

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

**MOTHERWELL
OBRA GRÁFICA (1975-1991)
COLECCIÓN KENNETH TYLER**


1995

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

 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
Cueca



MOTHERWELL

ROBERT MOTHERWELL



Robert Motherwell en 1974
Fundación Juan March

MOTHERWELL

OBRA GRÁFICA (1975- 1991)


COLECCIÓN KENNETH TYLER

26 de septiembre 1995 - 8 de abril 1996

Fundación Juan March
Museo de Arte Abstracto Español
CUENCA

Índice

	Pags.
PRESENTACIÓN	5
LO QUE EL ARTE ABSTRACTO SIGNIFICA PARA MÍ Por Robert Motherwell	7
MÁS ALLÁ DE LA ESTÉTICA Por Robert Motherwell	13
COLLAGES Por Robert Motherwell	23
EL NEGRO	33
BIOGRAFÍA	60
CATÁLOGO	62
GLOSARIO	65

Con la colaboración de **IBERIA** 

La presente exposición, organizada por la Fundación Juan March en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, ofrece una selección de la obra gráfica de Robert Motherwell (1915-1991) realizada entre 1975 y 1991.

Motherwell fue uno de los artistas expresionistas abstractos que jugaron un papel decisivo en el desarrollo del arte norteamericano de este siglo. Sentía una gran atracción por la cultura europea, la luz mediterránea y en especial por España. Motherwell mantuvo siempre un estrecho vínculo con la tragedia de la Guerra Civil española, tema al que rinde homenaje en sus *Elegías a la República Española*; asimismo, ilustró con sus grabados poemas de Rafael Alberti como *El Negro* y *A la pintura*.

En 1980 la Fundación Juan March organizó la primera exposición retrospectiva de Robert Motherwell en España, contando en aquella ocasión con la ayuda del artista, que estuvo presente en la inauguración de la misma.

La Fundación presenta ahora una muestra de 33 grabados de Robert Motherwell procedentes de la colección de Kenneth Tyler, propietario en Nueva York de uno de los talleres de obra gráfica más innovadores y donde habitualmente trabaja con artistas como Jasper Johns, Frank Stella, John Newman, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Kenneth Noland y David Hockney, entre otros.

La Fundación Juan March y el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca agradecen al Sr. Tyler y a todo su equipo su generosa colaboración.

Cuenca, Septiembre 1995



Motherwell dibujando con un lápiz de bambú mojado en tusche sobre una plancha litográfica de aluminio. Nueva York, 1975.

Lo que el arte abstracto significa para mí

Robert Motherwell

La aparición del arte abstracto demuestra que todavía existen hombres capaces de hacer prevalecer sus ideas en el mundo. Hombres que saben cómo respetar y seguir sus sentimientos más profundos, sin importarles lo irracional o absurdo que éstos puedan parecer en un primer momento. Desde su propia perspectiva, la sociedad es la que tiende a mostrarse irracional y absurda, olvidándose, a veces, de cuánto ingenio hay en algunas obras abstractas. Existe una cierta coincidencia en sentir angustia donde uno encuentra comicidad - pienso en Miró, en el Paul Klee tardío, en Charles Chaplin y en los valores humanos que muestran.

Me hace gracia que los artistas parisinos hayan asumido la palabra "poesía" para hablar sobre todo aquello que valoran en pintura. Sin embargo, en el mundo anglosajón ello implica un "contenido literario" si se refiere a la pintura como verdadera poesía. No obstante, "estética", la palabra alternativa, no me satisface.

Me recuerda a esas sombrías aulas y libros de cuando estudiaba filosofía y la naturaleza de la estética era un curso impartido por el departamento de filosofía en todas las universidades. Ahora, pienso que no existe la "estética", al igual que el "arte", como tales, que cada época y lugar tienen su propio arte y estética, los cuales son aplicaciones específicas de un conjunto más amplio de valores humanos que responden con énfasis y rechazos a las primeras necesidades y deseos de un lugar y tiempo concretos. Yo pienso que el arte

abstracto es únicamente moderno, pero no cuando el sentido de esta palabra se utiliza, como en algunas ocasiones, para decir que nuestro arte ha "progresado" con respecto al arte del pasado. El arte abstracto podría verdaderamente representar un emergente nivel de evolución, si bien en el sentido de que el mismo representa las particulares aceptaciones y rechazos de los hombres que viven los condicionantes de los tiempos modernos. Si me pidieran que generalizara sobre estos condicionantes, como así lo hicieron los poetas, pintores y compositores durante los últimos ciento cincuenta años, yo diría que se trata de una respuesta fundamentalmente romántica a la vida moderna: rebelde, individualista, poco convencional, sensible, irritable. Diría que esta actitud surge de nuestra incomodidad ante el universo, el colapso de la religión y el viejo y cerrado tejido de la comunidad y de la familia. Probablemente tiene que ver con los orígenes de todo ello. Tal vez.

Pero cualquiera que sea el origen de estos sentimientos desvinculantes del Universo, yo creo que el arte consiste simplemente en nuestro propio esfuerzo por integrarnos en el cosmos, unificarnos a través de dicha unión. A veces tengo en mente la fotografía imaginaria del poeta Mallarmé en su estudio, por la noche, cambiando, borrando, transfiriendo, transformando cada palabra y sus correlaciones con sumo cuidado, y pienso que la energía sostenida en ese trabajo debió proceder de su secreto conocimiento de que cada palabra era un eslabón de la cadena que él mismo iba forjando para unirse al universo y, asimismo, con otros poetas, pintores y compositores.

Si esta sugerencia es cierta, entonces el arte moderno ofrece un aspecto distinto frente al arte del pasado, porque de alguna manera su función es diferente para el artista de nuestro tiempo. Supongo que el arte de los artistas más antiguos y sencillos expresaba, sobre todo, el sentimiento de sentirse ya vinculados al mundo.

Uno de los aspectos más sorprendentes de la apariencia del arte abstracto es su desnudez, el tratarse de un arte descubierto. Cuántos rechazos hacia sus artistas! Mundos enteros: el mundo de los objetos, el mundo del poder y la propaganda, el mundo de las anécdotas, el mundo de los fetiches y los cultos ancestrales. Uno podría casi legítimamente recibir la impresión de que a los artistas abstractos no les interesa más que el acto de pintar.

¿Qué nueva clase de mística es ésta? podría uno preguntarse. Para no cometer error, yo diría que el arte abstracto es *una forma de misticismo*. Aún así, esa no es una forma muy sutil de describir la situación, quiero decir, sin tener en cuenta aquéllo que se ha puesto en la pintura. Realmente uno podría decir que el arte abstracto se desprende de algunas cosas para intensificarse dentro de sí mismo, en sus ritmos, en sus intervalos espaciales y en sus estructuras de color. La abstracción es un proceso enfático y el énfasis vivifica la vida, como decía A.N. Whitehead.

De no haber sido por la consecuencia de una más profunda, despiadada e insaciable necesidad, nunca hubiera llegado a existir nada tan drástico como la innovación del arte abstracto.

Dicha necesidad fue, por propia experiencia, intensa, inmediata, directa, sutil, unificadora, caliente, viva, rítmica. Cualquier cosa que pudiera diluir esa experiencia era suprimida.

El origen de la abstracción en el arte es como el de cualquier forma de pensamiento: un auténtico misticismo -no me gusta la palabra- o, mejor aún, una serie de misticismos surgidos de unas determinadas circunstancias históricas, al igual que todos los misticismos, del sentimiento primario del abismo, del vacío entre la soledad de uno mismo y el mundo. El arte abstracto es un

esfuerzo por cerrar el vacío que los hombres modernos sienten. Su abstracción es su énfasis.

Quizás he intentado esclarecer algunas cosas que de por sí no son muy claras, y no he sido muy claro acerca de lo que sí es claro. Por ejemplo, que amo la pintura de la misma manera que amo el cuerpo de una mujer, que si la pintura debe tener un fondo intelectual y social, simplemente es para intensificar y enriquecer un acto esencialmente cálido, simple, radiante, que todo el mundo necesita.

Robert Motherwell. *What abstract art means to me*. The Museum of Modern Art Bulletin, Vol. XVIII, Nº 3, New York, 1951.



1. BASTOS, 1975



Más allá de la estética

Robert Motherwell

El fin que se encuentra detrás de lo estrictamente estético es conocido por los franceses como lo "desconocido" o "nuevo", de acuerdo con Baudelaire y Rimbaud. Mondrian lo llamaba "auténtica realidad". "Estructura" o "Gestalt" podría considerarse como más preciso: no contiene grados de realidad ni tampoco una gradación superior (surrealismo). La terminología no es lo más importante. Las estructuras se encuentran en la interacción entre cuerpo y mente y el mundo exterior; y el cuerpo y la mente son activos y agresivos a la hora de encontrarla. Como dice Picasso, es inútil buscar al azar: lo importante es encontrar.

La estética es el sine qua non del arte: si una obra no es estética, no es arte por definición. Pero en esta etapa del proceso creativo -lo estrictamente estético, es decir: el aspecto sensual del mundo- deja de ser el fin primordial. Entonces la función de la estética se convierte en la de un medio, una manera de llegar al fondo infinito del sentimiento, y así condensarlo en un objeto de percepción. Nosotros sentimos a través de los sentidos y todos sabemos que el contenido del arte es sentimiento. La misión del artista es la creación de un objeto para sentirlo, y son las cualidades de este objeto las que constituyen la sensibilidad de su contenido. Los sentimientos son simplemente lo que las cosas nos parecen a nosotros; en un sentido más tradicional de la palabra, los sentimientos no son ni "objetivos" ni "subjetivos", sino ambos a la vez, ya que todos los "objetos" y "cosas" son el resultado de la interacción entre el cuerpo y la mente y el mundo exterior. "Cuerpo y mente" y "mundo exterior" son, por sí mismos, conceptos intensos y duros en un discurso crítico. Sin embargo,

desde el punto de vista de una piedra, estos conceptos son válidos quizás, pero realmente son distinciones sin valor. Es lógico cambiar o inventar para provocar los estados anímicos que nos gustan, tal y como un nuevo inquilino reamuebla su casa.

Las pasiones son una especie de sed inexorable e intensa hacia ciertos sentimientos o estados sensitivos. Encontrar o inventar "objetos" que son, en lo más estricto de la palabra, estructuras relacionadas entre sí cuya calidad de sensibilidad satisface las pasiones, que son para mí la actividad del artista, una actividad que ni siquiera cesa al dormir. No es de sorprender que el artista ponga y quite, una y rompa relaciones; su misión es encontrar un complejo de calidades cuya sensibilidad esté justo virando hacia lo desconocido y el caos, todavía ordenadas y relacionadas para ser aprehendidas.

La actividad del artista le hace menos condicionado socialmente y más humano. Es entonces cuando él se inclina hacia la revolución. La sociedad está contra la anarquía; el artista apuesta por la humanidad contra la sociedad: por lo tanto, la sociedad le trata como a un anarquista. La lógica social es defectuosa, no así cuando se enfrenta a un enemigo. El conflicto social con la sociedad es, todavía, un obstáculo fortuito en el camino del artista.

La sensibilidad de Cézanne fue la que determinó la forma de su estructura pictórica, que es precisamente la que emite sus sentimientos. Si todas las estructuras pictóricas desapareciesen del mundo, también desaparecería cierta sensibilidad.

La sensación de que estaba cambiando físicamente el mundo se intensificó con la técnica del *papier collé* o *collage*, al colocar varios tipos de papel sobre la tela. Se corta, se selecciona, se modifica, se pega y algunas veces se arranca y se vuelve a empezar. En cualquier caso, dar forma y ordenar su rela-

ción estructurada, borra la necesidad, y a menudo la conciencia de su representación. Sin referencias a similitudes, dicha estructura posee su propia sensibilidad ya que, al fin y al cabo, todas las decisiones con respecto a ella están tomadas sobre la base de un grupo de sentimientos. Estos deberían tener una técnica para poder desempeñar del todo su función, al igual que deben de contener símbolos. Este medio o configuración específica del mismo es lo que nosotros llamamos una obra de arte capaz de convertir la sensibilidad en un ente, tal y como lo hacen también las respuestas a los objetos del mundo exterior. Aparte de la lucha por resistir, como dice Spinoza, la sustancia no es más fuerte que su propia existencia. Los cambios que nosotros deseamos en el mundo público o privado están dentro del campo de la sensibilidad. La pintura, como técnica, está siempre cambiando y ordenándose en un plano ideal en el que dicha técnica se hace más manejable, sutil y más enfática (la abstracción es una forma de énfasis).

El drama nos conmueve: en realidad, el conflicto es un patrón inherente. La armonía también nos conmueve cuando se la mira desde nuestro eterno e inminente desorden. Es un idea muy poderosa. El drama de Van Gogh y la silenciosa armonía de Seurat nacieron en el mismo país y en la misma época: pero no se contradicen entre sí, hacen referencia a diferentes patrones de realidad. En ambos, la proyección humana se ha disocializado tanto como para tomarla desde el aspecto de lo desconocido. Ahora bien, ¿qué es lo que parece tan familiar cuando nos confrontamos con ella?

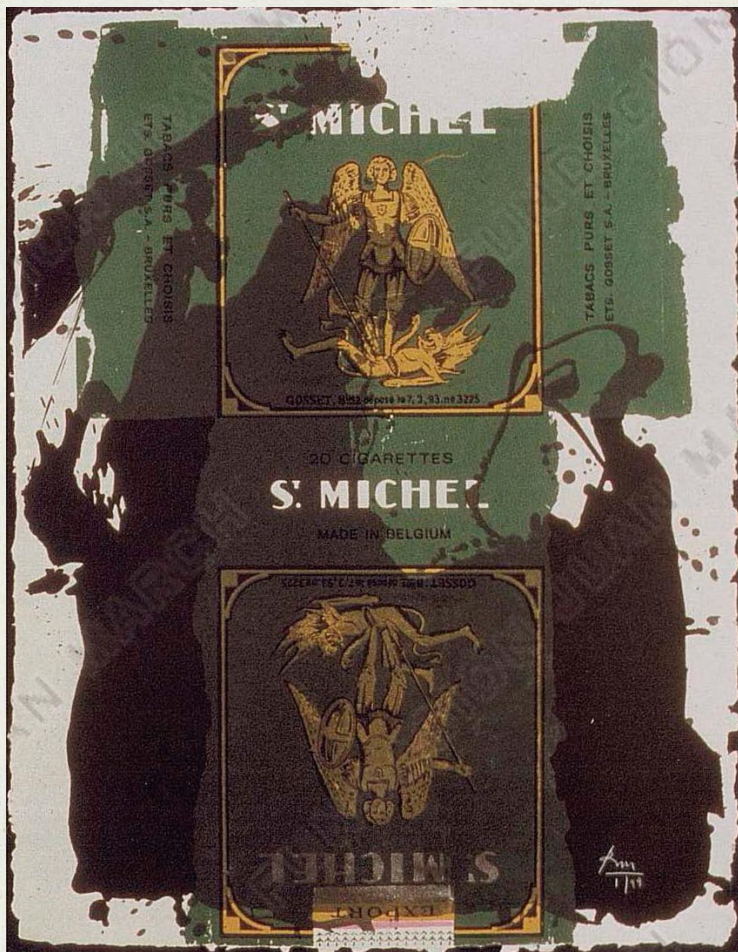
El rojo puro del que algunos artistas abstractos hablan no existe, a pesar de los cambios en su contexto físico. Cualquier rojo se asocia con la sangre, el cristal, el vino, el sombrero de un cazador y un millar más de fenómenos concretos. De otra forma, no tendríamos ninguna sensibilidad hacia el rojo o sus relaciones y sería inútil como elemento artístico.

Pero el error más común entre los artistas abstractos puros, hoy en día, es creer que la técnica es un fin en sí misma, en lugar de ser un medio.

Por otro lado, los surrealistas erraron al suponer que se podía omitir la técnica, que al atacarla no se destruía la vía para llegar a lo desconocido. El color y las relaciones espaciales son como vías, porque a partir de ellos se pueden hacer estructuras que exhiban distintas formas de realidad.

Los artistas abstractos, al igual que los cubistas antes que ellos, sintieron algo bello al percibir cómo la técnica puede, desde su propio acuerdo, llevarle a uno hacia lo desconocido, es decir: hacia el descubrimiento de nuevas estructuras. ¡Cuánta inspiración hay en la técnica! No importa que los colores estén en la paleta o mezclados en botes en el suelo, distintos papeles, o un lienzo de tamaño determinado. La mente que pinta se ha puesto en marcha probando, descubriendo, completando. Las relaciones internas de la técnica conducen a tal variedad de posibilidades que a cualquiera que sea lo suficientemente inteligente y persistente, le será difícil fracasar al buscar su propio estilo.

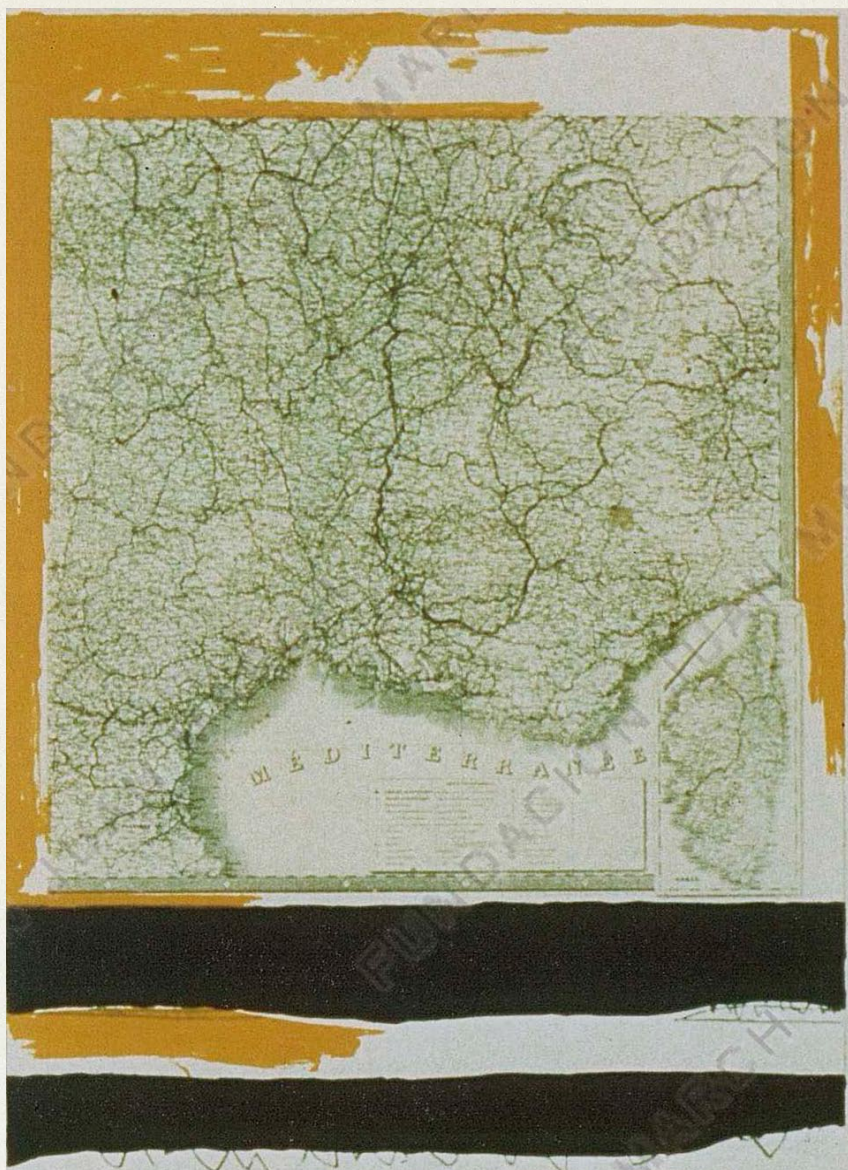
Los surrealistas, como Rimbaud antes que ellos, optaron por abandonar toda estética; hace falta mucho valor para abandonar toda la poesía por Africa. Revelaron sus ideas como esencialmente morales al no olvidar, ni siquiera por un momento, que una gran parte de la vida es un proceso de adaptación a un orden preestablecido, inhumano en sus conductas y consecuencias. Sus odios les permitieron mantenerse, a pesar de todas las situaciones humillantes en las que el artista moderno se encuentra, y esto les condujo a percepciones más allá de las que pueden alcanzar las almas pasivas. Para ellos, la verdadera poesía era una liberación a las respuestas sociales mecanizadas.



Por lo tanto, no es de sorprender que no sólo amaran el trabajo de los niños y los dementes, sino también a las propias criaturas.

Al final uno está de acuerdo con Rilke cuando dice que “nada puede afectar tan poco a una obra de arte como unas palabras críticas: siempre acaban por ser más o menos felices malentendidos”. Marcel Duchamp fue más crítico al pintar bigote a la Mona Lisa. Al igual que Mondrian, cuando soñaba con la coincidencia de la pintura, la escultura y la arquitectura en un conjunto transcendente.

Robert Motherwell. *Beyond the Aesthetic*. Design, Vol. 47. Nº8, 1946.



4. MEDITERRÁNEO, 1975
Fundación Juan March

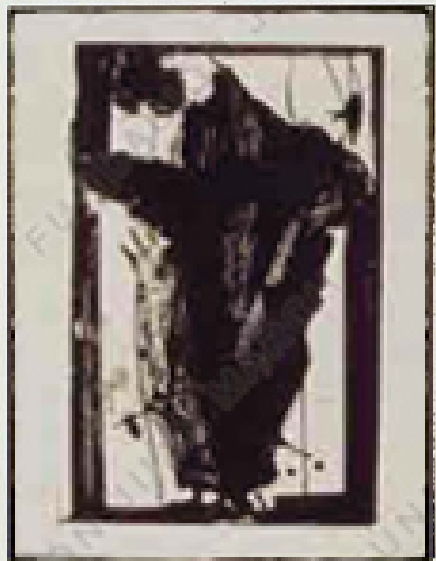




6. MEDITERRÁNEO, ESTADO II AMARILLO, 1975
Fundación Juan March



2. MONSTRUO, 1975



8. DOMINGO DE RESURRECCIÓN DE 1979, 1980

COLLAGES

Robert Motherwell

Delacroix decía que la Naturaleza era un diccionario en el cual incluía todo, desde desnudos, paisajes y animales violentos hasta naturalezas muertas. Existe todo un vocabulario en la Naturaleza; todo lo que tienes que hacer es mirar a tu alrededor y encontrarlo, aunque yo diría que no miro mucho a la Naturaleza en ese sentido. La parte de mi vocabulario que no procede de mi presión interior, proviene del mundo exterior y en concreto del mundo social. Coger un envoltorio de cigarrillos o la etiqueta de un vino o una antigua carta o el final de un cartón, es mi forma de tratar con aquellas cosas que no se originan en mí, en mi yo. Max Ernst me contó una vez que a su padre, un pintor aficionado, le gustaba pintar en el patio de su casa. En medio del patio había un árbol, y su padre siempre tenía problemas con él; se sentía satisfecho con todo lo que hacía en el cuadro, excepto con el maldito árbol. Finalmente, un día salió y taló el árbol. Así no interferiría más en su composición. Yo creo que el collage funciona de la misma manera. En vez de tener que preocuparse por el dibujo, trabajar en ello y cambiarlo, simplemente se recogen objetos que están en la habitación y se ponen en el cuadro, o se quitan, según se quiera. Collage es a la vez colocación y elipsis.

La mayoría de los papeles que uso en mis collages están elegidos al azar. Incluso las partituras. De hecho, yo no leo las notas. Miro la música escrita como caligrafía, como bellos detalles. Nunca he fumado cigarrillos Gauloise. Sin embargo, el particular azul de su etiqueta me atrae, y por eso los tengo. Además los collages son una especie de diario privado, un diario hecho con

un código muy personal, sin ninguna intención autobiográfica, pero con una determinada función asociativa para mí, como la madalena de Proust. Para un pintor abstracto como yo, los collages son una forma de incorporar pedazos del mundo diario al cuadro. Algunos de mis collages hacen que años ya pasados y lugares concretos aparezcan en mi mente de un modo diferente a las pinturas: éstas son más eternas.

Robert Motherwell. *A Conversation at Lunch*. Notas de Margaret Paul. Noviembre, 1962.



9. SAMURAI II, 1980
Fundación Juan March



Robert Motherwell y Kenneth Tyler durante la tirada de *Lamento por Lorca*. 16 de febrero de 1982. (Foto: Hans Namuth).

Yo considero una elegía como una lamentación o canción funeraria por algo que uno quiso. Las *Elegías Españolas* no son políticas, sino mi insistencia particular en que una muerte terrible ha sucedido y no se debería olvidar. Las hice tan elocuentes como pude. Sin embargo, sus imágenes son también metáforas sobre el contraste entre la vida y la muerte, y sus interrelaciones.

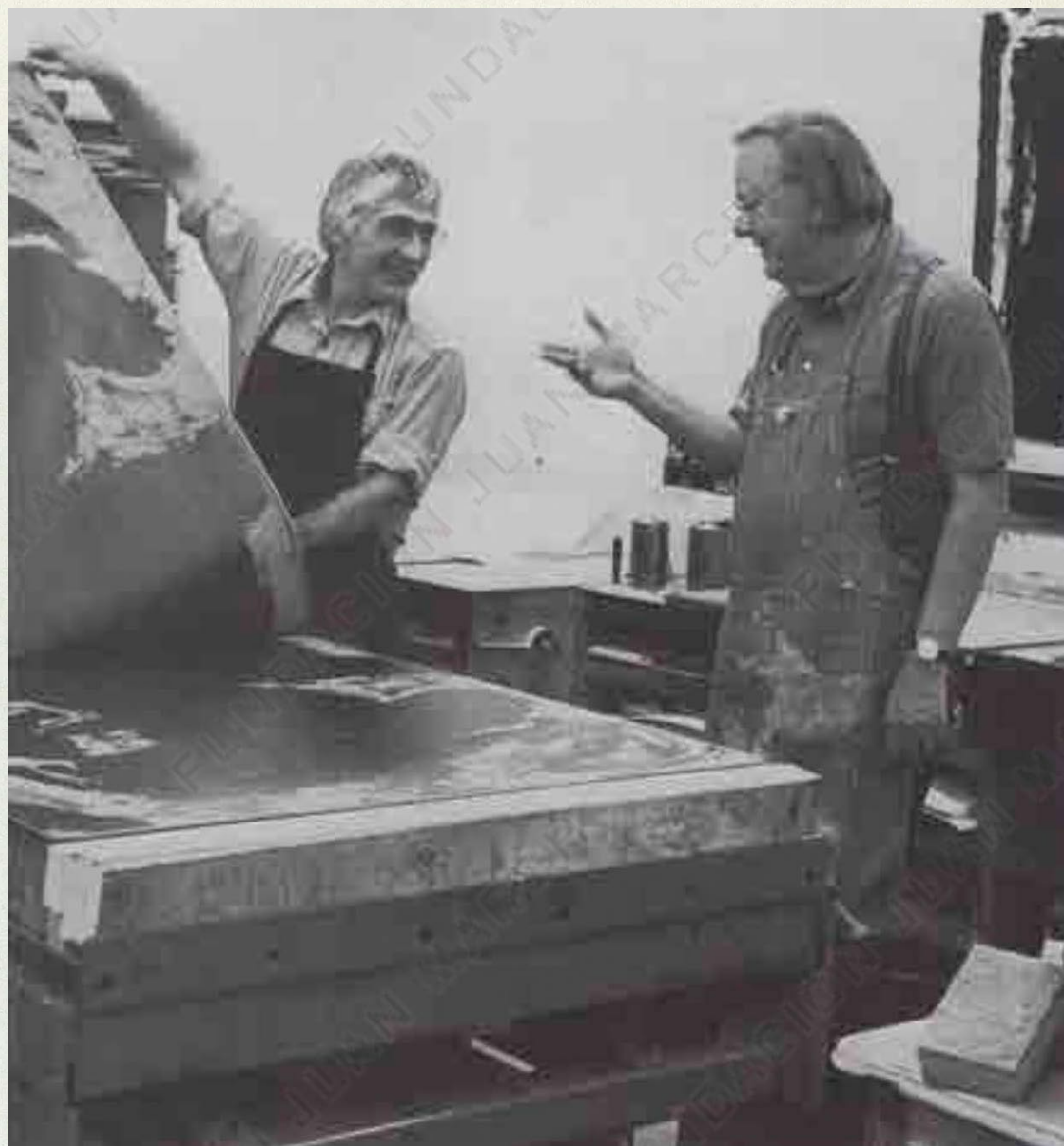
Robert Motherwell. *A Conversation at Lunch*. Notas de Margaret Paul. Noviembre, 1962.





Dibujos y pruebas para la edición de *Lamento por Lorca*. 1981.





Motherwell y Tyler durante la edición de *Lamento por Lorca*. Febrero 1982.

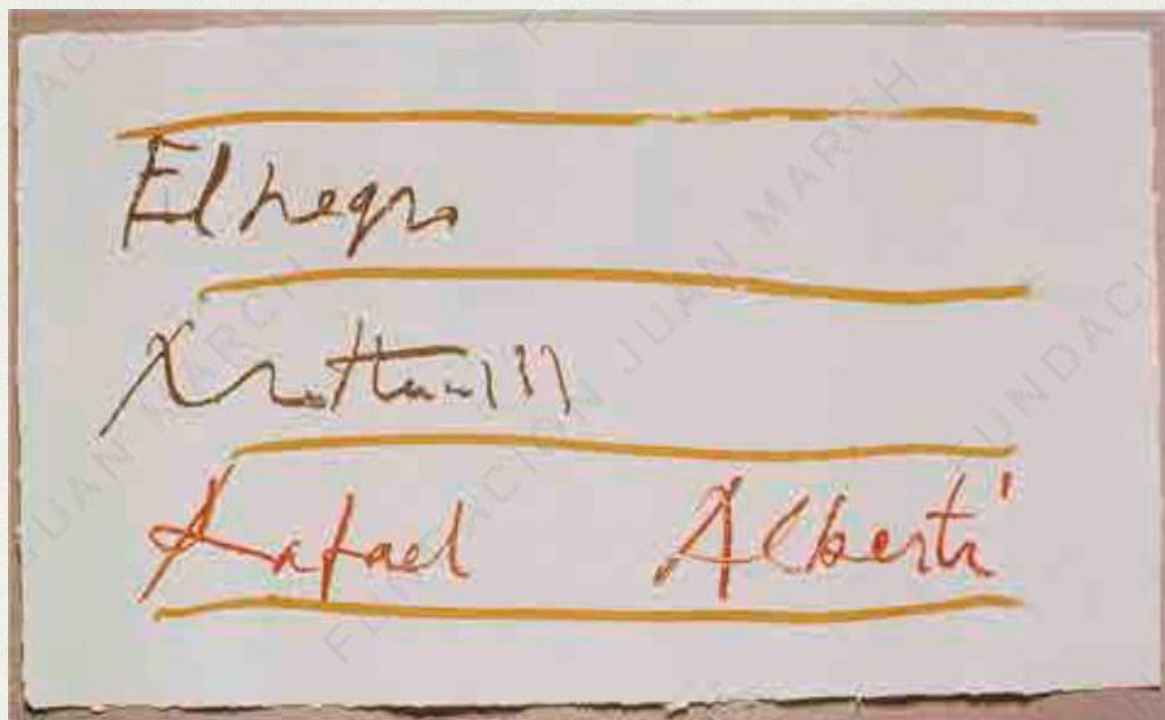


10. LAMENTO POR LORCA, 1982
Fundación Juan March



EL NEGRO

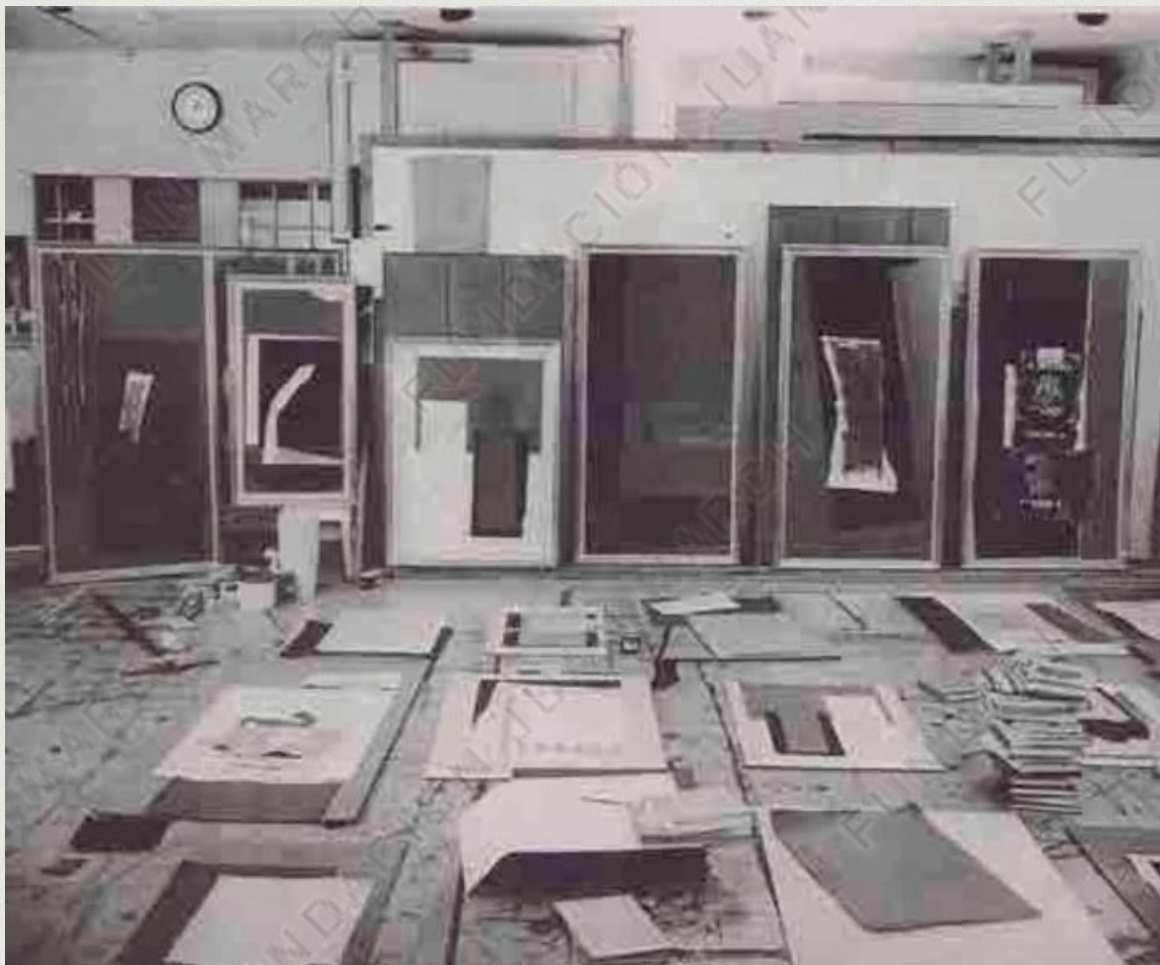
Litografías de Robert Motherwell con textos de Rafael Alberti

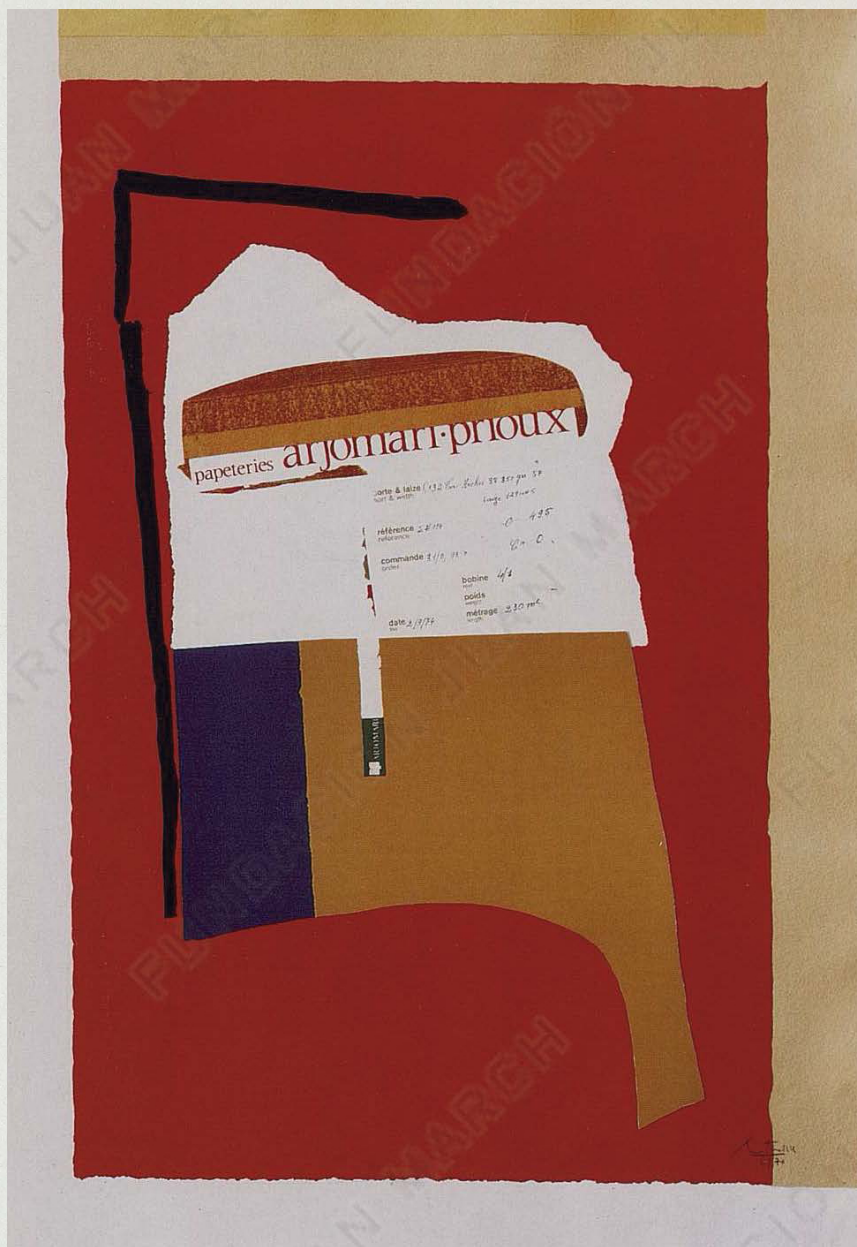




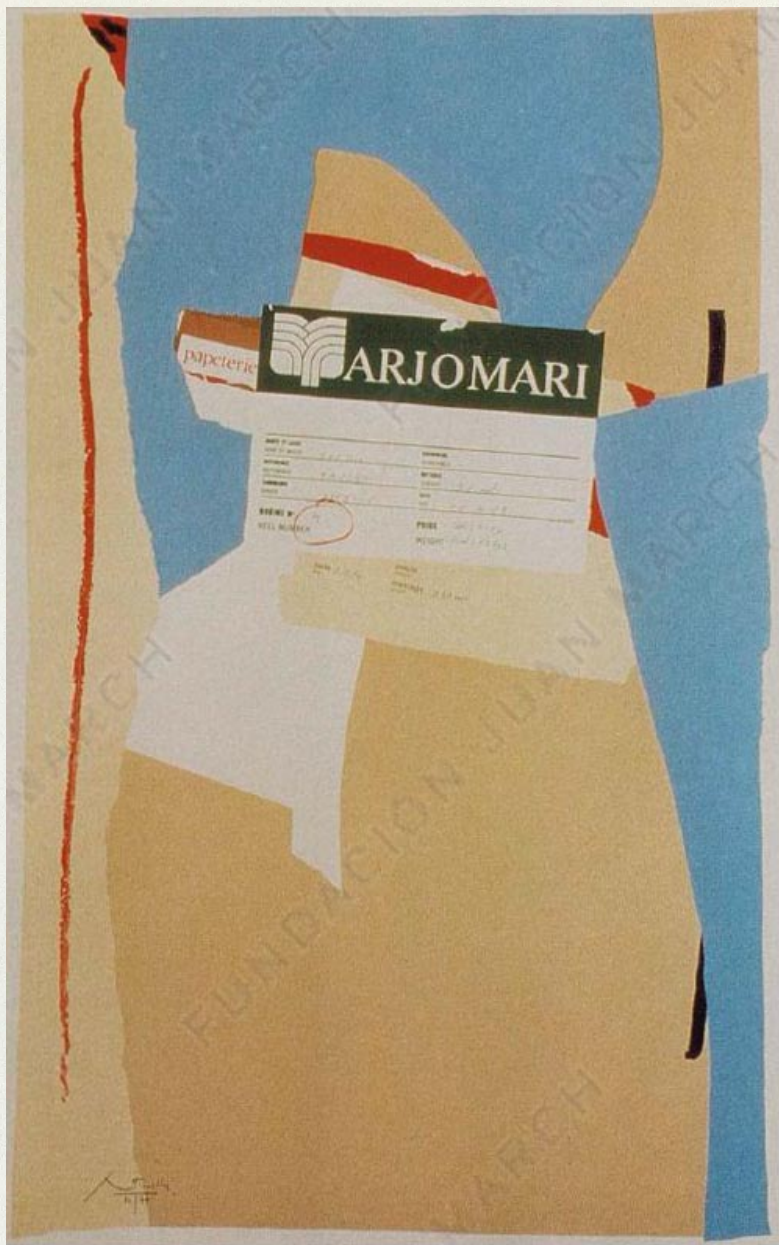


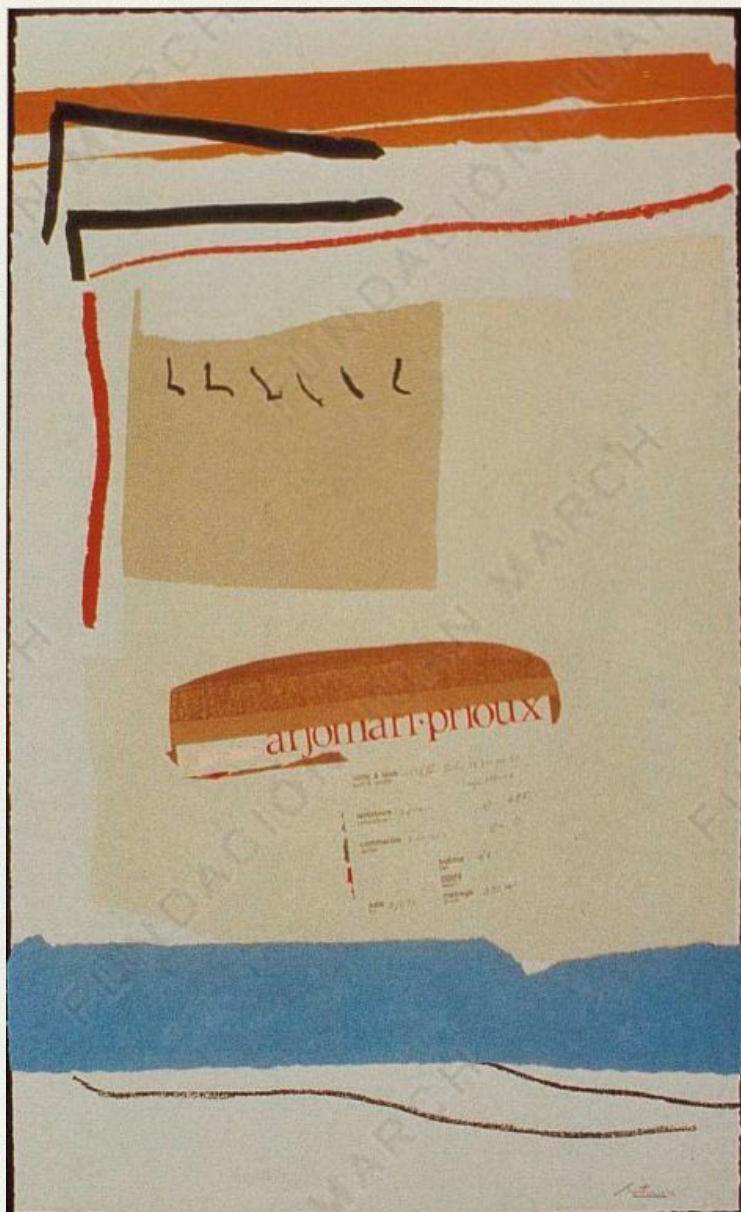






12. VARIACIONES AMÉRICA-LA FRANCE I, 1984

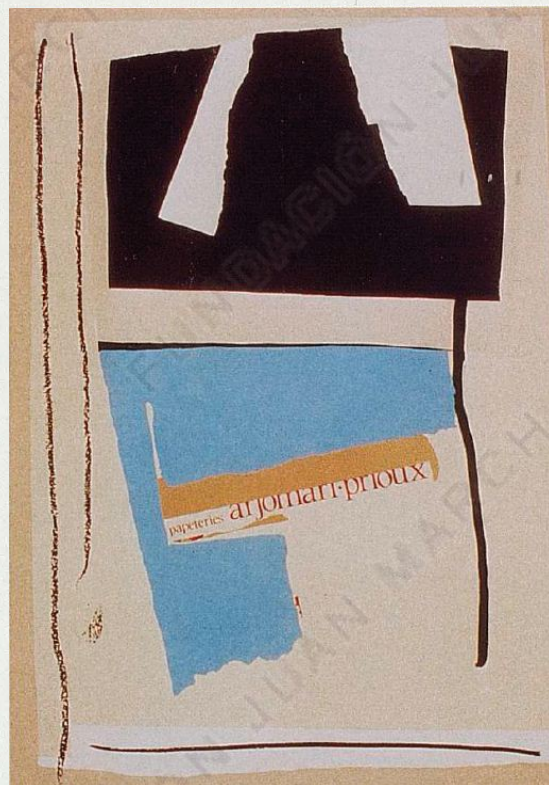




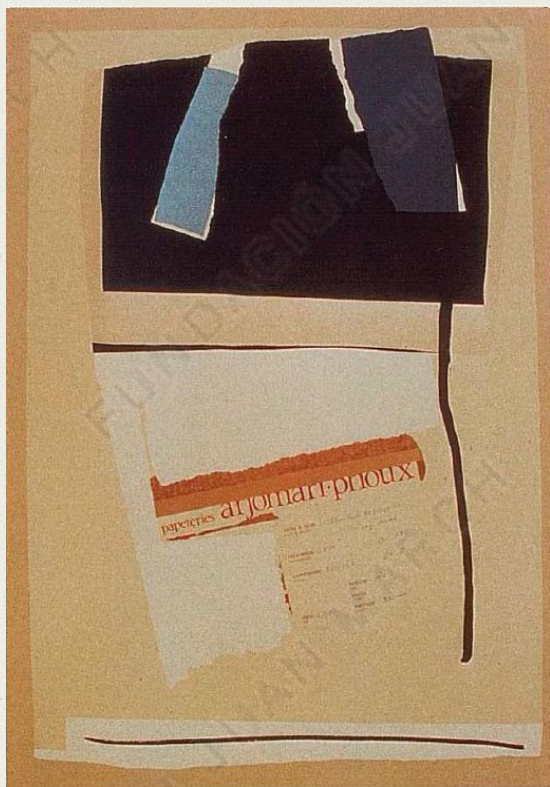
14. VARIACIONES AMÉRICA-LA FRANCE III, 1984
Fundación Juan March



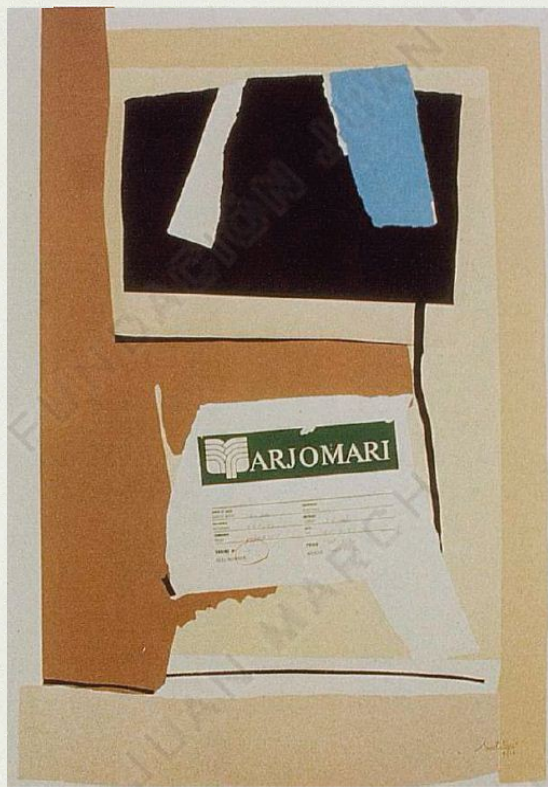
15. VARIACIONES AMÉRICA-LA FRANCE IV, 1984



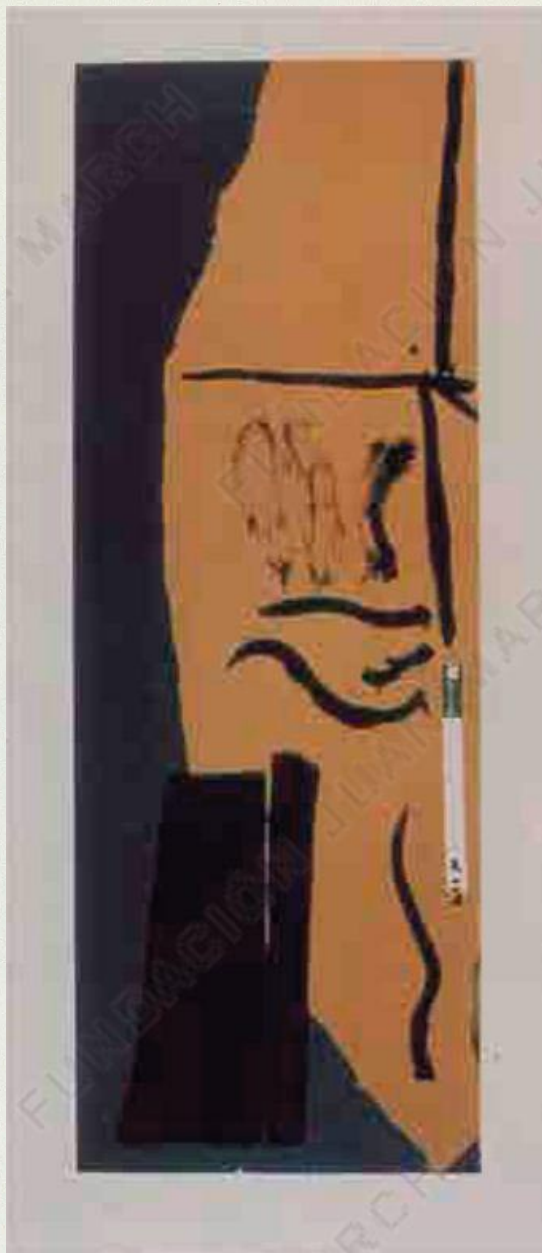
16. VARIACIONES AMÉRICA-LA FRANCE V, 1984



17. VARIACIONES AMÉRICA-LA FRANCE VI, 1984



18. VARIACIONES AMÉRICA-LA FRANCE VII, 1984



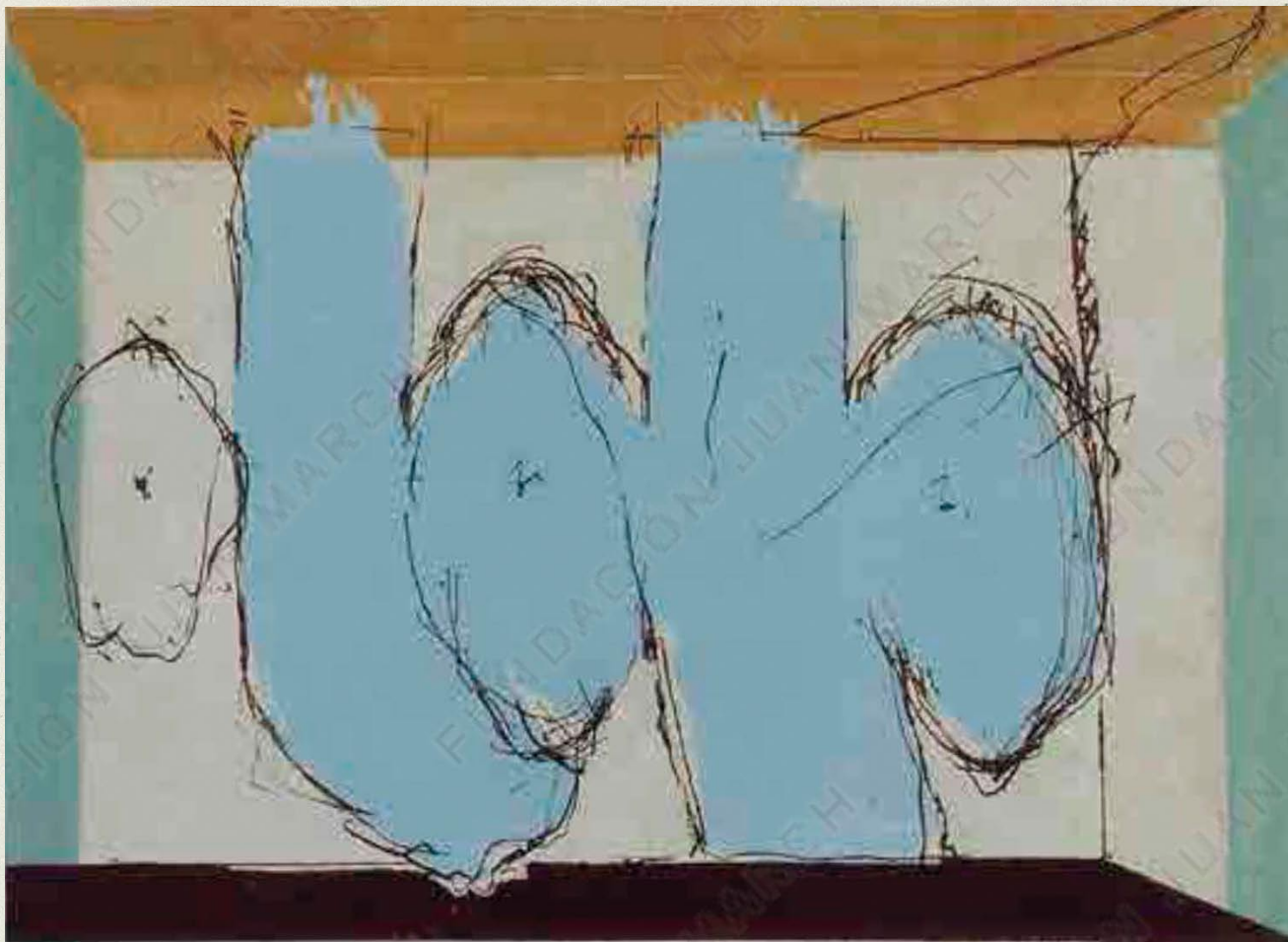




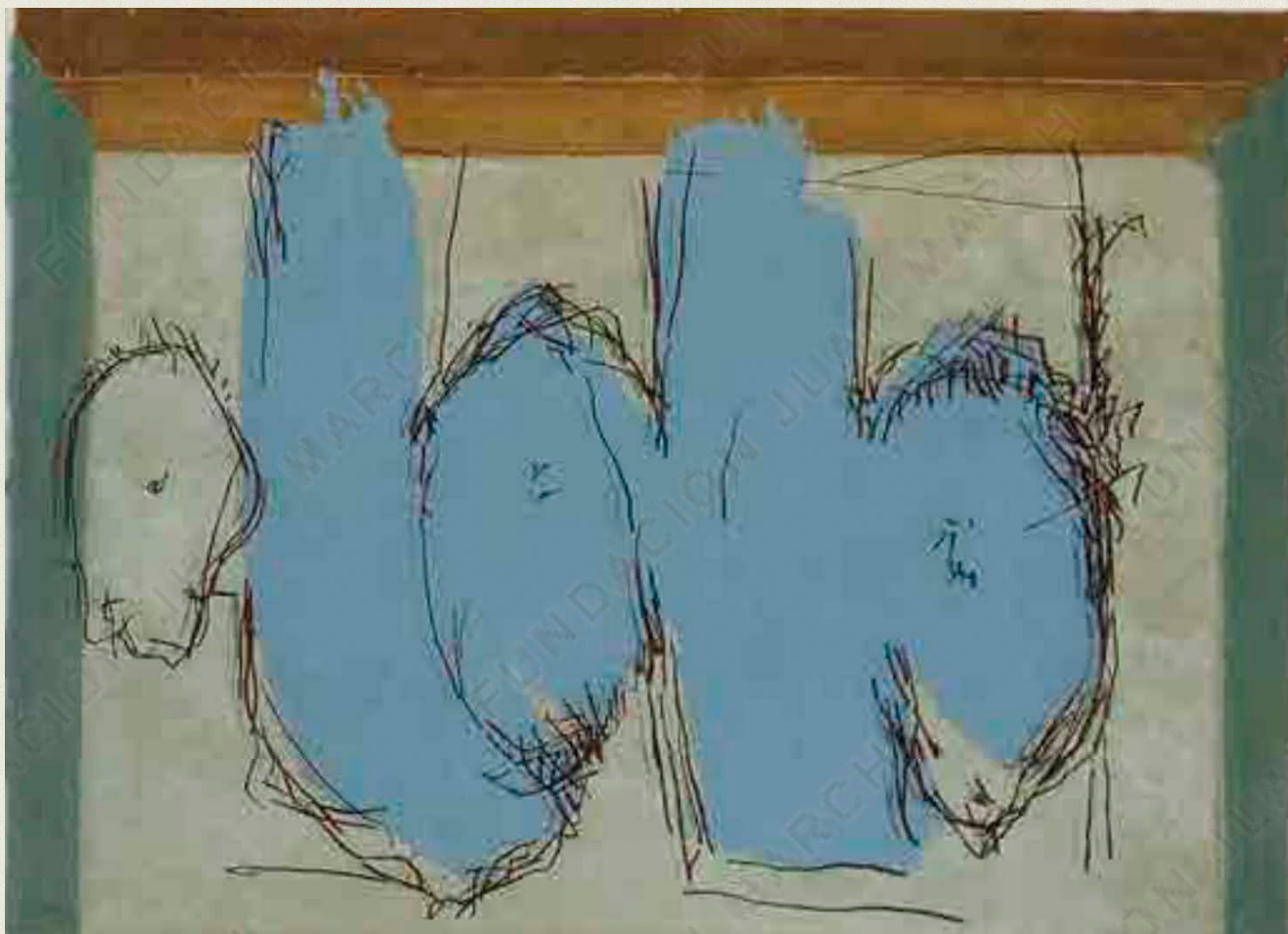


22. VOLANDO, 1984
Fundación Juan March





24. ELEGÍA AZUL, ESTADO I, 1987
Fundación Juan March



25. ELEGÍA AZUL, ESTADO II, 1987
Fundación Juan March

Yo definiría el arte trágico como lo que algunos de nosotros hemos creado en privilegiados momentos de nuestra existencia. O un arte heroico. Un artista americano del siglo XX se siente mucho más identificado con Goya que con los impresionistas. Los americanos desconocen el mundo del placer, de la simplicidad, de la sensualidad, que formaba parte de la burguesía francesa del siglo XIX.

Robert Motherwell. Entrevista con el artista. *Chroniques de L'Art Vivante*, Núm. 22. Julio - agosto 1971.





27. OLA, 1989

Fundación Juan March









30. CATEDRAL NEGRA, 1991
Fundación Juan March





33. DELOS, 1991
Fundación Juan March

BIOGRAFÍA

1915	Nace el 24 de enero en Aberdeen, Washington.	1943	Motherwell se interesa por el collage. Realiza los primeros conjuntamente con Pollock y es invitado por Peggy Guggenheim a participar en una exposición de collages junto a Pollock y Baziotés.	1965	Retrospectiva itinerante por Nueva York, Londres, Bruselas, Turín y Essen, comenzando en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Retrospectiva de collages en la Phillips Collection, Washington D.C.
1932-37	Estudia filosofía en la Universidad de Stanford, California.	1944	Primera exposición individual en la Galería de este Siglo, en Nueva York, propiedad de Peggy Guggenheim.	1966-67	Realiza un mural para John F. Kennedy en el edificio de oficinas federales de Boston. Comienza la serie <i>Opens</i> . Es elegido miembro del National Institute of Arts and Letters.
1935	Viaja a Europa	1945	Estudia grabado con Stanley William Hayter.	1970-73	Se divorcia de Helen Frankenthaler y se casa con la fotógrafa Renate Ponsold. Retrospectiva de <i>Collages</i> en el Museum of Fine Arts de Houston. Se traslada a Greenwich, Connecticut. Kenneth Tyler se convierte en su más importante colaborador en litografía.
1937-38	Realiza su doctorado en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts. Escribe su tesis sobre los diarios de Delacroix.	1948	Utiliza por primera vez la imagen que será conocida como <i>Elegía a la República Española</i> .	1974-75	Realiza varias litografías, serigrafías y un grabado coloreado a mano.
1938-39	Trabaja en Francia	1949-57	Se divorcia de su primera mujer y se casa con Betty Little, de la que más tarde también se divorciaría. Nacen sus hijas Jeannie y Lise.		
1940	Entra en el departamento de graduados en Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Columbia, Nueva York, donde recibe clases de Meyer Schapiro, quien le anima a dedicarse a la pintura y le presenta a los artistas europeos en el exilio que viven en Nueva York.	1958	Contrae matrimonio con Helen Frankenthaler.		
1941	Viaja a México, donde conoce a María Emilia Ferreira, con quien se casaría un año más tarde. Estudia grabado con Kurt Seligmann.	1960	Su interés por el grabado data de años anteriores, pero es a partir de 1960 cuando comienza a desarrollar su obra gráfica.		

- | | | | | | |
|---------|--|---------|---|---------|--|
| 1975-78 | Exposiciones retrospectivas de Motherwell en Mexico, Düsseldorf, Estocolmo, Viena, París, Edimburgo y Londres.
Recibe la Grande Médaille de Vermeil de la Ville de Paris. | | <i>gráfica de Robert Motherwell 1943-1980</i> , exposición itinerante organizada por The American Federation of Arts en Nueva York. | 1986-87 | Realiza litografías, grabados, aguatinas y termina <i>Elegía azul</i> . |
| 1980 | Exposición retrospectiva en la Fundación Juan March, en Madrid, y en Barcelona. <i>El Pintor y el Grabador. Obra</i> | 1982 | Realiza las ilustraciones del libro <i>El Negro</i> con poemas de Rafael Alberti. | 1989 | Completa seis litografías, una de ellas con chine appliqué y gofrado, y otra en relieve. |
| | | 1983-84 | Hace la serie <i>Variaciones América-La France</i> . | 1991 | Realiza cinco litografías, una de ellas un collage sobre papel coloreado y hecho a mano. Muere el 16 de julio. |

CATÁLOGO

1. Bastos, 1975
Litografía.
158.4 x 101.6 cm.
 2. Monstruo, 1975
Litografía.
104.1 x 78.7 cm.
 3. Djarum, 1975
Litografía, serigrafía, collage y coloreado a mano.
120.7 x 80 cm.
 4. Mediterráneo, 1975
Litografía y serigrafía.
118.1 x 80 cm.
 5. Mediterráneo, estado I blanco, 1975
Litografía y serigrafía.
118.1 x 80 cm.
 6. Mediterráneo, estado II amarillo, 1975
Litografía y serigrafía.
118.1 x 80 cm.
 7. San Miguel III, 1975
Litografía y serigrafía.
105.4 x 80 cm.
 8. Domingo de Resurrección de 1979, 1980
Litografía.
99.1 x 76.2 cm.
 9. Samurai II, 1980
Litografía y collage.
144.8 x 62.2 cm.
 10. Lamento por Lorca, 1982
Litografía.
111.8 x 154.9 cm.
 11. EL Negro, 1983
Libro de pintura con poemas de Rafael Alberti:
 - *Cubierta*
Litografía.
38.1 x 73.7 cm.
 - *Portada*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.
 - *Negro*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.
 - *Prólogo*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.
- *Luto*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.
- *Poema*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.
- *Entrada la noche*
Litografía y chine appliqué.
38.1 x 38.1 cm.
- *Negro negro elegía*
Litografía.
38.1 x 95.9 cm.
- *Negros estandartes*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.
- *Negro del eco*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.
- *Negro siempre*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.
- *Negro muro de España*
Litografía.
38.1 x 95.9 cm.
- *Negro sin aire*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.

- *Negro concentrado*
Litografía.
38.1 x 95.9 cm.

- *Negro en negro*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.

- *En permanencia negro*
Litografía.
38.1 x 95.9 cm.

- *Puñalada invisible*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.

- *Llanto negro*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.

- *Negro sin salida*
Litografía.
38.1 x 95.9 cm.

- *Maldición gitana*
Litografía y chine appliqué.
38.1 x 38.1 cm

- *Negro deshecho en lágrimas*
Litografía y chine appliqué.
38.1 x 38.1 cm.

- *Por el negro salir purificado*
Litografía.
38.1 x 95.9 cm.

- *Pobre España*
Litografía.
38.1 x 95.9

- *Colofón*
Litografía.
38.1 x 38.1 cm.

- *Contracubierta*
Litografía.
38.1 x 65.4 cm.

12. *Variaciones América-La France I,*
1984
Litografía y collage.
118.1 x 81.6 cm.

13. *Variaciones América-La France II,*
1984
Litografía y collage.
115.6 x 73.7 cm.

14. *Variaciones América-La France III,*
1984
Litografía y collage.
121.9 x 78.1 cm.

15. *Variaciones América-La France IV,*
1984
Litografía y collage.
118.1 x 81.5 cm.

16. *Variaciones América-La France V,*
1984
Litografía y collage.
116.8 x 80 cm.

17. *Variaciones América-La France VI,*
1984
Litografía y collage.
116.8 x 80 cm.

18. *Variaciones América-La France VII,*
1984
Litografía y collage.
134 x 91.4 cm.

19. *Variaciones América-La France VIII,*
1984
Litografía y collage.
127 x 54.6 cm.

20. *Variaciones América-La France IX,*
1984
Litografía y collage.
72.4 x 55.2 cm.

21. *Borde del agua,* 1984
Litografía, relieve, gofrado y collage.
83.8 x 67.3 cm.

22. Volando, 1984
Litografía, gofrado y collage.
118.7 x 77.5 cm.
23. Elegía azul, 1987
Relieve y litografía.
105.4 x 146.7 cm.
24. Elegía azul, estado I, 1987
Relieve y litografía.
107.3 x 149.2 cm.
25. Elegía azul, estado II, 1987
Relieve y litografía.
104.2 x 147.3 cm.
26. Máscara (para Ingmar Bergman), 1989
Litografía.
133.4 x 106.7 cm.
27. Ola, 1989
Litografía.
104.1 x 143.5 cm.
28. Elegía ardiente, 1991
Litografía y coloreado a mano.
133.4 x 160.7 cm.
29. Negro por Mozart, 1991
Litografía y collage.
162.6 x 104.1 cm.
30. Catedral negra, 1991
Litografía.
170.2 x 119.4 cm.
31. Hueco de la cueva del hombre, 1991
Litografía.
96.5 x 116.8 cm.
32. Luz mediterránea, 1991
Litografía.
83.2 x 193.7 cm.
33. Delos, 1991
Litografía.
108 x 75.6 cm.

GLOSARIO

Chine appliqué: Papel de china muy fino y ligero de color amarillento o crema, elaborado con corteza de bambú, llamado así cuando se aplica sobre una cartulina o un papel más fuerte que él.

Litografía: Técnica de estampación inventada por Senefelder en 1796, desarrollada al principio sobre piedras calizas de Kelheim. Es un proceso de impresión planográfico en el que las áreas de imagen y no imagen de la superficie de impresión están sobre el mismo plano. Se dibuja sobre la superficie con un lápiz litográfico graso fijándose después con una solución acidulada. Las tintas a utilizar se obtienen sobre el principio de que las áreas grasas formadas sobre la piedra repelen la humedad: la superficie de la piedra se humedece y la imagen repele la humedad y permanece seca. Cuando los rodillos impresores pasan sobre la superficie de la piedra, ya humedecida, la tinta se transfiere únicamente a las áreas secas, entintándose así la imagen.

Collage: Término francés que designa la técnica de pegar en una superficie trozos o recortes de papel, cartón, telas, madera, metal, etc., como elementos de un diseño o imagen.

Serigrafía: Técnica posiblemente inventada en China e introducida en Europa en el siglo XV. Fue aceptada como técnica específicamente artística después de la Segunda Guerra Mundial. Consiste en una pantalla de seda o nylon en la que, por diversos procedimientos (plantillas de papel, barnices, colas, ect.), se bloquean los poros de la tela, estructurando el dibujo. Al presionar el color con una rasqueta sobre el tejido, las partes no bloqueadas dejan pasar la tinta sobre el papel, obteniéndose así el dibujo deseado.

Relieve: Impresión en relieve. Agrupa diversos métodos de impresión en bloques, en los que los diseños están elaborados sobre una plancha, con distintos materiales y con distintos métodos, y también pegando elementos tridimensionales a la superficie de la misma, o recubriéndola con *gesso* o pasta polimérica y tallando este revestimiento.

Gofrado, o grabado en relieve: Estampar o marcar en relieve. Esta técnica se emplea habitualmente en áreas concretas del grabado, poniendo la prueba terminada sobre una superficie con diferentes planos, que al ser prensada da lugar a que las áreas seleccionadas se eleven levemente sobre la superficie del papel.

© Museo de Arte Abstracto Español, 1995

Texto: Robert Motherwell

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

Traducción: Carla Luelmo

Créditos fotográficos: Lindsay Green

Betty Fiske

Renate Ponsold

Hans Namuth

Tyler Graphics Ltd.

Imprime: Gráficas Cuenca, S.A.

I.S.B.N.: 84-7075-452-1

Depósito Legal: CU - 276 - 1995



MOTHERWELL: OBRA GRÁFICA (1975-1991). Fundación Juan March. Cuenca, 1995/1996