

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

BEN NICHOLSON

1987

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

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March
Castelló, 77 - 28006 Madrid

Ben Nicholson



Ben Nicholson



Ben Nicholson

6 Febrero - 29 Marzo, 1987

Fundación Juan March

Cubierta: 57. Agosto 1964 (Racciano), 1964. (N.º 57).

© Fundación Juan March.

© De las obras y escritos del artista: Angela Verren Taunt.

Fotomecánica: Ochoa.

Fotocomposición e impresión:
Gráficas Jomagar, Pol. Ind. Arroyomolinos (Móstoles).

Depósito Legal: M-1646-1987.

I.S.B.N.: 84-7075-353-3.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Textos: Jeremy Lewison y Ben Nicholson.

Traducción: María José Lorente.

CREDITOS FOTOGRAFICOS

Adolph Studly.

City of Aberdeen (Art Gallery and Museums).

City of Bristol Museum and Art Gallery.

City of Newcastle upon Tyne (Laing Art Gallery).

A. C. Cooper.

Courtauld Institute of Art.

Kettle's Yard Gallery, University of Cambridge.

Nottingham Castle Museum.

Museum of Modern Art, New York.

Prudence Cumming Associates Ltd.

Robert E. Mates.

Rodney Todd-White.

Thomas-Photos.

West Park Studios.

Albright-Knox Arts Gallery. Buffalo, N.Y.

Arts Council of Great Britain.

James Austin.

National Museum of Wales.

National Portrait Gallery.

Phillips Collection, Washington.

Scottish National Gallery of Modern Art. Edinburgh.

Tate Gallery. London.

La Fundación Juan March agradece al Consejo Británico la organización de esta Exposición de Ben Nicholson.

También deseamos agradecer a la familia Nicholson su valiosa cooperación, así como la colaboración de las siguientes personas e instituciones:

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

Queremos finalmente resaltar la especial colaboración de Jeremy Lewison, Conservador de la Tate Gallery; de Henry Meyric Hughes, Director del Departamento de Arte del Consejo Británico; de Ann Elliot, del Consejo Británico, encargada de esta exposición; de Stewart R. Smith, representante del Consejo Británico en España; y de Susan Wallace-Shaddad, Jefe de la Sección de Artes y Humanidades del Consejo Británico en España.

A todos hace llegar la Fundación Juan March su reconocimiento.

Madrid, Febrero 1987



4. Copa y dos peras, 1924.

BEN NICHOLSON

Jeremy Lewison

Ben Nicholson perteneció a una de las generaciones de artistas británicos que ha alcanzado más renombre internacional desde Turner y Constable. Si bien no tan popular como Henry Moore, en cuya escultura, según se dice, nunca se pone el sol, Nicholson fue indudablemente una fuerza equivalente, si es que no fue más importante, en el arte inglés, particularmente en los años treinta, cuando el arte inglés resurgió tras un período de provincianismo para ocupar un lugar central en la historia del modernismo europeo. Esta posición fue confirmada y reforzada por la llegada, a final de los años treinta, de artistas tales como Naum Gabo, Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy y el arquitecto Walter Gropius. Por un corto período, Londres se convirtió en el centro por excelencia del modernismo. La dedicación de Nicholson a la pintura y su interés en las evoluciones del arte en el continente jugaron un papel considerable en esta transformación. Después de la guerra, creando arte en su relativo aislamiento de Cornwall, Nicholson recibió el renombre internacional por una serie de bodegones y relieves magníficos que eran la culminación de sus trabajos anteriores.

Ben Nicholson nació en 1894, hijo de William Nicholson y de su esposa Mabel Pryde. William Nicholson era un reputado retratista ya establecido, además de ser pintor dotado para el bodegón y el paisaje. Junto con su cuñado, James Pryde, formó la dinámica asociación llamada *The Beggarstaff Brothers*, que fue famosa por sus diseños para carteles. Su estilo de pintura era típicamente eduardiano en su énfasis en la claridad, superficies brillantes y agudos acentos de luz. Mabel Pryde fue también pintora, si bien el matrimonio y los hijos le impidieron proseguir la carrera.

Cuando Ben Nicholson decidió dedicarse a la pintura, hacia el final de la segunda década del siglo veinte, las transformaciones llevadas a cabo por los pintores cubistas ya habían tenido lugar. Realmente las pinturas de esos años que han sobrevivido, tales como *Cuenca azul en sombra*, 1919, indican un claro desinterés por las evoluciones modernistas y un alto grado de dependencia de la manera que tenía su padre de pintar bodegones. Ben Nicholson reconoció la deuda contraída con su padre cuando se expresó sobre el tema del bodegón.

No me vino del cubismo, como creen algunas personas, sino de mi padre, no solamente por lo que hizo como pintor sino por las jarras, jarros y copas bellamente rayados y moteados y objetos de cristal octogonales y exagonales coleccionados por él. El tener aquellas cosas esparcidas por toda la casa fue una experiencia temprana inolvidable para mí.

La primera pintura conocida de Nicholson es *Jarra rayada*, c. 1911 (ahora perdida), la cual afirmaba haberla pintado durante su estancia en la Slade School of Fine Arts. Como *Cuenca azul en sombra*, esta simple composición de una jarra sobre la parte superior de una mesa anticipa alguna de las formas e intereses que exploraría en sus bodegones más tardíos y también muestra una deuda hacia los aspectos compositivos y pictóricos de las pinturas de su padre.

Nicholson no permaneció mucho tiempo en la Slade y confesó haber pasado más tiempo jugando al billar en el Hotel Gower que asistiendo a las clases académicas del catedrático Henry Tonks. Tal como escribió a John Summerson en 1944, su compañero de estudios, Paul Nash, *era mucho más serio que yo; yo estaba en el mundo de la pintura y trataba de salir, y él estaba fuera y trataba de entrar.*

Nicholson estuvo indeciso acerca de la carrera que iba a seguir y acarició la idea de convertirse en escritor. Sin embargo, hacia 1918 parece haber tomado una decisión. Al mirar hacia atrás, él veía sus primeros trabajos, tales como *Cuenca azul en sombra*, como *suaves y de Vermeer*, y hacia 1920, después de su matrimonio con Winifred Roberts, que era asimismo pintora, hizo un esfuerzo consciente para cambiar su estilo. Inicialmente estuvo influido por el vorticismismo, que vio como un movimiento agresivo y un medio para destruir el estilo sofisticado que había heredado de su padre. Sin embargo, el vorticismismo estaba en proceso de desaparición y su última aparición en la exposición del Grupo X, en 1920, marcó más bien su muerte que su renacimiento, ya que nunca más se recobró de los daños de la primera guerra mundial.

El acortar su firma de Benjamín a Ben Nicholson hacia 1920 fue un síntoma de su deseo de abandonar una manera tradicional de hacer pintura. Su matrimonio con Winifred también le proporcionó el estímulo necesario para cambiar su método y concentrarse en su trabajo. Desde 1920 en adelante, dividiendo su tiempo entre Cumberland, Londres y el Ticino en Suiza, Nicholson exploró a gran velocidad el arte de pintar bodegones y paisajes, experimentando con varios estilos desde el primitivo hasta el cubista. Durante los inviernos que pasó en Suiza, donde admiraba la intensidad del color y la luz, pintó casi un cuadro por día en lo que él llamó *un período muy importante de experimento rápido y frenético*. Winifred Nicholson, trabajando a su lado, también desarrolló un lenguaje moderno, y a veces las pinturas de marido y mujer se parecían notablemente. Winifred le enseñó a usar la paleta de colores brillantes y frescos, y juntos abandonaron una superficie pintada muy acabada por otra de textura más tosca y opaca.

A principios de los años veinte la mayoría de los artistas británicos parecen no haber sido influidos por el arte modernista, al menos a juzgar por la evidencia de sus trabajos.

Las vacaciones dedicadas a pintar en Dieppe estaban de moda entre los artistas tradicionales y los modernistas, pero en 1920 Gran Bretaña estaba todavía encadenada al posimpresionismo. Al principio de los años veinte, Nicholson, Nash, Frank Dobson, Henry Moore, Ivon Hitchens y Edward Wadsworth estaban entre los pocos artistas jóvenes ingleses que vieron y reaccionaron ante las exposiciones de arte modernista en París. Entre 1920 y 1923, aprovechando los viajes a Ticino, Ben y Winifred Nicholson visitaron París, vieron los primitivos italianos en el Louvre y las exposiciones de arte contemporáneo francés en las galerías comerciales. Existe poca evidencia de alguna influencia cubista entre las pinturas de Nicholson que han quedado de este período (destruyó casi todas las obras y en realidad, a principios de los años veinte, podría haber visto más pinturas del renacimiento neoclásico y purista que del cubismo temprano). Sin embargo, por medio de aquellas obras tempranas que todavía existen y por declaraciones más tardías, se sabe que Nicholson miraba hacia Rousseau, Matisse, Derain, Cézanne, Braque y Picasso tanto como hacia los primitivos italianos, tales como Piero de la Francesca, Uccello y Giotto. Un cuadro tal como *Cortivallo, Lugano*, 1921 - c. 1923, indica hasta qué punto hacía suyo y experimentaba con el lenguaje de los pintores cuyas obras descubría en sus viajes, ya que posee una claridad como de Piero de la Francesca combinada con un tratamiento cezanesco de las casas y de las montañas. Lo más importante, sin embargo, es que esta pintura demuestra lo mucho que Nicholson estaba ya interesado en la naturaleza física de la superficie a pintar y la facultad de la línea incisa para definir una forma y crear espacio. Por contraste, la proximidad de matices en esta obra parece aplanar el espacio, un aspecto que Nicholson desarrolló más en *Dymchurch*, 1923, que es un poco más tardío, en el que la gama de colores cezanesca se extiende en zonas horizontales, sin ningún cuidado por la perspectiva.

En 1923 Nicholson visitó a Paul Nash, quien entonces vivía en la costa de Sussex, en Dymchurch. Nash hacía una serie de pinturas del litoral y normalmente tomaba un punto de vista diagonal a lo largo de la playa, utilizando el paseo y el malecón para establecer una perspectiva creíble. Nicholson, sin embargo, se enfrentaba directamente hacia el mar; su malecón es sugerido mediante una línea negra que se alza verticalmente en lo alto de la pintura, acentuando de esta manera la llanura de la superficie del cuadro y repitiendo el borde del marco. Cuando Nash pintaba una vista similar se aseguraba de que se estableciera una perspectiva colocando las olas en planos derivados del vorticismismo. Nicholson, sin embargo, estaba más interesado en recalcar la superficie que en destruirla. Si bien *Cortivallo, Lugano*, da una versión bastante exacta del paisaje, según demuestran fotografías y dibujos en posesión de su familia, *Dymchurch* fue un intento consciente de experimentar con un lenguaje modernista derivado de Cézanne.

Una pintura como aquélla no debería parecer particularmente vanguardista en la Inglaterra de 1923 a una audiencia que había visto obras cubistas en la Segunda Exposición Pos-Impresionista de Roger Fry, que había tenido lugar en Londres en 1912, y que estaba familiarizada con el vorticismismo y con la abstracción bloomsburiana de corta vida de Vanessa Bell y Duncan Grant. Sin embargo, las pinturas abstractas de Nicholson, de las cuales solamente tres se sabe que han sobrevivido, causaron una protesta entre la mayoría de los miembros de la prensa cuando fueron exhibidas con el London Group, dominado por la gente del Bloomsbury, y con la Sociedad Seven and Five, a la que, bajo las presiones de Ivon Hitchens, Nicholson había decidido asociarse en ese año. *Trucha*, 1924 —su nombre no ha de tomarse como indicación de su tema, sino más bien como un nombre inapropiado a expensas de aquellos que esperaban pintura descriptiva—, nos da evidencia de una clara comprensión del cubismo sintético, sin parangón en la pintura inglesa de esa época, en la representación de la forma como superficie lisa con funciones miméticas y autónomas al mismo tiempo. Aunque los críticos vieron esta obra como un modelo abstracto, Nicholson no consideró ni a ésta ni a ninguna otra obra de esta fase como totalmente no-alusiva. De hecho, por simpatía hacia sus orígenes cubistas, describió la obra en términos de bodegón con una jarra rayada. La abstracción no-alusiva no era propósito deseable en esa época, y dentro del contexto del arte inglés contemporáneo era prácticamente desconocida.

El concepto que tenía Nicholson sobre la abstracción al principio de los años veinte estaba de acuerdo con muchos de los aspectos de la interpretación inglesa del mundo. Un cuadro abstracto era aquel que rechazaba el naturalismo fotográfico y favorecía la distorsión del objeto con intención de captar lo que Clive Bell llamó *ultimate reality* (*la realidad esencial*). La influencia de Fry y Bell en cuanto a la interpretación de términos tales como *abstract* (*abstracto*), no debe ser subestimada. El concepto *significant form* (*forma considerable*), sugerido en la introducción que Fry hizo al catálogo de la *Segunda Exposición Pos-Impresionista* y desarrollado más ampliamente por Bell en *Art*, fue aceptado por completo por los críticos en los años veinte. Era bastante común que ellos describieran cuadros figurativos en términos de la organización rítmica de formas y colores. Sin embargo, el logro de Nicholson en 1924 fue interpretar el concepto de forma depurada más radicalmente al pie de la letra que ningún otro pintor inglés contemporáneo. El grado de abstracción que consiguió en estas obras fue pronto abandonado, probablemente porque sintió que lo había conseguido con demasiada facilidad por ser innecesario. Además, no era suficientemente sugerente de la realidad de la vida. Desde 1924 hasta casi pasada la mitad de la década siguiente, Nicholson volvió a la exploración sobre los temas de paisaje y bodegón, arrancando de cuajo los conceptos y la perspectiva sofisticada que había heredado y adquirido. En pinturas tales como *Trucha* reconoce la textura plana del cuadro y muestra una comprensión en la organización compositiva. Tal complejidad, sin embargo, fue eludida después por un corto período, ya que en los bodegones de 1924 redujo el número de objetos representados para que, por regla general, cada uno estuviese situado independientemente sobre la mesa sin traslaparse. Tazas, jarras y cuencos que habían sido sugeridos mediante rectángulos en *Trucha*, se hacían presentes como los objetos más simples y de más fácil disposición para pintar. Si bien sería inexacto rebajar la preocupación de Nicholson por individualizar los objetos de los bodegones, el bodegón como tal tema le permitió concentrarse sobre muchos de los aspectos técnicos de la pintura. Así, un cierto número de técnicas que había observado en el cubismo sintético fueron aplicadas a estos bodegones, como en *Copa y dos peras*, 1924, en donde las manchas de color sirven para describir a un tiempo los objetos y a ellas mismas. La línea de lápiz que dibuja el contorno de las peras no coincide con los límites del pigmento, otorgando así a estos últimos independencia, como un área plana de pintura. La relación de unos objetos con otros no está definida por un retroceso espacial, sino por un ajuste de escala relativo. Aunque esto desemboque en un cierto aplanamiento del espacio, la planicie es más exagerada en una pintura como *Bodegón con cuchillo y limón*, 1927, en la que la parte superior de la mesa está pintada como si estuviese empujada ligeramente hacia arriba, paralela al plano del cuadro, anulando de esta manera la recesión implícita al estar la jamba de la puerta pintada diagonalmente. En general, la luz y el espacio están sugeridos no por gradación de matices, sino por yuxtaposición de matices y colores.

El énfasis en las cualidades materiales de la pintura, el *desgastar* a propósito la superficie de pintura frotándola y raspándola como para reforzar el proceso de formación, son también características de estos bodegones. A este respecto, los bodegones muestran un interés por los materiales igual al que tenían los escultores en piedra contemporáneos de los años veinte y treinta. Esto es especialmente cierto en pinturas hechas desde 1928 en adelante. En contraste con sus

obras más tempranas, en las que las marcas hechas en el proceso de aprestamiento son solamente percibidas en su mayor parte a través de un velo de pigmento en capas posteriores, en *Ensenada*, 1928, Nicholson raspó a propósito la superficie de pintura para dejar expuesta la primera capa de escayola que estaba debajo. Anteriormente, no había llegado hasta la misma primera capa de una manera tan directa.

1928 fue el año en que él y su íntimo amigo y colega Christopher Wood descubrieron a Alfred Wallis en St. Ives, Cornwall. Wallis era un pescador jubilado y mercader de chatarra que había empezado a pintar por mantenerse ocupado en algo después de la muerte de su mujer. Sus pinturas de barcas en el mar o casas en el bosque, ingenuamente directas, impresionaron tanto a Nicholson como a Wood, que estaban por allí cerca. Si bien Nicholson había ya comenzado a pintar paisajes ingenuos antes de encontrarse con Wallis, el ejemplo de la obra de éste debió animarle a continuar su búsqueda de una vía verdadera y fresca para comunicar la realidad. También admiraba la cualidad de objeto de las pinturas de Wallis, así como el uso que hacía del color. La descripción que hace Nicholson del método de trabajo de Wallis es particularmente instructivo sobre el trabajo que el propio Nicholson desarrollaría en la década siguiente:

Cortaba la parte superior y la inferior de una caja de cartón, y algunas veces los cuatro lados, en formas irregulares, usando cada forma como clave para el movimiento de la pintura, y usando el color y textura de la tabla como clave para su color y textura. Una vez que la pintura estaba acabada, lo que quedaba de la tabla original, de una tabla marrón, gris, blanca o verde, algunas veces en el cielo, otras en el mar, o quizá en un campo o en un faro, sería sentido tan profundamente como el resto de la pintura. Usaba pocos colores, y uno tiende a asociarlos con unos marrones oscuros preciosos, negros relucientes, grises violentos, blancos extraños y un verde de Cornualles particularmente chillón.

La sinceridad sin afectación de las obras de Wallis encontró su paralelo en los bodegones y paisajes de Nicholson de finales de la década, con su énfasis en la materialidad y en la bi-dimensionalidad de la pintura. Como Charles Harrison ha señalado en su libro seminal *English Art and Modernism (El arte inglés y el modernismo)*, la sinceridad del método, en la tradición crítica de Fry y Bell, ha sido a menudo interpretada con referencia a niveles tomados de trabajos de niños, de primitivos como los primeros pintores italianos y de artistas ingenuos como Rousseau. Persistió el concepto romántico de que la espontaneidad y la franqueza habían sido disminuidas con la sofisticación técnica. Paradójicamente, la ingenuidad de Nicholson muestra una comprensión muy sofisticada de la pintura. Su deseo de lograr espacio, de recalcar la realidad del cuadro como un objeto, es también compatible con la percepción inocente anterior a la composición efectuada por el cerebro, lo mismo que con el interés escultural por permanecer fiel a los materiales, en este caso el hecho de la naturaleza bi-dimensional de la pintura.

El interés de Nicholson por los materiales y las técnicas no fue único entre los pintores británicos de este período, aunque probablemente sería cierto el decir que él fue el más experimental de sus colegas en la sociedad Seven and Five, una sociedad constituida en su origen por siete pintores y cinco escultores que Nicholson comenzó a dirigir después de haber sido elegido su presidente en 1926, hasta el punto de que sus exposiciones, al final, reflejaban sus propios intereses y progresos. La Seven and Five era una sociedad para exponer pintura que permitió a Nicholson y otros artistas con las mismas ideas presentar sus obras fuera del London Group, dominado por Bloomsbury; pero, si bien juzgada según niveles del Continente, guardaba un cierto aire provinciano, sin embargo, incluía un número de artistas que miraban entonces hacia el arte francés poscubista, por ejemplo, y en los años treinta hacia el constructivismo europeo. Otros miembros de esta sociedad que fueron uniéndose a ella en diferentes etapas eran Winifred Nicholson, Christopher, Bárbara Hepworth, John Piper, Frances Hodgkins, Henry Moore, David Jones e Ivon Hitchens. Por medio de esta ilustre lista queda claro que la Seven and Five era un punto de reunión para los artistas más vanguardistas en la Inglaterra de aquel momento. Los temas del bodegón, en particular los situados ante una ventana, fueron característicos de la pintura de la Seven and Five durante los años veinte y manifestaba una deuda especial hacia la pintura francesa. Alrededor de la mitad de los años treinta, la Seven and Five era una sociedad de artistas abstractos, y alcanzó su apogeo final en una exposición en la Galería Zwemmer, Londres, la cual se componía exclusivamente de arte abstracto, condición lograda por la firmeza de Ben Nicholson y Bárbara Hepworth y la presión por ellos ejercida sobre sus socios y compañeros. En cuanto concernía a Nicholson, el grupo había conseguido de ese modo su propósito como un medio de arrastrar el arte inglés



3. Dymchurch, 1923.

hacia una nueva era, y fue inevitable, por tanto, que la exposición de la Galería Zwemmer fuera su última exposición.

Nicholson contribuyó a esta última exposición con una serie de relieves blancos, pero antes de alcanzar un punto de pura abstracción, su arte experimentó una transformación rápida adicional, estimulada por su cercano contacto con artistas de París y por el interés mutuo en el modernismo que mostraba su nueva compañera y esposa, Bárbara Hepworth. Había visto el trabajo de Hepworth por primera vez en una exposición que ella había hecho juntamente con John Skeaping en la Galería Arthur Tooth and Sons, en octubre de 1930, la misma galería donde ella había visto el trabajo de Nicholson, por primera vez, a principios de ese mismo año. Hacia finales de 1931, Nicholson pasaba más tiempo en Londres que en Cuberland, y en 1932 empezó a compartir un estudio con Hepworth en Hampstead. Aunque siempre guardó contacto con Winifred y sus tres hijos, su relación con Hepworth era para entonces, artísticamente hablando, la más importante. En la primavera de 1932 visitaron los estudios de Arp y Brancusi y pasaron las vacaciones de Pascua en Aviñón y St. Remy, viaje que fue celebrado en un lienzo del año siguiente titulado *St. Remy Provence*, en el cual Nicholson muestra una rara manifestación por el detalle biográfico al representar el contorno del perfil de Bárbara Hepworth. Por cierto, un número de pinturas hechas en 1932-1933 representan una cabeza de mujer que recuerda sus rasgos, lo que nos indica quizá hasta qué punto la nueva relación le estaba proveyendo de un nuevo estímulo. A su retorno

del sur de Francia, visitaron a Picasso en su estudio de Gisors, y durante aquel verano pasaron también momentos con Braque en Dieppe. También conocieron a Alexander Calder, Alberto Giacometti y Joan Miró en París, y en 1933 Nicholson ofreció su amistad a Piet Mondrian y a Jean Helion. En aquel tiempo Winifred pasaba largos períodos de tiempo viviendo en París, y el deseo de visitar a los niños llevó a Nicholson a tomar cerca una casa. De los artistas que visitó y a los cuales presentó a Hepworth, Braque, Mondrian y Helion se convirtieron en amigos suyos, y en años posteriores declaró que estos diversos contactos habían tenido *un efecto digno de consideración en la aceleración del vínculo artístico entre París y Londres*.

Nicholson ya se iba interesando por los diferentes aspectos de la vanguardia continental, los cuales no eran admirados por los artistas del Bloomsbury: surrealismo, constructivismo, purismo y el renacimiento neo-clásico. Todos estos estilos se encuentran reflejados en su obra en este breve pero importante período; estructuras como la de Calder, representadas en *Leche y chocolate sólo*, las incisiones que fluyen libremente en *Moneda e instrumentos musicales* son evocadoras del dibujo automático apoyado por los surrealistas y la referencia a los periódicos y al collage cubista, especialmente el de Braque en *Le Quotidien*. Otro de estos bodegones, *Au Chat Botté*, que debe más a Picasso que a Braque, fue singularizado por Nicholson como una obra particularmente importante a la luz de los relieves que rápidamente le iban a seguir. Pintado después de su primera visita a Dieppe en 1932, fue comentado por Nicholson con referencia a la representación del espacio:

Acerca de la construcción del espacio: Yo puedo explicar un aspecto de esto por medio de una pintura temprana que hice de un escaparate en Dieppe, si bien, en aquel momento, ésta no fue hecha con ninguna idea consciente del espacio, sino simplemente usando el escaparate como tema en el cual basar una idea imaginativa. El nombre de la tienda era Au Chat Botté. Esto pone en movimiento el hilo de mi pensamiento en conexión con los cuentos de hadas de mi niñez, y al estar en francés y al ser mi francés un poco misterioso, el mismo rótulo tenía también una cualidad abstracta; pero lo importante es que aquel nombre estaba impreso en unas letras rojas, preciosas, en el vidrio de la ventana —lo que nos da un primer plano—, y en esta ventana estaban los reflejos de lo que se hallaba tras de mí mientras miraba —lo que nos da un segundo plano—, mientras que a través de la ventana los objetos que había sobre una mesa estaban representando una suerte de ballet y formando el ojo o punto vital de la pintura —lo que nos da un tercer plano—. Estos tres planos, y todos sus planos secundarios, eran intercambiables de tal manera que no podía diferenciarse lo que era real de lo que era irreal, lo que era reflejo y lo que no lo era, y esto creaba, tal como yo lo veo ahora, una suerte de espacio o mundo imaginativo en el cual uno podría vivir.

Si bien existen muy estrechas semejanzas entre esta pintura y la de Picasso *Busto, cuenco de fruta, mandolina y mantel rojo*, 1924, en lo referente a composición, el uso del rótulo nos refiere de nuevo a las pinturas de Braque, tales como *Café bar*, 1919, en la que las letras confirman la llanura de la superficie, mientras que al mismo tiempo crean un espacio más profundo. El movimiento entre planos diferentes fue anticipado previamente en la íntima *Noche de Navidad*, 1930, en la que la representación de un espejo situado ante una ventana abierta permite la descripción de tres planos separados de una manera evocadora de Matisse, para el que la conjunción de espacio interior y exterior y el tránsito entre los dos eran intereses permanentes. La composición de los objetos en *Au Chat Botté* difiere un poco de las obras anteriores, pero la adición del rótulo era un recurso nuevo. Hay que señalar una revolución adicional en ésta y en las pinturas posteriores a 1932-1933, según Nicholson, iba interesándose más en la textura de la pintura y en los fondos abstractos; de manera que los objetos representados se iban desmaterializando de modo creciente y eran descritos más bien mediante contornos grabados que fluyen libremente en la superficie, que por estar moldeados en la pintura. La línea de Nicholson se iba volviendo lírica, más alegre, juguetona y menos descriptiva. Hasta cierto punto ésta era una respuesta a las pinturas de Miró que había visto en París. Nicholson declaró que una de las pinturas de Miró de hacia 1925 *había sido la primera pintura libre que vi, y me causó una profunda impresión*. Esto se ve reflejado claramente en sus incisiones de gesto y los discos y ojos coloreados que están unidos por medio de armaduras de alambre o están metidos dentro de un andamiaje como una reja.

El estrecho contacto de Nicholson con la vanguardia continental agudizó sus ideas sobre el arte, en particular su comprensión de la concepción de abstracción. Si bien él durante los años veinte, como otros artistas británicos, consideraba la abstracción como distorsión de objetos, ha-

cia 1933 iba a cambiar hacia la no-alusión. Sin embargo, sería cometer una equivocación el considerar obras tales como *Leche y chocolate sólo*, y hasta la más radical *Composición en blanco y negro*, como no-alusivas, ya que ambas guardan los contornos de la parte superior de la mesa sobre la cual están pintadas las insinuaciones de botellas o instrumentos musicales. Aunque Nicholson se iba moviendo hacia un punto de no-alusión, en este estadio todavía usaba un lenguaje figurativo si bien rigurosamente refinado.

La intensa actividad de Nicholson durante 1932 y 1933, estimulada por las nuevas amistades y una situación doméstica nueva en su vida íntima, le comportó cierto reconocimiento, aunque muy pocas ventas. Parecía estar al borde de algo nuevo, posición que compartía con unos cuantos artistas en Inglaterra que se asociaron conjuntamente para formar un grupo que se llamó Unit One. Unit One consistía en nueve artistas y dos arquitectos que se reunieron a instigación de Paul Nash de acuerdo con Nicholson, Wadsworth, Moore y el arquitecto Wells Coates. Representaba la confluencia de dos estilos, surrealismo y abstracción, que poco después iban a ser considerados polos opuestos. Las razones de Nash para formar el grupo fueron expuestas en el Times y el Listener. Declaró que sus socios eran artistas cuyas ideas se hallaban apartadas de las *tendencias más importantes del arte inglés contemporáneo* pero que se hallaban *en cierto modo unidos en cuanto al propósito*. Al hacer tal declaración, Nash estaba reconociendo la posición tangencial de los artistas modernistas en relación con la corriente principal del arte contemporáneo pos-impresionista inglés. Unit One fue creado en parte para superar esto y presentar un frente común. Nash declaró que el Pos-impresionismo estaba pasado de moda como resultado de un cambio que había tenido lugar en el arte inglés en los cuatro años anteriores. *Los experimentos ingeniosos y agradables con naturalismo formalista, pos-cezanismo y derainismo, han dejado de ser de primordial interés. El deseo de encontrar de nuevo alguna aventura parece más urgente a nuestros escultores y pintores y, en el momento actual, a nuestros arquitectos.* Nash definió los dos principales intereses de los artistas tal como él los veía —*la búsqueda de la forma y la búsqueda del alma*—, y en estas dos frases condensaba la dualidad de la abstracción biomórfica que se encontraba en el trabajo de la mayoría de los artistas de Unit One, incluido Ben Nicholson.

La desaparición del grupo después de pasado un año fue casi anticipada en las anotaciones hechas por Herbert Read en la introducción al libro que se publicó para acompañar su exposición circulante, que había sido inaugurada inicialmente en la Mayor Gallery de Londres en 1934. Entre el verano de 1933, cuando se formó el grupo, y finales de 1934, cuando se deshizo, Nicholson había dado un paso más allá de la abstracción biomórfica y de los bodegones surrealistas —él describía *Bodegón, Mediterráneo*, 1933, como el jarro surrealista con paisaje arañado—, hacia los relieves no-alusivos más austeros. No es sorprendente, por tanto, que artistas con intereses y estilos tan diversos como Nash, Nicholson, Hepworth, Moore, Wadsworth, John Armstrong, John Bigge, Edward Burra y Tristram Hillier, tuvieran que tomar caminos diferentes.

Visto en perspectiva, el cambio hacia las obras con relieves, en diciembre de 1933, cuando Nicholson estaba viviendo en París, fue un paso lógico. No solamente había estado grabando la superficie de la pintura de sus bodegones con fuerza y vigor cada vez mayores, sino que también había estado haciendo una serie de diseños recortados en relieve en trozos de linóleo, con lo cual se le podría haber despertado el apetito de tallar en una superficie resistente. Además, debió sentirse alentado por la proximidad de Hepworth y de Henry Moore, que vivían en el mismo complejo de estudios. Por último, habiendo eliminado casi por completo el concepto de espacio ilusorio en las pinturas de 1933, el único camino para representar el espacio era crear un espacio real tallando la superficie. Sin embargo, al relatar la anécdota de la creación del primer relieve, Nicholson declaraba que había sido el resultado de una casualidad: Mientras estaba trabajando sobre una pintura se cayó un pedacito de la base preparada y él continuó explotando el *accidente creativo* e hizo el primer relieve. El relieve tenía una cualidad de objeto que había admirado en los trabajos de Wallis, cualidad en la que Nicholson ya había mostrado interés en *Guitarra*, 1933, y en las cajas pintadas.

Los primeros relieves fueron ejecutados en matices apagados, marrones y grises, y fueron tallados a pulso, sin ninguna consideración para lograr una precisión en cuanto a la forma. Se relacionan estrechamente con un grupo de pinturas hechas en el mismo año y muestran el nuevo léxico de rejas y círculos que surgía de pinturas tales como *Leche y chocolate sólo*, alentado por el entusiasmo de Nicholson por Miró y Calder. En 1941, Nicholson explicaba la transición a la abstracción en términos de desecho de formas innecesarias:



6. Paisaje desde el estudio de Bankshead - c. 1925.



10. Pill Creek, 1928.

Al pintar un bodegón tomas las formas simples de la vida diaria (una botella, jarro, jarra, plato) sobre una mesa, como base para la expresión de una idea: las formas no son enteramente libres; sin embargo, son libres hasta el punto de que cada objeto pueda ser visto desde tantos puntos de vista como se desee en un momento determinado e igual, pero los colores son libres: color de botella para el plato, color de plato para la mesa, o simplemente como lo desees, y trabajando por este camino tendrás con el tiempo no un bodegón de objetos, sino lo equivalente a algo así como ciervos pasando por un bosque en invierno, sobre estribaciones y montañas, a través de la luz del sol y de sombras en Arizona, Cornualles ó Penzance, y de esta manera, inevitablemente, en cierto momento llegas finalmente a descartar como base las formas hasta de los objetos más simples y resuelves tu idea no solamente en un color libre, sino también en una forma libre.

El equilibrio de formas en estos relieves fue conseguido de manera intuitiva, y las profundidades y matices relativos dotan a las obras de un aire de tranquilidad y gravedad. Después de las incisiones exuberantes en las obras *surrealistas*, estos relieves tienen un cierto sentido de gravedad.

Pasados unos pocos meses, Nicholson empezó a eliminar el color e hizo relieves blancos, cambio que iba a acentuar las luces y las sombras, así como también las preocupaciones puramente formales. Hacia 1935 había empezado a recortar formas geométricas precisas con la ayuda de una regla y un compás, situándolos algunas veces dentro de la proporción áurea o justamente un poco fuera de ésta. Explicaba que en esta precisión *su atractivo superficial se hacía menor, pero el impacto de la idea era más directo y por tanto más poderoso*. Su blancura y pureza reflejaba no solamente el gusto arquitectónico modernista imperante —fueron descritos frecuentemente en términos arquitectónicos y estudiados en revistas de arquitectura—, sino, quizá también, una asociación inconsciente con un deseo de una sociedad saludable y limpia. Los años treinta fueron años de limpieza de los suburbios, de construcción de hospitales y centros de salud y de ejercicio al aire libre. El blanco simbolizaba un nuevo comienzo, una *tabula rasa*, sobre la cual construir una nueva sociedad. Como Paul Nash manifestó: *Los relieves blancos deben ser considerados como el descubrimiento de algo, como un nuevo mundo*. Son afirmativos de vida y están dotados de una cualidad metafísica hacia la cual Nicholson parece haber aspirado conscientemente. En su declaración en el libro sobre la Unit One, escribió:

Tal como yo la veo, la experiencia de pintar y la religiosa son una misma cosa, y lo que todos andamos buscando es la comprensión y realización de lo infinito, un ideal que es completo, sin comienzo ni final y por tanto dado a todas las cosas durante todo el tiempo.

La ecuación pintura-religión que hace Nicholson podría reflejar su interés en la Christian Science —él y Winifred era practicantes de la Christian Science—, uno de cuyos dogmas fundamentales es la creencia en una realidad más profunda, más por debajo de la materialidad, de la apariencia terrenal.

El concepto real del relieve blanco puede deber algo a Malevich, aunque en una carta a John Summerson de 1944, Nicholson declaró que realmente nunca había visto una pintura de Malevich. Concedía, sin embargo, que Malevich era *una fuerza considerable*. Igualmente importante, los relieves blancos parecen estar cerca, en espíritu, de las teorías de Clive Bell y de Kandinsky. En *Concerning the Spiritual in Art*, Kandinsky concebía la posibilidad de una pintura blanca:

«El blanco, si bien es considerado como el no color, es el símbolo de un mundo del cual todo color ha desaparecido como atributo concreto. El mundo está demasiado por encima de nosotros para que su armonía toque nuestras almas. Un gran silencio, como una pared impenetrable, cubre su vida a nuestra comprensión. El blanco, por tanto, tiene esta armonía del silencio que trabaja sobre nosotros negativamente, como muchas pausas en la música que rompen temporalmente la melodía. No es un silencio muerto, sino pleno de posibilidades. El blanco tiene el atractivo de la nada que precede al nacimiento, de un mundo en una época glacial.»

Aunque Nicholson puede que no haya leído este libro, el tono de este pasaje está próximo a su propio estilo de escribir, bastante poético. El libro de Kandinsky era, sin embargo, fácilmente obtenible para su lectura en una traducción inglesa. Kandinsky previó un arte del infinito, *pleno de posibilidades*, un arte de armonía silenciosa en la que las pausas son más importantes que los sonidos. Nicholson describe su primera visita al estudio de Mondrian en 1934 en unos términos extraordinariamente parecidos:

Me recuerdo, después de esta primera visita, sentado en la mesa de un café, al borde de la acera, casi tocando el tráfico que salía y entraba de la Estación de Montparnasse, y quedarme sentado allí un gran rato, con un asombroso sentimiento de quietud y reposo.... Lo que más recordaba era la sensación de luz que había en su cuarto y las pausas y silencios mientras y después que él hablaba. La sensación en su estudio debía ser muy similar a la sensación sentida en una de aquellas cuevas de ermitaños a las cuales solían ir los leones a que les sacaran espinas de sus garras.

El reposo y el silencio que descubrió en el estudio de Mondrian fueron pronto traducidos a su arte. Los relieves blancos no son vacuos sino infinitos e intemporales. Son objetos de forma pura y fueron vistos por entonces como si no tuviesen funciones miméticas ni asociativas. Como tales, representaban la culminación de todo lo que Clive Bell había profetizado en 1914, aunque se hallase lejos de aprobar el resultado final. *Para apreciar una obra de arte*, escribió, *necesitamos no llevar con nosotros nada de la vida... Por un momento estamos desligados de los intereses humanos... Estamos elevados por encima de la corriente de la vida.* La emoción estética experimentada por medio de la percepción de la forma significativa era una catarsis, una depuración de todas las asociaciones terrenales. Vaciados de todo color, todo contenido y toda emoción, los relieves blancos representan una solución pura al deseo, expresado por Matisse, de un arte del equilibrio, de la pureza y de la serenidad, desprovisto de materia intranquilizadora o desalentadora, un arte que podría ser para cualquier persona que trabaje con la mente, tanto para el hombre de negocios como para el hombre de letras, por ejemplo; una influencia balsámica, calmante, sobre la mente, algo así como un buen sillón que nos proporciona relajación en la fatiga física.

Los relieves blancos provocaron algo así como una crisis entre los críticos. En palabras de Hugh Gordon Porteous, un crítico contemporáneo, Nicholson, había alcanzado *el abismo de lo absoluto*; era, de acuerdo con David Gascoyne, un defensor del surrealismo al representar *los ritos de muerte de la pintura*. La insuficiencia del vocabulario crítico, lo cual ya Read había indicado, iba a ser un problema para el tratamiento de las nuevas evoluciones del arte, un factor importante en la incompreensión del público hacia los relieves. En el mismo momento en que la abstracción (o constructivismo, como vino a ser llamado el elemento más puro en una tentativa de distinguirlo del surrealismo) era proclamada por los artistas como un lenguaje universal, para ser entendido por cualquiera, parecía haber alcanzado su punto más secreto. El arte abstracto, que a lo largo de la década estaba siendo asociado de una manera creciente con la ciencia, de una manera abierta y también implícitamente, como resultado de su descripción como *investigación* o *experimentación*, se había convertido en algo tan abstruso y especializado como una ciencia. No fue una coincidencia que en 1937 Nicholson fuera coeditor, junto con Leslie Martin y Naum Gabo, que vivían en Londres en esta época, de una revista titulada *Circle - International Survey of Constructive Art* (*Círculo - Estudio Internacional del Arte Constructivista*), en la cual el arte constructivista era mostrado como reflector de intereses científicos y repetidor de formas biológicas.

La importancia de los relieves blancos a menudo ensombrece el hecho de que Nicholson hizo pinturas llenas de color a lo largo de este período. La opinión según la cual reintroduce el color en su pinturas en 1937, es por tanto errónea. No existió un solo año en el que no produjese pinturas o relieves coloreados. La innovación de Nicholson en 1937, sin embargo, consistió en hacer pinturas y relieves con una paleta más rica, de intensos colores primarios, aplicando cada color como una sólida área de pintura. Esto podría tratarse de una respuesta a los avisos y quejas de los críticos o bien de una reacción entusiasta ante el trabajo de Mondrian. Sin embargo, algunos de los colores de la gama de Mondrian ya habían sido introducidos en 1929, y los colores vibrantes habían sido ya usados a principio de los años treinta en pinturas tales como *Bodegón*, 1934. La introducción de colores intensos podría reflejar de un modo igualmente verosímil el interés de Nicholson por las pinturas que Picasso había hecho desde 1915 en adelante, en particular los bodegones de los años veinte, que le habían servido de modelos en 1932.

Si bien es indudable que Mondrian fue un artista importante para Nicholson, su impacto no debe ser sobreestimado. Es igualmente incierto que Nicholson volviera a la figuración después de la experiencia de hacer relieves, ya que nunca cesó de pintar bodegones. Esto nos sugiere que el trabajo puramente no-alusivo nunca fue suficiente ni como vehículo para las ideas ni en sí mismo como sujeto connotativo. Aunque los relieves blancos representan un logro considerable y pueden ser vistos como obras independientes y experimentales que requieren una concentración rigurosa en la forma y en la técnica, a Nicholson, sin embargo, le debieron parecer limitados

desde el punto de vista de su evolución futura. La ejecución de las pinturas de 1937, que son evocadoras de composiciones de bodegón sumamente abstractas, se derivan de la práctica de hacer relieves en cuanto crean una sensación arquitectónica del espacio que fue muy admirada por arquitectos modernistas tales como Leslie Martin, quien escribió en 1939 que los colores básicos de los primeros relieves y pinturas evitaban la ambigüedad:

Trabajaban con una intensidad máxima, exponían las propiedades del color, efectos de proyección y retroceso de la manera más clara. Los colores se convertían en fuerzas y empujes colocados unos contra los otros, manteniendo el equilibrio solamente debido a su justa medida. Una vez que estos estadios habían sido resueltos, la gama de color se fue ensanchando gradualmente hasta que, en las últimas pinturas, se encuentran incluidas muchas variedades de color, pero siempre con esta condición de que cada color lleve a cabo una función especial respecto a los otros colores que están en la pintura; se convierte en un elemento constructivo.

Nicholson continuó haciendo bodegones a lo largo de la década, a menudo retomando obras hechas al comienzo de los años treinta, las cuales raspaba hasta quedar solamente una sombra del bodegón anterior. Entonces la reconvertía en una nueva composición. Un ejemplo de esto se encuentra en *Paisaje Griego*, en la cual Nicholson combina el conocido bodegón sobre una mesa con un fondo derivado de paisaje pintado para que pareciese un relieve. Las sombras que normalmente proyectan un cambio de plano están dibujadas para crear la impresión de una variedad de planos. El traslaparse de los objetos es más pronunciado que en los primeros bodegones, y refleja el interés permanente de Nicholson por la complejidad espacial de la penetración entre sí de planos que había explorado, en primer lugar, en *Au Chat Botté* y había desarrollado más ampliamente en los relieves. Este juego de ilusión también anticipa los magníficos bodegones que pintó en los años cincuenta, los cuales marcarían otro cénit en su carrera.

La forma en la cual la elaboración de relieves contribuyó a la pintura de bodegones nos indica que realmente no había separación entre las dos prácticas. Aunque Nicholson montó una exposición en 1935 de obra exclusivamente no-alusiva, la complementó en 1937, año en que se publicó *Circle (Círculo)*, con una exposición de bodegones. Si esto representó un cambio de sentir, lo que es dudoso, ello también reflejaba el clima cambiante en Gran Bretaña, donde un grupo de críticos que había sido firme partidario de la abstracción o arte constructivo, estaba clamando por una vuelta al arte antropocéntrico, al menos por un arte que se relacionase con la vida. John Piper, cuyos relieves abstractos de los años treinta se encontraban entre las obras más interesantes de la década, escribió un artículo en 1937 titulado *Perdido un objeto valioso*, en el cual expresaba la esperanza de que el objeto volvería a la pintura; un renacimiento, en cierto modo, del *rappel a l'ordre (llamada al orden)*. El movimiento constructivo, que había alcanzado su cénit en 1937 con la publicación de *Circle (Círculo)*, no iba a resistir el impacto de la guerra, que fue testigo de un renacimiento neo-romántico en el arte inglés. Cuando Nicholson se marchó de Londres a Cornualles, en septiembre de 1939, dejó tras de sí una década de variados experimentos e inmensas realizaciones.

Al estallar la guerra Nicholson se mudó con su familia (Hepworth había dado a luz trillizos en 1934) a Carbis Bay, para vivir con el escritor y crítico Adrian Stokes y su mujer, Margaret Mellis, que era pintora. Fueron seguidos al poco tiempo a Cornualles por Naum Gabo y su mujer. Al vivir en condiciones restringidas, Nicholson se vio obligado a trabajar en el estudio de Stokes mientras Hepworth hacía uso del dormitorio. Bajo estas difíciles condiciones, no es sorprendente que su producción y escala en que trabajaban se vieran disminuidos, situación que no mejoró demasiado al mudarse Nicholson a una casa propia en St. Ives. Si ya habían encontrado dificultades para subsistir antes de la guerra, sus problemas se vieron incrementados por su aislamiento de los centros de exposiciones y por la escasez de trabajo. Para obtener dinero recurrió a pintar bodegones situados ante paisajes, sabiendo que éstos se vendían bien. Estaban de acuerdo con el gusto neo-romántico que reflejaba la manera en que, durante la guerra, la cultura inglesa se había replegado en sí misma en busca de confort y seguridad. Por tanto, se vio obligado a dejar su actitud intransigente de antes de la guerra. Sin embargo, continuó haciendo algunos pocos relieves abstractos, generalmente ideas para obras más grandes que tenía proyectado ejecutar, si llegaba a conseguir un estudio y el dinero para los materiales. Las condiciones en las que estaba trabajando eran, en conjunto, más conducentes a pintar y dibujar que a tallar, y esto explica por qué el dibujo vino a jugar un papel tan importante en este período.



9. Bodegón con cuchillo y limón, 1927.

Los relieves y pinturas estaban coloreados y en la elección de sus tonos Nicholson parecía responder a la luz brillante y el paisaje áspero que le rodeaba. La naturaleza urbana de los relieves blancos dio paso a una abstracción inspirada en paisajes y marinas basada en colores de tierra salpicados de azules plateados y blancos restallantes. Muchas de las pequeñas pinturas abstractas volvieron a un estilo parecido al de aquellas pinturas hechas en 1932, que consistían en discos y redes de alambres. Pero las composiciones se volvieron mucho más complejas, con líneas de eje ladeado e intersectándose en patrones como telas de araña. En estas obras abstractas Nicholson grabaría las líneas con lápiz como un recurso alternativo a la talla. Estas composiciones, que pueden relacionarse con las construcciones lineales de Gabo y con algunos de los dibujos de Hepworth, van a conducir a los grandes bodegones de finales de los años cuarenta a cincuenta, en los que la forma está evocada solamente por la línea.

Los años de la guerra fueron una etapa de transición en la carrera de Nicholson. Fue un período de estudio y revisión. El cese de las hostilidades, encantadoramente evocado por la aparición de la Unión Jack en *St. Ives*, 1946, marcaba el final del período difícil de aislamiento, y en el transcurso de unos pocos años Nicholson obtendría un reconocimiento internacional. Aunque ya había tomado parte en grandes exposiciones internacionales antes de la guerra, tales como *Cubism and Abstract Art (Cubismo y Arte Abstracto)*, *Abstraction-Creation (Abstracción-Creación)* —a cuyo grupo se habían asociado él y Hepworth en 1933—, *These, Antithese, Synthese (Tesis,*

Antítesis, Síntesis), en el Kunstmuseum de Lucerna, y *Abstrakte Kunst (El Arte Abstracto)*, en el Stedelijk Museum, de Amsterdam, fue siempre uno más del grupo de artistas abstractos o constructivistas, representado solamente por un pequeño número de obras. Después de la guerra, Nicholson fue contratado por las galerías americanas y promocionado por el Consejo Británico, junto con Moore y Hepworth. El Consejo Británico organizó exposiciones individuales de su obra en Amsterdam, París y Zurich, como continuación de su exposición en la XXVI Bienal de Venecia de 1954, donde le había sido concedido el Premio Ulises. Anteriormente se le había otorgado el Premio de Pintura en la 39 Carnegie International por *Diciembre 5, (Amarillo venenoso)*, 1949. Con posterioridad iba a ganar el Primer Premio Internacional de Pintura Guggenheim, concedido en París en 1956, y el Premio Internacional de Pintura en la Bienal de São Paulo de 1957. Así pues, la mitad de los años cincuenta significa otra cumbre en la carrera de Nicholson y marca el punto desde el cual, en adelante, su futuro financiero estaba asegurado. Esto tuvo poco efecto en su productividad o su estilo de vida, ya que continuó, en la inmediata posguerra, viviendo modestamente en St. Ives, ya para entonces separado de Hepworth, de la cual se había divorciado en 1951.

Las pinturas de Nicholson de los últimos años de la década de los cuarenta y los cincuenta fueron predominantemente bodegones, en los cuales volvió a su léxico cubista de la preguerra, agudizado por la experiencia de hacer relieves abstractos y dibujos de línea complicada. Su tratamiento del tema difería considerablemente del de sus primeras obras debido a que los objetos se habían vuelto incorpóreos. Estaban representados con gran claridad de contornos y situados juntamente en composiciones muy complejas de traslapación y entrelazamiento que recuerdan la relación de los planos en los relieves. La línea es segura y tensa mientras se mueve a través de áreas de color asociativo pero no descriptivo. La inclinación de Nicholson a conceder una común independencia a la línea y al color, observada anteriormente en *Copa y dos peras*, de 1924, alcanza su madurez en estos bodegones de mediados de los años cincuenta, que son barrocos por su movimiento y color y ricos en textura. Los bodegones de finales de los años treinta, que repintaba sobre lienzos anteriores, anticipan estas grandes realizaciones en las cuales el bodegón y la abstracción están completamente conjuntados.

El que le fuera posible llevar a cabo unas pinturas tan grandes se debió a la adquisición de un estudio espacioso en 1949, que ocupó hasta 1958, cuando dejó St. Ives para vivir de nuevo en Ticino, esta vez con su tercera mujer, Felicitas Vogler. Después de las restricciones impuestas sobre él durante la guerra, el aumento del tamaño de los lienzos tuvo que haber sido al mismo tiempo liberador y amedrentador. En diciembre de 1946 había escrito a John Summerson que solamente los pintores más grandes, tales como Picasso, podían pintar con éxito a gran escala.

Los bodegones grandes, de expresivos brochazos, están entre las obras más hermosas de Nicholson. Aunque están basados en objetos reconocibles —botellas, jarros, jarras y garrafas—, están igualmente relacionados al paisaje, ya que las formas traslapantes crean una sensación de aire y espacio donde las formas cambiantes representan un ballet de movimiento libremente fluente. El bodegón y el paisaje, que fueron tan a menudo los temas de la obra más temprana de Nicholson, están ahora sintetizados por completo. Hay además una tensión en las líneas agudas, como hechas con una navaja, que seguramente deben haber sido el resultado de su experiencia de las profundidades de los planos, minuciosamente diferentes en los relieves, así como también de su creciente dependencia del dibujo como medio de expresión durante la guerra. Desde luego el dibujo se había convertido en una parte importante de su método de trabajo como medio de investigar la forma. La línea, como medio de expresión esencialmente abstracto, puede estar impuesta sobre áreas de color pintado a grandes trazos, o integrada en ellas, para que fondo y tema coexistan en el mismo plano. Hay una cierta magia en el modo que Nicholson inesperadamente inserta un espacio en el cual se respira al yuxtaponer las líneas más finas con áreas sombreadas, tal como en *Diciembre 1955 (Fachada de noche)*. El bodegón se convierte en una suerte de edificio arquitectónico.

La relación entre bodegón y arquitectura fue comentada por Nicholson, quien declaró que, durante sus viajes, disfrutaba haciendo dibujos de edificios y de ruinas. Por tanto, sería admisible el ver en estas grandes pinturas una traducción de su percepción, de la conexión entre los edificios y el paisaje; interpretación que el mismo Nicholson admitió cuando escribió en 1957: *Mis pinturas de bodegón están estrechamente identificadas con el paisaje*. Esta percepción fue tratada de manera más detallada en una declaración de 1941:

Una de las mayores diferencias entre una pintura figurativa y una pintura abstracta consiste en que la primera te puede transportar a Grecia por medio de la representación de cielos y mares azules, olivos y columnas de marmol, pero para poder participar de esto tendrías que concentrar la atención sobre la pintura, mientras que la versión abstracta, por medio del libre uso de la forma y del color, podrá darte la cualidad real de la propia Grecia.

Nicholson evoca experiencias y disposiciones por analogía; el tema del bodegón es simplemente un vehículo para la recreación y exploración de lo que él veía como una relación musical y arquitectónica entre formas. Después de la guerra, la distinción entre pintura figurativa o no figurativa ya no constituía un problema para él.

La clase de pintura que yo encuentro emocionalmente no ha de ser por fuerza figurativa o no figurativa, sino que es al mismo tiempo musical y arquitectónica, en la que la construcción arquitectónica se usa para expresar una relación musical entre forma, matiz, color, y el que esta relación visual, musical, sea más o menos abstracta, esto para mí carece de importancia.

Aunque la exploración del tema del bodegón está claramente enraizada con su comprensión del Cubismo, en particular de las obras sintéticas de Gris y Braque, Nicholson adopta la perspectiva cubista más que ningún otro artista para alcanzar un lenguaje personal en el cual la línea, controlada, surcaba el espacio del cuadro que él llenaba de una luz y un color basados en su percepción del ambiente. Su aislamiento en Cornualles le llevó quizá a alimentarse de sus primeros intereses, más bien que a avanzar más a lo largo de la vía modernista, pero con el paso del tiempo atrajo en torno suyo a un grupo de pintores jóvenes británicos prestigiosos, que incluía a Peter Lanyon, Patrick Heron, Roger Hilton y Terry Frost, quienes más tarde miraron hacia América y la pintura de la pos-guerra en París como modelos, si bien alguno de ellos había sido ayudado e influido en gran manera por Nicholson durante su primera época. Desde luego sería acertado mantener que, lejos de vivir aislado en St. Ives, Nicholson estaba en el centro mismo de la vanguardia británica de la pos-guerra.

En 1958, justo cuando este grupo estaba a punto de alcanzar el éxito, Nicholson se fue de Cornualles para vivir en Suiza, en una casa a gran altura en el Lago Mayor, en Ticino. El traslado marcó el final de esta rica fase de pintura de bodegón, ya que desde entonces iba a dedicar más tiempo a hacer relieves a una escala nunca anteriormente alcanzada. De la misma manera que la mitad de la década de los años cincuenta contempló la culminación del tema de bodegón, asimismo los relieves de la década de los años sesenta y setenta, que eran a menudo monumentales —incluida la creación real de una pared en Dokumenta III, una ambición de Nicholson de toda la vida—, representaron una resolución final de sus primeros intereses. Mientras que los relieves de la década de los años treinta habían sido hechos en su mayoría a escala doméstica y eran moderados en cuanto a forma y color, los relieves últimos muestran una extraordinaria libertad. De la misma manera que, en St. Ives, Nicholson parece haber sido influido por su nuevo ambiente en Ticino, sin duda, la inmensa escala del panorama montañoso que se veía desde su casa causó efecto en su obra. Por ejemplo, si *1966 (Zennor Quoit)* hace referencia al extenso corredor de tumbaras neolíticas en Cornualles que lleva ese nombre, su anormal extensión puede también sugerirnos las amplias vistas que se alcanzaban desde la terraza de Nicholson.

Aunque sería equivocado el entender estos relieves como evocaciones de los sitios específicos nombrados en los títulos, tienen indudablemente un tacto de paisaje. Las texturas están raspadas y *desgastadas* como piedras y el color está introducido en la superficie, de manera que ambos se vuelven inseparables. Como Nicholson declaró en 1955:

En una pintura debería ser imposible el separar la forma del color o el color de la forma, de la misma manera que es imposible el separar la madera del color-madera o el color-piedra de la piedra misma. El color existe no como pintura aplicada, sino como alma íntima de una idea y esta idea no puede tocarse físicamente, lo mismo que no se puede tocar el azul de un cielo de verano.

El paisaje estaba claramente en el fondo de su mente al tallar varios de estos relieves últimos. De hecho, la descripción de su nuevo ambiente en 1959 podría pasar fácilmente por la descripción de un relieve:

El paisaje es magnífico, especialmente en invierno, y cuando se mira desde los cambiantes niveles de la ladera de la montaña, la persistente luz del sol, los árboles desnudos vistos contra un lago translúcido, las formas duras, redondeadas, de las montañas de nevadas cumbres, y quizá con una luna de atardecer surgiendo más lejos en un cielo pálido como de azul de cera, es por completo mágico y tiene la clase de poesía visual que me gustaría hallar en mi pintura.

La transición entre niveles, los cambios y yuxtaposiciones de los matices y los destellos de brillo trazados por encima son características lógicas de los últimos relieves de Nicholson, los cuales, lo mismo que los bodegones de los años cincuenta, han de ser vistos como equivalentes de las cosas percibidas y experimentadas.

El tamaño de las obras hizo también necesario un cambio en el método de trabajo. Algunos de los relieves eran tan grandes que ya no podían ser tallados encima de una mesa, sino que requerían el que Nicholson se arrastrase sobre ellos y exigían un compromiso físico más grande del que había sido necesario anteriormente. La producción de un relieve implicaba la aplicación de todo el cuerpo, no solamente de las manos.

Hablando en términos generales, en esta serie de relieves Nicholson pasó, desde las ajustadas composiciones de planos que se entrelazan, las cuales tenían sus raíces en los trabajos de los años treinta, a un manejo más libre de la forma y de la pintura, donde los bordes podían ser curvos más bien que rectos, creando de ese modo una tensión mayor. Círculos y cuadrados, más bien que recursos modernistas, se convirtieron en vehículos de expresión completamente integrados que refieren de nuevo a la naturaleza más bien que al arte. Las formas se muestran inquietas y dinámicas más que sostenidas en equilibrio estático, y la pintura, hecha a brochazos rápidos y libres, les añade una libertad y expresividad que habían sido eliminadas anteriormente. Los últimos relieves significan un triunfo romántico controlado por una moderación clásica.

Nicholson volvió a Inglaterra en 1971 para vivir con Leslie Martin en Cambridge. Se mudó de nuevo a Hampstead en 1974. Hacia el final de la década, su debilidad era tan grande que sólo le era posible hacer pequeños dibujos de bodegón, pero éstos mostraban el control de la línea y el sentido del color que a lo largo de sesenta años habían llegado a ser asociados con él. Su muerte, en 1982, puso punto final a una de las carreras más eminentes del arte británico.

Londres, Enero 1987

— Por muy «no figurativa» que pueda parecer una pintura, tiene su origen en la naturaleza.

— La idea y la forma contenidas en una pintura son inseparables.

— Mis pinturas de bodegón están estrechamente relacionadas con el paisaje, más estrechamente que lo están mis paisajes, los cuales se relacionan quizá más con bodegones.



7. Bodegón con jarro, jarra y copa, 1925.



13. Holmhead, Cumberland, 1929.



17. Bistre II, 1932.



21. Diseño, 1933.



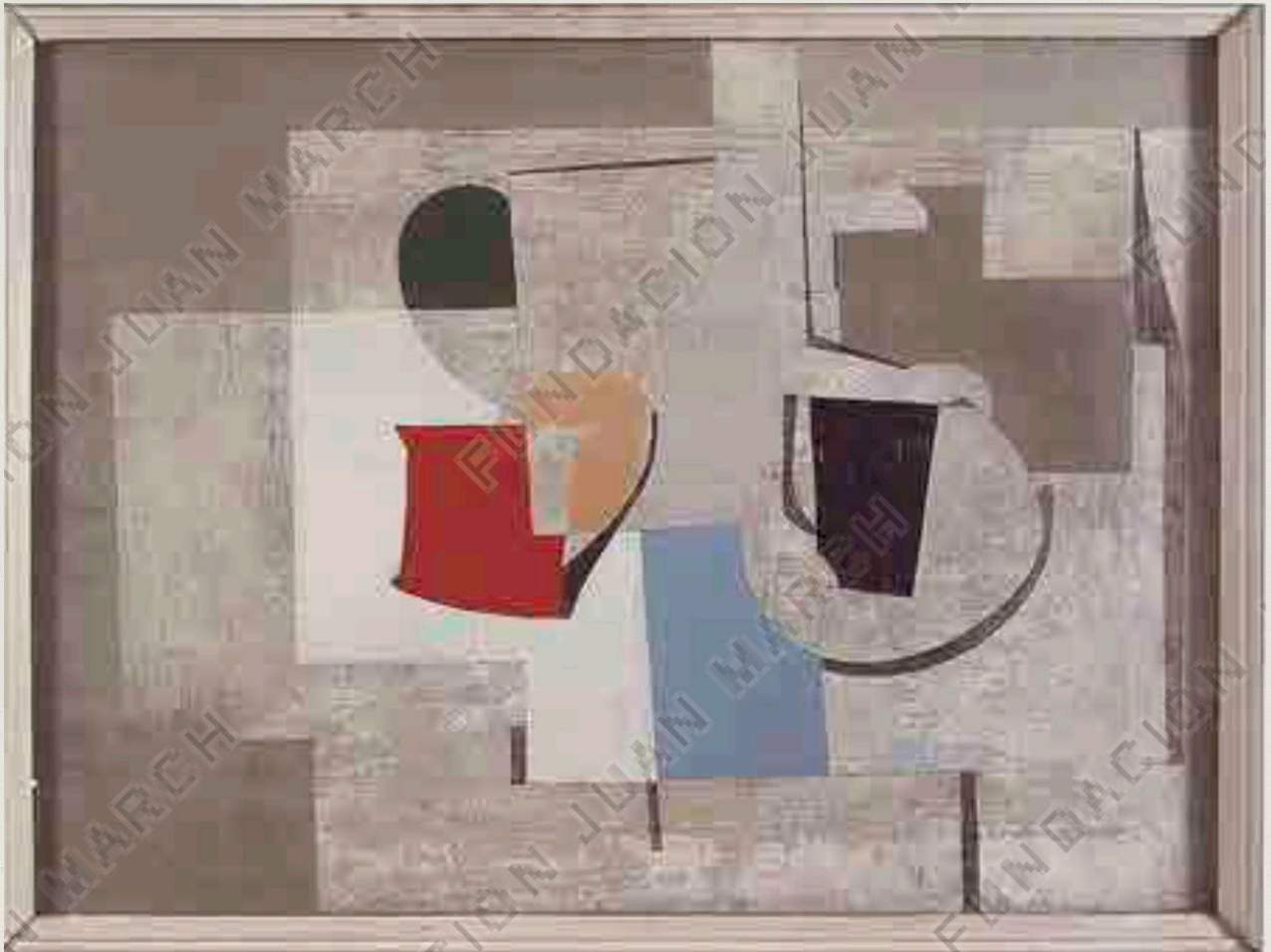
16. Le Quotidien, 1932.



19. Relieve pintado, 1933.



18. Billeto de autobús, c. 1933.



25. Bodegón, 1934



32. Bodegón (Paisaje Griego), 1931-36.

Estimado Jim:

Así es como lo expresa Mondrian:

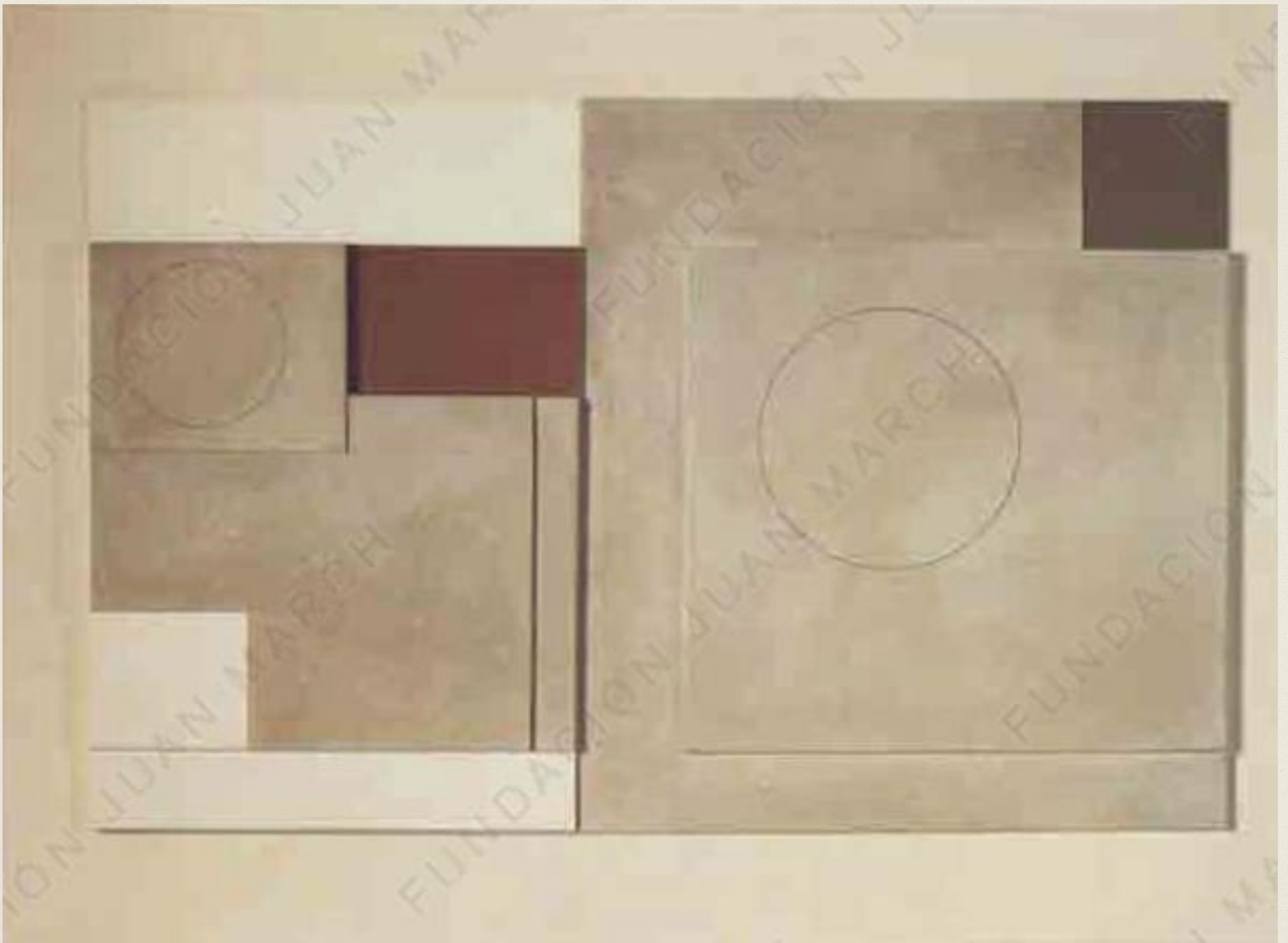
El estudio de la cultura del arte nos da la certeza de que nos estamos aproximando a una vida que ya no está dominada por formas concretas, ni por *relaciones* (oposiciones) desequilibradas (*sic*): una vida de relaciones puras, una vida humana.

Si hace la observación de que el arte siempre ha mostrado armonía, podemos decir que es solamente mediante la fuerza del genio (la intuición), que el arte del pasado, a pesar de todo, ha expresado una velada armonía.

A pesar de que el arte del pasado expresaba equilibrio, siempre había algo que dominaba las formas y las *relaciones*. Por ejemplo, el predominio de la figura y de los cuerpos en los cuadros, y el predominio de la altura en el gótico, etcétera.

El arte, desde la antigüedad hasta el presente, nos demuestra que nos estamos moviendo hacia una vida que es abierta, clara, libre, a pesar de que nos encontramos todavía en la vida del pasado en la que todo está confuso, en la que dominan las partes, en la que todo está mezclado: el bien y el mal, la bondad y la maldad, el amor y el odio, en la que toda apariencia es unidad...

...Pero no vayamos a olvidar que el presente es la unidad del pasado y del futuro.



36. Relieve pintado (primera versión), 1939.



27. Pintura, 1935.



37. Relieve pintado (primera versión), 1940.



38. Pintura, 1940.



44. 1945 (dos círculos), 1945.

Se hace una pintura para llevar a cabo una idea, y sólo puede existir por derecho propio como una experiencia de vida por parte del pintor, y cuando se revela de esta manera un nuevo fragmento de la realidad, éste se convierte de la noche a la mañana en una parte de la experiencia general.

(De *Ben Nicholson - Recent Works*. Waddington Galleries. Catálogo de exposición, 1980.)



47. Bodegón Odyssey el 1 de julio 22-47, 1947.

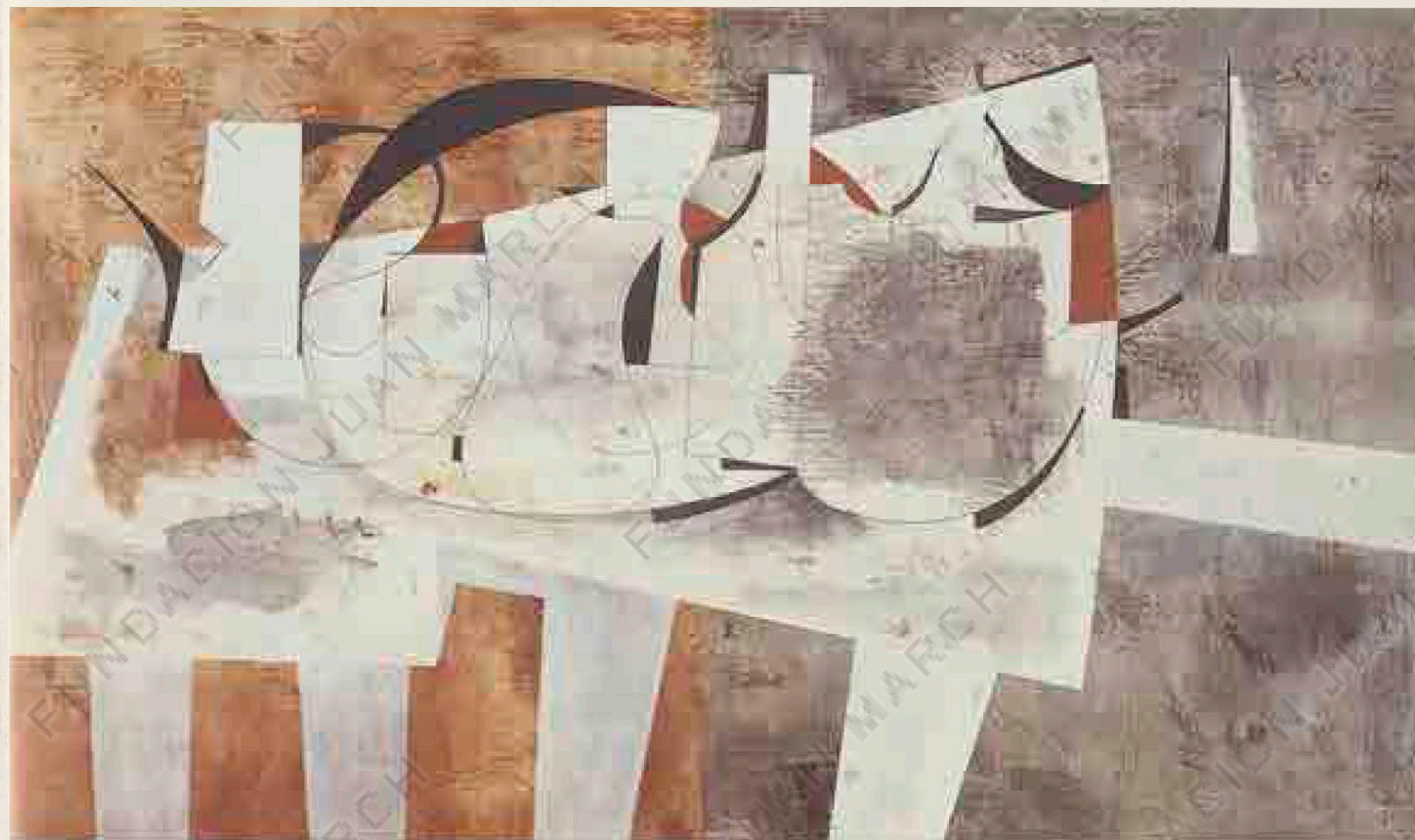
Creo que, lejos de ser expresión limitada, comprendido por unos pocos, el arte abstracto es un lenguaje poderoso, ilimitado y universal.

Pero la clase de pintura que yo encuentro excitante no ha de ser necesariamente figurativa o no figurativa, sino que es al mismo tiempo musical y arquitectónica. En ella la construcción arquitectónica se utiliza para expresar una relación *musical* entre la forma, el matiz y el color, y el que esta relación visual, *musical*, sea más o menos abstracta, esto para mí carece de importancia.

Horizon, octubre 1941. (De *Ben Nicholson*. Monografía publicada por Lund Humphries. Londres, 1948.)



46. Noviembre 11-47. Mousehole, 1947.



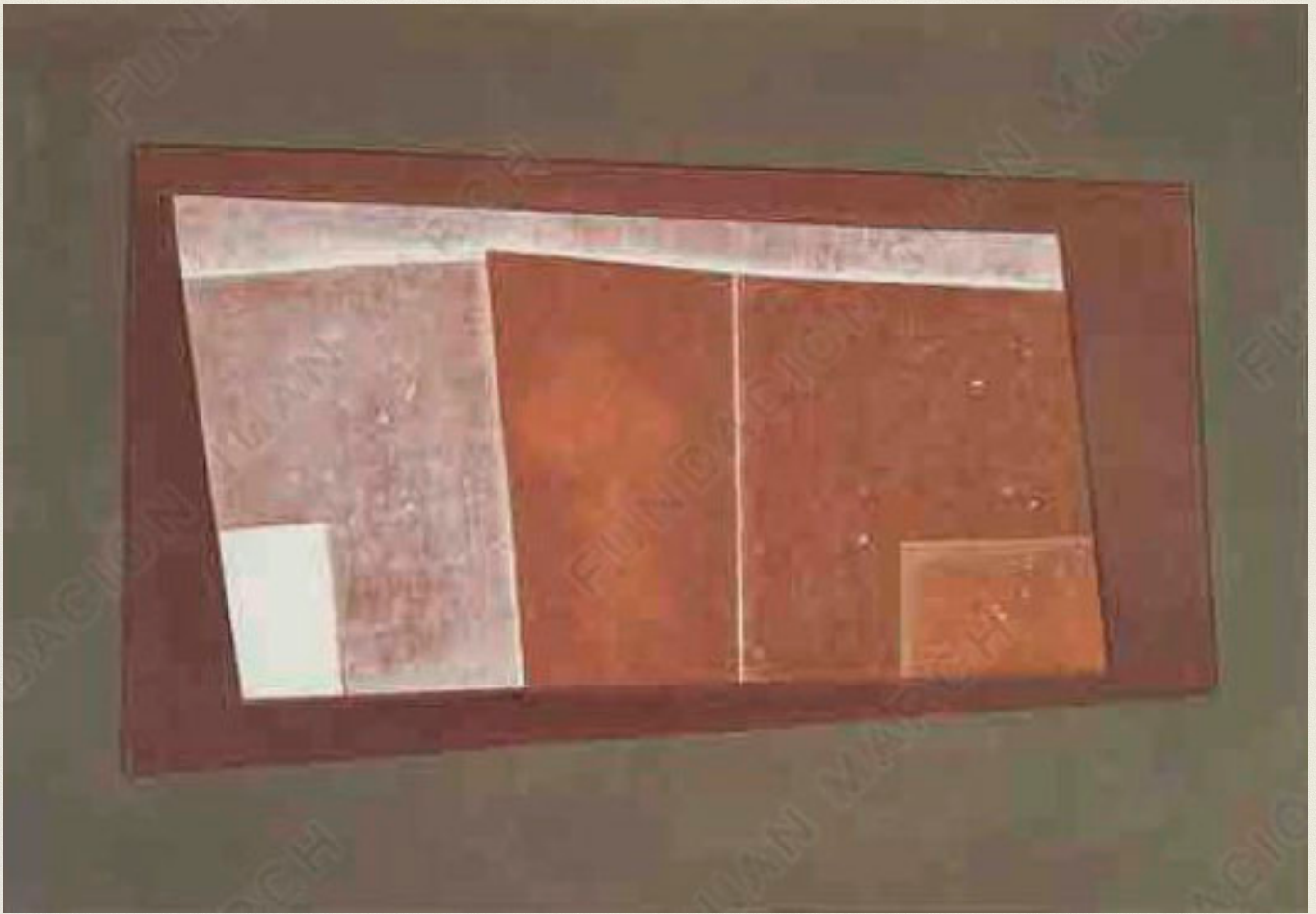
52. Agosto 1956 (Val d'Orcia), 1956.

Tengo la impresión de que mucha gente piensa acerca del color como color *luminoso*, pero ¿hay algo más bello que el color natural, el *color intrínseco* de la madera y de la piedra? De todas formas debe estar disponible la gama completa de colores, desde el de la piedra o madera hasta el color más brillante y más chillón que sea posible imaginar.

(Ben Nicholson, *New Reliefs*. Marlborough Fine Art. Catálogo de exposición 1971/72.)

La pintura surge de algo mucho más parecido a las pinturas rupestres del hombre primitivo, en las que se trataba de construir una parcela de la realidad (a partir de su experiencia vital), mediante marcas y colores sobre una superficie, sobre cualquier forma que encontrase relacionada con su idea, con su *idea poética*, lo que para él es una razón de vivir; tal forma rara vez será rectangular o sobre un lienzo, ni siquiera sobre una superficie lisa, porque él está tratando con la vida y no con una convención sofisticada.

(Ben Nicholson, *New Reliefs*. Marlborough Fine Art. Catálogo de exposición 1971/72.)



56. Noviembre 1961 (Altamira), 1961.

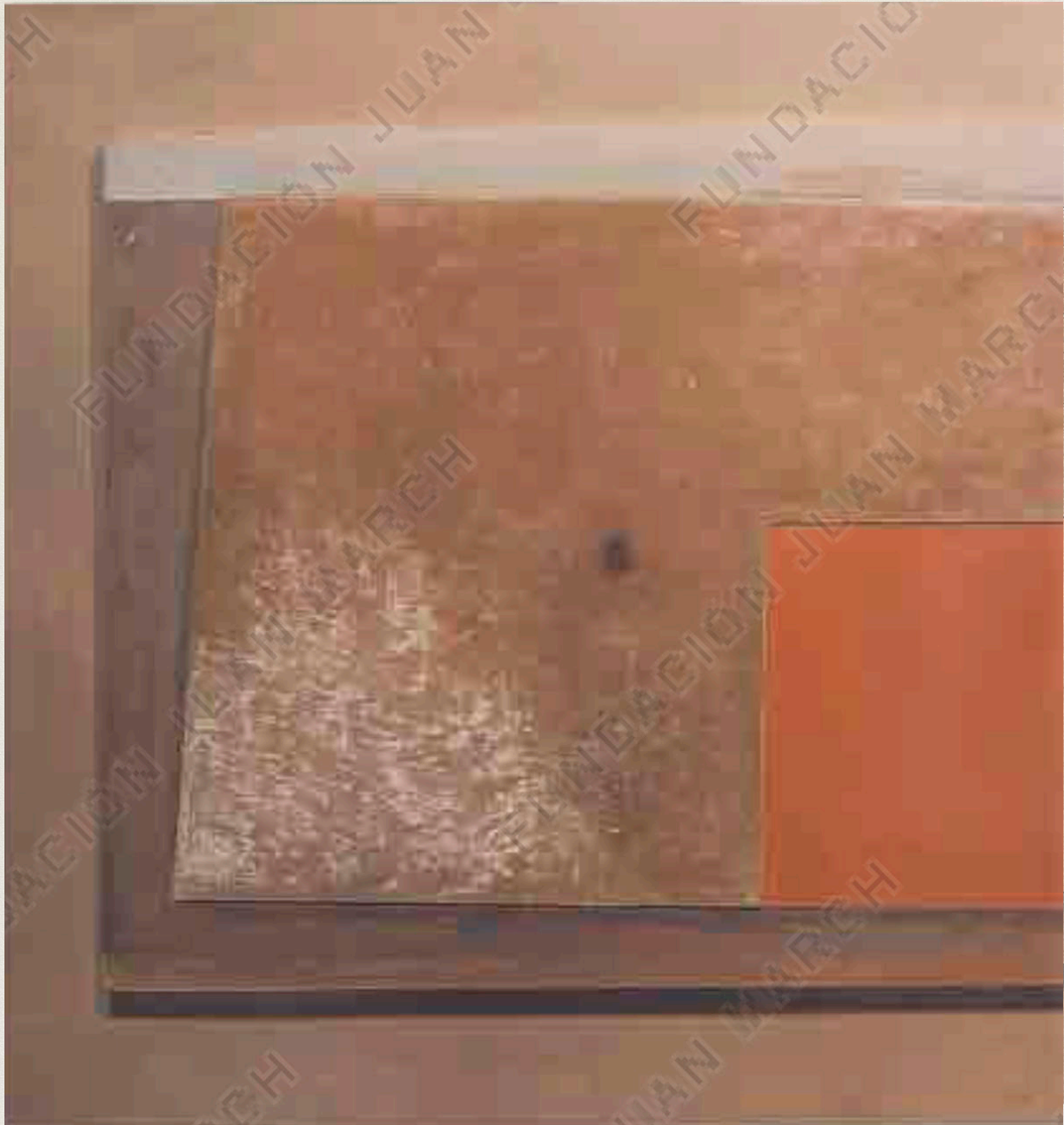


El espacio imaginativo es muy sutil y se crea al ser intercambiable, misterioso e inesperado lo cercano y lo lejano.

Cita de una carta a Geoffrey Jellicoe, 23 de febrero de 1969. (De *Studio International*, edición especial editada por Maurice de Saumarez, 1969.)



59. 1966 (Altamira 2), 1966.



58. 1966 (Carnac rojo y marrón), 1966.



Yo creo que el proceso de desarrollo de la primera época de mi pintura ha sido:

1. Los primitivos italianos o manera primitiva, que se volvió rápidamente *suave y Vermeer*; esto, me di cuenta que era un callejón sin salida.

2. El contacto con el vorticismismo y Lewis, que me permitió romper con la manera de pintar de mi familia. Este contacto no me sirvió para mucho más que para ésto, porque mi interpretación del vorticismismo era agresiva y mi necesidad mayor era destrozarse toda la sofisticación que me rodeaba. Rápidamente me di cuenta de que éste era también un callejón sin salida si continuaba dentro de él.

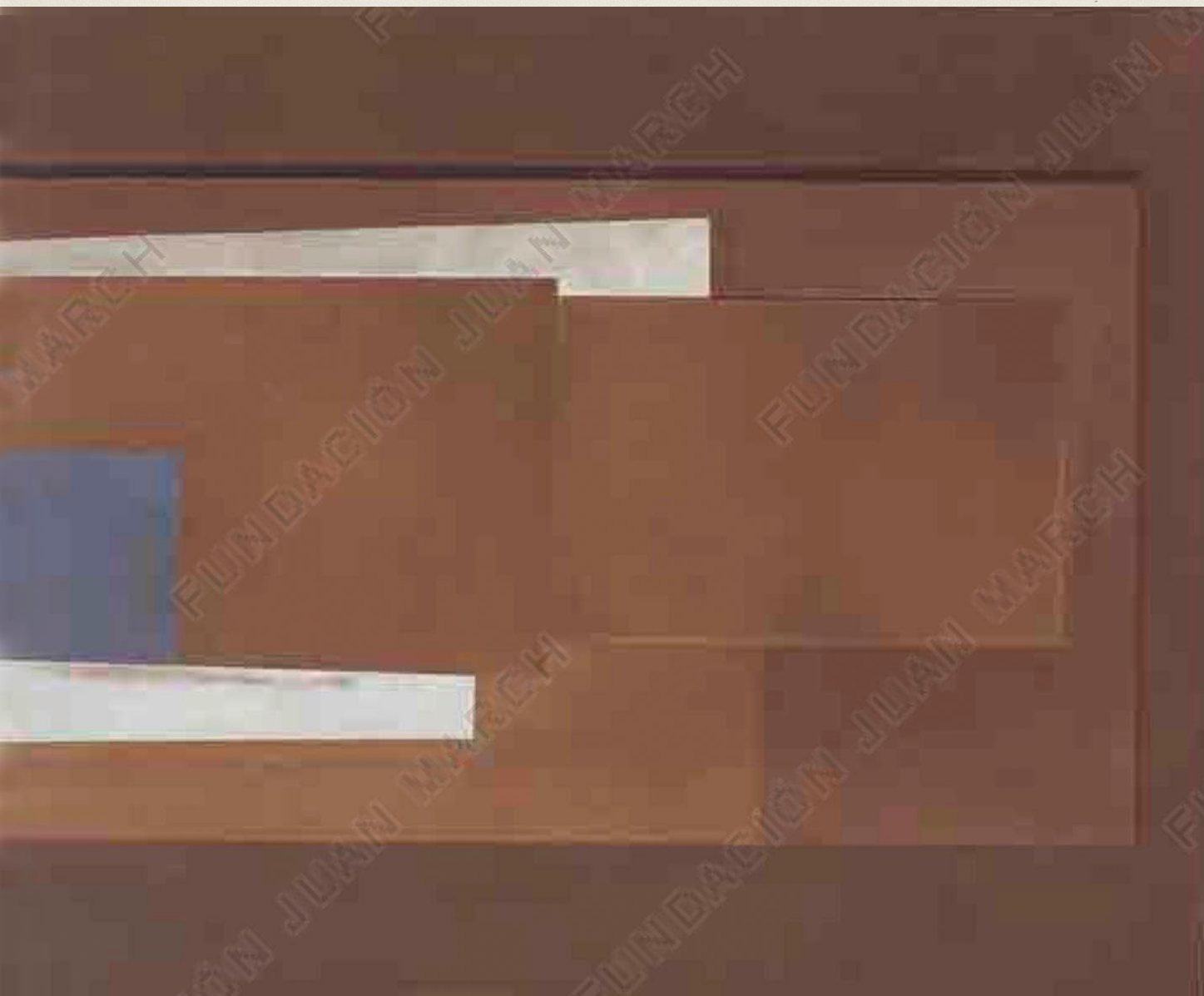
3. La revelación real vino en una visita a París, hacia el final de 1920 o primavera de 1921 ... me recuerdo descubriendo súbitamente un Picasso cubista al final de un pequeño cuarto del piso superior de la galería de Paul Rosenberg, que a mí entonces me pareció completamente abstracta. Había un verde en el centro absolutamente maravilloso, muy profundo, muy potente y absolutamente real. De hecho, ninguno de los acontecimientos reales en mi vida había sido más real que aquel, y todavía lo tengo como norma por la que juzgo cualquier realidad en mi trabajo. Fue esta pintura, entre todas las demás pinturas excitantes que ví en París entre 1921, 1922 y 1923, la que me ofreció tal inspiración.

(Citas de una carta a John Summerson, de *Studio International*, edición especial editada por Maurice de Saumarez, 1969.)





60. 1966 (Zennor Quoit 2), 1966.





63. 1971 (Delfín), 1971.



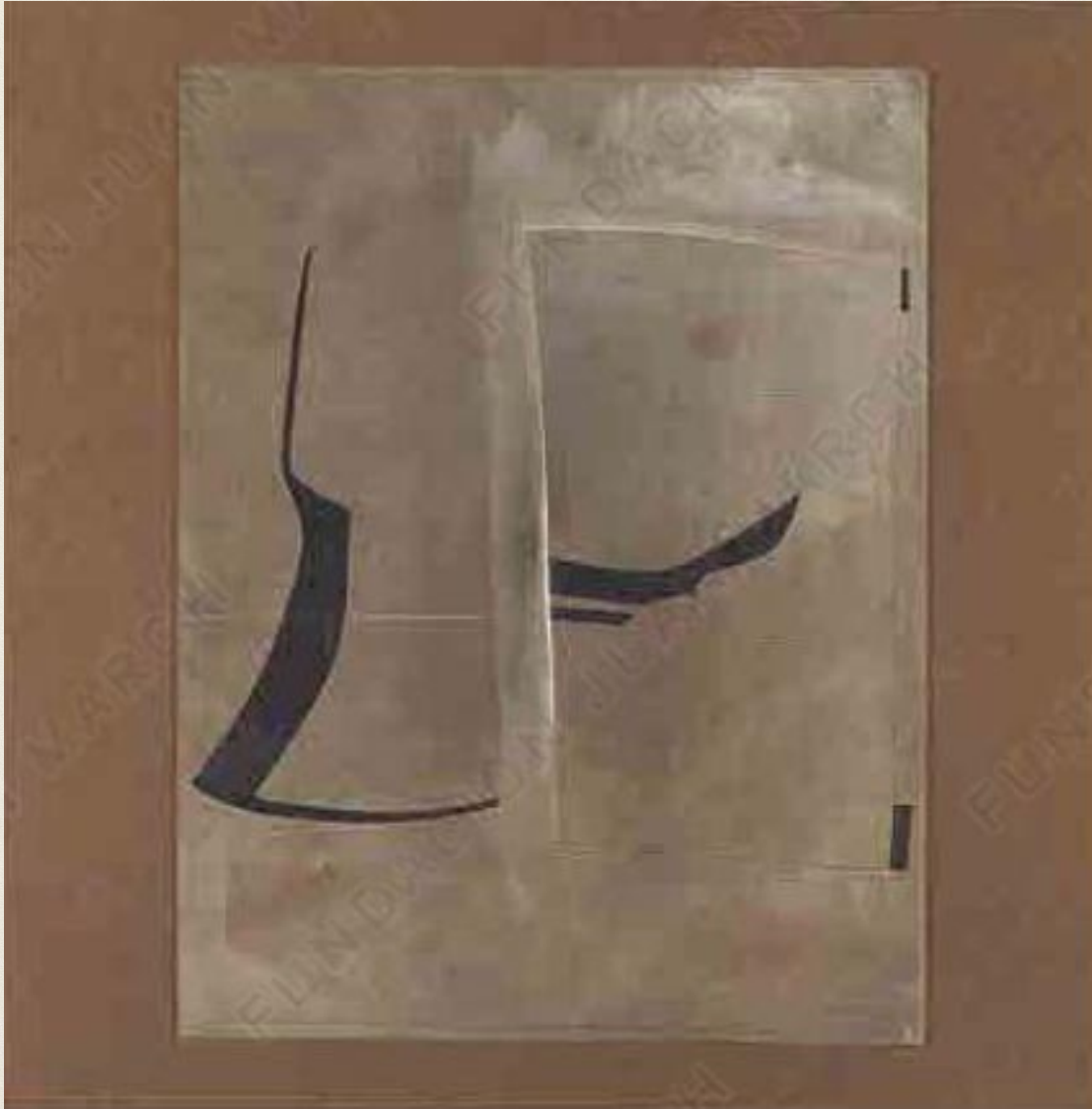
64. 1971 (Obidos, Portugal 3), 1971.

1. Debe comprenderse que una buena idea es precisamente buena en la medida en que pueda ser aplicada universalmente; ninguna idea puede tener una aplicación universal que no esté resuelta dentro de sus propios límites, y si se introducen algunos elementos extraños, la aplicación dejará de ser universal. El *realismo* ha sido abandonado al buscar la realidad: el *objetivo principal* del arte abstracto es precisamente esa realidad.

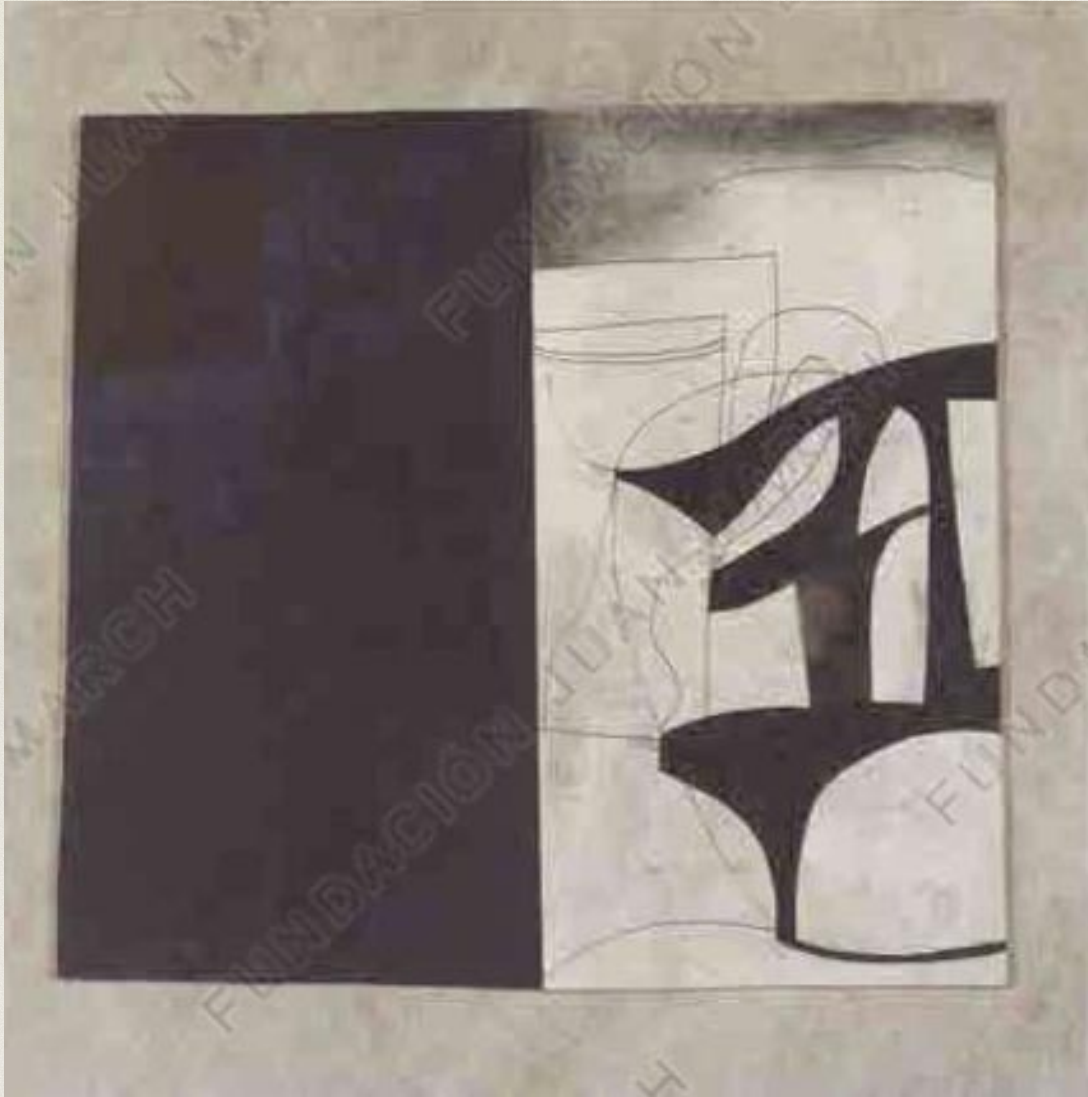
2. Una pintura diferente, una escultura diferente, son experiencias diferentes, lo mismo que pasear por el prado o sobre una montaña son experiencias diferentes, y es solamente en el punto en que una pintura se convierte en una experiencia real en la vida del artista, más o menos profunda, más o menos capaz de una aplicación universal de acuerdo con la capacidad de vivir del mismo, que la pintura es capaz de convertirse en una parte, también, de la vida de otras gentes, y que ésta ocupa su lugar en la estructura del mundo, en la vida diaria.

3. *La pintura y la experiencia religiosa* son la misma cosa. Es una cuestión de movimientos perpetuos de una idea justa.

4. No se puede pedir a un explorador que explique cómo es el país que está a punto de explorar por primera vez: Es más interesante investigar la vitalidad del movimiento presente que predecir su exacto desarrollo futuro. Un presente viviente necesariamente contiene su propio futuro, y hay dos cosas incuestionables: que el presente movimiento constructivo es una fuerza viviente y que la vida es origen de vida.



65. Copa, jarro y paisaje, 1979.



66. Interior catedral, 1981.

**BIOGRAFIA
BIBLIOGRAFIA
CATALOGO**



49. Geranio, 1952.

- 1894 Nació el 10 de abril en Denham, Buckinghamshire; hijo mayor de los pintores William Nicholson y Mabel Pryde.
- 1910-11 Estudia en la Slade School of Fine Art, Londres.
- 1911-13 Estudia idiomas en Francia e Italia.
- 1920 Se casa con la artista Winifred Roberts y vive en Cumberland, Londres y Suiza. Tuvieron tres hijos (una niña y dos varones).
- 1922 Primera exposición individual en la Adelphi Gallery, Londres.
- 1923 Patterson Gallery, Londres, con su esposa.
- 1924-36 Miembro de la *7 and 5 Group*.
- 1932 Se casa con Bárbara Hepworth, con quien tiene trillizos (un hijo y dos hijas).
- 1933-35 Miembro de la *Association Abstraction-Création. París*. Miembro de la *Unit One*. Expone en la Bienal de Venecia. Primera visita al estudio de Mondrian en París. Expone el primer relieve blanco.
- 1939-43 Vive en Cornualles, en Carbis Bay y en St. Ives.
- 1941 Publicación de *Notes on Abstract Art*, en *Horizon* (octubre).
- 1952 Obtiene el Primer Premio de pintura en el 39 Pittsburgh International Museum of Art, Carnegie Institute.
- 1954 Premio Ulissi, XXVI Bienal de Venecia.
- 1955 Premio Gobernador de Tokyo en la III International Art Exhibition, Tokyo. Premio de la Crítica Belga.
- 1956 Gran Premio IV Exposición Internacional «Bianco e Nero», Lugano, Suiza. Primer Premio de la Competición Internacional de Pintura, de la Guggenheim por la pintura *Agosto 1956 (Val d'Orcia)* (incluida en esta exposición).
- 1957 Se casa con la doctora Felicitas Vogler. Premio Internacional de Pintura en la IV Bienal de São Paulo.
- 1958 Vive en Ticino, Suiza.
- 1968 Orden del Mérito, concedida por S.M. la Reina de Inglaterra.
- 1971 Vuelve a Londres.
- 1974 Se traslada a Hampstead. Fallece en 1982.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES SELECCIONADAS

- 1922 Adelphi Gallery, Londres.
- 1944 Leeds City Art Gallery, Temple Newsam House (retrospectiva).
- 1952-53 Detroit Institute of Arts. Walker Arts Center, Minneápolis.
- 1954-55 Stedelijk Museum, Amsterdam, y gira por Bruselas, Zurich y Londres.
- 1961 Kunsthalle, Berna (retrospectiva).
- 1964 Dallas Museum of Fine Art (retrospectiva).
- 1969 Tate Gallery, Londres (retrospectiva, en su setenta y cinco cumpleaños).
- 1974 Andre Emmerich Gallery, Nueva York (en honor del ochenta cumpleaños del artista). Tate Gallery, Londres (Premio Rembrandt otorgado al artista).
- 1978-79 Albright Kno Art Gallery Buffalo, Nueva York (retrospectiva), y gira por Hirschhorn Museum y Sculpture Garden, Washington, y The Brooklyn Museum, Nueva York.
- 1983-84 *Obras 1919-1939*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge, y gira por Cartwright Hall Bradford; Royal Museum, Canterbury; City Museum and Art Gallery, Plymouth.
- 1987 Fundación Juan March, Madrid (retrospectiva de 1919 a 1981).



BIBLIOGRAFIA



12. Caja pintada, 1928/29.

Obras encargadas

- 1949 Dos pinturas cóncavas para New Zealand Shipping Company para su transatlántico *Rangitania*.
- 1951 Pintura mural en el restaurante Regatta, en el Festival de Gran Bretaña, Londres.
- 1952 Pintura mural para Time-Life Building, Bond Street, Londres.
- 1964 Relieve mural, Documenta III, Kassel.

Su obra está representada en todas las colecciones públicas más importantes.

CATALOGOS SELECCIONADOS

- Pinturas y relieves por Ben Nicholson (con John Cruysenaar). Léfèvre Gallery. Londres, 1945.
- Ben Nicholson: pinturas recientes. Léfèvre Gallery. Londres, 1948.
- Ben Nicholson: pinturas y dibujos. Léfèvre Gallery. Londres, 1952.
- Ben Nicholson. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1954/55.
- Ben Nicholson. Kunsthaus. Zurich, 1955.
- Ben Nicholson. Musée d'Art Moderne. París, 1955.
- Ben Nicholson. Palais des Beaux Arts. Bruselas, 1955.
- Ben Nicholson: una retrospectiva. Tate Gallery. Londres, 1955.
- Visión de Ben Nicholson; nota por Herbert Read, reseñas críticas y notas acerca del arte abstracto por el artista. The British Council. París, 1955.
- Bienal de São Paulo. British Council, 1957.
- Ben Nicholson: pinturas y dibujos a la aguada de óleo sobre papel. Gimpel Fils. Londres, 1959.
- Ben Nicholson: pinturas. Kestner-Gesellschaft. Hannover, 1959.
- Ben Nicholson, con ensayo preliminar por Franz Meyer. Andre Emmerich gallery. Nueva York, 1961.
- Ben Nicholson. Kunsthalle. Berna, 1961.
- Ben Nicholson. Galerie Charles Leinhard. Zurich, 1962.
- Ben Nicholson: Una década con Ben Nicholson: pinturas, dibujos y relieves. Gimpel Fils. Londres, 1963.
- Ben Nicholson: pinturas y aguadas al óleo, con prefacio de John Russell. Marlborough Fine Art. Londres, 1963.
- Ben Nicholson, Christopher Wood, Alfred Wallis: una exposición de pinturas y dibujos ilustrando la relación entre sus obras. Crane Kalman. Londres, 1966.
- Ben Nicholson: obra reciente, con un ensayo por A. H. Hammacher. Gimpel y Hannover, Zurich, 1966.
- Ben Nicholson. Marlborough. Roma, 1967.
- Ben Nicholson: obras de primera época. Crane Kalman. Londres, 1968.
- Ben Nicholson: obras nuevas: dibujos relieves y técnica mixta. Marlborough Fine Art. Londres, 1968.
- Ben Nicholson. Tate Gallery. Londres, 1969.
- Ben Nicholson: relieves nuevos, con un ensayo por Norbert Lynton. Marlborough Fine Art, 1971.
- Ben Nicholson: pinturas, relieves y dibujos, con una nota por Sir Herbert Read. Fischer Fine Art. Londres, 1974.
- Homenaje a Ben Nicholson: pinturas, con una nota por el artista. Crane Kalman. Londres, 1974.
- Ben Nicholson. Arts Club of Chicago. 1976.

Ben Nicholson. Waddington Galleries. Londres, 1976.

Ben Nicholson, pinturas recientes sobre papel. Waddington and Tooth Galleries. Londres, 1978.

Ben Nicholson: Cincuenta años de su arte, con un ensayo por Steven A. Nash. Albright Knox Art Gallery. Buffalo, Nueva York, 1978.

Ben Nicholson: obras recientes. Waddington Galleries. Londres, 1980.

Aguafuertes propiedad de Ben Nicholson. Waddington Galleries. Londres, 1983.

Ben Nicholson: los años de experimentación 1919-1939, con un ensayo por Jeremy Lewison. Kettle's Yard Gallery. Universidad de Cambridge, 1983-84.

Bodegón y Abstracción. Scottish Arts Council. Exposición circulante, 1985.

Ben Nicholson: obras de 1919 a 1981, con un ensayo de Jeremy Lewison y escritos del artista. Fundación Juan March. Madrid, 1987.

ENTREVISTAS SELECCIONADAS Y DECLARACIONES DEL ARTISTA

Los propósitos del Arte Moderno. The Studio. Londres, vol. 104, diciembre 1932.

Declaración sin título en Herbert Read, ed., *Unit 1: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*. Cassell. Londres, 1934.

Declaraciones sin títulos en L. J. Martin, Ben Nicholson y N. Gabo, eds., *Circle: International Survey of Constructive Art*. Faber y Faber. Londres, 1937.

Notas acerca del Arte Abstracto. Horizon. Londres, vol. 4, núm. 22, octubre 1941.

Notas acerca del Arte Abstracto. Peggy Guggenheim, ed. Art of this Century. Nueva York, 1942.

Sven Berlin y Ben Nicholson, *Alfred Wallis*. Horizon. Londres, vol. 7, núm. 37, enero 1943.

En defensa de los Artistas Modernos. Daily Mail. Londres, 7 agosto 1951.

Declaraciones sin título. *Ben Nicholson: A Retrospective Exhibition*. Tate Gallery. Londres, 1955.

Declaración sin título. *Statements: A Review of British Abstract Art in 1956*. Institute of Contemporary Art. Londres, enero 1957.

La Arquitectura y el Artista. The Architect's Journal. Londres, 16 enero 1958.

El señor Ben Nicholson contesta a algunas preguntas acerca de su trabajo y sus opiniones. The Times. Londres, 12 noviembre 1959.

Más o menos acerca del Arte Abstracto: una respuesta a Víctor Pasmore. London Magazine. Vol. 1, núm. 4, julio 1961.

La vida y las opiniones de un modernista inglés. Entrevista con John y Vera Russell. Sunday Times. Londres, 23 abril 1963.

Mondrian en Londres. Studio International. Londres, vol. 172, diciembre 1966.

Homenaje a Herbert Read. Studio International. Londres, vol. 177, enero 1969.

Citas de cartas, Ben Nicholson. Studio International. Londres, edición especial 1969.



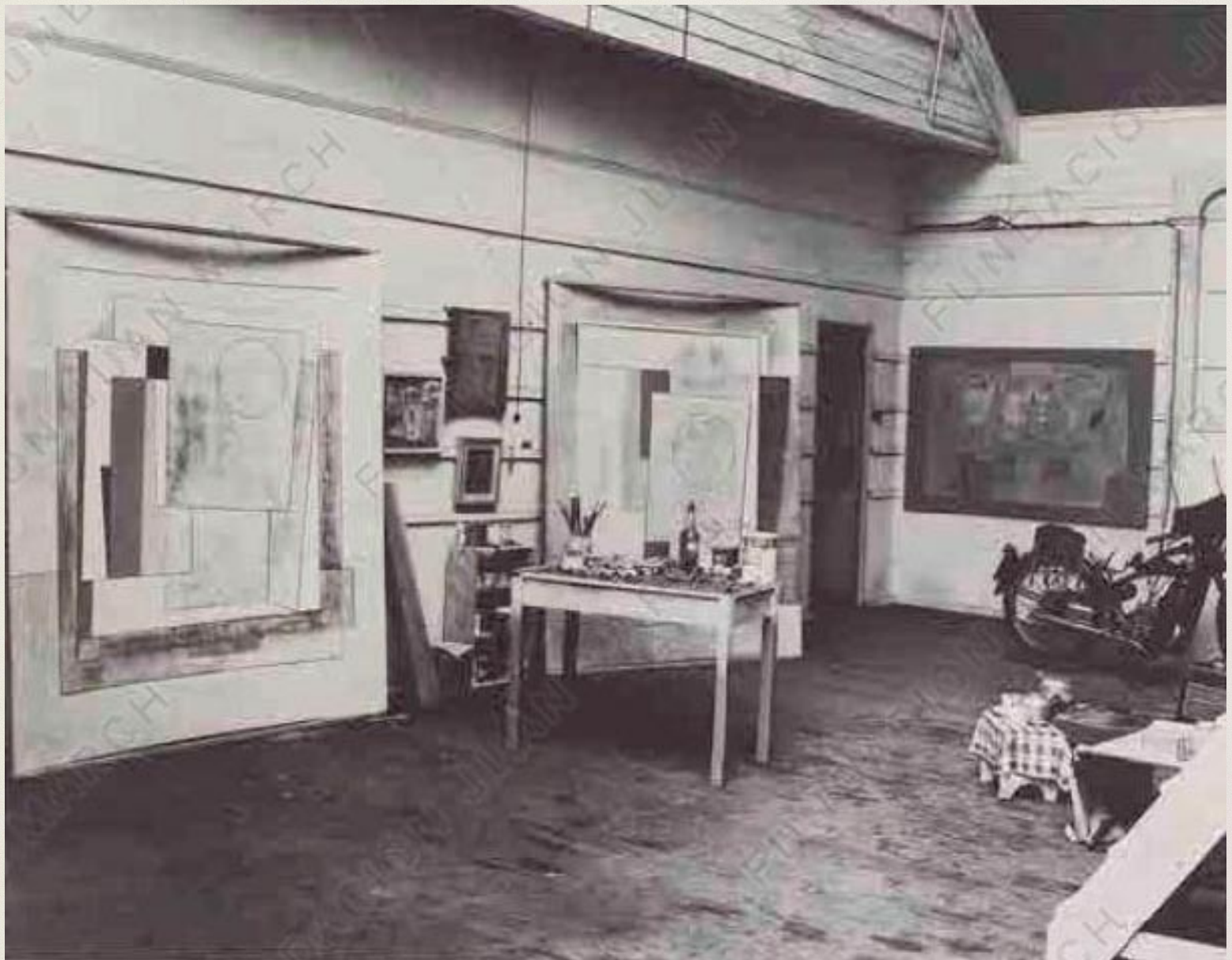
39. Two Forms, 1940/43.

CATALOGO

1. Cuenco azul en la sombra, 1919.
Oleo sobre lienzo.
120,7 × 162,6 cm.
Colección privada.
Cortesía de Browse y Darby.
2. Cortivallo, Lugano, 1921 - c. 1923.
Oleo y lápiz sobre lienzo.
43 × 60 cm.
Colección privada.
3. Dymchurch, 1923.
Oleo sobre lienzo montado sobre tabla.
29 × 38,5 cm.
Colección privada.
4. Copa y dos peras, 1924.
Oleo y lápiz sobre tabla.
37 × 44,5 cm.
Kettle's Yard, Universidad de Cambridge.
5. Pintura (Trucha), 1924.
Oleo sobre lienzo.
56 × 58,5 cm.
Colección privada.
6. Paisaje desde el estudio de Bankshead, c. 1925.
Oleo sobre lienzo.
51 × 76 cm.
Colección privada.
7. Bodegón con jarro, jarra y copa, 1925.
Oleo y lápiz sobre lienzo.
60 × 60 cm.
Colección Helen Sutherland.
8. Bodegón con fruta (segunda versión), 1926.
Oleo sobre lienzo.
55,2 × 61 cm.
The British Council.
9. Bodegón con cuchillo y limón, 1927.
Oleo sobre lienzo.
44,5 × 68,5 cm.
Kettle's Yard, Universidad de Cambridge.
10. Pill Creek, 1928.
Oleo, lápiz y escayola sobre lienzo.
49 × 61 cm.
Colección privada.
11. Walton Wood Cottage No. 1, 1928
Oleo sobre lienzo.
56 × 61 cm.
Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.
12. Caja pintada, 1928/29.
Oleo sobre madera.
33 × 28 × 12,7 cm.
Colección privada.
13. Holmhead, Cumberland, 1929.
Oleo sobre lienzo.
50,8 × 76,2 cm.
Colección Helen Sutherland.

14. Bocque, 1932.
Oleo sobre tabla.
48 × 78,5 cm.
The Arts Council of Great Britain.
15. Perfil (Rojo veneciano), 1932.
Oleo sobre lienzo.
127 × 91,4 cm.
Colección privada.
16. Le Quotidien, 1932.
Oleo sobre tabla.
37,5 × 46 cm.
Trustees of the Tate Gallery.
17. Bistre II, 1932.
Oleo sobre tabla.
44,5 × 75 cm.
Nottingham Castle Museum.
18. Billete de autobús, c. 1933.
Oleo y lápiz en madera contrachapada.
14,8 × 1,5 cm.
Colección privada.
19. Relieve pintado, 1933.
Oleo sobre madera.
40,6 × 27,9 cm.
Colección privada.
20. Guitarra, 1933.
Oleo y panel montado sobre tabla.
83 × 19,7 cm. (tabla 89,5 × 25 cm.).
Trustees of the Tate Gallery.
21. Diseño, 1933.
Oleo y lápiz sobre tabla (base de escayola).
25,4 × 51,6 cm.
*Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne,
Tyne and Wear Museums Services.*
22. Bodegón (Mediterráneo), 1933.
Oleo y escayola sobre madera.
28 × 39 cm.
Colección privada.
23. Moneda e instrumentos musicales, 1933.
Oleo sobre tabla.
105,4 × 121,3 cm.
Colección Richard S. Zeisler, Nueva York.
24. Ben Nicholson y Bárbara Hepworth,
1933.
Oleo sobre lienzo.
27,3 × 16,8 cm.
National Portrait Gallery, Londres.
25. Bodegón, 1934
Oleo y lápiz sobre tela.
39,5 × 54,5 cm.
Colección Helen Sutherland.
26. Pequeño relieve blanco, 1934.
Oleo sobre madera.
16 × 20 cm.
Colección privada.
27. Pintura, 1935.
Oleo sobre lienzo.
60 × 91 cm.
Colección privada.
28. Pintura (negro y blanco), 1935.
Oleo sobre lienzo.
101,6 × 105,4 cm.
Colección privada.
29. Relieve blanco, 1935.
Oleo sobre lienzo.
54,5 × 80 cm.
The British Council.
30. Pequeño relieve blanco, 1935.
Oleo sobre madera.
40 × 7 cm.
Colección privada.
31. Pequeño relieve blanco, 1935.
Oleo sobre madera.
17,5 × 28,2 × 2 cm.
Colección privada.
32. Bodegón (Paisaje Griego), 1931-36.
Oleo y lápiz sobre lienzo.
68,5 × 77,5 cm.
The British Council.
33. Pintura, 1937.
Oleo sobre lienzo.
79,5 × 91,5 cm.
Courtauld Institute Galleries (Hunter Bequest).
34. Relieve blanco (primera versión), 1938.
Oleo sobre tabla tallada.
120,5 × 183 cm.
*Hirschhorn Museum and Sculpture Garden,
Washington.*
35. Relieve blanco, 1939.
Oleo sobre tabla.
74 × 76 × 2 cm.
Colección privada.
36. Relieve pintado (primera versión),
1939.
Tabla sintética montada sobre madera
contrachapada, pintada.
83,5 × 114,3 cm.
*The Museum of Modern Art, Nueva York,
regalo de H. S. Ede y el artista (en
intercambio), 1940.*
37. Relieve pintado (primera versión),
1940.
Oleo sobre tabla tallada.
52,5 × 50,5 cm.
Colección privada.
38. Pintura, 1940.
Gouache sobre tabla.
60,9 × 53,2 cm.
Leeds City Art Galleries.
39. Two Forms, 1940/43.
Oleo sobre lienzo montado sobre tabla.
59 × 58,5 cm.
National Museum of Wales.
40. St. Ives Cornualles, 1943-45.
Oleo sobre tabla de lienzo.
40,5 × 50,2 cm.
Trustees of the Tate Gallery.

41. Proyecto relieve, 1944.
Oleo y lápiz sobre papel.
20 × 20 cm.
Colección Helen Sutherland.
42. Bodegón y paisaje cónico, 1944.
Oleo sobre tabla.
78,2 × 83,8 cm.
Colección de la Corporación IBM, Armour, Nueva York.
43. Bodegón, 1945.
Oleo sobre lienzo montado sobre tabla.
68,5 × 68,5 cm.
Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.
44. 1945 (dos círculos), 1945.
Oleo sobre chapa de madera dura.
48,5 × 46 cm.
The Pier Gallery, Stromness, Orkney.
45. Bodegón sobre una mesa, marzo 14-47, 1947.
Oleo sobre tabla.
46,1 × 52,6 cm.
Aberdeen Art Gallery and Museums.
46. Noviembre 11-47. Mousehole, 1947.
Oleo sobre lienzo montado sobre tabla.
46,5 × 58,5 cm.
The British Council.
47. Bodegón Odyssey el 1 de julio 22-47, 1947.
Oleo sobre lienzo.
69 × 56 cm.
The British Council.
48. Diciembre 1949 (Amarillo venenoso), 1949.
Oleo sobre lienzo.
124,4 × 162,5 cm.
Ca'Pesaro, Museo d'Arte Moderna, Venecia.
49. Geranio, 1952.
Oleo y lápiz sobre lienzo.
54,5 × 64,5 cm.
Colección privada.
50. Julio 1953 (Cyclades), 1953.
Oleo y lápiz sobre tabla tallada.
76 × 122 cm.
Colección privada.
51. Diciembre 1955 (Fachada de noche), 1955.
Oleo sobre tabla.
108 × 116,21 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
52. Agosto 1956 (Val d'Orcia), 1956.
Oleo sobre madera dura.
122 × 213,5 cm.
Trustees of the Tate Gallery.
53. Diciembre 1951 (St. Ives - óvalo y torre de iglesia), 1957.
Oleo y lápiz montado sobre tabla.
50,2 × 66 cm.
City of Bristol Museum and Art Gallery.
54. Abril 1957 (Lipari), 1957.
Oleo sobre tabla tallada.
57 × 72,5 cm.
Peter Gimpel, Londres.
55. Noviembre 1957 (Trevose amarillo), 1957.
Oleo y lápiz sobre lienzo.
190,5 × 68 cm.
Kunsthau, Zurich.
56. Noviembre 1961 (Altamira), 1961.
Relieve pavatex tallado.
40 × 60 cm.
Waddington Galleries, Londres.
57. Agosto 1964 (Racciano), 1964.
Oleo sobre tabla tallada.
138 × 79,5 cm.
The British Council.
58. 1966 (Carnac rojo y marrón), 1966.
Oleo sobre tabla tallada.
101,5 × 206 cm.
Colección privada.
59. 1966 (Altamira 2), 1966.
Oleo y lápiz sobre lienzo.
100 × 146 cm.
CBS Inc., Nueva York.
60. 1966 (Zennor Quoit 2), 1966.
Oleo sobre paneles de madera dura laminada.
118,1 × 264 cm.
The Phillips collection. Whashington.
61. 1967 (Relieve toscano), 1967.
Oleo sobre tabla tallada.
148 × 161 cm.
Trustees of the Tate Gallery.
62. 1969 (Monolito Carnac 5), 1969.
Relieve.
180,4 × 107 cm.
Waddington Galleries, Londres.
63. 1971 (Delfín), 1971.
Relieve.
166 × 67 cm.
Waddington Galleries, Londres, cortesía del patrimonio de los herederos del artista.
64. 1971 (Obidos, Portugal 3), 1971.
Relieve.
130 × 71,1 cm.
Waddington Galleries, Londres, cortesía del patrimonio de los herederos del artista.
65. Copa, jarro y paisaje, 1979.
Oleo sobre madera dura (relieve).
64,1 × 51 cm.
Waddington Galleries, Londres, cortesía del patrimonio de los herederos del artista.
66. Interior catedral, 1981.
Oleo, tinta y aguada sobre tabla.
64,7 × 64,7 cm.
Waddington Galleries, Londres, cortesía del patrimonio de los herederos del artista.



◁Estudio de Ben Nicholson en St. Ives. Octubre, 1949.

- Arte Español Contemporáneo, 1973**
(*Agotado*).
- Oskar Kokoschka, 1975,**
con textos del Dr. Heinz Spielmann (*Agotado*).
- Exposición Antológica
de la Calcografía Nacional, 1975,**
con textos de Antonio Gallego (*Agotado*).
- I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76** (*Agotado*).
- Jean Dubuffet, 1976,**
con textos del propio artista (*Agotado*).
- Alberto Giacometti, 1976,**
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin
(*Agotado*).
- II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77** (*Agotado*).
- Arte Español Contemporáneo, 1977,**
Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).
- Arte USA, 1977,**
con textos de Harold Rosenberg (*Agotado*).
- Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,**
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.
- Marc Chagall, 1977,**
con textos de André Malraux y Louis Aragon
(*Agotado*).
- Pablo Picasso, 1977,**
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 (*Agotado*).
- Ars Médica, grabados de los
siglos XV al XX, 1977,**
con textos de Carl Zigrosser.
- III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/1978** (*Agotado*).
- Francis Bacon, 1978,**
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*).
- Arte Español Contemporáneo, 1978** (*Agotado*).
- Bauhaus, 1978,**
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).
- Kandinsky, 1978,**
con textos de Werner Halmann y Gaëtan Picon
(*Agotado*).
- De Kooning, 1978,**
con textos de Diane Waldman.
- IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79** (*Agotado*).
- Maestros del siglo XX.**
Naturaleza muerta, 1979,
con textos de Reinhold Hohl.
- Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,
Disparates y Tauromaquia), 1979,**
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
- Braque, 1979,**
con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert,
Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel.
- Arte Español Contemporáneo, 1979,**
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).
- V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979/80** (*Agotado*).
- Julio González, 1980,**
con textos de Germain Viatte.
- Robert Motherwell, 1980,**
con textos de Barbaralee Diamondstein.
- Henri Matisse, 1980,**
con textos del propio artista.
- VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980/81** (*Agotado*).
- Minimal Art, 1981,**
con textos de Phyllis Tuchman (*Agotado*).
- Paul Klee, 1981,**
con textos del propio artista (*Agotado*).
- Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960, 1981,**
Catálogo del MOMA
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).
- Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,**
con textos de Jean-Louis Prat (*Agotado*).
- Piet Mondrian, 1982,**
con textos del propio artista (*Agotado*).
- Robert y Sonia Delaunay, 1982,**
con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques
Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de
la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de
Torre.
- Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,**
con textos de Rafael Santos Torroella (*Agotado*).
- Kurt Schwitters, 1982,**
con textos del propio artista, de Ernst Schwitters
y de Werner Schmalenbach.
- VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982/83** (*Agotado*).
- Roy Lichtenstein, 1983,**
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart.
- Fernand Léger, 1983,**
con textos de Antonio Bonet Correa.
- Arte Abstracto Español, 1983,**
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego.
- Pierre Bonnard, 1983,**
con textos de Angel González García (*Agotado*).
- Almada Negreiros, 1983,**
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(*Agotado*).
- El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984,**
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.
- Joseph Cornell, 1984,**
con textos de Fernando Huici.
- Fernando Zóbel, 1984,**
con textos de Francisco Calvo Serraller.
- Julius Bissier, 1984,**
con textos del Prof Dr. Werner Schmalenbach.
- Julia Margaret Cameron, 1984,**
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (*Agotado*).
- Robert Rauschenberg, 1985,**
con textos de Lawrence Alloway.
- Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,**
con textos de Evelyn Weiss.
- Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,**
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).
- Arte Español Contemporáneo,
en la colección de la Fundación Juan March,
1985.**
- Estructuras repetitivas, 1985-86,**
con textos de Simón Marchán Fiz.
- Max Ernst, 1986,**
con textos de Werner Spies.
- Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,**
Catálogo del Goethe-Institut.
- Arte Español en Nueva York, 1986,**
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet.
- Obras maestras del Museo de Wuppertal,
De Marées a Picasso, 1986-87,**
con textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Watchmann (*Agotado*).

