1914



26. *Imagen urbana*, 1920



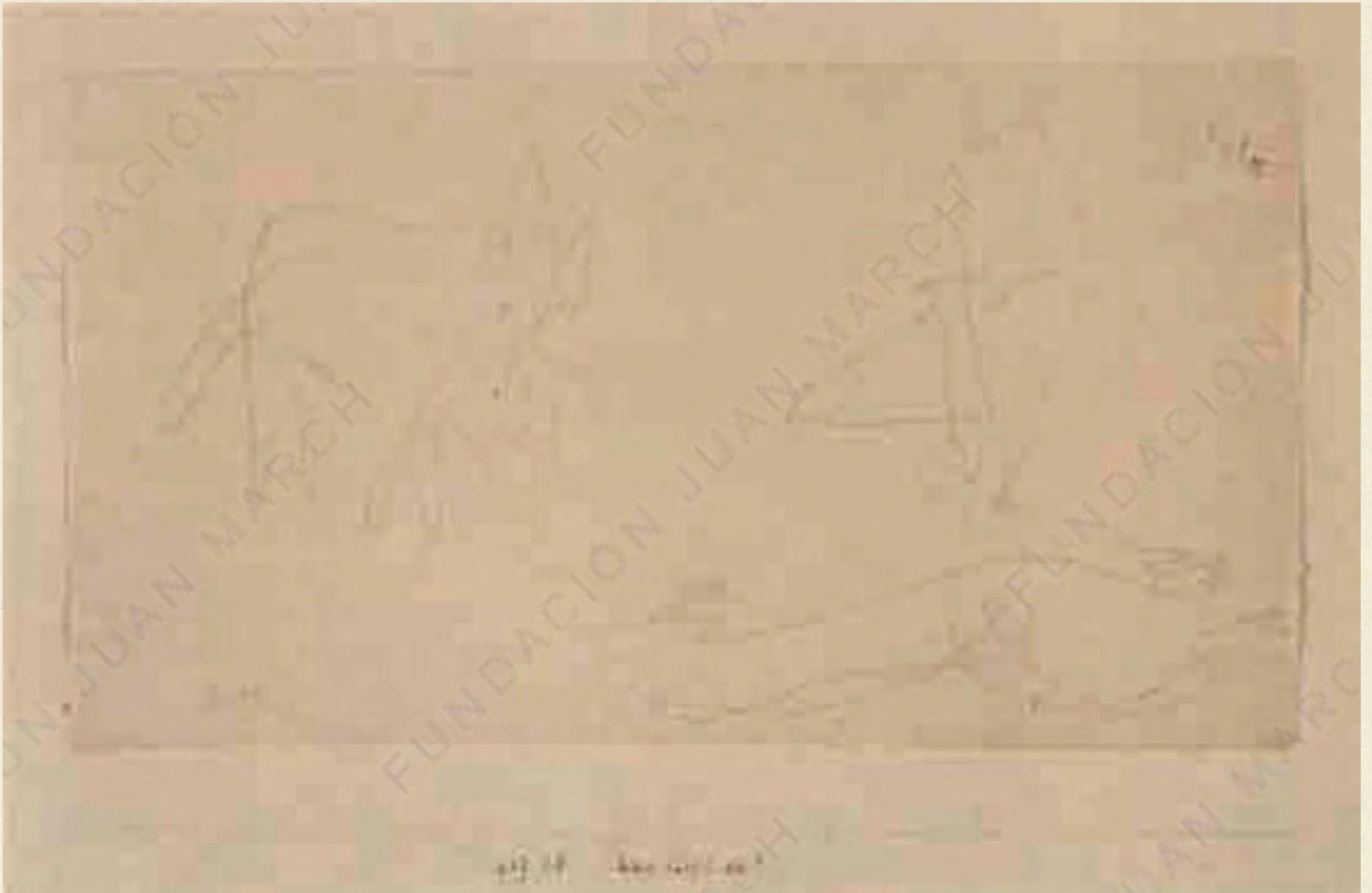
27. *Recuerdo de Lugano, 1921*



28. *Escritura figurativa*, 1925



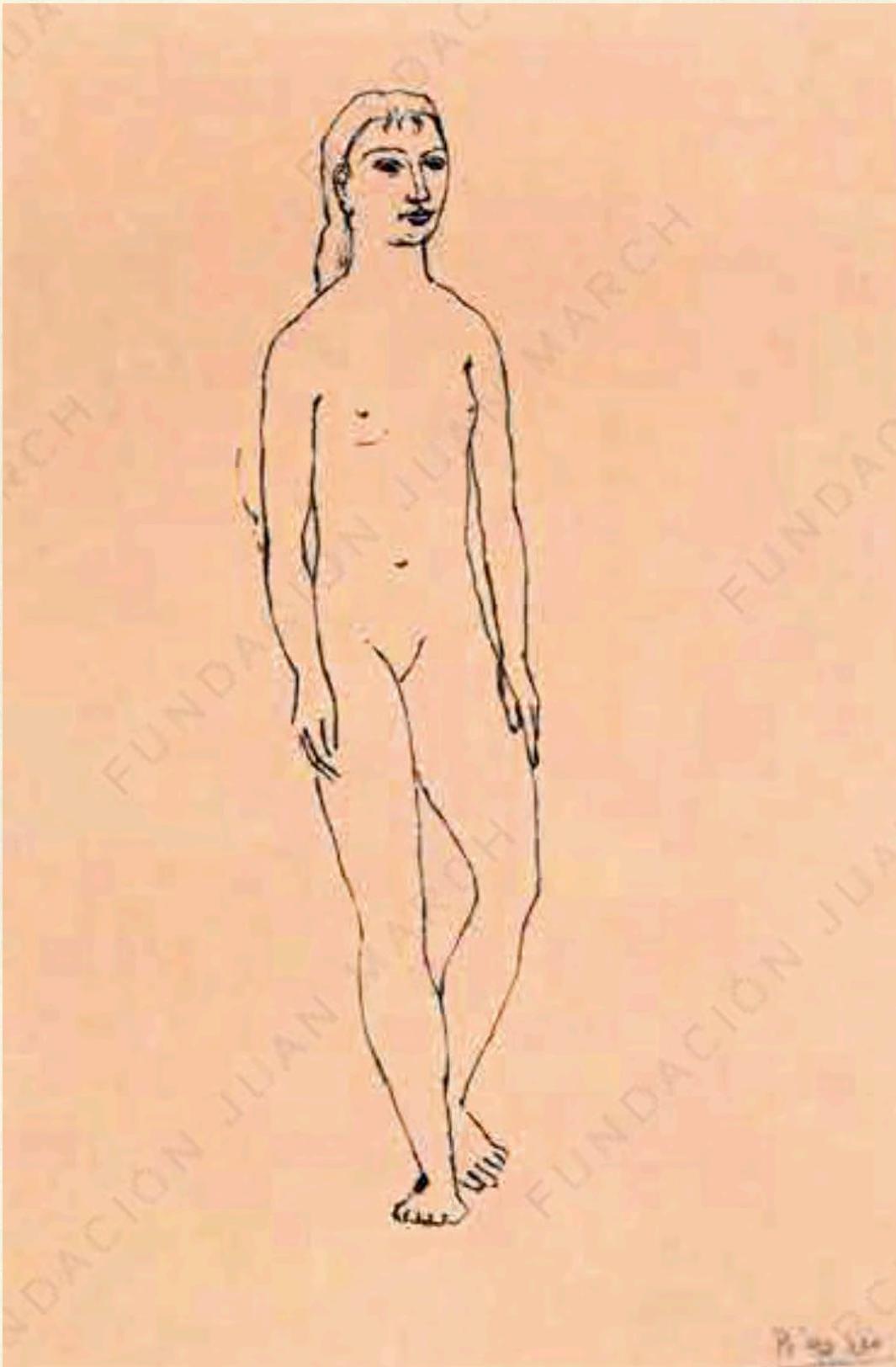
29. Otros templos junto al agua, 1927



30. *¿Por qué corre?*, 1927

31. *Casa amarilla II*, 1940





32. *Desnudo de pie, Fernande, 1906*



33. *Mujer joven de pie, de frente con brazos levantados. Estudio para "Las señoritas de Aviñón", 1906-07*

“El gusto de Picasso por una línea rápida, cambiante, penetrante, ha producido varios ejemplos probablemente únicos de punta seca lineal, en que no ha alterado los rasgos generales de las cosas.

Este malagueño nos quema como una helada repentina. Sus meditaciones se descubren a sí mismas en silencio. Viene de lejos, de la rica composición y la brutal decoración españolas del siglo XVII.

Y quienes le han conocido antes recuerdan sus vivas insolencias, que habían pasado ya del periodo experimental. Desde entonces, su insistencia en la búsqueda de la belleza ha transformado todo el arte”.

Guillaume Apollinaire: *Les jeunes: Picasso peintre*, mayo 1905.



34. *Guitarra y frutero sobre un velador*, 1921

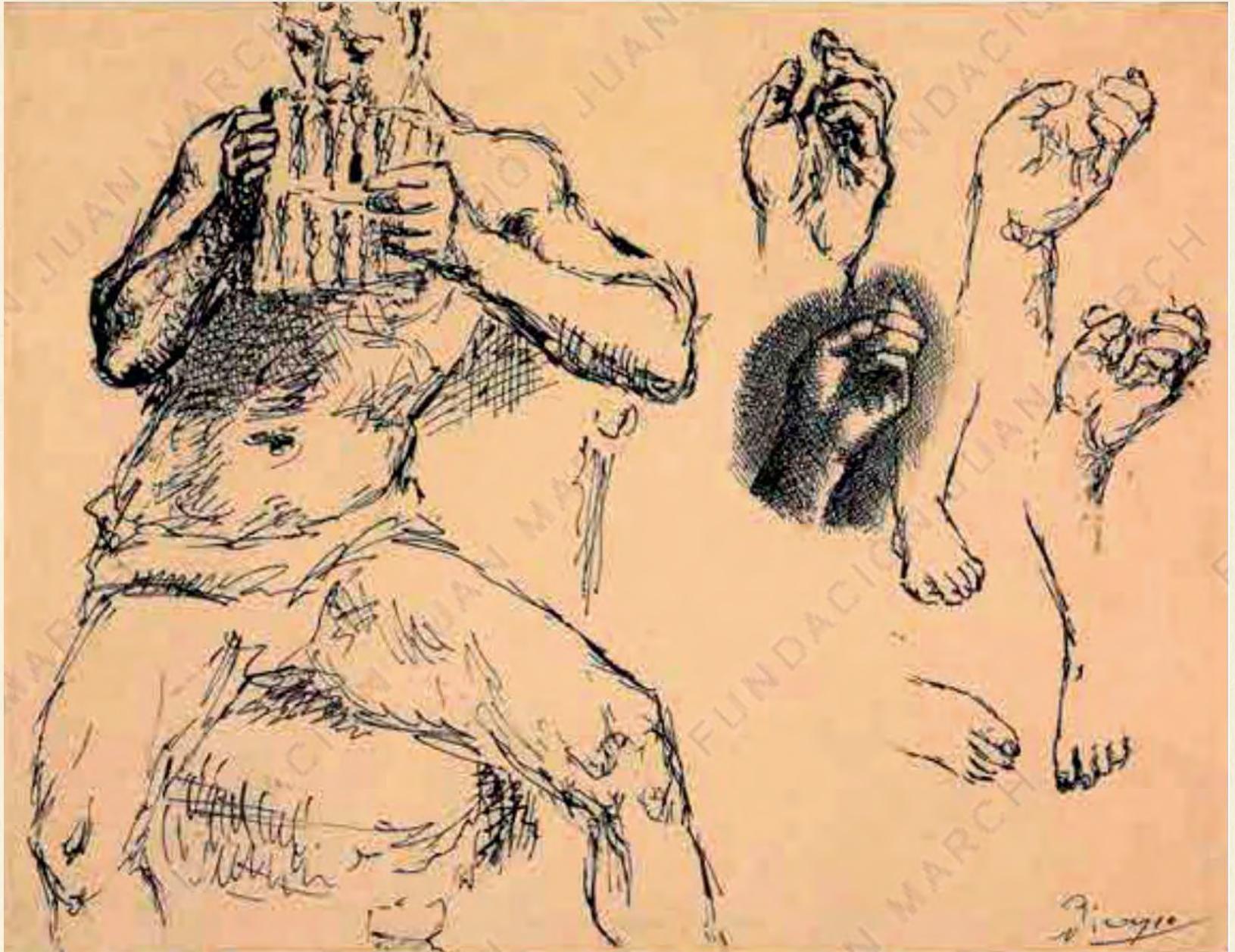
“Picasso llevaba entonces un tipo de vida admirable. Nunca la exuberancia de su genio indomable había sido tan deslumbrante. Había interrogado a esos maestros dignos de reinar sobre espíritus turbados y llenos de fervor, desde El Greco a Toulouse-Lautrec. Ahora, ya totalmente él y seguro de sí, se permitió dejarse llevar por una vibrante fantasía que era al mismo tiempo shakesperiana y neoplatónica. En aquella época, sólo el espíritu inspiraba a Picasso. (...)

Picasso podía vivir y trabajar así, feliz y justificadamente satisfecho de sí mismo. Nada indicaba que haciéndolo de otro modo sería más elogiado u obtendría un éxito más rápido, pues sus cuadros comenzaban ya a ser discutidos.

Sin embargo, Picasso sentía un cierto desasosiego. Ponía sus telas contra la pared y arrojaba al suelo los pinceles.

Durante muchos días y noches se dedicaba a dibujar, concretando lo abstracto y reduciendo lo concreto a lo esencial. Nunca el trabajo fue menos compensado por el placer; por fin, pero sin su reciente entusiasmo juvenil, Picasso comenzó un gran cuadro que habría de ser la primera aplicación de lo que había estado estudiando”.

André Salmon: *Historia anecdótica del cubismo*, 1912.



35. Estudio para flautista, 1923

36. *Mujer sentada*, 1925





37. Retrato de Aniouta Pitoëff, 1954



38. *Picador y personajes, 1960*

“Sin duda, mis primeras tendencias (1910-1914) eran un poco extrañas para los franceses. Y les contemplaba con tanto amor... Resultaba penoso.

Pero mi arte, pensaba, es quizá un arte insensato, un mercurio llameante, un alma azul que brota en mis telas.

Y me decía: ‘¡Abajo el naturalismo, el impresionismo y el cubismo realista!’.

Me ponen triste y angustiado.

Todas las cuestiones –volumen, perspectiva, Cézanne, la plástica negra– se ponen sobre el tapete.

¿Adónde vamos? ¿Qué época es ésta que canta himnos al arte técnico, que diviniza el formalismo?

¡Bienvenida sea nuestra locura!

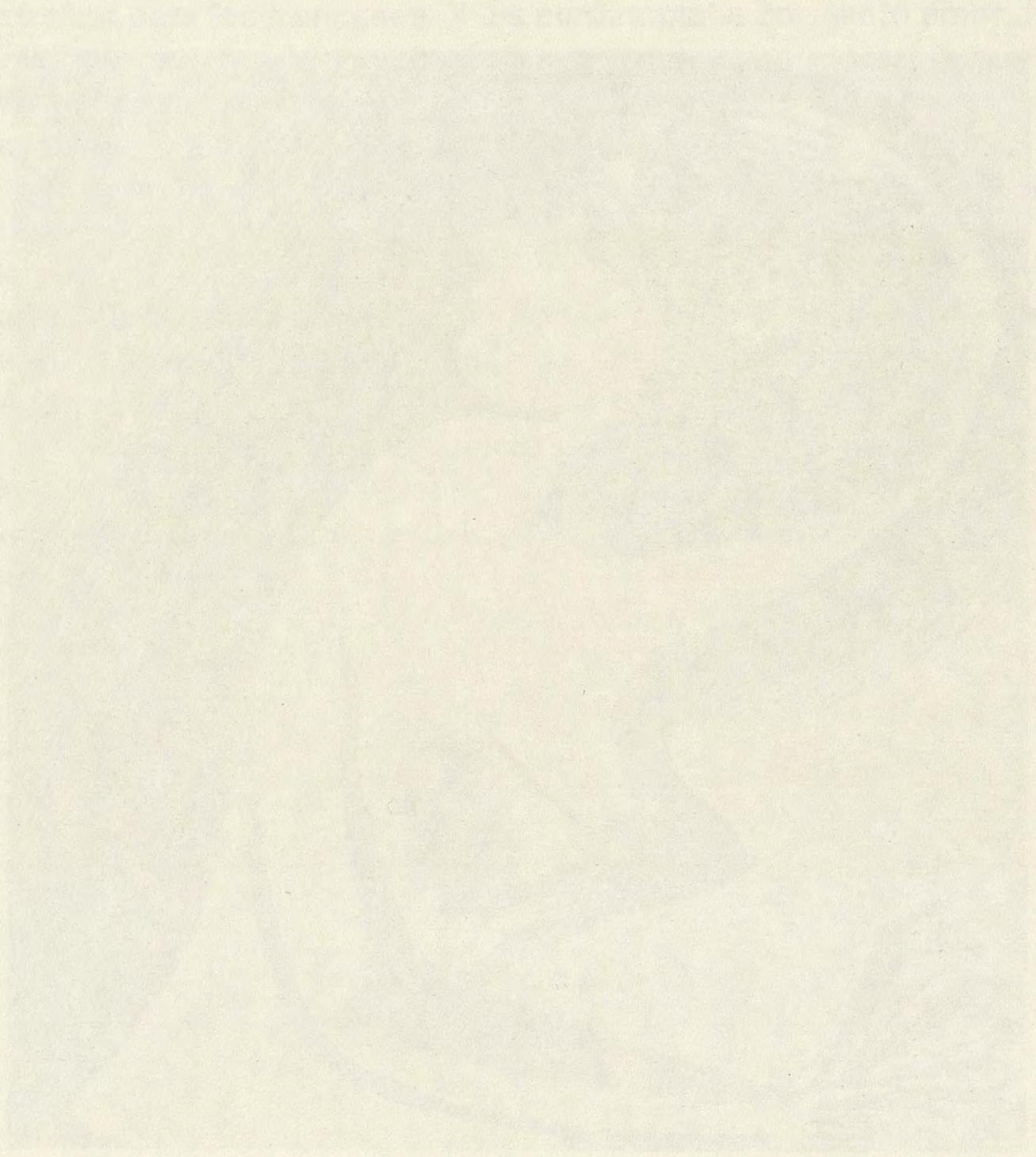
Un baño expiatorio. Una revolución del fondo, no sólo de la superficie.

¡No me llaméis fantasioso! Al contrario, soy realista. Amo la tierra”.

Marc Chagall: *Mi vida*, 1947.



39. *Muchacha desnuda con abanico*, 1910-11



40. *El tratante de ganado, 1912*





41. *La maternidad*, 1913



42. *Mujer joven amarilla. Desnudo de pie, 1913*

“...Nuestro concepto de “artistas” debe entenderse en el sentido más amplio posible, como también el concepto de “obra de arte”. Se extiende de los creadores a aquellos espectadores que son capaces de recrear con sensibilidad y de apreciar los objetos creados. Para nosotros, “artisticidad” corresponde a una comunidad ideal de todos los creadores y de todo el público.(...) Por este motivo, las pretensiones de nuestros adversarios de combatir este moderno movimiento artístico –incluso al punto de afirmar su muerte– son totalmente inútiles, ya que su lucha se opone al devenir y al crecer, y por tanto se opone a la vida misma”.

Gustav Klimt: *Discurso inaugural de la Kunstschau de Viena*, 1908.



43. *Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenteisen, de pie y de frente, 1904-05*



44. *Semidesnudo yacente hacia la derecha con la pierna derecha doblada, 1904*



45. *Semidesnudo yacente hacia la derecha*, 1905-06

46. *Semidesnudo hacia la derecha, arrepentimiento en la cabeza, 1905-06*





47. Pareja de amantes hacia la derecha, 1914



48. Retrato de Ria Munk Halbbild, media figura hacia la izquierda, 1917-18

“Todos nosotros somos, sobre todo, hombres de un tiempo, es decir, hombres que han encontrado, por lo menos, el camino hacia nuestra época actual. Muchos de nosotros somos artistas y entiendo por artista no a la persona adornada de títulos o atributos, sino a quien tiene vocación.

El arte siempre sigue siendo lo mismo: arte. Por eso no existe un arte nuevo. Lo que hay son artistas nuevos. Ya el estudio del artista nuevo es siempre una obra de arte, un pedazo de él mismo que vive. Hay individualidades de artistas más fuertes o más débiles: los que tienen vocación.

Pero hay pocos artistas nuevos, poquísimos. El artista nuevo es y tiene que ser, inexcusablemente, él mismo, tiene que ser creador, debe estar capacitado para construir por sí mismo las bases, sin utilizar lo pasado ni ser convencional. Entonces será un artista nuevo. ¡Qué cada uno de nosotros sea él mismo! En tal caso, nuestro nombre podría ser Grupo de Artistas Nuevos.

Aquél a quien esto pueda referirse debe ser plenamente consciente de que es preciso que sepa existir por sí solo y depositar cierta confianza en el futuro. Ciertamente, hay todavía no pocos artistas nuevos capaces de confiar en sí mismos y de crear solos. Toda receta es su antítesis”.

Egon Schiele: “Manuscrito E.S.A. 1030” en *Egon Schiele. Briefe und Prosa* de Arthur Roessler.



49. *Muchacho de pie hacia la izquierda*, 1911



50. *Autorretrato desnudo*, 1912



51. Torso de muchacha arrodillada de frente, 1913

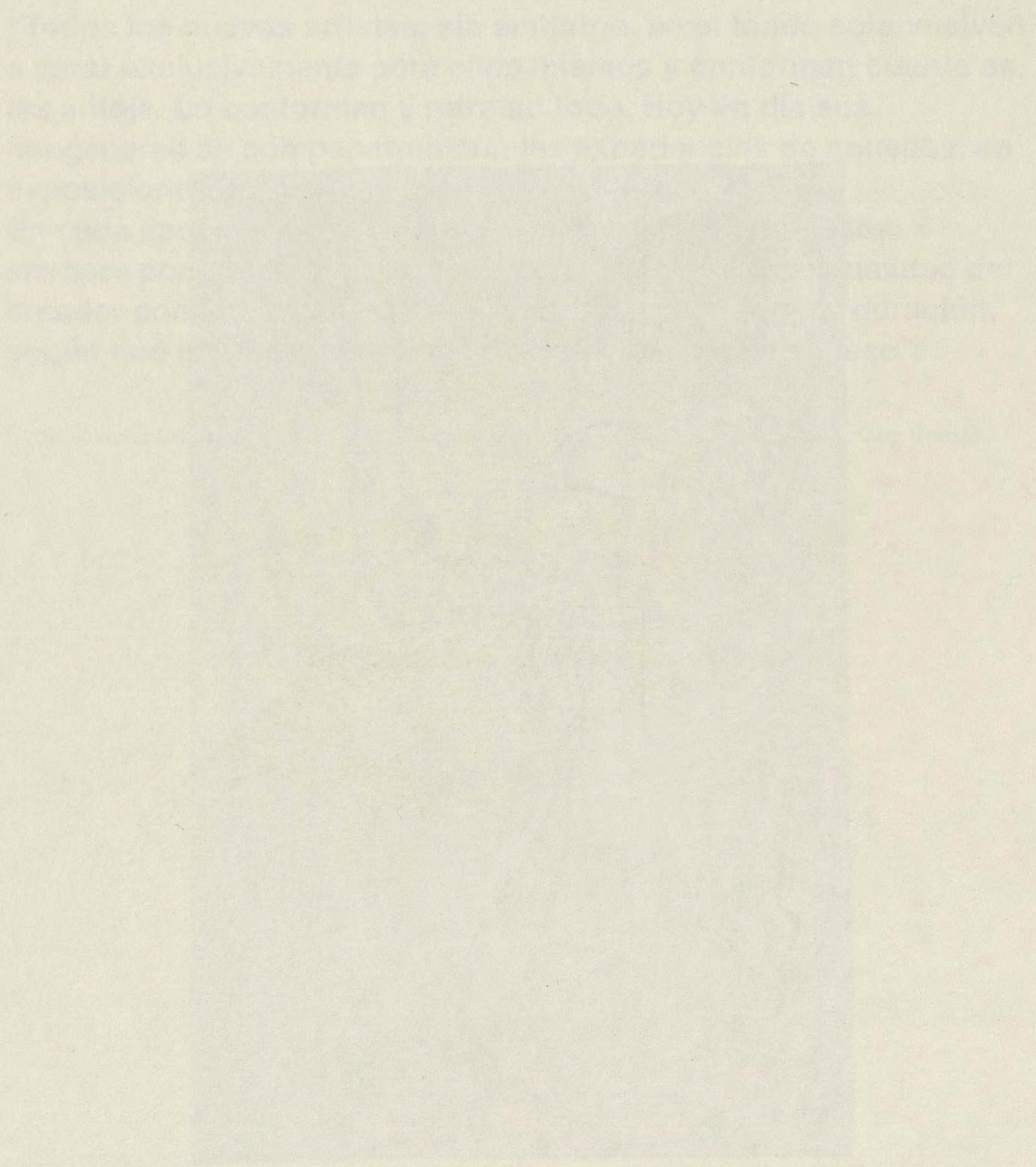
“Todos los nuevos artistas, sin embargo, en el fondo sólo vuelven a crear exclusivamente para ellos mismos y conforman cuanto se les antoja. Lo conforman y retratan todo. Hoy en día sus congéneres se compenetran con las experiencias de aquellos, en exposiciones. (...)

En cada época el artista muestra un fragmento de su vida. Y siempre por una magna vivencia en el ser de la individualidad del creador comienza una nueva época de mayor o menor duración, según qué impresión remanente tenga más o menos peso”.

Egon Schiele: “Manuscrito E.S.A. 1030”, en *Egon Schiele. Briefe und Prosa* de Arthur Roessler.



52. *Retrato de Friederike Maria Beer*, 1914

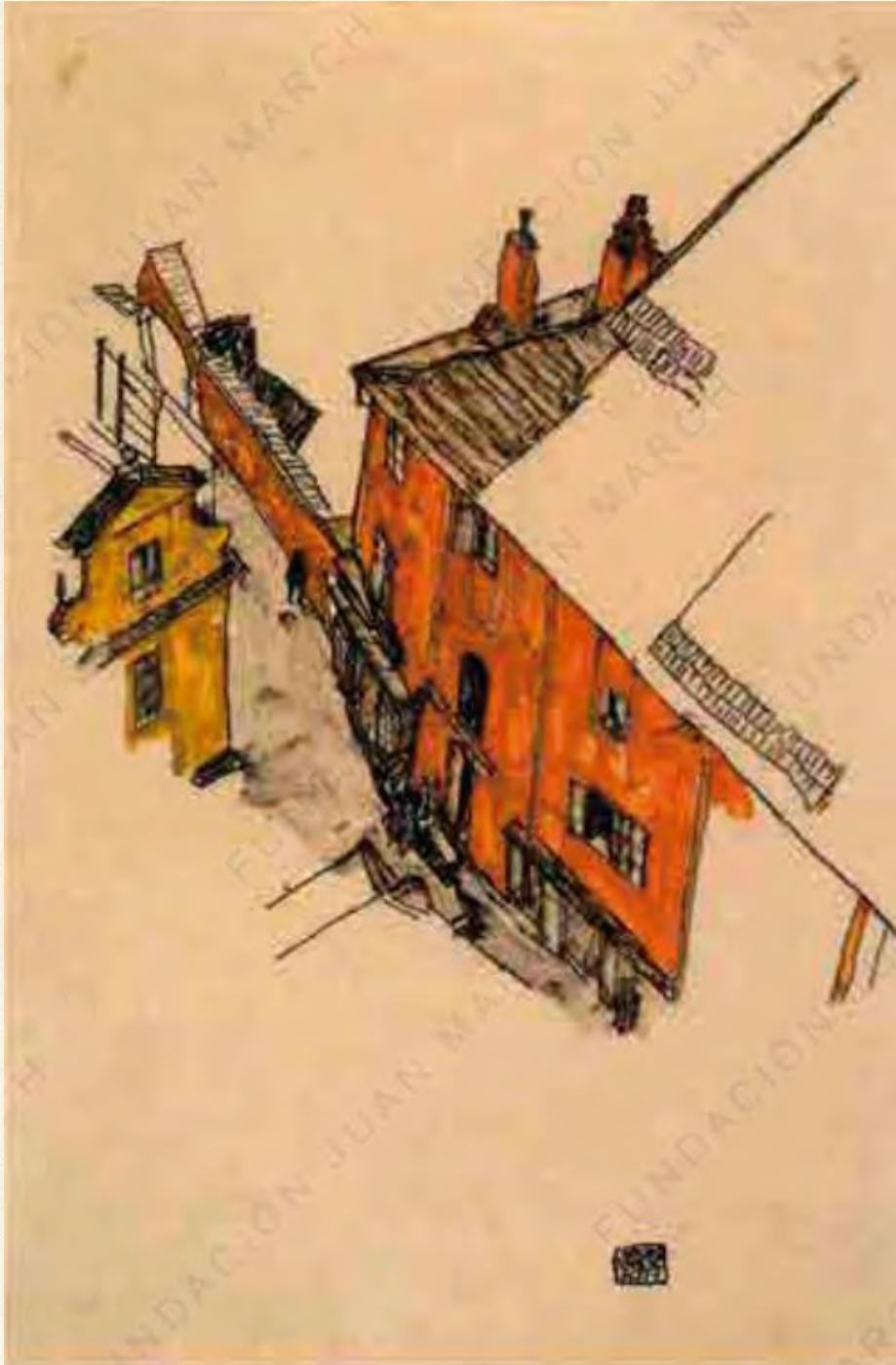


53. *Autorretrato, con brazos hacia atrás, 1915*



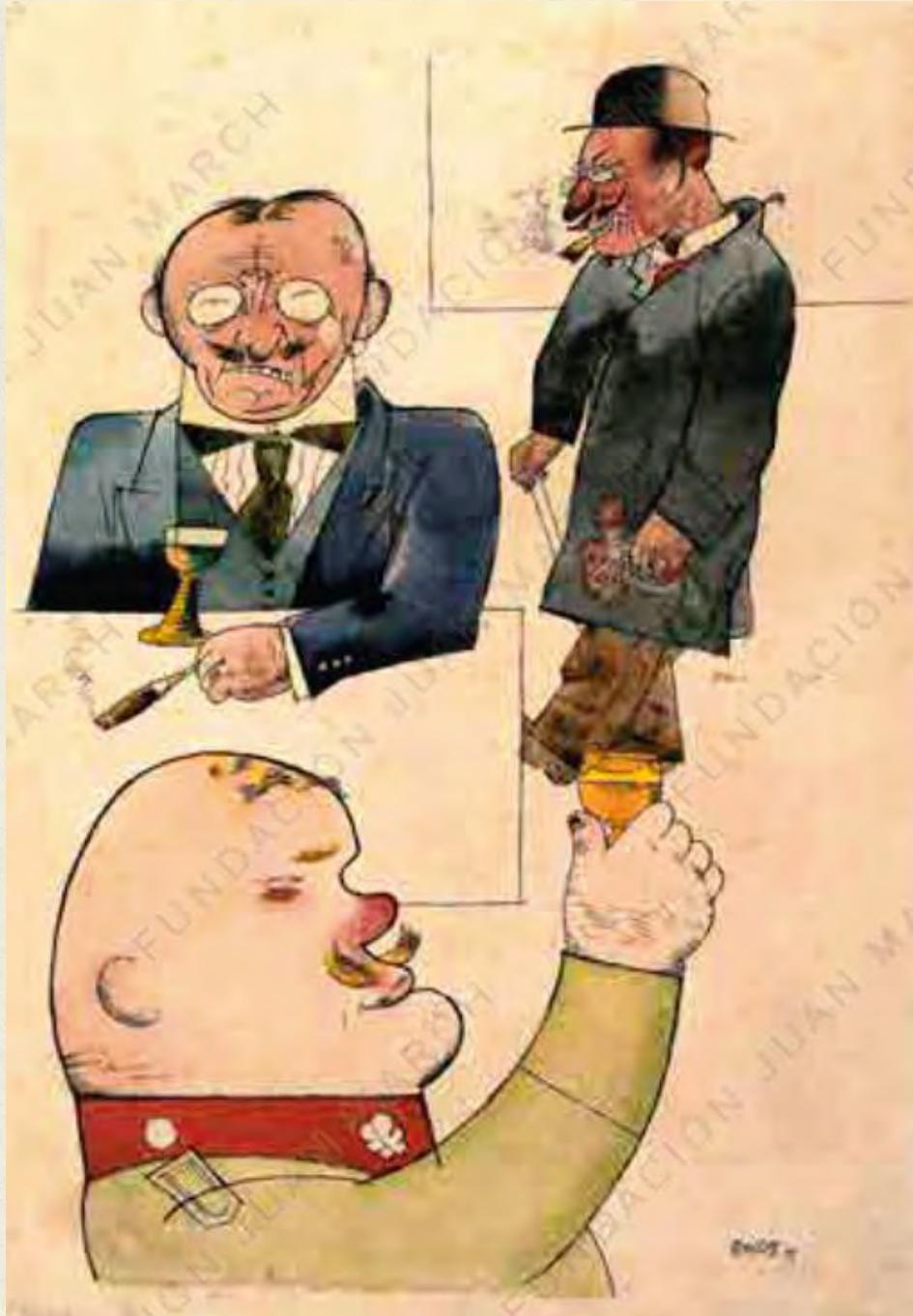


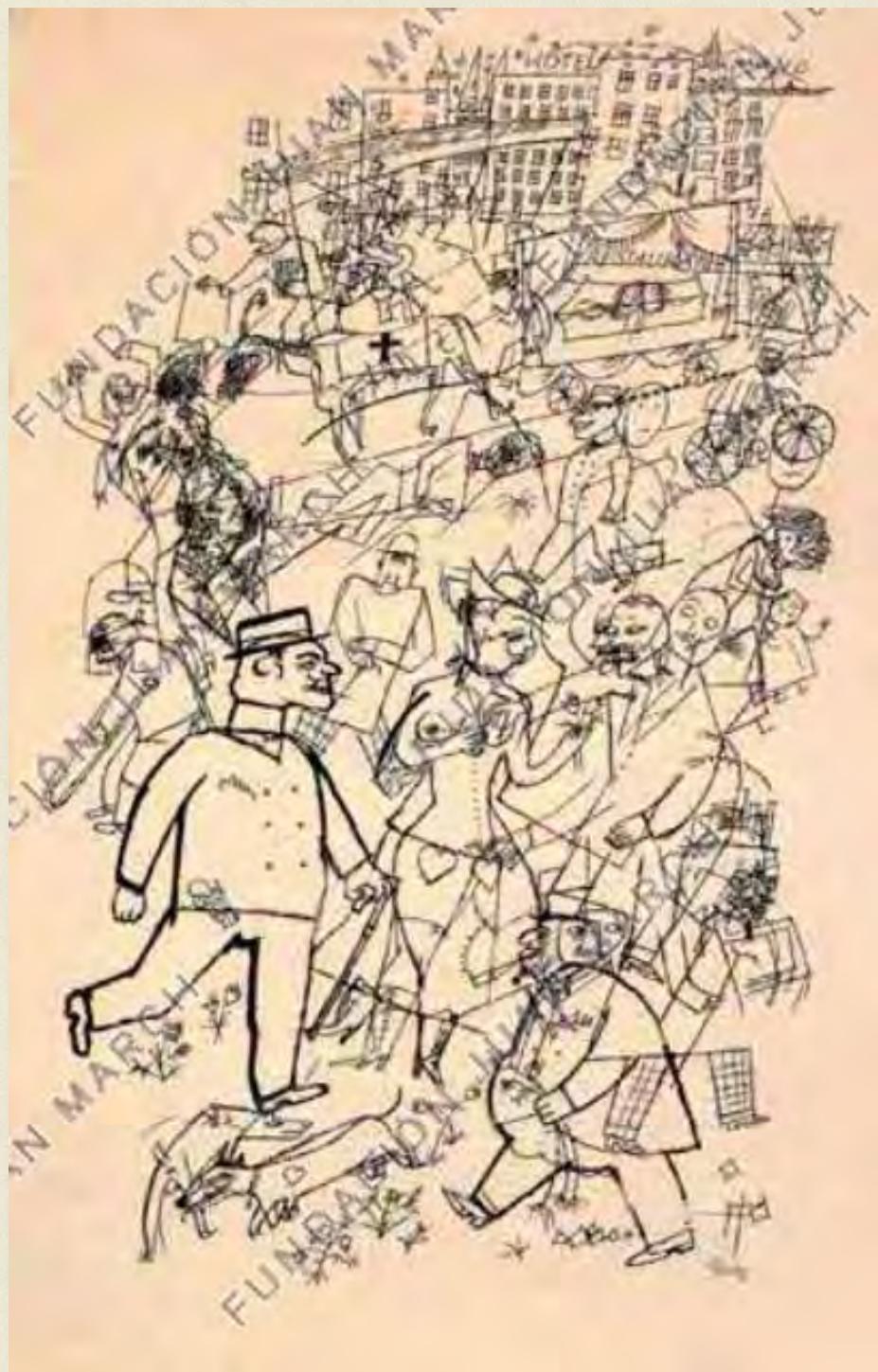
54. *Retrato de Heinrich Benesch, 1917*



55. Casas antiguas con tejado a dos aguas en Krumau, desde el castillo, 1917

56. *Canción alemana y vino alemán, 1919*





57. Escena callejera de Dresde. Hotel Mano, c. 1920



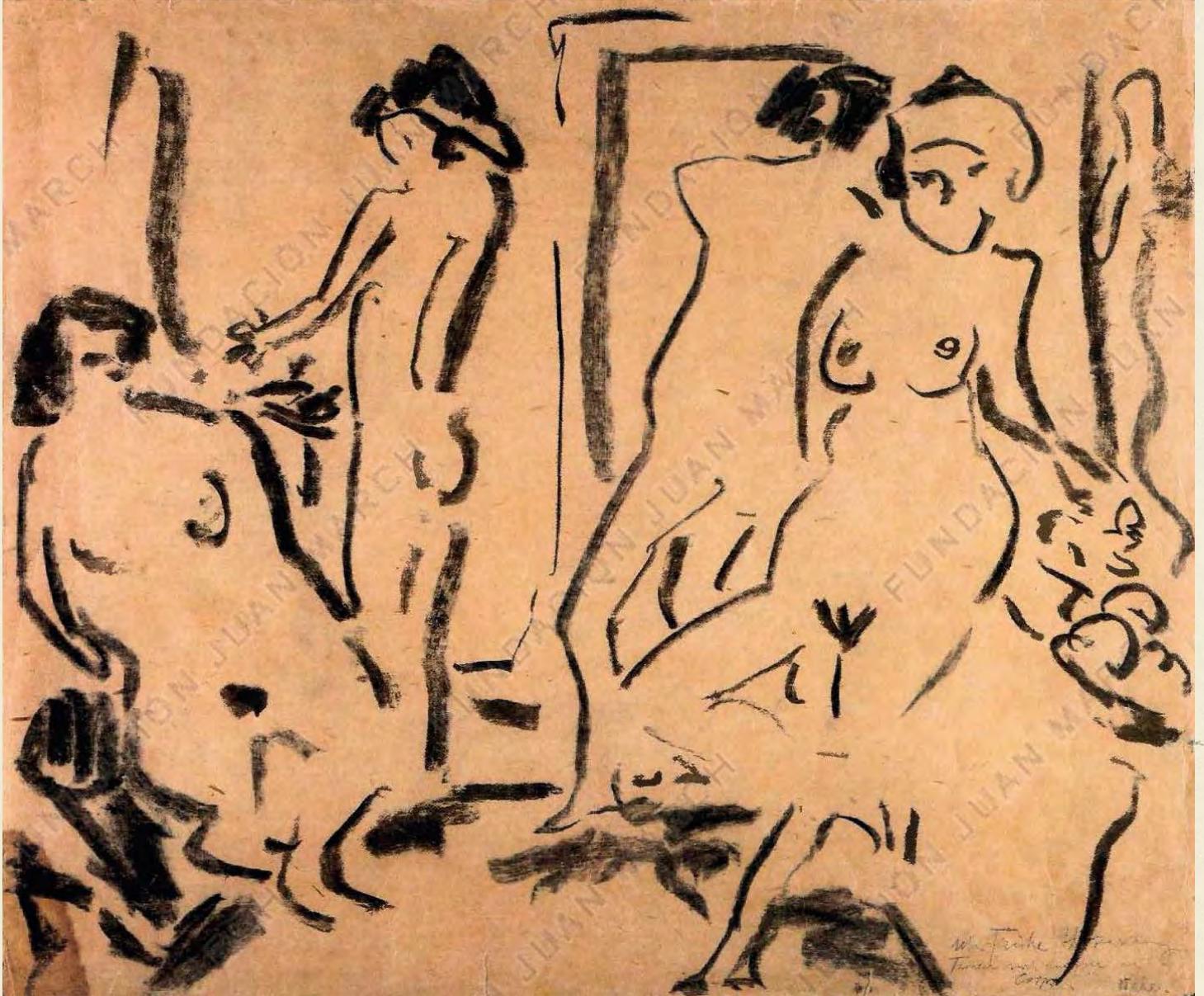
58. El general blanco. La última sabiduría, 1922

“Kirchner efectuó repetidos viajes a la isla de Fehmarn, entrega del artista a la naturaleza que no tiene nada que ver con el sentimentalismo del retorno a esa naturaleza por parte de los urbícolas, ni tampoco con las ideas del lirismo de la naturaleza. De ahí que el hombre y el paisaje, como temas preferidos de la época de Dresde, resulten con frecuencia difícilmente separables. A ambos les une la misma base de fuerzas elementales. La distancia que les separa de la tradición es insalvable: los conceptos tradicionales de fealdad y belleza han perdido su validez a cambio de un nuevo concepto de la realidad. El eros y el apasionamiento juvenil como fuerzas creadoras ‘naturales’ tendían a la liberación del hombre merced a la convicción de que todo lo que es natural se justifica por sí mismo, sin necesidad de dar el rodeo que pasa por el arte, siempre que éste no fuese parte inseparable de la vida”.

Paul Vogt: *El expresionismo*, 1979.



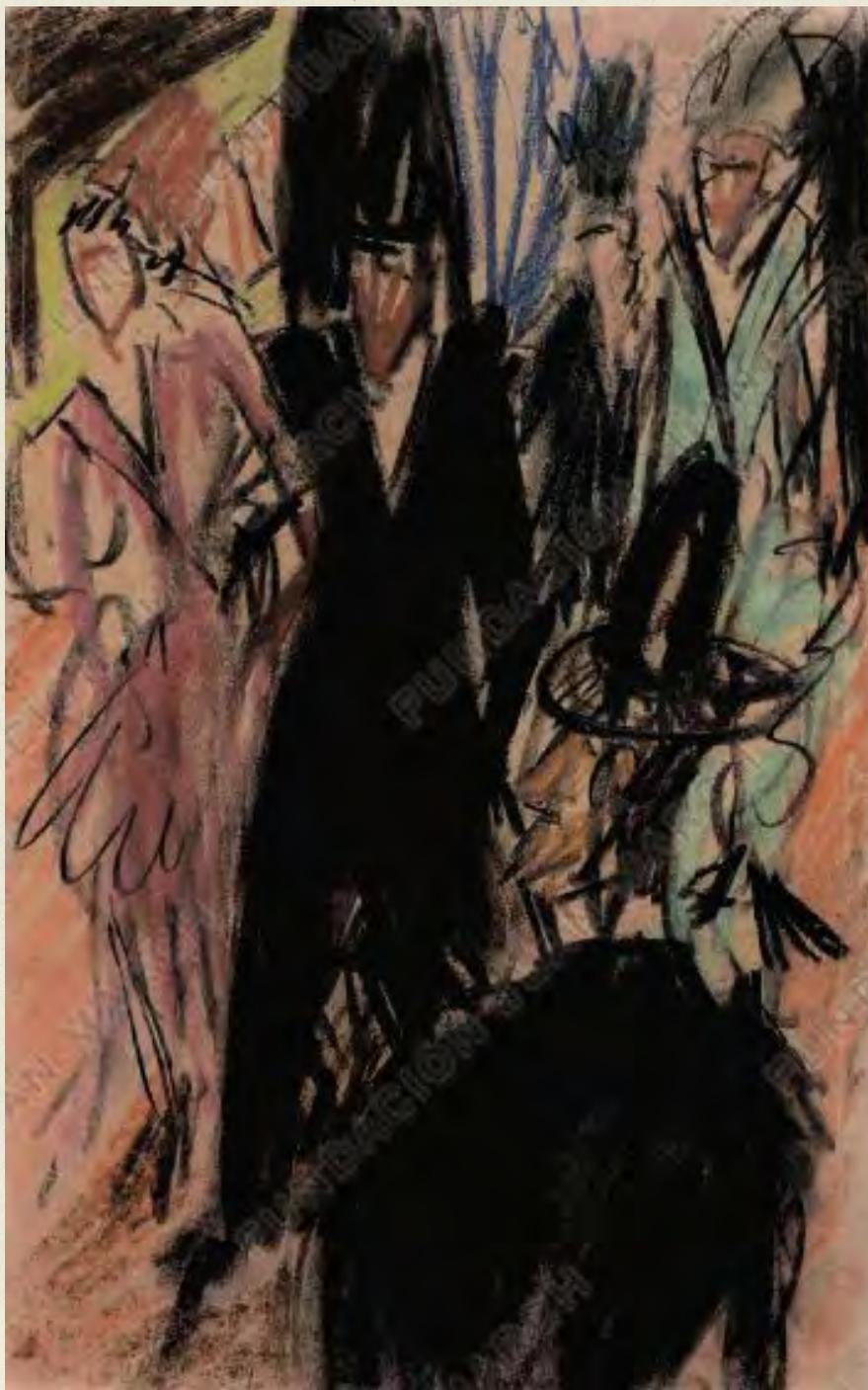
59. Pareja en el taller, 1907-08



60. Cuatro desnudos femeninos en el taller, 1909-10



61. *Tres bañistas en la ola*, 1913



62. *Escena callejera*, 1914



63. *Vista sobre los pastos en los Alpes con nubes al fondo, 1920*



64. Casa de Wildboden con vistas al camino Sertig en otoño, 1923



65. *Joven artista dibujando*, 1925

“Las figuras nunca han sido para mi una masa completa, sino algo como una construcción transparente.

De nuevo, después de toda clase de intentos, hice construcciones abiertas en el interior de jaulas de madera realizadas por un carpintero.

Había en la realidad un tercer elemento que me preocupaba: el movimiento.

A pesar de todos mis esfuerzos, me resultó entonces imposible hacer una escultura que diera una ilusión de movimiento, una pierna avanzando, un brazo levantado, una cabeza mirando hacia un lado. Sólo podía crear ese movimiento si era real y verdadero, y también quería dar la sensación de un movimiento que pudiera ser inducido.

Diferentes objetos que se mueven en relación unos con otros.

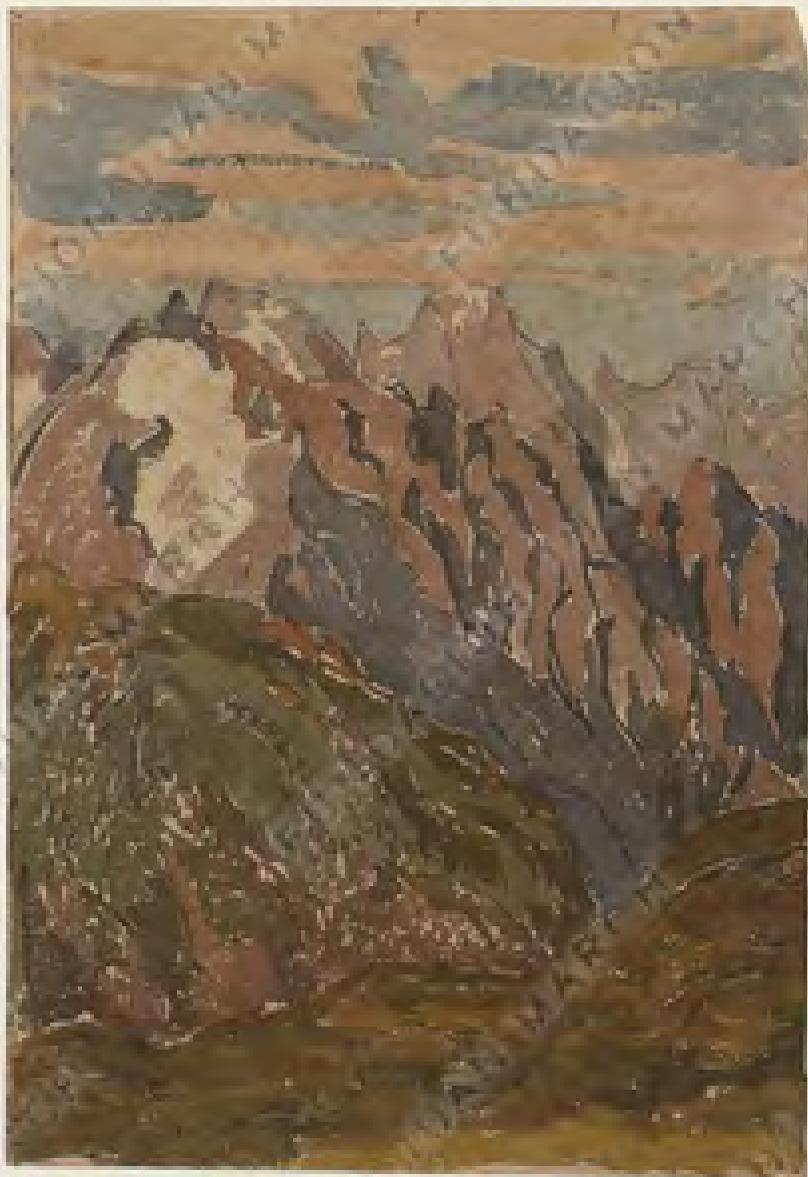
Pero todo esto me fue alejando poco a poco de la realidad externa; tenía una tendencia a dejarme absorber únicamente por la construcción de los objetos mismos.

Había en ellos algo demasiado preciosista, demasiado clásico, y me inquietaba la realidad, que consideraba diferente. En ese momento todo me parecía algo grotesco, sin valor, digno sólo de ser arrinconado”.

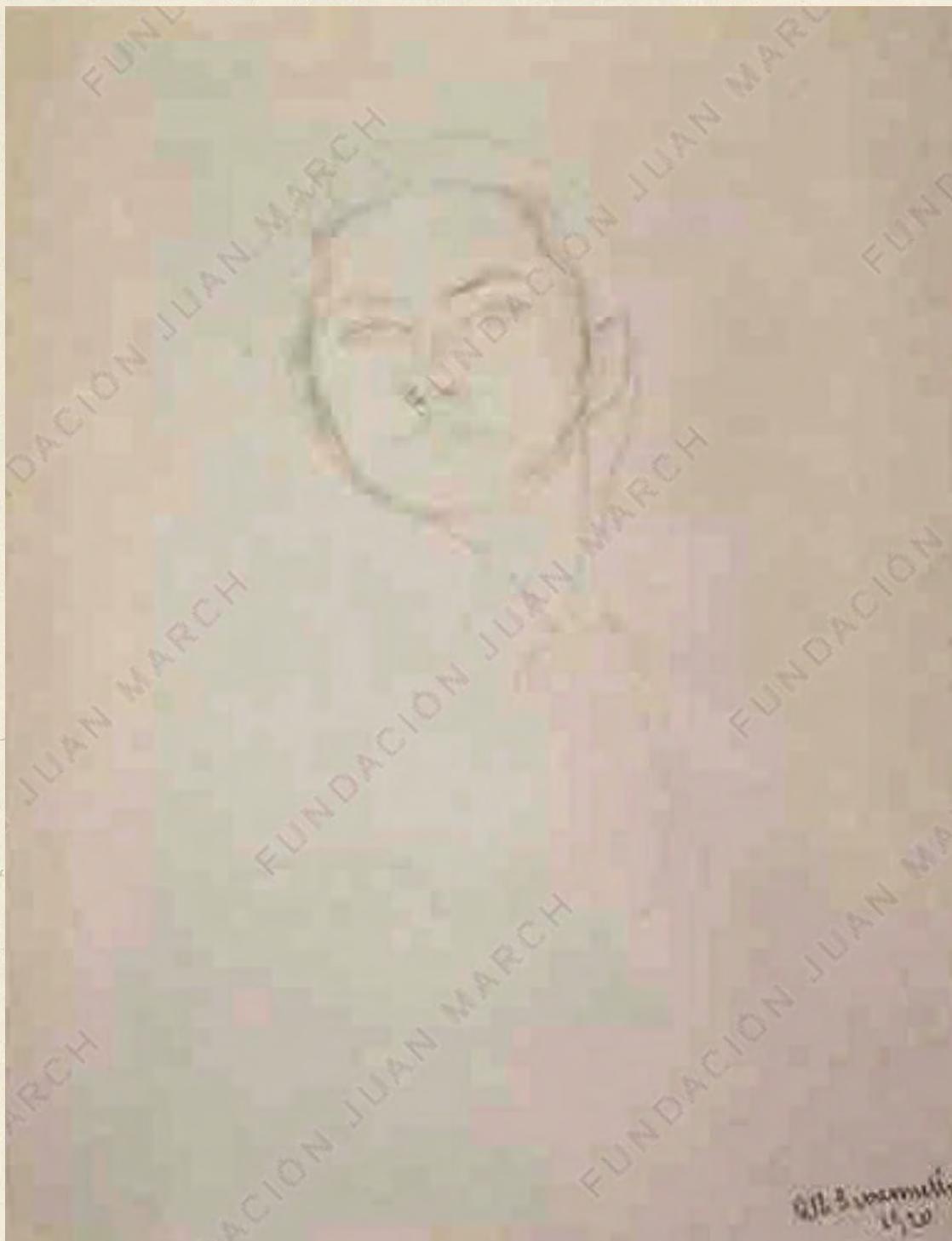
Alberto Giacometti: *Carta a Pierre Matisse*, 1947.



66. *Retrato del hermano Bruno, c. 1917*



67. *Los montes Bergell, 1919*



68. Cabeza de Grety, 1920



69. *Figura*, 1935



70. *Figura de pie hacia la derecha*, 1948



71. Retrato de Jean Genet, 1954



72. *Pizzo Pico de la Margna, 1957*



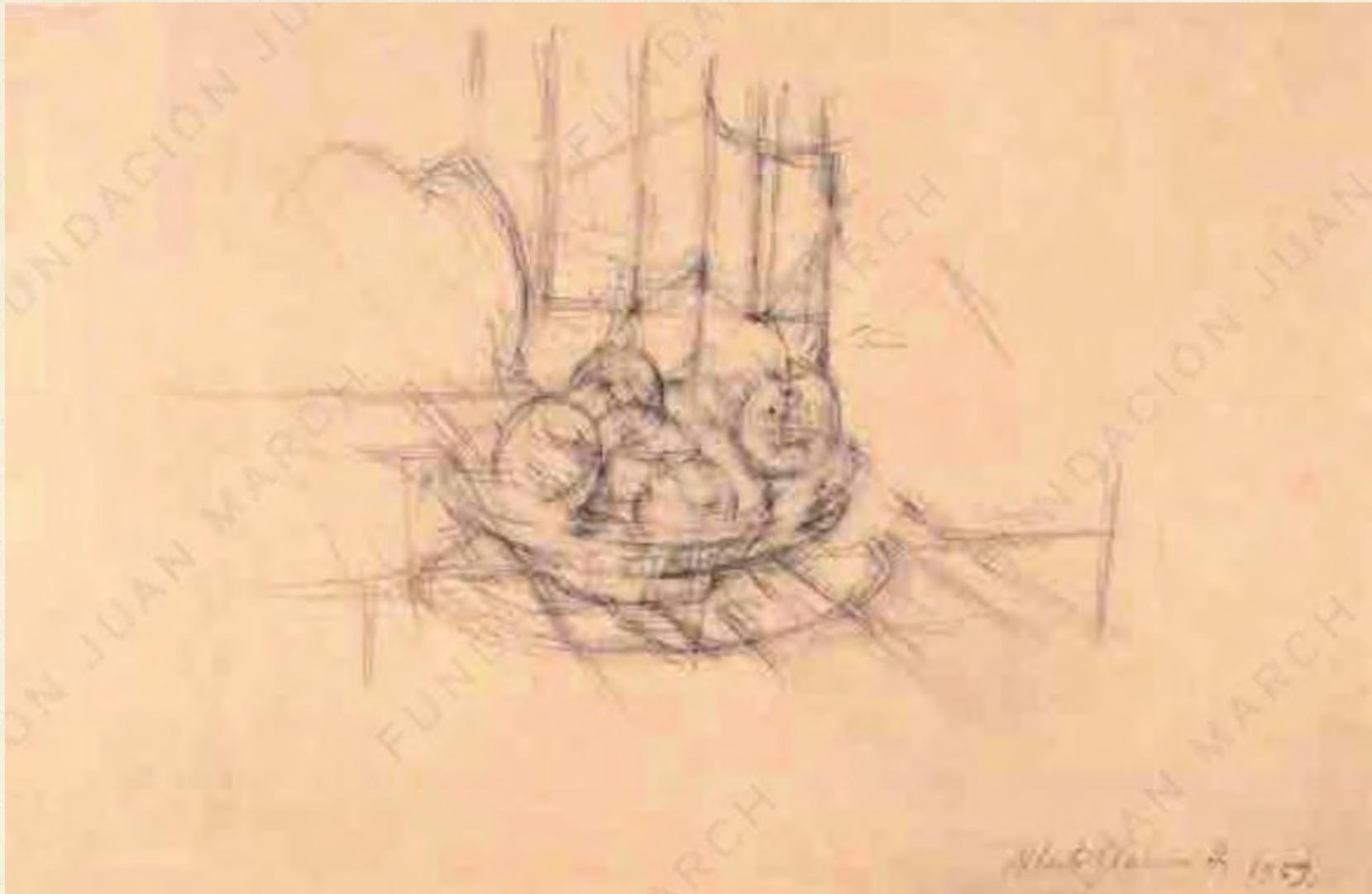
73. *Manzanas, ramo de flores y esculturas tempranas en la cocina de Stampa, 1958*



75. Retrato de E.W. Kornfeld, 1959

“Me he dado cuenta de que ya sólo puedo representar a una mujer inmóvil, y a un hombre siempre caminando; cuando esculpo a una mujer, siempre quieta, un hombre siempre andando. Es la totalidad de esta vida lo que quiero reproducir en todo lo que hago”.

Alberto Giacometti.



76. *Manzanas*, 1959



77. Interior con silla de madera y arcón en la casa de Stampa, 1960



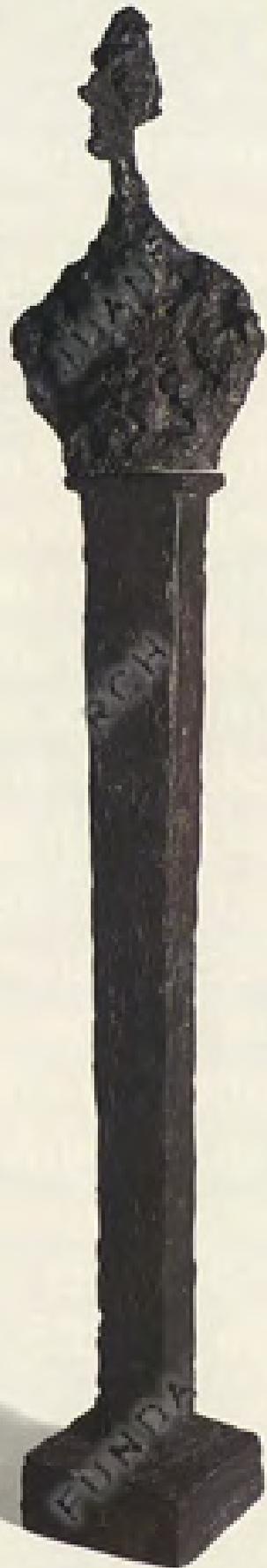
79. *Hombre y mujer. Escultura cubista-surrealista. La pareja acostada, 1927*



80. Cabeza de Diego sobre pedestal, c. 1950



81. Desnudo de pie II, 1953



82. *Diego sobre pedestal III*, 1957-58

“Digo que hay que ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* mediante un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todo los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él mismo busca, agota en sí mismo todos los venenos, para conservar tan sólo su quintaesencia. Inefable tortura, para la cual el poeta necesita de toda su fe, de toda su fuerza sobrehumana que le convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y en el Sabio Supremo. ¡Por qué llega a lo *desconocido* habiendo cultivado más que nadie su alma, de por sí ya rica! Llega a lo desconocido, y cuando enloquecido, podría acabar por perder el conocimiento de sus visiones, ¡ya las ha visto! Qué reviente en su gran salto hacia las cosas inauditas e indecibles: llegarán otros trabajadores horribles; empezarán por los horizontes donde el otro se hundió”.

Arthur Rimbaud: *Carta a Paul Demeny*, Charleville, 15 de mayo de 1871.



CATÁLOGO

Catálogo de obras

Todas las obras proceden de la colección E. W. Kornfeld de Berna.

Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

1. *Caballero ayudando a una dama a subir la escalera, c. 1815-20*
Dibujo a pincel en sepia y dos tonos de marrón oscuro
20,8 x 14,2 cm
2. *Cazador con su perro, c. 1815-20*
Dibujo a pincel en sepia y marrón, sobre papel de tina con marcas de agua (parte de un escudo)
20,4 x 14,2 cm

Edgar Degas (París, 1834 - París, 1917)

3. *Bailarina inclinándose, c. 1875-76*
Dibujo en tiza negra, resaltada en blanco, sobre papel gris claro
34 x 28,5 cm
4. *Cantante del Café-Concert, c. 1877*
Monotipia en óleo negro
12 x 16,2 cm
5. *Mujer desnuda secándose el cuerpo, c. 1879*
Monotipia en óleo negro
16,1 x 11,8 cm
6. *La cantante del Café-Concert.-Teresa, 1883-84*
Dibujo a carboncillo negro, resaltado en blanco, sobre papel gris
46 x 30 cm
7. *El Vesubio. Recuerdo de Nápoles, 1892*
Pastel sobre monotipia, sobre papel de tina, anteriormente aplicado sobre base de cartón de "Vente Degas"
25 x 30 cm

Camille Pissarro (Saint-Thomas, Caribe, 1830 - París, 1903)

8. *Las vendimias, 1894*
Guache sobre seda
25 x 26 cm

Georges Seurat (París, 1859 - París, 1891)

9. *Dama con ramo, de espaldas, c. 1882*
Lápiz Conté
31,6 x 24,4 cm
10. *Carruaje, c. 1885*
Lápiz Conté
24 x 30,8 cm

Odilon Redon (Burdeos, 1840 - París, 1916)

11. *La luz, c. 1900*
Pluma y pincel en tinta china, sobre papel de tina
30,8 x 23,5 cm
12. *Cabeza de San Antonio, c. 1896-1900*
Pluma y pincel en tinta china, ligeramente
retocado con carboncillo, sobre papel de tina
30,8 x 23,7 cm
13. *Ramo. Estudio con rosa amarilla, cabezas, figuras y dos caballos, c. 1900*
Acuarela, lápiz y bistre
23,6 x 15,3 cm

Amedeo Modigliani (Livorno, Italia, 1884 - París, 1920)

14. *Cabeza de frente. Estudio para una escultura, 1910-11*
Tiza negra sobre esbozo previo a lápiz,
sobre papel vitela
42,2 x 26 cm

Piet Mondrian (Amersfoort, Holanda, 1872 - Nueva York, 1944)

15. *El mar, 1914*
Dibujo a carboncillo negro,
sobre papel vitela rígido
50 x 62,6 cm

Constantin Brancusi (Pestisani Gorij, Rumanía, 1876 - París, 1957)

16. *Autorretrato, forjando hierro en el yunque, 1915*
Acuarela y témperas sobre dibujo a lápiz,
en papel vitela aplicado sobre cartón
27 x 22 cm

Fernand Léger (Argentan, Francia, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955)

17. *Naturaleza muerta sobre mesa, 1922*
Carboncillo negro y lápiz, sobre papel vitela rígido
23 x 26 cm
18. *Dos mujeres, 1928*
Lápiz sobre papel de tina
27 x 21 cm
19. *Mujeres y llave, 1928*
Lápiz sobre papel de tina
27 x 21 cm
20. *Llaves y contraste de objetos.*
Naturaleza muerta de llaves, 1928-30
Lápiz sobre papel de tina
27 x 21 cm

Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza, 1879 – Muralto-Locarno, Suiza, 1940)

21. *Héroe alado, 1905*
Lápiz, aplicado sobre soporte
22 x 11,5 cm
22. *El río Aare y el monte Belpberg, 1909*
Pluma y tinta china, aplicado sobre soporte
16 x 25,7 cm
23. *Berna, el barrio industrial de Matte, con vistas a la catedral, 1910*
Pluma y pincel aplicados en húmedo
sobre papel grabado de tela, sobre soporte
14,1 x 25,5 cm
24. *Escena de Kairouan, 1914*
Pluma y tinta china sobre acuarela, sobre soporte
19,8 x 16,8 cm
25. *Con los picos marrones, 1914*
Acuarela sobre papel Ingres francés, sobre soporte
14,5 x 23,6 cm
26. *Imagen urbana, 1920*
Dibujo a la punta seca sobre fondo de acuarela
azul oscuro, en papel Whatman sobre soporte
13,2 x 26,5 cm
27. *Recuerdo de Lugano, 1921*
Dibujo a pincel y tinta china, sobre soporte
23,4 x 28,7 cm
28. *Escritura figurativa, 1925*
Dibujo a pluma y tinta china, sobre papel Ingres
ligeramente tintado, sobre soporte
11,6 x 20,4 cm
29. *Otros templos junto al agua, 1927*
Dibujo a pluma y tinta china, en papel Ingres
alemán sobre soporte
31 x 29,8 cm
30. *¿Por qué corre?, 1927*
Dibujo a lápiz en papel Ingres alemán sobre soporte
20 x 30,3 cm
31. *Casa amarilla II, 1940*
Acuarela y engrudo negro, sobre Canson
e Ingres Montgolfier, sobre soporte
29,5 x 47,8 cm

Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973)

32. *Desnudo de pie, Fernande, 1906*
Pluma y tinta china marrón, sobre soporte de cartón
25 x 17 cm
33. *Mujer joven de pie, de frente con brazos levantados.*
Estudio para "Las señoritas de Aviñón", 1906-07
Carboncillo negro sobre papel
32 x 24,3 cm

34. *Guitarra y frutero sobre un velador, 1921*
Guache
27,5 x 21,3 cm
35. *Estudio para flautista, 1923*
Pluma y tinta china
24,3 x 31,7 cm
36. *Mujer sentada, 1925*
Pluma hueca de caña y tinta china, ligeramente
resaltado en blanco en algunos puntos,
sobre papel con collage
35 x 26 cm
37. *Retrato de Aniouta Pitoëff, 1954*
Lápiz, sobre papel vitela con marca de agua "l'annonay"
39,1 x 23,6 cm
38. *Picador y personajes, 1960*
Pincel y tinta china
50,5 x 65,5 cm

Marc Chagall (Vitebsk, Rusia, 1887 - Saint-Paul de Vence, 1985)

39. *Muchacha desnuda con abanico, 1910-11*
Pluma y pincel con tinta china, resaltado en
blanco, sobre papel vitela fino aplicado sobre cartón
22,6 x 21,2 cm
40. *El tratante de ganado, 1912*
Guache y acuarela sobre esbozo previo
a lápiz, en papel vitela rígido
26,1 x 47 cm
41. *La maternidad, 1913*
Pluma y tinta china sobre esbozo previo a lápiz,
ligeramente resaltado en blanco
29,8 x 17,8 cm
42. *Mujer joven amarilla. Desnudo de pie, 1913*
Guache sobre esbozo previo a tinta china,
aplicado por Chagall en 1914 sobre dos papeles
coloreados con vistas a la exposición de Berlín
34,4 x 24 cm

Gustav Klimt (Baumgarten, Austria, 1862 – Viena, 1918)

43. *Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenteisen, de pie y de frente, 1904-05*
Lápiz rojo sobre papel Simili japonés
55 x 35,2 cm
44. *Semidesnudo yacente hacia la derecha con la pierna derecha doblada, 1904*
Lápiz y tiza blanca, sobre papel Simili japonés
37,2 x 56,5 cm
45. *Semidesnudo yacente hacia la derecha, 1905-06*
Lápiz azul y rojo, sobre papel Simili japonés
31,7 x 55,9 cm

46. *Semidesnudo hacia la derecha, arrepentimiento en la cabeza, 1905-06*
Lápiz, lápiz azul y rojo, sobre papel Simili japonés
56,109 x 37,2 cm
47. *Pareja de amantes hacia la derecha, 1914*
Lápiz sobre papel Simili japonés
37,329 x 55,9 cm
48. *Retrato de Ria Munk Halbbild, media figura hacia la izquierda, 1917-18*
Lápiz, lápiz rojo, resaltado en blanco, sobre papel Simili japonés
56,5 x 37,329 cm

Egon Schiele (Tulln, Austria, 1890 - Viena, 1918)

49. *Muchacho de pie hacia la izquierda, 1911*
Témperas y acuarela sobre dibujo a lápiz,
sobre papel Simili japonés amarillento
48 x 31,5 cm
50. *Autorretrato desnudo, 1912*
Dibujo a lápiz, sobre papel Simili japonés amarillento
48,2 x 31,5 cm
51. *Torso de muchacha arrodillada de frente, 1913*
Acuarela sobre dibujo a lápiz, sobre papel Simili japonés
48,2 x 31,7 cm
52. *Retrato de Friederike Maria Beer, 1914*
Acuarela sobre esbozo previo a lápiz,
sobre papel Simili japonés amarillento
48,4 x 32 cm
53. *Autorretrato, con brazos hacia atrás, 1915*
Témperas y pastel sobre esbozo a carboncillo negro,
sobre papel de tina japonés
33 x 45 cm
54. *Retrato de Heinrich Benesch, 1917*
Témperas y acuarela sobre dibujo a carboncillo,
sobre papel Simili japonés amarillento
45,8 x 29,4 cm
55. *Casas antiguas con tejado a dos aguas en Krumau, desde el castillo, 1917*
Témperas y acuarela sobre dibujo a tiza negra,
sobre papel Simili japonés amarillento
46 x 30 cm

George Grosz (Berlín, 1893 - Berlín, 1959)

56. *Canción alemana y vino alemán, 1919*
Acuarela sobre dibujo a pluma y tinta china,
sobre papel vitela rígido
43,7 x 30,4 cm
57. *Escena callejera de Dresde. Hotel Mano, c. 1920*
Pluma hueca de caña y dibujo a pluma y tinta china,
sobre papel vitela
46 x 29,5 cm

58. *El general blanco. La última sabiduría, 1922*
Pluma hueca de caña y dibujo a pluma y tinta china,
sobre papel vitela rígido
50,8 x 46,5 cm

Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, Alemania, 1880 – Frauenkirch, Davos, Suiza, 1938)

59. *Pareja en el taller, 1907-08*
Pastel polícromo
90 x 69,2 cm
60. *Cuatro desnudos femeninos en el taller, 1909-10*
Carboncillo sobre papel vitela marrón
48,8 x 59,7 cm
61. *Tres bañistas en la ola, 1913*
Dibujo a carboncillo
49,5 x 40 cm
62. *Escena callejera, 1914*
Pastel polícromo
477,2 x 29,4 cm
63. *Vista sobre los pastos en los Alpes con nubes al fondo, 1920*
Acuarela sobre esbozo previo
a lápiz Zimmermann
35,4 x 50 cm
64. *Casa de Wildboden con vistas al camino Sertig en otoño, 1923*
Carboncillo
51 x 39,8 cm
65. *Joven artista dibujando, 1925*
Tiza, en parte ligeramente difuminada
52,3 x 36,4 cm

Alberto Giacometti (Borgonovo, Stampa, Suiza, 1901 - Chür, Suiza, 1966)

66. *Retrato del hermano Bruno, c. 1917*
Pluma y tinta azul y verde
27,4 x 19 cm
67. *Los montes Bergell, 1919*
Acuarela sobre esbozo previo a lápiz
28,8 x 19,8 cm
68. *Cabeza de Grety, 1920*
Lápiz plateado sobre papel imprimado con tiza
50,2 x 38,2 cm
69. *Figura, 1935*
Pluma y tinta china
28,3 x 19,9 cm
70. *Figura de pie hacia la derecha, 1948*
Pincel y óleo rojo
44,5 x 11,9 cm

71. *Retrato de Jean Genet, 1954*
Lápiz
49,3 x 32,5 cm
72. *Pizzo Pico de la Margna, 1957*
Lápiz
50 x 65 cm
73. *Manzanas, ramo de flores y esculturas tempranas en la cocina de Stampa, 1958*
Lápiz
50 x 33 cm
74. *Desnudo sentado, 1958*
Lápiz
64,5 x 50 cm
75. *Retrato de E.W. Kornfeld, 1959*
Lápiz
50 x 32 cm
76. *Manzanas, 1959*
Lápiz
32,5 x 50 cm
77. *Interior con silla de madera y arcón en la casa de Stampa, 1960*
Lápiz
50,2 x 32,5 cm
78. *Esculturas en el taller, 1964*
Lápiz
50 x 32 cm
79. *Hombre y mujer. Escultura cubista-surrealista. La pareja acostada, 1927*
Bronce
39 x 47,7 x 13,5 cm
80. *Cabeza de Diego sobre pedestal, c. 1950*
Bronce
37,5 x 9 x 9,5 cm
81. *Desnudo de pie II, 1953*
Bronce
50 x 12 x 15 cm
82. *Diego sobre pedestal III, 1957-58*
Bronce
166 x 30,5 x 19 cm



CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2003
© VEGAP, Madrid, 2003
© A.Machado Libros S.A., 1996;
Traducción: Carmen Santos. Págs. 14 y 15.

Texto:
Werner Spies

Traducción:
Eduardo Knörr (alemán)
Matilde Torres (francés)

Diseño:
Jordi Teixidor

Fotomecánica e impresión:
Gráficas Jomagar, Móstoles. Madrid.

ISBN: 84-7075-502-1 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-29-7 Editorial Arte y Ciencia, S.A.
Depósito legal: M. 1.148-2003

Créditos fotográficos:
Lauri, Peter: imágenes de todas las obras.
Weiss, Sabine: fotografía cubierta.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía 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.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
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.	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.

* Catálogos agotados.

	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 Berlín 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>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: 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 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Lovis Corinth,* con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER.	Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn. Fernando Zóbel: Obra gráfica*
2000	Vasarely,* con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller.	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez.
2001	Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch. Matisse: espíritu y sentido* con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.	De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann.	A. Ródchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann. Gottlieb monotipos, con textos de Sanford Hirsch.
2002	Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,* con textos de Lisa M. Messinger. Turner y el mar. Acuarelas de la Tate con textos de José Jiménez, Ian Warrell Nicola Cole, Micola Moorby y Sarah Talf. y del artista.		Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller
2003	Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti Obras sobre papel de la colección Kornfeld con texto de Werner Spies		Chillida: Elogio de la mano con texto de Javier Maderuelo

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.



Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Una visión propia de la colección Kimbley
Fundación Juan March
Febrero-Junio 2005