

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

**CELEBRACIÓN DEL ARTE
MEDIO SIGLO
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH**

2005

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

medio *Siglo*

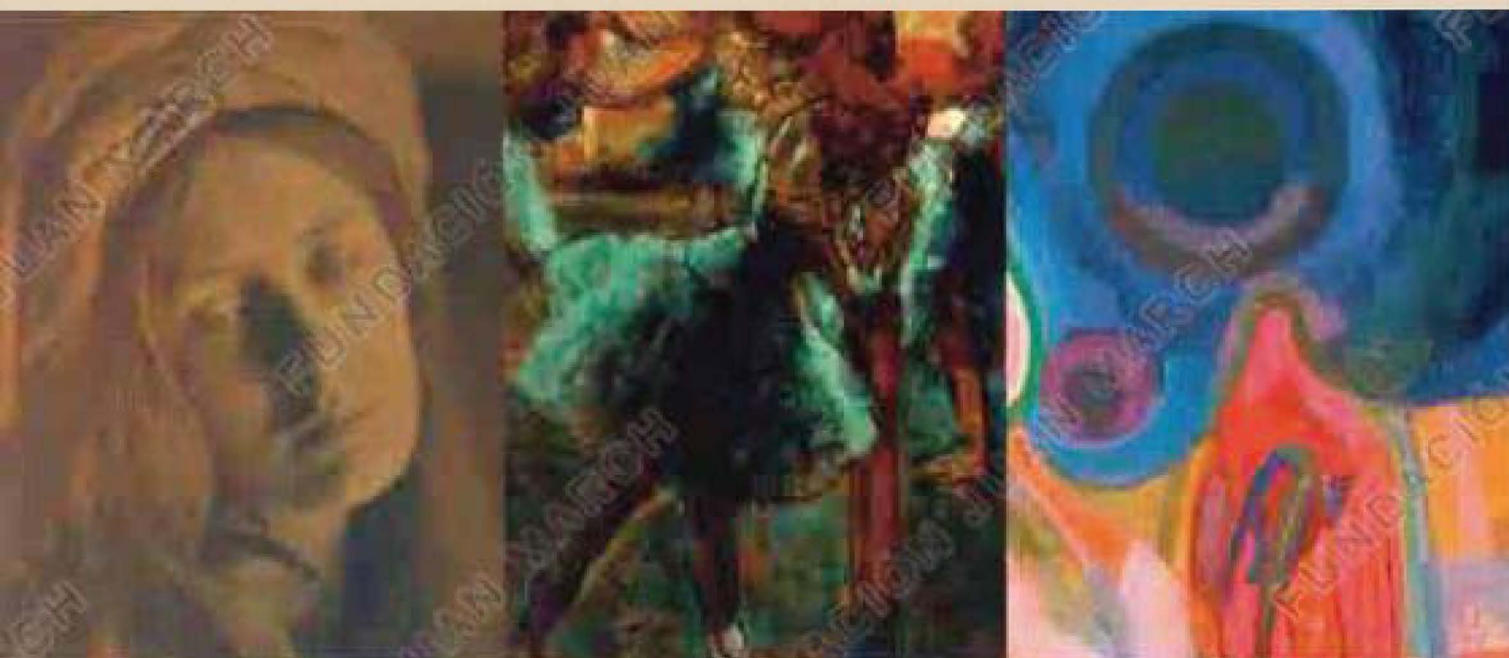
www.march.es



del **A** celebración
arte *medio siglo de la*
Fundación Juan March



BACON BECKMANN BONNARD BRAQUE
CALDER CAMERON CARTIER-BRESSON
CÉZANNE CHAGALL CORNELL DALÍ
DE KOONING DEGAS R. DELAUNAY S. DELAUNAY
DIEBENKORN DUBUFFET ERNST FRANCIS
GAUGUIN GIACOMETTI GONZÁLEZ GRIS

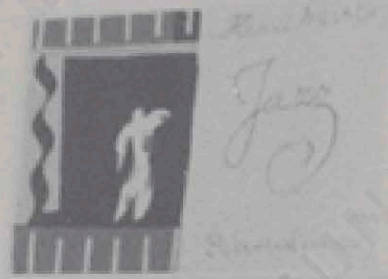


HOCKNEY HOPPER JAWLENSKY JOHNS
KANDINSKY KIRCHNER KLEE KLIMT
KOKOSCHKA LÉGER LICHTENSTEIN LINDNER
MAGRITTE MALEVICH MANET MATISSE
MIRÓ MONDRIAN MONET MOTHERWELL
MUNCH NICHOLSON NOLDE O'KEEFFE
PICASSO PENN POLLOCK RAUSCHENBERG
ROTHKO SCHIELE SCHWITTERS
TOULOUSE-LAUTREC WARHOL WESSELMANN





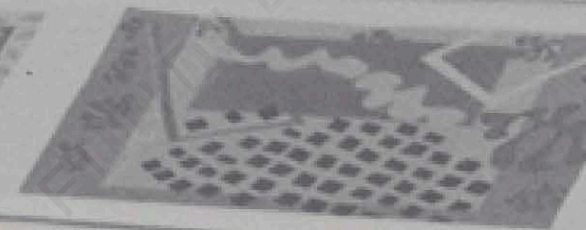




He visto en
mi vida
tantas cosas
que me han
hecho
reír y llorar
y me han
enseñado
a amar.

Yo he visto
tantas cosas
que me han
hecho
reír y llorar
y me han
enseñado
a amar.

Figuer



















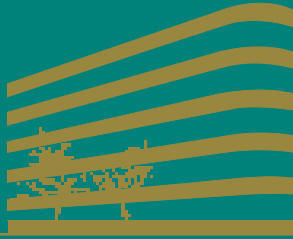
medio SiglO



del **A** celebración
del **Arte** *medio siglo de la*
Fundación Juan March

7 Octubre 2005 - 15 Enero 2006

medio SiglO



Índice

- 19** **Presentación**
- 26** **Agradecimientos**
- 29** **Exposición**
- 31** Obras y comentarios de exposiciones de Fundación Juan March
- 149** Catálogo de obras
- 157** **Celebración**
- Ensayos
- 161** *Parte sustancial de nuestra educación artística*
 Juan Manuel Bonet
- 176** *Revisión de la Modernidad*
 Juan Pablo Fusi Aizpúrua
- 184** *El museo imaginario, las presencias reales*
 Antonio Muñoz Molina
- 192** *Abriendo ventanas*
 Juan Navarro Baldeweg
- 200** **Museos**
- 202** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca
- 204** Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma
- 207** **Actividades**
- 208** Otras exposiciones de la Fundación Juan March
- 243** Programas de Ayudas a la conservación del Patrimonio Artístico
 y donación del Poema de Mío Cid
- 248** Programa de Ayudas y becas de Arte
- 251** Ediciones de Arte



Cuando, en 1955, hace cincuenta años, la familia March creó la Fundación Juan March, la cultura española y, muy particularmente, las artes se encontraban en barbecho. El mazazo de la guerra civil, la diáspora de intelectuales, el régimen de autarquía y la larga posguerra habían dejado baldío el terreno de las artes.

Por supuesto, en España había pintores, escultores y críticos que trabajaban con voluntad y dedicación en el intento de expandir los límites de las artes y que lograron estar informados de lo que sucedía en el resto del mundo; prueba de ello fue la fundación de grupos como Pórtico (1947-50) en Zaragoza, Dau al Set (1948-53) en Barcelona y El Paso (1957-1960) en Madrid. Sin embargo, desde el punto de vista institucional no se ofrecían vías para mostrar, difundir, teorizar, publicar y enseñar estas experiencias. No es, por tanto, extraño que, pulsando este panorama, la Fundación Juan March asumiera el compromiso de apoyar el arte como una de las tareas más importantes de su actividad cultural. En este sentido hay que entender la decisión de tener una sede propia, lo que permitiría la organización de exposiciones, además de otras actividades culturales y científicas, todo ello encaminado a recuperar la enorme distancia que nos separaba de los países europeos más activos artísticamente. La tarea se presentaba ingente y de gran responsabilidad, ya que era necesario definir desde el principio una línea y un concepto de exposiciones donde figuraran los artistas determinantes de la Historia del Arte del siglo XX. Se pretendía ofrecer a la sociedad española, especialmente a los jóvenes, la contemplación de exposiciones bien seleccionadas, de carácter retrospectivo, con planteamientos claros y coherentes que permitieran la formación estética del gran público.

En unos años en los que la bibliografía era escasa y los programas universitarios no solían contemplar los movimientos de vanguardia -en buena medida por falta de referencias, tal como recuerda Muñoz Molina en esta misma publicación-, la Fundación Juan March empezó a mostrar el trabajo de artistas cuya obra nunca antes había sido vista en España. Se inició así en 1973 el programa de exposiciones con una muestra de arte español contemporáneo titulada *Arte'73*, compuesta por 82 obras de 41 artistas. Esta exposición establecería el punto de partida de la trayectoria expositiva de la Fundación Juan March, que en el transcurso de 32 años ha organizado 560 exposiciones, en Madrid, Barcelona, Palma, Cuenca y otras muchas ciudades españolas y

extranjeras, que han sido visitadas por 10 millones de personas y que han permitido una aproximación al arte internacional.

Las exposiciones retrospectivas de Picasso en 1977, Francis Bacon y Kandinsk y en 1978, De Kooning y Braque en 1979, ofrecidas por primera vez en nuestro país, definirían la tendencia del programa de exposiciones de la Fundación basado en “los clásicos modernos”, es decir, en las grandes figuras que han dado sentido al arte del siglo XX.

En ningún momento hemos pretendido configurar la historia del arte a través de nuestras exposiciones, pero sí transformar aquella situación de barbecho en un cultivo próspero y plural donde primara la excelencia de las obras. El conocimiento más profundo de un núcleo de artistas, pioneros de las vanguardias históricas, nos impulsaba a explorar las raíces de estas tendencias, rastreando el espíritu de la modernidad en las décadas anteriores. Por esta razón hemos organizado exposiciones como *Toulouse-Lautrec, Turner y el mar, De Caspar David Friedrich a Picasso, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti*, entre otras, con el fin de trazar un arco entre el romanticismo, el impresionismo o el simbolismo y los movimientos de vanguardia. Pero serán las vanguardias de principios del XX nuestro núcleo fundamental: la obra de Picasso (presente en tres exposiciones monográficas y en numerosas colectivas), Matisse (en dos exposiciones individuales), Kandinsky (en dos exposiciones individuales), Braque, Giacometti, Julio González, Malevich, Mondrian, Klee, Schwitters, Léger, Beckmann y Nolde entre otros, son algunas de las grandes figuras a las que la Fundación ha dedicado una exposición individual por primera vez en España.

Movimientos como el cubismo, la abstracción, el surrealismo, el constructivismo, el dadaísmo, el simbolismo o las vanguardias rusas han sido objeto de estudio y exposición, al igual que la obra de figuras tales como Magritte, Delvaux, Redon, Ben Nicholson, Dubuffet, Chagall, Kokoschka, Klimt, Schiele, los Delaunay, Rodchenko...

La influencia de estos grandes nombres en Europa y en el resto del mundo, especialmente después de la segunda guerra mundial, ha sido también tema importante en nuestras exposiciones, particularmente las dedicadas a artistas de los Estados Unidos como Rothko, Rauschenberg, Motherwell, Lichtenstein, Warhol,

Cornell, De Kooning, O'Keeffe, Hopper, Hockney, Diebenkorn, Gottlieb, Wesselmann, Stella, Lindner y otros.

Pero no sólo se ha mostrado pintura, también se han realizado exposiciones de escultura, como las dedicadas a Julio González, Isamu Noguchi, Giacometti, Picasso, o la colectiva *Medio siglo de escultura*, que incluía importantes piezas de Brancusi; de fotografía, como las monográficas de Julia Margaret Cameron, Cartier-Bresson o Irving Penn; de escenografía, como la de Picasso y el *Sombrero de Tres Picos* o la de Chagall y el teatro judío, así como las exposiciones de colecciones consagradas a movimientos o temas específicos; todo lo cual confirma la pluralidad de caminos de la programación artística de la Fundación Juan March. De especial interés han sido las exposiciones dedicadas al *Minimal Art* (1981), la titulada *El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven* (1984), exponente de la última neovanguardia, *Estructuras repetitivas* (1985), que mostró las relaciones entre el Minimal y el Pop art, y la dedicada al *Grupo Zero* (1988), que se han convertido en lo que Juan Navarro Baldeweg, en el ensayo que incluye este catálogo, denomina “exposiciones memorables”.

Una característica de todas estas exposiciones, que ha permitido desarrollar nuestros proyectos con gran libertad de acción y ejercer un control de excelencia sobre los resultados, ha sido la adopción de un sistema de trabajo propio en el que la tradicional figura del comisario ha sido sustituida por las colaboraciones externas y el asesoramiento de expertos en materias específicas, que han ayudado a la resolución de los problemas en cada caso concreto. Así, la elección de exposiciones, la definición de contenidos, la selección de las obras, el diseño de montaje y la producción de catálogos ha sido siempre el resultado del trabajo del departamento de exposiciones de la Fundación Juan March, lo que ha permitido dotar de coherencia y continuidad a las exposiciones realizadas durante estos años. De todas estas exposiciones hemos publicado los correspondientes catálogos, con estudios teóricos, textos de los propios artistas y una breve información biográfica, que han permitido un seguimiento de las grandes líneas del arte contemporáneo, sus tendencias y estilos, así como las aportaciones de estos autores.

La exposición que ahora presentamos bajo el título *Celebración del Arte. Medio siglo de la Fundación Juan March* pretende ofrecer una visión panorámica del trabajo realizado hasta ahora. Para configurar este itinerario, que abarca

desde 1860 a 1996, hemos seleccionado las obras de aquellos momentos y de aquellos artistas más representativos de nuestra trayectoria expositiva. A través de estas 60 obras de 57 artistas, que ya contemplamos en su día, se manifiesta la dirección de la sensibilidad artística de esta institución. Es como un plano que traza la trama de los ejes de esa modernidad, que, tal como escribe Juan Pablo Fusi en este catálogo, tanto ha costado consolidar en España.

Los artistas y las obras concretas que ahora vuelven a Madrid para celebrar este acontecimiento nos parecen significativos porque con ellos se puede configurar un panóptico desde el que reconocer las grandes tendencias del arte contemporáneo. Sin duda, algunas de estas obras son hoy reconocidos iconos de la modernidad, piezas clave de cada uno de sus estilos.

En la primera parte de este catálogo, bajo el epígrafe *Exposición*, aparecen reproducidas todas las obras que componen esta muestra, acompañadas de comentarios sobre la obra en particular y sobre la exposición de la que en su momento formaron parte.

La pincelada “moderna” de Manet, los temas cotidianos de De gas y Toulouse-Lautrec, el colorido encendido de Gauguin, la construcción analítica de Cézanne y la imagen diluida de las *Glicinias* de Monet nos introducen en los grandes problemas en los que se sumergió el impresionismo para transformar la mirada del hombre nuevo. Las experiencias del impresionismo y del postimpresionismo permitirán que, hacia 1905, se presenten en escena los fauvistas (Matisse) y los expresionistas de los grupos *Die Brücke* (Kirchner) y *Der Blaue Reiter* (Kandinsky y Jawlensky), así como la Sezession vienesa (Klimt, Kokoschka y Schiele). Estas intensas experiencias, extendidas por toda Europa, darán origen a otros movimientos como el cubismo (Picasso, Braque, Juan Gris y Léger) y sus derivaciones, tales como el orfismo de los Delaunay, el grupo *De Stijl* con Mondrian a la cabeza, el suprematismo de Malevich, la abstracción (Kandinsk y Klee), el dadaísmo (Schwitters) y el surrealismo, representado aquí por Magritte, Miró, Dalí y Max Ernst.

La complejidad de las vanguardias, su propia situación de cuestionamiento permanente, van a hacer que estas categorías y sus fronteras sean lábiles, y que surjan artistas con poéticas particulares, tal como sucede con los escultores Julio González, Giacometti y Calder, o personajes inclasificables como Cornell.

Las amenazas de guerra en Europa harán que muchos de estos artistas se vean obligados a emigrar a los Estados Unidos, de tal manera que, tras la segunda guerra mundial, el centro geoeconómico del arte se desplaza a la ciudad de Nueva York. Nuevas generaciones de artistas se polarizan, entre los años 50 y 80, en torno a dos corrientes, una heredera de los grandes movimientos europeos en torno a la abstracción, el expresionismo y el surrealismo, en la que se alinean De Kooning, Rothko, Pollock, Motherwell, Sam Francis y Diebenkorn, y otra, la que recupera la figuración dotando de nuevo sentido a las experiencias del dadaísmo, con figuras como Lichtenstein, Warhol, Wesselmann y Rauschenberg.

En la segunda parte del catálogo, bajo el epígrafe *Celebración*, se recoge la memoria histórica de la Fundación en el ámbito del arte, la parte menos visible de la actividad artística antes expresada y que merece ser recordada ahora.

Entre 1956 y 1988, la Fundación Juan March desarrolló un programa de becas del que se han beneficiado 5.800 españoles, a los que se permitió ampliar sus estudios y realizar trabajos de investigación científica y artística tanto en España como en el extranjero. En el campo del arte fueron concedidas 400 ayudas. Un gran número de artistas e investigadores reconocen la importancia de aquellas ayudas manteniendo en su currículum la condición de antiguo becario de la Fundación Juan March.

Este epígrafe comenta así mismo la labor de la Fundación en la recuperación y conservación del patrimonio artístico. Las intervenciones en la recuperación de la fachada del Monasterio de Santa María de Ripoll en Girona, la restauración de las pinturas murales de la Iglesia de Santa María de Cuiña en A Coruña, la recuperación del altar del Monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras en Navarra, la restauración del retablo del altar mayor de la Catedral de Sevilla, así como la de varios retablos góticos de los siglos XIV al XVI en diferentes iglesias de Mallorca. Una iniciativa muy especial fue la adquisición en 1960 del códice del *Poema de Mío Cid*, considerado la primera obra de la literatura española, para ser donado al Estado Español y depositado en la Biblioteca Nacional.

Entre las publicaciones realizadas por la Fundación Juan March correspondientes al campo de las artes, nos gustaría destacar la *Colección Tierras de España*, conjunto de dieciocho volúmenes dedicados a las distintas

regiones de España en los que se da cuenta de los tesoros artísticos y monumentales de cada una de ellas; la colección *Serie Universitaria*, en la que se han publicado resúmenes de tesis doctorales; las diferentes ediciones de los catálogos de las colecciones del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y del Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma; si bien es cierto que el grueso de las ediciones corresponde a los catálogos de las exposiciones, tanto de la sede de Madrid como de los museos. A lo largo de estos años la Fundación ha publicado 500 catálogos con una tirada aproximada de un millón de ejemplares.

La edición de obra gráfica original ha constituido y continúa siendo actualmente otra de las iniciativas desarrolladas por la Fundación Juan March, que, con motivo del XXV y XXX aniversario del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el X aniversario del Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma y el L aniversario de la propia Fundación Juan March, ha realizado carpetas con grabados de algunos de los artistas representados en estos museos.

Nos gustaría finalizar aludiendo al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y al Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma.

La generosa donación, en 1980, por el artista y mecenas Fernando Zóbel, de una selección de su colección, ubicada en las célebres “Casas Colgadas” de Cuenca -donación que la Fundación incrementó con obras de su propia colección y otras expresamente adquiridas- hizo posible la actual colección del Museo de Arte Abstracto Español, ampliando el número de salas con el fin de conseguir un programa museológico que refleje el trabajo creativo de aquella mítica generación de artistas plásticos que en los años 50 y 60 fueron capaces de recuperar el espíritu moderno por medio de la expresividad de la abstracción.

Diez años después, en 1990, la Fundación Juan March, partiendo de su colección, abrió las puertas del Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma, en el edificio donde estuvo ubicada la residencia de la familia March, y donde alberga una cuidada selección de obras que comienza con un cuadro de Picasso fechado en 1907 y llega hasta la obra de artistas actuales. Ambos museos poseen una programación propia de exposiciones temporales que permite mostrar conjuntos temáticos de artistas, tanto nacionales como internacionales.

Con el fin de ofrecer una visión global de la historia y evolución de la Fundación, en la exposición actual hemos dedicado un espacio a describir brevemente todas estas iniciativas.

La realización de esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración de muchas personas e instituciones, que lo han hecho con una generosidad y dedicación extraordinarias. Coleccionistas, museos, instituciones, artistas, expertos; pero también transportistas, instaladores, aseguradoras, diseñadores, editores, imprentas, que han sido, ahora y a lo largo de estos años, fieles colaboradores que han desarrollado con entusiasmo e interés esta noble tarea.

Nos gustaría resaltar las brillantes colaboraciones de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina y Juan Navarro Baldeweg con los ensayos para este catálogo y de Javier Fuentes con los comentarios de las exposiciones.

Terminamos con un reconocimiento especial al equipo de exposiciones de la Fundación. Ellos son la base de este trabajo: José Capa Eiriz, Director de Exposiciones y de los museos de Cuenca y Palma; el Departamento de Exposiciones: José Enrique Moreno, María Luisa Barrio, Jordi Sanguino, Carla Luelmo, María Toledo y Aida Capa; el equipo del Museo de Cuenca: Antonio Garrote, Celina Quintas, Javier López, José Benito, Jesús Guijarro, Teo Bijaksic; el equipo del Museo de Palma: Catalina Ballester, Catalina Castelló, Gabriel López, Antonio Barceló, Miguel Antonio Comas, Assumpció Capellá y M^a del Mar Alberti, y los colaboradores de nuestros proyectos Jordi Teixidor y Javier Maderuelo.

A todos ellos, personas y entidades, que a lo largo de estos años han colaborado con generosidad y entusiasmo deseamos expresarles nuestro más sincero agradecimiento.

Octubre 2005

A

GRADEDECIMIENTOS: En esta exposición, la Fundación Juan March ha contado con las colaboraciones, asesoramientos y ayudas de las siguientes instituciones y personas:

Angelica Jawlensky Bianconi.

Brücke Museum, Berlín, Alemania: Magdalena M. Moeller, Directora.

Centro de Arte Moderna José de Azeredo-Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal: Jorge Molder, Director.

Colección Barbara Bertozzi Castelli, Nueva York, USA.

Colección Ordoñez-Falcón, San Sebastián, España: Enrique Ordoñez de las Heras, Presidente.

Colección Robert Lehrman Trust, Washington D.C., USA.

Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, USA: Thomas W. Lentz, Director; William W. Robinson, Conservador de Dibujos, Toni MacDonal-Fein y Amanda Ricker-Prugh del Departamento de Registro.

Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, Suiza: Ernst Beyeler, Presidente; Christoph Vitali, Director y Tanja Narr del Departamento de Registro.

Galería Gmurzynska, Colonia, Alemania: Krystina Gmurzynska y Mathias Rastrofer.

IVAM-Depósito Colección Ordoñez-Falcón, Valencia, España.

Jean-Christophe Castelli.

Lentos Kunstmuseum, Linz, Austria: Stella Rollig, Directora; Peter Baum y Elisabeth Nowak-Thaller.

Musée Marmottan-Monet, París, Francia: Jean Marie Granier, Director y Marianne Delafond, Conservadora.

Musée National Fernand Léger, Biot, Francia: Jean-Michel Foray, Director; Brigitte Hedel-Samson, Conservadora-Jefe de patrimonio y Nelly Maillard, Conservadora.

Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Francia: Danièle Devynck, Conservadora-Jefe.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España: Ana Martínez de Aguilar, Directora y Carmen Sánchez García, Jefa del Departamento de Registro.

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España: Tomás Llorens y Guillermo Solana, Conservadores-Jefes y Lucía Cassol, del Departamento de Registro.

Nolde Stiftung, Seebüll, Alemania: Manfred Reuther, Director y Andreas Fluck, Conservador.

Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Austria: Gerbert Frodl, Director; Stephan Kojka, Conservador y Susana Hiegesberger del Departamento de Registro.

Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. USA: Elizabeth Broun, Directora y Laura Graziano, Departamento de Registro.

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Alemania: Peter-Klaus Schuster, Director General; Angela Schneider, Directora Adjunta y Gerda Berger del Departamento de Registro.

Tate, Londres, Reino Unido: Nicholas Serota, Director General; Jan Debbaut, Director Colección Tate; Catherine Clements y Lisa Hayes del Departamento de Registro.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, USA: Philippe de Montebello, Director; Mahr UKH Tarapor, Directora Asociada de Exposiciones; William S. Liebermann, Asesor honorífico; Gary Tinterow, Conservador Jefe; Ida Balboul y Lisa Messinger Conservadoras del Departamento del siglo XIX, Arte Moderno y Contemporáneo y Cynthia Chin del Departamento de Registro.

The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, USA: Glenn D. Lowry, Director; Cora Rose veary, Conservadora Asociada; John Elderfield, Conservador Jefe del Departamento de Pintura y Escultura; Susan Kismaric, Conservadora del Departamento de Fotografía y John Alexander del Departamento de Registro.

Museo Estatal Tretyakov, Moscú, Rusia: Valentin A. Radionov, Director General; Lidia Ivleva, Directora Adjunta; Katya L. Slezneva, Directora del Departamento Relaciones y Exposiciones Internacionales y Tatiana Gubanova Conservadora Jefe, del mismo departamento.

Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda: Charles Esche, Director; Christiane Berndes, Conservadora de la Colección; Marcia Vissers y Eveline Blanjaar del Departamento de Registro.

Von der Hedyt-Museum, Wuppertal, Alemania: Sabine Felehmman, Directora y Brigitte Müller, Coordinadora de exposiciones.

A todas ellas, así como a cuantas otras personas han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid, la Fundación Juan March desea expresar su más sincero agradecimiento.

*E*xposición

Exposición: Resulta sorprendente observar cómo, en muchas ocasiones, la aportación o la donación que una familia o un coleccionista particular hacen a un Museo logra convertir dicho centro en un espacio de considerable interés. Tal podría ser el caso del museo de la ciudad de Wuppertal que, tras diferentes donaciones realizadas por el Barón Eduard Von der Heydt, logró afirmarse como una institución de referencia en Europa.

Entre las pinturas que dicho museo posee en la actualidad se encuentran obras de Edouard Manet como *El Pescador* (1862), de Edgar Degas como *Bailarinas en el Foyer* (1895-96), de Paul Gauguin como *Naturaleza muerta con aves exóticas* (1902) o trabajos de artistas referenciales del siglo XX como *Verdadera imagen de "La isla de los muertos"* de Arnold Böcklin, *a la hora del Ángelus* (1932) de Salvador Dalí. Mientras los cuatro primeros lienzos permiten observar las diversas orientaciones por las que transitó el movimiento impresionista y su legado posterior, la última abre la mirada hacia uno de los movimientos de Vanguardia más relevantes: el Surrealismo. En esta pintura de Salvador Dalí aparece un territorio onírico en el que el espacio es más una pura fantasía que la duplicación de cualquier realidad del mundo de la vigilia; se trata de un lugar soñado muy habitual en la iconografía del artista, el cual recuperó estos ámbitos desérticos en una gran cantidad de pinturas.

La muestra, que fue visitada por 73.826 personas, mostraba algunas obras fundamentales del Museo; se trataba de una selección de artistas comprendidos entre Marées y Picasso para la cual se contó con la colaboración del Dr. Harald Szeemann y del Dr. Hans Christoph von Tavel, Director del Kuntmuseum de Berna. En el catálogo se incluyó un texto sobre la historia de la Institución a cargo de su directora, la Dra. Sabine Fehlemann, así como análisis de las obras y de los artistas seleccionados: Max Beckmann, Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Lovis Corinth, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Edgar Degas, Otto Dix, Kees van Dongen, Lyonel Feininger, Paul Gauguin, Erich Heckel, Ferdinand Hodler, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, Max Liebermann, Edouard Manet, Franz Marc, Hans von Marées, Paula Modersohn-Becker, Claude Monet, Otto Mueller, Gabriele Münter, Eduard Munch, Emil Nolde, Pablo Picasso, Odilon Redon, Christian Schad, Oskar Schlemmer, Rudolf Schlichter, Karl Schmidt-Rottluff, Chaim Soutine, Carl Spitzweg, Henri de Toulouse-Lautrec, Eberhard Viegener.

Procedencia de las obras: Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



17 NOVIEMBRE 1986 - 25 ENERO 1987

EDOUARD MANET



1. *El pescador*, c. 1862

Exposición: La labor artística de Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 - Malromé, 1901) puede ser considerada como una de las propuestas más espontáneas de la pintura de finales del siglo XIX. Su trabajo, en el que la influencia de Edgar Degas y de la fotografía se hace patente, introduce aportaciones relevantes tanto en los temas como en el tratamiento formal de los mismos. Se trata, por lo general, de pinturas en las que el protagonismo recae sobre el hampa y los vividores de la noche: prostitutas, proxenetas, alcoholicos o bailarinas de cabaret aparecen representados con un trazo ágil que les otorga, en muchas ocasiones, la sensación de esbozo u obra *inacabada*.

En este óleo del año 1890, *Retrato de Désiré Dihau*, Toulouse-Lautrec desvela, sin embargo, su faceta más recatada; el personaje es ahora un burgués ataviado a la moda de finales del siglo XIX que lee el periódico en un jardín adecuado a su status socioeconómico. No obstante, y a pesar de tratarse de una obra con una temática menos arriesgada que muchas de las que se presentaron en esta exposición, no deja de mostrar elementos interesantes a nivel técnico y compositivo como la soltura completa de la pincelada o la forzada perspectiva del encuadre, heredera del desarrollo de la fotografía del momento; el personaje no aparece aquí de frente o de perfil, como cabría esperar en un retrato, sino visto de espaldas, en un gesto espontáneo, como si desconociese que está siendo inmortalizado por la mano del artista.

Las 39 pinturas y las 14 litografías que conformaban esta exposición (27 de esas obras procedían del Museo Toulouse-Lautrec de Albi) fueron realizadas entre 1882 y 1899, y en ellas reaparecían, captados espontáneamente y en momentos habitualmente inaccesibles a la mirada del *voyeur*, muchos de los noctámbulos con los que a Lautrec le gustaba relacionarse: muchachas vistiéndose, encuentros lésbicos o actores maquillándose para la función. En el catálogo se presentaron dos textos, uno de Danièle Devynck, Directora del Museo Toulouse-Lautrec de Albi, y otro de Valeriano Bozal, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

Procedencia de las obras: Alex Hillman Family Foundation, Nueva York; Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Fondation Jacques Doucet, París; Courtauld Institute Galleries, Londres; Fondation Georges Bemberg, Toulouse; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Galerie Jan Krugier, Ginebra; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Musée des Agustins, Toulouse; Musée d'Orsay, París; Musée Toulouse-Lautrec, Albi; Werner y Gabrielle Merzbacher, Zurich y diversas colecciones privadas.



13 OCTUBRE 1989 - 4 ENERO 1990

Fundación Juan March

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC



2. *Retrato de Désiré Dihau*, 1890



17 NOVIEMBRE 1986 - 25 ENERO 1987

Fundación Juan March

EDGAR DEGAS



3. *Bailarinas en el foyer*, c. 1895-96



17 NOVIEMBRE 1986 - 25 ENERO 1987

Fundación Juan March

PAUL GAUGUIN



4. *Naturaleza muerta con aves exóticas*, 1902

CÉZANNE obras maestras del museo de wuppertal



17 NOVIEMBRE 1986 - 25 ENERO 1987

Fundación Juan March

PAUL CÉZANNE



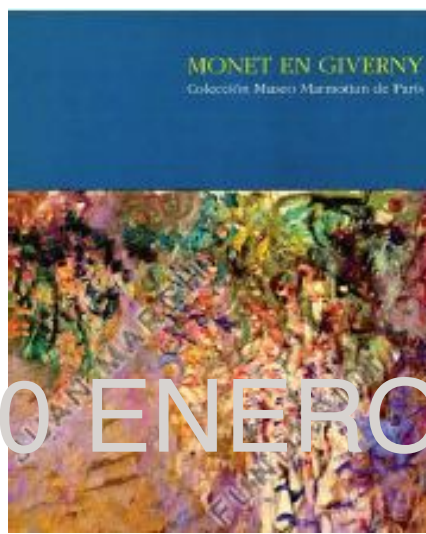
5. *Curva en la carretera a Montgeroult, 1898*

Exposición: Claude Monet (París, 1840 - Giverny, 1926), cuyo cuadro *Impresión, sol naciente* (1872) dio nombre al movimiento impresionista, es considerado hoy como uno de los grandes precursores de la pintura abstracta. Monet es un pintor que lleva a cabo una descomposición radical de cuanto se presenta ante su mirada; por medio de asociaciones cromáticas diversas y de una particular comprensión de los efectos de luz, construye sobre el lienzo un mundo que se encuentra en pleno devenir. En sus cuadros la detención de un momento privilegiado responde más a la maravilla de una decisión que a la certeza de una posibilidad científica: el instante, al fin y al cabo, siempre se nos escapa. En ese sentido, se podría afirmar que los cuadros que realizó en los últimos años de su vida, y que fueron fundamentales para el desarrollo de la obra abstracta de Jackson Pollock, asumen una certeza: la realidad fluye y se le escapa al pintor que anhela su aprensión, nada es nunca cierto, estático o seguro, sino que todo se transforma siempre, dejándonos en la más desolada de las incertidumbres. En esos cuadros, como por ejemplo en *Glicinias* (1919-1920), ya no se representa una escena, sino más bien el fluir torrencial de la propia vida.

En esta exposición, visitada por 188.000 personas, se hacía explícito el modo en que Monet condujo sus análisis hasta el límite de la pura abstracción. A través de los veinte óleos sobre tela que se presentaban -realizados en su residencia de Giverny entre 1903 y 1926-, se apreciaba el proceso de radicalización de su construcción visual y pictórica; muchos de los cuadros expuestos, como este gran óleo, sólo remitían al tema que representaban una vez que se leían los títulos.

Para el desarrollo de la muestra, que a continuación se presentó en el Palau de la Virreina de Barcelona, se contó con la colaboración del profesor François Daulte, mientras que en el catálogo se reprodujo, junto a varios fragmentos epistolares del propio Monet, un texto de Gustav Geffroy.

Procedencia de las obras: Musée Marmottan-Monet, París.



30 ENERO - 25 MARZO 1984

Fundación Juan March

CLAUDE MONET



6. *Glicinas*, 1919-20

Exposición: Henri Matisse (Cateau-Cambrésis, 1869 – Niza, 1954) fue uno de los artistas del siglo XX que, sin alejarse nunca de un modo definitivo de la figuración, trabajó de forma más intensa acerca de los valores y la relevancia del color en la pintura. Sus obras, así como sus litografías o sus *guaches decoupés*, muestran tal inquietud por las armonías cromáticas que una mirada apresurada podría considerar que el dibujo resulta algo accesorio en su trabajo. Sin embargo, como él mismo señalaba, y como se podía apreciar en muchas de las obras de esta exposición, el dibujo es la base fundamental y primera de todas las grandes pinturas del artista. La labor de Matisse, con todas sus variaciones y cambios desde la época del *fauvismo* hasta los últimos años de su vida, sostiene siempre una ruptura constante con lo académico desde un lenguaje que quiere ser profundamente tranquilizador.

En ese sentido, esta pintura de 1918-19, *Interior con estuche de violín*, desvela el interés de Matisse por una pintura armónica y sosegada. Todo parece idílico en este espacio abierto a un mar en calma; casi podemos sentir la temperatura agradable que entra por el balcón mientras las armonías de luz y de color juegan a favor de un cuadro que quiere ser, según la propia descripción que Matisse hiciera de su labor, “Como un buen sillón en el que descansar”.

Esta primera exposición del artista en la Fundación Juan March, visitada por 155.278 personas, se presentaba como un recorrido verdaderamente exhaustivo por su trayectoria. La muestra, para cuyo desarrollo se contó con la colaboración de la familia del artista, se componía de 64 obras (41 óleos sobre lienzo, 11 dibujos, 6 *guaches découpés*, 4 esculturas y 2 libros); comenzaba cronológicamente con trabajos realizados en 1896 -cuando Matisse se encontraba aún bajo la influencia de la pintura impresionista- y terminaba con *Gran desnudo azul*, un extraordinario *decoupé* del año 1952. En el catálogo se recogían diversos textos, declaraciones y anotaciones del propio Matisse.

Procedencia de la obras: Fundación Maeght, Saint-Paul de Vence; Galería Beyeler, Basilea; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Musée Matisse, Niza; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París y diversas colecciones privadas.



14 OCTUBRE - 14 DICIEMBRE 1980

Fundación Juan March

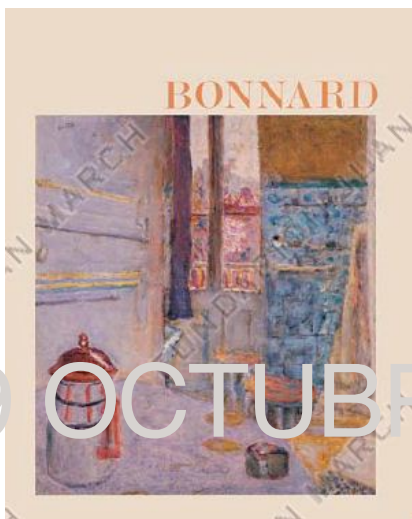
HENRI MATISSE



7. *Interior con estuche de violín*, 1918-19

Exposición: Cuando se presta atención a algunas de las consideraciones redactadas por Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 – Cagnes-sur-Mer, 1947) se hace explícito el lugar que tanto él como sus compañeros de batalla ocuparon en la Historia. “Cuando mis amigos y yo –escribía- quisimos continuar y desarrollar las búsquedas de los impresionistas, intentamos sobrepasar sus impresiones naturalistas del color. [...] Pero la marcha del progreso se precipitó; la sociedad dio la bienvenida al cubismo y al surrealismo antes de que nosotros lográramos lo que nos habíamos propuesto”. Estas anotaciones demuestran que la pintura de Bonnard se halla suspendida en una *tierra de nadie*; su trabajo, que quería continuar y superar las aportaciones del Impresionismo, quedó repentinamente desubicado en el feroz desarrollo de la Historia cuando algunos movimientos de Vanguardia plantearon cuestiones mucho más revolucionarias. En ese sentido, este bodegón de 1934, *Frutas variadas en un frutero*, desvela a la perfección el modo en que Bonnard permaneció siempre fiel a sus propias preocupaciones. Esta obra no quiere ser ni innovadora ni transgresora, sino que pretende acercarse al tema que representa intensificando el color como un elemento plástico y sensual de primer orden. Al igual que en muchas obras de los propios impresionistas, Bonnard reorienta aquí el encuadre sobre el bodegón al mismo tiempo que diluye la pincelada para lograr que el conjunto adquiera una atmósfera de mayor espontaneidad y naturalidad.

Esta muestra, que tuvo 50.341 visitantes, se proponía como un recorrido por el trabajo del artista francés a través de 60 óleos y 2 obras realizadas en acuarela y guache. Fechadas todas ellas entre 1890 y 1945, permitían apreciar la relación de su trabajo con el de algunos de los grandes maestros del Impresionismo, como Monet y Renoir, así como con otros componentes del denominado Posimpresionismo, como Gauguin, Toulouse-Lautrec, Cézanne o Van Gogh. Para el desarrollo de la muestra, que tras su presentación en Madrid viajó a la Caixa de Barcelona, resultó fundamental tanto la colaboración de Daniel Wildenstein, Miembro de la Academia de Bellas Artes de París, como de François Daulte, Miembro de la Academia de Bellas Artes de París y Director de la Biblioteca de Lausanne. En el catálogo se publicó un texto de Ángel González García junto a algunas notas del propio Bonnard.



Procedencia de las obras: Colección del Barón Thyssen-Bornemisza, Lugano; Colección Mrs. Frank Jay Gould; Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra; Musée du Petit-Palais, París; S. Kocher and Co. S.A. Montres Eska-Royce, Granchen, Suiza, y diversas colecciones privadas.

29 OCTUBRE - 27 NOVIEMBRE 1983

Fundación Juan March

PIERRE BONNARD



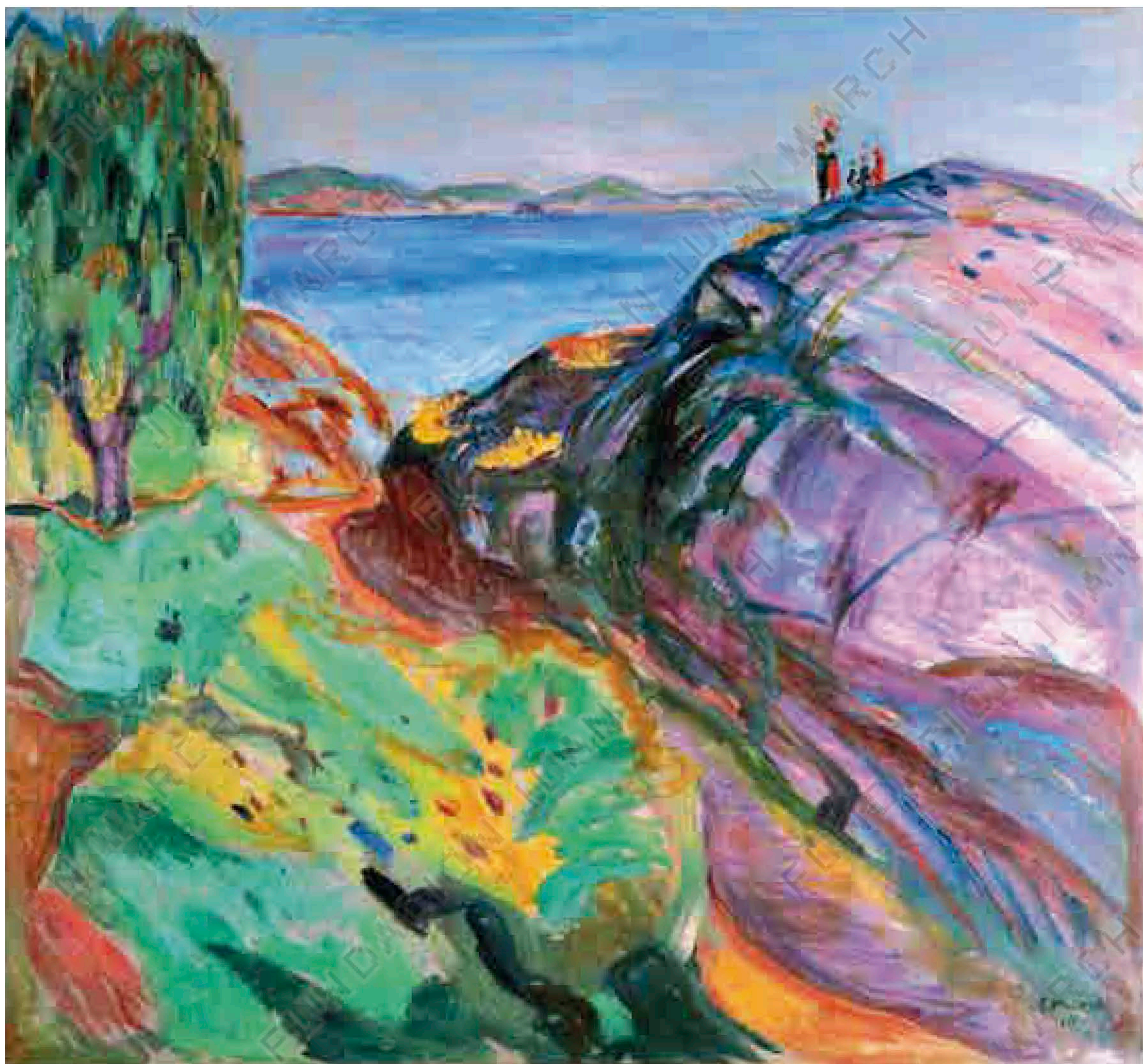
8. *Frutas variadas en un frutero*, 1934



17 NOVIEMBRE 1986 - 25 ENERO 1987

Fundación Juan March

EDVARD MUNCH



9. *Verano en Krager*, 1911

Exposición: No suele ser fácil ni habitual que se den el cúmulo de circunstancias adecuadas para que un grupo artístico importante conforme un Museo específico, interesante y coherente. Ese es, sin embargo, el caso del Museo del Brücke en Berlín, un espacio artístico en el que se reúnen trabajos referenciales de aquella “comunidad” expresionista que se fundara en 1905 en la ciudad de Dresde. Gracias al gesto inicial de uno de sus representantes, Karl Schmidt-Rottluff, el proyecto comenzó a plantearse en 1964, inaugurándose tres años después y contando con el trabajo de todos los miembros de un grupo que, siguiendo determinadas perspectivas del pensamiento nietzscheano, aspiró a renovar la cultura alemana.

Según los planteamientos de sus miembros, esa cultura había caído en manos de un racionalismo exacerbado y de un cientifismo radical. Había que recuperar cierta espontaneidad en la existencia, volver a lo inmediato de las pasiones y liberar los impulsos primeros que aquella sociedad burguesa (guiada por los designios de la razón) había estigmatizado. En ese sentido, este *Desnudo recostado frente a un espejo* (1909-10) de Ernst Ludwig Kirchner parece sintetizar todas esas inquietudes; no se trata sólo de un cuadro en el que el color, el trazo o los volúmenes rompan con cualquier concepción establecida por la Academia (garante siempre del orden instituido), sino que busca transmitir una espontaneidad primera en la que la libertad prima por encima de todo. Kirchner no pretende representar “lo que ve”, como lo haría un artista académico, sino que construye pictóricamente lo que siente: su pasión, su deseo y su emoción. El cuadro, compuesto a partir de grandes manchas de color, es más el surgimiento de un impulso que el análisis de una situación.

Esta exposición de 77 piezas (47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 obras gráficas) referenciales de 7 de los artistas incluidos en la colección del museo permitía llevar a cabo un acercamiento a sus intereses como creadores. Un gesto rápido y espontáneo, una cierta agresividad sobre la superficie pictórica y una búsqueda constante de la intensidad existencial plasmada sobre el lienzo hacían patente su carácter profundamente angustiado. Los diferentes trabajos de la muestra, que fue visitada por 66.008 personas, estaban fechados entre 1905 y 1913 -época en la que el grupo había existido como tal- e incluía también cuatro trabajos

importantes de Otto Mueller de años posteriores. Para la organización de la exposición resultó fundamental la colaboración del Senado de Berlín y, de manera muy especial, de la Dra. Magdalena M. Moeller, Directora del Museo del Brücke, quien se encargó de preparar los textos para el catálogo.

Procedencia de las obras: Brücke-Museum, Berlín.



1 OCTUBRE - 12 DICIEMBRE 1993

Fundación Juan March

ERNST LUDWIG KIRCHNER



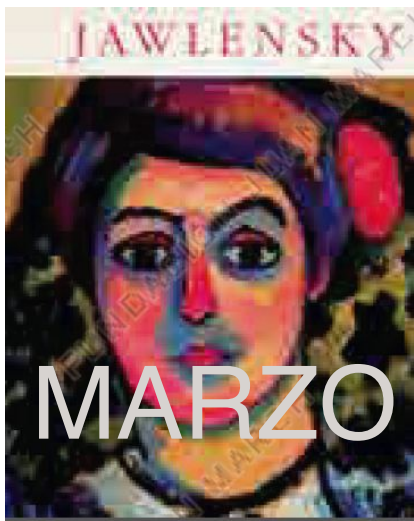
10. *Desnudo recostado frente a un espejo*, 1909-10

Exposición: Alexej von Jawlensky (Torsok, 1864 – Wiesbaden, 1941) es, posiblemente, uno de los artistas del siglo XX para el que el color ha jugado un papel más relevante. Su trabajo, que recibió una considerable influencia de artistas de finales del siglo XIX como Paul Gauguin, puede ser entendido, casi en su totalidad, como una expresión de las propias emociones y afectos a través de la proliferación de los juegos cromáticos. Más que un interés esencial por el tema que aparece en sus cuadros, Jawlensky se preocupa por cómo organizar y combinar esos colores en favor de una expresión más honesta de su estado emocional.

Esta exposición de 121 pinturas, realizadas entre 1893 y 1937, permitía observar esa profunda inquietud por parte del artista. Junto a las primeras etapas de su carrera, en las que se hacía patente un fuerte vínculo con los pintores del Post-impresionismo y con ciertas figuras del Fauvismo, la muestra presentaba varios retratos paradigmáticos realizados entre 1909 y 1913, como *Lola* (1912), una obra en la que los tonos cobran un protagonismo fundamental. Se trata de cuadros conformados a partir de zonas de color casi planas, que convierten al personaje en una especie máscara al servicio de los intereses plásticos del pintor. Por otro lado, una parte fundamental de la exposición permitía observar cómo Jawlensky repitió durante años algunos temas concretos con la intención de estudiar, con mayor intensidad aún, el potencial expresivo de las variaciones cromáticas.

Para el desarrollo de esta muestra, que fue visitada por 29.940 personas y que tras su presentación en Madrid viajó al Museo Picasso de Barcelona, fue fundamental la colaboración de la familia Jawlensky, en concreto de Lucía y Angelica como asesoras, así como del Dr. Volker Rattemeyer, Director del Museo de Wiesbaden, y del Dr. Helmut Friedel, Director del Museo Lenbachhaus de Munich. En el catálogo se incluía un texto de Angelica Jawlensky.

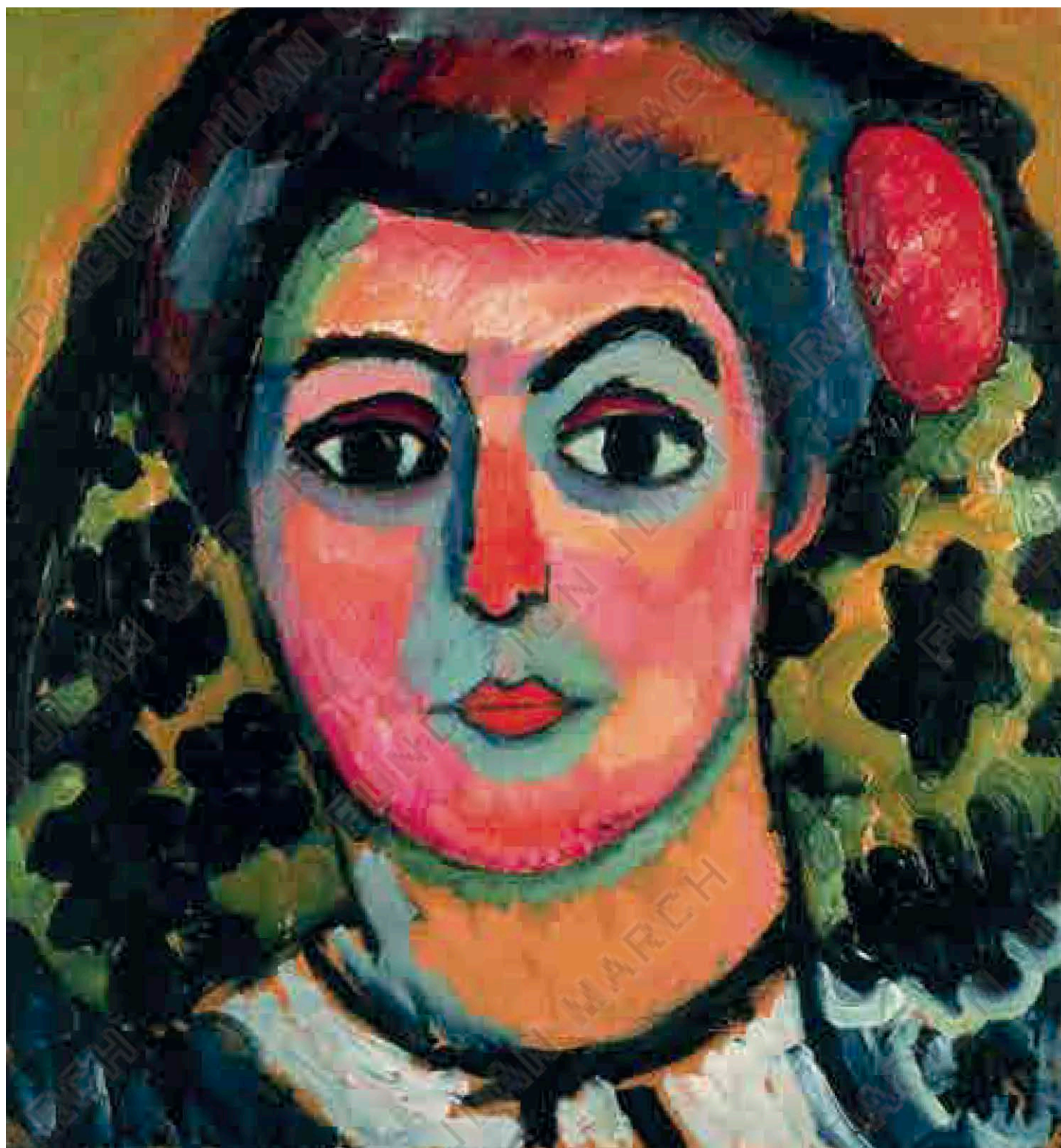
Procedencia de las obras: Colección Frank Brabant, Wiesbaden; Colección Eric Estorick; Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano; Deutsche Bank AG, Frankfurt; Familia Arnold Saltzman; Fundación Henri Nannen, Kunsthalle, Emden; Galería Fischer, Lucerna; Galería Neher, Essen; Galería Thomas, Munich; Hamburger Kunsthalle; Kunsthalle Bielefeld; Kunstmuseum Bern; Lafayette Parke Gallery, Nueva York; Leonard Hutton Galleries, Nueva York; Achim Moeller Fine Art, Nueva York; Museo Cantonale d'Arte, Lugano; Museo Ludwig, Colonia; Museo Morsbroich, Leverkusen; Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Pinacoteca Casa Rusca, Locarno; Staatsgalerie Stuttgart; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; Peter Selinka, Ravensburgo; Werner y Gabriele Merzbacher; Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf y otras colecciones privadas.



27 MARZO - 14 JUNIO 1992

Fundación Juan March

ALEXEJ VON JAWLENSKY



11. *Lola*, 1912

Exposición: Max Beckmann (Leipzig, 1884 – Nueva York, 1950) fue, junto a George Grosz y Otto Dix, uno de los artistas más relevantes del período de entreguerras en Alemania. Su trabajo, caracterizado siempre por una clara densidad pictórica y por un tratamiento rotundo de la figura y de los volúmenes, abordó prácticamente todos los géneros de la representación clásica: desde el retrato y el bodegón hasta los asuntos mitológicos o el paisaje. Precisamente a ese último género pertenece este *Gran Paisaje de la Costa Azul* (1940), un lienzo de grandes dimensiones en el que todo el nerviosismo de las épocas anteriores -como el sufrimiento, la angustia y la tensión política- desaparece en pro de un entorno amable y de un contexto de paz y tranquilidad. La vista desde una terraza hacia un paisaje bañado de luz y de matices cromáticos marinos revela un estado de ánimo singular en el artista alemán, a pesar de que a pocos kilómetros de allí acababa de terminar la Guerra Civil española y de que muy poco después los nazis, que le habían obligado a dejar Alemania, harían estallar la II Guerra Mundial.

Lo que sin duda quedaba patente en esta primera exposición del artista en España (visitada por 39.664 personas), era la influencia que su trabajo había recibido del Impresionismo, de Pablo Picasso y de Henri Matisse (algo que se ve también en este paisaje) y, sobre todo, cómo, a su vez, su estilo pictórico repercutió, años más tarde, en artistas alemanes como Markus Lüpertz o Albert Oehlen. Los 34 óleos sobre lienzo realizados entre 1905 y 1950 se presentaban como trabajos relevantes de los distintos períodos del artista en sus estancias en Berlín, Fráncfort, Amsterdam, St. Louis y Nueva York, y reflejaban el modo en que su trazo y su color jugaron siempre a favor de un expresionismo contenido.

Para el desarrollo de la muestra se contó con el asesoramiento del Prof. Dr. Klaus Gallwitz, quien colaboró con un texto para el catálogo, en el que también se incluyeron algunos escritos del artista.

Procedencia de las obras: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich; Berlinische Galerie, Berlín; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Deutsche Bank AG, Fráncfort; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Kunsthaus, Zurich; Kunstmuseum, Bonn; Kunstmuseum, Dusseldorf im Ehrenhof; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Museum am Ostwall, Dortmund; Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Museum Ludwig, Colonia; Neue Nationalgalerie, Berlín; Pfalzgalerie, Kaiserlautern; Sprengel Museum, Hannover; Staatliche Galerie, Moritzburg de Halle; Staatsgalerie, Stuttgart; Städtisches Kunstinstitut, Fráncfort; National Gallery of Art, Washington D.C.; Städtisches Museum in der Alten Post, Mülheim an der Ruhr; Von der Heydt-Museum, Wuppertal y diversas colecciones privadas.



7 MARZO - 8 JUNIO 1997

Fundación Juan March

MAX BECKMANN



12. *Gran paisaje de la Costa Azul*, 1940

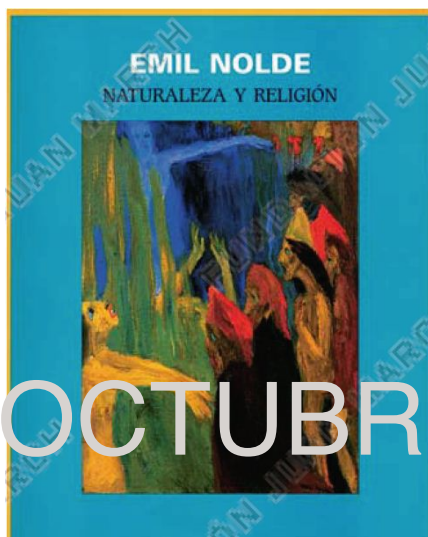
Exposición: Emil Nolde (Nolde, 1867 – Seebüll, 1956) fue, sin lugar a dudas, uno de los creadores alemanes más relevantes de su generación. Aunque su dedicación plena a la pintura aconteció de forma tardía, su aportación plástica tuvo una repercusión determinante en numerosos artistas del siglo XX; algunos miembros del grupo COBRA, artistas como Jean Dubuffet o pintores más contemporáneos como Georg Baselitz, Markus Lüpertz o el danés Kirkeby han señalado reiteradamente su deuda con este gran representante del expresionismo alemán.

Tras conocer a Karl Schmidt-Rottluff en la primavera de 1906, Nolde pasó a formar parte del grupo *Die Brücke* y llegó a compartir muchas de las preocupaciones de aquellos renovadores de la cultura alemana; no obstante, con el tiempo se distanció de ellos para avanzar por un camino más personal. Como se puede observar en esta marina del año 1948, *Ola gigante*, Nolde tuvo una concepción profundamente romántica de su labor y entendió siempre la pintura como un espacio de intensidad y profundidad por medio del cual sería posible, o al menos deseable, entrar en comunión con el trasfondo oculto del Mundo. La naturaleza, los grandes mitos de Occidente, las culturas “primitivas” o el mar como fuerza descomunal ante la cual el hombre se siente anonadado, fueron algunos de los temas a través de los cuales procuró intensificar un sentimiento cuasi-místico de la vida.

Fue precisamente por estos motivos por los que esta exposición, visitada por 72.809 personas, se centró en dos temas fundamentales de su trabajo: la naturaleza y la religión, asumiendo, claro está, que, para alguien que llegó a estar muy próximo al Panteísmo, ambas cuestiones no tendrían por qué quedar necesariamente disociadas. A través de 39 óleos y 23 acuarelas divididos en cinco temas (Pinturas religiosas, El mar, Flores, Figuras y Acuarelas), la exposición dejaba claro que, si hubo algún elemento al que el trabajo de Nolde siempre retornó, ese fue la emoción intensa como valor fundamental para la vida.

En la selección de las 62 obras, fechadas entre 1906 y 1951, que conformaban esta muestra, que a continuación viajó a la Fundación Caixa de Catalunya de Barcelona, colaboró y asesoró el Dr. Manfred Reuther, Director de la Fundación Nolde, quien, además, se encargó de realizar el análisis teórico del catálogo.

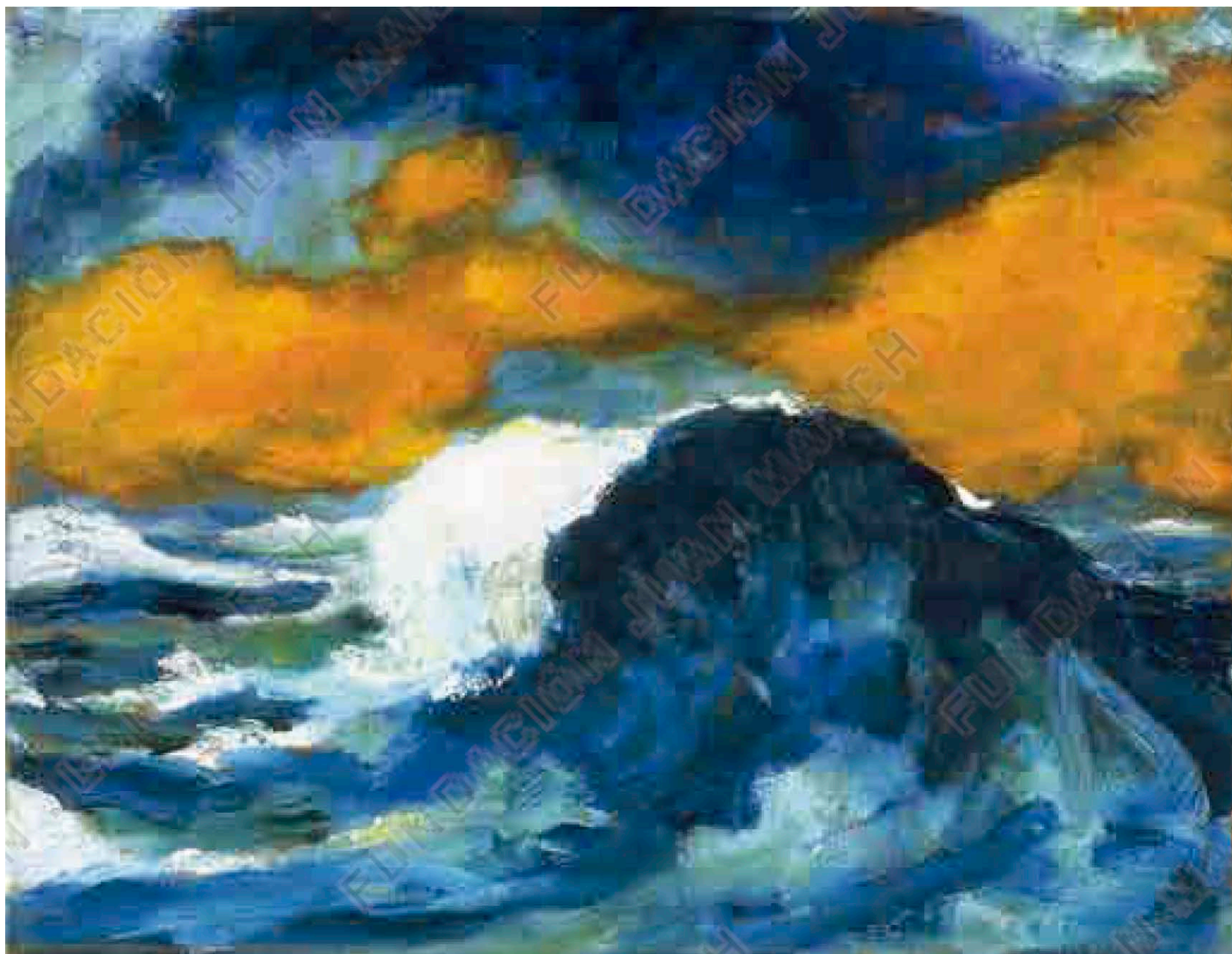
Procedencia de la obras: Brücke-Museum, Berlín; Nolde-Stiftung, Seebüll; Kunsthalle zu Kiel; Museum Folkwang, Essen; Staatsgalerie, Stuttgart y diversas colecciones privadas.



3 OCTUBRE - 28 DICIEMBRE 1997

Fundación Juan March

EMIL NOLDE



13. *Ola gigante*, 1948

Exposición: En el seno de la cultura europea se hace explícito, sin ninguna duda, que la Viena de comienzos del siglo XX representó uno de los momentos álgidos en el desarrollo del arte y el pensamiento contemporáneo. Cuando se tiene constancia de la presencia en la capital austríaca de músicos como Gustav Mahler o Arnold Schönberg, de escritores-periodistas como Karl Krauss, de psicólogos como Sigmund Freud, de arquitectos como Adolf Loos, de pensadores como Ludwig Wittgenstein o de artistas plásticos como Gustav Klimt, Oskar Kokoschka o Egon Schiele, resulta imposible no asumir la profunda efervescencia cultural de aquel contexto en torno a 1900.

La presente muestra, visitada por 135.800 personas, se proponía como una aproximación al trabajo de estos tres artistas plásticos. Se trataba de una exposición en la que, a través de 32 óleos y una témpera se apreciaban vínculos formales y temáticos entre Gustav Klimt (Viena, 1862 – Viena, 1918) y Egon Schiele (Tulln, 1890 - Viena, 1918) o, entre éste último y Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886 – Montreux, 1980). En todos los trabajos expuestos se percibía aquel aroma de decadencia y nihilismo tantas veces vinculado a la cultura vienesa de la época: la clara sensación de estar afrontando los cuerpos y los lenguajes de las “postrimerías”. Esa cuestión se apreciaba, por ejemplo, en *Adán y Eva*, un óleo realizado en torno a 1917-18 por Gustav Klimt y en el que la candidez nostálgica y desolada se apodera de los cuerpos de los que, a fin de cuentas, no son otros que los padres de la Humanidad; como si esa inconsistencia o melancolía fuese ya el origen de nuestra propia condición humana. En el *Retrato de Trude Engel*, realizado por Egon Schiele en 1915, vuelven a presentarse algunas inquietudes similares. Aquí el color se diluye en un ocre sucio capaz de transmitir la desolación de lo percedero, al mismo tiempo que los grandes ojos de la figura y sus dedos nerviosamente rígidos aluden tanto a una psicología inquietante como a una enfermedad desoladora.

Para el desarrollo de la muestra la Fundación Juan March contó con la colaboración del Dr. Gerbert Frodl, Director de la Österreichische Galerie-Belvedere, y del Dr. Stephan Koja Conservador de la Österreichische Galerie-Belvedere, quien también preparó un texto para el catálogo.

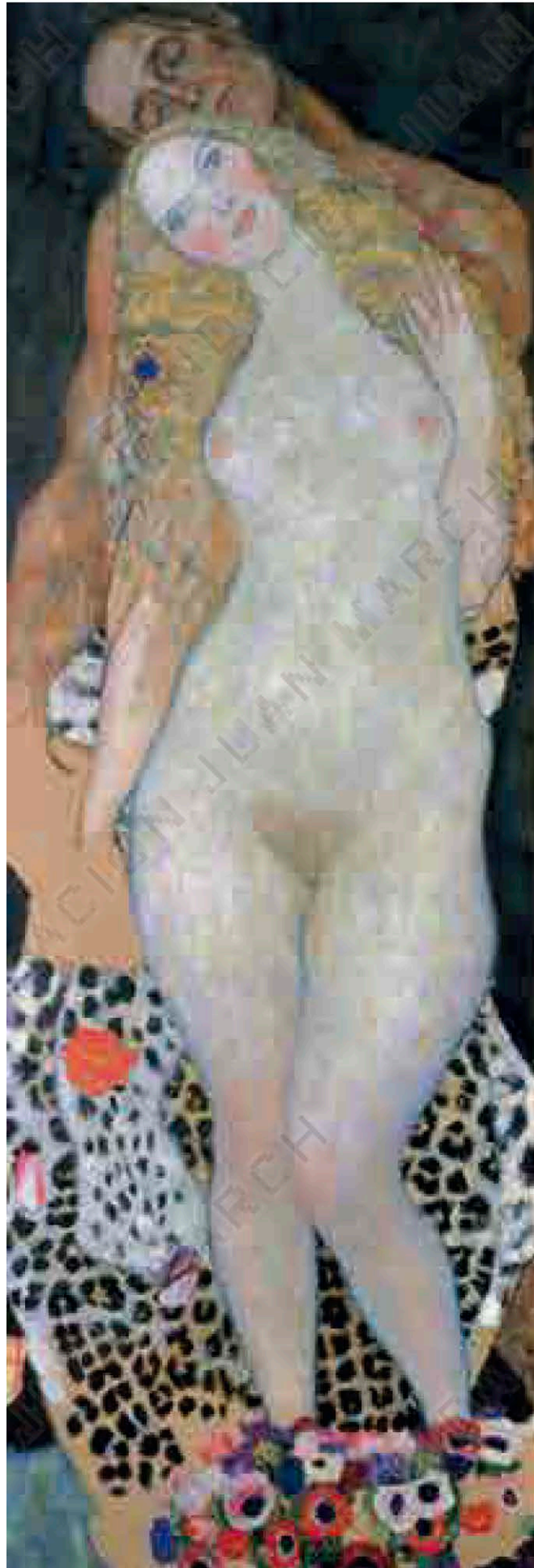


Procedencia de las obras: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Moderna Museet, Estocolmo; Museum am Ostwall, Dortmund; Museum voor Schone Kunsten, Gante; Neue Galerie der Stadt, Linz; Österreichische Galerie-Belvedere, Viena; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck y diversas colecciones particulares.

7 FEBRERO - 21 MAYO 1995

Fundación Juan March

GUSTAV KLIMT



14. *Adán y Eva*, 1917-18

Exposición: Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886 – Montreux, 1980) puede ser considerado, junto a Egon Schiele, como el pintor más transgresor de cuantos recorrieron las calles de Viena a comienzos del siglo XX. Su trabajo, que no se limitó a la realización de retratos de los intelectuales de la época -como Adolf Loos o Alma Mahler-, sino que también buscó posibilidades en el teatro, o incluso en el escándalo público -como cuando paseaba por la capital austríaca con una muñeca de trapo de tamaño natural que simulaba ser su excompañera sentimental- ha sido, por lo general, poco conocido cuando se trata de lo realizado a partir de 1930. Kokoschka es el pintor del gesto y de la violencia de una pincelada deudora de Vincent van Gogh; sus lienzos hablan de un mundo cargado de tensión y de un hombre cuya condición no podrá ser ya, nunca más, la pausa y la serenidad.

En ese sentido, este retrato de *La Madre del artista* (1917) condensa algunas de las grandes inquietudes formales y expresivas que acuciaron a Kokoschka durante su vida: el trazo nervioso de las pinceladas o la sensación de cierta claustrofobia que rodea a la figura hablan ya de esos elementos propios de un contexto cultural profundamente impregnado de nihilismo. Todo se contrae en este cuadro que, sin embargo, quiere ser generoso con el personaje; más allá de la tensión liberada y del nerviosismo del conjunto, algo queda de un sosiego maternal que ni siquiera Kokoschka puede eliminar.

Esta muestra, que tuvo 25.000 visitantes, se proponía como una aproximación al trabajo del artista austríaco, pero dedicando una atención especial a la obra realizada en las últimas décadas de su vida. En el catálogo, elaborado por el Dr. Heinz Spielmann, se dividía la exposición en 10 secciones diferentes: óleos y estudios previos para óleos; acuarelas; obra gráfica: autorretratos y retratos de Olda Kokoschka, otros retratos, ciclos (selección) y láminas sueltas; cuaderno florentino de apuntes; “Las troyanas” de Eurípides; “Ecce Homo”- “Ecce Homines”; La obra literaria y Comenius.

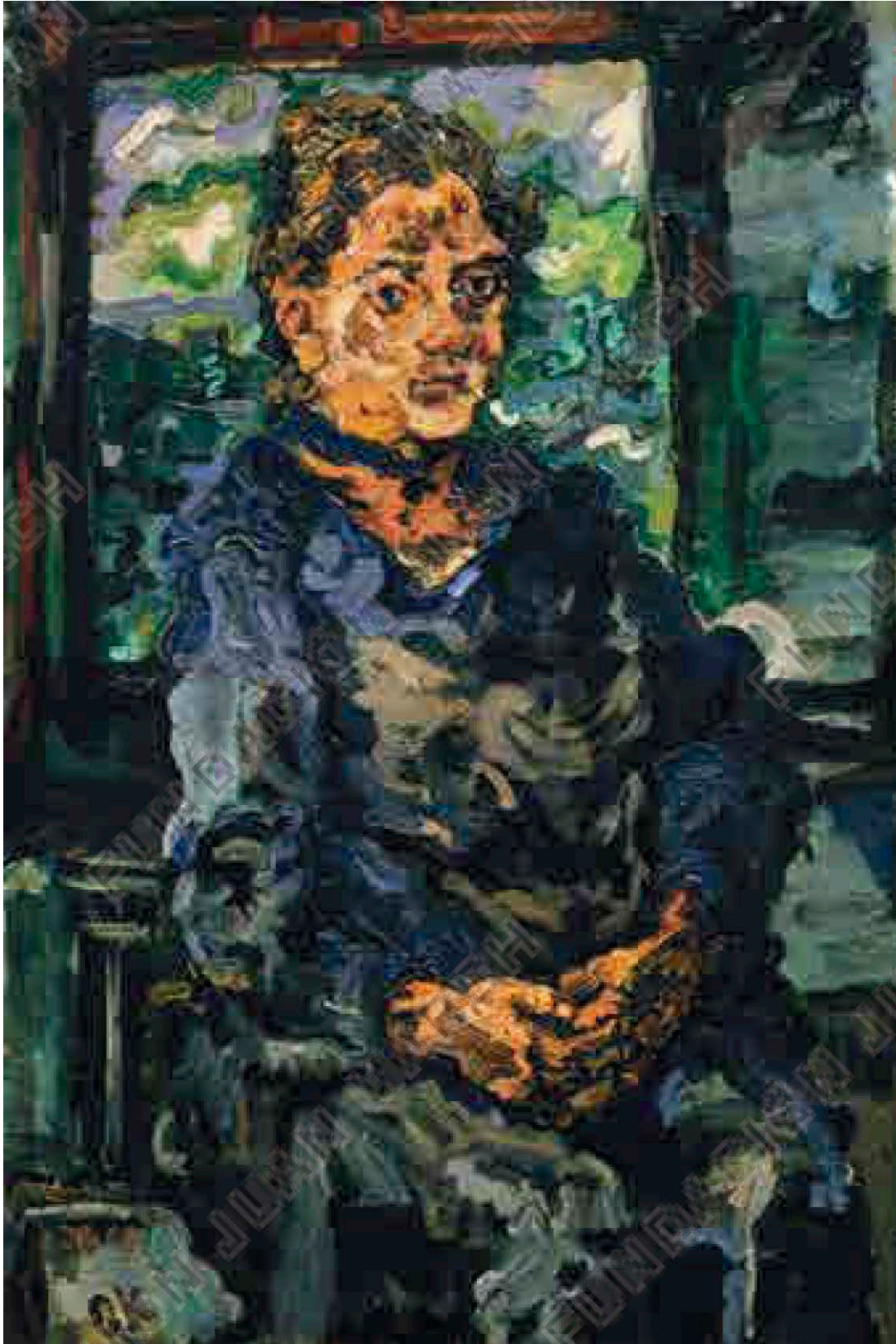


Procedencia de las obras: Colección del propio artista, Colección Hochwürdigen, Augsburg; Galería Marlborough, Londres; Kunsthaus, Hamburgo; The Tel Aviv Museum.

21 MAYO - 5 JULIO 1975

Fundación Juan March

OSKAR KOKOSCHKA



15. *La madre del artista*, 1917



7 FEBRERO - 21 MAYO 1995

Fundación Juan March

EGON SCHIELE



15. *Retrato de Trude Engel*, c. 1915

Exposición: En el seno de la Historia del Arte, Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) se presenta, junto a Marcel Duchamp, como el artista más relevante del siglo XX. Es posible afirmar que estos dos autores abren vías fundamentales para el desarrollo del arte y, así, mientras algunos artistas apuestan por el camino deconstructivo e irónico del segundo, otros prefieren el tono conformador de mundos que aparece en la incansable trayectoria del primero. Picasso es, sin ninguna duda, un productor infatigable, un artista que, desde la niñez, cambia de recursos y de perspectivas, como demuestran sus múltiples etapas, para asumir que el mundo, más que “ser” de una determinada manera, cambia y se conforma gracias a la mirada constructiva de los procesos.

Esa mutación constante de estilos y propuestas es precisamente lo que se hacía explícito en la presente muestra del artista, en la que se exhibían 30 óleos y 1 guache realizados entre 1901 y 1968. La exposición, que tuvo 105.369 visitantes y que a continuación se presentó en el Museo Picasso de Barcelona, permitía ver cómo Picasso había permanecido la mayor parte de su vida conformando posibilidades pictóricas sumamente diversas, sin dejar de encontrar siempre soluciones que arrastraban o sumaban los logros de las etapas anteriores. En el catálogo se recuperaban numerosos fragmentos de libros importantes sobre el artista, y se incluían además poemas y textos preparados con motivo de la exposición. Así, en el catálogo aparecían escritos 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.

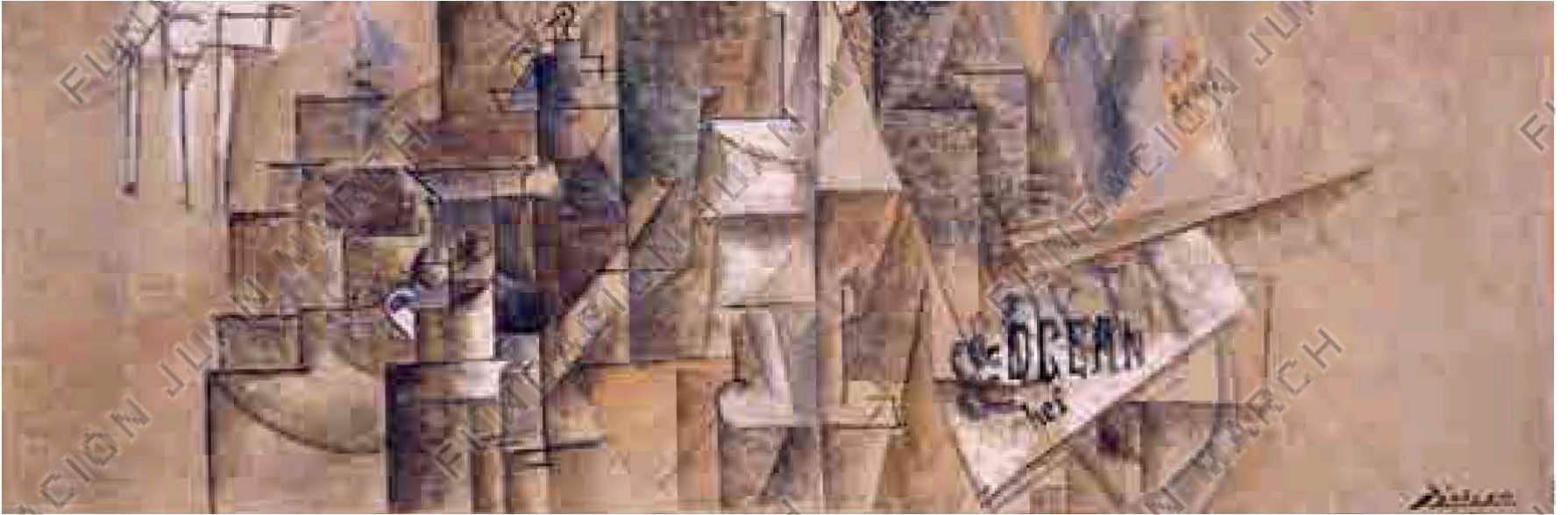
Este óleo sobre lienzo de 1911, *Soporte de pipas y naturaleza muerta sobre una mesa*, muestra varios de los grandes logros de la etapa del Cubismo analítico. Se trata de un cuadro de mediano tamaño en el que el color ha desaparecido por completo y la distinción entre el fondo y el primer plano es ya casi irreconocible. La totalidad de lo que aparece ante el espectador es una estructura compleja de planos y líneas bajo las cuales subyace el tema representado. Se trata más de una investigación formal, cargada, a pesar de lo que a veces se afirma, de imaginación y de libertad, que de una representación milimétrica de la estructura de los objetos. La aparición de letras como parte de la expresión pictórica y de algunos elementos muy esquematizados nos permiten saber que no nos hemos adentrado aún en el desarrollo de una pintura abstracta que a Picasso jamás le interesó.



23 SEPTIEMBRE - 27 NOVIEMBRE 1977

Fundación Juan March

PABLO PICASSO



17. *Soporte de pipas y naturaleza muerta sobre una mesa*, 1911

Georges Braque (Argenteuil-sur-Seine, 1882 – París, 1963) es uno de esos artistas a los que la Historia del arte ha situado en un período muy concreto, considerando su obra plástica de otras épocas como algo que carecería de un excesivo interés. Así, aunque su trabajo de los primeros seis años del siglo XX ha sido destacado entre las aportaciones relevantes del movimiento fauvista y sus propuestas junto a Pablo Picasso en el desarrollo del Cubismo (tanto analítico como sintético) se consideran el gran momento de toda su carrera, la mayor parte de las pinturas que generó tras el final de la I Guerra mundial han sido, por lo general, poco reconocidas.

Esta exposición pretendía, precisamente por eso, acercar al público (56.736 personas visitaron la muestra) a la obra menos exhibida del creador francés. Además de 3 óleos y algún grabado de las dos primeras décadas del siglo, el resto de las 125 piezas que conformaban la exposición (32 óleos, 5 relieves, 18 guaches y 68 grabados) respondían, en su inmensa mayoría, a sus trabajos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Se trata de propuestas en las que el vínculo con algunos de sus contemporáneos se hace evidente: como la conexión con Joan Miró y Henri Matisse o con el propio Pablo Picasso de la etapa surrealista. Si bien en estas décadas reaparece el bodegón como motivo relevante, no dejan de sorprender algunos de los temas o formas expresivas de estos últimos años, sobre todo en un artista que había llevado a cabo una transgresión radical del campo de la representación pictórica a comienzos de siglo. En el catálogo se incluían textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, George Salles y André Chastel, así como una conversación entre Pierre Reverdy y el artista del año 1950.



27 SEPTIEMBRE - 2 DICIEMBRE 1979

Fundación Juan March

GEORGES BRAQUE



18. *La guitarra*, 1912

Exposición: Situada siempre por debajo de la pintura de historia, del retrato e incluso de la pintura de paisaje, la naturaleza muerta fue siempre un género menor que cobraba verdadera importancia sólo cuando funcionaba como acompañamiento de determinados temas mayores, como ocurre en algunas pinturas de Diego Velázquez o en algunos grandes trabajos del pintor italiano del siglo XV, Carlo Crivelli.

Sin embargo, es indiscutible que el bodegón asumió un papel fundamental en el arte del siglo XX, algo que la presente exposición, visitada por 22.558 personas, procuraba reflejar. Aglutinando 81 obras de treinta y tres artistas realizadas entre 1878 y 1977, la muestra dejaba ver cómo el tema de la naturaleza muerta había sido un recurso constante para creadores con intereses plásticos y políticos absolutamente divergentes, algo que se hacía explícito, por ejemplo, al contraponer las propuestas de los artistas Pop con las de creadores como Antoni Tàpies o Alberto Giacometti. La diversidad de perspectivas o intereses que sobre el tema mostraban esos trabajos, hacía patente que el bodegón, en el siglo XX, más que un asunto válido o inválido en sí mismo, se había convertido en una excusa para tratar cuestiones formales, visuales y espaciales de gran complejidad. El texto "El diálogo silencioso. La naturaleza muerta en el siglo XX" de Reinhold Hohl se reproducía en el catálogo entre imágenes de las obras de los diferentes artistas: Jean Arp, Max Beckmann, Julius Bissier, Pierre Bonnard, Georges Braque, Marc Chagall, Jean Dubuffet, Raoul Dufy, Max Ernst, Alberto Giacometti, Juan Gris, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Le Corbusier, Fernand Léger, Roy Lichtenstein, René Magritte, Henri Matisse, Joan Miró, Adolphe Monticelli, Ben Nicholson, Claes Oldenburg, Pablo Picasso, Odilon Redon, Georges Rouault, Kurt Schwitters, Chaim Soutine, Nicolas de Staël, Saul Steinberg, Antoni Tàpies, Jean Tinguely, Maurice Vlaminck y Andy Warhol.

Esta pintura de Juan Gris del año 1916, *Garrafa y bol*, es un testimonio perfecto de cómo el Cubismo cambió, por no decir revolucionó, el mundo del bodegón en el siglo XX. Lo que se presenta no son ya una serie de objetos sometidos a la mirada académica que regía la pintura desde el Renacimiento, sino más bien la construcción libre, y a la vez metódica y reflexiva, de un tema extremadamente simple. Este bodegón revela a la perfección la inquietud que se señalaba más arriba: el tema es el punto de apoyo para el desarrollo de una investigación formal, no algo que posea un interés en sí mismo. Al fin y al cabo, lo que realmente le da complejidad y densidad a esta obra no es otra cosa que la ruptura y la disposición quebrada de los planos en el proceso de su construcción formal.



18 ABRIL - 3 JUNIO 1979

Fundación Juan March

JUAN GRIS



19. *Garrafa y bol*, 1916

Exposición: Julio González (Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942) representa uno de los momentos más relevantes de la escultura moderna. Aunque una parte importante de su trabajo arrastra aún elementos de la tradición del siglo XIX -lógico, por otro lado, en un artista que tenía una profunda preparación artesanal-, es posible afirmar también que su inquietud por el detalle y el “buen hacer” le dio a su trabajo una sorprendente intensidad. El cuerpo es, para este artista, un tema recurrente que remite siempre a la fragilidad del hombre en el mundo y a la imposibilidad de asentarse en la existencia con plena seguridad.

Esta exposición presentaba 111 obras del artista realizadas entre 1910 y 1942 y fue visitada por 26.906 personas. Se trataba de 66 esculturas y de 45 papeles que mostraban un panorama exhaustivo de las preocupaciones del artista. Así, era posible encontrar, por ejemplo, varias de aquellas esculturas en las que el rostro queda sólo esbozado en la materia, conservando, de ese modo, una fisionomía que no se diferencia fácilmente de la substancia que la hace posible. Junto a éstas se hallaban algunas de aquellas figuras, como *Gran personaje de pie* (1934), generadas por la adición de elementos de metal que remiten tanto a la fragilidad abstracta de una identidad como a la búsqueda de un dibujo en el espacio. Esta obra es un claro reflejo de los avances formales y visuales más interesantes desarrollados por Julio González; en ella el personaje se convierte casi en una estructura libre, como ocurrió en muchas propuestas surrealistas y, al mismo tiempo, se transforma en una investigación renovada en torno al volumen y el espacio.

Los diferentes trabajos sobre papel permitían, por su parte, comprender la labor escultórica de este artista desde la organización formal de un espacio bidimensional. En el catálogo de la muestra, que después de pasar por Madrid se presentó en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona, se incluía un texto sobre el artista de Germain Viatte, Conservador del Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou de París.

Procedencia de las obras: Museo de Arte Moderno, Barcelona; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Galerie de France, París; Colección Carmen Martínez y Viviane Grimiger, París; Colección Hans Hartung, Antibes; Fondation Maeght, Saint Paul-de-Vence; Galería Theo, Madrid; Colección Pedro Vallenilla (hijo), Caracas y diversas colecciones privadas.



21 ENERO - 25 MARZO 1980

Fundación Juan March

JULIO GONZÁLEZ



20. *Gran personaje de pie*, 1934

Exposición: En un texto clásico de comienzos del siglo XX, Guillaume Apollinaire señalaba que la pintura de Robert Delaunay (París, 1885 – Montpellier, 1941) se alejaba de la ortodoxia de Braque y de Picasso para introducir el color en el ámbito del Cubismo, algo que daba como resultado, en términos del poeta/teórico, el desarrollo del Orfismo. Junto a esos avances plásticos aportados por Robert, la aproximación que planteó su mujer Sonia Delaunay (Gradzihsk, 1885 – París, 1979) al mundo de la moda, de la ilustración de libros o la decoración de interiores se presentó también como un avance sumamente revolucionario; su capacidad para vincular la Alta cultura con el espacio de la vida cotidiana supuso, en gran medida, un adelanto con respecto a las preocupaciones que en los años veinte resaltaría la Bauhaus.

Esta exposición, que se componía de 157 piezas realizadas entre 1901 y 1973, trazaba un recorrido por la práctica totalidad de los intereses de la pareja, desde cuadros de diferentes épocas hasta ilustraciones o cubiertas de libros de poesía, pasando por algunas prendas de vestir realizadas por Sonia. En el catálogo se presentaban varios textos: “Los Delaunay y sus amigos españoles” de Juan Manuel Bonet, un texto en torno al sentido de la muestra de Jacques Damase, “Simultaneismo” de Ramón Gómez de la Serna, “El Arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk” a cargo de Guillermo de Torre, así como diversos poemas de Isaac del Vando Villar y de Vicente Huidobro. Para su desarrollo, la exposición, que tuvo 16.446 visitantes, contó con la colaboración de la familia Delaunay.

Estos dos lienzos, realizados en la misma época, resultan especialmente interesantes por haber sido pintados durante la estancia de la pareja en la Península Ibérica. En *Mujer desnuda leyendo* (1915-16), de Robert -perteneciente a una serie de 7 obras en las que se aborda el mismo motivo- se puede apreciar un vínculo claro entre la figuración y la abstracción, especialmente patente en el fondo azul y en el suelo de la habitación. Esa misma relación se observa en *Cantaoras de flamenco (Gran flamenco)*, de Sonia (1916), en el que la abstracción fluye por toda la superficie del cuadro, a excepción del cuerpo y la cara de los personajes principales, que resultan vagamente reconocibles.



14 ABRIL - 23 MAYO 1982

Fundación Juan March

Robert y Sonia Delaunay

ROBERT DELAUNAY



21. *Mujer desnuda leyendo*, 1915-16

Procedencia de las obras: Bibliothèque Nationale, París; Colección Artcurial, París; Colección Familia Delaunay, París; Colección François Giroud; Colección Ida Chagall, París; Colección Jacques Damase, París; Colección Jean Gabriel Mitterand; Colección Louis Carré, París; Colección Patrick Raynaud, París; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Galería de Varenne, París; Musée des Arts Décoratifs, París; Musée d'Art Moderne de la Ville de París; Musée des Beaux-Arts, Rennes; Museo Municipal de Brest; Musée Fabre, Montpellier; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Museo de Unterlinden, Colmar; Sociedad Pinton, París; Taller Pinton, Aubusson y la Unión Francesa de las Artes del Vestido, París.

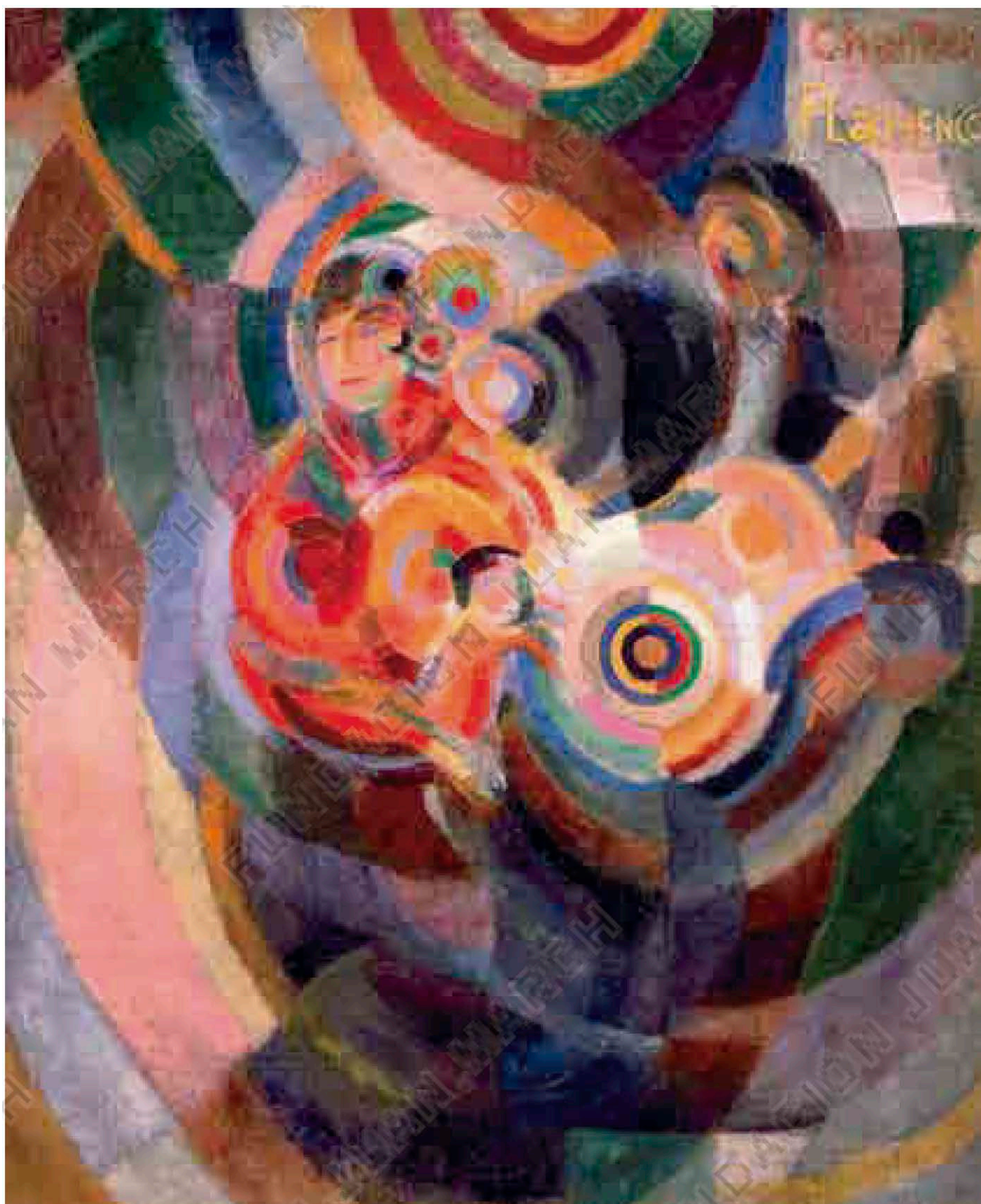


14 ABRIL - 23 MAYO 1982

Fundación Juan March

Robert y Sonia Delaunay

SONIA DELAUNAY



22. *Cantaoras de flamenco*, 1916

Exposición: Esta exposición, presentada 25 años después de haber realizado una primera muestra sobre el artista en la Fundación Juan March, tuvo 169.593 visitantes y se centró en el trabajo que Kandinsky realizó entre los años 1899 y 1920. Las 44 obras seleccionadas (30 pinturas y 14 acuarelas, tinta china y grabados) mostraban un recorrido -a través de la idea del paisaje- por su desarrollo pictórico: desde los primeros cuadros de corte impresionista hasta aquellas grandes pinturas en las que los juegos abstractos de forma y color se expanden en favor de una intensa espiritualidad musical.

Precisamente en esa última línea de investigación se sitúa *Pintura con tres manchas* (1914), un cuadro realizado dos años después de que Kandinsky publicase *De lo Espiritual en el arte* (1911), y en el que el tema representado deja de ser un elemento de lo “real” para dar paso a la pura abstracción plástica. En este óleo toda la preocupación se centra en las relaciones volumétricas, cromáticas y espaciales con el propósito de generar en el espectador una serie de afectos y emociones intensificadas. El cuadro se sitúa en la etapa más libre de la obra de Kandinsky, ya que algunos años después, tras su participación en la Bauhaus, comenzó a desarrollar una estructura pictórica sometida a las reglas que él mismo desarrollaría en su otra gran publicación: *Punto y línea sobre el plano* (1922).

La muestra, que antes de llegar a Madrid se expuso en la Fundació Caixa de Catalunya de Barcelona, contó con la colaboración del Museo Estatal Tretyakov; de su director Valentin A. Rodionov, de su subdirectora, Lidia Iovleva, de su conservadora jefe, Ekaterina L. Selezneva y de su responsable de relaciones internacionales Tatiana P. Gubanova. En el catálogo se presentaba, además de una conferencia de 1914 del propio Kandinsky y diferentes fragmentos de sus textos, un ensayo de Valeriano Bozal, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, y un análisis de *Composición VII* (1913) a cargo de Marion Ackermann, Conservadora de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich.

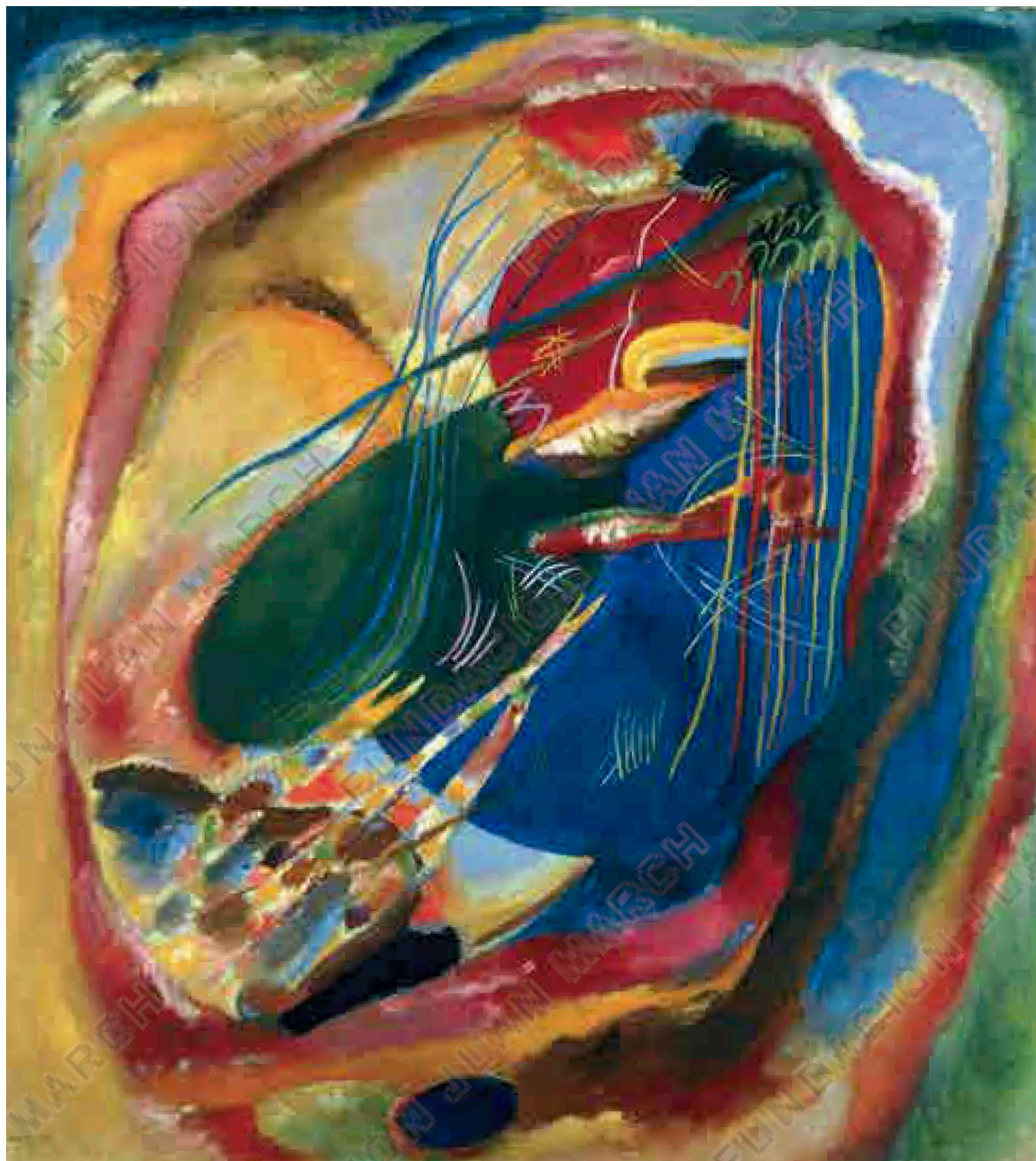
Procedencia de las obras: Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid; Colección del Gemeentemuseum, La Haya; Galería de pintura Kustodiev, Astrakhan; Galería Nacional de Armenia, Erivan; Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Museo de Bellas Artes, Tula; Museo Estatal de Bellas Artes, Nijni-Novgorod; Museo Estatal de Bellas Artes de la República de Tatarstan, Kazan; Museo Estatal de Bellas Artes de Tjumen; Museo Estatal Tretyakov, Moscú; Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko, Krasnodar; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich; Tate, Londres; Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



8 OCTUBRE 2003 - 25 ENERO 2004

Fundación Juan March

WASSILY KANDINSKY



23. *Pintura con tres manchas*, 1914

Exposición: La obra de Piet Mondrian (Amersfoort, 1872 – Nueva York, 1944) es, con toda seguridad, una de las propuestas más reflexivas de cuantas se desarrollaron a lo largo del siglo XX. Su investigación plástica en el ámbito del Neoplasticismo supuso el anhelo de una pintura de reminiscencias idealistas/platónicas en la cual se podría alcanzar el punto universal de la pintura; esto es, reducir el campo pictórico a lo que serían sus elementos esenciales: los tres colores primarios (azul, rojo y amarillo) más el blanco, el negro y la línea recta. Para Mondrian todos los elementos restantes (colores secundarios o formas geométricas diversas) podrían extraerse directamente de éstos y, por tanto, serían ya *derivados*.

Por este motivo es esta *Composición II* especialmente interesante. No se trata de un cuadro de la etapa definitiva del desarrollo del artista -algo que ocurrirá en 1921-, sino de una obra en la que Mondrian sigue buscando la pureza que habrá de llegar justo a continuación. Aquí algunas de las cuadrículas aún son azul claro y, sobre todo, las líneas que separan los espacios no son todavía negras como lo serán justo después; aún sigue habiendo en este lienzo grises y semitonos como un paso anterior a la consecución de los mencionados elementos primarios. Esta *Composición II* habla pues del camino que el artista holandés está a punto de instaurar y, sin embargo, tiene la frescura y la naturalidad de una obra que aún no ha encontrado un lenguaje definitivo.

Esta exposición, que tuvo 52.349 visitantes y que tras su presentación en Madrid viajó al Palau de la Virreina en Barcelona, desarrollaba un recorrido por 70 obras del artista, desde las pinturas de paisajes del año 1897 hasta las últimas composiciones geométricas de 1944 en las que se hacía patente la influencia del paisaje neoyorkino. La muestra hacía posible observar también algo de especial interés: el carácter sumamente teleológico de la obra de Mondrian; el modo en que la representación figurativa se va descomponiendo año tras año hasta alcanzar un grado de abstracción pura en la que no queda ya ningún vínculo con la “realidad” que no sea su concepción puramente esencial. En el catálogo de la muestra se presentaba el texto “Arte plástico y arte plástico puro” que el propio artista había redactado en el año 1937.



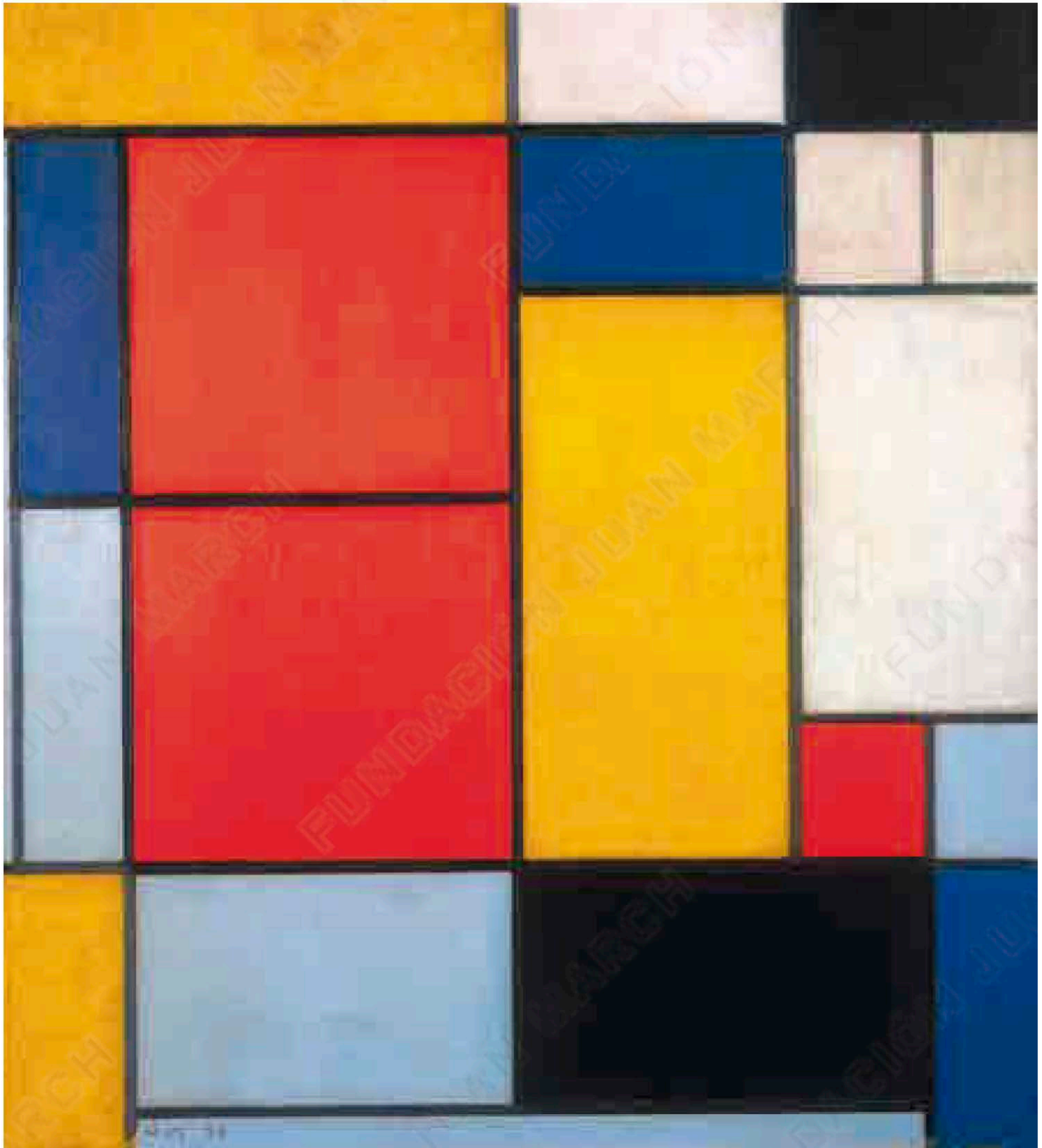
Procedencia de la obras: Colección Sres. Ladas, Nueva York; Colección Max Bill, La Haya; Ernst Beyeler, Basilea; Galería Pace, Nueva York; Galería Sidney Janis, Nueva York; Gemeentemuseum, La Haya; J. P. Smid Kunsthandel Monet, Amsterdam; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatsgalerie, Stuttgart; Van Abbemuseum, Eindhoven.

19 ENERO - 26 MARZO 1982

PIET MONDRIAN

Fundación Juan March

PIET MONDRIAN



24. *Composición II*, 1920

Exposición: En el desarrollo del arte del siglo XX, la propuesta pictórica de Kasimir Malevich (Kiev, 1878 – Leningrado, 1935) supone un hito indiscutible. Malevich conduce la pintura desde los logros obtenidos por el Cubismo y el Futurismo -con los que tuvo una importante relación en los primeros años del siglo- hasta el Suprematismo: la Vanguardia que, junto al Constructivismo, se convertiría en el movimiento ruso más importante de comienzos de siglo.

Como se hacía explícito en esta exposición, que tuvo 49.800 visitas, Malevich atravesó diferentes periodos bien delimitados a lo largo de su vida: un primer momento de raíz Impresionista, una época cubo-futurista, una gran etapa de Suprematismo y un periodo denominado “Segundo ciclo de campesino”. Esta selección de 42 obras (40 óleos, 1 témpera y 1 guache y acuarela) permitía comprender con claridad ese proceso; desde los lienzos de 1900, en los que se apreciaba una aproximación al Impresionismo, hasta los últimos cuadros de 1933, en los que se presentaba un retorno a cierta pintura de corte renacentista. No obstante, entre todas esas obras sobresalía, sin ninguna duda, este *Cuadrado negro*, una obra de 1929 en la que muchos teóricos de la época habían visto el ocaso de una tradición histórica –algunos hablaron de él como el icono del nihilismo- y en la que se condensaban la mayor parte de las preocupaciones que Malevich planteaba en torno a la *pintura absoluta*. Este cuadro llegó a ser, como demuestran las fotografías de los seguidores del artista, un símbolo o un emblema de grupo: el testimonio de un modo de comprender el mundo a través de una mirada renovada, aquello que Malevich entendía como la promesa de un nuevo amanecer para el hombre.

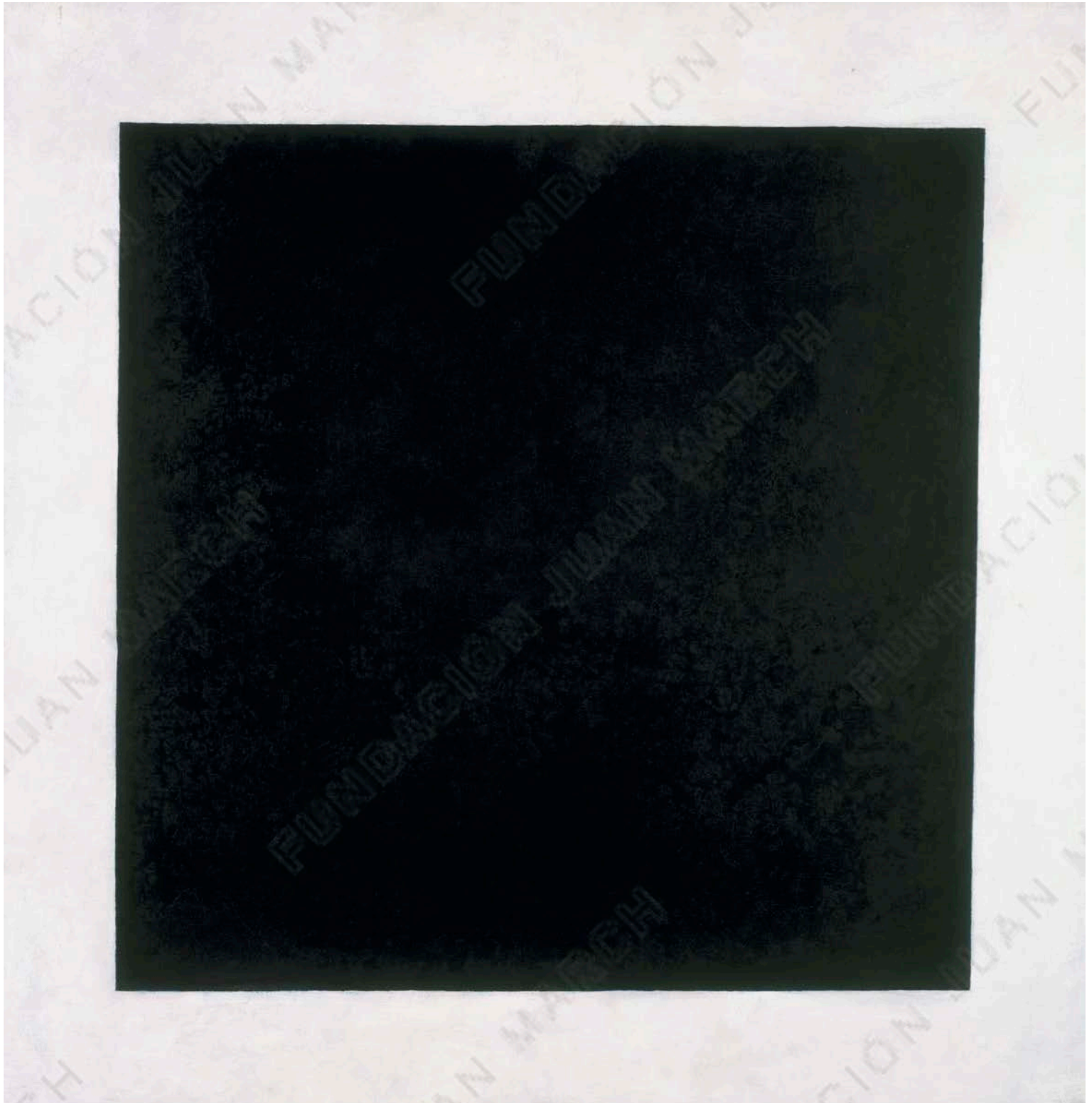
Para el desarrollo de esta exposición, que tras presentarse en Madrid viajó al Museo Picasso de Barcelona, al IVAM de Valencia y al Palacio Medici Ricardi de Florencia, se contó con la colaboración del Ministerio de Cultura de Rusia, de Vladímir Gusev y Evgenija N. Petrova, Director y Subdirectora, respectivamente, del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, y de Elena V. Basner, Conservadora del mismo museo. En el catálogo se presentaba, además de un texto a cargo de Evgenija N. Petrova y otro de Elena V. Basner, una breve autobiografía del propio creador

Procedencia de las obras: Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

15 ENERO - 4 ABRIL 1993

Fundación Juan March

KASIMIR MALEVICH



25. *Cuadrado negro*, 1929

Exposición: Cuando se buscan los orígenes de muchas de las propuestas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX en ámbitos tan distintos como la poesía, la pintura, la escultura o la música, es difícil no re-encontrarse con la emblemática figura de Kurt Schwitters (Hannover, 1887- Ambleside, 1948). El trabajo de este artista tuvo una clara repercusión en la obra de Robert Rauschenberg, en el desarrollo de la Poesía concreta o en las propuestas musicales de John Cage; experiencias, todas ellas, que habrían de renovar el espíritu de sus propias disciplinas.

Esta exposición de 201 obras del artista alemán se proponía como un recorrido exhaustivo por todo su trabajo: desde el año 1919 en que comenzó a realizar unos *collages* sumamente personales denominados obras *Merz*, hasta propuestas realizadas un año antes a su muerte. Las piezas seleccionadas incluían tanto dibujos como obras en dos y tres dimensiones, la mayor parte de ellas conformadas a partir de la adición de elementos encontrados, algo que fue especialmente característico en el desarrollo de su labor. De ese modo, la muestra, que tuvo 23.669 visitas, permitió estudiar las preocupaciones formales de un artista que, si bien había heredado algunos presupuestos del Cubismo, trabajó mayoritariamente en una vía próxima al Dadaísmo y a la crisis del arte occidental.

Azul es una obra fechada entre 1923 y 1926 que permite ver cómo este artista ubicó su trabajo precisamente en el centro de las inquietudes de la Vanguardia de su tiempo. En ella se reúnen preocupaciones recurrentes de su obra en torno al objeto recuperado (en este caso maderas) o el arte del ensamblaje, al mismo tiempo que se introducen intereses de carácter constructivo propios del Neoclasicismo o lecturas más irónicas del arte, como aquellas que representara el dadaísmo de Jean Arp.

Para organizar la exposición, que tras su presentación en Madrid viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, se contó con la ayuda del hijo del artista, Ernst Schwitters, del cual se incluía en el catálogo un texto del año 1965 junto a otros dos análisis desarrollados por Werner Schmalenbach.



Procedencia de las obras: Colección S. Charles Lewsen, Londres; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano; Galería Gmurzynska, Colonia; Kunstmuseum mit Sammlung Sprengel, Hannover; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Marlborough Fine Art, Londres y diversas colecciones privadas.

28 SEPTIEMBRE - 5 DICIEMBRE 1982

Fundación Juan March

KURT SCHWITTERS



26. *Azul*, 1923-26

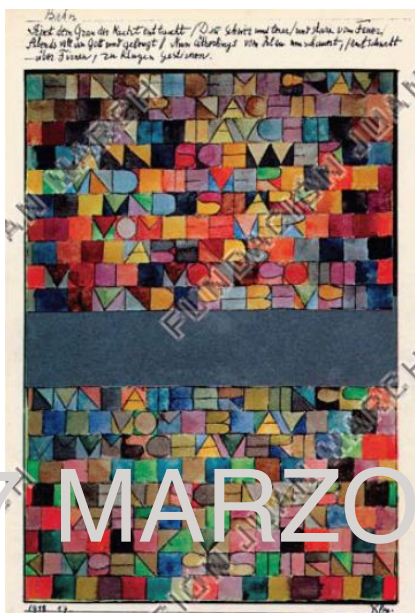
Exposición: Cuando en 1920 Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879 – Muralto-Locarno, 1940) escribía: “El arte no reproduce lo visible, el arte hace visible”, lo que en el fondo estaba materializando era una contundente crítica contra la consideración del arte como *mímesis* o reproducción pasiva del mundo. Para este artista, al que Pablo Picasso definió como “maestro de lo pequeño”, el arte es la demarcación activa de lo “real” o, lo que es lo mismo, su auténtica realización; la producción artística tiene la misión de *hacer mundo* y de conformar la realidad en la que los hombres se desenvuelven. La pintura posnietzscheana de Paul Klee señala que el mundo es el resultado de múltiples actos de “creación”, entre los cuales el arte asume, sin ninguna duda, un papel privilegiado.

Este pequeño óleo sobre cartón de 1914, precisamente un *Homenaje a Picasso*, da testimonio de alguna de las inquietudes plásticas más relevantes del artista suizo. Se trata de una obra mínima en la que los detalles y las micro-diferencias visuales adquieren todo el protagonismo; la obra, como tantos otros trabajos suyos, abre la mirada hacia cuestiones normalmente irrelevantes (como las diferencias de tono, los cambios de gradación, los puntos privilegiados y las veladuras, las zonas de difuminación y los ámbitos de espesura pictórica) para conformar una pequeña composición de gran complejidad. En muchas ocasiones se ha puesto en relación la música de Alban Berg, discípulo de Schönberg, con el trabajo de Klee, ya que para éste, igual que para Kandinsky, se puede plantear una organización “musical” dentro del campo de la pintura.

Esta muestra, visitada por 48.830 personas, se presentaba como un recorrido profundo por la obra del artista suizo. A través de 202 trabajos (96 óleos y acuarelas y 106 dibujos) fechados entre 1901 y 1940, se lograban comprender las inquietudes que habían acuciado a Klee a lo largo de los distintos años de su carrera: desde unos primeros aguafuertes en los que la influencia de Alfred Kubin resultaba incuestionable, hasta acuarelas y óleos de los años diez, veinte y treinta, en los que lo abstracto arrastra siempre elementos “naturalistas” como paisajes o personajes. En esas obras, muchas de ellas de pequeño formato, se percibía con claridad el

modo en que para Klee la concentración máxima sobre la superficie pictórica se conforma a través de los valores mínimos de la construcción espacial. En el catálogo de la muestra, que a continuación viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, se presentaba un fragmento del libro *Confesión creadora*, publicado por el propio artista en 1920.

Procedencia de las obras: Colección Felix Klee; Fundación Klee, Berna y Galería Beyeler, Basilea.



17 MARZO - 10 MAYO 1981

Fundación Juan March

PAUL KLEE



27. *Homenaje a Picasso, 1914*

Exposición: Se podría afirmar que el trabajo de Fernand Léger (Argentan, 1881 – Gif-sur-Yvette, 1955) se caracteriza por responder a una concepción de la pintura que aspira a presentar, más allá de cualquier ambigüedad o sutileza, una nítida claridad plástica. Léger, que ha sido considerado en numerosas ocasiones un *clásico-moderno*, aborda la pintura desde un dibujo rotundo, que demarca las figuras y los elementos geométricos, y desde un color que, por lo general, funciona de manera autónoma con respecto a aquél. La obra de este artista, que evolucionó desde un Cubismo personal hasta una pintura figurativa sumamente singular, se caracterizó por inventar mundos a partir de lo inmediato y de la realidad concreta que lo rodeaba. En ese sentido, este óleo de 1924, *Elemento mecánico sobre fondo rojo*, resulta especialmente interesante, al crear un sólo objeto a partir de elementos mecánicos.

Esta exposición, en la que se presentaban 101 obras, trazaba un recorrido por algunos de los momentos fundamentales de la trayectoria del artista francés. Partiendo de un cuadro de raíces cubistas del año 1912 (*Tejados de París*), atravesaba varias décadas hasta llegar a algunos de los papeles realizados el mismo año de su fallecimiento. La muestra, que fue visitada por 25.214 personas, permitía observar cómo este artista se había sentido intensamente fascinado por el desarrollo industrial y por el paisaje urbano en general, cuestiones que abordaba, como en este óleo, desde una inquietud profunda por el color plano sin gradaciones y a través de una particular concepción del movimiento. En el catálogo de la muestra se presentaba un texto de Antonio Bonet Correa.

Procedencia de las obras: Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght, París; Colección Ernst Beyeler, Basilea; Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence; Galería Adrien Maeght, París; Galerie Beyeler, Basilea; Galería Gmurzynska, Colonia; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Musée National Fernand Léger, Biot y diversas colecciones privadas.



8 ABRIL - 22 MAYO 1983

Fundación Juan March

FERNAND LÉGER



28. *Elemento mecánico sobre fondo rojo*, 1924

Exposición: Sería posible afirmar que el trabajo de Ben Nicholson (Denham, Buckinghamshire, 1894 – Hampstead, 1982) osciló entre un interés claro por el bodegón y una inquietud explícita por las posibilidades de la abstracción. Como se puede observar en *Geranio*, un óleo y lápiz sobre lienzo de 1952, Nicholson recibió una influencia clara del Cubismo de Georges Braque y de Juan Gris, algo que se observa tanto en la estructura geométrica de toda la composición como en la ubicación de la pintura al borde de una abstracción que sin embargo no llega a materializarse. En otros trabajos Nicholson asumió las inquietudes formales de Piet Mondrian y en sus relieves recuperó la sencillez y la claridad de Joan Miró y de Alexander Calder, demostrando, de ese modo, su vínculo y su interés por los grandes maestros del siglo XX.

La exposición de este artista en la Fundación Juan March, donde tuvo 25.711 visitantes, contaba con 66 obras realizadas entre 1919 y 1981 (óleos sobre tabla, cuatro relieves y un guache), a través de las cuales era posible apreciar la influencia de aquellos artistas del siglo XX. La muestra, que fue co-organizada con el British Council contó con la colaboración de la familia del artista, de Jeremy Lewison, Conservador de la Tate Gallery, y de Henry Meyric Hughes, Director del Departamento de Arte del British Council. En el catálogo, además de presentarse fragmentos de textos del pintor, se incluía un extenso ensayo sobre su trayectoria a cargo de Jeremy Lewison.

Procedencia de las obras: Aberdeen Art Gallery Museum; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; Arts Council of Great Britain; Ca'Pesaro, Venecia; CBS Inc., Nueva York; City of Bristol Museum and Art Gallery; Colección Helen Sutherland; Collection of IBM Corporation, Armour, Nueva York; Courtauld Institute Galleries, Londres; The Estate of the Artist; Gimpel Fils, Londres; Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; Kettle's Yard Gallery, The University of Cambridge; Kunsthaus, Zurich; Lady Summerson; Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne; Leeds City Art Galleries; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; National Museum of Wales; National Portrait Gallery, Londres; Nottingham Castle Museum; The Phillips Collection, Washington D.C.; The Pier Gallery, Stromness, Orkney; Richard S. Zeisler, Nueva York; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Trustees of the Tate Gallery, Londres y Waddington Galleries, Londres.



6 FEBREIRO - 29 MARZO 1987

Fundación Juan March

BEN NICHOLSON



29. *Geranio*, 1952

Exposición: Marc Chagall (Vitebsk, Rusia, 1887 – Saint Paul de Vence, Francia, 1985) puede ser catalogado como uno de esos muchos artistas solitarios que caracterizaron el siglo XX; un pintor que, a pesar de haber recuperado en su trabajo aspectos del Expresionismo, del Cubismo o del Surrealismo, no se adscribió nunca a ningún movimiento de Vanguardia. Su labor, en la que, como demostraban las obras que conformaban esta exposición, está plagada de referencias a motivos religiosos y a cuestiones de la tradición judía, es una apuesta por el desarrollo libre de la imaginación en busca de una espiritualidad soñada para el hombre. En ese sentido, este gran óleo del que existen dos versiones (*Sobrevolando la ciudad*), da testimonio de algunas de las características fundamentales del trabajo de Chagall: en primer lugar se trata de un cuadro en el que el artista sueña, casi a la manera de un cuento popular o de una narración infantil, el rapto de la que habría de ser su propia esposa, y todo ello sin descuidar, en segundo lugar, aspectos técnicos y plásticos renovadores, como la influencia del Cubismo parisino, algo que se observa tanto en la camisa de los dos enamorados como en la construcción del pueblo de Vitebsk.

Esta muestra, que en Madrid tuvo 123.736 visitantes y que posteriormente se presentó en la Fundació Caixa de Catalunya de Barcelona, se conformaba a partir de 41 obras entre las que se encontraba el conjunto del decorado arquitectónico y escénico realizado para el teatro de arte judío de Moscú; un trabajo que nunca había sido presentado en España y que fue minuciosamente analizado por Benjamin Harshav, Profesor de Literatura hebrea de la universidad de Yale, en el catálogo de la muestra. Las distintas pinturas seleccionadas estaban fechadas entre 1909 y 1976 y mostraban la evolución de Chagall hacia aquel auténtico estilo suyo en el que los personajes juegan libremente por el espacio sin respeto a ninguna regla que no sea la libertad y la propia imaginación.

Para su desarrollo, la muestra contó con la colaboración de la sucesión Ida Chagall y Legado Michel Brodsky: Jean-Marie Vullemin, Meret Meyer Graber, quien preparó la biografía de Chagall para un catálogo en el que también se incluyó un texto de Sylvie Forestier, Directora honoraria del Musée National Message Biblique Marc Chagall de Niza.



Procedencia de las obras: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de la Ville de Liège; Museum Ludwig, Colonia; Öffentliche Kunstsammlung, Basilea; Museo Estatal Tretyakov, Moscú; Stedelijk Museum, Amsterdam y diversas colecciones privadas.

15 ENERO - 11 ABRIL 1999

Fundación Juan March

MARC CHAGALL

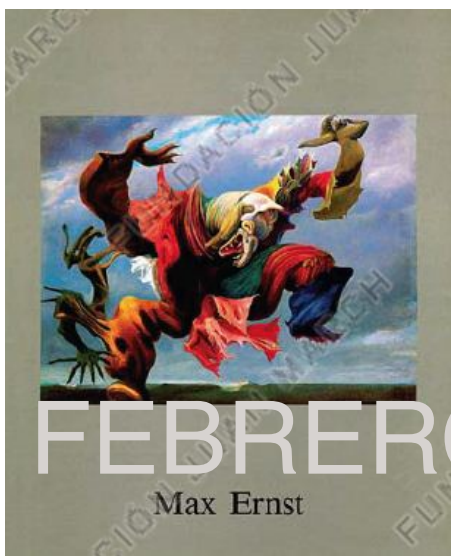


30. *Sobrevolando la ciudad*, 1914-18

Exposición: El trabajo que Max Ernst (Brühl, 1891 – París, 1976) realizó a lo largo de su vida se presenta como un intento de buscar salidas al temor que le generaba enfrentarse con el lienzo en blanco. Es por eso por lo que, en múltiples ocasiones - como ocurre en los *collages*, en los *frottages* o en los *grattages*-, su obra parte de realidades preexistentes que dan origen al espacio de una representación generada a partir de la adición de elementos desplazados de su contexto original. En su propuesta pictórica, y como ocurre en este *Paisaje con conchas* de 1928, Ernst construye lo que podría ser catalogado como “mundos extraños” o territorios en los que el misterio y lo incierto ocupan el lugar predominante; ámbitos en los que el mundo se asume como una incertidumbre inexplicable de manera unívoca, clara u homogénea.

Esta primera retrospectiva del artista en España, organizada con el asesoramiento de Werner Spies, se mostraba como un recorrido a través de 125 trabajos fechados entre 1909 y 1974. Se trataba de piezas divididas en tres apartados: una sección de 75 óleos, *collages*, guaches, acuarelas y *frottages*; un apartado conformado por una escultura, y un tercer grupo dedicado a la obra gráfica (compuesto de 48 piezas). La exposición, que tuvo 55.432 visitantes y que tras su presencia en Madrid viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, incluía algunas obras de gran interés realizadas con la técnica del *grattage*, como *La ciudad eterna* (1936/37) o *Fascinante ciprés* (1939/49). En el catálogo se presentaba un texto de Spies, así como los apuntes biográficos del propio Max Ernst, entre los que se incluían textos breves publicados a lo largo de su vida.

Procedencia de las obras: Artcurial, París; Ayuntamiento de Brühl; Ernst Beyeler y Galerie Beyeler, Basilea; E. W. Kornfeld, Berna; Fundación Peggy Guggenheim, Venecia; Galería Der Spiegel, Colonia; Galería Dieter Brusberg, Berlín; Instituto Alemán, Madrid; Sres. Louis y Michel Leiris, París; Sres. D. y J. de Menil y The Menil Foundation, Houston; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Museo Ludwig, Colonia; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Peter Schamoni, Munich; Stephen Mazoh, Nueva York y diversas colecciones privadas.



28 FEBRERO - 27 ABRIL 1986

Max Ernst

Fundación Juan March

MAX ERNST



31. *Paisaje con conchas*, 1928



17 NOVIEMBRE 1986 - 25 ENERO 1987

Fundación Juan March

SALVADOR DALÍ



32. Verdadera imagen de "La isla de los muertos" de Arnold Böcklin, a la hora del Angelus, 1932

Exposición: René Magritte (Lessines, Bélgica, 1898 – Bruselas, 1967) es reconocido hoy por hoy como uno de los miembros más importantes del grupo surrealista. Su trabajo pictórico, en el que las estructuras racionales establecidas se ponen en entredicho y en el que los valores temporales, espaciales y lingüísticos aceptados se cuestionan en favor de otros modos posibles de entender el mundo, reflejan muchas de las preocupaciones del movimiento liderado por André Breton. Más que interesarse por el sueño propiamente dicho o por la psicología profunda, Magritte investigó modos alternativos de afrontar la realidad partiendo de una idea fundamental: la forma en que las cosas “son” no es más que una determinada estructura racional colectivamente aceptada y asentada; en el fondo, la verdadera libertad se desarrolla cuando esos parámetros de conocimiento se ponen en entredicho y se abren otros nuevos.

Esta exposición, que tuvo 168.525 visitantes, incluía 63 trabajos del artista belga realizados entre los años 1925 y 1967. Las diferentes pinturas permitían apreciar, no sólo la profunda ironía que caracterizó siempre su trabajo, sino, sobre todo, el modo en que su perspectiva jugaba a romper siempre cualquier asentada lógica de la mirada. Así, una ventana como la de *La llave de los campos* puede ser tanto un cristal *a través del cual* se ve un paisaje, como una superficie *impregnada* por ese mismo paisaje, todo depende de cómo se quieran decir o presentar las cosas. Al fin y al cabo tiene que ser la obra de arte la que, desde su libertad, le diga al mundo cómo tiene que ser, y no al revés, como ocurría en la tradición de la *mímesis* occidental, donde la pintura quedaba sometida siempre a los designios del entorno.

Para su desarrollo, la muestra contó con la colaboración de M. Roger Dehaybe, Director del Comisariado General para las Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa en Bélgica, de Mlle. Catherine de Croës, miembro de dicho Comisariado, y de M. François Daulte, Presidente de la Fundación L’Hermitage de Lausana. En el catálogo se presentaba un texto a cargo de Camille Goemans y una selección de escritos del propio Magritte.

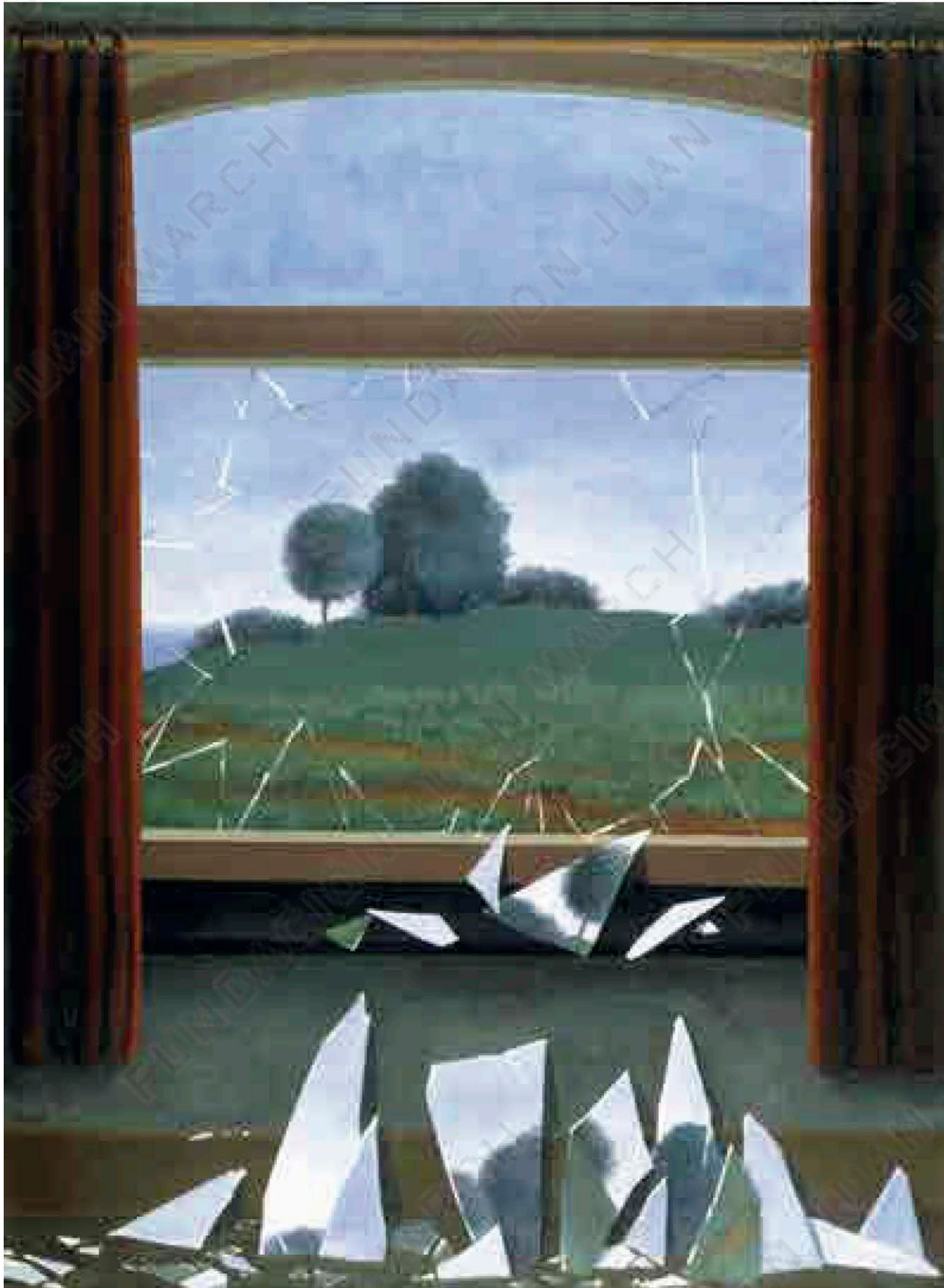
Procedencia de las obras: Colección de Menil, Houston; Sr. Etienne Périer, París; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano; Galería Beyeler, Basilea; Sra. de Jean Krebs, Bruselas; Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf; Marlborough Fine Art, Londres; Ministerio de Cultura de la Comunidad Francesa de Bélgica; Musée des Beaux-Arts, Charleroi; Musée des Beaux-Arts, Tournai; Musée des Beaux-Arts, Verviers; Musée d’Ixelles, Bruselas; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Colección Nicole d’Huart, Bruselas; La Province du Brabant; Colección Richard Zeisler, Nueva York, La Ville de la Louvière y diversas colecciones privadas.



20 ENERO - 23 ABRIL 1989

Fundación Juan March

RENÉ MAGRITTE



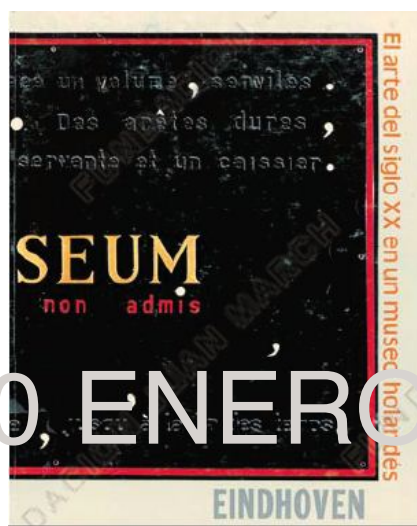
33. *La llave de los campos*, 1936

Exposición: Con el deseo de permitir una aproximación al arte del siglo XX en las ciudades de Madrid y Albacete, el Museo Municipal Van Abbe, de Eindhoven, Holanda, prestó una considerable cantidad de sus fondos. La muestra, que en Madrid fue visitada por 34.501 personas y que incluía trabajos de 58 artistas desde las primeras vanguardias hasta la contemporaneidad, contó con la colaboración de Rudi H. Fuchs, Director del Museo, de Piet de Jonge, Conservador del Museo, así como del Ministerio de Cultura de los países Bajos. El cartel fue diseñado por el artista Jan Dibbets y en el catálogo se incluían diferentes textos del propio Rudi H. Fuchs. La muestra, tras ser presentada en Madrid, viajó al Museo de Albacete.

Entre los cuadros expuestos en aquella ocasión, esta *Composición con cuerdas* de Joan Miró resultaba especialmente interesante por su singular complejidad. Se trata de una pintura *collage* realizada en 1950 y en la que el artista catalán muestra su faceta más barroca. Aquí se sintetizan y se encuentran muchos de sus símbolos más característicos, como los elementos planos que recuerdan las figuras de la etapa surrealista o los trozos de cuerda que remitirán a su gran aportación al ámbito de los tapices. La libertad soñadora de Miró, desplegada en todas direcciones, convierte este cuadro en una propuesta que sin duda debió interesar a algunos de los Expresionistas abstractos del momento.

Los artistas incluidos en esta exposición eran: Carl Andre, Karel Appel, Armando, Francis Bacon, Georg Baselitz, Jean Bazaine, Georges Braque, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Constant, René Daniëls, Robert Delaunay, Jan Dibbets, Jean Dubuffet, Max Ernst, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Hamish Fulton, Gilbert y George, J. C. J. van der Heijden, Hans van Hoek, Jörg Immendorff, Wassily Kandinsky, On Kawara, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Yves Klein, Oskar Kokoschka, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Herman Kruyder, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, El Lissitzky, Richard Long, Lucebert, Makus Lüpertz, Robert Mangold, Piero Manzoni, Mario Merz, Joan Miró, Piet Mondrian, Hermann Nitsch, Pieter Ouborg, A. R. Penk, Giuseppe Penone, Pablo Picasso, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem, Jan Schoonhoven, Katharina Sieverding, Jan Sluijters, Frank Stella, Antoni Tàpies, Niele Toroni, Henk Visch, Lawrence Weiner y Ossip Zadkine.

Procedencia de las obras: Van Abbemuseum, Eindhoven.



30, ENERO - 25 MARZO 1984

Fundación Juan March



34. *Composición con cuerdas*, 1950

Exposición: Esta muestra, que fue visitada por 43.241 personas y que contó con la colaboración de la Fundación Maeght de Saint-Paul de Vence, se proponía como un recorrido por el trabajo de algunos de los artistas que habían realizado aportaciones relevantes en el ámbito de la escultura en la primera mitad del siglo XX. Así, las 123 obras de la muestra, en cuyo catálogo se incluía un texto de Jean-Louis Prat, Director de la Fundación Maeght, pertenecían a Alexander Archipenko, Jean Arp, Ernst Barlach, Max Bill, Umberto Boccioni, Antoine Bourdelle, Constantin Brancusi, Georges Braque, Alexander Calder, Edgar Degas, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Max Ernst, Otto Freundlich, Naum Gabo, Pablo Gargallo, Alberto Giacometti, Julio González, Katarzyna Kobro, Henri Laurens, Wilhelm Lehmbruck, Jacques Lipchitz, Aristide Maillol, Marino Marini, Henri Matisse, Joan Miró, László Moholy-Nagy, Henry Moore, Antoine Pevsner, Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Auguste Rodin, Alexandre Rodchenko, Medardo Rosso, David Smith, Gueorgii Stenberg, Vladimir Tatlin, Georges Vantongerloo y Ossip Zadkine.

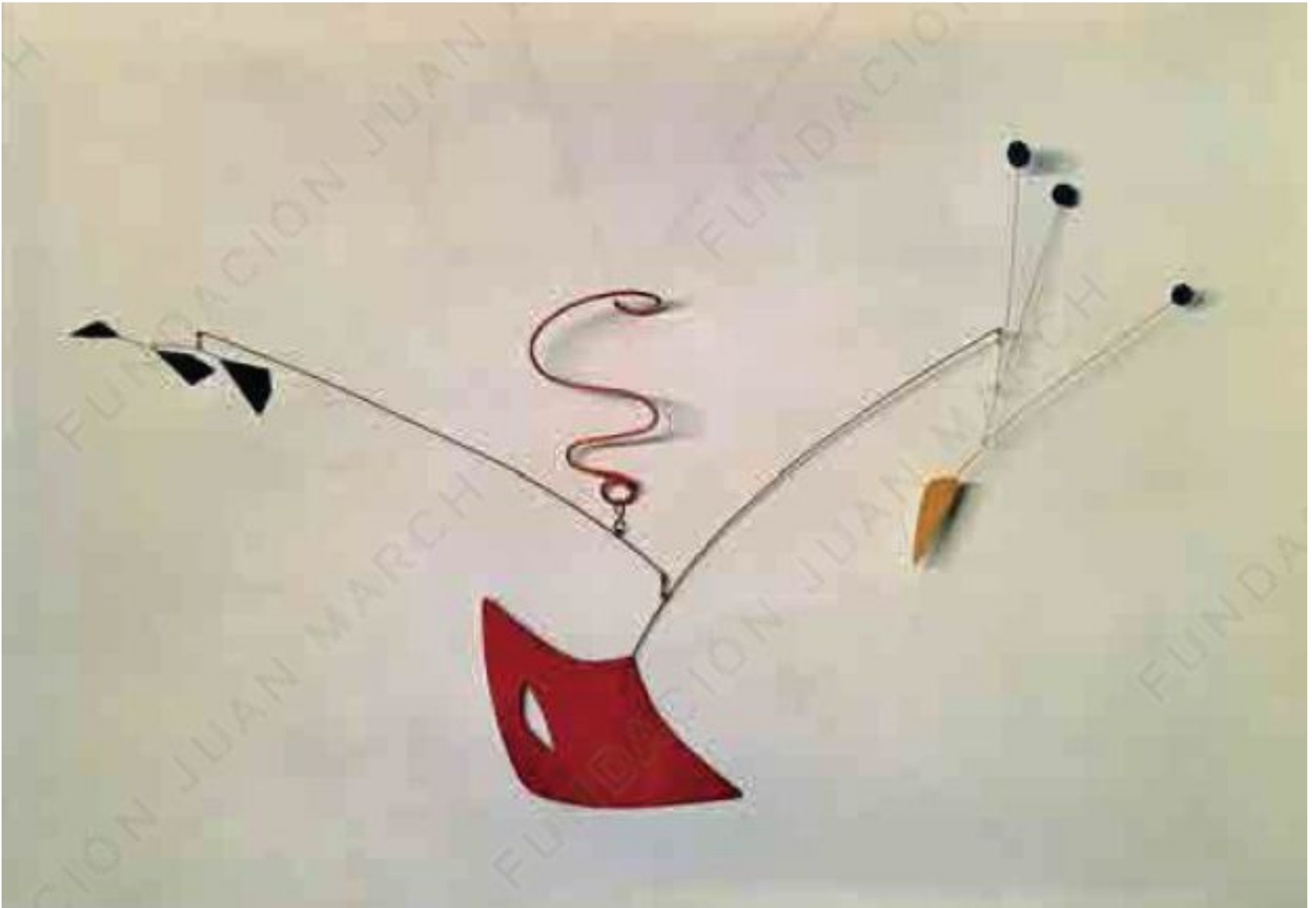
Procedencia de las obras: Annely Juda Fine Art, Londres; Colección Adrien Maeght, París; Colección Aimé Maeght, París; Colección Anna-Eva Bergman y Hans Hartung, Antibes; Colección Binia Bill, Zumikon; Colección Claude Laurens; Colección Denise Laurens; Colección Dina Vierny, París; Colección Dorothea Tanning; Colección Dumitresco-Istrati, París; Colección Gerald Cramer, Ginebra; Colección Henriette Gomes, París; Colección Herederos Lehmbruck, Stuttgart; Colección Jacqueline Picasso, Mougins; Colección Maurice Léfèvre-Foinet, París; Colección Max Bill, Zurich; Colección Miriam Gabo, Londres; Colección Nina Gabo, Londres; Colección Richard Hamilton, Henley-on-Thames; Colección Rodhia Dufet-Bourdelle, París; Colección Dr. W. A. Bechtler, Zollikon; Fundación Arp, Clamart; Fundación Henry Moore, Much Hadham; Fundación Maeght, Saint-Paul de Vence; Galería de Arte Moderna Civica, Milán; Galería Gmurzynska, Colonia; Galería Louis Carré, París; Galería Louise Leiris, París; Galería Marlborough, Nueva York; Galería Sidney Janis, Nueva York; Göteborg Kunstmuseum, Gotemburgo; Knoedler y Co., Nueva York; Kunsthaus, Zurich; Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Museo de Arte Moderno, Viena; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París; Musée Bourdelle, París; Musée de Henri Matisse, Le Cateau-Cambrésis; Moderna Museet, Estocolmo; MNAM/ CCI Centre Georges Pompidou, París; Musée d'Orsay, París; Musée Picasso, París; Musée de Pontoise; Musée Rodin, París; Stedelijk Museum, Amsterdam; Perls Galleries, Nueva York; Préfecture de la Seine-Maritime, Rouen; The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.; Van Abbemuseum, Eindhoven y diversas colecciones privadas.



30 OCTUBRE - 23 DICIEMBRE 1981

Fundación Juan March

ALEXANDER CALDER



35. *Pez ángel rojo móvil*, 1957

Exposición: La labor artística de Alberto Giacometti (Stampa, 1901 - Chur, 1966) se puede dividir en dos períodos fundamentales: una primera etapa en la que se vincula al Surrealismo y un segundo momento en el que, tras ser expulsado de la Vanguardia liderada por André Breton, desarrolla lo que se considera su propuesta más personal. En ese segundo momento, el trabajo de Giacometti aborda cuestiones como el vacío, el nihilismo o el sinsentido de la existencia; problemas que lo sitúan tanto en la órbita del pensamiento existencialista francés del momento como del denominado Teatro del absurdo. Los personajes que pinta, esculpe y dibuja Giacometti carecen de una identidad fuerte y deambulan por la desahumada extensión de la *nada*, una sensación que se percibe, por ejemplo, en este *Hombre andando* de 1960, un personaje anclado a la tierra por unos pies que anhelan seguridad pero que, sin embargo, se consume en el absurdo de aquello que le rodea. En el fondo, se trata más de un autómatas del sinsentido que de un hombre cargado de esperanza.

En esta exposición de 90 obras del artista, visitada por 20.004 personas, se hacían patentes todas estas cuestiones. Los 37 dibujos, las 5 pinturas, las 22 esculturas y las 24 litografías realizadas entre 1926 y 1965 mostraban, además de la evolución del artista a lo largo de las distintas etapas, su obsesión por determinados temas. Así, la reaparición de algunos modelos y la insistencia en determinadas figuras hacía explícito el modo en que Giacometti buscaba sentido en una tierra de nadie que podríamos ubicar entre la adición y la sustracción, algo que se veía tanto en sus esculturas como en sus dibujos o pinturas, en las que no se sabe bien si el procedimiento creativo se genera añadiendo o quitando materia. El catálogo recuperaba dos textos de Jean Genet y de Jean Paul Sartre editados en el año 1957, así como una breve aproximación a la obra del artista por parte de Jacques Dupin.

Procedencia de las obras: Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence; Colección Aimé Maeght, París; Galería Maeght, París; Fundación Alberto Giacometti, Zurich (Kunstmuseum, Zurich); MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Colección Pierre Matisse, Nueva York; Colección Tériade, París; Colección Louis Clayeux, París; Colección Joachim Jean Aberbach, Nueva York; Colección Lady Sandra Weidenfeld, Nueva York; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Colección James Lord, París; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh; Colección Gustav Zumsteg, Zurich; Colección Graff, Nueva York; Kunstmuseum, Winterthur; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Sidney Janis Gallery, Nueva York; The Detroit Institute of Arts, Colección E.W. Kornfeld, Berna; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington; The Art Institute of Chicago, Colección Block, Chicago y otras colecciones privadas de Zurich, Ginebra, Chicago, Toronto, Basilea y París.



20 OCTUBRE - 8 DICIEMBRE 1976

Fundación Juan March

ALBERTO GIACOMETTI



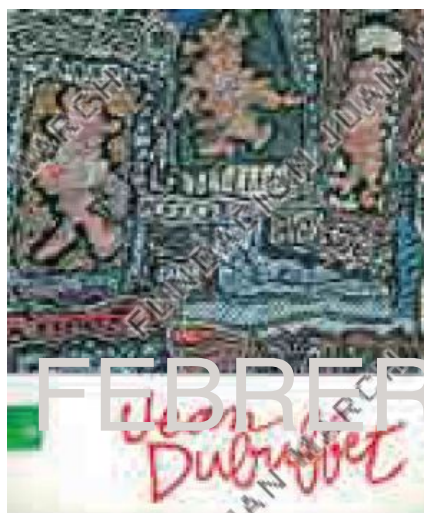
36. *Hombre andando*, 1960

Exposición: La aproximación de Jean Dubuffet (El Havre, 1901 – París, 1985) al mundo de la pintura no queda sólo reflejada en su propia labor plástica, sino también en los muchos análisis teóricos que, con gran lucidez, desarrolló a lo largo de su trayectoria. Dubuffet fue, ante todo, un artista interesado por aquellos espacios del conocimiento y del contacto con el mundo habitualmente marginados por el pensamiento racional de Occidente; así, por ejemplo, su interés por el arte y la expresividad de los locos rastrea las fisuras de lo que puede ser el anhelo de un pensamiento estrictamente unitario y ordenado.

Automóvil en la carretera negra sintetiza en ese sentido muchas de las inquietudes del artista. Se trata de una obra cargada de tensión y nerviosismo, como si el trazo y la pincelada no pudiesen ser sometidos a un orden riguroso y estricto dictado por la razón, y se dejasen llevar por el ritmo trepidante de las contradicciones. Ante este gran óleo de 1963 no se nos escapa, ciertamente, la relación de su factura con los dibujos de los enfermos psiquiátricos, algo que situaba a Dubuffet en un territorio sumamente delicado. En el fondo, la aproximación desde el ámbito artístico (un espacio bien regulado dentro del contexto social: con sus galerías, sus museos, su mercado y sus academias) a un ámbito de marginalidad radical como la del loco, podía suponer una especie de transformación lúdica y en el fondo artificial, *voyeurística* si se quiere, al mundo de la enfermedad. No obstante, su aportación gana en interés en tanto en cuanto más que *simular* la pintura de un loco, aprende y traslada –infiltra maliciosamente– la visión del enfermo al mundo ordenado, higiénico, riguroso e hiperestetizado de la razón social. En el fondo, lo que estos conductores deslavazados vienen a señalar es que orden y caos no son realidades disociadas, sino que el desorden, el nerviosismo y la enfermedad son también constitutivas de nuestro ser en el mundo.

Esta exposición, que tuvo 11.583 visitantes, recogía 54 pinturas, guaches y dibujos y 29 esculturas pintadas. Todas esas obras, realizadas entre 1945 y 1974, representaban momentos fundamentales de la trayectoria del artista: desde los primeros trabajos, en los que el señalado interés por la expresión de los enfermos mentales se hace patente, hasta las obras de los años setenta, en los que se recupera una cierta serenidad y el artista busca la *ausencia* de su Yo creador, aproximándose, de ese modo, al

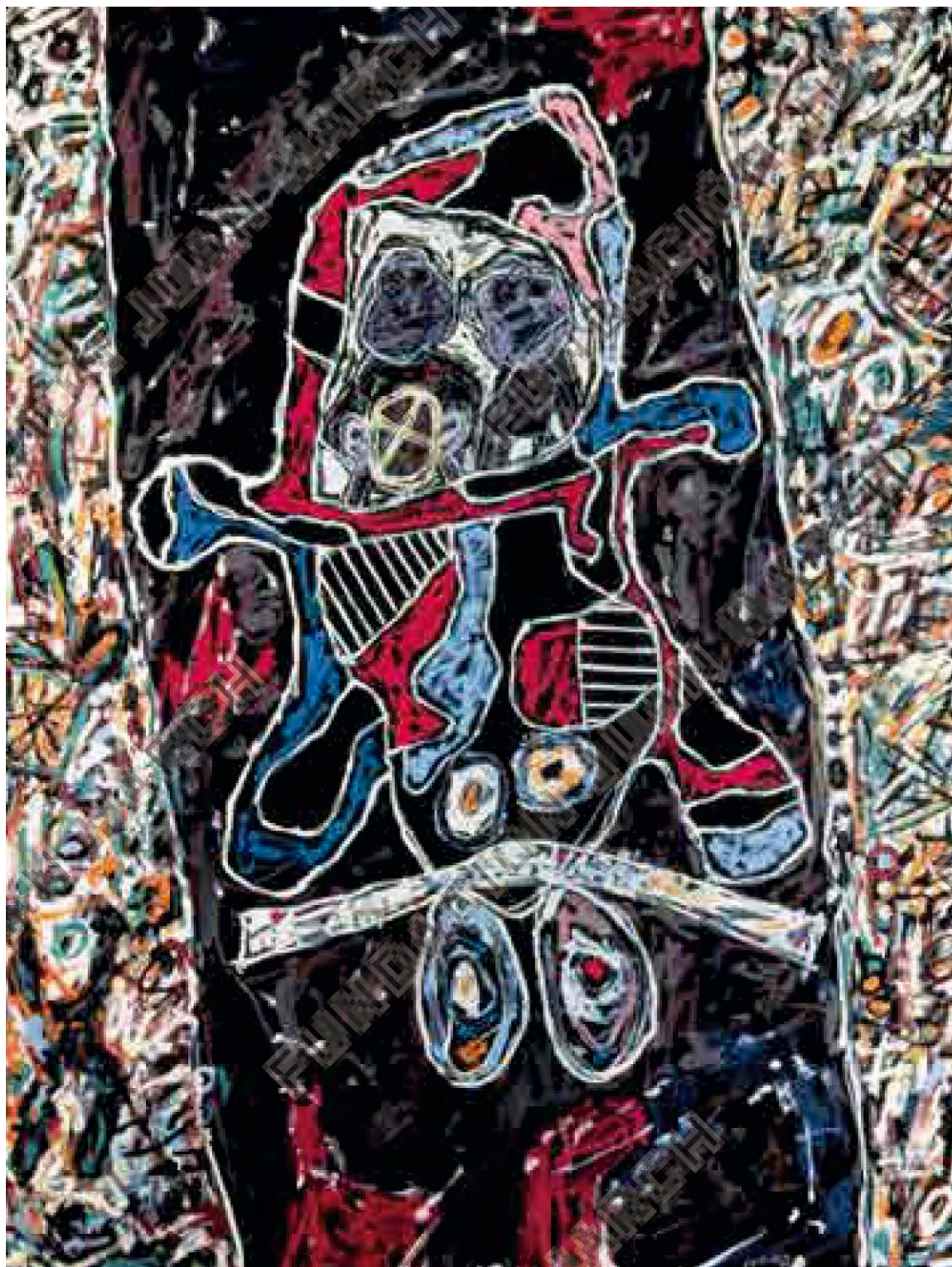
pensamiento francés del momento. Para la realización de la exposición resultó fundamental la colaboración de la galería Beyeler de Basilea y del propio artista, del cual se reprodujeron en el catálogo algunas notas sobre arte y pintura.



9 FEBRERO - 31 MARZO 1976

Fundación Juan March

JEAN DUBUFFET



37. *Automóvil en la carretera negra*, 1963

Exposición: En unos años en los que las mujeres artistas se vieron condenadas, debido al contexto fuertemente masculino en el que trabajaban, a quedar relegadas a un segundo o tercer plano, Georgia O'Keeffe (Wisconsin, 1887 – Nuevo México, 1986) logró que su trabajo recibiese una considerable atención por parte de la crítica y de los expertos en arte contemporáneo. Tras realizar su primera muestra en la galería de Vanguardia del que sería su futuro marido -el fotógrafo y marchante de arte Alfred Stieglitz-, sus abstracciones y sus temas extraídos de una singular aproximación a la naturaleza llegaron a ocupar un lugar importante en el desarrollo de la cultura norteamericana.

La presentación en la Fundación Juan March de 34 óleos realizados entre 1919 y 1972 demostraba cuáles eran los principales intereses de una artista para quien las investigaciones de creadores como Wassily Kandinsky o Alexej von Jawlensky tuvieron una importancia decisiva. La muestra, que recibió 59.029 visitantes, se podía dividir en tres temas fundamentales: *Paisajes*, en los que la artista busca una esencia grandiosa y abierta de la naturaleza; *Flores y Hojas*, observadas desde una perspectiva sumamente cercana, y *Obras Abstractas* -a la que pertenecía esta *Abstracción I*-, en las que lo fundamental se revela en la composición y en el desarrollo del color y sus matices. No obstante, como permite observar este óleo de 1921, la proximidad entre las dos últimas series se hacía evidente en muchas ocasiones, pues la mirada de O'Keeffe al mundo vegetal rozaba, por su carácter de primer plano, la pura abstracción.

En la selección de las piezas de la muestra resultó fundamental el asesoramiento de Lisa M. Messinger, Conservadora Adjunta del Departamento de Arte Moderno del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, quien se encargó además de redactar el ensayo publicado en el catálogo.

Procedencia de las obras: Brauer Museum of Art, Valparaiso University, Indiana; Brooklyn Museum of Art, Nueva York; Columbus Museum of Art, Ohio; Curtis Galleries, Minneapolis; Frederick Weisman Art Museum, Santa Fe; Gerald Peters Gallery, Santa Fe; Indianapolis Museum of Art; Milwaukee Art Museum; MNAN/CCI Centre Georges Pompidou, París; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence; Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida; National Gallery of Art, Washington; San Francisco Museum of Modern Art, California; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The Cleveland Museum of Art, Ohio; The Georgia O'Keeffe Foundation, Abiquiu; The Phillips Collection, Washington DC y Whitney Museum of American Art, Nueva York.



8 FEBRERO - 2 JUNIO 2002

Fundación Juan March

GEORGIA O'KEEFFE



38. *Abstracción I*, 1921

Exposición: A pesar de que Joseph Cornell (Nyack, 1903 – Flushing, 1972) asumió su encuentro con el Surrealismo, y en especial con algunos *collages* de Max Ernst, como un momento determinante en su trayectoria artística, él mismo trató de desligarse siempre de cualquier asociación directa con el grupo liderado por André Breton. El mundo de Joseph Cornell responde a una psicología singular en la que reaparecen intrincadas y complejas preocupaciones; así, por ejemplo, en muchas de sus cajas se transmite una inquietud por el Tiempo que va desde la reflexión sobre la infancia como “Paraíso perdido” hasta la presentación de la palabra “Hotel” como testimonio de lo transitorio y lo fugaz de la propia existencia.

Ante los ensamblajes de este artista la mirada se siente siempre desconcertada: lo que ahí se muestra no parece ser nunca suficiente y, como suele ocurrir con la mayor parte de los objetos antiguos o con las cosas que conservamos de la infancia, siempre se instaura en ellas una sensación de inquietud o de incertidumbre; algo siniestro y desconcertante parece supurar en el interior de estas cajas o vitrinas cargadas de “recuerdos de nadie”. Así, esta pequeña obra de 1952-54 *Rosa de los vientos*, confirma algunas de las obsesiones que persiguieron a Cornell a lo largo de toda su carrera. La brújula parece remitir, más allá de un análisis iconográfico reduccionista, al orden del mundo y a la orientación de la propia vida, mientras que la pipa blanca de juguete vuelve a recordar esa niñez que queda atrás y que nunca vuelve: la nostalgia de un tiempo perdido en el que aún no nos interrogábamos por la orientación, el orden o el sentido de la propia existencia.

Las 74 obras que conformaban esta exposición, visitada por 11.609 personas, se podían dividir en dos grandes grupos: una parte dedicada a las llamadas *Construcciones* (objetos tridimensionales conformados como cajas, vitrinas o espacios volumétricos) y una segunda parte dedicada a los *collages*. El primer grupo consistía en 61 trabajos realizados entre 1940 y 1968 agrupados en doce series diferentes (Aviarios, Cosmologías, Palacios, Palomares, Museos, Príncipes de Médicis, Cajas de arena, Estuches, Objetos, Cajas de recuerdos, Misceláneas, Cajas de sonido), mientras que la parte dedicada a los *collages* la conformaban 13 piezas realizadas entre 1930 y 1966. En el catálogo de la exposición, que tras su presentación en Madrid viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, se incluía un texto de Fernando Huci.



Procedencia de las obras: Colección Burton Kanter; Colección Leo Castelli; Colección Linda Olin; Colección James Corcoran; Colección Richard Ader; Colección Richard Feigen; Legado Joseph Cornell; San Francisco Museum of Modern Art, California y diversas colecciones privadas.

2 ABRIL - 27 MAYO 1984

Fundación Juan March

JOSEPH CORNELL



39. *Rosa de los vientos*, 1952-54

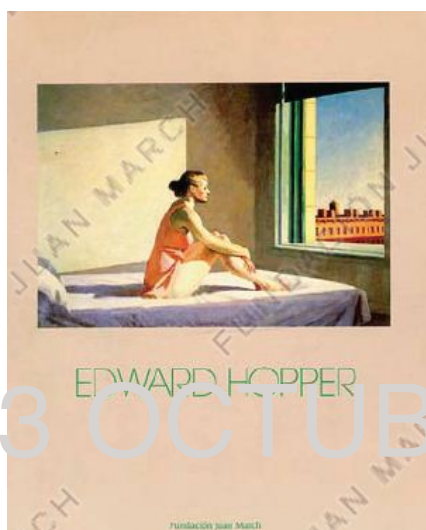
Exposición: Edward Hopper (Nyack, 1882 – Nueva York, 1967) se sitúa en el panorama artístico del siglo XX como uno de aquellos creadores que, sin haber puesto en cuestión las estructuras básicas de los modos de representación, ubicó su pintura en un terreno de considerable interés. Hopper sigue siendo un claro heredero de la cultura francesa del Impresionismo que él mismo se encargó de alabar, esto es: un espíritu creativo del siglo XIX. Sin embargo, los temas de su pintura hablan por lo general de un mundo diferente, de un espacio político y social en el que la alienación, la incomunicación y la soledad conforman la esencia última de la vida. Se trata por lo general de entornos luminosos, ordenados, serenos y supuestamente sosegados, bajo los cuales late un determinado desconcierto; América, cuando es imaginada por Hopper, se presenta como una sociedad límpida bajo la cual subyace, sin embargo, el espíritu de la melancolía.

No obstante, esta obra de 1960 *Gente tomando el sol* exalta otro de los grandes intereses de su pintura: el vínculo del hombre con el entorno de la naturaleza o, lo que es similar, las nuevas relaciones que se establecen entre el sujeto urbano (como muestra la indumentaria de estos personajes recostados) y los grandes paisajes del “nuevo continente”. La exaltación de la luz como materia pictórica y el goce ante la sensualidad del color son, indiscutiblemente, algunas de las grandes características de la pintura de Hopper que se reflejan en este cuadro, cuestiones, por otro lado, que han dado pie a algunas críticas incisivas que lo consideraban un pintor esteticista, aburguesado y especialmente decorativo.

Esta muestra, que tuvo 107.648 visitas, se proponía como un recorrido por el trabajo de este gran representante del realismo norteamericano del siglo XX. A través de 61 obras (30 óleos, 8 acuarelas, 10 dibujos y 13 grabados), realizadas entre 1907 y 1960, se podía observar la evolución de un artista para el cual los paisajes urbanos, la distancia y la introspección ocuparon lugares fundamentales. Para la organización de la exposición resultó clave la colaboración de Germain Viatte y Nicolas Cendo, Responsables del Museo Cantini de Marsella y en el catálogo se presentó un análisis en torno a la evolución de Hopper a cargo de Gail Levin.

Procedencia de las obras: ACA Galleries, Nueva York & Gerald Pictures Gallery, Santa Fé, Nuevo Méjico; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano; Daniel J. J. Terra Collection, Terra Museum of American Art, Chicago, Illinois; Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington D.C.; Musée Cantini, Marsella; National Gallery of Art, Washington D.C.; National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.; Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida; The Brooklyn Museum of Art, Nueva York; The

Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio; The Columbus Museum of Art, Ohio; The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.; The Lobell Family Collection, Nueva York; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; The Philadelphia Museum of Art; The Whitney Museum of American Art, Nueva York; Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia; Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota; Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts y Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.



13 OCTUBRE 1989 - 4 ENERO 1990

Fundación Juan March

EDWARD HOPPER



40. *Gente tomando el sol*, 1960

Exposición: Han sido muy pocos los artistas capaces de afrontar la desintegración del sujeto occidental con la rotundidad con la que lo hizo la pintura de Francis Bacon (Dublín, 1909 – Madrid, 1992). A lo largo de toda su obra el artista irlandés nos confronta con la certeza última de un desgarramiento esencial; en sus cuadros los personajes nunca alcanzan la firmeza, el cierre o la seguridad que el pensamiento occidental había anhelado durante siglos, sino que, por el contrario, y como muestra este tríptico del año 1974, se duplican, se diluyen, se desgarran o, en palabras del propio artista: “se destruyen”. Así, tanto la pincelada sobre la superficie rasposa del lienzo sin preparar (un modo de trabajar característico del propio Bacon) como los cristales en los que el espectador se refleja para verse inmerso en la escena representada juegan a favor de la tensión y el desconcierto que su trabajo quiso siempre potenciar.

Las 17 pinturas de diferentes formatos que se presentaron en esta exposición (visitada por 33.093 personas) hacían patente algunas de estas cuestiones fundamentales. A excepción de un *Autorretrato* del año 1969, las 16 obras expuestas pertenecían a la década de los setenta y en ellas reaparecían, además de algunos personajes recurrentes, motivos obsesivos de su pintura: cuerpos desnudos o en calzoncillos, espejos que reduplican espacios inquietantes, habitaciones cerradas con aperturas a una oscuridad desconcertante o elementos iconográficos de la tradición cultural o popular como la pintura de Edgar Degas o la urna de cristal en la que se juzgará al ex dirigente nazi Adolf Eichmann.

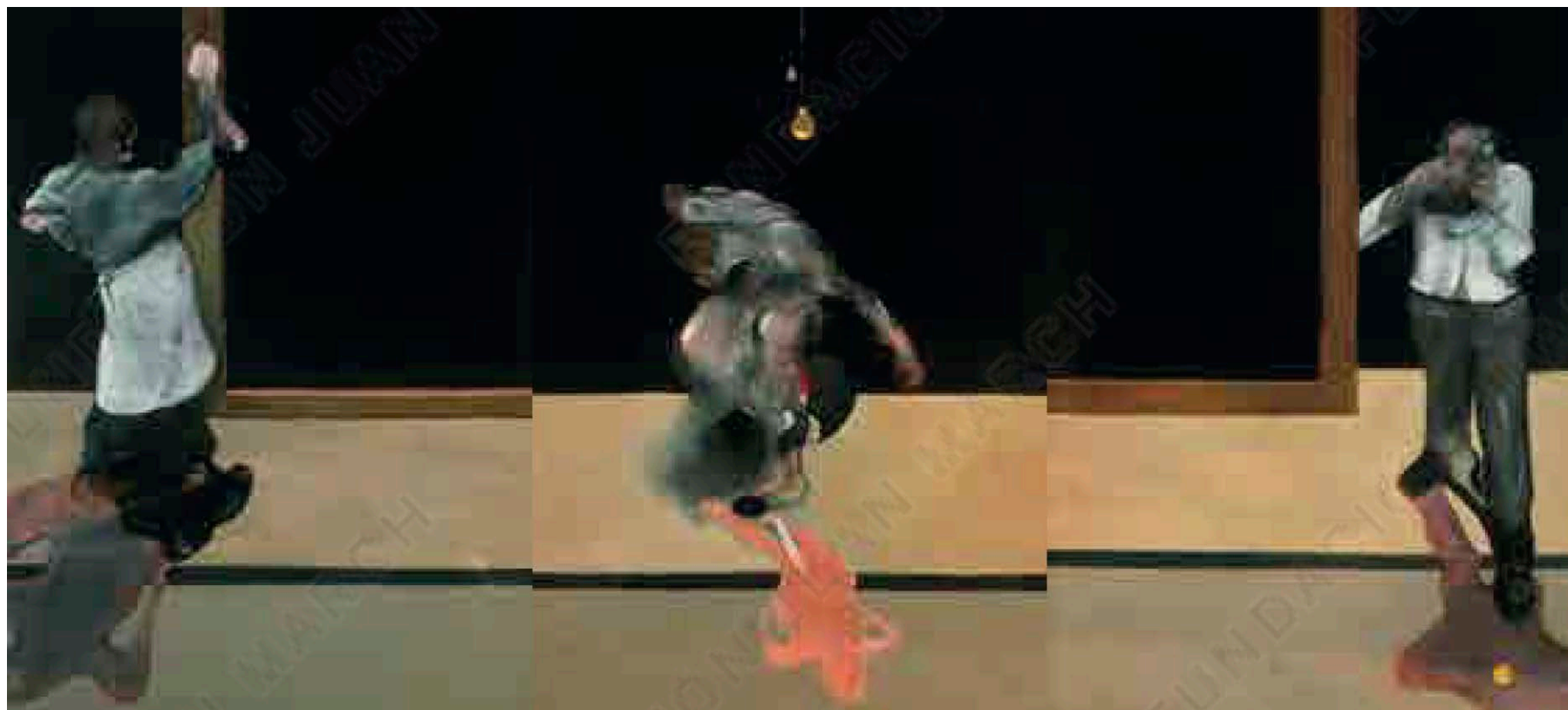
En el catálogo de la exposición, que tras su presentación en Madrid viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, se incluyó un texto de Antonio Bonet Correa.



14 ABRIL - 21 MAYO 1978

Fundación Juan March

FRANCIS BACON



41. *Tríptico*, 1974

Exposición: A pesar de que el Expresionismo abstracto norteamericano ha quedado vinculado, por lo general, a obras de gran formato, parece posible afirmar que la mayor parte de los artistas que se situaron en su órbita también llevaron a cabo experimentos importantes en superficies más reducidas. Bien es cierto que esos artistas nunca formaron un grupo homogéneo ni publicaron manifiestos, no obstante, sí se relacionaron entre ellos y encontraron vínculos plásticos relevantes. Su búsqueda consistió en generar obras en las que se reflejase una inmediatez afectiva sobre la superficie pictórica sin la mediación de ningún tipo de control racional.

Las obras reunidas en esta exposición, visitada por 15.093 personas, pretendían reflejar precisamente el modo en que no sólo el trabajo sobre lienzo resultó fundamental para creadores como Mark Rothko o Jackson Pollock, sino que tanto ellos como sus contemporáneos lograron soluciones relevantes en formatos sobre papel. Para la realización de la muestra se contó con la colaboración del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y con el asesoramiento de William S. Liebermann, Director del Departamento de Arte Moderno y de Lisa M. Messinger, Conservadora Adjunta del Departamento de Arte Moderno del mismo museo, quien, además, preparó el texto para el catálogo. Los 75 papeles, fechados entre 1938 y 1969, estaban firmados por 22 artistas: William Baziotés, James Brooks, Fritz Bultman, Dorothy Dehner, Herbert Ferber, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Gerome Kamrowski, Franz Kline, Elaine De Kooning, Willem De Kooning, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Theodore J. Roszak, Mark Rothko, David Smith, Tony Smith, Theodoros Stamos y Mark Tobey.

Este lienzo de Jackson Pollock, *Substancia luminosa de la serie Sonidos en la hierba*, 1946, resulta especialmente interesante porque se sitúa en la frontera de dos periodos fundamentales del artista americano: entre una etapa anterior sumamente expresiva pero aún regulada por el control de la pincelada, y un momento posterior en el que se dará el salto al gran desarrollo del *dripping* (goteado). Todo este cuadro se conforma a base de pinceladas cortas (que podrían recordar incluso al Monet de la última época), convirtiendo la pintura, si no fuese por la sombra amarilla circular que se insinúa en el centro, en un campo indiferenciado de gestos sin referentes espaciales. Esa conformación del espacio pictórico, sin puntos de atención privilegiada, será la que primará a partir de 1947, cuando más que colocar pintura sobre la superficie, Pollock se dedique a dejarla caer o a lanzarla desde una cierta distancia.

Procedencia de las obras: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



9 MAYO - 9 JULIO 2000

Fundación Juan March

JACKSON POLLOCK



42. *Substancia luminosa de la serie Sonidos en la hierba*, 1946

Exposición: Mark Rothko (Dvinsk, Rusia, 1903 – Nueva York, 1970) se presenta, sin ninguna duda, como uno de los creadores más intensos y profundos del siglo XX. Hay una justicia rigurosa en los cuadros de este artista nacionalizado norteamericano, un esfuerzo que aúna investigación pictórica, rigor espiritual y tensión afectiva. En cada lienzo de Rothko se condensa una intensidad emotiva que excede, como él mismo se encargara de señalar, el terreno de la palabra o de la descripción racional; se trata de campos de fuerza espiritual o, lo que es similar, de desiertos en los que se anhela siempre la posibilidad de cartografiar sentidos para la existencia. Algo de eso se ve reflejado en este lienzo de 1956, una obra reducida a los elementos expresivos mínimos y en la que la inestabilidad (una cuestión básica en el desarrollo de su trabajo) hace claro acto de presencia. Nada se cierra con seguridad en este cuadro, los volúmenes, que se alejan de cualquier carácter geométrico, se relacionan ambiguamente, tanto entre sí como con el límite de la tela, dando así la razón a aquella afirmación emblemática del artista según la cual todos aquellos que veían esteticismo en sus colores, en el fondo no eran capaces de ver que en cada centímetro cuadrado de ellos se encerraba un inmenso sufrimiento.

Esta exposición, que estaba co-organizada con la Tate Gallery de Londres y que en Madrid tuvo 51.258 visitantes, permitía recorrer, a través de 52 obras, toda la trayectoria del artista: desde los primeros cuadros atentos al entorno urbano neoyorquino, pasando por las primeras pinturas abstractas o los grandes lienzos de franjas horizontales, hasta llegar a los desolados cuadros grises y negros de los últimos años sesenta y a los gélidos grises y rosas previos a su fallecimiento. Para su desarrollo, la muestra contó con la colaboración de Alan Bowness, Director de la Tate Gallery. En el catálogo se incluyó un extenso ensayo de Michel Compton, Conservador de la Tate Gallery, y varios textos del artista.

Procedencia de las obras: Señores Allen M. Turner, Chicago; Señora Barnett Newmann; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh,; Colección Herederos de Mark Rothko; Christopher Rothko y Kate Rothko Prizel; Dallas Museum of Art; Fundación Sarah Campbell Blaffer, Houston,; Señores Graham Gund; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum Ludwig, Colonia; Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; National Gallery of Art, Washington D.C.; Philadelphia Museum of Art; Tate, Londres y Whitney Museum of American Art, Nueva York.



23 SEPTIEMBRE 1987 - 3 ENERO 1988

MARK ROTHKO

Fundación Juan March

MARK ROTHKO

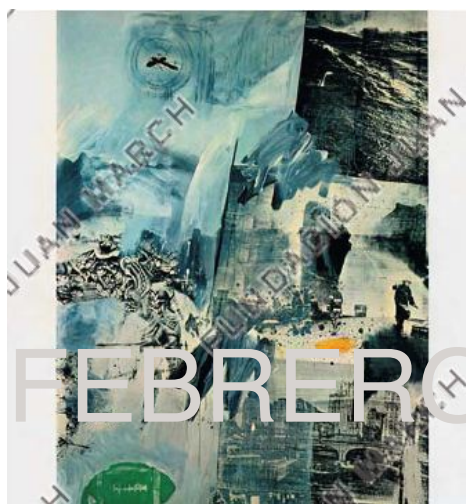


43. *Beige, amarillo y púrpura*, 1956

Exposición: La tesis habitual según la cual el arte a partir de los años cincuenta habría tenido su centro neurálgico en los Estados Unidos ha sido repetida ya en innumerables ocasiones. Tras la publicación del mítico texto que Serge Guilbaut dedicara a la cuestión en 1983, parece evidente que muchas de las propuestas que han sido situadas en el *canon* historiográfico occidental tienen su foco de alumbramiento en aquel país. En ese sentido, apuestas como las del Expresionismo Abstracto, la Abstracción postpictórica, el arte “Proto-Pop” de Jasper Johns y Robert Rauschenberg o el Pop propiamente dicho de Warhol, Rosenquist o Lichtenstein, reflejan cómo un país con un bagaje artístico-cultural pobre se esforzó en asentar determinados discursos plásticos a partir de la II Guerra Mundial.

Rojo y rosa (Hotel del Sena) de Sam Francis, uno de los representantes más reconocidos del Expresionismo abstracto, se podría entender quizá como una puerta simbólica a lo que sería todo ese desarrollo del arte estadounidense de posguerra. Realizado en 1950, este cuadro de Francis despliega ya algunas de las cuestiones que, a partir de la década de los cuarenta, más interesarían a críticos de arte como Clement Greenberg. Se trata de una pintura no representativa, esto es, abstracta, en la que el volumen y la profundidad van desapareciendo en favor del puro carácter plano del medio pictórico. Tanto Greenberg como, algunos años después, su discípulo Michel Fried, entendieron que la lógica intrínseca de la pintura debía seguir precisamente ese camino hasta llegar a ser pintura pura sin contaminación de otros medios como la fotografía, la escultura o la literatura. El cuadro de Francis permite, precisamente por eso, apreciar exclusivamente cualidades pictóricas sin que se produzcan en su seno referencias mitológicas o narrativas que interferirían con su inmediatez plástica. Como es bien sabido, contra esa pureza técnica se revelarían la mayor parte de las propuestas artísticas que llegarían a continuación, como las de Robert Rauschenberg, Jasper Johns o el Pop de Andy Warhol o Roy Lichtenstein.

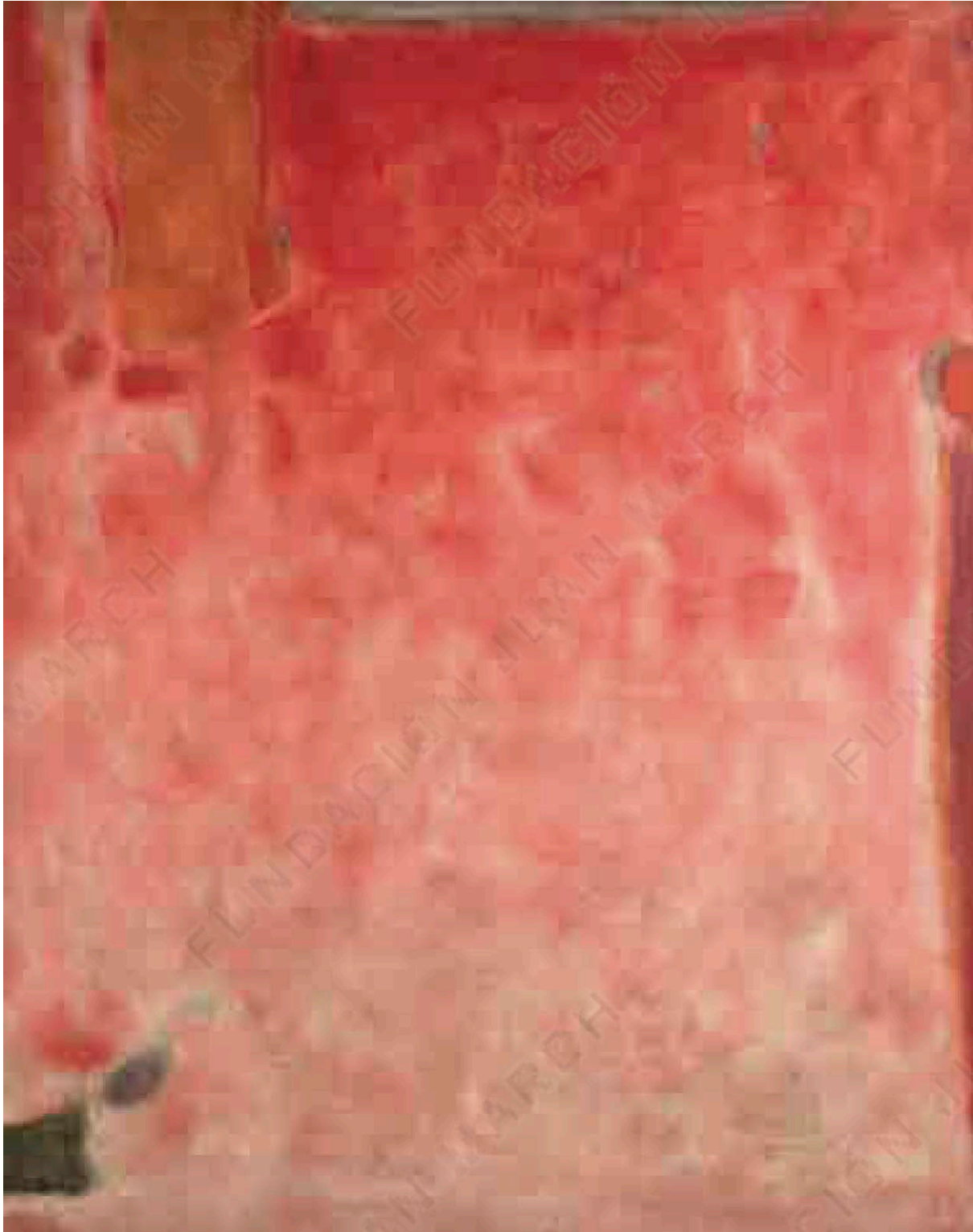
Esta muestra, que se componía de un total de 36 obras y que recibió 17.389 visitantes, recuperaba precisamente algunos referentes del nuevo *canon* americano. Además de incluir tres obras de Joseph Albers –como emigrante fundamental para las nuevas generaciones americanas- y dos piezas de Alexander Calder, incluía obras de Sam Francis, Jasper Johns, Franz Kline, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Jules Olitski, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Frank Stella, Mark Tobey y Andy Warhol. A lo largo de toda esa selección se podía observar con claridad una determinada línea de la pintura americana: desde la pureza pictórica de aquellos abstractos situados en la línea de Francis, hasta la ironía de los grandes referentes del arte Pop. En el catálogo de la exposición, que tras su presentación en Madrid viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, se reproducía un texto de Harold Rosenberg acerca del concepto de acción en pintura.



9 FEBRERO - 31 MARZO 1977

Fundación Juan March

SAM FRANCIS



44. *Rojo y rosa (Hotel del Sena)*, 1950

Exposición: Al abordar la relación entre el arte abstracto y el arte figurativo como cuestiones fundamentales del desarrollo de la pintura del siglo XX, resulta evidente que la obra de Richard Diebenkorn (Portland, Oregon, 1922 – Oakland, 1993) ocupa un lugar privilegiado. Como se constataba en esta exposición, sus cuadros figurativos –y de manera aún más evidente sus paisajes- estaban invadidos por una pulsión abstracta, mientras que sus lienzos abstractos, como *Ocean Park n° 62*, remitían, desde el plano de la concreción esquemática o de la mirada aérea, a lugares reducidos a su mínima esencia. Ante este lienzo de 1963 estamos seguros de que se trata de una composición abstracta: la relación pura de los planos, de los espacios, de los colores y de las formas geométricas, no tiene ningún vínculo directo con la realidad y, sin embargo, también podríamos estar enfrentándonos aquí a una zona costera imaginada y vista desde un avión o a una especie de paisaje desértico invertido. En los cuadros abstractos de Diebenkorn hay siempre algo mínimo, a veces casi inapreciable, que parece recordar la conformación de topografías esquemáticas.

Esta muestra, que en la Fundación Juan March tuvo 25.724 visitantes, estaba organizada junto a la Whitechapel Art Gallery de Londres -donde se expuso antes de llegar a Madrid- y la Frankfurter Kunstverein, de Frankfurt am Main, a donde viajó a continuación. Se trataba de una selección de 52 obras (51 óleos sobre tela y un óleo sobre cartón pegado a tabla), fechadas entre 1949 y 1985, en las que la relación abstracto-figurativo se presentaba de manera contundente. Para su desarrollo, la exposición contó con la colaboración del propio artista, de su mujer Phyllis y de sus hijos, Christopher Diebenkorn y Gretchen Grant. Del mismo modo, fue fundamental la colaboración de Lawrence Rubin, de la Sra. Carol Corey, de todo el equipo de la Galería Knoedler de Nueva York, del Sr. Norland y de John Elderfield, Director del Departamento de Dibujos y Grabados del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que escribió el ensayo para el catálogo.

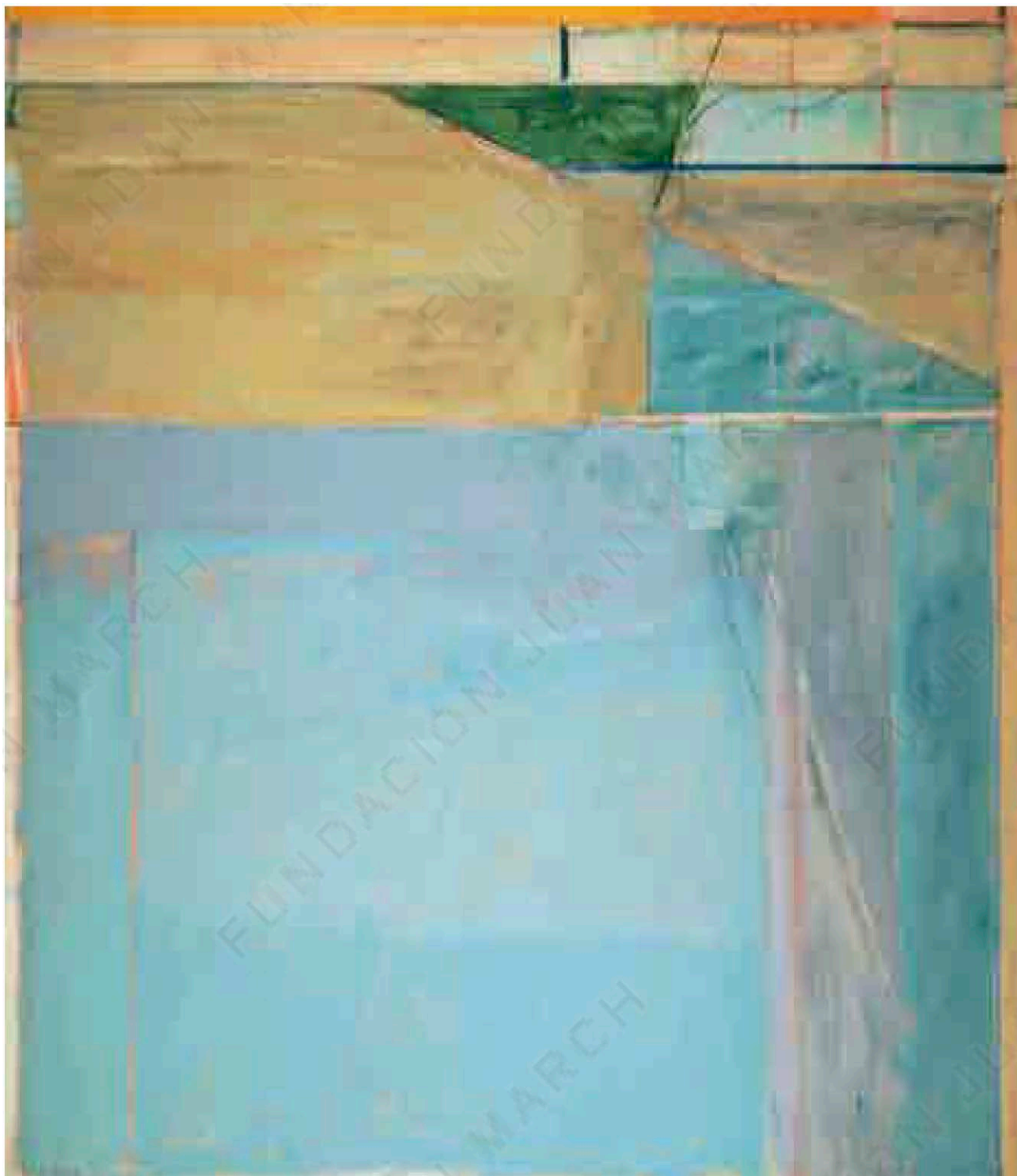
Procedencia de las obras: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Acquavella Contemporary Art, Inc.; The Brooklyn Museum of Art; The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh; Colección de Arte Colectivo, The Reader's Digest Association, Inc.; Colección Byron R. Meyer, San Francisco; Colección Familia Schorr; Colección Sr. y Sra. Graham Gund; Colección de Gretchen y John Berggruen, San Francisco; Colección Joan y Jerry Serchuck; Colección Sr. y Sra. Lawrence Rubin; Colección Lenore S. y Bernard A. Greenberg; Colección Michel y Dorothy Blankfort; Colección del Neuberger Museum; Colección del Oakland Museum; Colección Rita y Toby Schreiber; Craig y Janet Duchossois; Sr. y Sra. Gifford Phillips; Grand Rapids Art Museum; Sr. y Sra. Harry W. Anderson; Herederos de Sarah Campbell Blaffer; Milwaukee Art Museum; Oakland Museum; Sr. y Sra. Richard Diebenkorn; Sr. y Sra. Richard McDonough; San Francisco Museum of Modern Art; The University of Arizona Museum of Art; Yale University Art Gallery y diversas colecciones privadas.



10 ENERO - 8 MARZO 1992

Fundación Juan March

RICHARD DIEBENKORN



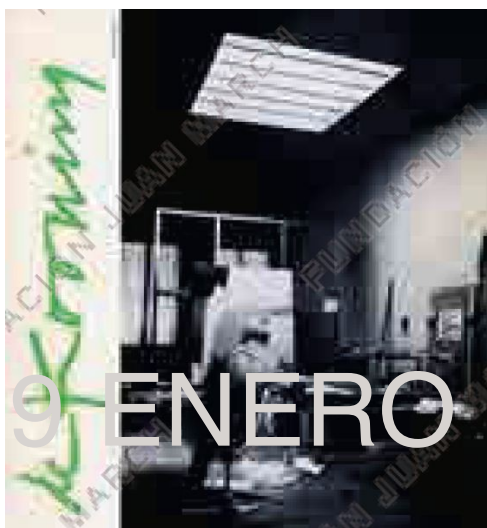
45. *Ocean Park n° 62*, 1973

Exposición: La labor pictórica de Willem de Kooning (Rotterdam, 1904 – Nueva York, 1997) osciló, en los periodos más importantes de su vida, entre una abstracción definitiva y la introducción de elementos paisajísticos o antropomorfos que se fundían con la libre gestualidad del autor. La expresividad inmediata sobre el lienzo mantiene en el trabajo de este artista una escala que puede ser abarcada por la mirada del espectador –al contrario que en los grandes *territorios desplegados* de Jackson Pollock-, lo cual consigue que sus obras mantengan una tensión acotada en la que un cierto control y lo azaroso recuperan, o incluso llevan más allá, las preocupaciones promulgadas unos años antes por el Surrealismo europeo.

En ese sentido, este óleo del año 1976, *Sin título XIX*, refleja a la perfección lo que fue la pintura abstracta del artista americano. Al contrario que en Jackson Pollock o incluso que en Franz Kline, De Kooning domina y controla la pincelada y la dirige dentro de un espacio de tensión en el que, sin embargo, la libertad irreflexiva domina el conjunto. Ante este lienzo es fácil imaginarse al artista reduciendo la extensión de sus pinceladas y tensando cada gesto, sin dominarlo por ello *reflexivamente* pero sin dejarse tampoco atrapar por una gestualidad corporal completamente desfogada; el cuadro libera la espontánea presencia del autor al mismo tiempo que abre y despliega entre sus partes tensiones formales que evitan cualquier equilibrio u orden tranquilizador.

Los 13 óleos, las 2 esculturas y las 23 litografías que conformaban esta exposición, visitada por 14.313 personas, fueron realizados en la década de los setenta, lo cual convertía la exposición en un acercamiento a lo que era la obra más reciente del artista. Además de las esculturas del año 1972 –unas obras en tres dimensiones poco conocidas-, los cuadros presentados desplegaban el potencial creativo del De Kooning más espontáneo y alejado de la figuración. Se trataba de obras que, frente a otras de los años anteriores en las que aparece alguna referencia narrativa, descriptiva o alegórica, carecen de título, asumiendo de ese modo el valor puramente plástico, cromático y gestual de la obra. En el catálogo se incluía un texto de Diane Waldman.

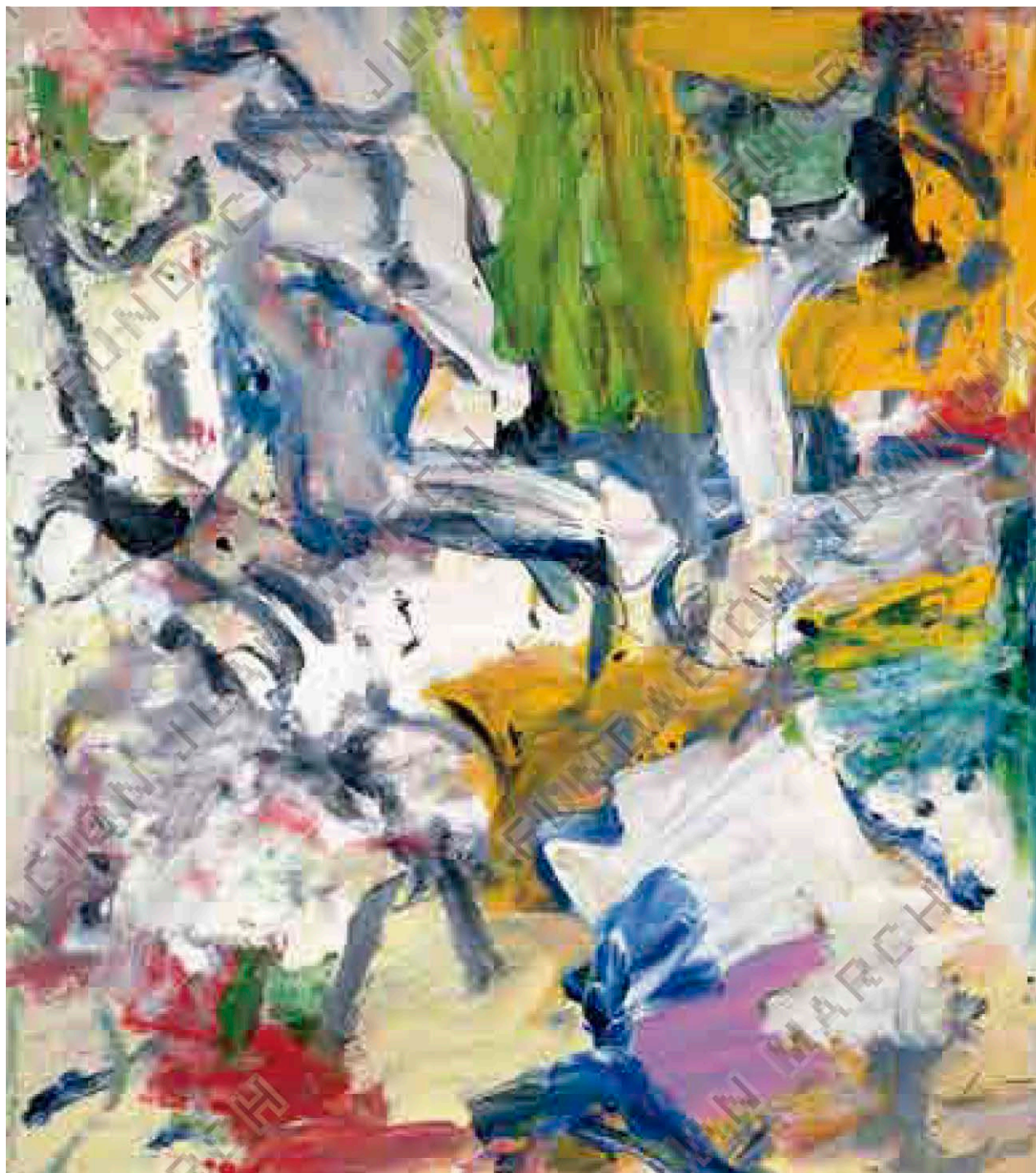
Procedencia de las obras: Guggenheim museum, Nueva York, colección Xavier Fourcade y otras colecciones privadas.



19 ENERO - 14 MARZO 1979

Fundación Juan March

WILLEM DE KOONING



46. *Sin título XIX*, 1976

Exposición: Robert Motherwell (Aberdeen, 1915 – Provincetown, 1991) puede ser considerado el representante más analítico de cuantos formaron parte del Expresionismo abstracto norteamericano. Su labor intelectual no se limitó al desarrollo exclusivo de la pintura sino que se aproximó también a los ámbitos de la escritura o del periodismo, desde los cuales asumió el encargo de darle al “movimiento” uno de sus nombres fundacionales: “Escuela de Nueva York”. Además de apostar, desde un momento muy temprano, por una expresión plana en la que el color y las masas espaciales conforman la totalidad de la representación, el trabajo de Motherwell buscó simplificar la presencia de los elementos para alcanzar una profunda inmediatez expresiva.

Esas inquietudes se aprecian a la perfección en este gran óleo sobre lienzo realizado entre 1983 y 1985, en el que vuelve a aparecer un tema recurrente en la pintura de Motherwell: la *Elegía a la República Española*. Este cuadro es una variación de un dibujo a tinta que el pintor americano realizó por primera vez en 1948 para ilustrar un poema del crítico Harold Rosenberg y que más tarde reutilizó para ilustrar *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca. En las numerosas variaciones que existen de esta obra pictórica se repiten siempre volúmenes a la manera de franjas negras junto a volúmenes elípticos, generando un juego de formas oscuras que contrastan con un fondo compuesto a partir de diversos cromatismos.

Esta exposición, que tuvo 10.404 visitantes y que también se presentó en el Centre Cultural de la Caixa de Barcelona, se proponía como una aproximación a la trayectoria del artista, pero dedicando una atención fundamental a los trabajos realizados a lo largo de los años setenta. De hecho, de las veinticuatro piezas de la muestra sólo quedaban fuera de esta década un óleo extraordinario de 1941 (*Pequeña cárcel española*), dos cuadros de los años cincuenta y tres pinturas de la década de los sesenta. Se trataba fundamentalmente de acrílicos sobre tela y de algunos *collages* -técnica a la que Motherwell se dedicó con cierta intensidad-, además de un libro de 21 aguatinas. En el catálogo se incluía una versión abreviada de la entrevista que Barbaralee Diamonstein le hizo al artista en el año 1979 en la *New School for Social Research*.

Procedencia de las obras: National Gallery, Washington DC, colección del artista y otras colecciones privadas.



18 ABRIL - 31 MAYO 1980

Fundación Juan March

ROBERT MOTHERWELL



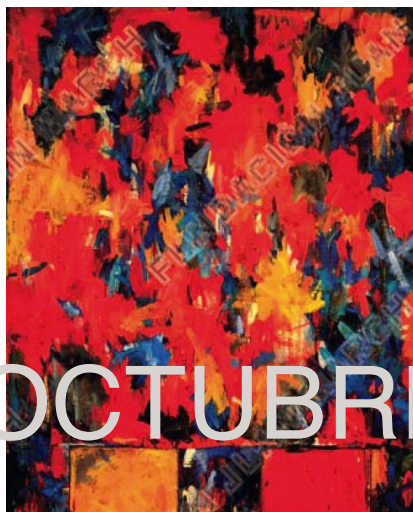
47. *Elegía a la República Española*, 1983-85

Exposición: Si durante el desarrollo de la historia fueron los mecenas -laicos o religiosos- los principales promotores del arte de cada momento, se podría asegurar que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y de todo el siglo XX, han sido los galeristas los que han adquirido mayor importancia. Así, por ejemplo, cuando se aborda el desarrollo de ciertos artistas norteamericanos a partir de los años cincuenta, parece imposible olvidar el papel que en sus carreras ocupó Leo Castelli (Trieste, Italia, 1907 – Nueva York, 1999); este marchante no fue sólo un gran promotor del arte americano, sino que fue también alguien capaz de reconocer la valía de creadores clave de aquel período de posguerra como Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth, Andy Warhol o Jasper Johns, autor de esta tinta sobre plástico de 1980, *Cigarra*, en la que se revela su estilo más característico de los años ochenta.

Precisamente fue Warhol el encargado de hacer, en 1975, el retrato de quien era su galerista desde 1964, momento en el que expuso sus polémicas, aunque hoy ya mundialmente reconocidas, *Brillo box*. El artista Pop recurre en este retrato a su técnica más habitual, la serigrafía sobre lienzo, coloreando la imagen de Castelli con tonos planos y dándole, de ese modo, un aire desenfadado que contrasta con la corbata, con la chaqueta o con la mirada concentrada del galerista. Como en tantos otros cuadros de este artista, el personaje es tratado aquí con desenfado y sin excesiva reflexión, sin que por eso se pueda hablar de ironía o de desgana para con el retratado.

Esta exposición, que fue visitada por 34.805 personas, aglutinaba 60 obras de la colección Castelli (fechadas entre 1955 y 1988) pertenecientes a algunos de los movimientos más importantes de la segunda mitad del siglo XX como el Minimalismo, el Postminimalismo, el Arte Conceptual o el Pop. Los trabajos seleccionados -pinturas, dibujos, fluorescentes, ensamblajes y esculturas- habían sido realizados por 16 artistas referenciales: Richard Artschwager, Dan Flavin, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Joseph Kosuth, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Edward Ruscha, Richard Serra, Frank Stella y Andy Warhol. En el catálogo se presentaban varios textos que analizaban la trayectoria de Castelli firmados por John Cage, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palete, Barbara Rose y Calvin Tomkins.

Procedencia de las obras: Colección Leo Castelli, Nueva York.



7 OCTUBRE 1988 - 8 ENERO 1989

Fundación Juan March

JASPER JOHNS



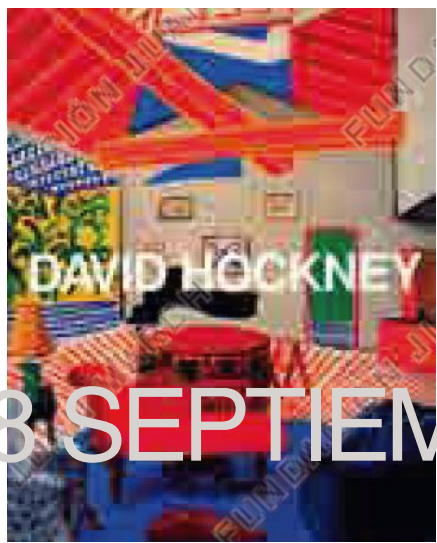
48. *Cigarra*, 1980

Exposición: David Hockney (Bradford, 1937) está considerado como uno de los representantes más singulares de cuantos se han situado en la órbita del arte Pop anglosajón. Su trabajo ha sido capaz, en gran medida, de poner en conexión dos culturas que, aunque no son estrictamente antagónicas, sí han enfocado el desarrollo de la contemporaneidad de maneras diferentes: la norteamericana y la europea. En ese sentido, su vínculo con la vida californiana a partir del año 1963 ha determinado su propuesta creativa, tanto en su interés por determinados temas: piscinas, entornos arquitectónicos, etc., como por el modo de abordarlos; Hockney mira fascinado la cultura que le rodea al tiempo que se interesa por una pintura plana y confortable en la que la memoria de Matisse resulta incuestionable.

Todos estos detalles se observan con claridad en la que es, con seguridad, una de las imágenes más conocidas del artista: *La Gran zambullida*, un cuadro de 1967 en el que Hockney abstrae los elementos representados para transmitir una pura sensación: el placer de la buena vida en ciudades como Miami o Los Ángeles. Es precisamente en esa esquematización donde el pintor alcanza un verdadero interés, pues no se trata de un cuadro lleno de detalles, matices o sutilezas, sino más bien de la traslación al espacio pictórico del sueño de ser rico en América, algo que tiene más que ver con los estereotipos y los lugares comunes que con el ámbito de lo real y lo tangible.

En esta exposición, que tuvo 75.331 visitantes, se podía observar con claridad tanto la fascinación del pintor por los colores alegres y las superficies planas como su inquietud por otras técnicas de creación. Compuesta por 76 obras realizadas entre 1954 y 1991, la muestra dejaba claro que Hockney no es sólo un pintor, sino un autor que le ha sacado partido a las técnicas informáticas y a la litografía o que ha generado algunas interesantes propuestas en el ámbito del fotomontaje. Antes de presentarse en Madrid, la exposición, para cuya realización se contó con la colaboración del propio artista, de su asistente Karen S. Kuhlman y de André Emmerich, estuvo en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas y, tras su paso por la capital, viajó al Palau de la Virreina en Barcelona. En el catálogo se publicaba un texto de Marco Livingstone.

Procedencia de las obras: Sra. Agnes Grund, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art; The Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, Londres; The Art Institute of Chicago; Christie's, Londres; Galería André Emmerich, Nueva York; Gemini G.E.L., Los Ángeles; Hamburger Kunsthalle; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC; Sr. y Sra. Martin Trust, Massachusetts; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Sr. y Sra. Morris S. Pynoos, California; Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Museo van Hedendaagse Kunst, Gante; Sr. y Sra. Norman Lear, Los Ángeles; Sr. Peter Morton, Los Ángeles; Sotheby's, Nueva York; Tate, Londres; Tyler Graphics Ltd., Nueva York; The Walker Art Center, Minneapolis y diversas colecciones privadas.



18 SEPTIEMBRE - 13 DICIEMBRE 1992

Fundación Juan March

DAVID HOCKNEY



49. *La gran zambullida*, 1967

Exposición: El trabajo realizado por Robert Rauschenberg (Texas, 1925) a partir de los años cincuenta es una de las aportaciones creativas más relevantes e influyentes del arte contemporáneo. Rauschenberg ha sido señalado por algunos teóricos de la posmodernidad como el artista que fue capaz de abrir el espacio pictórico a la imagen de la cultura de masas, un gesto que podía entenderse como respuesta a los postulados de la pintura pura de artistas modernos como Mark Rothko o Barnett Newman. Su trabajo, sin embargo, abarca ámbitos mucho más ambiciosos, como demuestran, por ejemplo, sus incursiones en el campo de la danza junto a Merce Cunningham y John Cage o su interés por romper las fronteras entre escultura y pintura en lo que supuso la creación de los denominados *Assemblages*.

Esta exposición de 32 obras permitía aproximarse a algunos de los trabajos más emblemáticos del artista norteamericano, como *Monograma* (1955-1959) o *Volon* (1971), y daba acceso a la comprensión de lo que había sido su verdadera preocupación artística: la interconexión de elementos y la hibridación de medios como un testimonio acerca de la complejidad no dogmática del mundo. En ese sentido, este fresco de 1996, *Grove*, vuelve a mostrar cómo su obra ha tratado de vincular y de poner en comunión imágenes traídas de diferentes ámbitos, en lo que sería una metáfora de los modos de conocimiento de la era de la imagen pos-bélica, donde el *zapping* y el *collage* conforman la auténtica realidad visual.

La muestra consistía en una visión panorámica de su trabajo: desde la época de las primeras pinturas blancas (1951), en las que el silencio y la participación del espectador eran fundamentales, hasta obras del año 1983 y 1984, en las que la superposición de imágenes de la Historia del arte se convertía en el núcleo central de la reflexión. Para el desarrollo de la exposición, que en Madrid tuvo 21.471 visitantes y que a continuación viajó a la Fundación Joan Miró de Barcelona, se contó con la colaboración del propio artista, del galerista Leo Castelli y de Michael e Ileana Sonnabend. En el catálogo editado se incluía un texto de Lawrence Alloway.

Procedencia de las obras: Colección David White; Colección Michael e Ileana Sonnabend; Colección Sr. y Sra. Morton Neumann; Colección Robert Rauschenberg; Galería Leo Castelli; Galería Sonnabend; Moderna Museet, Estocolmo y Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.



8 FEBRERO - 27 MARZO 1985

Fundación Juan March

ROBERT RAUSCHENBERG



50. *Grove*, 1996

Exposición: Richard Lindner (Hamburgo, 1901 – Nueva York, 1978) es uno de esos artistas que han tenido la ventaja de quedar catalogados en el grupo de los creadores *raros*, es decir, entre aquellos autores que, precisamente por su extraña manera de trabajar, no pueden ser ubicados o adscritos a ningún movimiento concreto. Bien es cierto que la labor de este artista encuentra algunos referentes en la obra pictórica de Oskar Schlemmer o de Fernand Léger, aunque su trabajo, tan ajeno a la corriente del Expresionismo Abstracto de los años cincuenta, se presentó más bien como una especie de arte Pop *avant la lettre*. Lindner mostró una gran pasión por los carteles de Nueva York, por los colores planos y contrastados de los grandes anuncios y por el impacto visual del mundo social neoyorkino; una pasión más propia del emigrante europeo que del ciudadano autóctono de la Gran Manzana.

Junto a esos elementos estilísticos, Lindner integró en sus obras un mundo psicológico profundamente ambiguo en el que la relación entre los personajes no termina nunca de quedar clara. Tal es el caso, por ejemplo, de esta escena: *El Visitante* (1953), en la que la inocencia de la niña jugando con el aro y vestida con un traje de marinera contrasta con la indumentaria seria e impositiva del burgués que atraviesa la puerta. La pasión erótica infantil por el amigo del padre o el deseo oculto del adulto por una juventud aún inocente, como en esa misma época analizaba Nabokov en su novela *Lolita*, parecen flotar en la atmósfera de esta imagen; un espacio en el que la transgresión acontece más en el ámbito del deseo que en el terreno de lo efectivo.

Esta exposición de 46 pinturas y acuarelas realizadas entre 1950 y 1977 fue la primera retrospectiva del artista en España y tras su presentación en Madrid (donde tuvo 41.041 visitantes) viajó al IVAM Centro Julio González, en Valencia. En su organización colaboraron también Anouk Papadiamandis, Responsable del Archivo Lindner, y Werner Spies, Director del Centre Georges Pompidou de París, quien redactó el ensayo que se incluyó en el catálogo.

Procedencia de las obras: Robert E. Abrams, Fred Howard, Léon Kopelman, Colección Ellen y Max Palevsky, Colección Sylvie Baltazart-Eon, Colección René Schneider, Colección Ulla y Heiner Pietzsch, MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; The Elkon Gallery, Nancy Schwartz Fine Art, Nueva York; Galerie Claude Bernard, París; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano; Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.; IVAM, Centre Julio González, Valencia; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museum Ludwig, Colonia; National Gallery of Art, Washington; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Tate, Londres; Whitney Museum of American Art, Nueva York y diversas colecciones privadas.



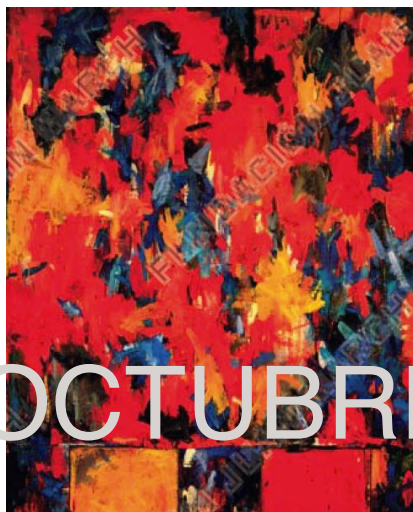
2 OCTUBRE - 20 DICIEMBRE 1998

Fundación Juan March

RICHARD LINDNER



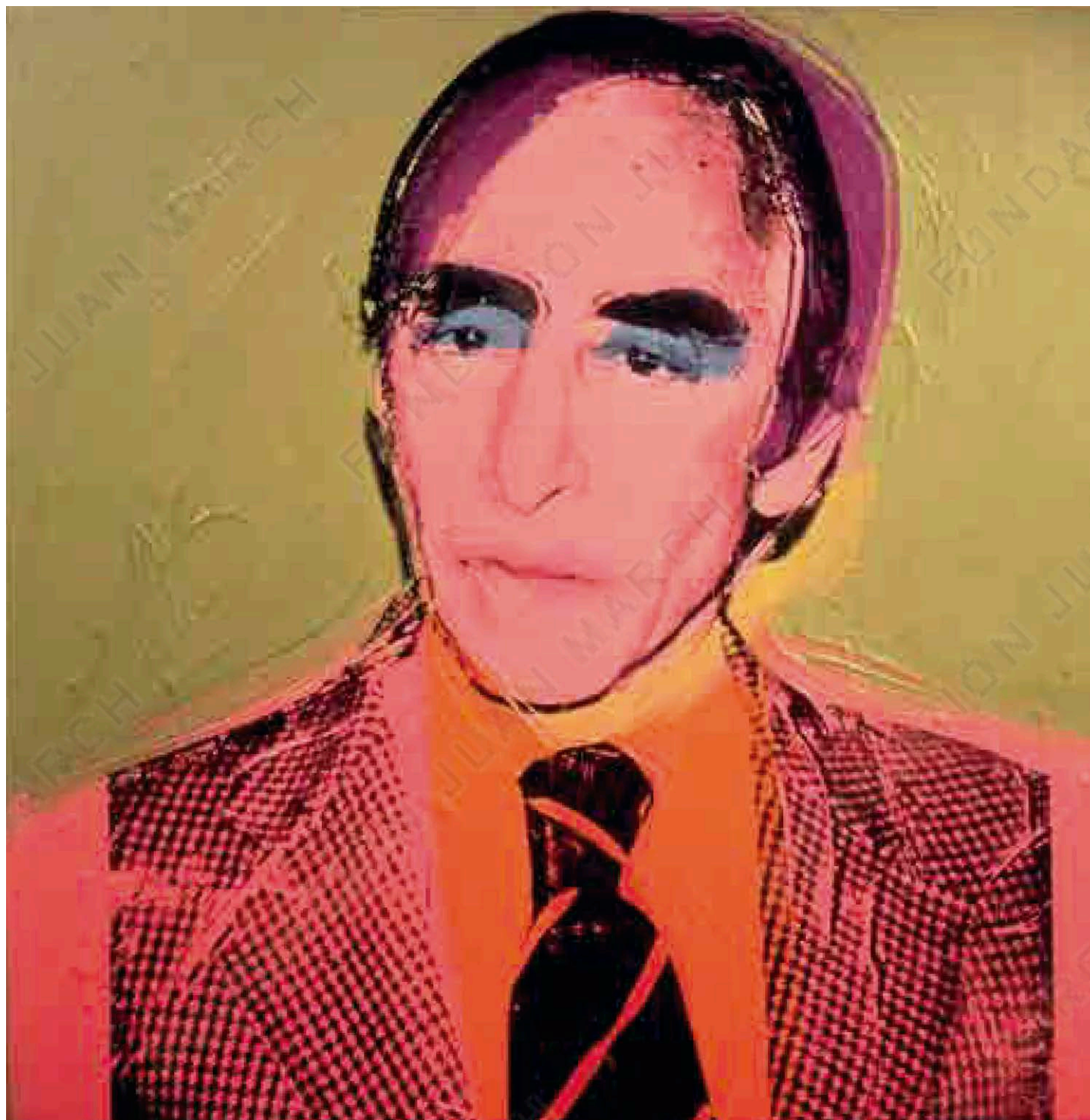
51. *El visitante*, 1953



7 OCTUBRE 1988 - 8 ENERO 1989

Fundación Juan March

ANDY WARHOL



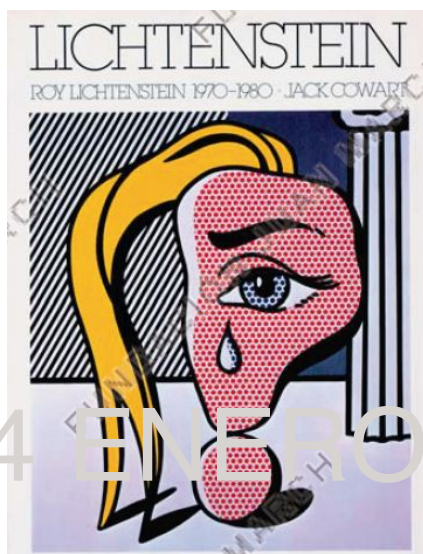
52. *Retrato de Leo Castelli, 1975*

Exposición: Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923 – Nueva York, 1997) es, indiscutiblemente, uno de los miembros más relevantes del llamado Pop norteamericano. Su trabajo, que dio un giro radical cuando a principios de los años sesenta se alejó de la segunda generación de expresionistas abstractos, es uno de los que de manera más emblemática ha reflexionado en torno a la relación entre la Baja y la Alta cultura. Su pintura, en la que el recurso a la línea y al punto como signos pictóricos mínimos remiten al puntillismo de las imágenes de la cultura popular (impresión en revistas y periódicos) ha recuperado temas tan divergentes como las viñetas de cómic o la apropiación de los estilos de Pablo Picasso y de Piet Mondrian. Lichtenstein abre su mundo creativo a la sociedad en la que está inmerso, algo que le lleva a poner en conexión temas que la cultura tradicional consideraría incompatibles: estilos de los grandes maestros del siglo XX presentados a la manera de los cómics de los periódicos de la época. En ese sentido, *Chica con lágrima III*, del año 1977, no sólo vuelve a recuperar un tema recurrente en su trabajo: la mujer llorando, sino que lo hace introduciendo una alusión a la pintura surrealista de Magritte o de Dalí, algo que se presenta, como en todas sus referencias a la alta cultura, como una desmitificación de los grandes referentes del siglo.

Esta exposición, organizada por el Saint Louis Art Museum (Missouri) y coordinada por Jack Cowart, pretendía dar a conocer la obra del artista neoyorkino realizada entre 1970 y 1980. La muestra, que en la Fundación Juan March tuvo 44.390 visitantes, se dividía en catorce secciones diferentes, según los temas que abordaban las obras: Espejos, Molduras, Trípticos (Hacia lo abstracto), Estudios de artista, *Trompe l'oeil*, Futurismo, Purismo, Bodegones de despacho, Surrealismo, Surrealismo ameríndio, Expresionismo, Pinceladas, Dibujos y Esculturas. En el políptico editado para la muestra se incluía un texto del coordinador junto a otro de Carter Ratcliff.

Además de en Madrid y Missouri esta exposición se presentó en el Seattle Art Museum, en el Whitney Museum of American Art, Nueva York, en el Worth Art Museum, en el Museum Ludwig, Colonia, en el Orsanmichele, Florencia, en el Museo de Artes Decorativas, París, y en el Museo Seibu, Tokyo.

Procedencia de las obras: Entre el gran número de las Instituciones y Colecciones que prestaron obra para esta exposición se encontraban: Ace Gallery, Vancouver; Colección Leo Castelli, Nueva York; Galería Beyeler, Basilea; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.; James Corcoran Gallery, Los Ángeles; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum Ludwig, Colonia; Museum Moderner Kunst, Viena; The Saint Louis Art Museum; Stedelijk Museum, Amsterdam; Walker Art Center, Minneapolis y Whitney Museum of American Art, Nueva York, entre otros.



14 ENERO - 30 MARZO 1983

Fundación Juan March



53. *Chica con lágrima III*, 1977

Exposición: Es indiscutible que en el trabajo de Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 – Nueva York, 2004) los colores planos y luminosos remiten al ámbito de la publicidad y al espacio del deseo propio del mercado capitalista. Wesselmann tiende a superar los formatos de la pintura tradicional para adecuarse al tema que representa en lo que es un claro anhelo de aproximarse al territorio perceptivo del espectador. En ese sentido, no puede ser obviado el modo en que este artista ha relacionado la pulsión erótica con el anhelo adquisitivo del capitalismo moderno, algo que se hace explícito, por ejemplo, en el modo en que mezcla mujeres desnudas con objetos de consumo, en una referencia clara a la fetichización del sexo y la mercancía en las sociedades contemporáneas. Esa cuestión se refleja a la perfección, por ejemplo, en *Pintura de dormitorio nº 13*, en la que el pecho femenino representado no es ya tanto un cuerpo real o carnal cuanto el símbolo abstracto del deseo en la cultura de masas: cuerpos hechos más para su consumo visual e inmediato que para un erotismo “auténtico”.

Esta exposición, la primera retrospectiva de Wesselmann en Europa, fue organizada conjuntamente por varios museos e instituciones. Para su realización contó con la colaboración del propio artista y del Institut für Kulturaustausch de Tubinga. Se trataba de una muestra de 98 obras -fechadas entre 1959 y 1993- que se dividían en 12 apartados: Primeros Collages de gran formato, Primeros Collages de pequeño formato, Pinturas Collage, Assemblages, Plásticos, Pinturas con forma y apoyadas, Abandonos, Estudios y dibujos, Pinturas de dormitorios, Fumadoras, Trabajos en metal y Esculturas. En el catálogo de la exposición, que en la Fundación Juan March tuvo 58.944 visitantes, se presentaron ensayos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Timan Osterwold y Meinrad Maria Grewenig.

Procedencia de las obras: Altes Museum, Berlín; Culturgest, Lisboa; Didier Imbert Fine Art, París; Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París; Historisches Museum der Pfalz, Speyer; Kunsthal, Rotterdam; Kunsthalle, Tubinga; Mayor Gallery, Londres; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza; Museum Villa Stuck, Munich; Palais des Beaux-Arts, Bruselas; Palau de la Virreina, Barcelona; Sidney Janis Gallery, Nueva York; Galerie Nikolaus Fischer, Fráncfort y diversas colecciones privadas.



2 FEBRERO - 21 ABRIL 1996

Fundación Juan March



54. *Pintura de dormitorio n° 13, 1969*

Exposición: En el alba de la técnica fotográfica, Julia Margaret Cameron (Calcuta, 1815 – Sri Lanka, 1879) se presenta como una de las autoras más importantes y más reconocidas. Sus fotografías, en las que, como se ve en *Sin título* (A. “*Madonna*”) y de manera aún más clara en *Beatriz*, una pátina de bruma o veladura genera el aura de una ensoñación, remiten a personas o a personajes de ficción inscritos en un halo de ausencia. En muy pocas ocasiones miran esos personajes al objetivo y, por lo general, mantienen toda la intensidad de su mirada en el territorio de la representación a la que pertenecen, dando así la sensación de una inquietante distancia.

En esta muestra de la fotografía en la Fundación Juan March, donde tuvo 17.055 visitantes, se hacía explícita esa intensidad misteriosa del enfoque de Cameron y, sobre todo, su interés por una fotografía que, más que detener el instante, remite a la continuidad de la narración, algo que la vinculaba, en muchos aspectos, a la tradición de la fotografía pictorialista del siglo XIX. La exposición estaba organizada desde la John Hansard Gallery, The University, Southampton y se dividía en tres apartados: Lo sagrado y lo típico, Leyendas e idilios y Profetas y sibilas. En el catálogo de la muestra, en la que se presentaban aproximadamente 126 obras de Cameron y algunos grabados en madera, litografías y acuarelas de otros artistas que contextualizaban sus imágenes, se incluían varios textos de Mike Weaver y una selección de escritos de la propia fotógrafa. Además de en Madrid, la exposición se presentó en el Rheinisches Landesmuseum de Bonn, en el Centre National de la Photographie de París y en el International Center of Photography de Nueva York.

Procedencia de las obras: Ashmolean Museum, Oxford; Bodleian Library, Oxford; Colección de Mrs. Angus Hewat; The Hon. Edmund Howard; Liverpool City Libraries; National Gallerie, National Portrait Gallery, Londres; The Royal Photographic Society; Science Museum, Londres; Victoria & Albert Museum, Londres y Welcome Institute Library, Londres.



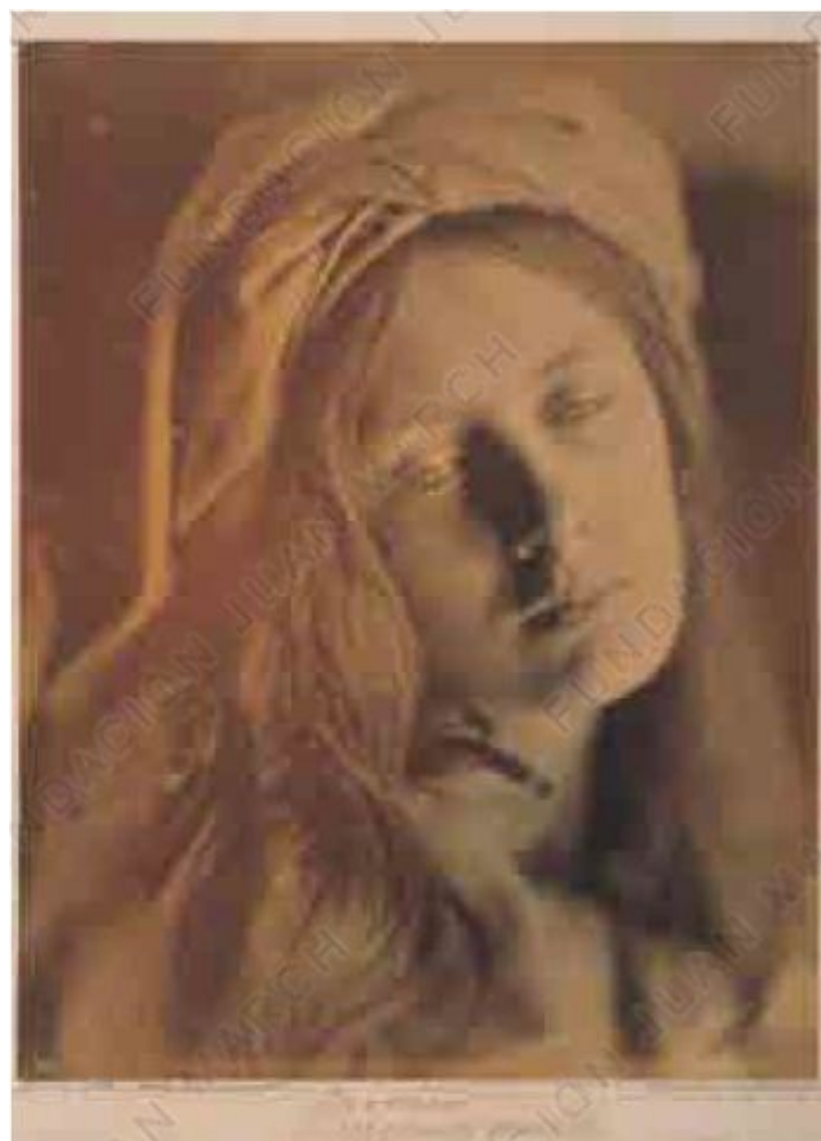
4 DICIEMBRE 1984 - 27 ENERO 1985

Fundación Juan March

JULIA MARGARET CAMERON



55. *Sin título (A. "Madonna")*, 1860



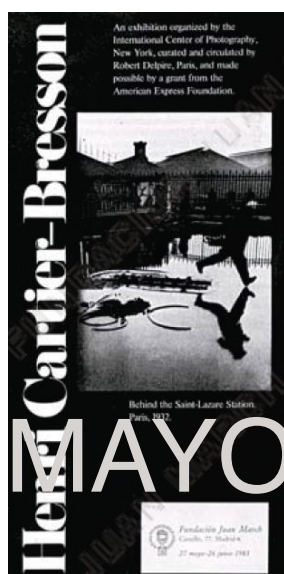
56. *Beatriz*, 1870

Exposición: Henri Cartier-Bresson (Seine-et-Marne, 1908 - Isle-sur-la-Sorgue, 2004) ha sido, sin ninguna duda, uno de los principales conformadores de nuestra comprensión visual del siglo XX. Sus fotografías, convertidas en numerosas ocasiones en postales o en pósteres, han logrado, al presentarse de forma masiva, determinar una estética que hoy ya reconocemos como histórica. Cartier-Bresson fue, por encima de todo, un fotógrafo profundamente comprometido con los temas que trataba, un autor que sabía que la cámara no es un reproductor pasivo del mundo, sino, más bien, una extensión del cuerpo del fotógrafo: un instrumento con el éste da forma emotiva e intelectual al mundo que le rodea. Así, describiendo su concepción de la imagen fotográfica, Cartier-Bresson afirmaba: “Para ‘darle un significado’ al mundo, uno tiene que sentirse involucrado en aquello que encuadra a través del objetivo”.

Estas dos imágenes, realizadas en los años treinta, resultan especialmente interesantes porque permiten una aproximación al Cartier-Bresson influenciado por las propuestas surrealistas de la época. No se trata tanto de que el sueño o el inconsciente determinen estas imágenes, tampoco de que en ellas se generen manipulaciones de montaje o revelado, como en el caso de Man Ray, sino de que en ambas aparece un interés explícito por el espacio cotidiano y por la singularidad de un momento que queda inmortalizado de manera “azarosa” en el negativo. Esta circunstancia se revela de un modo mucho más explícito en *Madrid*, una imagen en la que “el azar” controlado de la composición de la valla del fondo a base de círculos y columnas se intercala con la presencia de caminantes que rompen ese juego cromático del fondo, y en la que el cartel publicitario parece jugar ya con la presencia fotografiada de otros seres que nos miran a nosotros.

Esta exposición, que fue organizada por el International Center of Photography y que fue comisariada por Robert Delpire, se proponía como un acercamiento a la obra del fotógrafo francés a través de diferentes momentos de su carrera.

Además de en Madrid, donde tuvo 8.245 visitas, la muestra se presentó en los siguientes espacios: Kunsthaus, Stiftung für die Photographie, Zurich; Museum des 20. Jahrhunderts, Viena; Stedelijk Museum, Amsterdam; Palais des Beaux Arts, Bruselas; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo; Münchner Stadtmuseum, Fotomuseum, München; Fotografiska Museet, Estocolmo; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebae y Fondation Nationale de la Photographie, Lyon. Para su desarrollo, fue fundamental la ayuda de la American Express Foundation.



9

MAYO

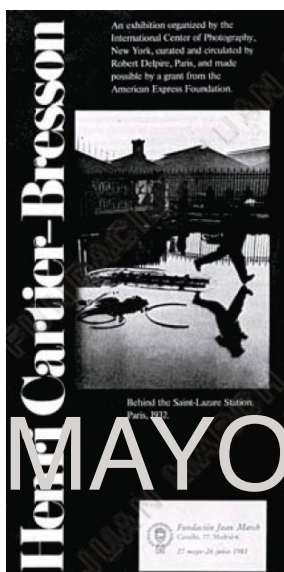
- 24 JUNIO 1983

Fundación Juan March

HENRI CARTIER-BRESSON



57. Madrid, 1933



9 MAYO - 24 JUNIO 1983

Fundación Juan March

HENRI CARTIER-BRESSON

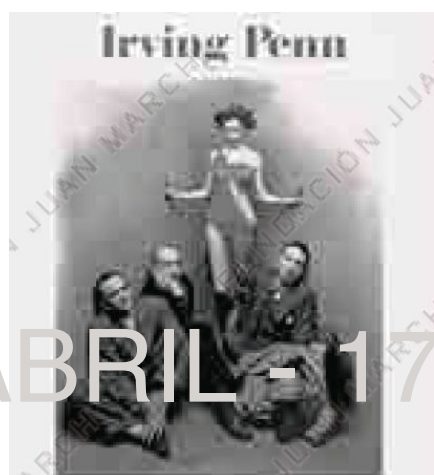


Henri Cartier-Bresson

Exposición: En la tradición fotográfica del siglo XX, Irving Penn (Plainsfield, New Jersey, 1917) toma la singular decisión de abordar los temas que le interesan a la manera del siglo XIX. Al contrario que otros contemporáneos suyos como Weegee o Cartier-Bresson, y como se observa en estas dos imágenes (*Mujer con rosas*, 1950 y *Dos guedras, Marruecos*, 1971), Penn no es un fotógrafo que salga a la calle en busca de motivos, acontecimientos o situaciones que pueda atrapar con su objetivo; no se trata, ni mucho menos, de un fotógrafo del instante azaroso, sino de un científico de la mirada. Sus imágenes están hechas siempre bajo un riguroso control de luz, encuadre, enfoque y composición, para tratar de describir el mundo con la serenidad y el distanciamiento de un laboratorio. Los personajes y los objetos de Penn están siempre “fuera de contexto”, en el territorio neutro, pero no por ello estéticamente menos efectivo, del estudio del artista.

Organizada para el Museo de Arte Moderno de Nueva York por John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía de dicho Museo, esta exposición tuvo en Madrid 21.800 visitantes y se presentaba como la primera muestra del artista norteamericano después de veinte años. A través de 168 fotografías, fechadas entre 1939 y 1980, se podía recorrer la mayor parte de los temas que le habían interesado: retratos, asuntos etnográficos, naturalezas muertas, imágenes de moda, etc. La exposición, que llegó a Madrid bajo los auspicios de The International Council of the Museum of Modern Art, de Nueva York, hacía posible también un acercamiento a algunas imágenes en color, técnica con la que Irving Penn fue uno de los primeros en trabajar.

Procedencia de las obras: The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.



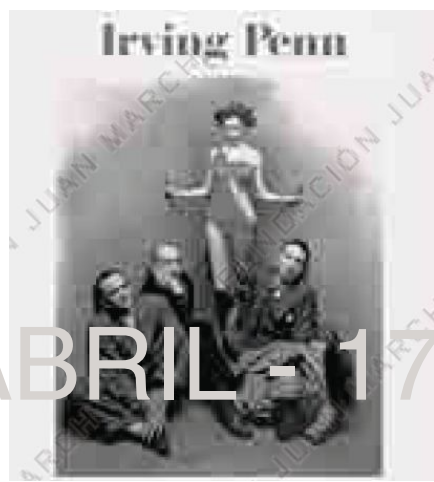
3 ABRIL - 17 MAYO 1987

Fundación Juan March

IRVING PENN



59. *Mujer con rosas*, 1950



3 ABRIL - 17 MAYO 1987

Fundación Juan March

IRVING PENN



60. *Dos guedras, Marruecos, 1971*

Catálogo de obras

Edouard Manet

1. *El pescador, c.1862*
Óleo sobre lienzo
46 x 56 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Henri de Toulouse-Lautrec

2. *Retrato de Désiré Dihau, 1890*
Óleo sobre cartón
56,2 x 45 cm
Musée Toulouse-Lautrec, Albi

Edgar Degas

3. *Bailarinas en el foyer, c.1895-96*
Óleo sobre lienzo
70,5 x 100,5 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Paul Gauguin

4. *Naturaleza muerta con aves exóticas, 1902*
Óleo sobre lienzo
58 x 71 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Paul Cézanne

5. *Curva en la carretera a Montgeroult, 1898*
Óleo sobre lienzo
81,3 x 65,7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, Legado de la Sra. John Jay Whitney, 1998

Claude Monet

6. *Glicinias, 1919-20*
Óleo sobre lienzo
100 x 300 cm
Musée Marmottan-Monet, París

Henri Matisse

7. *Interior con estuche de violín, 1918-19*
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, Colección Lillie P. Bliss, 1934

Pierre Bonnard

8. *Frutas variadas en un frutero, 1934*
Óleo sobre lienzo
42 x 57 cm
Colección privada

Edvard Munch

9. *Verano en Krager, 1911*
Óleo sobre lienzo
111 x 120 cm
Colección privada

Ernst Ludwig Kirchner

10. *Desnudo recostado frente a un espejo, 1909-10*
Óleo sobre lienzo
83,3 x 95,5 cm
Brücke-Museum, Berlín

Alexej von Jawlensky

11. *Lola, 1912*
Óleo sobre cartón sobre madera
53 x 49 cm
Colección privada

Max Beckmann

12. *Gran paisaje de la Costa Azul, 1940*
Óleo sobre lienzo
106,5 x 221,5 cm
Colección privada

Emil Nolde

13. *Ola gigante, 1948*
Óleo sobre lienzo
68,5 x 88,5 cm
Nolde-Stiftung, Seebüll

Gustav Klimt

14. *Adán y Eva, 1917-18*
Óleo sobre lienzo
173 x 60 cm
Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Oskar Kokoschka

15. *La madre del artista, 1917*
Óleo sobre lienzo
112 x 75 cm
Österreichische Galerie Belvedere,
Viena

Egon Schiele

16. *Retrato Trude Engel, c.1915*
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
Lentos Kunstmuseum Linz

Pablo Picasso

17. *Soporte de pipas y naturaleza muerta sobre una mesa, 1911*
Óleo sobre lienzo
50,8 x 128 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Colección Sres. Klaus G. Perls, 1997

Georges Braque

18. *La guitarra, 1912*
Óleo sobre lienzo
29 x 24 cm
Colección privada

Juan Gris

19. *Garrafa y bol, 1916*
Óleo sobre madera
55 x 33 cm
Fundación Juan March

Julio González

20. *Gran personaje de pie, 1934*
Hierro
133 x 65 x 18 cm
Fundación Juan March

Robert Delaunay

21. *Mujer desnuda leyendo, 1915-16*
Óleo y témpera sobre lienzo
203 x 194 cm
Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Sonia Delaunay

22. *Cantaos de flamenco (Gran flamenco), 1916*
Óleo y cera sobre lienzo
174 x 141 cm
Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Wassily Kandinsky

23. *Pintura con tres manchas, 1914*
Óleo sobre lienzo
121 x 111 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Piet Mondrian

24. *Composición II, 1920*
Óleo sobre lienzo
63,2 x 57,4 cm
Colección privada

Kasimir Malevich

25. *Cuadrado negro, 1929*
Óleo sobre lienzo
80 x 80 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú

Kurt Schwitters

26. *Azul, 1923-26*
Ensamblaje, técnica mixta sobre madera
53 x 42,5 cm
Cortesía Galerie Gmurzynska

Paul Klee

27. *Homenaje a Picasso, 1914*
Óleo sobre cartón
37 x 30,5 cm
Colección privada

Fernand Léger

28. *Elemento mecánico sobre fondo rojo, 1914*
Óleo sobre lienzo
92,8 x 65,5 cm
Donación Nadia Léger y Georges Bauquier, 1969, Musée national Fernand Léger, Biot

Ben Nicholson

29. *Geranio, 1952*
Óleo y lápiz sobre lienzo
54,2 x 64,5 cm
Colección privada

Marc Chagall

30. *Sobrevolando la ciudad, 1914-18*
Óleo sobre lienzo
141 x 198 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú

Max Ernst

31. *Paisaje con conchas, 1928*
Óleo sobre lienzo
65 x 81 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

Salvador Dalí

32. *Verdadera imagen de "La isla de los muertos" de Arnold Böcklin, a la hora del Angelus, 1932*
Óleo sobre lienzo
77,5 x 64,5 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal

René Magritte

33. *La llave de los campos, 1936*
Óleo sobre lienzo
80 x 60 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Joan Miró

34. *Composición con cuerdas, 1950*
Óleo, yeso y cuerda sobre lienzo
97 x 77 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda

Alexander Calder

35. *Pez ángel rojo móvil, 1957*
Metal pintado
102 x 148 x 58 cm
Colección privada

Alberto Giacometti

36. *Hombre andando, 1960*
Bronce
182 x 60 cm
Colección privada

Jean Dubuffet

37. *Automóvil en la carretera negra, 1963*
Óleo sobre lienzo
195 x 150 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Georgia O'Keeffe

38. *Abstracción I, 1921*
Óleo sobre lienzo
71,1 x 61 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Joseph Cornell

39. *Rosa de los vientos, 1952-54*
Técnica mixta /construcción
28,9 x 41,5 x 10,1 cm
Colección Robert Lehrman Art Trust,
Washington, D.C.

Edward Hopper

40. *Gente Tomando el sol, 1960*
Óleo sobre lienzo
102,6 x 153,5 cm
Smithsonian American Art Museum,
Donación de S.C. Johnson & Son, Inc.

Francis Bacon

41. *Tríptico, 1974*
Óleo y pastel sobre lienzo
198 x 442 cm
Colección privada

Jackson Pollock

42. *Substancia luminosa de la serie Sonidos en la hierba, 1946*
Óleo sobre lienzo
76,3 x 61,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York; Fondos Sres. Albert Lewin y Sra. Sam A. Lewisohn, 1968

Mark Rothko

43. *Beige, amarillo y púrpura, 1956*
Óleo sobre lienzo
183 x 152,5 cm
Colección privada

Sam Francis

44. *Rojo y rosa (Hotel del Sena), 1950*
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección privada

Richard Diebenkorn

45. *Ocean Park nº 62, 1973*
Óleo sobre lienzo
223,5 x 193 cm
Colección privada

Willem de Kooning

46. *Sin título XIX, 1976*
Óleo sobre lienzo
153 x 137 cm
Colección privada

Robert Motherwell

47. *Elegía a la República Española, 1983-85*
Óleo sobre lienzo
188 x 215 cm
Colección privada

Jasper Johns

48. *Cigarra, 1980*
Tinta sobre plástico
81,3 x 65,4 cm
Cortesía del Fogg Art Museum, Harvard
University Art Museums, préstamo de la
Colección Jean-Christophe Castelli,
Clase de 1985

David Hockney

49. *La gran zambullida, 1967*
Acrílico sobre tela
242,5 x 243,9 x 3 cm
Tate. Adquirido 1981

Robert Rauschenberg

50. *Grove, 1996*
Fresco
190,5 x 189,2 cm
Colección privada

Richard Lindner

51. *El visitante, 1953*
Óleo sobre lienzo
127 x 76 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid

Andy Warhol

52. *Retrato de Leo Castelli, 1975*
Acrílico y serigrafía sobre lienzo
101,6 x 101,6 cm
Colección Barbara Bertozzi Castelli

Roy Lichtenstein

53. *Chica con lágrima III, 1977*
Óleo y magna sobre lienzo
117 x 101,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Tom Wesselmann

54. *Pintura de dormitorio nº. 13, 1969*
Óleo sobre lienzo
148 x 163 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

Julia Margaret Cameron

55. *Sin título (A. "Madonna"), 1860*
Fotografía/Albúmina
12,7 x 9,5 cm
Colección Ordóñez-Falcón

Julia Margaret Cameron

56. *Beatriz, 1870*
Fotografía/Albúmina
34,4 x 26,5 cm
IVAM-Depósito Colección
Ordóñez-Falcón

Henri Cartier-Bresson

57. Madrid, 1933

Fotografía

34 x 23,5 cm

Museo Nacional de Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid

Henri Cartier-Bresson

58. Valencia, 1933

Fotografía

23,5 x 34 cm

Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid

Irving Penn

59. Mujer con rosas, 1950

Fotografía/Platino paladio

41,5 x 32 cm

IVAM-Depósito Colección
Ordóñez-Falcón

Irving Penn

60. Dos guedras, Marruecos, 1971

Fotografía/ platino paladio, impresa en
1977

53,5 x 43,4 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York
Donación del fotógrafo

Celebración

Ensayos





Parte sustancial de nuestra educación artística

M

adrid, 1980. Los españoles llevábamos tres años redescubriendo las reglas del juego democrático. El país se abría definitivamente a Europa y al mundo. En el ámbito de las artes plásticas, se procedía a una puesta al día acelerada y generalizada. Buena parte de las iniciativas le correspondieron al Ministerio de Cultura, cuyo Director General, Javier Tusell, fallecido precisamente este año de 2005, por los días en que yo terminaba estas líneas, practicaba una política –governaban Adolfo Suárez y la UCD– que cabría calificar como de reconciliación nacional, y gracias a la cual, en ese ámbito concreto, se recuperaba a una serie de nombres anteriormente proscritos, además de sentarse las bases de una renovación museística cuya necesidad se revelaba ya acuciante. En la escena más joven estaba a la orden del día la pintura-pintura, defendida en Zaragoza y Barcelona por los *Trama*, es decir, por José Manuel Broto y sus compañeros de grupo, protegidos por Tàpies. En Madrid se habían visto las propuestas de los *Trama*, junto a otras de similar tenor, en 1977, en la polémica colectiva *En la pintura*, que había tenido por marco el Palacio de Cristal del Retiro. Otros nombres emergentes, como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta o Manolo Quejido, ahondaban, por el contrario, en poéticas figurativas. En el otoño de 1979, por iniciativa de Quico Rivas, Ángel González García y el firmante de estas líneas, varios de aquellos abstractos y varios de aquellos figurativos habían sido reunidos en otra colectiva todavía más polémica, *1980*, que había tenido por marco la sala grande que Juana Mordó tenía abierta entonces en el nº 7 de la calle de Castelló.

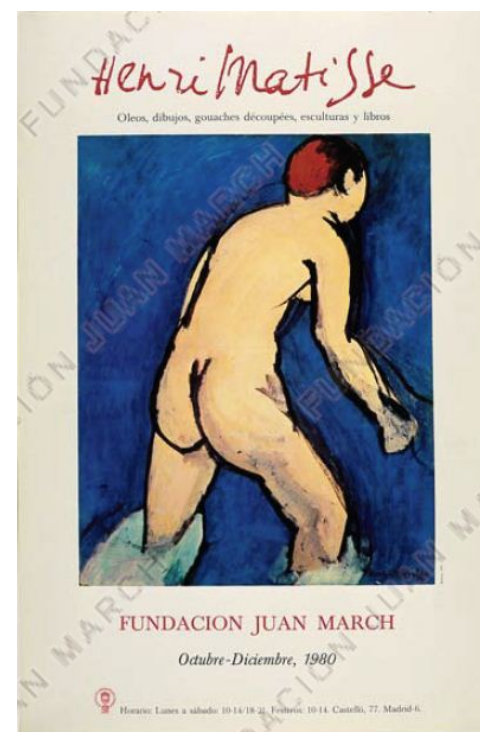
Fue en aquel año de 1980 cuando la Fundación Juan March, sita en la misma acera de la misma calle de Castelló, aunque bastantes números más arriba, en el 77, presentó la primera retrospectiva española de Henri Matisse. Probablemente Matisse fuera entonces el pintor de la primera mitad del siglo más a menudo mencionado en los estudios al día de nuestro país. Broto y sus compañeros de *Trama* eran especialmente adictos a su obra, vía su revisión por los de *Tel Quel*, y sobre todo por Marcelin Pleynet, cuyos libros *L'enseignement de la peinture* y *Art et Littérature*, editados en 1971 y 1977 respectivamente, en la colección de Seuil aneja a la revista, habíamos llenado de subrayados, nada más publicarse. Que, en el marco de aquella exposición, la Fundación trajera como conferenciante precisamente a Pleynet, era indicativo de hasta qué punto sus responsables sintonizaban con el aire de la época. Repasando mis escritos de aquel tiempo, me encuentro con un texto publicado en el desaparecido diario *Pueblo*, en que asociaba con fervor, en aquel inicio de temporada, dos muestras inminentes y que se nos antojaban decisivas: la retrospectiva de Matisse en la Fundación, y la de José Guerrero, del Ministerio de Cultura, que se iba a celebrar en el Palacio de las Alhajas, y para cuyo catálogo estábamos tan satisfechos de haber conseguido un escrito del poeta y crítico francés, con

quien, al igual que ocurría con el pintor, estábamos en contacto desde 1977, en que coincidimos con él en el memorable curso santanderino de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dirigido por Antonio Bonet Correa, *La vanguardia, ¿mito o realidad?*

Matisse reinaba, soberano, en aquella retrospectiva. Ahí estaban *La música* (1907) y otras obras del MoMA de Nueva York, cuyo fundador, Alfred H. Barr, tanto hizo por el genial francés, así como por Picasso; y *La argelina* (1909) y otras obras del Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou de París; y la esencial *Puerta en Collioure* (1914); y los *Torsos* en bronce de los años diez; y varios de los lienzos del ciclo de Niza de la década siguiente; y algunos de los grandes *papiers découpés* de los cuarenta; y un ejemplar de *Jazz* (1947), uno de los libros de bibliofilia más hermosos del siglo, y la gran realización en este ámbito de Tériade, su editor. Ninguna exposición de las hasta entonces organizadas por el equipo de la Fundación, liderado en este campo por José Capa, había poseído el grado de complejidad organizativa de aquella. Algunas de las exposiciones por venir, y estoy pensando por ejemplo en las de Mondrian o Rothko, de las que enseguida hablaremos, iban a poseerlo. Pocas fueron, por lo demás, y por las razones generacionales que acabo de aducir, tan oportunas. “The right show in the right moment”, cabría decir, parafraseando una célebre expresión inglesa: en aquella ocasión, y en otras muchas, la Fundación nos proporcionó exactamente el alimento espiritual que necesitábamos, y que por aquel entonces no nos proporcionaban otras instituciones: por ejemplo, sin ir más lejos, un Ministerio de Cultura que, pese a lo mucho y bueno que empezaba a proponer, todavía estaba lento de reflejos, algo que cambiaría sustancialmente en la etapa inmediatamente posterior, en que tan importante sería la acción de Carmen Giménez.

Volviendo, más de 20 años después, sobre el caso Matisse, al que está claro que siempre debe volver quien quiera entender el siglo XX en pintura, en 2001 la Fundación presentó una nueva exposición, centrada en su obra sobre papel, y cuya parte final, como no podía ser de otro modo, versaba sobre sus ya aludidos y siempre maravillosos *papiers découpés*, que tanto han interesado a gentes que han venido después, empezando por Elsworth Kelly, para el que fue decisiva la estancia en aquel París de la segunda posguerra mundial, donde se iban viendo aquellas creaciones tardías del veterano maestro.

En 1980, el año de la retrospectiva Matisse en torno a la cual he iniciado estas divagaciones, la Fundación llevaba ya cinco años laborando arduamente en pro de la normalización del acceso del público español a las obras de los grandes nombres de la modernidad artística. El programa, que, contemplado retrospectivamente, se nos aparece a la vez como extremadamente sistemático y titánico, había empezado el 22 de mayo de 1975 con una retrospectiva de Oskar Kokoschka, una de las grandes figuras del expresionismo en pintura, presente en su inauguración, como en lo sucesivo iban a estarlo otros artistas, a los que a su debido tiempo haremos alusión. Aquel mismo año, unos meses después, un Franco ya terminal inauguraría el Museo Español de Arte



Contemporáneo (MEAC), una institución que no sólo por su ubicación periférica en la Ciudad Universitaria, sino también por razones políticas, jamás terminaría de despegar, y que una década más tarde sería sustituida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Creada en 1955, la Fundación Juan March contaba, pues, cuando la muestra de Kokoschka, veinte años de existencia. La actividad cultural que había desplegado había sido de la máxima relevancia en varios campos. Sin ir más lejos, su política de becas de creación artística había permitido a muchos de nuestros más importantes creadores el formarse en el extranjero.

Me he referido antes al proceso de reconciliación nacional entonces en curso, al que contribuyeron todas las fuerzas políticas democráticas. En el ámbito específico del arte el gran acontecimiento fue, sin duda, el retorno, en 1981, desde el MoMA de Nueva York, que lo custodiaba desde hacía décadas, del *Guernica* de Picasso, calificado por la prensa de “último exiliado”, y su instalación en el Casón del Buen Retiro. Cuatro años antes, en 1977, el año mismo de las primeras elecciones libres, la Fundación Juan March se había anticipado a todo aquello, al lograr poner en pie, con la ayuda de las galerías Beyeler y Marlborough, una sintética y memorable retrospectiva picassiana de 31 obras, entre las que brillaban un estudio de 1907 para *Les demoiselles d’Avignon* y un par de óleos del año 1937, el año del *Guernica*. Aquello constituyó una proeza político-estética, de gran repercusión, como no podía ser de otro modo, en el público madrileño. En el catálogo se recogían –la lista, en la que coexisten nombres “del interior” y nombres de la diáspora, merece ser reproducida en su integridad- 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. Años después, otras dos exposiciones volverían a llenar de “picassos” el edificio de la calle de Castelló: la dedicada en 1991 a los retratos de su última mujer, Jacqueline Roque, organizada con el Museo Picasso de Barcelona, y la de 1993 en torno a los decorados para *El sombrero de tres picos*, el *ballet russe* de Manuel de Falla a partir de Pedro Antonio de Alarcón.

Además de a Matisse –y, más atrás en el tiempo, a Cézanne-, casi todos los pintores emergentes españoles de los años setenta y ochenta tenían por faros a los norteamericanos, que les tenían literalmente obsesionados. En ese sentido hay que subrayar que la Fundación acertó plenamente con su espectacular colectiva *Arte USA*, celebrada en 1977, con texto para el catálogo de Harold Rosenberg, el inventor del propio término *action painting*. En ella pudieron contemplarse obras mayores de los principales protagonistas del expresionismo abstracto, como en un adelanto –ahora lo sabemos- de lo que en años sucesivos se nos iba a mostrar ahí mismo, en una serie de retrospectivas que constituyeron otras tantas hazañas. Recientemente, en 2000, recordando con cierta nostalgia aquella ocasión, la Fundación ha organizado una nueva colectiva, *Expresionismo abstracto: Obra sobre papel*, integrada por piezas procedentes del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Entre medias, recordemos, en 1988, la muestra de la *Colección Leo Castelli*, una figura glosada en el catálogo por, entre otros, Barbara Rose y Calvin Tomkins.

En esa misma línea de poner el acento sobre la importancia extrema de lo acometido por aquella gran generación que integró la Escuela de Nueva York, se fueron sucediendo otros acontecimientos. Memorable fue, en 1987, la retrospectiva que la Fundación le dedicó al ruso-norteamericanizado Markus Rothkowitz, más conocido por su nombre artístico de Mark Rothko, retrospectiva procedente de la Tate Gallery de Londres y comisariada por uno de sus conservadores, Michael Compton. Pocos pintores modernos han llegado a la región sublime a la que arribó Rothko en torno a 1950, después de haber pasado por otras zonas más templadas, incluidos el matissianismo a lo Milton Avery, y el *novecento* italiano a lo Morandi o a lo Filippo de Pisis. Heredero –Robert Rosenblum *dixit*, en un análisis ya clásico– de la gran tradición romántica del Norte, durante los siguientes veinte años Rothko siguió explorándola, fiel a su tantas veces glosada máxima de hacer un arte no formalista, sino que expresara “emociones humanas básicas”. Conocida es la importancia que a obra de tan alto registro, tan trascendente, le habían otorgado los pintores españoles de la generación del 50, y muy especialmente los de El Paso, y el interés que iban a manifestar también los de los ochenta hacia su poética del límite, sin olvidar el

tridimensional *Homenaje a Rothko* (1970) de Nacho Criado, que se conserva en el Patio Herreriano de Valladolid. Todas las posteriores muestras españolas del autor de la capilla de Houston han constituido acontecimientos relevantes, especialmente las dos celebradas en museos –la Fundación Joan Miró de Barcelona, y el Guggenheim de Bilbao–, pero por encima de todo recordaremos siempre la especial emoción que rodeó la de 1987 en la Fundación. Emoción que sentían los propios responsables de la Fundación, tal como se refleja en las primeras líneas de la nota introductoria del catálogo: “La exposición de Mark Rothko que presenta la Fundación Juan March en Madrid, ha sido durante los últimos años un proyecto largamente ambicionado por esta institución”. La crítica fue extremadamente receptiva a aquella muestra, como a la mayor parte de las presentadas en la calle de Castelló. “Por primera vez en España” fue la coletilla más usual, en la pluma de periodistas y críticos.



Líneas más arriba he mencionado a José Guerrero. Al granadino neoyorquinizado, tan amigo de los entonces nuevos pintores españoles, la Fundación le invitó a pronunciar una conferencia alicantina que, según testigos presenciales, terminó resultando bastante pintoresca y hasta podría decirse que estrambótica. Era en 1979, cuando, tras su paso por la Fundación, la exposición de *Obra reciente* de Willem de Kooning, se trasladó a la sede principal de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Entre nuestros abstractos de los cincuenta, más de uno –y estoy pensando sobre todo en Antonio Saura– es deudor del tipo de relación con la figura y de la gestualidad amplia del holandés norteamericanizado, una de cuyas cumbres fue la serie *Women*. Entre los de los setenta-ochenta se hablaba menos de él que de otros de sus compañeros de generación, aunque algo de su huella puede percibirse en los grandes lienzos de de un Manolo Quejido.

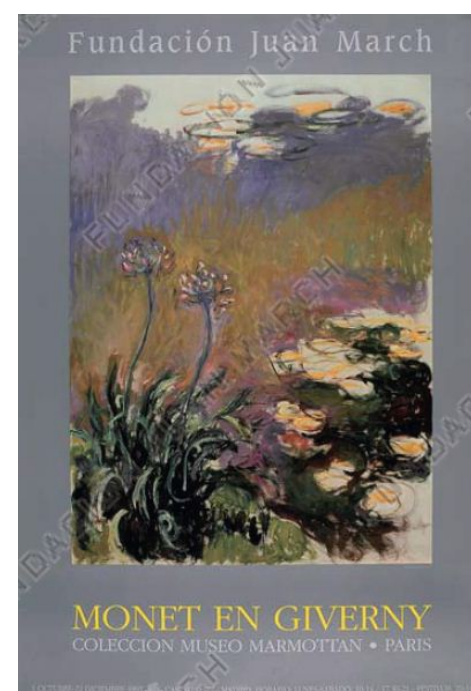
Otro momento especialmente brillante y, sobre todo, emocionante en la vida de la Fundación fue, en 1980, inmediatamente antes de la retrospectiva de Matisse, la de Robert Motherwell, que asistió a la inauguración en compañía de su última esposa, la fotógrafa Renata Ponsold. Ahí estaban la *Pequeña cárcel española* (1941), y varias de las *Elegías a la Segunda República Española* –de una poética tan próxima a la que aquí sería la de El Paso, y, ciertamente, algunos papeles del Millares de aquella época poseen un cierto sabor motherwelliano-, y los viajes a Francia e Italia, y los inolvidables *collages*, y la muy matissiana *Puerta azul* (1977), y uno de los monumentales *Open*, de 1974, tan bien dichos, en verso, por Octavio Paz. Otro poeta, el retornado Rafael Alberti, fue copartícipe, junto al firmante de estas líneas en su calidad de nervioso y acatarrado conferenciante, del acto inaugural, durante el cual el “marinero en tierra” gaditano recitó su poema “El negro Motherwell”, especialmente escrito para la ocasión. Si con anterioridad a aquella fecha, en 1972, Motherwell había ilustrado con aguatinas una hermosa edición de bibliofilia de *A la pintura*, de resultas de aquella memorable noche surgiría poco después, en 1982, otro volumen de características similares, *El negro*, en el que el pintor, en este caso mediante litografías, dialogaba con aquellos versos. Después ha habido en España varias ocasiones más, en la desaparecida Galería Juana Mordó, en la Sala Pelaires y en el Palau Solleric de Palma de Mallorca, en la Galería Joan Prats de Barcelona, en el Reina Sofía de la mano de Dore Ashton, para contemplar la pintura del que sin duda alguna fue el más europeo de los pintores norteamericanos de su generación, sobre el que tan bien ha escrito su amigo Pleyne, que en la cubierta del mencionado *Art et Littérature* reprodujo un papel de su propiedad, *Beside the Sea n° 24* (1962). Ninguna de esas muestras sucesivas iba a estar tan rodeada de calor humano. Además de la inauguración, absolutamente multitudinaria, hay que recordar en ese sentido –lo hice no hace mucho en un artículo en *Arte y Parte*, al que remito al lector que desee detalles más exactos al respecto- los encuentros del norteamericano con sus admiradores españoles en dos reuniones, la primera en el apartamento de Gustavo Torner, y la segunda en el estudio de Guerrero; y su visita a Cuenca y su Museo de Arte Abstracto Español; y la inmediata escala barcelonesa –en la Fundación Caja de Pensiones– de la muestra, motivo de otra estancia también pródiga en encuentros memorables.

Alrededor de 1980, los nuevos pintores españoles se fijaron mucho asimismo en el trabajo de otro pintor norteamericano, entonces bastante menos conocido que los hasta ahora mencionados, el californiano Richard Diebenkorn, el autor de los esplendentes e inolvidables *Ocean Park*, inspirados en la costa de su región natal. Constituyó una ocasión única el poder contemplarlos en la sala final de la retrospectiva de la Fundación, celebrada en 1992, y cuyo catálogo prologó John Elderfield, historiador del arte y *curator* del MoMA de Nueva York; una retrospectiva que también se vio en la Whitechapel Gallery de Londres, y en la Kunstverein de Frankfurt. Por mi parte, me acordé entonces –y volví a hacerlo años después, en Nueva York, contemplando las exposiciones diebenkornianas del Whitney Museum y de la Gagosian Gallery–, en clave muy personal, de que tres lustros antes, uno de mis primeros poemas publicados, aparecido en el suplemento “ArteFACTO” de la desaparecida revista *Arteguía*, se había titulado “Ocean Park”, y se había publicado junto a la reproducción de uno de los carbonillos oceánicos diebenkornianos. Así empezaba “Ocean Park”: “Si en la tiniebla en el norte / hubo alguna vez mil novecientos quince / no puedes no reconocer el estuario”...

Siempre en el mismo orden de cosas, *fifties* y nuevo espacio pictórico norteamericano, más recientemente, en 2000, le ha tocado el turno a uno de los mejores amigos del Rothko de los inicios; me refiero, naturalmente, a Adolph Gottlieb. Su retrospectiva estuvo organizada por la Fundación que cuida de su fortuna crítica y que dirige Sanford Hirsch, a quien debemos, en tiempos más cercanos, la organización de dos individuales, en el marco de la galería de Elvira González, donde también se ha visto en varias ocasiones la pintura de Rothko. Arte de gran elementalidad y gran intensidad cromática el de Gottlieb, que en sus inicios en los años cuarenta –en sus *Pictographs*– reflexionó mucho, igual que el Millares coetáneo de las *Pictografías canarias*, sobre el *Universalismo constructivo* de su admirado Torres-García, mientras por el lado de la intensidad cromática su obra de madurez aguanta la comparación con la de Miró.

Rothko y Bonnard han sido asociados, en 1997, por los responsables de la Pace Gallery de Nueva York, en una muestra, *Bonnard and Rothko: Color and Light*, hecha junto con sus socios de Wildenstein, destinada a los amantes de la pintura, por encima de las etiquetas, con catálogo amarillo muy bien prologado por Bernice Rose, y de la que creo merecería la pena concebir algún día una versión museística. Sabemos que en 1947-1948 el ruso-norteamericano quedó fuertemente impresionado, primero, por una individual de Bonnard en la Bignou Gallery, y, luego, por la retrospectiva del mismo pintor en el MoMA, museo donde por aquella misma época también le impactó *L'atelier rouge*, de Matisse, otro de sus faros, al que rendiría homenaje explícito en un célebre lienzo de 1953. De entonces data la configuración del sistema plástico que sería el suyo por el resto de sus días. Cuando en 1983 la Fundación propuso una extraordinaria retrospectiva de Bonnard, fue de algún modo en esa perspectiva rothkiana como la “leímos”. Bonnard, “le nabi japonard”: un pintor muy bien explicado por Ángel González García en su texto de aquel catálogo. Bonnard: un “pintor de pintores” sobre el que uno ha hablado a menudo con otros, por ejemplo con Alex Katz.

También en parecida perspectiva, se “leía” entonces, entre nuestros pintores *eighties*, a Claude Monet, cuya clásica –y excelente– biografía por Gustave Geffroy había sido significativamente reeditada por las gentes de la revista *Macula* de París, y cuyas glosas por André Masson o por Clement Greenberg nos deslumbraron, interesándonos además el clásico libro de Georges Clémenceau sobre las *Nymphéas*. Fernando Zóbel, gran degustador de museos ocultos y de maestros de antaño, nos había puesto sobre la pista del Musée Marmottan, junto al Bois de Boulogne, un museo no muy frecuentado, y por ello especialmente delicioso, como lo es, siempre en París, el dedicado a Gustave Moreau. *Monet en Giverny*, la exposición que la Fundación presentó en 1991, no fue la primera madrileña dedicada al padre del impresionismo, ya que en 1986 Paloma Esteban había comisariado para el MEAC una magna retrospectiva. Pero aquella muestra de 1991, basada precisamente en las colecciones del Musée Marmottan, y en cuyo catálogo se recuperan oportunamente algunos de los puntos de vista de Geffroy sobre su coetáneo, se centraba en el Monet final, es decir, justo en el Monet cuyo ejemplo sería fructífero para



Masson, para Sam Francis, para Riopelle, para Joan Mitchell, que, como nos lo había dicho durante su segunda y última y brevísima estancia madrileña, vivía y pintaba en Vétheuil, en una casa junto al Sena, en la avenue... Claude Monet.

Además de Monet y Bonnard, otros dos pintores de aquella formidable alba francesa y finisecular (impresionismo, post-impresionismo, simbolismo) de la modernidad, han sido objeto de exposiciones en la Fundación. En 1990, y con lo que de él figura en la colección Ian Woodner, le tocó el turno a Odilon Redon, pintor y grabador extremadamente literario y enigmático, y amigo de nuestro Ricardo Viñes, que se refiere a él en su diario íntimo. Seis años más tarde, con catálogo prologado por Valeriano Bozal, al meteórico y siempre genial Henri de Toulouse-Lautrec, pintor y grabador él también, y cartelista que supo elevar a categoría la anécdota callejera *fin de siècle*.

Frente al impresionismo, el cubismo. Aunque hay quien, como nuestro Francisco Bores, intentó, tempranamente, conciliarlos, lo cierto es que, en el arranque del siglo XX, *la revolución cubista* –parafraseo el título de un gran libro, desgraciadamente todavía no traducido al castellano, de Serge Fauchereau– constituyó el fundamento del arte de vanguardia. Varias han sido las exposiciones de protagonistas de aquella revolución que se han podido contemplar en la Fundación: además de la mencionada de Picasso, recordemos la de un Georges Braque (1979), al que en el catálogo hicieron compañía escritores a él cercanos, como Pierre Reverdy, Jean Paulhan o Jacques Prévert; la de Fernand Léger (1983); la de Julio González, celebrada en 1980, cuando todavía faltaban nueve años para que abriera sus puertas el IVAM, que es hoy el gran conservatorio del arte del catalán que soñó una escultura que fuera dibujo en el espacio; la de Robert y Sonia Delaunay (1982); o, en 1990, la del extrañísimo cubismo checo, tal como se encuentra antologado en la riquísima colección de la Galería Nacional de Praga, cuyo entonces director, el fallecido Jiri Kotalik, prologaba el catálogo...

Todas y cada una de aquellas muestras merecería una glosa más extensa. Maravillosa fue, por ejemplo, la de Léger, en la que brillaban *Naturaleza muerta, contraste de formas* (1914) o *Discos en la ciudad* (1920), y con catálogo pertinentemente prologado por un Antonio Bonet Correa muy en sintonía, que desde el título mismo de su ensayo reivindicaba al francés como “pintor moderno”, comparaba su arte con el de Darius Milhaud o John Dos Passos, y recordaba además que Ramón Gómez de la Serna lo había retratado, con su peculiar estilo, en el correspondiente capítulo, “Tubularismo”, de *Ismos* (1931). Especialmente significativa, también, la muestra que reconstruyó el itinerario, España incluida, de los Delaunay, uno de esos matrimonios de artistas (otros: Alfred Stieglitz y Georgia O’Keeffe, Hans Arp y Sophie Taeuber Arp, Joseph Albers y Anni Albers, Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, Jackson Pollock y Lee Krasner) que tanto abundaron durante los años de las vanguardias. En el caso de Robert, el recorrido abarcaba desde sus formidables visiones del París de antes de 1914, hasta sus abstracciones dinámicas e integradas en la arquitectura de la Exposición de París de 1937, la misma para la cual Picasso pintó *Guernica*. En el de Sonia, se insistía de un

modo especial en su contribución a las artes aplicadas y a la moda. Como era inevitable, no faltaba un ejemplar de esa joya absoluta que es el libro desplegable *La prose du Transsibérien* (1913), en la que los “colores simultáneos” de la pintora dialogan con los versos de Blaise Cendrars, amigo del matrimonio, como lo fue también de Léger. En el catálogo, me tocó la grata tarea de estudiar el período español del matrimonio, período durante el cual estuvieron en estrecho contacto con Ramón Gómez de la Serna –siempre Ramón en todas las aventuras de nuestras primeras vanguardias–, con el chileno Vicente Huidobro –para cuyo poema *Tour Eiffel*, publicado en el Madrid de 1918, realizó Robert una espectacular cubierta al *pochoir*–, con los ultraístas Guillermo de Torre e Isaac del Vando-Villar... De todos estos escritores pueden leerse en el catálogo textos o poemas de homenaje del matrimonio.

Entre los portugueses que tuvieron trato asiduo con los Delaunay durante su estancia en el país vecino, figuró José de Almada Negreiros, pintor e ilustrador a ratos cubista y a ratos neoclásico, audaz poeta futurista, narrador, ensayista de la generación de Pessoa –al que retrató en una efigie ya inmortal, de la que existen dos versiones–, en definitiva, uno de los principales protagonistas de la vanguardia portuguesa, y madrileño de adopción entre 1927 y 1931. En 1984, la Fundación le dedicó a Almada una retrospectiva, en la que figuró la versión de la Fundação Calouste Gulbenkian del aludido retrato pessoano, la misma que se volvería a ver diez años después en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, en mi muestra en torno a *El poeta como artista*. Con la retrospectiva almadiana debemos relacionar, en 1981, otra anterior, de gabinete –de hecho no se celebró en la sala de exposiciones de la Fundación, sino en el sótano, en el *hall* del salón de actos–, en torno al propio poeta de los heterónimos, que pese a los esfuerzos de Ángel Crespo o José Antonio Llardent todavía no gozaba en nuestro país del reconocimiento, casi diríamos de la popularidad, de que goza hoy. En 1998 le tocó el turno a otro *modernista* luso, el malogrado pintor cubista Amadeo de Souza-Cardoso, la mayor parte de cuya carrera transcurrió en París, y uno de cuyos cuadros figuró, en 1913, en el Armory Show de Nueva York, punto de arranque simbólico del hasta hoy ininterrumpido idilio entre Manhattan y el arte moderno.

Pintora por antonomasia de aquel Nueva York moderno, y figura singularísima, especialmente durante sus años finales, de aislamiento en las inmensidades de Nuevo México, fue Georgia O’Keeffe, la mujer del genial fotógrafo Alfred Stieglitz, el fundador de *Camera Work* y de *291*: a ambos acabo de mencionarlos entre los grandes matrimonios de artistas del siglo XX, y de ambos resulta inevitable hablar siempre que se trata –ver por ejemplo el catálogo de una reciente muestra de la National Gallery de Washington, y el de otra conjunta del Musée d’Orsay de París y del Reina Sofía– de los orígenes del arte moderno norteamericano. En 2002 la Fundación consiguió organizar algo tan difícil como una retrospectiva O’Keeffe, acertadamente titulada *Naturalezas íntimas*.

Del Nueva York nocturno de la pintora del río de luz de Broadway, al Nueva York abstracto y trepidante del Piet Mondrian del período final. Pocos artistas del siglo XX tan íntegros, tan de una pieza, como el holandés que fundó la revista *De Stijl*, y el neo-plasticismo, movimiento tan decisivo no sólo en el ámbito de

la pintura, sino también en el de la tipografía, y en el de la arquitectura. Mondrian constituye ciertamente una de las cumbres del siglo XX. Pocas obras producen en nosotros la sensación de serenidad constructiva que produce la suya, que en ese sentido se inscribe, como ha señalado más de un historiador, en la tradición intemporal holandesa de Saenredam o Vermeer. Entre los grandes recuerdos que debemos a la Fundación está la retrospectiva mondrianesca de 1982, una exposición espléndida, difícil de repetir, y de hecho irrepetida en nuestro país, para cuya realización se contó con la colaboración de, entre otros, el Gemeentemuseum de La Haya, el Stedelijk Museum de Amsterdam, el Van Abbemuseum de Eindhoven, el MoMA de Nueva York, Max Bill... Gracias a la misma pudimos apreciar la coherencia y el rigor de la trayectoria del pintor, cuyo ejemplo sería decisivo para Rothko, o para su amigo el compositor Morton Feldman. Desde sus orígenes

naturalistas en el marco de la llamada Escuela de La Haya –la obra más antigua, *Paisaje con casa y canal*, databa de 1897– hasta un final apoteósico: seis pinturas de los años cuarenta, tres de ellas inconclusas –extraordinaria *work in progress*, con sus cintas adhesivas a la vista–, recuperadas por Sidney Janis, y que constituyen una perfecta traducción a un lenguaje abstracto y absoluto, pre-minimalista, de las vivencias del holandés en la ciudad vertical que un día se llamó New Amsterdam. Entre medias, el cubismo; sus esenciales variaciones de los años diez sobre el mar del Norte en Domburg, sobre la iglesia de esa localidad, o sobre un árbol; y sus más elementales y austeras composiciones no-figurativas del período central.



Siempre en el ámbito de lo constructivo, de palabra mayor debemos calificar la retrospectiva de 42 cuadros del suprematista Kasimir Malevich –*Malevich: Colección del Museo Estatal Ruso: San Petersburgo*– que la Fundación nos ofreció en 1993, y que luego viajó al Museo Picasso de Barcelona, y a Valencia, al IVAM, sin duda el museo español que de siempre más atención ha prestado a las tendencias constructivas del arte del siglo XX, de las que posee algunos ejemplos importantes en sus fondos. En 1985, es decir, ocho años antes de la muestra malevichiana, y cuando la pinacoteca valenciana era tan sólo un sueño, o todo lo más un proyecto conocido por pocos, la Fundación había

propuesto una gran colectiva en torno a la *Vanguardia rusa 1910-1930: Museo y Colección Ludwig*. Otra exposición importante que nos volvió a hacer viajar mentalmente hasta aquellas lejanas estepas, fue la retrospectiva de Marc Chagall de 1987 –en el catálogo, sendos textos de Louis Aragon y André Malraux–, complementada doce años más tarde con una muestra centrada específicamente en su vivencia de las tradiciones judías.

Si para Chagall el judaísmo constituyó siempre un hilo conductor de su vida y obra, algo parecido le sucedió con el catolicismo al francés Georges Rouault, un solitario entre muchos, un católico a lo León Bloy, un pintor atormentado y muy auténtico, y precursor de los expresionistas alemanes. Rouault fue objeto, él también, en 1995, de una magna retrospectiva en la Fundación.

El expresionismo alemán, al que acabo de hacer referencia a propósito de Rouault, ha constituido uno de los ámbitos de actuación preferentes de la Fundación a lo largo de los últimos años. Ninguna otra institución española ha trabajado tan sistemáticamente en pro del conocimiento de tan fundamental movimiento, cuyas huellas se advierten por doquier, no sólo en los ámbitos de la pintura, la escultura y el grabado, sino también en los de la poesía, la narrativa, la música –campo en el que, no olvidemos, tanto ha hecho la Fundación– y el cine. Además de la magna colectiva de 1993 en torno al grupo *Die Brücke*, procedente del museo berlinés de mismo nombre, y de la sección correspondiente de la muestra de 1985, *Xilografía alemana en el siglo XX*, organizada por el Goethe Institut, y que, como no podía ser de otro modo, llegaba hasta las águilas boca abajo de George Baselitz, hay que recordar las retrospectivas del ruso germanizado Alexej von Jawlensky (1992), de Emil Nolde (1997, y con el subtítulo “Naturaleza y religión”), de Max Beckmann (1997 también) y de Karl Schmidt-Rottluff (2000), sin olvidar, en el arranque de esta historia, la ya mencionada de Kokoschka, con cuya obra nos volveríamos a encontrar en la programación de 1995, dentro de la magnífica colectiva *Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés (1898-1918)*. Con ese mismo mundo tiene que ver otra muestra que tuvo menor repercusión, la de Lovis Corinth (1999), una atractiva figura del entre-dos-siglos. Como todas estas muestras fueron excelentes, resulta difícil quedarse con una; por mi parte, creo que elegiría la de Beckmann.

Nacidos al arte en el seno del expresionismo, ni el ruso Wassily Kandinsky ni el suizo Paul Klee, ambos con fuerte influjo también del simbolismo, se quedaron en aquellas aguas, y la prueba está en el hecho de que durante la década del veinte ambos pertenecieran, primero en Weimar y luego en Dessau, al claustro de profesores de la Bauhaus, la formidable escuela de arte y arquitectura de signo funcionalista, tras cuyo cierre por los nazis ambos debieron marcharse del país, refugiándose el primero en París, y el segundo en su país natal. Al padre de la abstracción e impulsor del *Blaue Reiter*, “el jinete azul”, la Fundación le ha dedicado dos exposiciones, la primera en 1978 –año, por cierto, en que también recaló en la Fundación una itinerante del Goethe Institut en torno a la mencionada escuela– y de carácter retrospectivo, y la segunda en 2003, centrada en los orígenes de la abstracción, y con catálogo prologado por Valeriano Bozal. En cuanto a Klee, la perfecta retrospectiva que le dedicó en 1981, integrada por fondos procedentes de Berna, y de Beyeler –un apoyo exterior fundamental, por aquella época, para el equipo de la Fundación–, no fue la primera muestra del pintor en nuestro país, ni obviamente sería la última, pero constituyó otro de los momentos estelares de un trabajo ejemplar en pro de la cultura moderna. Pocos pintores poseen la capacidad de poesía de que hizo gala, a lo largo de toda su vida, aquel al que el propio Kandinsky definió certeramente como creador de *kleine Welte*, de pequeños mundos.

Parecida magia de los pequeños mundos, y del pequeño formato, parecida capacidad para encerrar el mundo y sus enigmas en una cuartilla –capacidad patente en tantas de las obras de Klee que pudimos contemplar en la Fundación, por ejemplo en *Pequeño puerto* (1914), de 15 centímetros de alto por 14 de ancho, opera, en otro ciclo histórico anterior, en las acuarelas del británico Turner, objeto en 2002 de una

preciosa muestra: *Turner y el mar: Acuarelas de la Tate*. Algo similar, en la vecindad precisamente del universo kleeiano, sucede asimismo en la obra, tan del gusto de Morandi, del alemán Julius Bissier. Presente en el calendario expositivo de la Fundación de 1984, Bissier, al que luego, en 1998, dedicaría otra hermosa muestra la Fundación Bancaja, de Valencia, por momentos parece preludiar el universo cordial y sutil de nuestro Manuel H. Mompó: en ambos, uso expresivo del blanco del papel o del lienzo, signos bailando, aire de la calle...

Siempre en el ámbito germánico, y casi siempre con parecida dimensión de intimidad, otro personaje clave del ciclo de las vanguardias fue Kurt Schwitters. Especialísima magia poseyó la retrospectiva que en 1982 le dedicó la Fundación. Cuando se celebró, apenas se conocía en España la obra de este creador alemán multifacético, fronterizo y errante, pintor, poeta –sus obras completas, editadas por Dumont, ocupan varios gruesos volúmenes–, tipógrafo, casi compositor con su *Ursonate*, dadaísta aunque, a diferencia de sus compañeros berlineses, no en clave política, inventor del *Merz*, amigo de neo-plasticistas y constructivistas, y arquitecto utópico en sus

proliferantes *Merzbau*, obras de arte totales que en clave hispánica cabe comparar con los torreones de Ramón Gómez de la Serna. Enseñado después, en 1995, con carácter enciclopédico, en el IVAM –que posee obra suya–, el universo schwittersiano fue objeto, en 1999, es decir, casi veinte años después de la primera, de una segunda exposición en la Fundación, titulada *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, integrada por obras –suyas y, ahí residía la novedad, de otros artistas del mismo ciclo histórico– pertenecientes a la colección de su hijo.



También autor de una considerable obra escrita, y también sucesivamente expresionista y dadaísta –lo mismo que le sucedería a un tercer creador de aquel mismo ciclo histórico, el escultor y poeta Hans Arp–, Max Ernst se iba a convertir en una de las principales figuras del movimiento surrealista, dentro del cual sería especialmente estrecha su relación con Paul Éluard. Asimismo es de destacar su etapa de exilio norteamericano, durante la cual estuvo casado con Peggy Guggenheim. De extraordinaria y completísima debemos calificar la exposición que le dedicó en 1986 la Fundación, en cuyo catálogo escribe un gran conocedor de su obra –y gran amigo de la Fundación– como es Werner Spies. Lo fueron también las de otros dos surrealistas, ambos belgas, y cuyo imaginario encuentra sus antecedentes en el simbolismo del “plat pays”: en 1989, la de René Magritte, sin duda junto con Dalí el más popular y el más imitado de los partícipes del movimiento fundado por Breton, y en 1998 la del menos conocido Paul Delvaux, el pintor de las estaciones de ferrocarril y de las mujeres enigmáticas, muestra última que se complementó con otra de papeles en la vecina Fundación Carlos de Amberes.

En el caso del suizo Alberto Giacometti, sólo episódicamente surrealista durante un breve tramo de su dilatada trayectoria y luego creador paradigmáticamente solitario, objeto más tarde de varias muestras en nuestro país, la Fundación también fue pionera con su retrospectiva de 1976, integrada por obras procedentes



de la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence, y en cuyo catálogo nos encontramos con las firmas de Jean-Paul Sartre, Jean Genet y el poeta y crítico de arte Jacques Dupin. Los personajes en bronce de Giacometti, reducidos a la mínima expresión, sus retratos inquisitivos al óleo, sus dibujos que se deshacen en el aire, pertenecen a lo más característico de nuestra época.

Hablando de solitarios cuyo papel ha tardado demasiado tiempo en ser reconocido, de auténtica proeza cabe calificar la retrospectiva de Edward Hopper realizada por la Fundación en 1989, en colaboración con el Musée Cantini de Marsella, y con texto en el catálogo de Gail Levin, la gran especialista en la materia.

Si hay un pintor cuya fortuna crítica ha ido en aumento tras su muerte, y que hoy nos encontramos por doquier –sin que ello reste un ápice a su especialísima calidad–, ese es el gran figurativo norteamericano, visitante fugaz de un París que pintó aproximándose al tono de Marquet, y cantor incomparable, ya definitivamente retornado a su país natal, de los domingos neoyorquinos y de las costas de Cape Cod.

Otro solitario, de otra estirpe: el británico Ben Nicholson. La exquisita y esencial muestra que la Fundación le dedicó en 1987, con catálogo prologado por Jeremy Lewison, y precedente de otras como la que organizó Jorge Mara en su desaparecida galería madrileña, o como la que más recientemente ha presentado el IVAM, permitió hacerse una idea del modo tan peculiar que el autor de algunos de los relieves más importantes del siglo XX tuvo de asimilar las conquistas del constructivismo, haciéndolas compatibles con el temblor figurativo del mundo, y con un gusto por la voz baja similar al que entre nosotros sintió Gerardo Rueda, que tanto lo admiraba.

Memorable fue, en 1984, la retrospectiva del norteamericano y surrealista aparte Joseph Cornell, muy bien montada, con una atmósfera en penumbra, como de gabinete de curiosidades, por Gustavo Torner, gran admirador –al igual por cierto que lo fuera Zóbel– del morador de Utopia Parkway. Para Cornell, sobre el que en el catálogo puede leerse un hermoso texto de Fernando Huici, fueron decisivas las cosas vistas en el Nueva York de comienzos de los años treinta, y especialmente los *collages* de Max Ernst, mostrados por Julien Levy. Viajero inmóvil a lo Julio Verne o a lo Lezama Lima, a Cornell, tan bien dicho por poetas como Octavio Paz o Charles Simic, las almonedas, los anticuarios, las librerías de viejo y las tiendas de baratijas de Manhattan le proporcionaban los trampolines necesarios para construir sus cajas –entre ellas las de tema hotelero–, y para un viaje mental a Europa, del que nos proporcionan numerosas pistas sus maravillosos diarios, hasta el momento publicados sólo fragmentariamente por Thames and Hudson, en edición de Mary Ann Caws, y en los que uno se topa, con sorpresa y agrado, con referencias a Alain Fournier, Déodat de Séverac o el ya mencionado Ricardo Viñes, del que, por cierto, la única vez que he tenido ocasión de escuchar una composición en directo ha sido en el auditorio de la Fundación, en un memorable recital de piano de Pedro Espinosa. A diferencia de lo que ha sucedido con otros nombres que, como otras tantas

iluminaciones, le debemos a la Fundación, Cornell no ha vuelto a figurar nunca más, y es una pena, en nuestras carteleras expositivas, aunque por suerte sí posean obra suya tres de nuestros museos, el Reina Sofía, el Thyssen, y el IVAM.

De aquella misma Norteamérica, que es y no es la del expresionismo abstracto, nos habló, en 1994, una retrospectiva que constituyó otra primicia absoluta: la del escultor norteamericano de origen japonés Isamu Noguchi, un creador sutil e inclasificable, que como muy bien ha demostrado Dore Ashton en la monografía que le dedicó, vivió entre dos culturas, y al que debemos además, a mediados de los años treinta, alguna contribución a la modernidad mexicana. Aquí también la Fundación –que aquel mismo año presentaba una exquisita muestra en torno a los *Tesoros del arte japonés: Período Edo (1615-1868)* del Museo Fuji de Tokio– resultó pionera. Tendrían que pasar casi diez años para que, en 2002, y esta vez en el Reina Sofía, volviera el nombre del escultor a la cartelera madrileña, en una muestra por lo demás bien distinta, en la que junto a su escultura comparecían, en un despojado montaje de Bob Wilson, sus diseños y sus escenografías.

Otro caso aparte es el del alemán norteamericanizado Richard Lindner, heredero de muchos de los supuestos del realismo mágico centroeuropeo, y autor de algunos cuadros extraordinarios, entre ellos aquel *Niño con máquina* que Gilles Deleuze y Félix Guattari colocaron en el frontispicio de su célebre libro *L'Anti-Oedipe*. Que la retrospectiva lindneriana de 1998, tras verse en la Fundación, viajara luego a Valencia, al IVAM, nada tiene de extraño, ya que ese museo posee *Rear Window* (1971), otro de los cuadros importantes de un pintor cuya contribución a la modernidad era glosada en el catálogo nuevamente por Werner Spies.

El francés Jean Dubuffet, inventor del llamado *art brut*, y considerado por Clement Greenberg como el gran nombre europeo del arte de la segunda posguerra mundial –por mi parte debo decir que, aun interesándome bastante ciertas zonas de la obra, no comparto ese juicio crítico–, fue objeto de una retrospectiva temprana, en 1976 –la segunda individual de la Fundación–, precedente de las que recientemente se han visto en la sala de exposiciones madrileña de La Caixa, o en el Guggenheim de Bilbao. En 1978, mediática, como no podía ser de otro modo, fue la retrospectiva de Francis Bacon. Impresionante, ciertamente, era aquella muestra de otra de las grandes voces figurativas del siglo, de un creador que por azares de la vida terminaría falleciendo, catorce años después, en Madrid, y que también ha “repetido”, pero no con una exposición de aquella envergadura, en las carteleras españolas. Siempre en esa clave *fifties*, le siguieron, en 1991, la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, gran figura secreta de la Escuela de París, reconstructora en la memoria de su Lisboa natal esmaltada de azulejos, y evocadora de bibliotecas, estaciones de tren y otros espacios laberínticos; y en 2000, el pintor y escultor *Op* Victor Vasarely, nacido en Hungría, donde fue discípulo de Lajos Kassák, y con el que en el París de los años cincuenta estuvo en contacto nuestro Eusebio Sempere, en el marco común de la Galerie Denise René.

El Paso después de El Paso se tituló, en 1988, una interesante colectiva que se correspondía exactamente con su título: qué habían hecho los miembros del mítico grupo madrileño fundado en 1957, después de su disolución, acaecida tres años después.

A lo largo de las páginas precedentes ya he citado en varias ocasiones a Fernando Zóbel. Zóbel es de momento el único artista español al cual ha dedicado la Fundación, en 1984, una retrospectiva, bien es verdad que póstuma, ya que se planteó justo tras su muerte, acaecida aquel mismo año en Roma, y que nos dejó a todos desolados. La Fundación quería honrar así la memoria de quien había sido tan generoso con ella, al donarle nada menos que su ejemplar obra generacional, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, un referente fundamental, hay que repetirlo una vez más, para quienes vinimos después. La muestra, cuyo catálogo prologó con entusiasmo Francisco Calvo Serraller, y que itineró precisamente a la vieja ciudad castellano-manchega, a Sevilla –otro sitio clave en la vida del pintor– y a otras ocho ciudades españolas, ha sido la primera de una serie de retrospectivas póstumas que culmina por el momento en la que el Reina Sofía le ha dedicado en 2003. Zóbel, coleccionista, mecenas, “riche amateur” a lo Barnabooth, pero sobre todo, y por encima de todo, pintor: iluminación rothkiana en el arranque, abstracciones gestuales en negro, paisajes blancos de un leve impresionismo abstracto, relecturas de ciertos maestros de antaño, de Saenredam a Degas...

Siempre a propósito de nuestra generación abstracta, merece también un recuerdo la exposición *Arte español en Nueva York*, celebrada en 1986, y mediante la cual la Fundación presentó la excepcional colección que de nuestros artistas de aquel ciclo histórico, tan influenciados por el *action painting*, reunió el norteamericano Amos Cahan. Consecuencia lógica de aquella muestra, cuyo catálogo prologó el firmante de estas líneas –también autor del texto incluido en la referida muestra *El Paso después de El Paso*–, fue la buena noticia de la adquisición por parte de la Fundación de aquel conjunto de obras, que enriquecieron considerablemente la ya rica pinacoteca conquense.

Una exposición especialmente interesante, pues abría perspectivas nuevas para el público español, fue la titulada *Zero, un movimiento europeo* (1988), en la que se revisaba la aportación de aquella galaxia alemana a caballo entre las décadas del cincuenta y el sesenta, a la que pertenecieron Günther Uecker y Heinz Mack, entre otros, y que tejió contactos con otros grupos experimentales entonces operativos en el continente.

Volviendo por unos instantes al ámbito de la cultura norteamericana, hay que destacar la importancia de la colectiva minimalista de 1981, y de una serie de individuales que nos introdujeron en el universo del *pop art*, me refiero a las de Roy Lichtenstein (1983), Robert Rauschenberg (1985), Andy Warhol (1990), y el recientemente fallecido Tom Wesselmann (1996). De las cuatro, la más impactante fue a mi modo de ver la del primero de los mencionados, pintor muy pintor pese a que, como es bien sabido, su principal material de partida fuera durante años



el arte del *comic*. Entre nosotros Lichtenstein, que con tal motivo estuvo en Madrid, ha sido un referente importante para el Equipo Crónica y, ya en solitario, para Manolo Valdés. Sería objeto, póstumamente, de sendas exposiciones en el IVAM y en el Reina Sofía, en el patio de cuya ampliación ha quedado emplazada una de sus esculturas monumentales. En cuanto a la muestra de Warhol, un artista que en 1983 Fernando Vijande había traído a Madrid *in person*, en olor de multitudes –justo cuando la Fundación traía a Lichtenstein, obviamente rodeado de menor tumulto–, fue póstuma, y estuvo restringida a su serie –la última que salió de sus manos– para la casa Daimler-Benz.

Del *pop* británico, referencia básica –más que el norteamericano– para Alcolea, Pérez Villalta y otros de los neo-figurativos madrileños de la década del setenta mencionados en el inicio de estas líneas, el único que ha figurado, en 1992, con su obra y en persona, en la programación de la Fundación, ha sido David Hockney, con una retrospectiva presentada después en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y el Palau de la Virreina de Barcelona. Bien es verdad que, pese a la presencia en el catálogo de Marco Livingstone –que también escribiría en el mencionado de Wesselmann–, la etiqueta *pop* no sirve del todo para describir el singularísimo trabajo de este pintor aparte, que, a caballo entre Londres y Los Angeles, ha terminado convirtiéndose en una de las grandes voces de la figuración contemporánea, y que además ha realizado una considerable e innovadora obra fotográfica.

A propósito de fotografía, la pionera británica Julia Margaret Cameron en 1984, el francés Henri Cartier Bresson en 1983 y, con catálogo prologado por el poeta Yves Bonnefoy y el norteamericano Irving Penn, en 1987 uno de los artífices de *Vogue*, han sido los tres únicos creadores del arte de la cámara, que han sido objeto de individuales en la Fundación; por lo demás, en 1981, en un momento en que aquí se hablaba más bien poco de ese arte moderno por excelencia, la Fundación presentó la importante colectiva *Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960*, procedente del MoMA de Nueva York, y comisariada por un personaje decisivo y que ya ocupa un lugar en la historia, como es John Szarkowski, al que también se debió la muestra de Penn. Acercándonos al momento presente, hay bastantes fotografías contemporáneas, junto a pinturas, esculturas, videos e instalaciones, en la colectiva *Contemporanea: Kunstmuseum Wolfsburg*, recién inaugurada en el momento en que pongo fin a estas líneas, y en la que, por ejemplo, se pueden contemplar obras de Nobuyoshi Araki, Richard Billingham, Jan Dibbets, Andreas Gursky, Cindy Sherman o Jeff Wall.

A la larga y sin embargo no exhaustiva lista de exposiciones que he intentado recordar en las líneas precedentes –me he dejado fuera la muestra de los excelentes fondos goyescos propiedad de la Fundación, y las muestras de becarios, y no pocas colectivas, alguna tan sugerente como la del arte de Nueva Guinea y Papúa (1977), o la titulada *Ars Medica* (1978), con texto en el catálogo del gran Carl Zigrosser, o el repaso a *Medio siglo de escultura: 1900-1945* (1982) de la mano de Jean-Louis Prat, o *Estructuras repetitivas* (1985), que glosó Simón Marchán–, hay que añadir, de 1994 en adelante, otras celebradas no en su sede principal tantas veces aludida de la madrileña calle de Castelló, sino en Cuenca y Palma de Mallorca, en los dos museos

propiedad de la Fundación. Picasso con su *Suite Vollard*, Nolde, Kandinsky, Rodchenko, Liubov Popova, Schwitters, Delvaux, Motherwell, Gottlieb, Esteban Vicente, Guerrero, Chillida, Millares, Saura, Lucio Muñoz, Sempere, Zóbel, Rueda, Mompó, Rauschenberg, Frank Stella, Gordillo, Miquel Barceló con sus cerámicas... son los nombres –algunos de ellos mostrados también, hemos podido comprobarlo, en Madrid– que han desfilado por esos dos espacios, que además de por su proyección nacional –especialmente patente en el caso de Cuenca, donde fue una delicia poder contemplar, en 1994, la exposición *Zóbel: Río Júcar*– son importantes por su aportación a la vida cultural de las ciudades en que se encuentran ubicados.

A propósito de esto mismo, a nadie se le escapa que la Fundación ha contribuido, más que ninguna otra institución española, a la descentralización de nuestra vida cultural. Ahí habría que hablar de su impulso decisivo a programas de dinamización tan ejemplares como han sido y siguen siendo Cultural Albacete y Cultural Rioja, con algo del espíritu de las viejas Misiones Pedagógicas. O de sus itinerantes por los más variados y a veces apartados rincones de la geografía nacional y mundial, a los que ha llevado exposiciones como la mencionada de Goya, como una selección de sus fondos contemporáneos que se tituló *Arte'73*, como una en torno a nuestro grabado abstracto...

A lo largo de las líneas precedentes me he referido, en más de una ocasión, a textos aparecidos en los catálogos –en su mayoría agotados, y el dato me parece bien significativo, ya que nos habla de una abrumadora respuesta del público– de las exposiciones organizadas por la Fundación. Esta ha contribuido decisivamente a la renovación del concepto mismo de catálogo, género languideciente en la España de los setenta. De obligada mención resultan, en ese sentido, sus dos artífices sucesivos, el llorado Diego Lara –memorables los que hizo para las muestras de Matisse, Léger, Klee, Schwitters, Willem de Kooning o Motherwell–, y el pintor Jordi Teixidor, dos grafistas exigentes, cuyos criterios han marcado una pauta para gentes que han venido después. También merece ser subrayada la colaboración con la Fundación, especialmente decisiva durante los primeros años de la aventura aquí evocada, de Gustavo Torner.

Realidad visible, sí. Labor cumplida. Ninguna otra institución española ha contribuido tan sustancialmente a la educación artística –iba a escribir, flaubertianamente: sentimental– de la generación a la que pertenezco, como la Fundación Juan March; de lo que me arrepiento, en cambio, y me permito terminar con esta pequeña confesión o lamento personal, es de no haber estado más pendiente en su momento de su programación literaria y musical, que me habría permitido acudir –y desgraciadamente no lo hice– a convocatorias que tuvieron por protagonistas a creadores como Gerardo Diego, Álvaro Cunqueiro o Frederic Mompou –por nombrar sólo a tres–, hoy para mí fundamentales.

Revisión de la modernidad

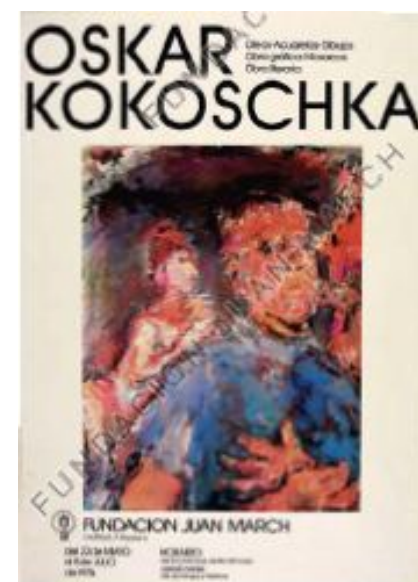
En otoño de 1974, cuando el régimen de Franco (1939-1975) declinaba y la restauración de la democracia se planteaba ya, para España, como una posibilidad no lejana, la Fundación Juan March llevó a cabo la primera de sus extraordinarias exposiciones de arte contemporáneo –en aquel caso, de arte español– que desde entonces definirían la parte quizá más sustancial, y desde luego la más conocida, de la actividad de la institución en sus primeros cincuenta años de existencia. Tomadas en su conjunto, las exposiciones que la Fundación March organizó en su sede de Madrid entre aquel año y 2003 –exposiciones de Kokoschka, Dubuffet, Giacometti, Bacon, Picasso, Kandinsky, Beckmann, De Kooning, Matisse, Léger, Rauschenberg, Rothko, Hopper, Chagall...–, iban a suponer, fuera o no ése el propósito de los organizadores, un proyecto capital: una revisión en profundidad de la modernidad en su momento esencial, esto es, entre principios del siglo XX y los años 1970-80, o, si se quiere, desde Cézanne y el post-impresionismo hasta la llamada crisis de las vanguardias.

Para España, ese proyecto, en sí mismo importantísimo, tenía valor adicional. Carentes entonces los museos españoles de colecciones significativas de arte no español del siglo XX –pues se recordará que museos esenciales como el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, o el Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia, o el Museo Thyssen-Bornemisza también de Madrid, o el Museo Guggenheim de Bilbao, se abrieron con posterioridad a 1974, ya avanzada la década de 1980, si no en la de 1990–, las exposiciones de la Fundación March significaron, muchas veces, el primer encuentro directo de la sociedad española con aquella modernidad; y siempre, un diálogo fecundo y posiblemente imprescindible entre ésta y la propia cultura española. De esa forma, la Fundación March fue pieza capital en la dinamización, verdaderamente excepcional, que iba a experimentar la cultura española tras la restauración de la democracia a partir de 1975, y decididamente desde mediados de los años ochenta, merced al esfuerzo de instituciones públicas y privadas y en respuesta a una demanda social de cultura inusitadamente exigente (como reflejaría la asistencia masiva que desde entonces registrarían en toda España, no sólo en Madrid, las actividades culturales: exposiciones, conciertos, universidades de verano, ciclos de conferencias y similares). La Fundación March contribuyó así a un hecho cultural, política e históricamente decisivo, sobre todo a la luz de la evolución española entre 1939 y 1975: a que España recobrase el pulso de la modernidad, como de alguna manera simbolizaba su sede en Madrid, inaugurada en 1975, un singular edificio cuadrado, de esquinas redondas y fachadas de mármol, obra de José Luís Picardo.

El arte y los dilemas de la modernidad

Como se sabe, modernidad, palabra que ha aparecido ya con reiteración tal vez excesiva en las líneas anteriores, es término equívoco, por lo menos impreciso, y de definición arbitraria o subjetiva, pero que remite en cualquier caso al estado de malestar o crisis en que (como se observó desde muy pronto) parecía estar instalada la sociedad contemporánea, y del que pudo ser manifestación particularmente significativa la nueva sensibilidad estética que empezó a afirmarse desde principios del siglo XX: “Generalizando, el arte moderno –escribió en 1951 Herbert Read en su ensayo *Contemporary British Art*– es un arte personal, subjetivo en sus orígenes y arbitrario en sus convenciones” que, como añadía en otro pasaje de su ensayo, carecía de unidad y se definía por una diversidad que reflejaba, siempre en palabras suyas, “la naturaleza fragmentada de nuestra sociedad”. “El arte de este medio siglo –afirmaba en 1952 Romero Brest, en *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*– señala la gravedad de la encrucijada en que se halla el espíritu del hombre”.

En efecto, a partir de Cézanne y el post-impresionismo, desde principios, pues, del siglo XX, el arte entraría en una etapa de experimentación permanente, provocadoramente audaz y creativa por un lado, pero también, y en muchos sentidos, indefinible, incoherente y contradictoria, como muy bien reflejarían las exposiciones de la March. El expresionismo, por ejemplo –ampliamente representado, individual y colectivamente, en dichas exposiciones–, se propuso de forma explícita y deliberada hacer de la incertidumbre moral y de la ansiedad psíquica del hombre contemporáneo –de la “ansiedad metafísica”, en palabras del historiador del arte Wilhelm Worringer– el objeto de su creatividad: era, según Worringer, un arte absolutamente opuesto a la calma y refinamiento del arte clásico. Así, en los retratos que realizó entre 1907 y 1912, Kokoschka, objeto en 1975 de la primera exposición no española de la March, pintó estados del alma, la tensión interior de los retratados, a modo de metáforas del malestar psíquico de la personalidad contemporánea. En Kandinsky, la tensión espiritual se tradujo, por el contrario, en una afirmación de la pintura como revelación de la emoción casi inmaterial del alma del artista, lo que le llevó a rechazar toda apariencia de materialidad en su obra hasta llegar, en 1910, a la pura abstracción. Desde el cubismo, junto con la abstracción la ruptura más radical que se había producido en la historia del arte desde Giotto, Léger creó una pintura –colores llamativos, formas geométricas simples: cilindros, tubos, discos– que de alguna forma subrayaba la progresiva mecanización de la vida social que máquinas y tecnologías modernas habían producido. Beckmann presentaría a su vez una visión turbulenta y fragmentada del mundo, a través de una obra dominada por autorretratos, circos y extrañas narraciones alegóricas derivadas de escenas bíblicas y de mitos y leyendas clásicos. En sus cuadros de calles, lugares y habitaciones vacías, el norteamericano Edward Hopper pintó, por su parte, el sentimiento de soledad y melancolía que definían la existencia del hombre moderno. La misma pintura de Rothko, por poner un último ejemplo del arte representado en la Fundación March, y más concretamente las grandes superficies rectangulares de color que definieron su obra desde 1949 hasta su muerte en 1970, quisieron expresar el drama humano, las emociones humanas más elementales (la tragedia, el éxtasis, la soledad, el destino), y hacer de esa forma de la pintura una experiencia religiosa o mística.



Pintura y escultura (Brancusi, Giacometti, Moore, Chillida) del siglo XX se configuraron, en suma, como ha solido decirse con frecuencia, como narrativas de la modernidad: de ahí, precisamente, su fragmentación, la diversidad de sus direcciones colectivas y de sus manifestaciones individuales, la carencia de trama y aun de lógica que les definirían. Y es que, en efecto, la modernidad, y dentro de ella el siglo XX, conllevarían cambios ideológicos y morales verdaderamente asombrosos. En 1932, el filósofo alemán Karl Jaspers observaba ya que algo enorme le había ocurrido al hombre contemporáneo: la destrucción del principio de autoridad, una radical desconfianza en la razón, una total disolución de vínculos, que hacían que todo pareciese posible. En *El Ser y el Tiempo* (1927), Heidegger definía al hombre como un ser temporal sólo seguro de su propia muerte. En *La rebelión de las masas* (1930), Ortega y Gasset argumentaba que los cambios sociales ocurridos desde finales del siglo XIX y primeras décadas del XX habían provocado, junto con una espectacular mejora del nivel de vida de las masas, la aparición de un tipo social nuevo, el hombre masa, que dominaba desde entonces la vida social y la vida política: Europa, como consecuencia, aparecía dominada por la vulgaridad intelectual, se había quedado sin moral, sin proyecto ni programa de vida.

Lo que ocurría tenía mucho de extraordinario y desconcertante: a medida que el hombre avanzaba en su conocimiento, la vida se le hacía más complicada. Freud había mostrado –justo cuando comenzaba el siglo XX– los efectos que sobre la formación de la personalidad tenían los deseos reprimidos, la sexualidad, las pasiones subconscientes; en la misma capacidad que para el exterminio tenía la civilización occidental veía la raíz última de la agitación, infelicidad y angustia del hombre contemporáneo. La física de Planck, Einstein, Heisenberg y Bohr presentaba un universo regido, en todo caso, por la incertidumbre. La revolución científica e intelectual y los cambios sociales que la sociedad occidental conoció desde las últimas décadas del siglo XIX, y que no harían sino intensificarse a lo largo del XX, erosionaron seriamente la credibilidad de los mensajes religiosos y la autoridad moral y ascendencia espiritual de las distintas iglesias. Aunque la religión seguiría constituyendo el fundamento de la vida social de muchos pueblos y culturas, y probablemente una necesidad íntima para la espiritualidad de muchos hombres, los problemas teológicos, los dramas religiosos, la idea misma de Dios, fueron dejando de ser parte central de los debates relevantes de la sociedad occidental. La historia, no la religión, daba ahora razón de la vida y de las cosas. Para la filosofía (Dilthey, Bergson, Ortega, Heidegger...), la vida era algo que al hombre le acontecía pero cuyo sentido y significación se le escapaban; para el existencialismo de los años 40 y 50, la condición humana era, en palabras de Sartre, una pasión inútil, en razón justamente de la inutilidad y absurdo de la existencia. Los mismos historiadores probaban –lo dijeran o no– que la marcha de la historia no era otra cosa que un proceso discontinuo e incoherente.

Todo ello revelaba que, si bien el progreso y bienestar de la vida moderna eran evidentes –hasta el extremo de que, a fines del siglo XX, el Estado era una entidad básicamente social, un estado con numerosísimas atribuciones en materia económica, asistencial, laboral y educativa, y factor de una amplísima redistribución de rentas y riqueza–, la construcción del mundo contemporáneo conllevaba un altísimo coste existencial. Pese al creciente bienestar social, parecía como si el progreso material y científico, el pluralismo ideológico, la visión de la vida como placer –todo ello, planteamientos capitales del siglo XX– hubiesen terminado por generar un sentimiento colectivo de infelicidad y, probablemente, un gran vacío moral. Desde luego, hechos como el auge de los totalitarismos fascista y comunista,

como las guerras mundiales, como el Holocausto, como el Gulag, fueron producto de una formidable crisis moral, de una pérdida de fe en los valores últimos de la libertad y de la dignidad humanas, hechos sólo posibles en sociedades no fundamentadas en pautas morales sólidas y vigorosas. Como mostrarían su literatura (Arthur Miller, Mailer, Updike, Bellow), su arte, sobre todo a partir de Pollock, Rothko y el expresionismo abstracto, y su mejor cinematografía, en los mismos Estados Unidos, el país que desde 1945 mandaba en el mundo, hegemonía mundial, bienestar material e hipermodernidad generarían un clima de neurosis, de ansiedad colectiva y manifestaciones inquietantes (criminalidad, drogas, delitos sexuales, alcoholismo...), clima que podía ser visto, por ello, como una metáfora del malestar espiritual aparentemente característico de la vida moderna.

Fuese como fuese, el siglo XX giró en torno a un amplísimo conjunto de ideas e incitaciones éticas e intelectuales: la vida como primera y principal realidad; el hombre como realidad compleja y sujeto de pasiones irracionales y subconscientes, y dependiente de su herencia genética; la vida como liberación y placer; el feminismo y el papel de la mujer en la sociedad; la industrialización y los problemas del crecimiento económico; los riesgos de la acción del hombre sobre la naturaleza y el medio ambiente; la estructura química de la vida; la naturaleza del universo y la materia... La irrupción de las masas en la vida pública, los nacionalismos, el crecimiento del poder del estado y los totalitarismos fascista y comunista, desafiaron los fundamentos ideológicos y políticos del liberalismo y la democracia. El pensamiento crítico plantearía, en general, la gran cuestión de la sociedad justa: el individuo como ser social y sujeto de derechos colectivos, igualdad de oportunidades, papel asistencial y protector del Estado, justicia distributiva, derecho a la educación y al empleo, bienestar social...; ensayistas liberales de la posguerra (Hayek, Popper, Hannah Arendt, Isaiah Berlin, Raymond Aron, Oakeshott), y escritores como Orwell, Camus y Koestler, irían proponiendo las ideas y conceptos esenciales sobre los que articular la sociedad como una sociedad abierta y libre: individuo como clave de la historia y objeto de la política, pluralismo político, neutralidad moral del estado, ámbito mínimo de libertades. Ya en la segunda mitad del siglo, el desarrollo de la cultura de masas –base de la estética del Pop Art de los años 60– y sobre todo de la cultura audiovisual, más la acción creciente de los gobiernos al servicio de la cultura y de la extensión social de la educación, la misma especialización del conocimiento y aun la creciente globalización de la cultura, todo ello, provocaría cambios decisivos en los sistemas culturales y en el papel de los intelectuales y de la cultura en el mundo. Cambios positivos, como la irrupción de culturas no europeas en el ámbito de la sensibilidad y el saber generales, o como la extensión universal de la educación y el conocimiento, o el acceso masivo a la información y a la educación superior. Pero también negativos: fragmentación del conocimiento, crisis de la cultura humanística y de las grandes interpretaciones y explicaciones de la vida y de la sociedad, afirmación del poder de los medios de comunicación, triunfo de lo banal y lo efímero, desjerarquización de valores culturales y estéticos... La caída del comunismo en 1989 pareció, así, poner la razón histórica del lado de la sociedad occidental. Moralmente, sin embargo, esa sociedad, la sociedad post-industrial, la sociedad desarrollada de la segunda mitad del siglo XX, estaba incapacitada, o así podría argumentarse, para lograr explicaciones, religiosas, científicas o morales, verdaderas y coherentes. Movimientos estéticos de los años 80 y 90 (Beuys, el Arte Povera, el neo-expresionismo alemán, la transvanguardia italiana...) fueron ya vistos por parte de la crítica como formas de arte terminal.

En *Después del arte. El arte contemporáneo y la linde de la historia* (1997), el filósofo norteamericano Arthur C. Danto argumentaría que el arte entendido como narrativa de la modernidad, el arte a partir de Manet y el impresionismo, cuyo último paradigma había sido la abstracción, había desaparecido desde que en 1964 Warhol, el artista norteamericano, había presentado como arte una caja de jabón detergente.

La difícil modernidad española

España era, y de alguna forma lo había sido a lo largo del siglo, parte de aquella modernidad. La primera de las exposiciones de la Fundación, titulada *Arte 73* y dedicada, como se indicó al principio, al arte español (y que incluyó obras de artistas como Canogar, Cuixart, Chillida, Genovés, Millares, Sempere, Lucio Muñoz y Antonio López, entre otros) así parecía indicarlo: era un arte plenamente instalado en los distintos lenguajes estéticos internacionales del momento. Pero la modernización española –me refiero ahora a los procesos de cambio político, social y económico subyacentes a la modernidad– no fue en ningún caso resultado de una evolución gradual y tranquila. En el mismo siglo XX, España conoció una monarquía oligárquica y pre-democrática (1900-1923), dos dictaduras militares (Primo de Rivera, 1923-1930; Franco, 1939-1975) y una terrible guerra civil (1936-1939). De hecho, el cambio económico sólo comenzó en 1959 y la modernidad no llegó plenamente sino a partir de 1975, con la restauración de la democracia tras la muerte del general Franco y la aprobación, con la monarquía de Juan Carlos I, de una nueva constitución, democrática y consensuada, en 1978. Previamente, la guerra civil de 1936-39 (300.000 muertos, 300.000 exiliados permanentes, 300.000 represaliados por la dictadura de Franco entre 1939 y 1945) y su secuela, la dictadura franquista, habían hecho dudar de la capacidad de España para articularse como una sociedad democrática estable y moderna.

La modernidad española fue, por tanto, siempre difícil. A principios del siglo XX, tras su derrota en la guerra de 1898, España parecía, en efecto, fracasada como nación: eso venían a revelar, por ejemplo, la aparición de movimientos nacionalistas en Cataluña y el País Vasco, o el atraso de Andalucía, Galicia y Extremadura, o que casi

tres millones de personas emigraran fuera de España entre 1900 y 1930. La España de Alfonso XIII (1902-1931) tuvo muy graves problemas políticos y sociales: nacionalismos periféricos, Marruecos, la cuestión social, la violencia anarco-sindicalista, la paulatina reafirmación del poder militar, el caciquismo y el fraude electoral, la inestabilidad gubernamental. Con todo, la historia española del siglo XX, que tuvo sin duda especificidad propia y distinta, no tuvo, en rigor, excepcionalidad. España era desde 1900, si no desde antes, una sociedad en transformación, que experimentaba un nada desdeñable proceso de modernización –descenso de la población rural, crecimiento de las ciudades, auge de las clases medias y profesionales– y de desarrollo industrial (Cataluña, Vizcaya, Guipúzcoa, Asturias). En 1930, Barcelona y Madrid tenían cerca de un millón de habitantes: el 42 por 100 de la población vivía ya en núcleos de más de 10.000 habitantes. Unamuno decía en 1933 que la clase media (no la aristocracia terrateniente, ni los jornaleros sin tierra) era ya el “nervio y tuétano de la patria”.



Con Unamuno, Azorín, Menéndez Pidal, Baroja, Valle Inclán, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Machado, Ramón Gómez de la Serna y García Lorca, España alcanzó entre 1900 y 1936 una “asombrosa plenitud intelectual”, en palabras de Julián Marías. Zuloaga, Sorolla y Falla lograron un excepcional reconocimiento internacional. Picasso transformó de raíz todo el arte del siglo XX. La obra filosófica y las empresas culturales de Ortega (*El Sol, Revista de Occidente...*), Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Julio González, el mismo Dalí, constituyeron episodios esenciales de la cultura europea de su tiempo. España era en 1923, el año del golpe militar del general Primo de Rivera, un país liberal. El mismo golpe militar no nació de un movimiento de opinión anti-liberal y autoritario, sino de una crisis militar, abierta por el desastre sufrido por el ejército español en Marruecos (Annual) en julio de 1921. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), carente de proyectos ideológicos bien definidos, no fue un régimen fascista (sino, en todo caso, una dictadura paternalista y tecnocrática y, a su modo, regeneracionista): culturalmente, la década de 1920 vio la aparición de una nueva generación (los poetas de la generación del 27, los artistas reunidos en la exposición de Artistas Ibéricos de 1925, la música de los Halffter, Esplá y el llamado Grupo de los Ocho, la nueva arquitectura racionalista de Sert y Aizpúrua, el primer cine de Buñuel) definida por una decidida vocación de renovación, la versión española, si se quiere, de las vanguardias europeas del periodo de entreguerras. En la Exposición Internacional de París de 1937, España, esto es, la II República, el régimen democrático proclamado en 1931, presentó un excepcional Pabellón Español, obra de los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert, que incluía piezas extraordinarias, como *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, la obra maestra del escultor Alberto, el *Guernica* de Picasso y el mural de Miró *El payés catalán en revolución*; la Generalitat catalana, restaurada en 1932, presentó una gran exposición de arte medieval; el gobierno de Euskadi, creado en octubre de 1936, una magnífica selección de arte vasco, con pinturas de Regoyos, Arteta, Tellaache, Juan Echevarría y los hermanos Zubiaurre, entre otros.

Resultó, pues, que entre 1900 y 1936-39 el “sistema vital de las ideas” españolas –por usar la definición que Ortega daba de “cultura”– coincidió en buena medida con el sistema de ideas vigente en Europa. Ciertamente, la España de la cultura asombrosa de Unamuno, Ortega, Juan Ramón y Machado fue la España que se precipitó en el desastre de 1936-39. Pero la Alemania de Max Planck, Einstein y Heisenberg; de Mommsen, Max Weber y Simmel; de Heidegger, Jaspers, Husserl y Thomas Mann, de Richard Strauss y Hindemith, fue la Alemania que precipitó la guerra de 1914 y la Alemania en la que luego germinó Hitler. Entre 1922 y 1942, el número de democracias en el mundo cayó de 29 a 12. Sólo en Europa se establecieron dictaduras, además de en España, en Rusia (1917), Hungría (1920), Italia (1922), Portugal (1926), Polonia y Lituania (1926), Yugoslavia (1929), Alemania (1933) y Austria (1932 y 1938), Letonia y Estonia (1934), Grecia (1936) y Rumanía (1938). La misma Francia, epicentro de la vida artística y literaria europea, naufragó en 1940 y entre ese año y 1944, bajo el llamado régimen de Vichy del mariscal Pétain, colaboró mayoritariamente con la Alemania nazi. Como argumentó el historiador español Luis Díez del Corral en un libro ya clásico, *El rapto de Europa* (1954), fue la civilización europea en su conjunto –y también España– la que se vio arrebatada en los años veinte y treinta del siglo XX por la voluntad de dominación, el imperialismo, el nacionalismo agresivo y los totalitarismos.

Por eso, el hecho de que la cultura española hubiera sido antes de la guerra civil una variable, mejor o peor, de la cultura europea, el que la misma idea de la europeización de España hubiese sido desde principios del siglo XX –basta pensar en Ortega y Gasset– una exigencia de modernidad, acabaría por tener consecuencias extraordinarias. El proyecto ideológico fascistizante (Falange) y católico del régimen franquista de restablecer, a partir de 1939, tras su victoria en la guerra civil, el dogma católico y la tradición histórica e imperial española –a través del control estatal, la censura, las consignas oficiales, las depuraciones y la indoctrinación de la sociedad vía la enseñanza y la propaganda–, terminó por fracasar: la derrota del Eje nazi-fascista en la II Guerra Mundial, en 1945, desarticuló la cultura falangista; la secularización del país en los 60 terminó por diluir la cultura católica. El vacío cultural así creado fue ocupado, por un lado, por la cultura de masas, hecha de fútbol, radio, toros, cine, canción popular y, pronto, televisión; y por otro, en el ámbito de la cultura universitaria y académica, por la misma cultura liberal, de herencia orteguiana, que el franquismo había querido erradicar, y que revitalizaron ahora filósofos, historiadores, críticos de arte y filólogos como Julián Marías, Xavier Zubiri, Laín Entralgo, Emilio García Gómez, Caro Baroja, Ramón Carande o Aranguren, por citar sólo unos pocos nombres. Desde mediados de los años 50, de la mano de la “generación realista de la posguerra” (Bardem y Berlanga; Ferlosio, Aldecoa, los hermanos Goytisolo, Caballero Bonald, Alfonso Sastre y muchos otros), novela, cine, poesía y teatro asumirían, en la medida en que la censura lo permitía, el papel de conciencia crítica de la sociedad: el marxismo era en los 60 la subcultura dominante de la oposición. Con Tàpies, Chillida, Oteiza y Palazuelo, y tras la aparición en 1957 del grupo El Paso (Saura, Canogar, Millares, Pablo Serrano...) y, luego, de la llamada “escuela de Cuenca” (Zóbel, Rueda, Torner), el informalismo y la abstracción, que co-existirían con las nuevas formas de la figuración y el realismo, hegemonizaron las manifestaciones del arte español. La “liberación” que el régimen de Franco pareció propiciar desde 1962 permitió la aparición de un “nuevo cine español” (Elías Querejeta, Víctor Erice, Carlos Saura, José Luis Borau), la consolidación de revistas y editoriales liberales y de oposición (*Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *El Ciervo*, *Revista de Occidente*, Alianza Editorial, Seix Barral, etcétera), el renacimiento de las culturas catalana, vasca y gallega, tras años de marginación y silencio, y aun la recuperación de parte de la cultura del exilio (como el cine de Luis Buñuel). Por decirlo resumidamente: prácticamente la totalidad de la amplia producción que las ciencias sociales desarrollaron desde finales de los 60 giró ya en torno a la democracia en España, su fracaso histórico y los dilemas para la construcción de un nuevo orden democrático estable y duradero; la idea de Europa era ahora, desde la perspectiva de la oposición al régimen, una exigencia de democratización, la respuesta a los problemas que en su día habían llevado a la guerra civil y a la dictadura.

El hecho tenía extraordinaria significación: la dictadura de Franco carecía de verdadera legitimidad moral e ideológica. De hecho, careció siempre de ella: no podría sobrevivir en una Europa occidental definida por los principios de la democracia liberal, y en la que, en 1975, el franquismo aparecía ya como el último bastión del autoritarismo. La democracia, en efecto, fue restaurada a partir de 1975, al hilo de una transición, impulsada por el propio rey Juan Carlos, el hombre que Franco había designado en 1969 como su sucesor, que fue una operación difícil y polémica y menos coherente y planeada de lo que su desenlace final podría sugerir, pero que fue una operación modélica, un gran éxito histórico: se derivó sobre todo de la convicción,

común a todos los actores del proceso –Corona, gobierno, oposición–, de que la paz y el futuro de España exigían la estabilización de un régimen democrático de integración nacional (que es lo que sería la Monarquía definida por la Constitución de 1978: una Monarquía democrática y un Estado autonómico en el que nacionalidades y regiones tenían derecho a la autonomía).

A la transición española a la democracia contribuyeron la coyuntura internacional aludida brevemente más arriba y, sin duda, la transformación económica y social que el país había experimentado desde 1960, desarrollo que había hecho ya de España, antes de 1975, aun con graves contrapartidas (desequilibrios regionales, abandono de la agricultura, urbanización desordenada...), un país industrial y urbano. Cuando terminaba el siglo XX, gracias al crecimiento propiciado por nuevas operaciones económicas exitosas (pactos de La Moncloa de 1978, reconversión industrial de los años 80, entrada en Europa en 1986), España era una economía dinámica y un país con los problemas de una sociedad desarrollada, pero dominado por el peso de las clases medias urbanas vinculadas a las profesiones liberales, a la gestión de empresas y a los servicios y el funcionariado, con niveles relativamente altos de bienestar económico y un alto grado de homogeneidad en valores, actitudes y mentalidad. Con el ingreso en la Alianza Atlántica en 1981 y en la futura Unión Europea en 1986, España parecía haber resuelto el problema de su identidad como nación y encontrado su papel en el ámbito internacional.

Ahora se entendía mejor la importancia que había tenido el despertar cultural que el país había experimentado desde 1900. Desde luego, en la primera mitad del siglo XX coincidieron en la vida cultural española personalidades, sin exageración, excepcionales, sin duda irrepetibles: Unamuno, Azorín, Baroja, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Machado, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Marañón, Menéndez Pidal, Falla, Gaudí, Picasso, Miró. Luego, la obra de individualidades como Ramón Carande, Caro Baroja, Xavier Zubiri, Emilio García Gómez, Julián Marías, Aranguren, Cela, Delibes, Vicens Vives, José Antonio Maravall y Luis Díez del Corral hizo al menos que España no fuese un desierto cultural entre 1939 y 1975. Además, con Tàpies, Chillida y Oteiza, Saénz de Oiza, Antonio Saura, Ricardo Bofill, Palazuelo, Eduardo Arroyo, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carlos Saura, Blas de Otero, Ferlosio, Juan Benet o Juan Goytisolo, y posteriormente, ya en la transición, con Calatrava, Moneo, Navarro Baldeweg y Enric Miralles; Miquel Barceló, Cristina Iglesias y Juan Muñoz, y, si se quiere, con Muñoz Molina, Javier Marías, Savater y Almodóvar, la cultura española recobraría el pulso de la modernidad.

Parte de esa modernidad, plasmada en el arte del siglo XX, podría ser visualizada en España desde 1974, como decía al principio, en buena medida a través de las exposiciones de la Fundación March: arte individual y arbitrario, visiones fragmentadas; arte, como diría Heidegger, como búsqueda de la verdad. Era la visión de una modernidad en la encrucijada: descubriría que la sociedad moderna era (es) una sociedad sin verdades absolutas, regida en todo caso por un *pluralismo agónico*, de acuerdo con la idea central del pensamiento de Isaiah Berlin (1909-1998), el gran ensayista e historiador de las ideas de Oxford.



El Museo imaginario, las presencias reales

Han pasado quince años desde que visité, en la primavera de 1989, la gran exposición de Edward Hopper en la Fundación Juan March. Nunca hasta entonces había visto yo ninguno de sus cuadros, pero creía, como casi todo el mundo, conocer bien la pintura de Hopper, porque estaba familiarizado con las reproducciones de sus obras más populares, y porque la de Hopper es una de esas experiencias visuales que se filtran en nosotros sin necesidad de que intervengan nuestra atención o nuestra conciencia, igual que no necesitamos amar a Beethoven y ni siquiera tener interés por la música para sabernos los primeros compases de la Quinta Sinfonía, o para reconocer la Oda a la Alegría del final de la Novena. Quizás sea inevitable que la popularidad derive hacia la banalización, sobre todo cuando los medios de reproducción mecánicos –la ilustración comercial, el disco, la sintonía radiofónica, el hilo musical– multiplican sin esfuerzo ni límite creaciones que son únicas, reduciéndolas al mismo tiempo a sus rasgos más fácilmente digeribles. ¿Cuántas imágenes cinematográficas o publicitarias inspiradas en Hopper, cuántas portadas con reproducciones de sus obras –o con imitaciones parásitas- hemos visto a lo largo de nuestra vida? En cualquier cine, en pósteres, en escaparates de librerías. ¿Cuántos libros, por ejemplo, llevan en la cubierta la *Habitación de hotel, 1930*, que yo vi de verdad por primera vez en aquella exposición de la March, y que ahora disfrutamos, afortunadamente, en una sala del Museo Thyssen?

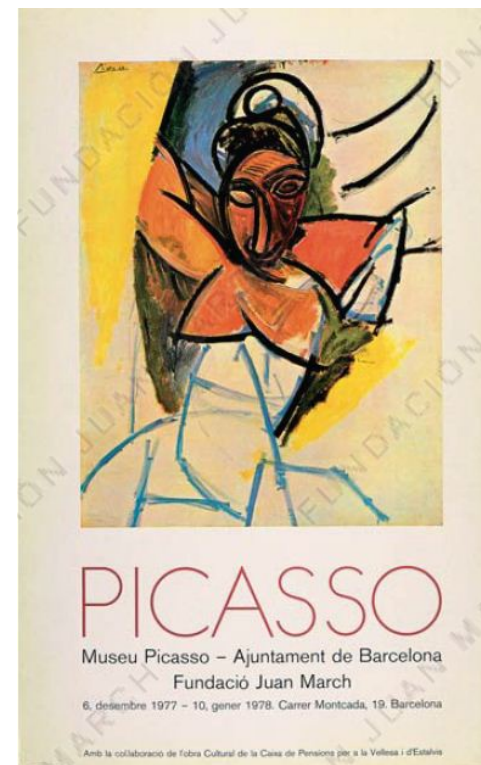
Las reproducciones son infinitas, pero la presencia es única. De manera inconsciente todos vivimos en el interior del gran museo imaginario que definió André Malraux, nos saturamos con sus imágenes, que son para nosotros a la vez remotas y cotidianas, tangibles y a la vez virtuales. Forman parte de un paisaje inevitable, en el que podemos reparar a veces, pero al que no le prestamos demasiada atención, porque no se la prestamos a aquello en lo que pensamos como algo natural. En el museo imaginario el bisonte de Altamira, el *Mao Tse Tung* de Andy Warhol, *Las Meninas*, *El Pensador* de Rodin, *Les demoiselles d'Avignon*, por citar unos cuantos ejemplos extremos, tienen más o menos la misma naturaleza y el mismo valor, casi una calidad intercambiable de obras maestras, es decir, de obras que nadie discute y todo el mundo da por supuestas, esto es, de lugares comunes, de objetos de arte.

Pero esa condición, que a nosotros nos puede parecer natural, es en realidad muy artificiosa, y tan reciente que, mirada en la perspectiva amplia del tiempo, es una anomalía. El bisonte herido de Altamira fue pintado en el interior de una cueva de acceso muy difícil, y quienes lo han visto de verdad dicen que cuesta mucho descubrirlo en la superficie desigual de la roca: lo que parece trillado, lo repetido infinitamente en los viejos

paquetes de tabaco de la marca Bisonte, requiere sin embargo, para ser descubierto, no sólo el esfuerzo de internarse en una cueva, sino también el de fijar mucho la atención adiestrada, bajo una iluminación muy particular. Y además, la contemplación tampoco es neutra: como dicen los físicos, el acto de la observación modifica lo observado, y la presencia de testigos, el calor de los cuerpos humanos, son dañinos, como sabemos, para la conservación de las pinturas de Altamira, hasta el extremo de que las visitas se reducen al mínimo, y la mayor parte de los visitantes se deben conformar con una reproducción, no ya de los animales, sino de la cueva misma en la que fueron pintados.

La obra, pues, no es inalterable: sus materiales son frágiles, su existencia está tan sujeta al tiempo y al azar como la nuestra. Y, por otra parte, la visibilidad incondicional que atribuimos a las colecciones del museo imaginario –estaría siempre abierto a todo el que quisiera visitarlo, a cualquier hora del día o de la noche– también es una falacia, y hasta una irregularidad. Durante muchos años después de su terminación, ese cuadro que ahora nos parece el más obvio, el más público, el más sabido de la pintura española, *Las Meninas*, no fue accesible prácticamente a nadie, fuera del círculo estrecho de los cortesanos más próximos a los reyes de España. No estaba en un museo, sino en una cámara privada del viejo alcázar de Madrid, en una habitación que imaginamos tan penumbrosa como la que aparece en el mismo cuadro. Cuando llegó a Madrid para ver los cuadros de Velázquez, Goya necesitó un permiso especial de la Corte. Cabe imaginar la pura sorpresa de su descubrimiento, no amortiguada por ninguna familiaridad previa, si acaso anunciada por algún grabado. Damos tan por sabidas las obras maestras que casi no podemos imaginar que existió para alguien –el Goya joven, con las pupilas ávidas y el corazón despierto, recién llegado a Madrid– el deslumbramiento glorioso de una primera vez.

La inmensa mayor parte del arte egipcio que más nos admira en los museos estaba destinado a no ser visto por nadie. Y *Les demoiselles d'Avignon*, que ahora se ofrecen casi rutinariamente a la mirada de cualquier turista en el MoMA de Nueva York, pasaron muchos años enrolladas en un rincón del estudio de Picasso, conservando el secreto no sólo de su maestría, sino también de la capacidad destructiva y renovadora que según las historias canónicas del arte tuvo el cuadro desde el mismo momento en el que fue pintado. Casi un siglo después, en los libros, *Les demoiselles d'Avignon* pueden ser vistas como una creación ya domesticada, plenamente clásica, tan incorporada a la tradición, digamos, como un Botticelli o un Rubens. Y sin embargo, basta mirar el cuadro de cerca, descubrirlo por sorpresa al entrar en la sala del museo, para percibir como un arañazo y como una agresión su novedad intacta, su crudeza, la violencia de sus torsiones y de sus disonancias cromáticas, su obscenidad carnal. Uno comprende que fuera tan intolerable para los ojos de quienes lo vieran como lo serían las percusiones y los chirridos orquestales en el estreno de *La consagración de la primavera*: pero también se descubre, al mirar el cuadro, al situarse frente a su irradiación y su tamaño, hasta qué punto



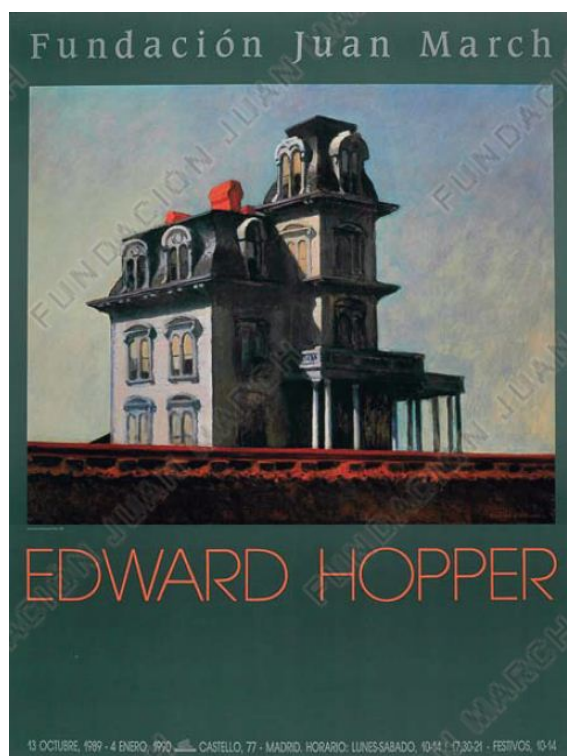
Picasso invoca en él a los viejos maestros que parece negar, hereda con ironía, pero también con destreza, el sistema de composición, la escenografía clásica y pomposa de los grandes cuadros de desnudos de Ingres, y por lo tanto de la pintura mitológica.

Nos educamos en el museo imaginario, y en él podemos aprender muchas cosas que nos servirán después, pero es la confrontación con la presencia real –para utilizar el término acuñado por George Steiner– la única forma de conocer plenamente una obra de arte, de experimentar esa emoción que sólo ella nos tenía reservada, y que se parece tanto a una ebriedad lúcida, a una dicha muy honda y a la vez gratuita, porque no satisface ningún interés práctico, no nos adoctrina ni nos enseña una verdad, al menos una verdad que esté más allá de la forma, los materiales, la técnica y las resonancias que la obra despierta en nuestra memoria, los vínculos que trazamos entre ella y otras invenciones del arte, u otras facetas de lo real.

El recuerdo de aquella exposición de Hopper es inseparable para mí del de la mañana de mayo madrileña en que fui a verla, y el de mi propia vida y mis inquietudes de aquella época. La experiencia estética abre un paréntesis en lo real, un tiempo y un espacio que han de tener sus propias leyes interiores, y que vienen definidos por lo que podría llamarse el campo magnético de la obra, su capacidad, a la vez espiritual y física, de irradiación. Pero las experiencias estéticas mejores también se agregan al flujo continuo de la propia vida, a la misma secuencia de la que forma parte, por ejemplo, el desayuno sabroso que quizás yo tomé aquella mañana de 1989, a la exaltación de encontrarme en Madrid, a las inquietudes y las incertidumbres sobre mi trabajo, y también a mi estado sentimental.

El que se ha despertado en la habitación de un hotel y ha salido a la calle disfrutando del olor a hierba fresca, de la luz de mayo y de los copos blancos y las copas densas de los castaños, es el mismo que unos minutos más

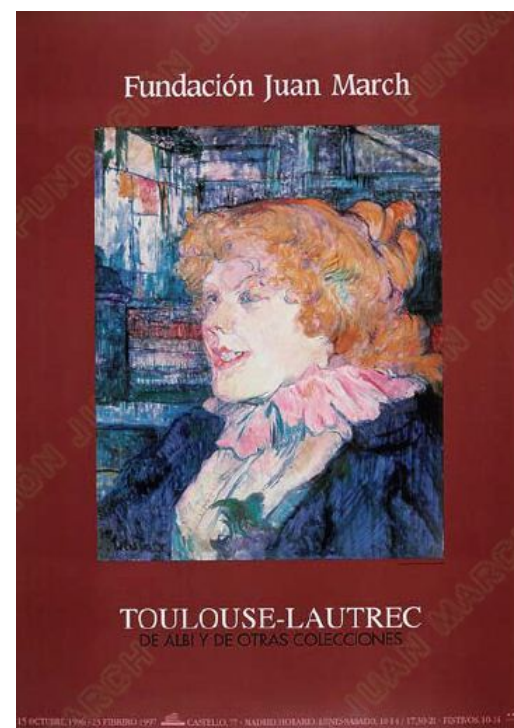
tarde ingresa en la penumbra calculada de la Fundación March y se encuentra por primera vez con esa pintura que imaginaba familiar aunque no la había tenido cerca nunca. Pero la familiaridad engañosa es más volátil que el asombro, que la desplaza enseguida, o que la manipula en su servicio. Lo que uno reconoce –ciertas figuras estáticas, anchas ventanas abiertas, casas solitarias con techos de pizarra– es sólo el primer paso hacia lo de verdad valioso, lo que no había visto ni sabido hasta ahora: la lisura monótona de las reproducciones resulta que encubría una manera en apariencia tosca de aplicar la pintura sobre el lienzo, con algo de la rudeza artesanal con que se tornea un bloque de madera; la materia pictórica puede ser cremosa y también liviana, tapando apenas la trama del lino. Se advierte, acercándose a los cuadros, que lo que parecía acabado y bien perfilado en las reproducciones en realidad tiene bordes ásperos, indicios de una especie de voluntaria falta de soldadura, que en realidad es una renuncia a la frivolidad del virtuosismo, al pulimento académico de la perfección.



El papel satinado de las láminas es una gran mentira que nos creemos sin darnos cuenta, y de la que sólo nos vuelve conscientes la contemplación de la obra real. En algunos casos el malentendido es tan grave que puede desfigurar por completo la percepción del valor de un artista: sólo viendo de cerca, por ejemplo, los cuadros de Degas, se da uno cuenta del grado extremo de su audacia en el dibujo, en la composición y en el uso del color, y de que es un pintor no menos necesario en la gran revolución del arte moderno que Toulouse-Lautrec o Cézanne. Otra mentira decisiva es la del tamaño. ¿Quién iba a esperar que el cuadro de la habitación de hotel donde la mujer lee una guía o un libro sentada en la cama iba a ser tan grande? Pero sus dimensiones nos ayudan a comprender, casi a sentir, el peso inerte de los grandes muebles y también la complexión fornida de la mujer sentada en la cama, que tiene los hombros anchos y los brazos recios, con una sugerencia de origen escandinavo: su estatura, su rotunda presencia física, son un contraste muy poderoso con su evidente soledad.

El tamaño de la obra es un rasgo decisivo de su presencia física: determina el espacio de su magnetismo, el modo en que se sitúa en la sala, contra el muro, frente al espectador. El descaro casi pornográfico de *Les demoiselles* de Picasso no sería tan eficaz si el cuadro no fuera tan grande. La primera vez que yo vi los *Jugadores de cartas* de Cézanne, en el viejo Jeu de Paume, lo que me sorprendió más, lo que me hizo ver de otro modo aquel cuadro canónico que yo creía conocer tan bien, fue su tamaño reducido, que acentuaba la densidad expresiva de la obra, la concentración máxima de las actitudes de los jugadores y de la materialidad de las formas de la mesa, los objetos, las cartas. Y un impacto semejante, en sentido contrario, me produjo el encuentro con la *Balsa de la Medusa* de Gericault: la casi inmensidad del lienzo se corresponde con la del mar en el que agonizan los naufragos y con la lejanía en la que vislumbran el penacho de humo del barco que no saben si llegará a tiempo de salvarlos. ¿Alguien se espera que el *David* de Miguel Ángel sea en realidad un coloso, que el *Matrimonio Arnolfini* tenga el tamaño de un cofre que fácilmente se podría llevar bajo el brazo, o que el *Guernica* tenga la amplitud imponente de un muro, ese *Guernica* cuyas láminas encogidas y domesticadas estuvieron colgadas en tantos comedores, a la manera de las santas cenas en bajorrelieve plateado que había en los de nuestros padres?

Yo recuerdo aquel día, en la Fundación March, yendo de una sala a otra, de un descubrimiento a otro, deteniéndome y regresando luego al lugar donde estaba uno de los cuadros que me dejó una impresión más viva, el autorretrato de Hopper. Me impresionó más porque yo no lo había visto en reproducciones, y porque además tampoco había visto ninguna foto del pintor. Si un cuadro es siempre una presencia, un retrato lo es más todavía, y un autorretrato es el grado máximo de presencia de un artista, que no está mostrando sólo su



obra, el proceso de su trabajo, sino su cara misma, y que nos obliga a situarnos en el propio lugar que él ha ocupado delante de un espejo. El misterio de la pintura y de la representación se conjura con el de la identidad humana, y con la cualidad de invocación que sin duda tuvieron las imágenes en los tiempos más primitivos. Y el cuadro ocupa una posición única no sólo en el espacio, sino también en el tiempo: porque yo no he vuelto a encontrarme frente a ese autorretrato de Hopper desde aquella vez primera que lo vi, lo cual me priva de ese otro consuelo fácil de las reproducciones y de los museos que tenemos más a mano, y también de los museos imaginarios: el consuelo, o el engaño, de la disponibilidad permanente e ilimitada de una obra, y de la repetición más o menos idéntica de su contemplación.

Pero no hay experiencia verdadera que pueda repetirse, ni en la vida ni en el arte. Las obras, como los acontecimientos de nuestra biografía, nos suceden, y una vez sucedidos unos y otros se pierden, no se producen de nuevo, es decir, no se re-producen. Una lámina es un recurso mnemotécnico, como el boceto que hace un artista viajero en su cuaderno o como la anotación de un diario: nos sirve como indicio para un recuerdo, nunca como el objeto o la experiencia en sí. En la foto de un cuadro, como en la de una persona querida, está sobre todo su ausencia, y la plenitud del encuentro no se produce “sino con la presencia y la figura”, como dice San Juan de la Cruz. Gracias a una postal yo revivo la visión de aquel autorretrato, la cara carnosa y la expresión a la vez franca y reservada de Hopper, la mancha marrón del sombrero viejo con el que se cubriría en sus caminatas por Nueva York o por los caminos costeros de Nueva Inglaterra, la recia camisa azul, de un azul más de mono proletario que de guardapolvo de artista. Ese cuadro está ahora mismo en un lugar único, es tan irrepetible como una presencia: y yo no sé si volveré a verlo alguna vez.

Porque la sensación de la despedida es tan precisa como la del encuentro con una obra de arte. Despedida y congoja, la conciencia de una separación que podría ser definitiva. Me ha sucedido muchas veces: mirando al Vermeer de la joven vestida con una capa de armiño a quien una criada de piel oscura le trae una carta, en la Frick Collection, de Nueva York; o la *Mujer de Blanco*, de Picasso, en el Metropolitan; o la insuperable *Olimpia* de Manet, que está en el Musée d'Orsay; o algunos Rothkos que vi en la exposición memorable de hace tres años en la Fundación Miró de Barcelona: en ese espacio de blancos tan diáfanos, la luz vibraba en las texturas y en las gradaciones casi místicas de los cuadros de Rothko, resaltaba sus misteriosos dinamismos interiores, tan móviles, tan perceptibles para la mirada como las zonas fronterizas entre la penumbra y la claridad en una habitación con los postigos entornados. Sólo encontrándose delante de un cuadro de Rothko comprende uno, siente físicamente, que esa pintura despliega su espacio para envolvernos y enclaustrarnos en él, de un modo semejante a como actúa el espacio ilusorio de *Las Meninas*. Había ido con mi mujer a Barcelona a pasar unos días de indolencia compartida y a ver a Mark Rothko. Hacía falta viajar para llegar a esos cuadros, había que subir a la colina de Montjuic y que guardar una cola. Y cuando uno ya estaba a punto de irse volvía de nuevo a la sala recién abandonada, para aplazar la despedida, para encontrarse de nuevo frente a aquellos malvas, a aquellos rojos, a aquellos morados, a aquellos negros infinitamente lúgubres, noche oscura del alma que estremecía más al saber que quien los había pintado eligió voluntariamente perderse a sí mismo en la negrura del suicidio.

Salíamos luego a la luz matinal, mirábamos el horizonte marino y gracias a Rothko sabíamos percibir con más nitidez el modo en que unos azules se desleían en otros, cómo la línea del horizonte, tan exacta en apariencia, sin embargo era una frontera de incertidumbre y misterio. Y gracias a la presencia real, a la cercanía de la materia física del lienzo, de la pincelada, nos dábamos cuenta de que ciertas divisiones en apariencia radicales son mucho más porosas de lo que las láminas de los libros y las clasificaciones de los expertos sugieren. Rothko sería la cima de la pintura abstracta americana, y Hopper su antípoda, su reverso figurativo y conservador. Y sin embargo, cuando uno ha mirado con la misma atención y fervor la obra de los dos artistas, comprende que hay, entre los dos, líneas secretas, casi invisibles, afinidades muy poderosas: entre ellas, la ventana, el horizonte, la paciencia de una pincelada que no se superpone al lienzo sino que revela su textura, y que rehúye siempre el exceso de un gesto demasiado ostensible; y también, sobre todo, los tránsitos de unos campos de color hacia otros, el punto de fractura que en realidad es un proceso gradual, la reverberación de una capa de color velada por otra, y esa tensión permanente, el juego de los límites, de los umbrales, de los lugares y los tiempos fronterizos, la luz del crepúsculo y la del amanecer, la penumbra convirtiéndose en claridad y la claridad poco a poco extinguiéndose, lo que no ha dejado de existir y lo que no ha llegado todavía. Y por encima de todo una quietud que parece excluir el tiempo, en el interior de la obra y en el espacio alrededor de ella, en el proceso lento de su culminación.

Charles Baudelaire, que escribió como nadie sobre pintura y sobre música, defendiendo a capa y espada a los artistas más modernos, más *porveniristas* –el término creo que lo inventó Gómez de la Serna– de su tiempo, decía que el culto de las imágenes había sido la gran pasión de su vida. En la mía, el encuentro con las imágenes, con sus presencias reales, no ha sido menos educativo ni me ha deparado menos felicidad que los encuentros con la literatura, o con la música. Nada educa más el oído de un aficionado, a pesar de los discos, que la realidad de un concierto. El culto instintivo de las imágenes nos lleva hacia ellas, pero necesitamos adiestrarnos para saber mirarlas, para ver de verdad lo que tenemos delante de los ojos. Yo vi por primera vez *Las Meninas* cuando tenía catorce años, y apenas me fijé en el cuadro, cansado y aturdido tal vez por el viaje a Madrid y con la imaginación ocupada en otras cosas, en otros desvelos de adolescencia. Las obras de arte –ese es otro malentendido– no hablan a cualquiera en una especie de lengua natural que sea inmediatamente inteligible: requieren mucha atención, exigen un aprendizaje. Yo vi *Las Meninas* por primera vez y quizás me acordé aburridamente de una lámina en colores apagados que había visto en el salón comedor de alguna tediosa visita familiar. Mirar es un trabajo, una compleja operación intelectual y sensorial. Por amor a las imágenes decidí que estudiaría Historia del Arte en la Universidad, pero eran tiempos –mediados los setenta– en los que había una especie de conspiración iconoclasta para que las imágenes no fueran estudiadas, miradas de verdad, en su presencia física, en su especificidad de obras creadas mediante el trabajo de los pintores o de los escultores, dotadas de un sentido explícito para sus contemporáneos, de una rigurosa legalidad interior. Las presencias reales, en mi capital de provincias, eran muy limitadas –casi no había manera de ver arte moderno–, pero el museo imaginario había sido suplantado por una monótona ortodoxia, según la cual los cuadros, las esculturas, los edificios, eran meros simulacros o contenedores inertes de

mensajes ideológicos. Aquel marxismo rudimentario y machacón que nos administraban en las aulas universitarias era sobre todo un ejercicio inconfesado de platonismo, queriendo ser o diciendo ser materialista: las imágenes eran pretextos, sombras de contenidos invisibles, de la lucha de clases, de la transición del feudalismo al capitalismo. Cualquier insistencia en la materialidad concreta de una obra era excomulgada como formalismo burgués. Recuerdo todavía un libro indigesto que se nos recomendaba mucho, “Historia del Arte y lucha de clases”, de Hadjinicolau. En él venía un análisis célebre de un cuadro de Goya, el retrato de la marquesa de la Solana, donde el autor, cómo no, encontraba expresadas las tensiones entre la aristocracia feudal y la naciente burguesía. El punto exacto, el lugar donde el conflicto se manifestaba con toda su crudeza, era, según aquel autor, el tocado rojo que lleva la marquesa sobre la cabeza...

En este erial, uno se educaba casi clandestinamente, mirando libros en la biblioteca, asomándose con fervor a las salas del museo imaginario que muchos de nuestros profesores sin duda habrían preferido clausurar, leyendo libros no muy aceptables para ellos: recuerdo con gratitud los de Pierre Francastel, donde descubrí que la conciencia de la forma y la atención a los procesos concretos del trabajo artístico implicaban sobre todo una manera de mirar lo que teníamos delante de los ojos, de no dejarse envolver en la bruma de las abstracciones. Y me acuerdo también de la traducción al español de “El Arte Moderno”, de Giulio Carlo Argan, donde el análisis de cada obra de arte era una fiesta doble y simultánea para la inteligencia y para el sentido de la vista, para esa parte de la inteligencia que cristaliza en la experiencia visual.

Pero lo definitivo, en esa época que parece próxima pero que ya queda muy lejos, fue ver, casi tocar con la mirada ávida, someterme al magnetismo de las primeras pinturas de verdad modernas que llegaron a mi ciudad de entonces. Me he educado y me educo en el Museo Thyssen, en la Fundación March, en la Miró, en las galerías de Madrid y en las de Chelsea, en el MoMA y en el Reina Sofía, en el Whitney, en la Tate Modern; pero donde me estremecí por primera vez de verdad con la presencia del arte contemporáneo fue en la sala de exposiciones que tenía entonces el Banco de Granada, dirigida por el profesor Miguel Ángel Revilla. Me acuerdo, como si fuera hoy, de una gran exposición sobre el grupo El Paso, del hallazgo de las vastas superficies de color y de las formas de cerillas gigantes en un cuadro de José Guerrero; me acuerdo del impacto entre humorístico y macabro de los retratos de Antonio Saura, y de las maderas cárdenas como anocheceres del Greco de Lucio Muñoz. Allí vi por primera vez de verdad cuadros de Picasso y de Miró, y me quedé hipnotizado por un ancho azul atravesado por una delgada línea negra, como el hilo de una cometa, en el que había escritas unas palabras: *Ceci est la couleur de mes rêves*.

En un mundo cada vez más invadido por los simulacros espectrales de la realidad o irrealidad visual, dice Philippe de Montebello, el director del Metropolitan Museum, la tarea de los museos, de las grandes colecciones, es convertirse en custodios de las presencias reales, de las obras que son irreductibles a la

reproducción, a la banalización, al engaño virtual que nos roba la materialidad de la creación, la singularidad absoluta de su existencia, de su lenta perduración en el espacio y en el tiempo. Las obras de arte no surgen de la nada, ni del espíritu de una época, aunque lo expresen, ni de la lucha de clases, aunque con mucha frecuencia sean y hayan sido emblemas del poder: se hacen poco a poco con el esfuerzo material y con la sutileza de la inteligencia humana, ocupan un lugar, tienen un peso, proyectan sombras, están sometidas a la carcoma y al óxido, pueden ser aniquiladas por el fuego, pueden ser sepultadas y quedar ocultas durante milenios, y emerger luego en un mundo futuro en el que no hay ninguna clave para interpretarlas. *A thing of beauty is a joy forever*, dice memorablemente Shelley: la obra de arte nos da una alegría duradera, una euforia física sin la cual la vida sería más tediosa para muchos de nosotros. También nos enseña a apartar los ojos de ella misma y a asomarnos a la realidad exterior, cuya riqueza se nos vuelve más perceptible cuando la disciplina gozosa de mirar el arte nos ha vigorizado igual que el esfuerzo físico. Me acuerdo siempre de aquella exposición de Hopper que vi en la fundación March hace muchos años, pero de lo que mejor me acuerdo es de la sensación de mirar la luz del día y los azules hopperianos del cielo en la mañana de Madrid, y sobre todo de algo que vi nada más detenerme en la esquina de Castelló y Ortega y Gasset: un edificio como de principios de siglo, con tejados de pizarra, con mansardas y ventanales clausurados, con una presencia trágica de abandono y una hosquedad fúnebre en el día tan luminoso de mayo, en la agitación matinal de la ciudad. Pero seguramente yo no habría reparado en ese edificio, no habría sabido verlo de verdad, si no lo hubiera visto anticipadamente en uno de los cuadros de Hopper que minutos antes me habían hechizado.



Abriendo ventanas

Hay exposiciones que se recuerdan vivamente aun sin que la memoria se centre en particular en una o varias de las obras expuestas. Se recuerdan en su integridad y advertimos esa integridad de un modo indirecto al comprobar que se ha producido en nuestro estado de ánimo un sentimiento global de exaltación o bien un inquietante estupor. En el primer caso tomamos conciencia de un asombro sostenido, mientras que en el segundo sentimos una desorientación mezclada con una incitación íntima a buscar una más apropiada actitud contemplativa. De cualquier modo, las exposiciones memorables nos instan en direcciones opuestas: hacia una extrovertida aprehensión visual de su contenido y hacia un introvertido autoexamen de nuestra disposición mental como espectadores. En tales ocasiones sentimos una conmoción y un zarandeo: como si se hubiese hecho inestable el asiento o anclaje que, en anteriores circunstancias, consolidaba nuestra convencional plataforma perceptiva, cuando bastaba inclinarse a mirar una obra tras otra. La constatación de una sensación de asombro junto a una consciencia de desequilibrio definen lo que denominamos una revelación, que no solo es apreciación intensa de algo externo sino también darse cuenta de cómo acontece esa iluminación y cómo se hace sitio en nuestro espacio imaginario mental. Extrañeza, sobrecogimiento y asombro expresan los momentos del proceso psicológico desencadenado.

La precipitación de un impacto perceptivo global y la autoconciencia de una exaltación anímica característica acompañaron en todo momento mi primera visita, hace muchos años, al museo arqueológico de Heraklion en Creta. Recuerdo el mediodía de agosto de gran calor en la ciudad. El sonido producido por las cigarras de los árboles de la plaza de acceso al museo invadía todo el ambiente de una sonoridad compacta. De esa plaza pasamos al interior sombrío y fresco del museo. Las salas estaban sencillamente dispuestas, sin mas intención expositiva que ofrecer honestamente, en ausencia de pretensiones museísticas, un extenso inventario de objetos que eran maravillosos productos de la dilatada cultura Minoica. Lo que el museo albergaba era el fruto de una fecundidad creativa milenaria y había una convivencia de diversos estilos con ejemplos tanto de un arte refinado como de un arte crudo y directo. Todo ello encontraba su acomodo por igual, sin una valoración que se asentara en la habilidad o la destreza. Lo allí mostrado quedaba encajado en los confines de un mismo impulso y motivación artística, con consecuencias formales que ocupaban todo el espectro de las funciones del ejercicio manual. La cabeza realista y refinada de un toro adornando un ritón, esculpida por una mano educadísima, podía verse junto a lo realizado por una mano tosca que dejó una salpicadura de formas azarosas sobre otro contenedor, sin más habilidad que la de golpear una escobilla con pintura descargada espontáneamente

sobre la cerámica, no lejos ciertamente de las huellas del baile, los goteos de Pollock. Allí estaban representados muchos habitantes de la naturaleza (plantas, aves, delfines o pulpos) y lo que la vida de los hombres, en su ir y venir entre costas e islas, había aglutinado en un sinnúmero de metamorfosis. Lo memorable era una impresión de gran energía formalizadora. En este sentimiento de unidad que caracteriza mi recuerdo, colaboraron tanto el interior del museo y su contenido, como el ámbito externo sofocante bajo el acompañamiento sonoro, estridente y monótono de las cigarras. Pienso que la sombra acogedora de las salas envueltas por aquel abrasador exterior contribuyó intensamente a la unificación de las imágenes particulares. El deslumbrante precipitado me parecía el producto generado en el circuito unitario de un ojo que desde la oquedad del museo y girando a la redonda captó una plenitud vital, y de una mano que fijó, retuvo o representó una diversidad figurativa aparentemente inagotable. Desde ese observatorio, desde esa cámara oscura, lo expuesto se perfilaba como obra de un único y poderoso artista genérico que, en distintos medios (estatuillas, cerámica, bronce o frescos) y al margen del tiempo, es decir, libre de historia o de envejecimiento, hubiera sido capaz de colmar, una a una, las salas del museo. Más todavía, sentí que había allí indicios claros de un poder plástico apto para extenderse a gran parte de la producción artística occidental posterior, que también se entendía desde ese núcleo como una pluralidad nacida de aquellas semillas. Muchas manifestaciones artísticas ulteriores se asentaron en una misma flexibilidad, un ritmo o una danza formal, perviviendo a lo largo de los siglos y comprendiendo transmutaciones figurativas que alcanzan a Picasso, Matisse o incluso, como ya he insinuado, a la pintura de acción. El tiempo se aplasta sin desarrollo o progreso. Es posible identificar una cultura que ha perdurado en lo ornamental, en el arabesco, en la geometría, en la elasticidad, en las características de un arte que ha obedecido a un mismo tipo de inmersión corporal, a una voluptuosidad que vagamente asociamos con un arte del sol, con un arte del Mediterráneo cuya rica fortuna no ha dejado de acompañarnos. Aquella conjunción, inseparable en Heraklion, de museo y lugar, me había proporcionado la experiencia de una red o matriz que envolvía en un solo bulto toda la variedad formal creada en un arco dilatadísimo del transcurso histórico hasta llegar a nuestro propio tiempo. Así que el recuerdo esencial de esa visita puede describirse como el de un gran marco de ventana con su eje perpendicular uniendo el suelo bajo mis pies de espectador y el panorama de un sinfín de obras que a su través se divisaba. Percibí una embocadura con los atributos sobresalientes e inequívocos de transparencia y plenitud. Tal percepción era una suerte de vacío acotado, de marco o ausencia de pared: se había despejado un área en el cerco de lo imaginario y una fuerte claridad se abría paso en la opacidad. Como espectador tomé conciencia de un perímetro, abierto en las paredes de mi propia mente, que daba acceso libre a un flujo de energía, como un viento intenso y canalizado, ante el que había que erguirse, afianzarse o corregir la postura. El contenido del museo se hacía inteligible como una obra, una obra de obras: un cauce energético y la silueta de un marco en fuerte contraluz.



En un sentido parecido, como la experiencia de un fluir vigoroso y una sacudida estremecedora, recuerdo nuestra visita a la casa-museo Sumiya en Kioto. También entonces el museo se reveló como una apertura o una ventana en mi ámbito mental. La casa se identificó con un dominio íntimo donde se comprendían sentimiento y visión. Desde el siglo XVII Sumiya fue una casa de placer, frecuentada por una clase social emergente de mercaderes, comerciantes, artistas y artesanos como lugar de diversión y de encuentro, donde se celebraban cenas y banquetes entretenidos por el baile, las canciones y las ceremonias del té conducidas por cortesanas o geishas. Sumiya es una de las pocas casas de placer tradicionales que sobrevive en Japón. La diversión en lo cotidiano y lo momentáneo no excluía un intenso amor y gusto por la belleza que se manifestaba en el sofisticado diseño de los espacios, en la ornamentación de las habitaciones y en el refinamiento de los utensilios. Allí se reunían gestos formales muy heterogéneos. La casa permitía comprender de golpe una región, el “mundo flotante”, diferente de lo que evocaban otros espacios japoneses más austeros y tal vez más intensos y aristocráticos como los palacios o los templos. Había una convivencia indistinta de estilos en paredes y techos, en lugares y objetos. Alternaban con toda naturalidad amplias estancias y rincones para la ceremonia del té, lo deliberadamente sutil o refinado y lo informal, orgánico o casual. En esa casa de placer de Kioto se alojaban las maravillosas puertas correderas, las paredes deslizantes y los biombos de artistas como Buson, Okyo, Ganku, Gazan o Shumpo. Sumiya era el lugar de encuentro de artistas del pincel y de la palabra, de pintores y poetas, de los creadores de depuradas imágenes visuales y de aquellos que enhebraban las delicadas figuras poéticas del haiku, como las del propio Buson, pintor y poeta, o las de Taigi y de otros poetas cuya obra también se encuentra allí archivada. Aquellas paredes ampararon a lo largo de los siglos esa vida artística y social junto a las obras que embellecían su puesta en escena. Más allá de cualquier atención sobre un detalle o hecho particular, el recinto de Sumiya se podía interpretar como un símbolo físico de una residencia mental representativa de la vitalidad que asociamos al Ukiyo-e, que tan bien recogieron artistas posteriores como Utamaro o Hokusai y tantos otros, que pintaron escenas de las casas de placer, similares a Sumiya, del distrito de Joshiwara en Tokio. Podemos equiparar la memoria de la vida encerrada en esa casa con muchas obras que los artistas japoneses fueron realizando a lo largo de varias décadas. Y cabe igualar su vigor y libertad figurativa con la espontaneidad formal depositada en el diseño de sus interiores. La casa define un territorio imaginario completo: una cámara que es símbolo unitario y estructura-marco de toda aquella rica cultura profana, popular y sofisticada.

En numerosas ocasiones he sentido, al pasear por las salas de los museos, cómo una secuencia de impresiones se concentra en una sola emoción integral cuando de un modo casual se apercebe una ventana confiadamente abierta a la ciudad, a su luz y ruido característicos, a las calles colindantes o al paisaje. Tal vez no sea fortuito que ese efecto, que resume todo un inventario de imágenes, pueda ser provocado por la presencia de la ventana física, concreta, real. La ventana abierta sirve de desencadenante del salto de una percepción focalizada e individuada a una global. Esa emoción sintética, que surge súbitamente, la hemos sentido muchos al visitar museos, como el del Campidoglio en Roma o el museo arqueológico de Nápoles, en los que ocasionalmente una ventana abierta en la sala conecta con el entorno circundante. Algo semejante

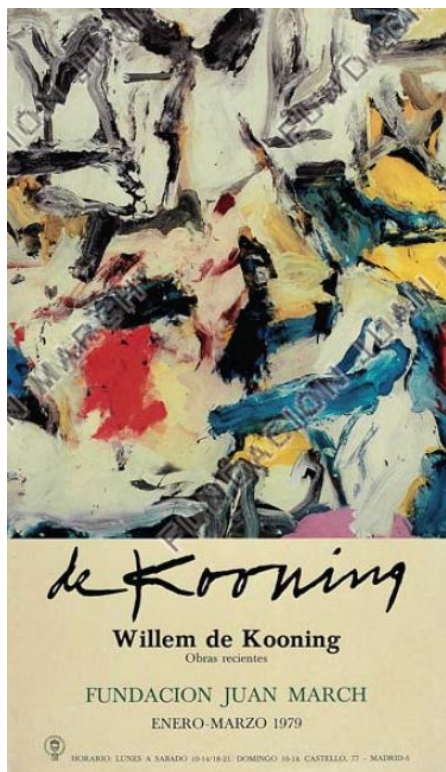
ocurre, casi invariablemente, en las visitas a museos de sitio, en los grandes o pequeños museos próximos al lugar en que su contenido fue generado, es decir, donde se da la condición de un fácil ir y venir entre dentro y fuera. Una condición que queda fijada y acentuada por cualquier ventana abierta al aire y la luz que rodea las salas. Así ocurre en ciertos museos de las islas griegas, en Naxos, Thera o Chios, por ejemplo, o en los pequeños museos de Chipre. La secuencia contemplativa de las obras alterna con la irrupción de lo que se divisa a través de ella. Nuestros ojos han pasado de unos objetos maravillosos a la fijeza serena y rutilante de un paisaje de mar y cielo que, en lo esencial, está hoy como estuvo ayer. En ese vaivén de la mirada, que recae alternativamente sobre las distintas obras y sobre la estampa entrevista por el recorte de la ventana, se proyecta lo concreto y variado sobre un fondo localmente constante. Y lo universal de su mensaje se percibe entonces con mayor precisión. Por medio de sus dibujos singulares (unos aros o unas espirales, los gestos expresivos de las figurillas representadas), cada objeto constituye un estimulador sensorial y el asombro último oscila entre algo particular y algo universal, algo casual y algo eterno.

He considerado antes la ventana imaginaria como una apertura en nuestro propio espacio mental, un registro de la apropiación global de un conjunto de imágenes que queda así consolidada en la memoria. Me he referido luego a esos museos de sitio cuyas ventanas reales son como imanes capaces de congrega la variedad figurativa de las obras, transportándolas y fundiéndolas en una fuga perceptiva en que se aglutina todo. La compañía de lo entrevisto por la ventana de la sala fue un estímulo y una certeza para asimilar las imágenes, enmarcándolas conscientemente en lo que podemos considerar una ventana figurada en la mente. Las dos ventanas, la real y la figurada, se identifican.

Casi todas las exposiciones que me han dejado huella han estado asociadas a ese peculiar murmullo de vida que se expresa en el alboroto de la calle, a un mundo de sensaciones que es estimulado, como contraste o como resonancia armónica, por el entorno físico de la sala o del museo. A menudo han estado ligadas a la rueda trituradora de un sol de verano, a un paisaje natural o urbano y, en general, a las circunstancias físicas exteriores y al modo en que la vida circundante nos envuelve. Todas las grandes experiencias de visitas a museos me parecen acompañadas de un fondo tácito y complementario. En la experiencia de la obra de arte es fundamental esa continuidad que se extiende a su brillo vital, a su cualidad reflectante, a su condición de espejo.

La obra de arte es una metáfora, es una transmutación de substancias, de la materia o de la energía del medio que nos rodea. La manipulación de unas pocas de esas substancias es suficiente para sugerir un mundo vasto, plural, de gran complejidad física. La obra de arte, en cualquier modalidad expresiva, sea escrita, sonora, pintada o modelada, es un destilado, es una transmutación en sonidos o palabras, líneas, colores o formas extraídas de una experiencia física múltiple. Es un vehículo, un puente entre una vasta región física y una región reducida: el microcosmos que ella es y cuya materialidad depende de cada medio expresivo. Toda metáfora se ancla en lo real y ese vínculo proporciona su capacidad de emoción,

conduciéndonos a una celebración de vivir o a los distintos tipos de negociación con lo que hay en derredor. Se reproduce así el mismo gozo, terror o asombro que experimentaron originariamente los autores de esas imágenes: contagiados por ellas volvemos ahora a captar, como espectadores, sus motivaciones primordiales. Toda metáfora pierde vida cuando se aleja de la raíz real de la que emana. Cuando la sangre que nutre ese enlace arbitrario deja de fluir, la metáfora pierde sentido y fuerza. Y no hemos de olvidar que su objetivo es devolvernos a la realidad, reintroducirnos de nuevo en el ruido indiferenciado de las cosas. Su función es, paradójicamente, negar su artificio, vaciarse, servir de paso a una visión intensificada y precisa de nuestra inmersión en el mundo. Ese efecto marcado por la transitividad hace que no se pueda pensar en las obras de arte como objetos aislados, segregados, autónomos, y por eso pienso que en la experiencia del museo de Heraklion era importante la plaza, su ambiente, su ruido, y en esa compañía las obras se iluminaban mejor que por medio de cualquier instalación museística imaginable. Los artistas del mundo flotante que se solazaban en Sumiya nos contagiaron, invitándonos a ver también una parte del mundo en torno nuestro bajo el brillo de los signos de un mundo flotante también. Las visitas al museo de Heraklion y la casa de Sumiya recorrieron una cortina en nuestra mente, promovieron la creación de un instrumento óptico, preparándonos para ver enfocadamente, intencionadamente, ciertas regiones de lo que nos rodea, reencontrándonos con lo mismo que aquellos artistas supieron ver.



Aun siendo una experiencia todavía más alejada en el tiempo que estas de Heraklion o Sumiya o los museos de sitio, me voy a referir, ahora, a una de mis primeras impresiones de asombro y estupor mezclados. Hace muchos años, como un muy joven artista recién llegado a Madrid, tuve ocasión de experimentar uno de esos momentos reveladores al visitar la exposición *La nueva pintura americana*, con obras de Pollock, De Kooning o Kline, entre otros. Advertí de inmediato cómo las obras generaban un espacio en torno suyo y saltaban a buscar el cuerpo entero además de la mirada, algo que no ocurría en la experiencia de exposiciones habituales donde la pintura se focaliza a través de unas lentes reductoras y el territorio del cuadro y el del contemplador están definidos en sus propios límites. El gran formato de la pintura americana, la escala de las telas, tenía un efecto envolvente, creando un ámbito acogedor e íntimo, como muy bien señaló Rothko en referencia a su propia obra. Además, el protagonismo de la mano era evidenciado, exaltando el proceso, el rito de la actividad de pintar. Como consecuencia de todo ello las obras inauguraban un espacio de relaciones en el que el cuerpo del pintor y el del espectador, en resonancia, entraban a formar parte del cuadro. Tal experiencia fue desencadenante de una serie de collages que

realicé al cabo de poco tiempo. En ellos, la pintura de acción, la caligrafía de unos trazos insistentes y repetitivos, se depositó en grandes superficies que son contempladas por unos observadores que entran a formar parte de la escena representada. El tema de los collages era precisamente el “estar” ante esas pinturas, mostrando cómo se residía en ellas, en aquel rumor visual externo al unísono de una adherencia

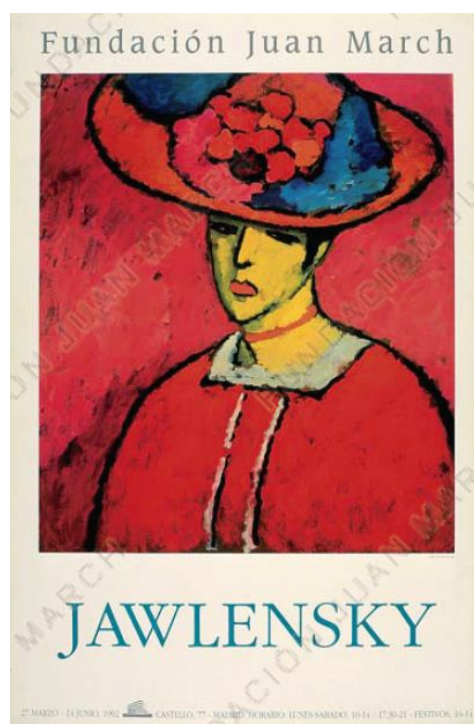
somática. El contenido de las superficies caligrafiadas, su asunto visual, era menos significativo que la relación que unía a pinturas representadas y espectador. Como ya sabemos, la consciencia de ese territorio complementario es una característica del arte desarrollado posteriormente. Por ejemplo, ese trabajo sobre los vínculos, sin la presencia de otros contenidos, es lo que, en la década siguiente, se exploró sistemáticamente en el minimalismo. La experiencia de aquella exposición llegó a ser origen de un aprendizaje, una lección que afectó a la actitud contemplativa al crearse una lente interior para precisar un enfoque y ceñir expectativas. Me sirvió, entre otras cosas, para entender el desarrollo posterior del arte hasta la actualidad.

Imagino que mover los fondos de los museos, integrarlos de un modo nuevo en exposiciones temáticas, ofrecerlos fuera de su sitio, son actuaciones para estimular las sorpresas de un choque profundo. Así pude sentir la reciente exposición de Manet en el Prado, tan colocada como descolocada en sus salas, donde se complicaban las relaciones entre las obras de los maestros españoles y el pintor francés, favoreciendo el diálogo o la discusión entre ellas. En ocasiones se apreciaba entendimiento y en otras rechazo. Todo ello conducía a la difícil recreación de la experiencia que pudo haber tenido el propio pintor cuando visitó el museo madrileño. Creo que la exposición iluminaba, sobre todo, el misterio de una revelación: la que el propio Manet experimentó al sentirse a sí mismo entrando en un universo visual que había soñado contemplar. Lo que se exponía y evidenciaba no era tanto la obra de Manet como su estupor y asombro mezclados: el vuelco de su actitud de pintor o espectador consciente de sí mismo al abrirse ante sus ojos las cortinas de la pinacoteca de Madrid. En mi recuerdo se perfila también la imagen de una ventana mental y del artista mirando a través de ella. La exposición hacía evidente la consciencia de ese mirar: por encima de los asuntos de las pinturas, lo que predominaba era el entendimiento de un nexo visual puro. El propio Manet expresó ese paso de los contenidos figurativos a la experiencia de un encuadramiento de la mirada, desembarazada de otros intereses. Tal refuerzo del gesto inquisitivo fue recogido en muchas de sus obras. Su *Olympia*, por ejemplo, es un cuadro indicativo de un vaciado deliberado de todo asunto (una Venus) para expresar tan solo una estructura de relaciones involucrando al espectador. La alquimia creativa de Manet pudo segregar todo lo que estorbaba a la manifestación de ese nexo. Y esto queda probado en el logro quintaesenciado de la mirada de la *Olympia* inolvidable en su descaro, en su desinhibición, delatando una reciprocidad ocular sin otro deber narrativo. El cuadro es ejemplarmente dominante y nos fuerza a estar con él, nos fuerza a participar en el puro vínculo sintáctico que representa.

Hemos visto cómo la conjunción de museo y lugar, de sala y calle, estimulaba en paralelo la conjunción de lo virtual y lo real, facilitaba el entrelazarse de obra y mundo. La obra, que fue engendrada en el mundo, nos devuelve a él. Por otro lado, el estupor y el sobrecogimiento incitaban a una marcha interiorizada, reinterpretaba nuestro propio papel contemplativo, excitando la consciencia de los vínculos entre espectador y obra; luego, en ese mismo camino autorreflexivo, nos impulsaban a formarnos una idea cabal de lo expuesto a través de la consciencia de una suerte de perforación en el

espacio de la mente. Podemos concluir que una exposición no solo favorece una inserción de la vida en las obras sino que, además, fuerza a la creación de un instrumento de visión apto para otras muchas ocasiones; se asienta en una continuidad orgánica de los dos medios complementarios presentes en la contemplación: un universo convocado y una óptica interiorizada que se ha puesto a punto.

En este fondo de consideraciones, en la conjunción de aquellos dominios complementarios activados por la exposición, uno externo y otro íntimo, me gustaría ver, ahora, lo que supuso la función expositiva de la Fundación Juan March a lo largo de muchos años.



La lista de exposiciones de la Fundación Juan March ha procurado a muchas personas las primeras revelaciones del arte moderno y ha proporcionado la plataforma para el desarrollo de un diálogo y una conversación entre artistas y entre ellos y nosotros. De las exposiciones que recuerdo, las dedicadas a Matisse, Picasso, Malevich, Bonnard, Léger, Mondrian, Klee, Chagall, Beckmann, Jawlensky, Diebenkorn, Rothko, Hopper, Motherwell, De Kooning, Schwitters o Cornell perfilan los fragmentos de una cartografía del arte moderno. La Fundación, desde los inicios de su actividad expositiva, a mediados de los años setenta, hasta nuestros días, ha venido proporcionando y completando una visión representativa del arte moderno, especialmente de la pintura moderna. La Fundación aportó una información valiosísima a quienes aún no habían tenido la oportunidad de visitar los grandes centros de las exposiciones de este arte en París, Nueva York, Londres o Ámsterdam. Su programación cumplió el objetivo de presentar un panorama íntegro y equilibrado en sus valores más significativos. El logro de ese ideal se pone de manifiesto cuando se aviva la memoria y el recuerdo va saltando de una exposición a otra. Entonces son fáciles las asociaciones, las comparaciones, el agrupamiento y el juego combinatorio, a la manera de un caleidoscopio, en el que los universos creativos se reflejan unos en otros exhibiendo complicidades y divergencias. Poder experimentar esa totalidad, como una cartografía y como un juego caleidoscópico, es algo que nos permite identificar ese programa como una auténtica ventana a la pintura moderna, en el sentido metafórico que hemos esbozado en las líneas precedentes de este escrito.

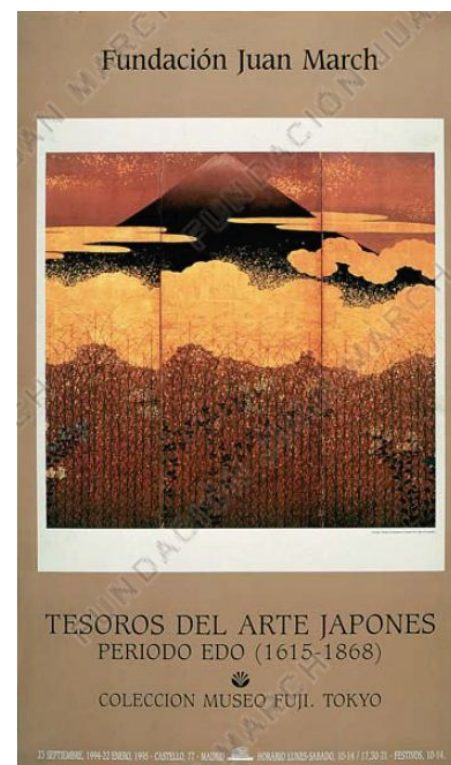
A través de la presencia real de las obras, cualquier exposición suministra un temblor orgánico que emana del cuerpo del realizador y que se ofrece casi al tacto, como una mano que se alarga en un saludo, como una voz cercana que se manifiesta sin intermediarios y nos envuelve orgánicamente. Como también hemos señalado con antelación, ese plano orgánico común al creador y al espectador es un desencadenante de un efecto de reinscripción de las obras en la realidad. La materialidad de la exposición, su corporeidad, en el marco de una mañana madrileña concreta, su luminosidad y limpidez, obliga a situar las obras, las fuerza a un acomodo. Enriquece con unos sonidos singulares, generados en centros

distantes, el ruido de fondo de nuestra ciudad: amplifica el registro de armonías y contrastes en nuestra experiencia de vida. Y también, como un efecto colateral de ese proceso de acomodo, se despierta en cada espectador un examen de sí mismo, una valoración de su posicionamiento contemplativo, incitando un curso de ensanchamiento en la embocadura mental.

Algunas exposiciones ofrecidas por la Fundación posibilitaron la compresión de bloques imaginarios completos: aquellos que son inherentes a las colecciones constituidas. Tales colecciones transmiten, a través de decisiones particulares, los gustos de los coleccionistas, sus enfoques y preferencias; es decir, vienen ya encuadradas por la definición más o menos explícita de unos marcos imaginarios sentidos o reflexionados. Ese efecto pudo constatarse, por ejemplo, en la exposición de la colección Castelli, que sintetiza un momento clave, no lejano, de la actividad artística neoyorquina. Su contenido suministra el punto de vista ya formado de un galerista que fue protagonista en esa germinación creativa.

También hay que recordar otro tipo de exposición, como la de los tesoros del arte japonés del Museo Fuji, por ejemplo. Lo ofrecido por esa exposición no entraba en competencia con lo que ya se estaba mostrando en el nuevo Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, dedicado al arte más reciente. Por el contrario, servía al carácter cosmopolita y abierto que distingue una mirada liberada, indiferente a los presupuestos obstinados y excluyentes del relato uniformado de la vanguardia, pues la presencia del arte japonés en Madrid se ceñía más fielmente a la amplitud prevalente en nuestros días, en los que las figuras de cualquier cultura se integran creativamente en nuestro inquieto y ávido imaginario.

Me gusta ver en conjunto esa actividad expositiva en orden a deducir sus consecuencias, concibiendo la sala de exposición como un lugar intensificado, cruce de experiencias y hábitat de emociones que originan y determinan un cúmulo de enfoques o de ópticas precisas. Tales consideraciones sirven para calibrar el valor de la programación como un género creativo en sí mismo, permiten cuestionar cuánto ha supuesto como cauce de aire, de viento, de energía visual, en una secuencia de impactos y apreciar su contribución a la permeabilidad y clarificación de nuestra imaginación. Finalmente, nos autorizan a sopesar las expectativas, el rumbo futuro de una institución como la Fundación Juan March de Madrid, al considerar la programación de las exposiciones en su capacidad de abrir las ventanas que nos enfrentan a lo que podemos llamar una intemperie, al caudal ilimitado de la fuerza creativa de ayer y de hoy.



MUSEOS

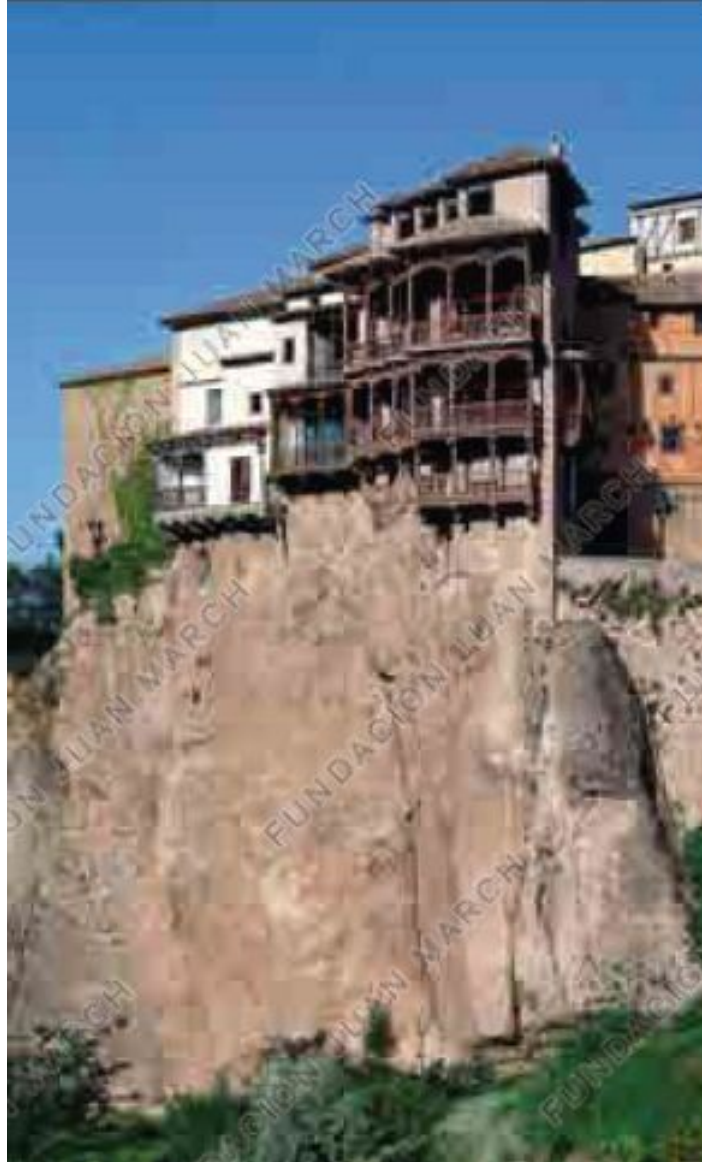




El Museo de Arte Abstracto Español, ubicado en las Casas Colgadas de la ciudad de Cuenca, es posiblemente el lugar de la geografía española en el que resulta más sencillo hacerse una idea coherente del arte no figurativo realizado en España entre los años cincuenta y finales de los setenta. Esta colección, formada inicialmente por el pintor Fernando Zóbel, fue donada a la Fundación Juan March en 1980, momento en el que sus fondos se ampliaron con obras de la propia Fundación y con la adquisición de la colección Amos Cahan.

En las paredes de este Museo están representados, con obras de primer rango, distintos grupos de artistas: miembros del grupo catalán *Dau al Set* como Antoni Tàpies o Modest Cuixart, representantes del grupo *El Paso* como Manolo Millares, Antonio Saura, Martín Chirino o Luis Feito, artistas vascos como Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, o integrantes del grupo valenciano *Parpalló* como Amadeo Gabino o Eusebio Sempere, comparten espacio aquí con algunos de sus contemporáneos no vinculados a ninguna agrupación concreta, como José Guerrero, César Manrique o Pablo Palazuelo.

La colección muestra claramente cómo la aproximación al arte no figurativo se desarrolló en España durante la época del franquismo con una relevancia y calidad tales que no es posible hablar de moda o de homogeneidad en los planteamientos. La diversidad formal y conceptual con la que estos artistas abordaron la producción plástica pone de manifiesto que algunos de ellos situaron sus investigaciones en el punto más destacado del arte internacional, tal y como muestra la



museo de

Fundación Juan March



revisión actual del trabajo de Manolo Millares, Jorge Oteiza, Antoni Tàpies o Antonio Saura.

Otro de los aspectos más interesantes de este museo es haber conseguido generar en la ciudad de Cuenca un ámbito de reflexión y desarrollo cultural antes inexistente. Tras la fundación del Museo en 1966, artistas como Fernando Zóbel, Antonio Saura, Manolo Millares, José Guerrero o Gerardo Rueda y Gustavo Torner, primeros conservadores de la colección, fijaron su residencia, con carácter fijo o temporal, en la capital conquinense, confiriendo así a la ciudad un dinamismo del que hasta la fecha carecía.

Junto a la exposición permanente de la colección, en las salas del Museo se presentan periódicamente numerosas exposiciones temporales de artistas contemporáneos, tanto españoles como extranjeros.



Arte abstracto español

En el número 11 de la calle Sant Miquel de la ciudad de Palma se alza una mansión señorial conocida como Can Gallard del Canyar, cuya construcción actual data del siglo XVIII, y que fue adquirida en 1916 por Don Juan March Ordinas como residencia familiar. Desde 1990 este edificio, donado por Banca March a Fundación Juan March, alberga el Museu



d'Art Espanyol Contemporani, un espacio en el que se presenta una coherente colección de obras de los artistas españoles más reconocidos del siglo XX.

Este centro pretende difundir el arte contemporáneo más allá de las fronteras nacionales. En este sentido, la colección quiere hacer accesible el arte actual español tanto a la población local como a los numerosos turistas que cada año visitan la isla. Así, frente a la propuesta del Museo de Cuenca, que se centra fundamentalmente en el arte abstracto de dos décadas y media, este Museo amplía su mirada, abarcando las diferentes manifestaciones del arte contemporáneo, sin dar preferencia a un período o tendencia en particular.

La colección recorre un siglo de arte español, comenzando con una delicada obra de Pablo Picasso de 1907 y dos extraordinarias pinturas de Joan Miró, para terminar con algunas obras de José María Sicilia, Ferrán García Sevilla y Miquel Barceló. Entre esos dos límites

museu
d'Art
espanyol
contemporani

Fundación Juan March
Palma de Mallorca



museu d'Art



históricos aparecen miembros de la abstracción informalista como Manolo Millares o Antoni Tàpies, hiperrealistas como Antonio López o Carmen Laffón, creadores pop como Eduardo Arroyo o Equipo Crónica, o investigadores de la abstracción de los setenta como Joan Hernández Pijuán y Jordi Teixidor.

Además de mostrar de manera permanente esta colección de arte contemporáneo español, en esta sede de la Fundación se presentan periódicamente exposiciones de diferentes artistas contemporáneos, tanto españoles como extranjeros.



espanyol contemporani

*A*ctividades

ARTE'73

24 ENERO - 12 ABRIL 1975

BAUHAUS

8 JUNIO - 16 JULIO 1978

KANDINSKY

10 OCTUBRE - 3 DICIEMBRE 1978

MINIMAL ART

26 ENERO - 8 MARZO 1981

MIRRORS & WINDOWS

22 MAYO - 28 JUNIO 1981

KURT SCHWITTERS**Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA**

23 ABRIL - 20 JUNIO 1999

FERNANDO ZÓBEL

26 SEPTIEMBRE - 25 NOVIEMBRE 1984

JULIUS BISSIER

30 NOVIEMBRE 1984 - 27 ENERO 1985

VANGUARDIA RUSA

10 ABRIL - 20 MAYO 1985

XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL S. XX

4 JUNIO - 12 JULIO 1989

ESTRUCTURAS REPETITIVAS

12 DICIEMBRE 1985 - 16 FEBRERO 1986

COLECCIÓN AMOS CAHAN**ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK**

26 SEPTIEMBRE - 9 NOVIEMBRE 1990

EL PASO DESPUÉS DE EL PASO

22 ENERO - 16 MARZO 1988

ZERO: UN MOVIMIENTO EUROPEO

8 ABRIL - 12 JUNIO 1988

ODILON REDON

19 ENERO - 1 ABRIL 1990

CUBISMO EN PRAGA

11 MAYO - 6 JULIO 1990

ANDY WARHOL

5 OCTUBRE 1990 - 5 ENERO 1991

PICASSO: RETRATOS**DE JACQUELINE**

4 FEBRERO - 28 ABRIL 1991

VIEIRA DA SILVA

17 MAYO - 7 JULIO 1991

PICASSO:**EL SOMBRERO DE TRES PICOS**

7 MAYO - 4 JUNIO 1993

NOGUCHI

16 ABRIL - 26 MAYO 1994

GEORGES ROUAULT

3 OCTUBRE 1995 - 14 ENERO 1996

AMADEO DE SUZA-CARDOSO

16 ENERO - 1 MARZO 1998

PAUL DELVAUX

13 MARZO - 14 JUNIO 1998

LOVIS CORINTH

8 OCTUBRE - 19 DICIEMBRE 1999

VASARELY

14 ENERO - 18 ABRIL 2000

SCHMIDT-ROTTLUFF

6 OCTUBRE - 17 DICIEMBRE 2000

DE CASPAR D. FRIEDRICH**A PICASSO**

19 ENERO - 22 ABRIL 2001

GOTTLIEB

11 MAYO - 15 JUNIO 2001

MATISSE: ESPÍRITU Y SENTIDO

15 OCTUBRE 2001 - 20 ENERO 2002

ESPÍRITU DE MODERNIDAD:**DE GOYA A GIACOMETTI**

7 FEBRERO - 8 JUNIO 2003

CONTEMPORANEA

4 FEBRERO - 10 ABRIL 2005

ANTONIO SAURA: DAMAS

22 ABRIL - 19 JUNIO 2005

PICASSO: SUITE VOLLARD**ARTE ESPAÑOL****CONTEMPORÁNEO****GOYA: GRABADOS****EXPOSICIONES CLÁSICAS**

CUBISMO

E N P R A G A



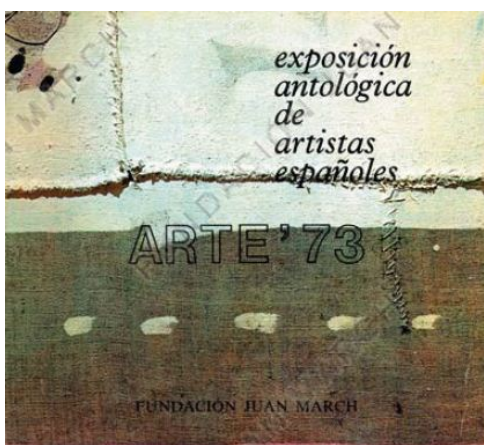
OBRAS DE LA GALERIA NACIONAL

Exposición: Con la intención de promover el arte español de la segunda mitad del siglo XX, la Fundación Juan March organizó esta exposición, cuya presentación en Madrid suponía el inicio de una nueva etapa que coincidía a su vez con la inauguración del nuevo edificio en la capital. A partir de ese momento, la organización de exposiciones de artistas referenciales se convertiría en una de las labores básicas de la Fundación Juan March. Además de en Madrid, donde hubo 15.000 visitantes, esta primera muestra se presentó en los siguientes lugares: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Palacio de la Lonja de Zaragoza, Salón del Tinell de Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Marlborough Fine Art Ltd. de Londres, Espace Pierre Cardin de París, Academia Española de Bellas Artes de Roma, Kunsthaus zur Meisen de Zurich y Palacio de la Lonja de Palma de Mallorca.

Los artistas seleccionados fueron: Amalia Avia, José Caballero, Rafael Canogar, Antoni Clavé, Xavier Corberó, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Álvaro Delgado, Francisco Ferreras, Luis Feito, Juana Francés, Amadeo Gabino, Luis García-Ochoa, Juan Genovés, José Guerrero, Josep Guinovart, Juan Haro, Feliciano Hernández, Manuel Hernández Mompó, Joan Hernández Pijuán, Carmen Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Francisco Lozano, Marcel Martí, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Godofredo Ortega Muñoz, Miguel Martín Berrocal, Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, José María Subirachs, Gustavo Torner, Salvador Victoria, Manuel Viola y Fernando Zóbel

Procedencia de las obras: Colección de los artistas, museos, galerías y diversas colecciones particulares.

24 ENERO - 12 ABRIL 1975

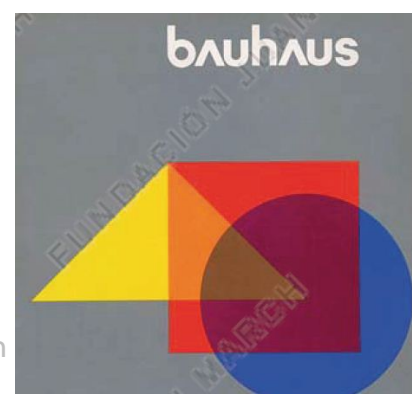


Exposición: Más allá del desarrollo de algunas propuestas de Vanguardia, es incuestionable que la Bauhaus fue el intento más ambicioso de fusionar el Arte y la Vida de cuantos existieron a lo largo de todo el siglo XX. Influenciado posiblemente por el fracaso de los proyectos anteriores a la I Guerra Mundial y por la sensación de hastío que la masacre bélica había dejado a su paso, Walter Gropius abrió en 1919 en Weimar lo que sería un proyecto multidisciplinar que duró hasta el 10 de abril de 1933, cuando la policía alemana clausuró su última sede por orden del gobierno nacionalsocialista.

El desarrollo de esta exposición en la Fundación Juan March pretendía mostrar precisamente cómo en aquel espacio "académico" el arte se convirtió en algo híbrido; un lugar en el que los alumnos podían pasar por diferentes talleres en los que se abordaban cuestiones aparentemente tan dispares como la arquitectura, la escultura, la escena, la pintura en vidrio, la fotografía, el metal, la ebanistería, la alfarería, la tipografía, la pintura mural, el tejido o el mobiliario; y todo ello, junto a la enseñanza de la pintura, la escultura y el grabado, a cargo de profesores de la talla de Josef Albers, Lyonel Feininger, Paul Klee o Wassily Kandinsky. La muestra, que tuvo 4.956 visitantes, provenía del Instituto de Relaciones Exteriores de Stuttgart. En el catálogo se reproducían textos de Ludwig Grote, Walter Gropius, Heinz Winfried Sabais, Otto Stelzer, Hans Eckstein, Nikolaus Pevsner, Jürgen Joedicke, Will Grohmann y Hans Maria Wingler sobre cuestiones relevantes de la Bauhaus.

Procedencia de las obras: Instituto de Relaciones Exteriores, Stuttgart.

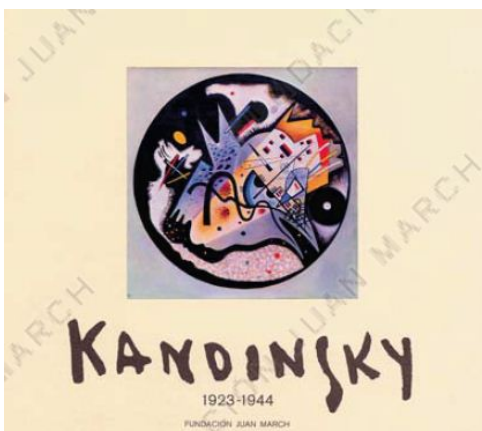
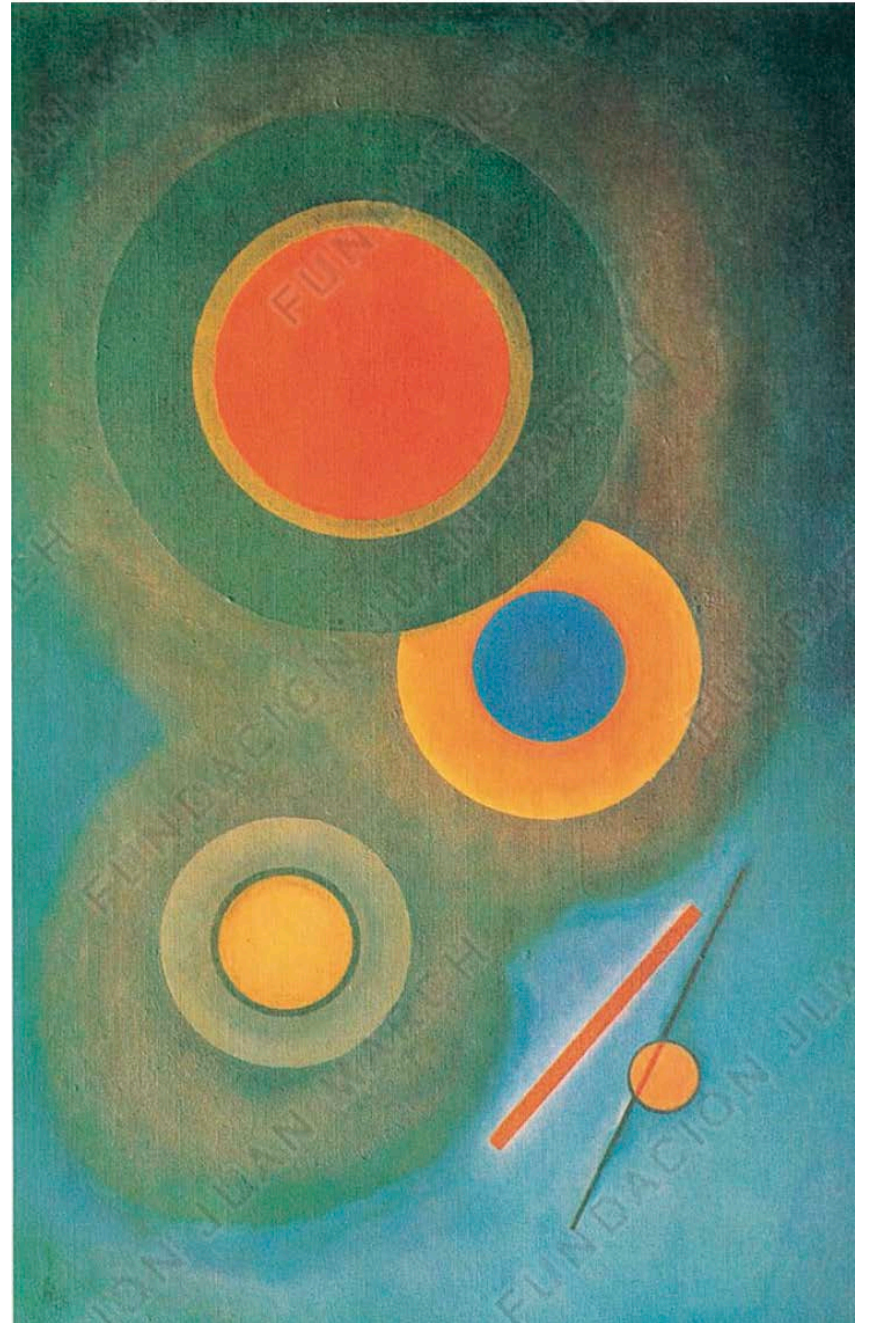
8 JUNIO - 16 JULIO 1978



Exposición: Wassily Kandinsky (Moscú, 1866 – Neuilly-sur-Seine, 1944) es, sin lugar a dudas, uno de los representantes más relevantes del arte del siglo XX. Su búsqueda pictórica, en la que el valor espiritual y sensible de la experiencia artística se presenta como una cuestión de primer orden, le condujo a desarrollar análisis teóricos vinculados a la Teosofía, como pone de manifiesto su publicación de 1911 *De lo espiritual en el arte*, un texto en el que se hacía explícito que la defensa de lo emotivo no tiene por qué entrar en contradicción con el rigor intelectual. Kandinsky demarca un territorio plástico y estético en el que la relación entre pintura y música se torna fundamental, algo que, además de situarse en el seno de su personal concepción de las artes como una realidad total, se apoyaba en su estrecha amistad con el músico Arnold Schönberg.

Esta exposición de 60 obras del artista (38 óleos y 22 acuarelas, guaches y dibujos) pertenecientes a los últimos 21 años de su vida mostraba cuáles habían sido sus intereses tras el final de la I Guerra Mundial. En esos años -muchos de los cuales coincidieron con su estancia en la Bauhaus como profesor de pintura- Kandinsky llevó a cabo una depuración formal de su trabajo, sometiendo la espontaneidad del trazo y de las formas a un rigor más calculado. La publicación de *Punto y línea sobre el plano* en 1926 asumía determinados parámetros formales que se veían claramente reflejados en los cuadros de la muestra, en los que la libertad de la década anterior desaparecía en favor de una geometría más restrictiva. En el catálogo de la exposición se incluían un análisis de Werner Haftmann del año 1965 y otro de Gaëtan Picon de 1969. Tras su presentación en Madrid, donde tuvo 38.484 visitas, la muestra viajó al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

10 OCTUBRE - 3 DICIEMBRE 1978



KANDINSKY

1923-1944

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Exposición: Hoy parece ser ya absolutamente indiscutible que el arte Minimal fue una de las grandes aportaciones de la segunda mitad del siglo XX. La consideración introducida por estos artistas, según la cual el espacio en el que los volúmenes se integran (galería, museo, etc.) es un elemento más de la totalidad de la obra, su reflexión en torno al propio cuerpo del espectador como algo fundamental en la experiencia receptiva, o la concepción del tiempo de apreciación/recorrido de la obra como un componente clave del trabajo plástico, han sido cuestiones cruciales para el desarrollo de numerosas propuestas surgidas a partir de los años setenta, desde los *Environments* de Claes Oldenburg hasta las Instalaciones de los años ochenta.

La presentación en la Fundación Juan March del trabajo de siete de los referentes iniciales del minimalismo (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Mangold, Robert Morris y Robert Ryman) abría una interesante posibilidad de acercarse a esas preocupaciones. Las 18 piezas expuestas, que incluían también pinturas de Mangold y Ryman, fueron visitadas por 7.300 personas y conformaban una mirada a lo que se podría calificar como el Minimalismo ortodoxo; trabajos en los que la repetición de módulos geométricos, volúmenes o estructuras, y su despliegue en el espacio, conforma el valor estructural de la obra.

En el catálogo de la muestra, que posteriormente se presentó en las Reales Atarazanas de Barcelona, se incluyó el texto "Reflexiones sobre *Minimal Art*" de Phyllis Tuchman.

Procedencia de las obras: Colección Crex, Zurich.

26 ENERO - 8 MARZO 1981



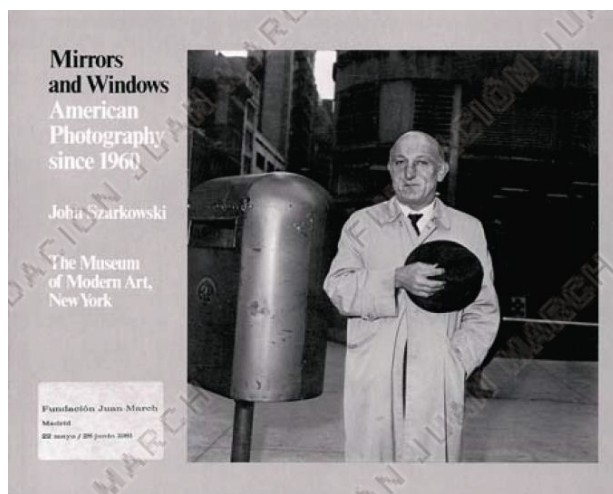
Exposición: Los Estados Unidos, como país profundamente determinado por el progreso industrial, ha mostrado siempre un gran interés por la fotografía y, a partir de los años sesenta, ha desarrollado un gran potencial artístico en esta técnica.

Esta muestra, visitada por 9.050 personas, se conformaba a partir de una selección de fotografías realizada por John Szarkowski, que firmaba también el texto del catálogo. La exposición se presentó en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y en la Fundación Juan March de Madrid.

Los 84 artistas seleccionados para la muestra fueron: Robert Adams, Diane Arbus, Bill Arnold, Lewis Baltz, Joseph Bellanca, Richard Benson, Gary Beydler, Paul Caponigro, Walter Chappell, Michael Ciavolino, William Clift, Mark Cohen, Linda Connor, Marie Cosindas, Robert Cumming, William Current, Joseph Dankowski, Judy Dater, Bruce Davidson, Roy DeCarava, John M. Divola Jr., William Eggleston, Elliott Erwitt, Lee Friedlander, William Gedney, Ralph Gibson, Frank Gohlke, Emmet Gowin, Jan Groover, Ernst Hass, Gary L. Hallman, Chauncey Hare, Dave Heath, Robert Heinecken, Richard P. Hume, Scott Hyde, Ken Josephson, Simpson Kalisher, Irwin B. Klein, George Krause, Leslie Krims, Helen Levitt, Sol LeWitt, Jerome Liebling, Danny Lyon, Joan Lyons, Jerry McMillian, Robert Mapplethorpe, Roger Merten, Ray K. Metzker, Sheila Metzner, Joel Meyerowitz, Duane Michals, Richard Misrach, John Mott-Smith, Nicholas Nixon, Tetsu Okuhara, Bill Owens, Tod Papageorge, Gianni Penati, Sylvia Plachy, Eliot Porter, Douglas Prince, Edward Ranney, Robert Rauschenberg, Leland Rice, Edward Ruscha, Lucas Samaras, Naomi Savage, Stephen Shore, Art Sinsabaugh, Keith A. Smith, Rosalind Solomon, Eve Sonneman, Lew Thomas, Gorge A. Tice, Jerry Nietzsche Uelsmann, Max Waldman, Todd Walker, Andy Warhol, Henry Wessel Jr., Geoff Winningham, Garry Winogrand y Bill Zulpo-Dane.

Procedencia de la obras: Colección Jackie and Manny Silverman; Colección John Mott-Smith; Colección Lew Thomas; Colección Max Waldman; Colección N. Carol Lipis; Colección Robert Cumming; Colección Robert Heineken; Colección William and Andrea Turnage; The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York y The Philadelphia Museum of Art.

22 MAYO - 28 JUNIO 1981



Exposición: El trabajo artístico realizado por Kurt Schwitters (Hannover, 1887 - Ambleside, 1948) se inscribe en el seno mismo de la tradición vanguardista de su tiempo, aquella postura vital que no se limitó sólo a renovar los lenguajes artísticos y plásticos, sino que aspiró a transformar también el tejido social en su totalidad, es decir, a vincular el Arte y la Vida en un proceso que anhelaba el acceso a la Utopía.

Esta segunda muestra del artista en la Fundación Juan March hacía posible un acercamiento a su labor plástica a través del contexto artístico en el que trabajó, es decir, poniendo su propuesta en relación con otros creadores de la Vanguardia histórica (28 trabajos suyos junto a 31 piezas de otros autores). La exposición, que contó con la colaboración de Lola y Bengt Schwitters, del Dr. Ulrich Krempel, del Dr. Markus Heinzelmann, Director y Conservador del Museo Sprengel de Hannover, respectivamente, y con la asesoría del Dr. Javier Maderuelo, fue presentada, con anterioridad a la Fundación (donde tuvo 18.451 visitantes), en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela y en el Museu do Chiado de Lisboa, y, tras su presentación en Madrid, en el Museo de Arte Abstracto español en Cuenca. En el catálogo, en el cual se incluían textos del propio Dr. Maderuelo, del Dr. Heinzelmann y de Lola y Bengt Schwitters, se reproducían también imágenes de los 31 artistas seleccionados para la muestra: Josef Albers, Jean Arp, Willi Baumeister, Ingibjoerg H. Bjarnasson, Ilia Chasnik, Walter Dexel, Jean Gorin, Anna Abelewna Kagan, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Frantisek Kupka, Fernand Léger, Sergei Luchiskin, Louis Marcoussis, Joan Miró, László Moholy-Nagy, Pablo Picasso, Hans Richter, Karl Peter Röhl, Sergei Senkin, Victor Serbranckx y Joaquín Torres-García, así como varias fotografías de Ernst Schwitters.

Procedencia de las obras: Colección Ernst Schwitters.

23 ABRIL - 20 JUNIO 1999



Fernando Zóbel

Exposición: En el seno de la Historia del Arte español del siglo XX Fernando Zóbel (Manila, 1924 – Roma, 1984) representa algo más que un pintor vinculado a determinados artistas abstractos de la generación del grupo El Paso. Coleccionista, creador del Museo Abstracto de Arte Español de Cuenca y profesor de Historia del Arte, este artista supuso un pilar importante en el desarrollo de todo un sector artístico de la España de los cincuenta y de los sesenta. Su trabajo como artista, habitualmente vinculado a sus compañeros de generación, frecuentó sin embargo terrenos en los que más que una expresividad espontánea e inmediata se proponía una construcción meditada del espacio pictórico. Zóbel no fue nunca un artista agresivo o tenso, sino más bien un constructor de pequeñas emociones, un observador y un realizador pausado, cargado de una meticulosa “sensibilidad racional”.

Esta exposición, realizada como homenaje tras su repentina muerte, se proponía como una aproximación a las diferentes “etapas” del artista. Se trataba de 45 óleos sobre lienzo fechados entre 1959 y 1984 en los que, como señalaba Francisco Calvo Serraller en el texto del catálogo, se podía observar que Zóbel no había sido nunca un artista progresivo, es decir, un artista que deja atrás etapas para adentrarse en cuestiones totalmente nuevas, sino más bien alguien para quien determinadas inquietudes vuelven, fluyen y reaparecen de manera constante. La muestra, que recibió 41.025 visitas, contó con la colaboración de Gustavo Torner y de Rafael Pérez-Madero. Tras su presentación en Madrid, la exposición itineró por las siguientes instituciones nacionales: La Caixa Barcelona de Barcelona, el Museo de Albacete, la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, el Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, la Lonja de Palma de Mallorca, la Fundación Marcelino Botín de Santander,

el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, la Casa de Colón de las Palmas de Gran Canaria y el Museo Municipal de Tenerife en Santa Cruz de Tenerife.

Procedencia de las obras: Colección Alfonso Zóbel de Ayala; Colección Elvireta Escobio de Millares; Colección Fundación Juan March; Colección

Gloria Zóbel de Ayala; Colección Sres. Johansson y Terry; Colección Rafael Pérez-Madero; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla y diversas colecciones privadas.

26 SEPTIEMBRE - 25 NOVIEMBRE 1984

Julius Bissier

Exposición: La obra de Julius Bissier (Friburgo, 1893 – Ascona, 1965) se sitúa en un territorio particular en el que la pintura, más que presentarse como un lenguaje expansivo o extrovertido, busca una intimidad de carácter espiritual. Su obra, que se inició en la segunda década del siglo XX, sufrió un cambio profundo cuando en los años treinta, y gracias a su amistad con el pintor Willi Baumeister, se aproximó al mundo de la abstracción. El trabajo más característico de Bissier está atravesado por aquella búsqueda de *lo espiritual en el arte* que tanto inquietó a artistas como Kandinsky o Klee; se trata de pequeñas pinturas en las que la respiración, la presión, el pulso o el ritmo conforman unos trabajos en los que la fecha hace también las veces de título, como si todo ello fuese al mismo tiempo un diario escrito con un indescifrable lenguaje espacial.

La exposición de este artista en la Fundación Juan March aglutinaba 133 obras divididas en 84 tintas chinas y 49 acuarelas y témperas. Se trataba, por lo general, de obras de mediano y pequeño formato (típicas de Bissier), realizadas entre 1934 y 1965, y en las que se observaba tanto el cambio que su pintura dio a partir de la década de los treinta como sus preocupaciones relacionadas con lo que sería la labor de artistas como Mark Tobey o Adolph Gottlieb. En el catálogo de la exposición, que fue visitada por 12.635 personas, se incluía un análisis teórico del Profesor Dr. Werner Schmalenbach, Director de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Procedencia de las obras: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

30 NOVIEMBRE 1984 - 27 ENERO 1985

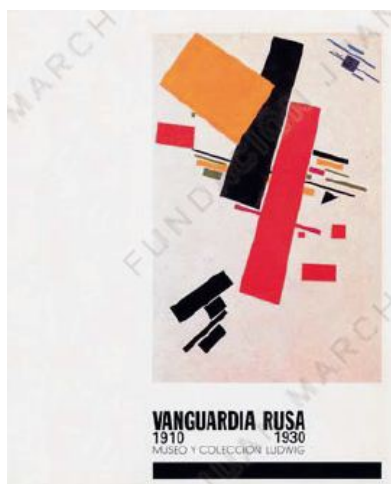


Exposición: Tal y como señalaba en el catálogo de la exposición su comisaria Evelyn Weiss, es evidente que los artistas rusos generaron, entre 1910 y 1930, algunas de las propuestas más influyentes de lo que sería el arte del siglo XX. No se trata sólo de que esos autores fueran capaces de propiciar avances plásticos de considerable importancia en el campo de la pintura o de la escultura, sino de que lograron desarrollar vínculos entre las distintas disciplinas artísticas (pintura, escultura, cine, teatro, danza, música, etc.) en pos de un proyecto político global; fueron capaces de aproximar el arte y la política, como signo de una conexión indisoluble entre el Arte y la Vida.

Esta muestra, que fue visitada por 27.768 personas y que tras su presentación en la Fundación Juan March de Madrid viajó a la Fundació Joan Miró de Barcelona, se proponía como un recorrido exhaustivo por el arte de aquel contexto. De ese modo, era posible apreciar trabajos de los más renombrados creadores de aquellos años de comienzos de siglo: Natan Altman, Alexander Bogomazov, Vladimir Burliuk, Sergei Charchoune, Ilia Chashnik, Alexander Chvostov-Chvostenko, Alexander Drevin, Xenia Ender, Vassily Ermilov, Vera Ermolaeva, Alexandra Exter, Pavel Filonov, Natalia Gonscharova, Elena Guro, Natalia Jureva, David Kakabadze, Wassily Kandinsky, Ivan Kliun, Gustav Klucis, Nina Kogan, Ivan Kudriashev, Valentina Kulagina, Nikolai Kulbin, Nikolai Lapschin, Mikhail Larionov, Anatolii Lebedev-Schuiskii, Aristarch Lentulov, El Lissitzky, Sergei Lutschischkin, Kasimir Malevich, Paul Mansourov, Mikhail Matiushin, Liubov Popova, Nikolai Prusakov, Ivan Puni, Climent Redko, Alexander Rodchenko, Olga Razanova, Sergei Sienkin, Varvara Stepanova, Nikolai Suetin, Nadezhda Udalova, Alexander Vesnin, Konstantin Vialov y Alexander Volkov.

Procedencia de las obras: Museum Ludwig, Museen der Stadt Köln, y Colección Ludwig, Colonia.

10 ABRIL - 20 MAYO 1985



Fundación Juan March

Exposición: En el desarrollo de las propuestas artísticas de reproducción múltiple, ha sido la xilografía la que de un modo más estereotipado se ha vinculado con el arte alemán del siglo XX. Muchos artistas germanos recurrieron a esa técnica que les permitía entrar en contacto directo con la naturaleza de un material como la madera, con sus peculiares imperfecciones y con una rudeza capaz de incrementar la plasticidad del resultado final.

Esta exposición, que contó con la colaboración del Instituto de Relaciones Exteriores Culturales de Stuttgart y del Instituto Alemán de Madrid y que fue visitada por 2.467 personas, se proponía mostrar que el recurso a la xilografía no se había limitado, como solía transmitir el tópico, a los expresionistas de comienzos de siglo, sino que había seguido desarrollándose hasta los años ochenta con su utilización por parte de los creadores más jóvenes: los denominados *Nuevos salvajes*. De los artistas seleccionados, 25 habían realizado xilografías antes de 1945, 17 después y 8 antes y después. En el catálogo se reproducía un texto de Günther Thiem y se incluía también un pequeño texto explicativo sobre cada uno de los artistas presentes en la muestra: Gerd Arntz, Hans Arp, Eduard Bargheer, Ernst Barlach, Georg Baselitz, Max Beckmann, Joseph Beuys, Julius Bissier, Heinrich Campendonk, Josef Eberz, Lyonel Feininger, Conrad Felixmüller, Adolf Fleischmann, Robert Förch, Otto Freundlich, HAP (Helmut Andreas Paul), Erich Heckel, Klaus Herzer, Werner Höll, Jörg Immendorff, Horst Janssen, Wassily Kandinsky, Ernst-Ludwig Kirchner, Carl-Heinz Kliemann, Käthe Kollwitz, Heinz Kreutz, Wilhelm Laage, Mathias Mansen, Franz Marc, Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Constantin v. Mitschke-Collande, Johannes Molzahn, Ernst Wilhelm Nay, Emil Nolde, Markus Oehlen, Emil Orlik, Otto Pankok, Max Pechstein, A. R. Penk, Josua Reichert, Karl Rössing, Christian Rohlf, Josef Scharl, Karl Schmidt-Rottluff, Johanna Schütz-Wolff, Richard Seewald, Alfred Wais, Walter Wörn y Gustav Heinrich Wolff.



Procedencia de las obras: Instituto de Relaciones Exteriores de Stuttgart.

4 JUNIO -
12 JULIO 1989

Exposición: Cuando se revisa la historia del siglo XX resulta evidente, como una de sus características más claras, el desarrollo de una técnica que, en gran medida, ha tratado de incrementar el acceso a los objetos de consumo. Ese progreso ha conducido, por ejemplo, a la expansión global de la maquinaria, de los complementos de decoración o de las prendas de vestir. Frente a la singularidad individual que caracterizaba la conformación de los objetos en la era preindustrial, el comercio contemporáneo invierte los términos de tal modo que hoy se podría afirmar que sólo “es” aquello que multiplica masivamente su presencia repetida en el mundo.

Esta muestra, que contó con la colaboración de los Doctores Peter e Irene Ludwig, así como del Dr. Siegfried Gohr y de la Dra. Evelyn Weiss, hacía evidente que tal expansión de la producción en serie no había dejado indiferentes a los artistas del siglo XX. Así, muchos de los que estaban incluidos en esta exposición, visitada

por 12.394 personas, formaban parte de movimientos muy distintos y mostraban que, aunque el concepto “repetición” resulta fundamental para entender nuestra realidad contemporánea, ni se trata de algo uniforme ni puede ser comprendido como algo homogéneo. Un texto de Simón Marchán Fiz se presentaba en el catálogo junto a las imágenes de

los artistas seleccionados: Carl André, Joe Baer, Bernhard y Hilla Becher, Joseph Beuys, Carlos Cruz-Díez, Hanne Darboven, Ger Dekkers, Robert Delaunay, Jan Dibbets, Jim Dine, Lucio Fontana, Donald Judd, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Heinz Mack, Piero Manzoni, Robert Morris, Kenneth Noland, Günther Uecker y Andy Warhol.

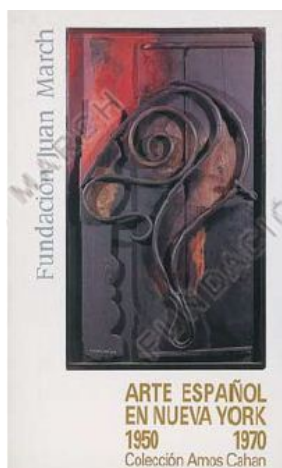
Procedencia de las obras: Museum Ludwig, Museen der Stadt Köln, Colonia.

12 DICIEMBRE 1985 - 4 FEBRERO 1986



Exposición: Como analizaba Alice B. Saarinen en su libro *The Proud Possessors (Los Propietarios orgullosos)*, una parte considerable del coleccionismo norteamericano ha estado marcado por el deseo de vincular el propio apellido a ciertos referentes culturales del momento; así, muchas de las grandes familias americanas han comprado obras de arte para cederlas posteriormente a los grandes museos del país. Amos Cahan, un médico que tras la Segunda Guerra Mundial se centró en el terreno de la investigación científica, generó importantes contactos comerciales con España en los años sesenta, lo cual le permitió interesarse por el arte español de aquel momento y adquirir obras de los artistas más reconocidos del momento.

Esta exposición presentaba una selección de 78 piezas de las casi 300 de arte español de la colección Cahan. La muestra, visitada por 21.091 personas, se articulaba con obras realizadas entre 1959 (exceptuando tres trabajos anteriores de Joan Ponç) y 1970, fecha de realización de un excelente cuadro de José Guerrero. En el



catálogo se presentaba un texto de Juan Manuel Bonet y se reproducían obras de todos los artistas presentes en la muestra: José Luis Balagueró, Enrique Brinkmann, Jaime Burguillos, Rafael Canogar, Joan Claret, Antoni Clavé, Modest Cuixart, Equipo Crónica, Francisco Ferreras, Luis Feito, Juana Francés, Enrique Gran, José Guerrero, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Lucio Muñoz, Joan Ponç, August Puig, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Salvador

Soria, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats, Gustavo Torner, Joaquín Vaquero Turcios, Salvador Victoria, Joan Vilacasas, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

Tras su presentación en Madrid, la exposición viajó a la Caixa de Barcelona en Barcelona, a la Caixa de Barcelona en Gerona, al Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, al Palau Solleric de Palma de Mallorca, a la Caja de Ahorros de Vigo, al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, al Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y a la Caja de Ahorros de Valencia.

Procedencia de las obras: Colección Amos Cahan, Nueva York.

26 SEPTIEMBRE - 9 NOVIEMBRE 1990

Exposición: En el seno de la historiografía artística española, una de las aportaciones más interesantes surgidas a partir de los años cincuenta fue, indiscutiblemente, el denominado movimiento informalista. En el desarrollo de esa experiencia plástica, heredera de algunas pulsiones del Expresionismo abstracto norteamericano, el grupo El Paso -fundado en Madrid en 1957- fue una de las apuestas que, tanto a nivel nacional como internacional, logró mayor repercusión. El Paso trató de vincular la estancada escena cultural española con los intereses y preocupaciones que se abordaban en otros países europeos; así, a partir de la inclusión del gesto y la materia en sus cuadros, y de una determinada concepción del espacio en la escultura, logró que algunos creadores de aquella generación potenciasen al máximo lenguajes aún poco comprensibles en España.

Esta exposición, que tuvo 21.472 visitantes, pretendía recorrer el trabajo que estos artistas habían realizado entre 1959 -poco después de la disolución del grupo- y 1984. Las 42 obras que se presentaron en Madrid, y que posteriormente viajaron al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca -donde se incluyeron 11 piezas más-, permitían comprender el camino que cada uno de los 10 artistas plásticos seleccionados había tomado en los años siguientes a su separación: Rafael Canogar, Martín Chirino, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez y Manuel Viola. La muestra, compuesta a partir de los fondos de la Fundación Juan March, de los fondos donados por Fernando Zóbel y por la Colección de Amos Cahan -adquirida por la Fundación, permitía un acercamiento a un momento fundamental de la Historia del Arte español contemporáneo. En el catálogo se incluía un texto de Juan Manuel Bonet en torno al desarrollo del grupo y su contexto histórico.

Procedencia de las obras: Fundación Juan March, Madrid.

22 ENERO - 16 MARZO 1988

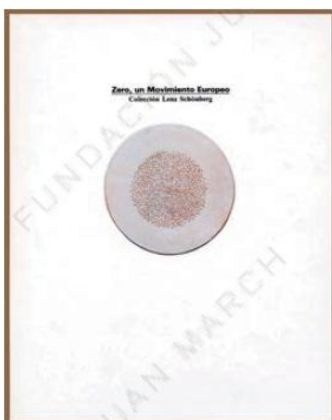


Exposición: Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas europeos reflexionaron acerca de su contexto cultural con el deseo de afrontar el futuro en un momento plagado de contradicciones. Así, el Grupo Zero, originariamente constituido en Alemania en el entorno de los artistas Mack y Piene, se convirtió en uno de los medios más contundentes de afirmación de la cultura del viejo continente. Mientras los artistas norteamericanos asentaban el desarrollo del Expresionismo abstracto, estos creadores, con intenciones y preocupaciones no siempre homogéneas, dieron lugar en Europa a exposiciones y encuentros en los que se aspiraba a un desarrollo espiritual de la experiencia artística o, como en el caso de Piero Manzoni, a una expansión del arte a todos los instantes de la vida.

Esta muestra, que presentaba una selección de 52 piezas de la colección Lenz fechadas entre 1953 y 1986, y que tuvo 14.702 visitantes, permitía una aproximación a grandes obras de artistas como Arman, Pol Bury, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Gerhard von Graevenitz, Gotthard Graubner, Yves Klein, Stanislav Kolibal, Heinz Mack, Piero Manzoni, François Morellet, Roman Opalka, Otto Piene, Karl Prantl, Arnulf Rainer, Jan J. Schoonhoven, Jesús Raphael Soto, Antoni Tàpies, Jean Tinguely, Günther Uecker, Victor Vasarely y Jef Verheyen. La exposición, que antes de llegar a Madrid se había presentado en la Caixa Barcelona de Barcelona, contó con la colaboración del Dr. Dieter Honisch, Director de la Nationalgalerie, Berlín y de la Dra. Hannah Weitermeier, Conservadora de la Colección Lenz Schönberg, quienes se encargaron de preparar sendos textos para el catálogo.

Procedencia de las obras: Colección Lenz Schönberg, Munich.

8 ABRIL - 12 JUNIO 1988



Exposición: Una de las rupturas más importantes de cuantas tuvieron lugar en el arte del siglo XIX fue, sin lugar a dudas, la que propulsara la pintura simbolista de Odilon Redon (Burdeos, 1840 – París, 1916). Frente al trabajo cada vez más aceptado del realismo defendido en el entorno de Gustave Courbet, Redon surcó parajes nuevos en los que el sueño, la fantasía, la maravilla y la espiritualidad ocupaban el lugar predominante. Su arte, más que adecuarse a lo que el ojo vería, se interesó por lo que el artista imagina; aquello que, más que en el territorio de la razón analítica, merodea entre el consciente y el inconsciente. Así, Redon puede ser considerado el impulsor de muchas de las preocupaciones del arte que llegaría a continuación, desde cuestiones planteadas por el expresionismo del *Blaue Reiter* hasta las inquietudes del Surrealismo o del movimiento informalista.

La exposición de 109 obras del artista pertenecientes a la colección del señor Woodner recorría diferentes momentos de su trayectoria y hacía posible un acceso claro a las diferentes técnicas utilizadas a lo largo de los años: 36 óleos, 13 pasteles, 8 acuarelas y 52 dibujos. Todas esas obras, fechadas –aunque muchas no estaban datadas– entre 1865 y 1912, abordaban temas tan diversos como paisajes, retratos, bodegones o imágenes de ensueño. Para su realización, la muestra, que antes de llegar a Madrid se presentó en el Museo Picasso de Barcelona y que en la capital tuvo 50.058 visitantes, contó con la colaboración del profesor José Millicua y del señor Stanley Moss, así como con el asesoramiento del señor Tony Kaufman y de la señora Jennifer Jones. En el catálogo se publicaba, junto a la presentación del propio señor Woodner, un texto de Lawrence Gowing y el ensayo “Confidencias de un artista” de Redon.

Procedencia de las obras: Colección Ian Woodner.

19 ENERO - 1 ABRIL 1990

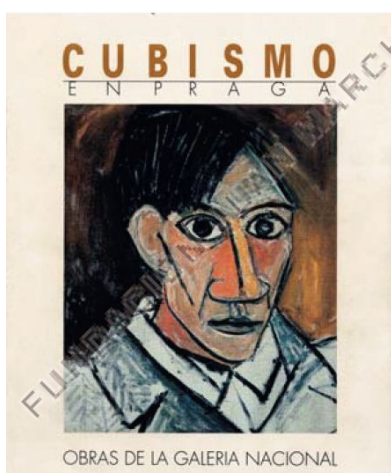


Exposición: Es indiscutible que el trabajo realizado por Georges Braque y por Pablo Picasso a partir de 1907 tuvo una importante repercusión en el arte europeo. No se trataría sólo de señalar el modo en que el Futurismo o el Suprematismo dependieron de dichas aportaciones, sino de analizar el modo en que numerosos artistas se adscribieron directamente a los análisis y a las inquietudes formales que el propio Cubismo desarrolló en aquel momento. En ese sentido, resulta muy clara la repercusión alcanzada por ambos pintores en el ámbito de la antigua República de Checoslovaquia, país en el que, gracias a la labor de un teórico-coleccionista como el Historiador del Arte Vincenc Kramář, adquirió el movimiento una considerable importancia.

Esta exposición, que además de en la Fundación Juan March de Madrid (donde tuvo 15.835 visitantes) se presentó en el Museo Picasso de Barcelona, reunía obras cubistas de la Galería Nacional de Praga donadas por el propio Kramář. La muestra, compuesta de 78 pinturas, esculturas, dibujos y obras de técnica mixta (como collages), presentaba obras de artistas extranjeros como Georges Braque, André Derain y Pablo Picasso, así como de otros creadores checoslovacos adscritos a las inquietudes cubistas: Vicenc Beneš, Josef Čapek, Emil Filla, Otto Gutfreund, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka y Václav Špála. En el catálogo se presentaba un ensayo y abundante información elaborada por el Dr. Jiří Kotalík, Director de la Galería Nacional de Praga.

Procedencia de las obras: Galería Nacional, Praga.

11 MAYO - 6 JULIO 1990



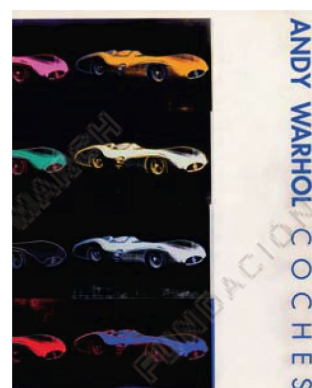
Exposición: Andy Warhol (Pennsylvania, 1929 – Nueva York, 1987) fue, sin ninguna duda, el generador de uno de los grandes paradigmas del arte contemporáneo. Su trabajo, que rompió de manera definitiva con la escisión entre la Alta y la Baja cultura y que se situó como la representación más lúcida de los anhelos del arte *Pop*, fue capaz de no disociar la *forma artística* de su *contenido*. Mientras otros creadores de su generación apostaron por un imaginario popular manteniendo a la vez el carácter unitario y singular de cada uno de sus trabajos, Warhol defendió una pintura reproducible; una obra que tendiese a la multiplicidad y rompiese con el *aura* de la imagen tradicional. Estas cuestiones se hacían explícitas, por ejemplo, en el nombre que recibía su estudio: *La Factoría*, así como en la manera en que él mismo afirmaba querer transformarse en “una máquina”.

Esta exposición, que tuvo 42.586 visitantes, recogía la serie de trabajos realizados por Warhol para la compañía Daimler-Benz y se presentaba como una nueva aproximación desde la Fundación Juan March al arte norteamericano del siglo XX. Se trataba de 47 obras (35 acrílicos sobre lienzo/serigrafías y 12 dibujos) en las que, a través de imágenes de los coches de la compañía Daimler-Benz, se mostraba una visión panorámica de la historia del automóvil desde 1886 hasta 1986.

Tras su presentación en la Fundación, la muestra viajó al Palau de la Virreina del Ayuntamiento de Barcelona. En el catálogo se incluyó un amplio estudio a cargo de Werner Spies, así como una breve biografía del artista realizada por Christoph Becker en la que se incluían también textos del propio Warhol.

Procedencia de las obras: Colección Daimler-Benz, Stuttgart.

5 OCTUBRE 1990 - 5 ENERO 1991



Exposición: Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) fue uno de esos artistas que, a través de una labor permanente y obsesiva, logró traducir aquello que le rodeó en una experiencia profundamente personal. Cuando se revisa su trabajo a lo largo de las décadas se hace patente que todo lo que estuvo cerca de él (objetos, personas, obras de arte, etc.) quedó atrapado por su mirada. Picasso es una especie de transformador constante de la realidad, un constructor de mundos que atraviesan su particular perspectiva, sea ésta la melancolía de la etapa azul, el análisis meticuloso del período cubista o la fantasía desatada de la época de su aproximación al Surrealismo.

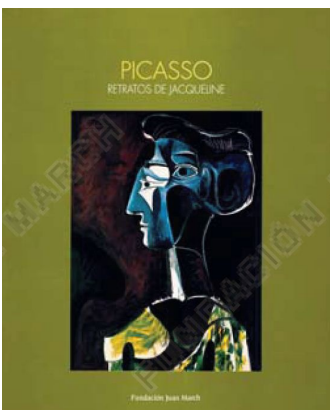
Esta muestra, que tuvo 59.006 visitas, se presentaba como un acercamiento a la mirada de Picasso sobre Jacqueline Roque. Con esta selección de 112 piezas realizadas entre 1954 y 1971 (52 pinturas, 18 esculturas y maquetas, 16 dibujos y 26 obras gráficas), llevada a cabo por el Museo Picasso de Barcelona y que posteriormente

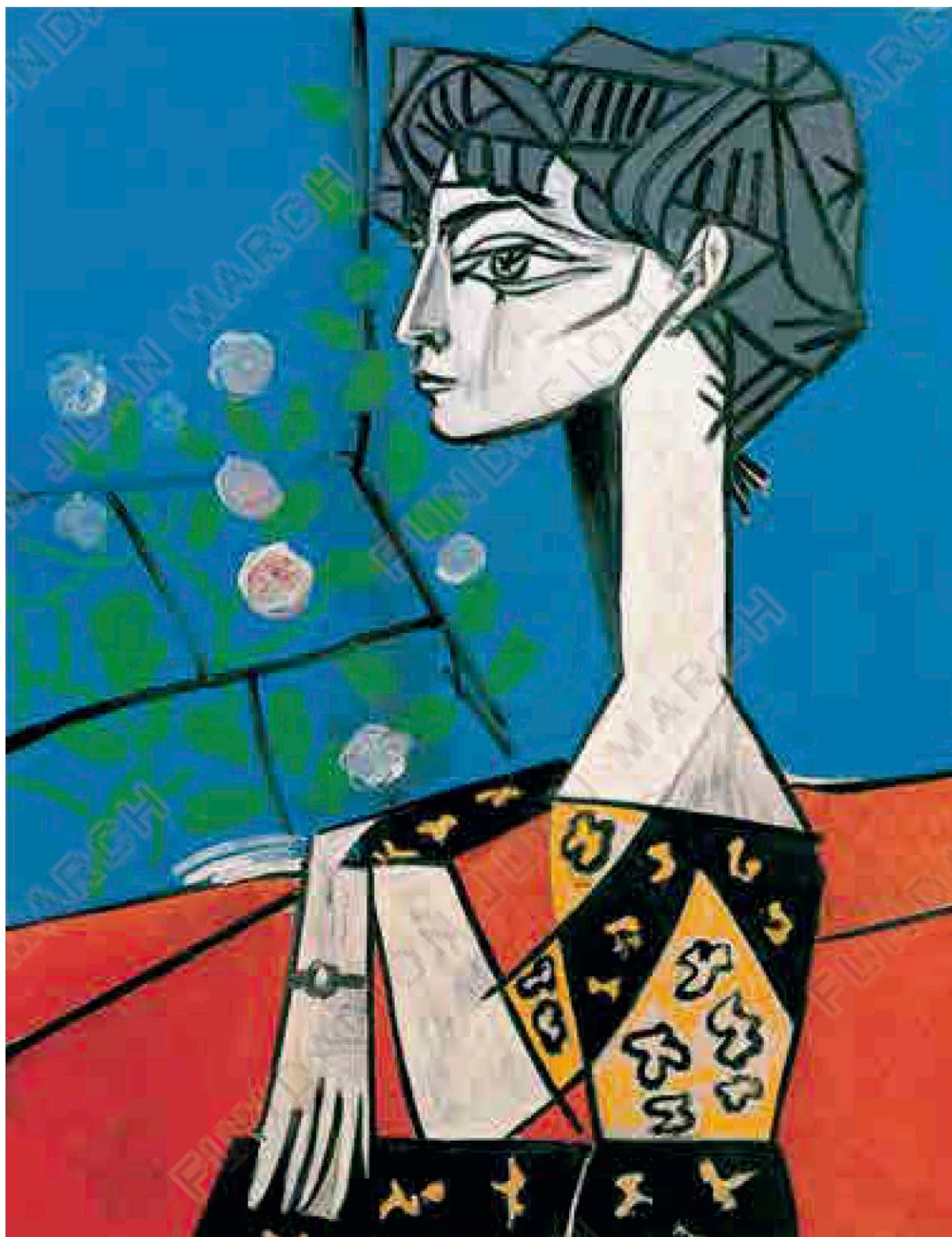
viajó a la Fundación Juan March de Madrid, se pretendía desentrañar la mirada que el artista malagueño estableció sobre su última compañera sentimental. Para su desarrollo, la muestra contó con la colaboración de Catherine Hutin-Blay y en el catálogo se presentaron diversos textos: “Jacqueline en Picasso” por Hélène Parmelin,

“Presencia de Jacqueline en la obra de Picasso” por M. Teresa Ocaña y Nuria Rivero, “Acerca de una fotografía de Picasso hecha por Jacqueline” de Werner Spies y “Amar es grabar: La imagen de Jacqueline en los grabados de Picasso” redactado por Rosa Vives.

Procedencia de las obras: Colección Aïka y Antonio Sapone; Colección Angela Rosengart; Colección Gustavo Gili, Barcelona; Colección Sr. y Sra. Laurens, París; Colección Marina Picasso; Colección Picasso de la ciudad de Lucerna; Galería Louise Leiris; Galería Nacional de Islandia, Reykjavik; Instituto de las Artes, Detroit; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Museo de Arte Moderno, Viena; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Museo Picasso, Barcelona; Musée Picasso, París; Sprengel Museum Hannover y diversos coleccionistas privados.

4 FEBRERO - 28 ABRIL 1991





Exposición: Los cuadros de Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1903 – París, 1992) remiten tanto a la azulejería portuguesa, a las grandes urbes vistas desde lo alto, como a la fascinación por aquello que se disipa en el sueño al querer ser apresado. Lo que Da Silva propone es la fantasía de lugares que ni son abstractos ni son concretos; la asunción de que la razón, que nunca es algo seguro, fluctúa siempre entre la alternativa de ordenar el mundo con rigor o soñarlo y sentirlo sin miedo a no tenerlo bajo control.

Esta muestra de 64 obras (58 óleos, 2 guaches, 3 témperas y 1 collage) permitía obtener un panorama general del desarrollo de Da Silva entre los años 1934 y 1986. Para su preparación en la Fundación Juan March, donde hubo 8.898 visitantes, se contó con la colaboración de la Secretaría de Estado para la Cultura de Portugal, de la Fundación Serralves de Oporto y de la Fundación Calouste Gulbenkian. Del mismo modo, fue fundamental la colaboración de la propia artista, la cooperación de don Fernando Pernes, asesor de la muestra, de la Galería Jeanne Bucher de París y de su director el señor Jean-François Jaeger y del señor Guy Weelen. En el catálogo, además de un texto del Sr. Pernes, se incluían textos de Julián Gállego, Maria João Fernandes, así como poemas de René Char y de António Ramos Rosa.



Procedencia de las obras: Banco Totta & Açores, Londres; Colección Banco Português do Atlântico, Oporto; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa; Colección Galería Nazoni, Oporto; Colección João Vascos Marques Pinto, Oporto; Colección Jorge de Brito, Cascais; Colección José Pedro Paço d'Arcos, Lisboa; Colección Metropolitano, Lisboa; Galería Alice Pauli, Lausanne; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París y diversas colecciones privadas.

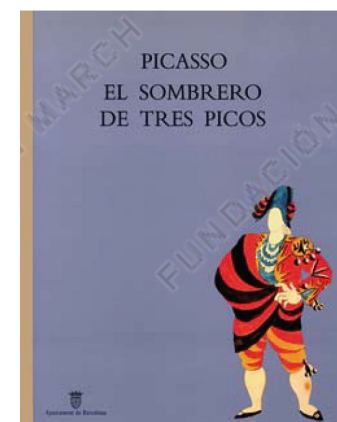
17 MAYO - 7 JULIO 1991

Exposición: Del mismo modo que diferentes movimientos de Vanguardia ampliaron sus fronteras para generar vínculos entre las distintas artes (pintura, danza, música, etc.), el modo en que Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) colaboró con los ballets rusos lo aproximó a la concepción de Obra de arte total que defendiera, en el siglo XIX, Richard Wagner. Así, para la representación de *El Sombrero de tres Picos*, el artista malagueño creó vestuarios y decorados en los que se fusionaban una España real y una España soñada.

Esta exposición, que fue visitada por 14.600 personas y que era la tercera que la Fundación Juan March dedicaba al creador malagueño (las anteriores tuvieron lugar en 1977 y en 1991), se centraba en los decorados y en los vestuarios realizados por el artista para aquella representación de la obra de Falla. Además de bocetos, maquetas y dibujos originales del artista, la muestra incluía una selección de documentos que permitían revisar el desarrollo del ballet: fotografías de los bailarines, programas de la representación, imágenes del proceso de realización del telón, etc. Los 68 originales de Picasso se dividían en cuatro secciones: Picasso y la danza, los decorados, el vestuario y el telón. Para el desarrollo de la muestra, que contó con el asesoramiento de Brigitte Léal y de Philippe Durey, de Catherine Blay-Hutin y de Marina Picasso. Del mismo modo resultó crucial la ayuda de Philippe Binot, de Christian Leiber y de Selim Saiah, del Teatro de la Ópera de París. En el catálogo se incluían dos textos de Brigitte Léal y un ensayo a cargo de Vicente García-Márquez.

Procedencia de las obras: Musée Picasso, París y diversas colecciones privadas.

7 MAYO - 4 JULIO 1993

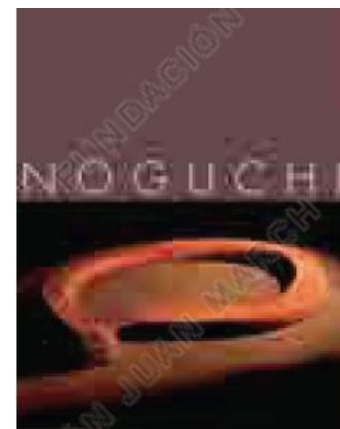


Noguchi



Exposición: Una de las grandes aportaciones que el escultor americano-japonés Isamu Noguchi (Los Ángeles, 1904 – Nueva York, 1988) hizo a la Historia del Arte del siglo XX fue la aproximación de un cierto espíritu oriental a la concepción vanguardista de la escultura de Occidente. Noguchi, un artista que comenzó su carrera como ayudante de Constantin Brancusi –influencia que nunca abandonaría- quiso hallar el lugar en el que la Cultura (el encuentro de la mano y el pensamiento) se relaciona con la Naturaleza; esto es, aquel territorio en el que la simplicidad, la sencillez y el pensamiento entrarían en sintonía. Al mismo tiempo, a través de su profundo interés por el jardín *zen* y por ciertas cuestiones de carácter social, Noguchi trabajó en proyectos que fusionaban el espacio público con una concepción ampliada de la escultura.

En esta primera retrospectiva del artista en Europa se presentaron 58 esculturas realizadas entre 1928 y 1987 con materiales diversos: granito, mármol, basalto, obsidiana, bronce, hierro, acero, cerámica, estaño... La muestra, que tuvo 18.531 visitas, recorría toda la trayectoria del artista, desde los primeros trabajos, en los que aparecen formas orgánicas que podrían recordar algunas perspectivas surrealistas, hasta aquellas obras del último periodo en las que la “diagnóstica” arte-naturaleza centra toda la atención.



Para su desarrollo, la muestra, que tras su presentación en Madrid viajó a la Caixa de Catalunya de Barcelona en La Pedrera, contó con la colaboración de Bonnie Rychlak y Amy Hau de la Fundación Isamu Noguchi. Del mismo modo resultó fundamental la participación de Bruce Altshuler, Director del Museo Jardín Isamu Noguchi, y de Shoji Sadao, Director Gerente de la Fundación Isamu Noguchi, quienes se encargaron de los textos para un catálogo en el que también se incluían breves reflexiones del artista.

Procedencia de las obras: Colección Sadao, Nueva York; Fundación Isamu Noguchi, Nueva York; Museo Lehmbrock, Duisburg y Whitney Museum of American Art, Nueva York.

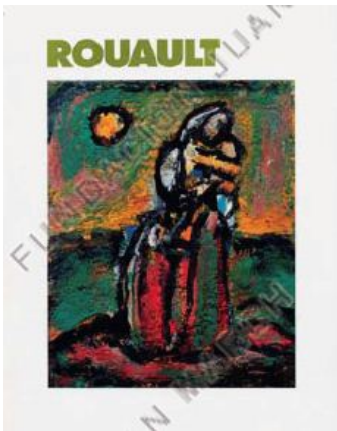
16 ABRIL - 26 JUNIO 1994

Georges Rouault

Exposición: Georges Rouault (París, 1871 – París, 1963) es uno de esos artistas fundamentales del siglo XX que no formó nunca parte de los denominados grupos de Vanguardia. Su trabajo, que ocasionalmente ha sido analizado en paralelo a algunos de los pintores expresionistas alemanes, mantiene, sin embargo, las características particulares de un creador solitario. Más que visceral o inmediata, su obra, cargada de una apariencia de borrador o de apunte, proviene de una contención emocional atormentada. No obstante, frente a una primera etapa, atravesada por ese aroma de nihilismo y de angustia, su labor posterior afronta el mundo como un intento de comprender el sufrimiento a través del amor y la pasión religiosa.

Esta muestra, que tuvo 54.052 visitantes, se proponía como una aproximación a 65 trabajos del artista realizados entre 1892 y 1953 (53 pinturas y 12 grabados de la serie "Miserere").

El recorrido mostraba cómo, en la primera época, el sufrimiento y la miseria se reflejaban para Rouault tanto en los motivos (prostitutas, obreros, mujeres solas con niños, etc.) como en su manera de abordarlos: a través de una pintura densa, concentrada, confusa o, lo que es casi lo mismo, poco iluminadora. Frente a ésta, la carnalidad pictórica de la etapa posterior a 1912 se muestra atravesada por un halo de esperanza.



Para el desarrollo de esta exposición se contó con la ayuda de Isabelle Rouault, hija del artista, y del Dr. Stephan Koja, Conservador del Museo del Belvedere de Viena, quien se encargó de asesorar en el desarrollo de la muestra y de preparar un texto para el catálogo. En éste se incluían también un texto de Jacques Maritain y un fragmento de Marcel Arland.

Procedencia de las obras: Colección Alain Mazo, París; Colección de Arte Religioso Moderno; Monumentos, Museos y Galería Pontificia, Ciudad del Vaticano; Colección Prof. Dr. Rudolf Leopold, Viena; Fundación Georges Rouault, París; Kunsthaus, Zurich; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble y The Phillips Collection, Washington D.C.

3 OCTUBRE 1995 - 14 ENERO 1996

Amadeo de Souza-Cardoso

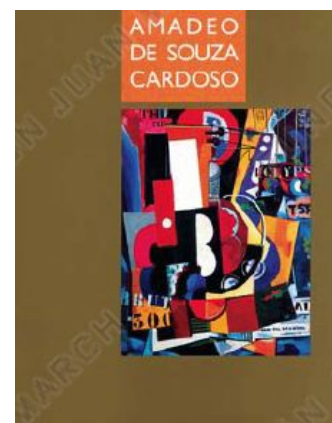
Exposición: Amadeo de Souza Cardoso (Manhufe, 1887 – Espinho, 1918) que, en palabras de Almada Negreiros y Fernando Pessoa, fue el pintor portugués más relevante de las primeras décadas del siglo XX, se involucró en algunas de las propuestas más avanzadas de la primera Vanguardia parisina y, sin embargo, fue prácticamente olvidado tras su temprano fallecimiento a la edad de 30 años. Cardoso estuvo vinculado a artistas como Amedeo Modigliani, Juan Gris o Robert y Sonia Delaunay, y su trabajo muestra un profundo interés por el Cubismo, el Orfismo y el Futurismo, algo que le llevó a exponer en muestras fundamentales de aquel momento como el *Salon des Independents* o el *Armory Show* de Nueva York.

Esta primera exposición del artista en España, donde tuvo 22.524 visitantes, se presentaba en colaboración con la *Fundação Calouste Gulbenkian* de Lisboa a través de su *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Jorge Molder, Director, y todo el equipo del Centro hicieron posible su desarrollo. A través de las 54 obras seleccionadas (40 pinturas, 10 acuarelas y 4 dibujos) se apreciaba la clara relación de Cardoso con la Vanguardia parisina.

En el catálogo, por su parte, se incluían textos de Javier Maderuelo, Profesor de Estética de la Universidad de Valladolid, y de Antonio Cardoso, Director del Museo Municipal Amadeo de Souza Cardoso, Amarante, así como una breve biografía del artista a cargo de Joana Cunha Leal, del Departamento de Documentación e Investigación del Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Procedencia de las obras: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa; Colección Francisco de Souza-Cardoso; Colección del ingeniero Antonio Amadeo-Ramalho de Souza-Cardoso; Colección J.P.F; Museo de Chiado; Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso y diversas colecciones privadas.

16 ENERO - 1 MARZO 1998



Exposición: A pesar de que, en numerosas ocasiones, Paul Delvaux (Antheit, 1897 - Furnes, 1994) ha sido adscrito al movimiento surrealista, lo cierto es que él mismo renegó siempre de su inclusión en el grupo. Los “maestros” de este artista pueden ser rastreados sin ningún género de duda: Manet y su sentido entre erótico y objetivo de *El Desayuno sobre la hierba* (1863), René Magritte, Piranesi, los grandes creadores del *Trecento* italiano o el propio Giorgio de Chirico. No obstante, el pintor belga los retoma a todos para conformar un mundo personal alejado de cualquier agrupación dogmática. Hay algo de kafkiano en los cuadros de este artista, en esas mujeres desnudas que no terminan de invitar al erotismo ni a un *voyeurismo* fascinado, en esa arquitectura inscrita en un espacio sin atmósfera o en esa lentitud y condensación del tiempo que no llega a ser tampoco detención. Lo que se hacía explícito a través de las 31 obras, fechadas entre 1923 y 1974, que se presentaron en esta primera exposición del artista en España, era su obsesión por ciertas cuestiones. Tanto en los primeros lienzos de juventud representados del natural, como en la etapa vinculada al expresionismo y a la pintura de Modigliani, hasta en sus cuadros de madurez, reaparecieron siempre, como cuestiones clave, el desnudo femenino, la incomunicación, la extrañeza de todo lo existente, las estaciones de tren o los espacios teatrales. Visitada por 54.094 personas, la muestra, que se presentó posteriormente en la Fundació Caixa Catalunya en Barcelona y que a continuación viajó a Artificio en Florencia, contó para el catálogo con un análisis de Gisèle Ollinger-Zinque, Conservadora del Museo de Arte Moderno de Bruselas. Paralelamente a su presentación en Madrid, la Fundación Carlos de Amberes organizó una exposición del artista con obra sobre papel.

Procedencia de las obras: Carmen Thyssen-Bornemisza; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Christie's, Bruselas; Comunidad Francesa de Bélgica; Crédit Communal de Belgique; Embajada de Bélgica, Madrid; Museo Thyssen-Bornemisza Madrid; Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Galería Patrick Derom; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Jacques Van Damme, Martine Caeymaex, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica; Museo de Arte Contemporáneo, Gante; Museo de Arte Valón, Lieja; Museo de Bellas Artes, Ostende; Museo d'Ixelles, Bruselas; Paribas Banque Belgique; Tate, Londres, y diversas colecciones privadas.

13 MARZO - 14 JUNIO 1998



Exposición: Como señalaba Thomas Deecke en el primero de los textos para el catálogo de esta exposición, la pintura de Lovis Corinth (Tapiau, 1858 – Zandvoort, 1925) se sitúa en un espacio de intencionada serenidad burguesa. Se trata fundamentalmente de un artista que, más que apostar por una estrategia creativa innovadora o por la conformación permanente de nuevas realidades pictóricas, prefiere mirar atrás y asentar su propuesta plástica sobre aquellos valores que, de algún modo, ya habrían quedado asegurados por la tradición. No resulta extraño, por eso mismo, que su labor sea deudora de los grandes maestros del pasado: Rembrandt, Frans Hals, Velázquez o Rubens, y que, en numerosas ocasiones, mantuviese moderadas polémicas con los jóvenes artistas expresionistas de su tiempo, en concreto con el representante de la nueva figuración de entreguerras, Max Beckmann.

Esta muestra de 41 óleos realizados entre 1883 y 1925 mostraba la evolución de un pintor que, si bien no procuró imponer un mundo plástico estrictamente personal, sí logró -sobre todo tras su traslado de Munich a Berlín en 1902- adoptar ciertos elementos estéticos de la modernidad, algo que, por ejemplo, situaría su pincelada en el entorno de la obra de Oskar Kokoschka o de algunos de los grandes pintores de su generación como Vincent van Gogh. Esta primera exposición del artista en el sur de Europa, que había sido presentada anteriormente en el Museo Von der Heydt de Wuppertal, tuvo 32.443 visitas y contó con el asesoramiento de la directora de esa institución, la Dra. Sabine Fehlemann, quien además se encargó de redactar el segundo de los textos del catálogo.

Procedencia de las obras: Deutsches Historisches Museum, Berlín; Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo; Kunsthaus, Zurich; Kunstsammlungen, Chemnitz; Landesmuseum, Mainz; Kunstvermittlung, Bochum; Musée d'Orsay, París; Museum am Ostwall, Dortmund; Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Neue Galerie der Stadt, Linz; Österreichische Galerie, Viena; Ostpreussisches Landesmuseum, Lüneburg; Saarland Museum Saarbrücken – Stiftung Saarländischer Kulturbesitz; Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden; Sprengel Museum, Hannover; Staatliches Museum zu Berlin, Nationalgalerie; Staatsgalerie, Stuttgart; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach; Tate, Londres; Von der Heydt-Museum, Wuppertal; W. Schuller Kunsthandel y diversas colecciones privadas.

8 OCTUBRE - 19 DICIEMBRE 1999

Exposición: Víctor Vasarely (Pècs, 1906 - París, 1997) fue, indiscutiblemente, uno de los teóricos y uno de los representantes más relevantes del *Op-art* y del *Arte cinético*. El deseo fundamental de este artista de origen húngaro, nacionalizado francés, consistió en buscar una pintura y una expresión plástica que fuesen accesibles a todos los hombres: mostrar la experiencia de la visión con un sentido objetivo. No resulta extraño que esa búsqueda y ese análisis riguroso de la luz y del color en la conformación de volúmenes y espacios heredasen elementos de las utopías del Constructivismo y de la Bauhaus, o que el propio artista colaborase con matemáticos o científicos, en un intento de equiparar las fórmulas lógicas con determinados estudios acerca de la visión. Su labor consistió, en gran medida, en eliminar los elementos subjetivos de la obra de arte -como la pincelada o la emoción- para presentar una experiencia *universal*, algo así como la visión humana con mayúsculas.

Esta exhibición de 47 obras, realizadas entre 1929 y 1988 sobre diferentes soportes y con técnicas diversas, deseaba mostrar el desarrollo paulatino de los logros de este artista. Partiendo de una primera etapa en la que determinados temas naturales (con elementos geométricos) como cebras, tigres o tableros de ajedrez eran recuperados para reflexionar sobre cuestiones exclusivamente visuales, se llegaba a las grandes obras de los últimos años, en las que la investigación abstracta hacía acto de presencia. La exposición, visitada por 41.465 personas, contó, para la selección de la obra, con el asesoramiento de Werner Spies, Director en ese momento del Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou quien, además, desarrolló en el catálogo un minucioso análisis del trabajo del pintor. En esa misma publicación se incluyó también una biografía del artista realizada por Michèle-Catherine Vasarely. Tras su presentación en Madrid las obras viajaron al Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria y, posteriormente, al Colegio Oficial de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife.

Procedencia de las obras: Musée de Grenoble, Museum Boijmans van Beunigen, Róterdam; Vasarely Múzeum, Budapest; Colección Renault, París; Galería Hans Mayer, Düsseldorf; Galería Lahumière, París; Colección Banco Sabadell, Madrid; Colección André Vasarely, Colección Yvaral y diversas colecciones privadas.

14 ENERO - 18 ABRIL 2000

Exposición: Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff 1884 – Berlín, 1976) fue, junto a Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner y Erich Heckel, uno de los fundadores de aquel grupo expresionista que en 1905 se concibió con el nombre del *Brücke*. Profundamente impactados por el trabajo de Vincent Van Gogh, estos creadores deseaban depurar el espacio cultural alemán; su labor creativa, claramente influida también por el pensamiento del primer Nietzsche, aspiraba a renovar la concepción trágica de la existencia frente a un mundo cada vez más sometido a los designios de la ciencia y de la técnica. La rapidez buscada por estos artistas a la hora de elaborar sus cuadros revela su deseo de hallar una conexión espontánea con la creación: reivindicar la inmediatez y la sensualidad de la pintura en un mundo que sólo parece entender ya cuestiones de cálculo.

Esta muestra, que tuvo 39.763 visitantes, se presentaba como la selección de 38 óleos y 14 acuarelas (realizadas entre 1905 y 1969) del artista que fomentó, en 1964, la apertura de un Museo en Berlín que recogiese trabajos de todos los miembros del *Brücke*. La exposición partía de algunas pinturas de 1905 y 1906 en las que la pincelada de Van Gogh seguía palpitando y llegaba hasta ciertos trabajos del año 1969 en los cuales se hacía explícita su repercusión sobre los jóvenes pintores alemanes. Para el desarrollo de la muestra fue fundamental la colaboración de la Dra. Magdalena M. Moeller, quien además redactó el texto del catálogo.

Procedencia de las obras: Brücke-Museum, Berlín.

6 OCTUBRE - 17 DICIEMBRE 2000

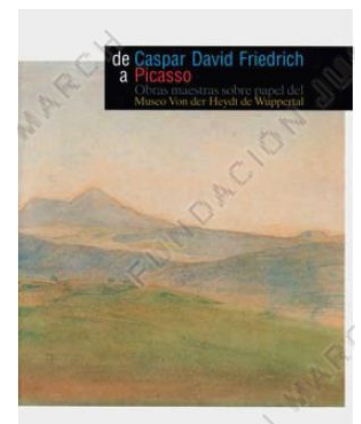
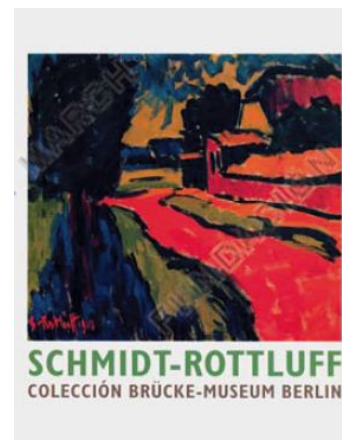


Exposición: Entre los años 1952 y 1964 el Dr. Eduard Freiherr von der Heydt donó al museo que lleva su nombre en la ciudad de Wuppertal una importante cantidad de obras de arte, trabajos relevantes de algunos de los autores más importantes de los siglos XIX y XX. 68 de las acuarelas, pasteles, dibujos y grabados que formaban parte de aquella donación fueron seleccionadas para montar esta muestra en la Fundación Juan March. La exposición incluía algunas representaciones de primer rango de artistas como Cézanne o Degas, y permitía constatar que el papel, como superficie para el desarrollo de nuevas ideas, ha sido el territorio de algunos trabajos de gran interés.

La obra seleccionada para esta muestra, que recibió 76.104 visitas, correspondía a 32 artistas europeos fundamentales para la modernidad: Max Beckmann, Edward Burne-Jones, Paul Cézanne, Marc Chagall, John Constable, Salvador Dalí, Edgar Degas, Otto Dix, Max Ernst, Caspar David Friedrich, Vincent van Gogh, Erich Heckel, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Claude Monet, Otto Mueller, Edward Munch, Emil Nolde, Pablo Picasso, Odilon Redon, Auguste Rodin, Christian Rohlf, Ernst Schwitters, Georges Seurat, Alfred Sisley, Hans Thoma y Henri de Toulouse-Lautrec. La ayuda y el asesoramiento de la Dra. Sabine Fehlemann, Directora del Museo von der Heydt, y de sus colaboradores fue fundamental para el desarrollo de la exposición. El catálogo incluía un texto de la propia Fehlemann, así como diversos análisis sobre los trabajos presentados. Tras su presentación en Madrid, la exposición viajó al Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

Procedencia de las obras: Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

19 ENERO - 22 ABRIL 2001

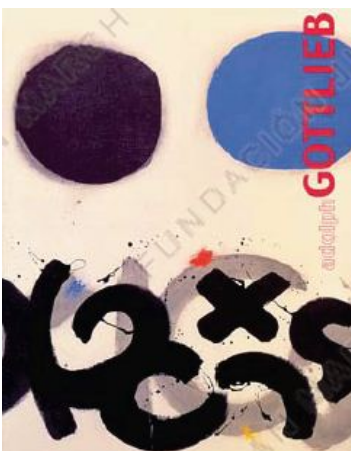


Exposición: El desarrollo artístico de Adolph Gottlieb (Nueva York, 1903 – 1974) se despliega como una trayectoria hacia lo que él mismo entendía como la esencia fundamental de lo pictórico. A lo largo de toda su obra este artista norteamericano atravesó algunas etapas bien definidas: tras los primeros cuadros, en los que la influencia del arte europeo contemporáneo resultaba evidente, pasó a las series de las denominadas *Pictografías* -de reminiscencias tribales- para llegar, posteriormente, a los *Laberintos*, en los que una abstracción profundamente expresiva se hacía ya patente. Sin embargo, fue en los cuadros realizados a partir de los años cincuenta -en los que la influencia de Joan Miró resulta incuestionable- donde Gottlieb creyó hallar esa originaria inmediatez afectiva.

Esta muestra retrospectiva, que tuvo 14.664 visitas, presentaba, a través de 35 pinturas (31 óleos, 2 acrílicos y 2 técnicas mixtas de acrílico y óleo) realizadas entre 1929 y 1971, ese desarrollo paulatino del artista norteamericano. La muestra contó con la colaboración de Sanford Hirsch, Director de la Fundación Adolph y Escher Gottlieb, de donde llegaban todas las obras de la muestra excepto una. El propio señor Hirsch se encargó de la selección de las pinturas y de preparar el texto para el catálogo: "Pintar la realidad. El arte de Adolph Gottlieb".

Procedencia de las obras: Fundación Adolph y Esther Gottlieb, Nueva York y Colección privada.

11 MAYO - 15 JULIO 2001



Exposición: Henri Matisse (Cateau-Cambrésis, 1869 – Niza, 1954) ha sido especialmente reconocido como uno de los fundadores de aquel grupo *intersticial* que fue el Fauvismo, un movimiento que, si bien apuntaba ya hacia cuestiones estrictamente vanguardistas, todavía respetaba y, en gran medida, recuperaba planteamientos del impresionismo y de artistas como Vincent Van Gogh o Paul Gauguin. De aquellos primeros anhelos expresivos conservó Matisse algunos intereses que no lo abandonarían a lo largo de toda su carrera, como su pasión por el color o su concepción de la pintura como un territorio de plasmación emocional. Para él, la creación artística tenía la misión de sosegar el espíritu, algo que estaba presente tanto en sus primeros trabajos como en las imágenes religiosas realizadas poco antes de morir para la Capilla del Rosario de Vence.

Esta exposición, la segunda que de este artista organizaba la Fundación Juan March de Madrid, quería mostrar una de las cuestiones que más inquietaron a Matisse a lo largo de toda su vida: la relación entre la pintura y el dibujo, entre el color y la forma, entre la sensibilidad y el espíritu. Partiendo de cinco motivos abordados en la serie de recortes *Jazz* (El Circo, La Pesadilla del elefante blanco, Ícaro, Formas y La laguna), se proponía una muestra de técnicas diversas sobre papel (acuarelas, pasteles, dibujos, guaches recortados, linograbados y litografías) que permitiese un encuentro con su labor no estrictamente pictórica. Contando con la asesoría de Marie-Thérèse Pulvenis de Seligny, Directora del Museo Matisse de Niza, se reunieron 123 piezas, elaboradas entre 1900 y 1952, en las que quedaba patente la importancia que el artista concedía al dibujo y a las técnicas sobre papel para el desarrollo de una labor profunda y coherente. En el catálogo de la muestra (que recibió 109.624 visitas) participó, además de la propia Marie-Thérèse Pulvenis, el Profesor Titular de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, Guillermo Solana.



Procedencia de las obras: Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París; Bibliothèque Nationale de France; MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París; Colección Jacqueline Matisse; Colección Paul et Adrien Maeght, París; Legado de la Sra. Henri Matisse, Fondation Beyeler, Riehen/ Basilea; Galería Patrick Cramer, Ginebra; Galería Berès, París; Ikeda Museum of 20th Century Art, Ito, Japón; Danish Museum of Decorative Arts, Copenhague; Musée Matisse, Niza; Palais des Beaux Arts, Lille, y diversas colecciones privadas.

15 OCTUBRE - 20 ENERO 2002

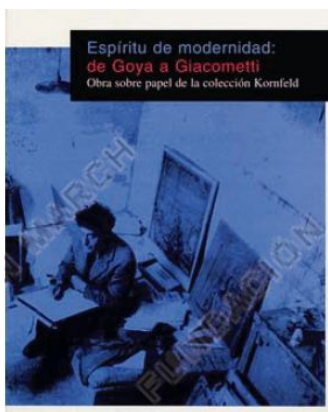


Exposición: El deseo de generar una nueva perspectiva sobre la existencia, plasmar una mirada diferente sobre la realidad o abrir caminos nunca antes transitados han sido algunas de las preocupaciones fundamentales de los artistas de la Modernidad. Aquella pasión por lo nuevo y lo fugaz que exaltara Baudelaire, y aquella necesidad de ser absolutamente moderno, instaurada por Rimbaud, han marcado el trabajo de la mayor parte de los grandes artistas de los siglos XIX y XX.

La serie de 82 obras (dibujos, acuarelas, guaches, pasteles y 4 esculturas), realizadas entre 1820 y 1964, que conformaban esta muestra transmitían la inquietud investigadora de los 17 artistas seleccionados de la Colección del prestigioso galerista suizo Eberhard W. Kornfeld. La exposición, visitada por 54.616 personas, contó con la colaboración de Yvonne Kaehr, Christine Staffer y Margaret Tangelder, de la Galería Kornfeld de Berna, así como con un texto de Werner Spies para el catálogo. En esa publicación se incluían también fragmentos de textos clásicos sobre cada uno de los artistas de la muestra: Constantin Brancusi, Marc Chagall, Edgar Degas, Alberto Giacometti, Francisco de Goya, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Gustav Klimt, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Odilon Redon, Egon Schiele, Georges Seurat.

Procedencia de las obras: Colección E. W. Kornfeld, Berna.

7 FEBRERO - 8 JUNIO 2003



Exposición: Aunque a lo largo de todos estos años la Fundación Juan March ha centrado su atención de manera paradigmática en el arte de la primera mitad del siglo XX, también ha llevado a cabo algunas exposiciones orientadas a la presentación del Minimalismo, del Arte Pop o de algunos de los artistas vinculados al arte de posguerra. Incidiendo en ese enfoque, y tratando de llegar a la celebración de este Cincuenta Aniversario aproximándose al arte generado en las últimas décadas del siglo XX, se presentó en Madrid esta selección de 34 obras. Se trataba de trabajos realizados con técnicas sumamente diversas (pintura, escultura, arte gráfico, fotografía, instalación y vídeo) a partir de los años sesenta, aunque, por lo general, primaban las propuestas realizadas en la década de los noventa.

Las obras presentadas respondían a una selección de trabajos de la Colección del Museo de Wolfsburg y habían



sido realizadas por 16 de los autores más renombrados del momento: Nobuyoshi Araki, Richard Billingham, Christian Boltanski, Tony Cragg, Jan Dibbets, Peter Fischli y David Weiss, Andreas Gursky, Damien Hirst, Mario Merz, Bruce Nauman, Nam June Paik, Thomas Schütte, Cindy Sherman, Luc Tuymans y Jeff Wall. En el catálogo de la exposición se incluían ensayos de Holger Broeker, Rudi Fuchs y Alberto Ruíz de Samaniego, al mismo tiempo que se presentaban comentarios

de las distintas obras a cargo del propio Holger Broeker y biografías de los artistas realizadas por Susanne Köhler. Para la realización de la muestra, que tuvo 24.723 visitas, se contó con la generosa colaboración de Gijts van Tuyl, Director del Stedelijk Museum de Amsterdam y ex Director del Kunstmuseum de Wolfsburg, con la coordinación de Holger Broeker y con el asesoramiento de Javier Maderuelo en la configuración y presentación de la exposición.

Procedencia de las obras: Kunstmuseum Wolfsburg.

4 FEBRERO - 10 ABRIL 2005



Exposición: Antonio Saura (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998) fue, posiblemente, uno de los grandes pintores europeos de su generación. Su trabajo, en el que se desvela una violencia estructural propia de la corriente expresionista que heredó, se vincula a las pulsiones de una mirada que anhela atrapar el flujo de la vida y del deseo. Se trata, por lo general, de obras en las que lo que aparece es más el testimonio de un arrebató que la huella de una meditación pausada, a pesar de que en su labor artística no faltó nunca la investigación o la reflexión teórica. En ese sentido, la mirada de Saura sobre el cuerpo femenino –junto a las Crucifixiones y sus revisiones de la pintura de Goya- es el ámbito en el que el artista generó algunas de sus imágenes más potentes, pinturas en las que una fuerza cargada de pasión y anhelo se apodera de la carne y de los volúmenes que representa.

Esta exposición de 117 obras realizadas entre 1949 y 1967 recorría la mirada de Saura sobre el cuerpo femenino. Partiendo de unas obras iniciales de clara influencia surrealista, se llegaba hasta unos trabajos en los que la expresividad libre y madura del artista hacía acto de presencia. A excepción de 2 lienzos pertenecientes al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el resto



de las pinturas eran obras sobre papel en las que el artista oscense indagaba técnicas y modos de hacer diversos: desde un expresionismo cargado de color hasta una exaltación profunda del blanco y el negro, pasando por obras realizadas sobre imágenes de la historia del arte o a partir de la técnica del *collage*, como la extraordinaria serie *Les Tentations de Saint-Antoine*. Para el desarrollo de la muestra, que llegaba del

Museo de Arte Español de Cuenca y que en Madrid tuvo 15.958 visitas, fue fundamental la generosa colaboración de Marina Saura, hija del artista, de Mercedes Beldarraín, viuda del artista, de Olivier Weber-Caflisch, Albacea de Saura y de Berta Giménez-Arnau. En el catálogo se presentaba un ensayo de Francisco Calvo Serraller y una selección de escritos del pintor realizada por Chus Tudelilla.

Procedencia de las obras: Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca; Sucesión Antonio Saura y diversas colecciones privadas.

22 ABRIL - 19 JUNIO 2005

Si las diferentes series de grabados que Francisco de Goya realizó a lo largo del siglo XIX se han consagrado como una de las aportaciones más relevantes del inicio de la Modernidad, es indudable que fue otro artista español, Pablo Picasso, el encargado de llevar a cabo una de las propuestas de obra gráfica más complejas, abiertas y singulares del siglo XX: La *Suite Vollard*. Este conjunto de 100 planchas, encargadas por el conocido marchante y editor Ambroise Vollard al artista malagueño en 1930, cuando Picasso tenía 50 años, se concluyó en 1936, habiendo fallecido ya el propio galerista.

Se trata de una serie sumamente diversa en la que Picasso no sólo investiga con distintas técnicas, acoplándose en cada ocasión al asunto que aborda -buril, punta seca, aguafuerte y aguatina-, sino en la que los temas y los estilos se multiplican para abrir una cosmogonía en la que las obsesiones del artista retornan con intensidad. Así, 97 de las 100 planchas que componen la *Suite* se han dividido habitualmente en cuatro grandes grupos en los que el erotismo, la fantasía, el dolor, la pasión por el arte o el arte mismo, entendido como conocimiento vital, se intensifican; esos cuatro grupos son: El taller del escultor, El Minotauro, Rembrandt y La batalla de amor, inspirado originariamente en el conocido relato de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida*. En las tres planchas restantes, la 98, la 99 y la 100, se presentan retratos del propio Vollard, en los que el marchante, ya mayor, aparece representado con una mirada de gran profundidad.

La secuencia de las diferentes planchas de la colección muestra que Picasso atraviesa momentos de sosiego clásico, como en las planchas dedicadas al escultor y la modelo, y momentos de gran desbordamiento afectivo, como ocurre, por ejemplo, en las imágenes dedicadas a la violación o en las planchas referidas a la muerte del Minotauro. Se trata, por tanto, de una propuesta sumamente plural, tanto en el estilo como en los temas tratados, algo que resulta lógico si se tiene en cuenta que pasaron más de seis años entre la realización de la primera imagen y la de la última.



Pablo Picasso, 1934. Foto: Man Ray



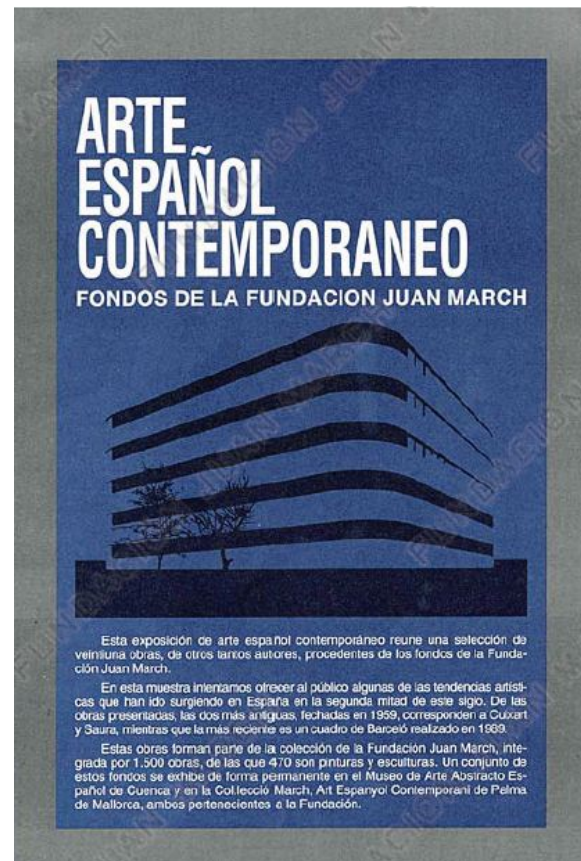
Esta exposición de la *Suite Vollard*, perteneciente a la Fundación Juan March, recuperaba el interés que las series de Goya habían generado a lo largo de estas últimas décadas, señalando así que el grabado, considerado en numerosas ocasiones como una técnica menor, ha dado también frutos de gran belleza e interés.



A lo largo de las últimas décadas, la Fundación Juan March se ha propuesto, como una de sus tareas fundamentales, incentivar una aproximación coherente y abierta al arte realizado en nuestro país. A tal fin, además de conceder becas para los artistas más jóvenes durante los años setenta, promovió dos exposiciones de arte contemporáneo, una dedicada a autores ya consagrados y otra orientada a comprender la producción de los denominados artistas emergentes. Junto a esas dos propuestas organizó también una muestra de grabados de 12 artistas considerados referenciales, con el propósito de estudiar el modo en que esos pintores y escultores abordaban la obra gráfica sobre papel.

La primera de las muestras tuvo lugar en la Fundación Juan March entre los meses de noviembre y diciembre de 1978, para continuar con un largo itinerario por diversas ciudades españolas. En esta exposición no sólo se integraron los trabajos de artistas de la generación del Informalismo o del llamado *Arte abstracto* —si bien eran los más representados—, sino que se incluyeron también propuestas de corte surrealista como la de Joan Miró, hiperrealista como la de Antonio López y Carmen Laffón, o de interés político como la de Juan Genovés.

La muestra permitía adquirir una perspectiva amplia, aunque no completa, según se señalaba en el catálogo editado para la ocasión, de lo que el arte español de las décadas precedentes había aportado. Con los veintiún artistas seleccionados estaban representadas tanto la pintura como la escultura, aunque en una desigual proporción de dieciocho frente a tres. Las obras escultóricas se debían a Julio González, Eusebio Sempere y Julio López Hernández. Los pintores, por su parte, abordaban el espacio pictórico con técnicas sumamente diversas, llegando incluso, como en el caso de Manuel Rivera o Gerardo Rueda, a asumir un híbrido de escultura y pintura sumamente personal. Los artistas incluidos en esta primera muestra dedicada al arte español del momento eran: Antoni Clavé, Modest Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, Juan Genovés, Julio González, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio López, Julio López Hernández, Manuel Millares, Joan Miró,



Lucio Muñoz, Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel. Con motivo de la exposición se editó un catálogo con textos del profesor Julián Gállego.

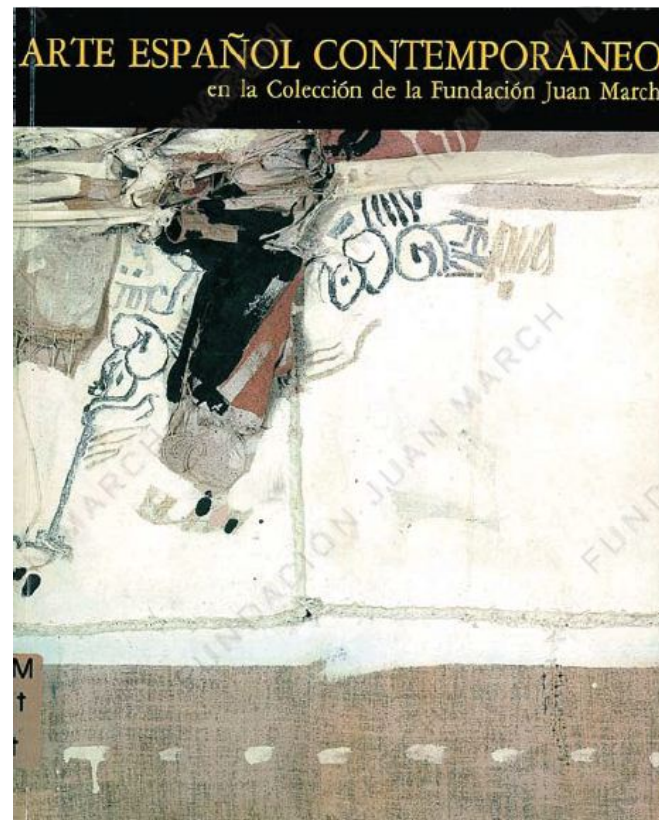
Una segunda exposición de arte español contemporáneo tuvo lugar entre el 5 de diciembre de 1985 y el 5 de enero de 1986 y, a diferencia de la anterior, abordó la propuesta de aquellos artistas contemporáneos cuya carrera se encontraba aún en proceso de consolidación. En



esta ocasión no se trataba de artistas ya consagrados, si bien el trabajo de alguno de ellos, como Luis Gordillo o Xavier Grau, comenzaba a despuntar. Una vez más, como en el caso de la muestra anterior, las obras remitían fundamentalmente al espacio pictórico, aunque se incluía también un trabajo de Guillermo G. Lledó en el que el carácter híbrido o limítrofe entre escultura y pintura se ponía nuevamente de relieve. Los 18 artistas seleccionados para la muestra eran: Frederic Amat, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Marta Cárdenas, Gerardo Delgado, Luis Gordillo, Xavier Grau, Menchu Lamas, Guillermo G. Lledó, Luis Martínez Muro, Guillermo Pérez Villalta, Daniel Quintero, Santiago Serrano, Soledad Sevilla, José Ramón Sierra, Alberto Solsona, Juan Suárez y Jordi Teixidor. Acompañando a la muestra se editó un catálogo en el que se incluyó un texto de Juan Manuel Bonet.

Por último, la exposición dedicada al grabado abstracto español fue realizada en el año 1983 en Cuenca y se presentó como una aproximación a la obra gráfica española a través de 12 de los artistas españoles más relevantes del momento: Eduardo Chillida, José Guerrero, Joan Hernández Pijuán, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel. La exposición, para la cual se editó un folleto con textos del profesor Julián Gállego, itineró por 41 ciudades españolas, pasando, entre otros lugares, por la Fundación Juan March de Madrid o por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En este caso, igual que en las otras dos grandes exposiciones, todas las obras presentadas pertenecían a la colección de la Fundación Juan March.

Además de proponer estas exposiciones, la Fundación Juan March ha mantenido a lo largo de estas décadas un apoyo al arte contemporáneo español mediante el desarrollo de distintas muestras en sus Museos de Cuenca y Palma, donde artistas de diferentes generaciones y corrientes han mostrado su trabajo. A su vez, la fundación ha colaborado generosamente con fondos de su propia colección en exposiciones organizadas por otras instituciones en el marco del arte contemporáneo español.



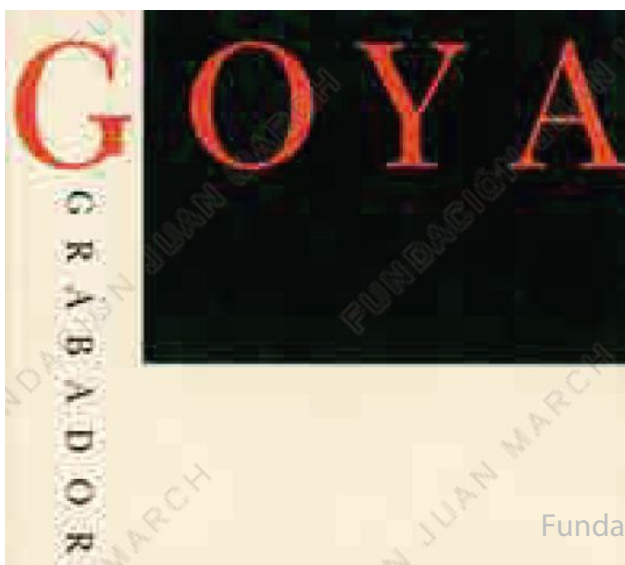
Aunque a lo largo de las últimas décadas la Fundación Juan March ha centrado la mayor parte de sus esfuerzos en la presentación del arte del siglo XX, también ha promovido actividades y exposiciones que, sin estar estrictamente vinculadas a ese ámbito de la Modernidad, han dado coherencia a su proyecto divulgativo. En ese sentido, la exhibición, a partir del año 1979, de las cuatro series de los grabados de Goya - *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquias* y *Disparates*- en distintos lugares de España y del mundo, se ha convertido en una de las propuestas más interesantes y, sobre todo, más visitadas de cuantas haya promovido.

Sería ciertamente complejo, por no decir prácticamente imposible, tratar de aproximarse al arte del siglo XX, como lo ha hecho esta Fundación, sin revisar el trabajo de Francisco de Goya, hoy reconocido ya, unánimemente, como uno de sus grandes precursores. Tal y como se ha repetido hasta la saciedad, gran parte de las obras pictóricas del maestro español han sido referentes fundamentales para pintores como Emil Nolde, Oskar Kokoschka u Otto Dix, así como para artistas anteriores de la talla de Edouard Manet o James Ensor. Goya potencia dos vías singulares, que marcan el camino a los artistas posteriores:

por un lado, la asunción de que la pintura puede ponerse explícitamente al servicio de ciertas actitudes cívicas y políticas; y, por otro -como muestran las pinturas negras-, que más allá de su fidelidad a una representación realista, la obra puede expresar las emociones internas del artista. Goya introduce la crítica social y política en muchos de sus lienzos, y asume así que el espacio de la creación no es ni *ideal* ni *puro*, sino que entra a formar parte y a relacionarse con los conflictos sociales, políticos, bélicos o personales de un momento histórico determinado.

Hay así en Goya, y en sus grabados esto se manifiesta claramente, dos vías de reflexión plástica: la sátira o crítica social y política, y la búsqueda de la expresión de los propios dilemas subjetivos. Ambas reaparecen en las diferentes series de grabados que la Fundación Juan March mostró en todas las itinerancias de la exposición. En los *Caprichos*, Goya presenta una crítica irónica y divertida, aunque cargada de un trasfondo de tragedia, de la sociedad de su tiempo: el amor interesado, la justificación del propio linaje como valor supremo, la lascivia generalizada o la educación por medio del temor;

asuntos, todos ellos, propios de una sociedad degenerada y poco guiada por los designios de la Razón ilustrada. En los *Desastres* aborda una nueva crítica social, aunque orientada ahora hacia los problemas de la guerra como ámbito en el que aquella Razón que él mismo había defendido se ve corrompida por una barbarie que no conoce límites sociales ni nacionales. La serie de los *Disparates*, por último, permite una aproximación a aquel mundo interior de ensueño y fantasmagoría que Goya representó tan magistralmente, abriendo con él lo que sería la vía del expresionismo pictórico del siglo XX.





Todos estos grabados, junto a la serie de las *Tauromaquias*, en la que Goya se aproxima a la que habría de ser una de sus grandes pasiones, conforman algunos de los mejores grabados que jamás se hayan realizado; planchas en las que la soltura técnica, la ironía, la capacidad de convertir asuntos particulares en cuestiones de carácter universal o de engarzar unas imágenes con otras, dan pie a una lectura coherente, nueva y profundamente perspicaz de algunos de los problemas con los que Goya quiso confrontar a sus contemporáneos. Estas imágenes, en las que se plasman interesantes aportaciones tanto formales como conceptuales, fueron el ámbito en el que el artista quiso plantear los problemas que le inquietaban, si bien en muchas ocasiones, debido al carácter altamente comprometido de los temas que trató, no pudieron publicarse hasta después de su muerte.

Si a lo largo de estos años el interés fundamental de la Fundación Juan March ha sido divulgar el arte del siglo XX, es incuestionable que la muestra de estos grabados y su presentación en 16 Comunidades Autónomas y 113 ciudades españolas, así como en 52 ciudades de 15 países de todo el mundo, se presenta como una aportación primordial. En esos trabajos están presentes ya muchos de los problemas que habrían de interesar a los artistas posteriores y sin una comprensión cabal de su revolucionaria ejecución resultaría difícil asumir el verdadero trasfondo del arte de Vanguardia. El catálogo, en el que se incluyen textos de Alfonso E. Pérez Sánchez, ha alcanzado ya 32 ediciones y 135.010 ejemplares y ha sido traducido a idiomas tan diversos como el alemán, el francés, el italiano, el japonés, el húngaro, el griego o el portugués.

En 1994, con motivo del 15 aniversario de la itinerancia de esta muestra, se organizó en la sede central de la Fundación Juan March de Madrid una exposición en la que, además de recoger las mencionadas series -*Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquias* y *Disparates*- se incluyeron aquellos grabados pertenecientes a la colección y que sólo existen en muy contados ejemplares: *Temas religiosos*, *Copias de Velázquez*, *Caprichos adicionales*, *Desastres adicionales*, *Tauromaquias adicionales*, *Disparates adicionales*, *Últimos caprichos*, *Estampas que no forman serie*, así como 18 litografías. Con motivo de esta exposición completa en la que se presentaba por primera vez en su historia, la obra seriada de Goya, se editó un nuevo catálogo en el que, junto a los de Alfonso Pérez Sánchez, se incluyeron análisis del profesor Julián Gállego, así como la reproducción de todos los grabados de Goya.

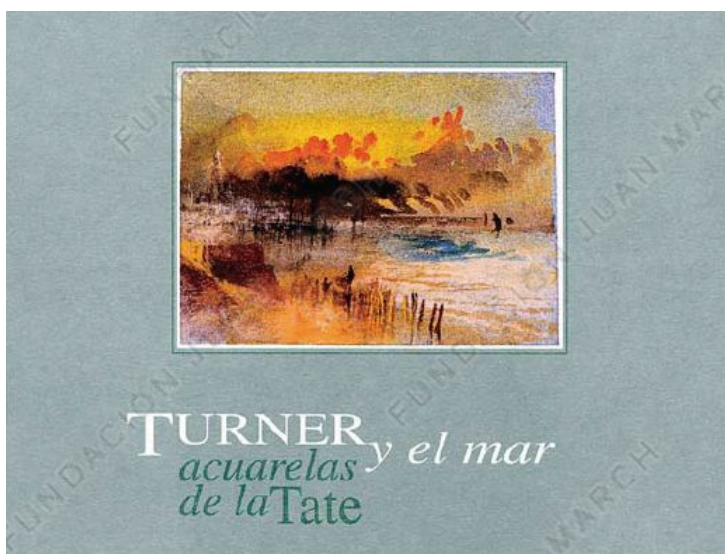
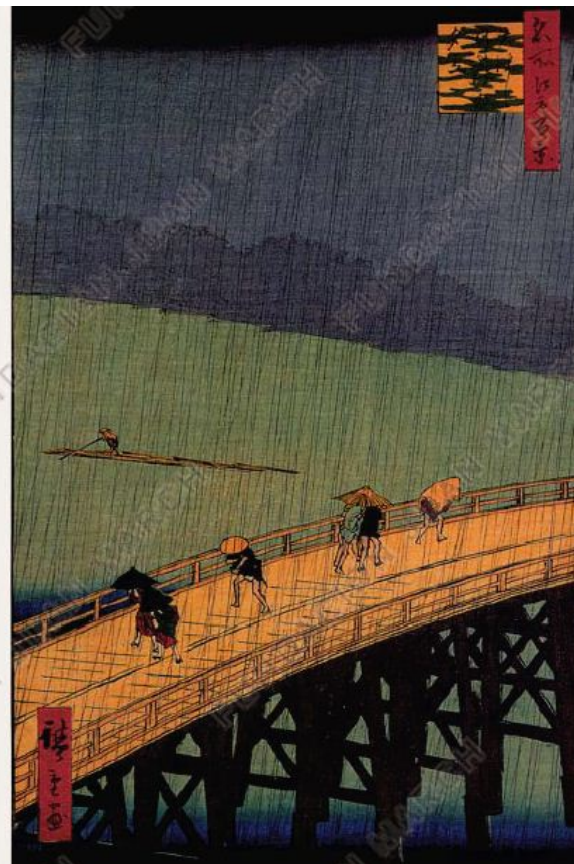


Aunque la mayor parte de las exposiciones organizadas a lo largo de estas décadas por la Fundación Juan March se han centrado en el arte internacional del siglo XX, no es posible obviar la realización de una serie de muestras que se podrían denominar “de tesis” o temáticas y que, en gran medida, se mantenían al margen de la lógica general del resto de las exposiciones.

La primera de estas propuestas, *Exposición Antológica de la Calcografía Nacional*, tuvo lugar entre los meses de octubre y noviembre de 1975, y para su desarrollo se contó con la colaboración de don Enrique Lafuente Ferrari, autor del texto introductorio del catálogo de Antonio Gallego. Dos años más tarde, entre los meses de abril y junio de 1977, se preparó *Arte de Nueva Guinea y Papúa*, en la cual se planteaba una aproximación a las manifestaciones artísticas y artesanales de aquella región, a través de 128 piezas entre las que se incluían tanto objetos cotidianos y amuletos como escudos de guerra o tallas rituales. En *Ars médica*, tercera de estas exposiciones temáticas, desarrollada entre diciembre de 1977 y enero de 1978, se expusieron 134 obras realizadas entre los siglos XVI y XX en las que se abordaban cuestiones en torno a la medicina, la salud y la enfermedad.

Unos años más tarde se presentó una muestra del artista portugués *Almada Negreiros* y, con motivo de esa exposición -abierta al público entre los meses de diciembre de 1983 y enero de 1984- se organizaron conferencias y se exhibieron documentos relacionados con su labor intelectual. En 1986 se preparó, en colaboración con el Goethe Institut, *Arte, Paisaje y Arquitectura*, y, entre el 23 de septiembre y el 22 de enero de 1995, una década después, se coordinó otra muestra que, de manera similar a *Arte de Nueva Guinea y Papúa*, generaba una aproximación a las propuestas visuales de una cultura alejada de la occidental: *Tesoros del Arte Japonés: Período Edo (1615-1868)*, un proyecto realizado en colaboración con el Museo Fuji de Tokyo.

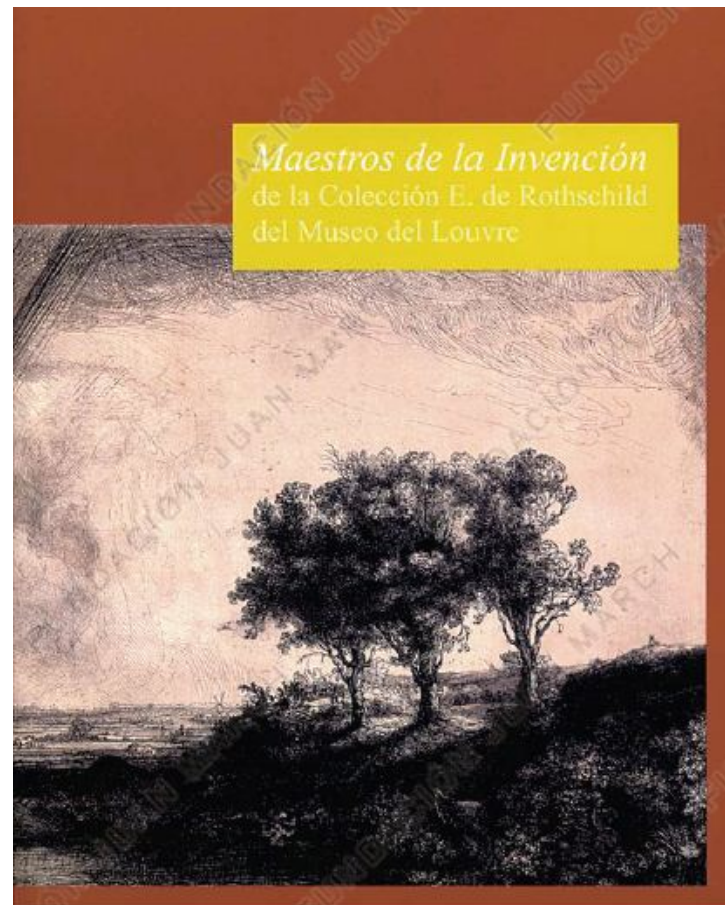
Tesoros del Arte Japonés: Período Edo (1615-1868)
Colección Museo Fuji. Tokyo



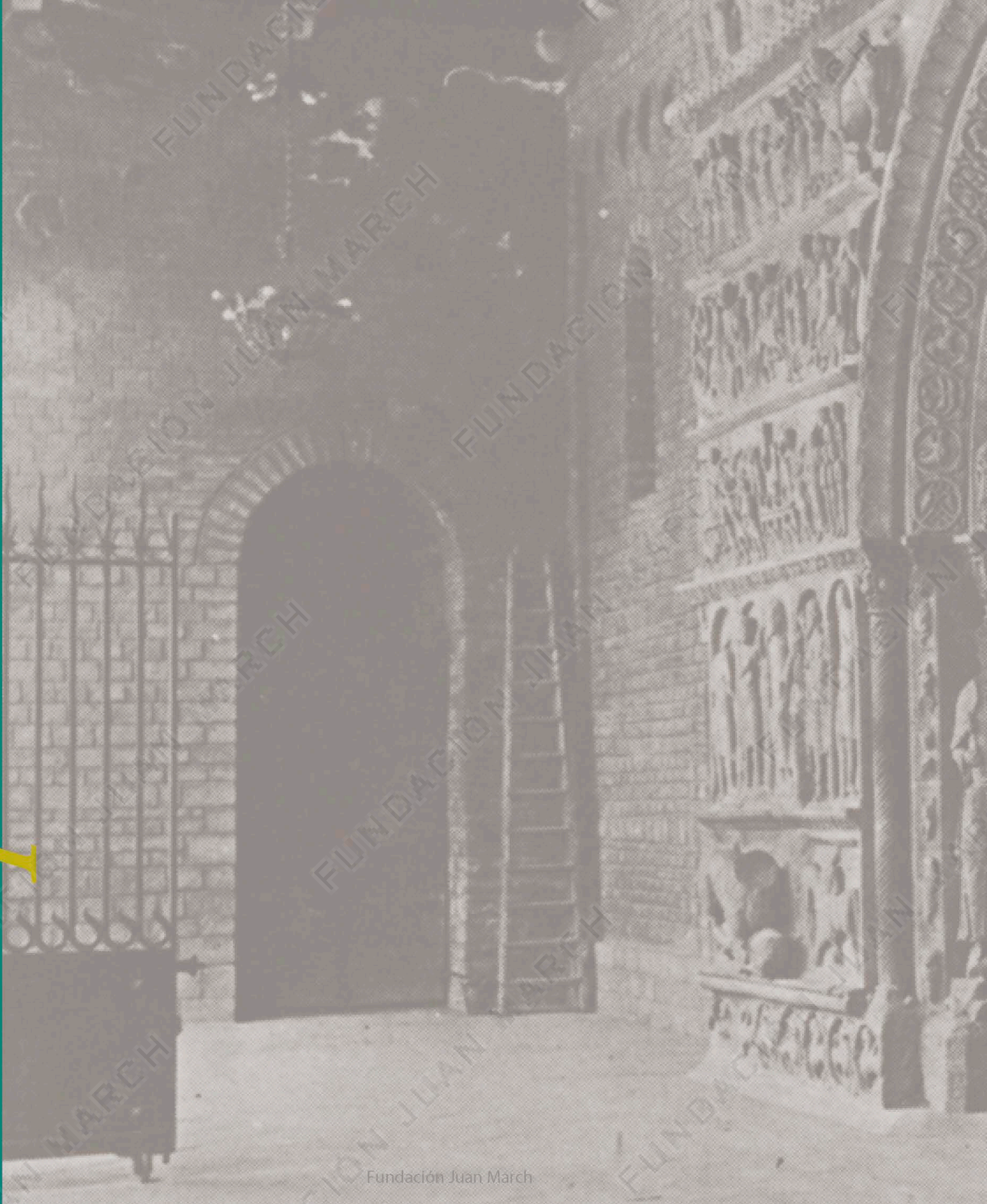
TURNER
acuarelas y el mar
de la Tate

Ya en el nuevo milenio, entre septiembre de 2002 y enero de 2003, se organizó *Turner y el mar*, de la colección de la Tate de Londres, una gran exposición en la que no sólo se podía apreciar el interés de este gran pintor inglés por los temas marítimos, sino,

sobre todo, su capacidad para innovar en el ámbito de la investigación plástica. Apenas dos años más tarde, entre el 6 de febrero y el 30 de mayo de 2004, se presentó en Madrid *Maestros de la Invención de la Colección Rothschild del Museo del Louvre*, una selección de 84 obras (nieles, dibujos y grabados) de la gran colección francesa, entre las que se encontraban trabajos de artistas de la talla de Rembrandt o Jacques Louis David. Una exposición, esta última, que vino seguida por la muestra *Figuras de la Francia Moderna de Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*, organizada entre octubre de 2004 y enero de 2005, y que ha sido, hasta el momento, la última exposición que la Fundación Juan March dedicaba a manifestaciones artísticas situadas fuera del ámbito del arte moderno. Sin embargo, aunque estas exposiciones se desarrollaban aparentemente al margen del núcleo conceptual de la Fundación, lo cierto es que buena parte de ellas abordaban aspectos que, para los artistas del siglo XX, se han revelado fundamentales.



PROGRAMA DE AYUDAS





Desde su creación, la Fundación Juan March desarrolló un extenso programa de ayudas en distintos ámbitos culturales, científicos y sociales. En el campo de la cultura fueron de gran relevancia las ayudas otorgadas a la conservación del patrimonio artístico, colaborando con distintas instituciones en proyectos de conservación y restauración, con el fin de preservar tanto la obra de arte como el testimonio histórico. Algunas de las intervenciones más significativas en este orden fueron las del Monasterio de Santa María de Ripoll, la Iglesia de Santa María de Cuiña, el Monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras, el retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla y los retablos góticos de Mallorca.

Con la misma finalidad, la fundación se involucró también en otro tipo de iniciativas, calificadas como operaciones especiales, entre las que destaca la donación del *Poema de Mío Cid* a la Biblioteca Nacional.



MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RIPOLL GIRONA

En 1971 la Fundación Juan March se sumó al proyecto del Instituto Central de Conservación y Restauración para la recuperación de la fachada del Monasterio de Santa María de Ripoll, fundado en el año 879 por Wifredo el Velloso y considerado como obra cumbre del románico catalán. Desde 1961, la portada del monasterio sufría graves signos del llamado «cáncer de piedra», que amenazaba con la desaparición de las figuras y escenas en ella representadas. El programa de ayuda prestado por la fundación, dirigido por José María Cabrera Garrido, agilizó notablemente los trabajos de restauración de la fachada, realizados por el equipo de Gratiniano Nieto Gallo entre 1971 y 1973.

En 1976, la fundación editó la publicación *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, a cargo de Francisco Rico.



IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CUIÑA, A CORUÑA

Muchas de las pinturas murales antiguas en Galicia, como las de la Iglesia de Santa María de Cuiña, son prácticamente desconocidas; algunas han llegado incluso a perderse en su totalidad debido a las extremas condiciones climáticas a las que están expuestas y a que gran parte de ellas fueron cubiertas con capas de cal en los siglos XVII y XVIII.

En 1972, la Fundación Juan March colaboró en los trabajos de restauración de las pinturas murales descubiertas bajo capas de cal en los muros y detrás de los retablos de la Iglesia de Santa María de Cuiña. Estas obras estuvieron a cargo del escultor y restaurador Alfonso Sanmartín Abellería.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA CARIDAD DE TULEBRAS, NAVARRA

El Monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras, monumento románico del siglo XII y primera fundación femenina de la Orden Cisterciense en España, constituyó otra de las principales iniciativas de restauración que, a instancias de la comunidad religiosa, impulsó la Fundación Juan March. Con esta intervención se logró la recuperación del auténtico altar, montado sobre columnas y capiteles, que ahora se encuentra exento del retablo. Además, se liberó la arquitectura original del monasterio, oculta desde el siglo XVII bajo capas de yeso, de aditamentos posteriores efectuados para consolidar la estructura del edificio.



La fundación editó la publicación titulada *Ripoll-Cuiña-Tulebras. Restauraciones de la Fundación Juan March 1971-1972*, sobre los trabajos de conservación realizados en estos monumentos.

RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

En 1977, la Fundación Juan March colaboró en los trabajos de restauración del Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, realizados por un equipo de especialistas de la Cátedra de Restauración de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, bajo la coordinación del catedrático Francisco Arquillo Torres. En la Comisión de Restauración para este proyecto, la fundación estuvo representada por Alfonso E. Pérez Sánchez, Catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid y entonces secretario del Departamento de Artes Plásticas de la Fundación Juan March.

Considerado como obra maestra del gótico tardío, este retablo de finales del siglo XV, está compuesto por más de mil trescientas figuras, distribuidas en treinta y seis nichos con una superficie aproximada de 250 metros cuadrados.

Por otro lado, con ayuda de la fundación, Teodoro Falcón Márquez llevó a cabo un estudio arquitectónico sobre la Catedral de Sevilla que recibió el premio Ciudad de Sevilla de 1978.

RETABLOS GÓTICOS DE MALLORCA

La Fundación Juan March sufragó íntegramente los gastos de restauración de varios retablos góticos de los siglos XIV a XVI procedentes de la llamada Escuela Gótica Mallorquina y pertenecientes a diferentes Iglesias de Mallorca. Entre 1963 y 1968, Arturo Cividini, experto en pinturas mallorquinas sobre tabla, completó los trabajos de restauración bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes.

DONACIÓN DEL POEMA DE MÍO CID

El *Poema de Mío Cid*, primera gran obra de la literatura española, que Menéndez Pidal databa en torno a 1140, llega hasta nuestros días a través de un manuscrito único que habría sido copiado por Per Abad en 1307. Este códice fue adquirido por la Fundación Juan March en 1960 para su donación al Estado Español y depósito en la Biblioteca Nacional.



BECAS Y PREMIOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

PROGRAMA DE BECAS Y AYUDAS A LA INVESTIGACIÓN

Desde sus inicios, la promoción del arte y la ciencia constituyó uno de los objetivos principales de la Fundación Juan March. Entre 1956 y 1988, la fundación desarrolló un programa de premios, becas y planes especiales de ayudas a más de 5.800 españoles para la ampliación de estudios y realización de trabajos de investigación, tanto en España como en el extranjero, en distintas especialidades dentro de los campos de la Ciencia, las Letras y el Arte, ámbito en el que la fundación concedió 397 becas y 3 premios fundacionales.

| | | | | | |
|---------------------------------|------|---------------------------------|------|-----------------------------------|------|
| AGOST CABALLER, JOSÉ | 1974 | BERRIOBEÑA ELORZA, IGNACIO | 1970 | CASTRILLÓN BRAVO, JUAN MANUEL | 1961 |
| AGUILAR CARMONA, RODOLFO WALDO | 1962 | BETANCOR CURBELO, ANTONIO JOSÉ | 1972 | CASTRILLÓN BRAVO, JUAN MANUEL | 1967 |
| AGUILAR, JOSÉ | 1958 | BEULAS RECASENS, JOSÉ | 1960 | CASTRO ARINES, JOSÉ DE | 1962 |
| AGUILERA SÁEZ, FRANCISCO JESÚS | 1980 | BIADIU ESTER, ROSA | 1972 | CASTRO DE LA GÁNDARA, JULIO | 1966 |
| AGUIRRE AGUIRRE, LUIS FERNANDO | 1966 | BLANCH PLÁ, FRANCISCO JAVIER | 1960 | CASTRO GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ | 1965 |
| AGUIRRE GARCÍA, JUAN ANTONIO | 1968 | BLANCH PLÁ, FRANCISCO JOSÉ | 1970 | CAUBET GONZÁLEZ, REMIGIA | 1973 |
| ALBALAT IRANZO, AGUSTÍN | 1959 | BLANCO MARTÍN, VENANCIO | 1958 | CELIS GUTIÉRREZ, AGUSTÍN | 1966 |
| ALCAIN PARTEARROYO, ALFREDO | 1963 | BLANCO MARTÍN, VENANCIO | 1961 | CHANCHO CABRÉ, JOAQUÍN | 1973 |
| ALCORLO BARRERO, MANUEL | 1965 | BLARDONY COMÁS, ANTONIO | 1962 | CLARÁ AYATS, JOSÉ | 1958 |
| ALEXANCO PACHECO, JOSÉ LUIS | 1966 | BLARDONY COMÁS, ANTONIO | 1968 | COBO PÉREZ, JOSÉ MANUEL | 1980 |
| ALEXANCO PACHECO, JOSÉ LUIS | 1973 | BLASCO PASTOR, ARCADIO MIGUEL | 1959 | COLMEIRO GONZÁLEZ, ELENA | 1964 |
| ALFONSO CUNI, JOSÉ | 1960 | BLASSI ALEMANY, JORGE | 1974 | COLMEIRO GONZÁLEZ, ELENA | 1967 |
| ALÓS TORMO, ANGELINA | 1969 | BONET CORREA, ANTONIO | 1974 | COLÓN PERALES, CARLOS ANTONIO | 1980 |
| ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, FERNANDO | 1956 | BORDES CABALLERO, JUAN | 1976 | CONEJO MERINO, ANDRÉS | 1959 |
| ÁLVAREZ PLÁGARO, MOISÉS | 1971 | BRUNET FORASTE, JORGE | 1973 | CORONADO MARTÍNEZ, MANUEL | 1971 |
| ÁLVAREZ VÉLEZ, JOSÉ LUIS | 1978 | BUENO VILLAREJO, PEDRO | 1959 | CORTE POLVORINOS, ALICIA DE LA | 1971 |
| ÁLVARO ZAMARRO, VICENTE | 1976 | CABALLERO, JOSÉ | 1959 | COSTA BEIRÓ, ALFONSO | 1972 |
| ANCIONES IGLESIAS, ONÉSIMO | 1970 | CABILDO ALONSO, ENRIQUE | 1973 | CRUZ COLLADO, ANTONIO DE LA | 1959 |
| ANDREO MAURANDI, MARÍA DOLORES | 1965 | CABRERA GARRIDO, JOSÉ MARÍA | 1972 | CRUZ VALDOVINOS, JOSÉ MANUEL | 1978 |
| ANGLADA CAMARASA, HERMENEGILDO | 1957 | CADENAS DAPENA, JUAN ANTONIO | 1975 | CUESTA Y EDER, CARMEN | 1969 |
| ANTEQUERA LÓPEZ DE HARO, ISIDRO | 1965 | CAJAL GARRIGOS, LUIS | 1966 | DANS BOADO, MARÍA ANTONIA | 1959 |
| APARICIO YAGÜE, GERARDO | 1978 | CALVO ABAD, MANUEL | 1966 | DELGADO PÉREZ, GERARDO | 1975 |
| ARENILLAS PARRA, EDUARDO | 1968 | CAMPANO MENDAZA, MIGUEL ÁNGEL | 1980 | DELGADO RAMOS, ÁLVARO | 1960 |
| ARIAS ÁLVAREZ, FRANCISCO | 1960 | CAMPILLO PÁRRAGA, ANTONIO | 1968 | DESCALZO FARALDO, RAMÓN | 1964 |
| ARMERO ALCÁNTARA, ÁLVARO | 1978 | CANELO GUTIÉRREZ, LUIS | 1977 | DÍAZ GÓMEZ, JOSÉ | 1966 |
| ARNÁIZ ABEJÓN, DOROTEO | 1963 | CANO CORREA, ANTONIO | 1960 | DÍAZ GÓMEZ, JOSÉ | 1970 |
| ASÍNS RODRÍGUEZ, ELENA | 1978 | CAÑIBANO YLLESCAS, PILAR | 1962 | DÍAZ GONZÁLEZ, CLAUDIO | 1974 |
| ASÍNS RODRÍGUEZ, ELENA | 1980 | CAPA EIRIZ, JOAQUÍN | 1975 | DÍAZ PADILLA, RAMÓN | 1970 |
| AYLLÓN ARIJA, MANUEL | 1971 | CÁRDENAS DÍAZ DE ESPADA, MARTA | 1980 | DÍAZ ROIZ, CLEMENTE JAVIER | 1979 |
| BAEZA GÓMEZ, MANUEL | 1964 | CARRERA PASCUAL, MARÍA | 1968 | DÍEZ ALABA, MIGUEL | 1972 |
| BARBADILLO NOCEA, MANUEL | 1970 | CARRETE MORA, RAMÓN | 1969 | DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA | 1975 |
| BARJAS DÍAZ, ANDRÉS | 1973 | CARRETERO MARTÍN, EDUARDO | 1962 | DROC POPOVICI, MARÍA | 1968 |
| BARÓN MOLINA, FRANCISCO | 1965 | CARRILERO GIL, JOSÉ | 1965 | DUCE VAQUERO, ALBERTO | 1965 |
| BAYARRI LLUCH, NASSIO | 1971 | CARRILLO FIGUERAS, ANTONIO | 1963 | DURÁN-LÓRIGA RODRÍGUEZ, MIGUEL | 1974 |
| BENEDITO VIVES, MANUEL | 1959 | CARRIÓN BARCAIZTUEGUI, FRCO. J. | 1981 | ECHAUZ BUISÁN, FRANCISCO | 1961 |
| BERENGUER PALAU, JUAN DE RIBERA | 1965 | CASTILLO GARCÍA, ANA MARÍA | 1970 | EGUIBAR GALARZA, TERESA | 1975 |
| | | | | ELORRIAGA URTIAGA, PEDRO MARÍA | 1973 |
| | | | | ESCALERA UREÑA, JERÓNIMO | 1970 |
| | | | | ESPINOS IVARS, FRANCISCO | 1968 |
| | | | | ESPLANDIÚ PEÑA, JUAN | 1959 |
| | | | | ESTEVE EDO, JOSÉ | 1966 |
| | | | | ESTRUGA ANDREU, ÓSCAR | 1964 |
| | | | | FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO | 1976 |
| | | | | FARRERAS CASANOVAS, IGNACIO | 1978 |
| | | | | FARRERAS, FRANCISCO | 1958 |
| | | | | FERNÁNDEZ AZCÁRATE, LUIS | 1970 |
| | | | | FERNÁNDEZ DE MOYA Y MARTÍN, DIEGO | 1971 |
| | | | | FDEZ. ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, E. | 1974 |
| | | | | FERNÁNDEZ LÓPEZ-ZÚÑIGA, GUILLERMO | 1965 |
| | | | | FERNÁNDEZ SEVILLA, ANTONIO | 1960 |
| | | | | FLEITAS HERNÁNDEZ, PLÁCIDO | 1966 |
| | | | | FRAILE ALCALDE, ALFONSO | 1964 |
| | | | | FRAILE ALCALDE, ALFONSO | 1966 |
| | | | | FRANCO MATA, MARÍA ÁNGELA | 1978 |

| | | | | | |
|------------------------------------|------|-----------------------------------|------|------------------------------------|------|
| FRECHILLA DEL REY, LORENZO | 1965 | IGLESIAS GUERRA, MARCELINO | 1971 | MINGUEZA MARÍN, BERNARDO | 1970 |
| FREIXINET GAMIR, JESÚS F. | 1977 | IRIBARREN LÓPEZ-RUBIO, IRENE | 1970 | MIRALDA BOU, ANTONIO | 1978 |
| FUENTE ALONSO, M.ª VICTORIA DE LA | 1963 | IRRIGUIBLE CELORRIO, LEOPOLDO | 1978 | MOLINA ALBENTOSA, RAMÓN | 1977 |
| FUENTES PÉREZ, VICENTE | 1973 | IZQUIERDO FERNÁNDEZ, MARÍA BEGOÑA | 1986 | MOLINA GARCÍA DE ARIAS, JESÚS | 1960 |
| GAL ORENDAIN, CARMEN | 1964 | LAGARES PRIETO, FRANCISCO MANUEL | 1971 | MONCADA PLANAS, JUAN | 1972 |
| GALÁN DEL AMO, ANTONIO | 1962 | LAGO RIVERA, ANTONIO | 1962 | MONTAÑA GARCÍA, CÉSAR | 1962 |
| GALCERA MARTÍ, ENRIQUE | 1964 | LAHUERTA LÓPEZ, JENARO | 1959 | MONTES LÓPEZ, LUIS | 1970 |
| GALEA BARJOLA, JUAN ANTONIO | 1960 | LECHUGA ESTEBAN, DAVID | 1977 | MORALEJO ÁLVAREZ, SERAFÍN | 1974 |
| GALEA BARJOLA, JUAN | 1962 | LEÓN ESCUDERO, JOSÉ CARLOS | 1979 | MORALES CABALLERO, SINFOROSA | 1977 |
| GALICIA GONZALO, JOSÉ LUIS | 1962 | LLORENS GARDY, JUAN | 1960 | MORALES MARÍN, JOSÉ LUIS | 1978 |
| GALINDO DE LA VARA, FLORENCIO | 1972 | LLORENTE COCO, Mª CARMEN MARINA | 1972 | MORENO GALVÁN, JOSÉ MARÍA | 1960 |
| GÁNDARA GARCIA-MONCÓ, EDUARDO | 1973 | LOMBARDÍA CANGA, MIGUEL ÁNGEL | 1970 | MORRÁS ZAZPE, JAVIER | 1974 |
| GANGUTIA ELIZEGUI, CLARA | 1976 | LÓPEZ GARCÍA, ANTONIO | 1961 | MOUTAS MERA, MARÍA | 1968 |
| GARCÍA ABUJA, FRANCISCO | 1958 | LÓPEZ HERNÁNDEZ, JULIO | 1958 | MOZOS MARTÍNEZ, PEDRO | 1958 |
| GARCÍA DEL MORAL Y GARRIDO, AMALIO | 1970 | LÓPEZ HERNÁNDEZ, JULIO | 1962 | MUNTADAS PRIM FÁBREGAS, ANTONIO | 1977 |
| GARCÍA DONAIRE, JOAQUÍN | 1960 | LÓPEZ IGLESIAS, JUAN MANUEL | 1960 | MUNTANÉ CONDEMINAS, JOSÉ ORIOL | 1965 |
| GARCÍA FERNANDEZ, MARÍA SOLEDAD | 1977 | LÓPEZ ORENSANZ, ÁNGEL | 1968 | MUÑOZ DE PABLOS, CARLOS | 1962 |
| GARCÍA GIL, ALBERTO | 1967 | LÓPEZ VILLASEÑOR, MANUEL | 1959 | MUÑOZ VENTURA, AURELIA | 1968 |
| GARCÍA LLEDÓ GUILLERMO | 1979 | LÓPEZ YTURRALDE, JOSE MARÍA | 1975 | MURIEDAS MAZORRA, RAMÓN | 1968 |
| GARCÍA NÚÑEZ, LUIS | 1974 | LOSADA ARANGUREN, JOSÉ MARÍA | 1973 | MURIEDAS MAZORRA, RAMÓN | 1972 |
| GARCÍA RODERO, CRISTINA | 1973 | LUNA FERNÁNDEZ, JUAN JOSÉ | 1976 | MUSTIELES NAVARRO, BENJAMÍN | 1960 |
| GARCÍA VALENZUELA, MARÍA JOSEFA | 1960 | LUNA FERNÁNDEZ, ROBERTO | 1978 | NAVARRO ALCAHUD, MARÍA GLORIA | 1969 |
| GARCÍA-OCHOA IBÁÑEZ, LUIS | 1965 | MAJADA NEILA, JOSÉ LUIS | 1973 | NUÑEZ DE CELIS, FRANCISCO | 1959 |
| GARRIDO SÁNCHEZ, FRANCISCO | 1958 | MANAUT VIGLIETTI, JOSÉ | 1959 | NUÑEZ SOLÉ, JOSÉ LUIS | 1968 |
| GENE ROIG, MODESTO | 1962 | MANUEL CAMPOY, ANTONIO | 1964 | OLAECHEA ARREDONDO, F. JAVIER | 1967 |
| GIRALT ORTIZ, JUAN | 1967 | MANZORRO PÉREZ, MANUEL | 1966 | OLIVERAS SAMITIER, JORDI | 1980 |
| GÓMEZ MARCO, ALEJANDRO | 1965 | MANZORRO PÉREZ, MANUEL | 1974 | OLMEDO MORENO, BERNARDO | 1963 |
| GÓMEZ RABA, MANUEL | 1966 | MANZORRO PÉREZ, MANUEL | 1978 | OLORIZ RUS, MARÍA | 1963 |
| GÓMEZ-ARGÜELLO WIRTZ, M. ÁNGEL | 1976 | MARCO SAMPER, CUSTODIO | 1966 | ORCAJO AGUILAR, ÁNGEL | 1966 |
| GONZÁLEZ CUASANTE, JOSE MARÍA | 1972 | MARTÍN ANTORANZ, DOMINGO | 1980 | ORTEGA Y PÉREZ DE MONFORTE, MANUEL | 1959 |
| GONZÁLEZ DE LA TORRE, JESÚS | 1961 | MARTÍN CALVO, ABEL | 1970 | ORTÍ MATEU, VICENTE | 1980 |
| GONZÁLEZ DE LA TORRE, JESÚS | 1967 | MARTÍN FERNÁNDEZ, FRANCISCO | 1966 | ORTIZ ALONSO, ENRIQUE | 1965 |
| GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, PEDRO | 1968 | MARTÍN GAMO, RESTITUTO | 1974 | PABLO BARCIA, MÁXIMO DE | 1963 |
| GOÑI SUÁREZ, LORENZO | 1962 | MARTÍN GAMO, RESTITUTO | 1978 | PABLO BARCIA, MÁXIMO DE | 1960 |
| GRAN VILLAGRAZ, ENRIQUE | 1960 | MARTÍN-CARO SOTO, JULIO | 1965 | PABLOS RODRÍGUEZ, RAIMUNDO DE | 1975 |
| GRAN VILLAGRAZ, ENRIQUE | 1969 | MARTÍNEZ BUENO, LEONARDO | 1958 | PACHECO REINA, JOAQUÍN | 1966 |
| GRANDIO LÓPEZ, CONSTANTINO | 1965 | MARTÍNEZ MURO, LUIS | 1979 | PAEZ RÍOS DE SANTIAGO, ELENA | 1963 |
| GRANERO SIERRA, MARÍA LUISA | 1958 | MARTÍNEZ NOVILLO, CIRILO | 1960 | PALACIOS TARDEZ, PASCUAL | 1965 |
| GRAU MASIP, XAVIER | 1977 | MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, ARTURO | 1965 | PARDO GALINDO, VICTORIANO | 1966 |
| GUIJARRO GUTIÉRREZ, ANTONIO | 1958 | MARTÍNEZ RUIZ, ISABEL (SANTALO) | 1959 | PARDO ORTIZ, JOSÉ MIGUEL | 1975 |
| GUILLÉN GARCÍA, PEDRO | 1972 | MARTÍNEZ SUÁREZ, ANTONIO | 1968 | PARTEARROYO LACABA, CRISTINA | 1983 |
| GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ, M. ÁNGEL | 1970 | MARTORELL Y MASSOT, MARÍA ANTONIA | 1966 | PASCUAL TEJERINA, SEBASTIÁN | 1962 |
| HARO ORTEGA, ANTONIO DE | 1966 | MARZO MARTÍNEZ, MANUEL | 1974 | PAYERO BARBERO, ANTONIA | 1971 |
| HARO PÉREZ, JUAN | 1970 | MASIDES SERRACANT, MODESTO | 1974 | PEÑA CASAS, MIGUEL | 1976 |
| HERMOSILLA MARTÍNEZ, CONCEPCIÓN | 1968 | MATEU MONTESINOS, RAMÓN | 1958 | PEÑA GARCÍA, RAFAEL | 1959 |
| HERNÁNDEZ CARPE, ANTONIO | 1965 | MEDINA GUTIÉRREZ, ÁNGEL | 1959 | PERALES DE TENA, MARTÍN | 1966 |
| HERNÁNDEZ DÍAZ, FRANCISCO | 1965 | MEDINA GUTIÉRREZ, ÁNGEL | 1963 | PERALES PIQUERES, ROSA MARÍA | 1980 |
| HERNÁNDEZ MOMPÓ, MANUEL | 1958 | MENA MARQUÉS, MANUELA BEATRIZ | 1977 | PERALES SORIANO, GONZALO | 1958 |
| HERNÁNDEZ MONTERO, JUAN LUIS | 1972 | MÉNDEZ RUIZ, JOSÉ | 1963 | PEREDA PIQUER, JAVIER | 1977 |
| HERNÁNDEZ QUERÓ, JOSÉ | 1965 | MÉNDEZ RUIZ, JOSÉ | 1970 | PÉREZ GIL, JOSÉ | 1959 |
| HERNÁNDEZ QUERÓ, JOSÉ | 1970 | MENDIBURU MIRANDA, REMIGIO | 1966 | PÉREZ HERNÁNDEZ, FRANCISCO | 1965 |
| HERRERO MUNIESA, MIGUEL | 1959 | MENDOZA SÁNCHEZ, JULIO | 1980 | PÉREZ MUÑOZ, JULIÁN | 1965 |
| HIGUERAS DÍAZ, FERNANDO | 1962 | MERINO MARTÍNEZ, GLORIA | 1965 | PÉREZ VILLALTA, GUILLERMO | 1979 |
| IBÁÑEZ PÉREZ, JESÚS | 1970 | MINGORANCE ACIEN, MANUEL | 1958 | PEZ TORRIJOS, ROSA | 1978 |

| | | | | | |
|------------------------------------|------|-------------------------------------|------|---|------|
| PICO CASADO, PEDRO JOSÉ | 1974 | RUIZ FERNÁNDEZ, ELISA | 1966 | TEIXIDOR DE OTTO, JORGE | 1973 |
| PIÑEIRO GARAY, ALFREDO | 1981 | RUIZ VÁZQUEZ, ESPERANZA | 1966 | TEIXIDOR DE OTTO, JORGE | 1979 |
| PISTOLESI MANZONI, NELLINA | 1966 | SÁEZ DÍEZ, LUIS | 1962 | TENA BRUN, GONZALO | 1979 |
| PITARCH, ANTONIO JOSÉ | 1973 | SÁEZ GONZÁLEZ, FERNANDO | 1963 | TODO GARCÍA, FRANCISCO | 1964 |
| PLÁ Y CALLEJA, JAIME | 1959 | SÁEZ PIÑUELA, JOSEFINA | 1959 | TOJA LANDALUCE, JOSÉ RICARDO | 1965 |
| PLANES LASTRA, CARMEN | 1978 | SAINZ RUIZ, JOSÉ MARÍA | 1969 | TORAL RUIZ, CRISTÓBAL | 1965 |
| PONSATI TERRADAS, JOSEP | 1973 | SALA PONSÁ, ELISENDA | 1969 | TORIBIO SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS | 1974 |
| PORTA DE LA LAMA NORIEGA, J. MARÍA | 1963 | SALGADO COSME, DEMETRIO | 1965 | TORNER DE LA FUENTE, GUSTAVO | 1966 |
| PORTA MUÑOZ, ALBERTO | 1977 | SAMBRICIO Y R. DE ECHEGARAY, CARLOS | 1976 | TORRES MONSO, FRANCISCO | 1962 |
| PRADILLO LOZANO, REGINO | 1960 | SANCHA LIUDMILOVA, ALICIA | 1971 | TOVAR TOVAR, JUAN IGNACIO | 1980 |
| PRADOS DE LA PLAZA, FRANCISCO | 1964 | SÁNCHEZ BELLVER, JAVIER | 1976 | TUSELL GÓMEZ, JAVIER | 1988 |
| PRADOS DE LA PLAZA, FRANCISCO | 1973 | SÁNCHEZ DE ESCALONA, MARÍA ANTONIA | 1969 | ÚBEDA, AGUSTÍN | 1961 |
| PRIETO BARRAL, MARÍA FORTUNATA | 1967 | SÁNCHEZ DÍAZ, MARÍA JOSEFA | 1966 | VALDIVIESO Y GONZÁEZ, ENRIQUE | 1970 |
| PRIETO MUÑOZ, GREGORIO | 1958 | SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS | 1960 | VALLE GALBÁN, CARMEN DEL | 1965 |
| PRIETO NESPEREIRA, JULIO | 1960 | SÁNCHEZ MARÍN, VENANCIO | 1965 | VALVERDE ALONSO, JESÚS | 1964 |
| PRIETO ORTUÑO, FRANCISCO | 1976 | SÁNCHEZ MARTÍNEZ, ALFONSO | 1966 | VARGAS RUIZ, GUILLERMO DE | 1964 |
| PRIETO RODRÍGUEZ, EMILIO | 1971 | SÁNCHEZ MÉNDEZ, MANUEL | 1965 | VASCO PARDAVILA, RAMÓN | 1973 |
| PRODÁN DEGRASSI, GIANNA | 1966 | SÁNCHEZ MESSEGUER, JOSÉ | 1971 | VASSALLO PARODI, JUAN LUIS | 1959 |
| QUEJIDO VILLAREJO, MANUEL | 1980 | SÁNCHEZ-BEATO PARRILLAS, EDUARDO | 1972 | VÁZQUEZ DE CASTRO SARMIENTO, ANTONIO | 1958 |
| RAMIS PALOU, JULIO | 1970 | SÁNCHEZ-BEATO PARRILLAS, EDUARDO | 1973 | VÁZQUEZ TRABAZO, LUIS | 1962 |
| RAMO DURÁN, JOAQUÍN | 1965 | SÁNCHEZ-CAMARGO Y CUESTA, MANUEL | 1961 | VEGA RODRÍGUEZ, TOMÁS | 1972 |
| RAMO DURÁN, JOAQUÍN | 1970 | SANJURJO MANTILLA, JOSÉ | 1976 | VENTO RUIZ, JOSÉ | 1958 |
| REIXACH GARCÍA, FERMÍN | 1980 | SANTAFÉ LARGACHA, ANTONIO | 1964 | VERA REYES, CRISTINO DE | 1959 |
| REYES TORRENT, RAFAEL | 1961 | SANTAMATILDE PARDO, FRANCISCO | 1966 | VERA REYES, CRISTINO DE | 1962 |
| RÍO DE LA HOZ, ISABEL DEL | 1980 | SANTANA RAMOS, SALVADOR | 1980 | VICTORIA MARZ, SALVADOR | 1964 |
| ROCA-SASTRE MUNCUNILL, JOSÉ | 1968 | SANTIAGO SIMÓN, EMILIO DE | 1984 | VICTORIA MARZ, SALVADOR | 1967 |
| RODRÍGUEZ MARCOIDA, ANTONIO | 1968 | SANTOS VIANA, ANTONIO | 1964 | VILA MARTÍNEZ, ANTONIA | 1975 |
| RODRÍGUEZ MENENDEZ, AMADOR | 1971 | SANZ FRAILE, EDUARDO | 1964 | VILARRASA GALEÁN, ANA PAULA | 1987 |
| ROIG PICAZO, MARÍA DEL PILAR | 1971 | SAUMELLS PANADES, LUIS MARIA | 1966 | VILLALBA SALVADOR, Mª ÁNGELES | 1986 |
| ROJO DE CASTRO, Mª LUISA | 1985 | SEMPERE JUAN, EUSEBIO | 1965 | VILLALOBOS MIÑOR, JOSÉ | 1959 |
| ROMERO ESCASSI, JOSÉ | 1960 | SERRANO AGUILAR, PABLO | 1959 | VIVES CAMPOMAR, JOSÉ | 1970 |
| ROMERO ESCASSI, JOSÉ | 1972 | SEVILLA CORELLA, CARLOS | 1978 | YARZA LUACES, JOSÉ JOAQUÍN | 1972 |
| ROQUERO CAPARRÓS, ANA | 1974 | SEVILLA PORTILLO, SOLEDAD | 1979 | YRAVEDRA FERNÁNDEZ | |
| ROSELL SANUY, BENITO | 1973 | SIERRA DELGADO, JOSÉ RAMÓN | 1978 | DE LAS CUEVAS, MARÍA TERESA | 1970 |
| RUBIO MARTÍNEZ, MARIANO | 1967 | SOMOZA SORIANO, FERNANDO | 1966 | ZARCO FORTES, ANTONIO | 1959 |
| RUIZ ANCHIA, JUAN ANTONIO | 1974 | SORIA ZAPATER, SALVADOR | 1968 | ZARCO FORTES, ANTONIO | 1968 |
| RUIZ CAMPINS, MARÍA | 1969 | SUÁREZ ÁVILA, JUAN | 1975 | | |

PROGRAMA DE BECAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

| | | | | | |
|---------------------------------|------|-------------------------------------|------|----------------------------------|------|
| ABASOLO SANCHEZ, FRANCISCO JOSE | 1971 | FERNANDEZ-LONGORIA PINAZO (F.E.C.), | | PEROPADRE MUNIESA, ANGEL | 1973 |
| ACEBILLO MARIN, JOSE ANTONIO | 1975 | FRANCISCO | 1973 | PONCE DE LEON, PEDRO | 1983 |
| ADIEGO ADIEGO, ELVIRA | 1971 | FERRAN ALFARO, CARLOS | 1973 | QUERO CASTANYNS, DAMIAN | 1971 |
| ALONSO TEIXIDOR, LUIS FELIPE | 1974 | GARCIA CAMARERO, ERNESTO | 1971 | RAMON MOLINER, FERNANDO | 1960 |
| ARENAS GUIZ, JOSE ALBERTO | 1972 | GARCIA ROYO, LUIS | 1957 | RIOS IVARS, JOSEFA | 1974 |
| AZCONA Y GOMEZ, CRISTINA | 1972 | GARCIA-BELLIDO GARCIA DE DIEGO, | | ROCA CLADERA, JOSE NICASIO | 1977 |
| BANET LOPEZ DE REGO, LUIS | 1972 | JAVIER | 1973 | RODRIGUEZ-AVIAL LLARDENT, LUIS | 1971 |
| BASTARRECHE ALFARO, MANUEL | 1973 | GAVIRIA LABARTA, MARIO JOSE | 1972 | RUIZ-CASTILLO UCELAY, | |
| BELTRAN BENGOCHEA, LUIS | 1973 | GOMEZ GAITE, JESUS MANUEL | 1973 | JOSE ENRIQUE | 1962 |
| BESCOS OLAIZOLA, ALFREDO | 1970 | IGLESIAS RODRIGUEZ, HELENA | 1976 | SALAZAR RUCKAUER, | |
| BLANCO ALVAREZ, PEDRO | 1974 | LAURA ALLASI, JORGE | 1991 | FRANCISCO JAVIER | 1975 |
| BOLLAIN TIENDA, JUAN SEBASTIAN | 1977 | MARTIN RAMOS, ANGEL | 1975 | SANCHEZ GIL, EMILIO | 1974 |
| BORJA SEBASTIA, JORDI | 1974 | MARTINEZ GARCIA-ORDOÑEZ, | | SOLA-MORALES RUBIO, MANUEL | 1970 |
| CASAS GOMEZ, IGNACIO DE LAS | 1971 | FERNANDO | 1966 | TERESA BALSEIRO, GUSTAVO DE | 1971 |
| CENICACELAYA MARIJUAN, JAVIER | 1977 | MILLARES ALONSO, JUAN MIGUEL | 1966 | TORRES CAPELL, MANUEL | 1976 |
| CORRAL JAM, JOSE | 1977 | MIQUEL SUAREZ-INCLAN, | | TORRES MARTINEZ, FRANCISCO | 1975 |
| CUBILLO HERGUERA, LINO | 1973 | LUIS ENRIQUE | 1960 | TRILLO DE LEYVA, JUAN LUIS | 1974 |
| ENGUITA PUEBLA, ABEL | 1970 | MORENO GARCIA, JOSE RAMON | 1972 | TUDELA ABAD, FERNANDO | 1972 |
| FERNANDEZ ALBA, ANTONIO | 1970 | MUÑOZ JIMENEZ, MARIA TERESA | 1977 | URGOITI GUTIERREZ, RICARDO | 1962 |
| FERNANDEZ DURAN, RAMON | 1977 | MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSE | 1970 | VALLEJO ACEVEDO, ANTONIO | 1960 |
| FERNANDEZ-GALIANO RUIZ, LUIS | 1976 | NAVARRO BALDEWEG, JUAN | 1970 | VEGA FERNANDEZ-REGATILLO, JAVIER | 1971 |
| FERNANDEZ-LONGORIA PINAZO, | | PEREZ DE ARMIÑAN, ALFREDO | 1963 | YAÑEZ PARAREDA, GUILLERMO | 1972 |
| FRANCISCO | 1963 | PERNAS GALI, FRANCISCO | 1977 | YAÑEZ PARAREDA, GUILLERMO | 1974 |

EDICIONES

La Fundación Juan March ha llevado a cabo una intensa labor editorial, sobre todo a través de las publicaciones derivadas de las actividades que ha impulsado a lo largo de varias décadas. Entre todas ellas destacan las relacionadas con el mundo del Arte, y de modo muy especial las ediciones dedicadas a las colecciones del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y del Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma; hay que mencionar también los más de 500 catálogos, con una tirada aproximada de un millón de ejemplares, de las exposiciones organizadas por la Fundación Juan March, junto con los correspondientes carteles, guías didácticas y carpetas de reproducciones que se editan periódicamente.

A estas publicaciones se suman la *Colección Tierras de España*, compuesta por 18 volúmenes sobre el arte de las distintas regiones de España, la edición de *la Alhambra*, con serigrafías de Sempere, y el volumen *Once ensayos sobre el arte*.

Otra iniciativa editorial de la fundación es la edición de obra gráfica original, como las carpetas de grabados conmemorativas del XXV y del XXX aniversario del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el X aniversario del Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma, la carpeta de arte pop y la carpeta conmemorativa del L aniversario de la Fundación Juan March.



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 Haltmann 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. Henri 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 Wathmann.</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 Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMEYER. | 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 Fehlemann. | A. Ródchenko, geometrías,* con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso,* con textos de Sabine Fehlemann. 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, Nicola Moorby y Sarah Talf. y del artista. | | Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas,* con textos de Francisco Calvo Serraller. Rivera: reflejos con textos de Jaime Brihuega y Marisa Rivera. |

* Catálogos agotados.

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

| MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS ** |
|--|---|---|
| <p>2003</p> <p>Kandinsky, origen de la abstracción, con textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y del artista.</p> | <p>Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Obras sobre papel de la colección Kornfeld,* con textos de Werner Spies.</p> | <p>Chillida: Elogio de la mano, con textos de Javier Maderuelo.</p> <p>Gerardo Rueda: construcciones,* con textos de Barbara Rose.</p> <p>Esteban Vicente: collages, con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p>Lucio Muñoz íntimo,* con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p> |
| <p>2004</p> | <p>Maestros de la Invención de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre, con textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn, y Louis Antoine Prat.</p> <p>Figuras de la Francia Moderna de Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París, con textos de Delfin Rodríguez, Gilles Chazal Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos.</p> | <p>Liubov Popova,* con textos de Ana María Guasch.</p> <p>Esteban Vicente: gesto y color, con textos de Guillermo Solana.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gallego.</p> <p>Nueva Tecnología, Nueva Iconografía Nueva Fotografía: Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del MNCARS, con textos de Catherine Coleman y Pablo Llorca.</p> <p>Gordillo Dúplex, con textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo.</p> |
| <p>2005</p> | <p>Contemporanea, con textos de Gijs van Tuijl, Rudy Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego, y Susanne Kölher.</p> <p>Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller y selección de textos de Antonio Saura.</p> <p>Celebración del Arte, Medio Siglo de la Fundación Juan March, con textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi Aizpúrua, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes.</p> | <p>Kandinsky acuarelas, con textos de Helmut Friedel y del artista.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Beckmann, con textos de Sabine Fehlemann.</p> <p>Schiele, en cuerpo y alma, con textos de Miguel Sáenz.</p> |

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2005
© Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2005
© Vegap, 2005

Ensayos:

Bonet, Juan Manuel
Fusi Aizpúrua, Juan Pablo
Muñoz Molina, Antonio
Navarro Baldeweg, Juan

Comentarios de exposiciones:

Javier Fuentes

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Créditos Fotográficos:

© 1974 Irving Penn, Cortesía de Vogue: pp. 145 y 147
© 1996 The Metropolitan Museum of Art, New York: p. 63
© 2005 Digital image. The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florence: pp. 39, 43 y 113
© All Rights reserved; Musée Toulouse-Lautrec-Albi-Tarn, France: p. 33
© Antonio Zafra: pp. 45, 53, 65, 67, 69, 77, 87, 99, 101, 111, 115, 117, 119, 121, 123 y 129
© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: pp. 131, 141 y 143
© Collection of The Robert Lehrman Trust, Washington DC: p. 107
© David Hockney: p. 127
© Jörg P. Anders, Berlín, 1993: pp. 91 y 137
© José Manuel Costa Alves: 71 y 73
© Katya Kallsen: p. 125
© Man Ray: p. 232
© Musée Marmottan, París/ Bridgeman Art Library: p. 41
© Museo Thyssen Bornemisza, Madrid: pp. 75, 95 y 105
© Nolde-Stiftung Seebüll: p. 55
© Österreichische Galerie Belvedere Viena /Foto Estudio Otto, 1995 y 1997: pp. 57 y 59
© Tate, London, 2005: p. 127

Fotomecánica, composición e impresión:

Estudios Gráficos Europeos, Madrid

ISBN: 84-7075-529-3 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-56-4 Editorial de Arte y Ciencia S.A.

Depósito Légal: M-35913-2005





