



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

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1992

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.



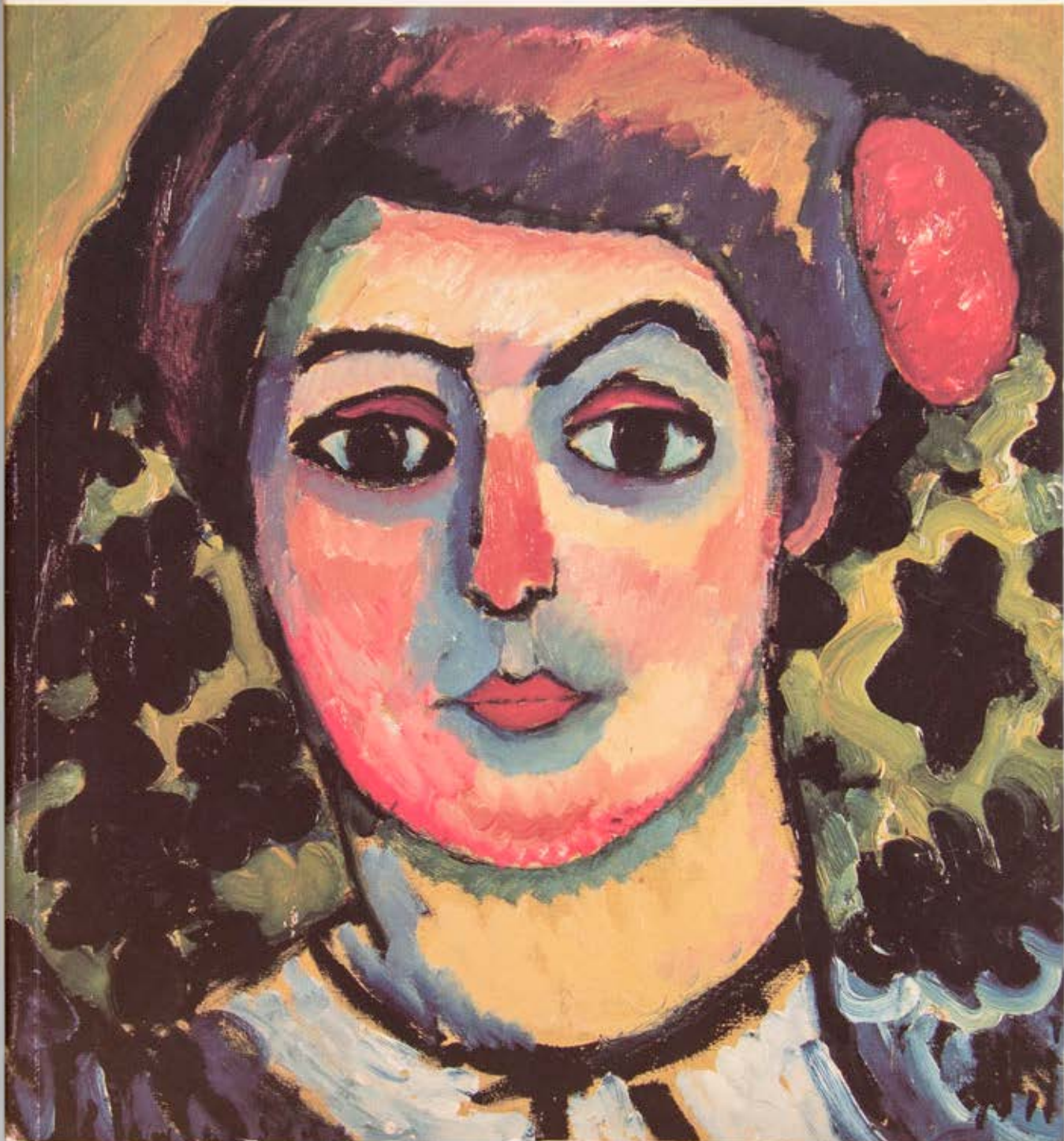
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77 - 28006 Madrid

JAWLENSKY



ALEXEJ VON JAWLENSKY

ALEXEJ VON JAWLENSKY

27 de marzo - 14 de junio, 1992

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN.....	5
ALEXEJ VON JAWLENSKY: UN MAESTRO DEL COLOR..... Angélica Jawlensky	7
PINTURAS.....	30
BIOGRAFÍA.....	129
CATÁLOGO DE OBRAS.....	139

Cubierta: *LOLA*, 1912 (N.º 48)

La obra de Alexej von Jawlensky, uno de los pintores rusos más destacados del siglo XX, está representada en esta exposición, desde sus primeros retratos de 1893 hasta sus últimas Meditaciones de 1937, como una evolución ininterrumpida del rostro humano. Jawlensky, como puede apreciarse en la presente muestra, es uno de los principales creadores de los iconos modernos, expresados en diferentes series, que tanta influencia han ejercido en la plástica contemporánea.

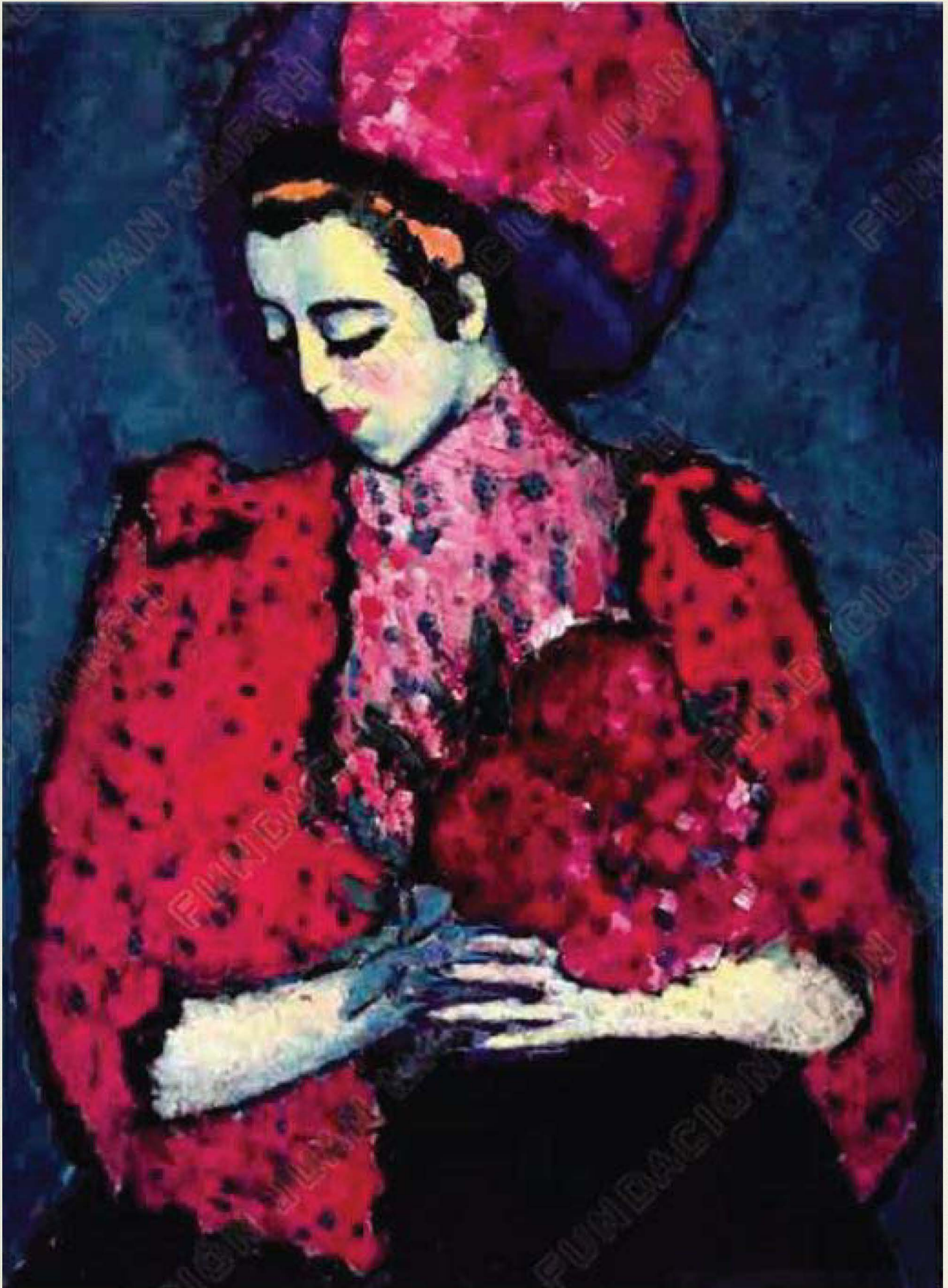
La exposición está compuesta por 121 cuadros que abarcan cuarenta y cuatro años de vida artística. Para su organización, la Fundación Juan March ha contado en todo momento, y por ello expresa su profundo agradecimiento, con la cooperación de la familia Jawlensky y de su Archivo formado por Maria Jawlensky, nuera del artista, y de sus nietas Lucía y Angélica, que son comisarias de la presente exhibición.

La Fundación Juan March desea agradecer también su colaboración al Museo de Wiesbaden y a su director, Dr. Volker Rattemeyer, así como al Museo Lenbachhaus de Munich y a su director, Dr. Helmut Friedel. Asimismo agradecemos los préstamos efectuados a las siguientes personas e instituciones:

Colección Frank Brabant (Wiesbaden)
Colección Eric Estorick
Colección Thyssen-Bornemisza (Lugano)
Deutsche Bank AG (Frankfurt)
Familia Arnold Saltzman
Fundación Henri Nannen (Kunsthalle, Emden)
Galería Fischer (Lucerna)
Galería Neher (Essen)
Galería Thomas (Munich)
Hamburger Kunsthalle (Hamburgo)
Kunsthalle Bielefeld (Bielefeld)
Kunstmuseum Bern (Berna)
Lafayette Parke Gallery (Nueva York)
Leonard Hutton Galleries (Nueva York)
Achim Moeller Fine Art (Nueva York)
Museo Cantonale d'Arte (Lugano)
Museo Ludwig (Colonia)
Museo Morsbroich (Leverkusen)
Museo von der Heydt (Wuppertal)
Pinacoteca Casa Rusca (Locarno)
Staatgalerie Stuttgart (Stuttgart)
Staatliche Galerie Moritzburg (Halle)
Selinka, Peter (Ravensburgo)
Werner & Gabriele Merzbacher
Wittrock Kunsthandel (Düsseldorf)

Y a los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.
A todos, el reconocimiento de la Fundación Juan March.

Madrid, marzo 1992



27. MUCHACHA CON PEONIAS, c. 1909.

ALEXEJ VON JAWLENSKY: UN MAESTRO DEL COLOR

ANGÉLICA JAWLENSKY

En 1896, Jawlensky se traslada con sus amigos Igor Grabar, Dimitri Kardowsky y Marianne von Werefkin a Munich, decidido a conocer nuevos estilos pictóricos y a evolucionar en su trayectoria artística, iniciada con tanta pasión y perseverancia en Rusia. Después de haber estudiado en la Academia Militar de Moscú, frecuentó en 1889 la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, donde su natural talento fue refinándose a lo largo de un agotador e intenso año de prácticas de dibujo; precisamente gracias a ese talento pasó rápidamente al curso siguiente, en el que se ejercitó en la pintura figurativa. Pero ¿qué fue lo que hizo cambiar de rumbo al joven cadete de la Academia Militar de Moscú, destinado, por su condición de vástago de una familia de la nobleza rusa, a la carrera militar? Fue una experiencia visual muy fuerte, que Jawlensky describe así en sus memorias: *A los dieciséis años me llevaron, en el verano de 1880, a la Exposición Universal de Moscú. Para mí era todo bastante aburrido. Pero cuando llegué a la sección de arte, donde había sólo cuadros, y era la primera vez en mi vida que veía sólo cuadros, mi alma se trastornó de tal forma que de Saulo me convertí en Pablo. Este fue el cambio decisivo de mi vida. A partir de aquel momento el arte se convirtió en mi ideal, lo más sagrado hacia lo cual aspiraba mi alma, todo mi ser* (1).

El muchacho empieza a dibujar de manera espléndida gracias a un excelente profesor de dibujo, disciplina en la que en un primer momento no destacó, siempre con la esperanza de poder abandonar un día la dura escuela militar para dedicarse a esta nueva gran pasión de su vida. Hará todo para conseguir el traslado desde su regimiento en la Academia de Moscú a otro en San Petersburgo, don-

(1) Las memorias de Jawlensky, dictadas en 1937 a Lisa Kümmel, fueron publicadas por primera vez en el libro de Clemens Weiler, *Köpfe, Gesichte, Meditationem*. Hanau, 1970, y en el primer volumen del *Catálogo de la Obra Completa*. María Jawlensky, Lucía Pieroni-Jawlensky, Angélica Jawlensky: *Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Volume One 1890-1914*. Philip Wilson Publishers. London, 1991. Las referencias bibliográficas para las citas de las memorias están transcritas aquí con Weiler, 1970, y Jawlensky, 1991. Este primer párrafo citado tiene, pues, la siguiente referencia: Weiler, 1970, pp. 98-99; Jawlensky, 1991, p. 26.

de les estaba permitido a los cadetes frecuentar, al mismo tiempo, la prestigiosa Academia de Bellas Artes. En 1890 conoce al genial Ilya Repin y se convierte en su alumno, lo que facilita a Jawlensky el trato con otros pintores que ya gozaban de cierta fama, como Valentín Serov, Iván Shishkin, Konstantin Korovin o Archip Kuindshi. A través de Ilya Repin conoce en 1891 a Marianne von Werefkin, cuatro años mayor que él y reconocida pintora realista. Mujer de gran carisma, Marianne seguirá a su lado muchos años todavía, en una relación de amistad-complicidad artística extraordinariamente rica para los dos pero no exenta de dolorosos conflictos, expectativas truncadas y mutuas recriminaciones que les llevarán a la separación definitiva en 1921. A través de Marianne, conoce el artista en 1891 a Helene Nesnakomoff, que había sido confiada a aquélla para ser educada en las refinadas costumbres de la nobleza y que se convertirá en esposa de Alexej y madre de su único hijo, Andreas, así como en su modelo preferida. En el verano de 1896 emprendió un largo viaje con Werefkin y una amiga a través de Alemania, Holanda y Bélgica, visitando Dresde, Berlín, Colonia y Amberes (donde admira sobre todo las obras de Whistler, Puvis de Chavanne y Turner), y regresa a San Petersburgo pasando por París y Londres. Ese mismo año decide trasladarse a Munich, siendo quizá este viaje al extranjero lo que le decide a dejar Rusia. En Munich, Jawlensky, Grabar y Kardovsky se matriculan en la escuela de pintura del poliédrico Anton Azbé, donde Jawlensky conoce a Wassily Kan-



HOMBRE. PROFESOR DE LA ACADEMIA, 1900. DISEÑO A CARBÓN. 62x48 cm. ARCHIVO JAWLENSKY.

dinsky, surgiendo entre los dos una profunda y fraternal amistad que duró toda su vida. En 1899, Jawlensky deja la escuela de Azbé y, tras una larga estancia con Marianne von Werefkin y Helene, entre mediados de 1901 y principios de 1902, en Ansbacki, en la provincia de Vitebsk, donde en enero de este último año nace Andreas, emprenderá una serie de viajes a Francia que serán de extrema importancia para la evolución de su estilo pictórico. El verano de 1903 lo pasa en Normandía con Werefkin, trasladándose luego a París; después de este viaje pasará otro verano en Bretaña, el de 1905, y durante su segunda estancia en París expondrá algunas obras en el Salón de Otoño, donde conocerá a Matisse.

Las obras de dicho período presentes en esta exposición de Madrid ilustran claramente la primera dirección en la evolución artística de Jawlensky, ya que se entrevén la herencia de la escuela académica de San Petersburgo —especialmente en *Anjuta* (catálogo, núm. 1)— y los inicios de su propio estilo, todavía influido por otras escuelas pictóricas, sobre todo la francesa, o, como en *Helene a los quince años* (catálogo, núm. 2), la declarada impronta del sueco Anders Zorn. Ya en obras juveniles como *María I* (catálogo, núm. 4) o *Cerca de Ansbacki* (catálogo, núm. 6), la increíble seguridad cromática de Jawlensky encuentra no sólo una feliz realización, sino que manifiesta ya el papel preponderante que tendrá en su obra. El monumental y único, por su tamaño, *Helene con traje español* (catálogo, núm. 3) revela su sentido natural de las proporciones, tan brillantemente pulido en San Petersburgo, y su amor por el color y el vestuario, mientras que *La niña Marie* (catálogo, núm. 7), pintado posiblemente durante su estancia en Normandía, se impone por su frescura y por la espontaneidad de la pincelada. En cambio, el *Autorretrato* de 1904 nos revela otra fuerte influencia debida a la gran admiración que sentía por Van Gogh, si bien demuestra claramente que para Jawlensky su principal vehículo emocional e innovador será, cada vez más, el color. Lo que impresiona de este cuadro es, por un lado, la intensidad en la expresión del rostro y, por otro, su capacidad para el dibujo y el uso apropiado de la pincelada.

El color es el protagonista del cambio alcanzado, al fin, en 1903. Escribe Jawlensky: *En la primavera de 1905 fuimos todos a Bretaña, a la playa cerca de Carantec. Allí trabajé muchísimo y entendí cómo traducir la naturaleza en colores, de acuerdo con mi ardiente espíritu. Allí pinté muchos paisajes, los matorrales que veía desde la ventana y cabezas de bretones. Los cuadros ardían de color. Y mi alma era feliz (...). Por primera vez había comprendido cómo pintar no lo que veía, sino lo que sentía* (2). Precursores de la explosión expresiva alcanzada en 1912, los cuadros de 1905 marcan la definitiva consagración de Jawlensky al color, pero demuestran también una nueva simplificación en las formas, una gran energía en la pincelada y una utilización cada vez más sabia de la misma. La impresionante obra *El cheposo* (catálogo, núm. 10) asombra por la profundidad del color, por el hábil tratamiento de los tonos complementarios azul marino y verdes en el fondo, por los palpables volúmenes del rostro realizados con pinceladas seguras, por el dramatismo de las formas. Ya las obras pintadas a comienzos de 1905, durante su estancia en Füssen, revelan un tratamiento del color más ágil y, como se puede apreciar en *La estación de Füssen en marzo* (catálogo, núm. 12), un uso enérgico y expresivo de la pincelada, vigorosa, intensa.

Durante 1906 y parte de 1907, Jawlensky se enfrenta críticamente a la obra de Cézanne, que él admiraba. La utilización de tintas más difusas, la búsqueda formal encaminada a lograr profundidad del campo pictórico y los volúmenes, contrastan con las obras realizadas durante la estancia en Wasserburg am Inn durante los veranos de 1906 y 1907. En 1906 fue a San Petersburgo y presentó nueve obras en una exposición organizada por Diaghilev, al que había conocido años atrás. Jawlensky, que había admirado en el Salón de Otoño de 1905 en París la primera pintura fauvista, quedando

(2) Weiler, 1970, p. 109; Jawlensky, 1991, p. 30.

fuertemente impresionado, y que había participado en 1906 con diversas obras en la sección rusa del Salón de Otoño, organizado por Diaghilev –es posible que asistiera personalmente–, regresa en 1907 a París, donde admira la retrospectiva dedicada a Cézanne expuesta permanentemente en dicho Salón de Otoño. París es, así, fundamental en su evolución, del mismo modo que lo es la obra de Van Gogh (del cual logrará adquirir un cuadro en 1908) y, en parte también, la de Gauguin, que conoció más de cerca a través del padre benedictino Willibrord Verkade, quien trabajó en el taller de Jawlensky en Munich entre 1907 y 1908 y que anteriormente había estado en Pont-Aven. Parece, en efecto, derivar de la enseñanza de Gauguin la idea de pintar superficies planas con colores oscuros y contornos precisos. Un ejemplo evidente de los progresos conseguidos por Jawlensky en este período lo constituye el cuadro *Bodegón ovalado con flores* (catálogo, núm. 21), en el que se percibe la distinta manera de extender el color respecto a obras de años anteriores: ahora, el color ya no es aplicado en densas capas, sino de una forma más diluida, llana, creando superficies monocromas extendidas con contornos bien definidos.

Pero si París es importante, Munich desde luego no lo es menos. De hecho, es aquí donde Jawlensky vive y trabaja con Kandinsky, Gabriele Münter, el genial bailarín y pintor Alexander Sacharoff, Vladimir Bechtejeff, Erma Barrera-Bossi y muchos otros. Es aquí donde nace el explosivo grupo El Caballero Azul, y es aquí también donde artistas rusos y alemanes imprimen un cambio revolucionario en la evolución del arte moderno. Durante el verano de 1908, la estancia en Murnau con Kandinsky, Münter y Werefkin, une a los cuatro artistas no sólo a nivel personal, sino también artístico. Comparando los paisajes de Kandinsky, Jawlensky y Münter de esa época, salta enseguida a la vista la similitud de estilo e interpretación.

En 1909, Kandinsky, Jawlensky, Münter, Werefkin, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin y los apasionados del arte Heinrich Schnabel y Oskar Wittgenstein fundan la Nueva Asociación de Artistas, a la que se unen también, poco después, Kogan y Alexander Sacharoff. La primera exposición del grupo realizada en diciembre de ese año recibe críticas demoledoras por parte de la prensa y es silbada por el público. Es fácil entender por qué esta exposición levantó tanto alboroto si se piensa en el efecto que podían provocar cuadros como *Bodegón con cafetera amarilla y tetera blanca* (catálogo, núm. 25) o *Bodegón con manzanas* (catálogo, núm. 23) sobre el público de la época y en el que todavía hoy provocan en nosotros. La genialidad y la radical carga inventiva que ahora reconocemos en estas obras y en las de Kandinsky y otros se consideraba entonces como un loco atrevimiento de artistas desorientados, incapaces de pintar de un modo naturalista y empeñados, por ello, en infantiles ensayos con las formas.

Jawlensky ha desechado ya las barreras restrictivas de las enseñanzas recibidas y, fatigosamente, ha elaborado un nuevo y sensacional lenguaje basado en el uso altamente expresivo del color y de las formas, cada vez más estilizadas y, por ello, llenas de poder. Los lineales y oscuros contornos delimitan las zonas de color en estado casi puro, creando superficies planas cargadas de tensión en cuanto que contrapuestas por esos contornos. Se advierte la enseñanza extraída de la obra fauvista de Matisse, por ejemplo, en una obra maestra como *Muchacha con peonías* (catálogo, núm. 27), aunque aquí Jawlensky se sirva todavía de tonos más difuminados, creando superficies no sólo monocromas, o en un cuadro como *Bodegón con cafetera amarilla y tetera blanca* (catálogo, núm. 25), donde el motivo floral del mantel, las manzanas dispuestas sobre el mismo y los tres objetos (la tetera, el florero azul y la cafetera) puestos sobre la mesa se sitúan en un mismo plano bidimensional, anulando el efecto del primer plano y del fondo, de la profundidad de campo, resultado que también se repite en el cuadro *Bodegón con mantel amarillo*, de 1910. La lámpara ya no es lámpara, las manzanas ya no son manzanas, más bien son superficies de color perfiladas y aproximadas, llenas de contrastes a veces evidentes, a veces complementarios. La inmediata realidad no interesa lo más mínimo al artista, ni la particularidad de los materiales (telas,

objetos, ajuar), ni los volúmenes tridimensionales, sino únicamente experimentar las relaciones posibles entre formas y colores, creando tensiones o armonías entre elementos estáticos situados en un contexto dinámico a través del uso deslumbrante del color. Auténticas piedras miliarenses en la evolución artística de Jawlensky son obras como *Bodegón con manzanas* (catálogo, núm. 23) y *La lámpara* (catálogo, núm. 24), en las que sus progresos en el gesto, las formas y los colores, en atrevidas composiciones, son patentes. Jawlensky escribe en 1905 a un no identificado interlocutor: *Manzanas, árboles, rostros humanos, son para mí sólo indicios para ver en ellos algo distinto: la vida del color que percibe un apasionado, un enamorado* (3). Dice Jawlensky que quisiera traducir el alma en colores. ¡Y así es su alma en color! Un alma muy sensual, ardiente, pasional, que explota con vehemencia, a veces con dramatismo, pero nunca con violencia. 1909 es un año crucial para Jawlensky. Lo demuestran obras maestras como *Muchacha con peonías* (catálogo, núm. 27), *Mujer con abanico* (catálogo, núm. 28) o *Bodegón con florero y jarra* (catálogo, núm. 34), donde la fuerza del color es demoledora y la formulación de los trazos cada vez más segura. Empieza también a manifestarse una particularidad muy importante en Jawlensky a partir de 1914: la concentración en tamaños iguales. Elige el formato 33x44 para los paisajes de Murnau, el de 100x70 para los retratos de 1909, el de 54x50 para los retratos de 1912. Naturalmente hay excepciones y otros tipos de tamaño, pero se evidencia en cualquier caso su tendencia a elegir algunos concretos.

Las obras de 1910 a 1912 no son desde luego menos espectaculares que las de 1909; más bien vemos que acentúan su fuerza expresiva hasta niveles a veces casi insostenibles. Jawlensky ya no puede hacer otra cosa que no sea llegar hasta las últimas consecuencias en su búsqueda formal y cromática. Evidentemente posee el valor necesario para hacerlo y lucha despiadadamente consigo mismo por encontrar los medios que le permitan llevarlo a cabo. Incrementa activamente la producción de cuadros, como si estuviera obsesionado por la necesidad de ir siempre más allá, dolorosamente, en la búsqueda de una comparación continua. Y esta comparación le lleva a valientes formulaciones cromáticas, como en *Bodegón con mesa redonda* (catálogo, núm. 44), *Schokko* (catálogo, núm. 36), *Niña con muñeca* (catálogo, núm. 39) o *Turbante azul oscuro* (catálogo, núm. 35), pinturas en las que los colores más inimaginables se hacen realidad y en las que la monumentalidad de las formas crea presencias muy fuertes pero no pesadas. Superficie y color son los dos elementos con los que Jawlensky trabaja, pero el efecto que consigue nunca es decorativo o descriptivo, sino altamente expresivo y profundo; nadie sabe como él hacer que el color exprese su voluntad, nadie como él consigue que el color sea un instrumento para sus propios fines expresivos: una utilización verdaderamente moderna. Si Kandinsky, en esta época, se lanza a revolucionar las formas y busca un nuevo lenguaje formal abstracto, moderno, Jawlensky realiza su búsqueda dentro del campo estrictamente cromático. ¿Se puede concebir el uso abstracto del color? Viendo las pinturas de Jawlensky la respuesta es un entusiasta ¡sí!

Obras como *Schokko* (catálogo, núm. 36), *Turbante azul oscuro* (catálogo núm. 35) o *Mujer con venda* (catálogo, núm. 26) marcan la predilección de Jawlensky por dos colores fuertes que son el rojo y un rosa encendido (casi un tono fucsia), de por sí ya estridentes pero que, sin embargo, los acerca de forma que se enciendan alternativamente, separados por contundentes contornos oscuros y equilibrados por la presencia del azul marino o los verdes: una ingeniosa alternancia de tonos calientes y fríos que lleva a la exaltación de esos mismos tonos. Son obras monumentales, como lo es también *Desnudo sentado* (catálogo, núm. 57), que sorprende sobre todo por la grandiosidad de las formas, generosas y estáticas, y por la intensidad de otro de los colores fundamentales en la obra de esta época: el azul marino. Jawlensky alcanza en 1909 y 1910 una impresionante libertad en el uso del color,

(3) Carta reproducida en Weiler, 1970, p. 122.



DESNUDO SENTADO,
1912.
42x54 cm.
ARCHIVO JAWLENSKY.

extrayendo su esencia y aprendiendo por instinto los «trucos» para exaltar la profundidad y el valor cromático en cada uno de ellos.

1911 señala un último cambio para el artista que él describe así en sus memorias: *En la primavera de 1911 fuimos al mar Báltico, a Prerow, Wverefkin, André, Helene y yo. Ese verano significó para mí una gran evolución en mi arte. Allí pinté mis mejores paisajes y grandes obras figurativas en colores muy fuertes, ardientes, en absoluto naturalistas o inherentes a las características de los materiales.*

He usado mucho rojo, azul marino, naranja, amarillo, verde. Las obras estaban perfiladas fuertemente de azul prusia y tenían un gran poder de éxtasis interior. Este fue un cambio decisivo en mi arte (4). De hecho, frente a *La chepa I* (catálogo, núm. 45) o *Rusa* (catálogo, núm. 46), se capta un último nivel de madurez, ya próximo al apogeo. Se imponen las características típicas en los rostros de Jawlensky: los grandes ojos desencajados, fuertemente perfilados y con la pupila marcada, que atraen magnéticamente al espectador; la concentración en el rostro, cuello y hombros, que ocupan casi la totalidad de la superficie del cuadro, la ulterior estilización de las formas delimitadas por contornos oscuros y precisos, el uso de colores chillones y brillantes aplicados densamente. Tras la estancia en Prerow durante el verano, y después de inaugurar su primera exposición particular en Barmen, donde Jawlensky logra un gran éxito, viaja con Werefkin a París por última vez y allí vuelve a visitar a Matisse y conoce a Kees van Dongen, cuya obra admira. En Munich, en 1912, Jawlensky se retira de la Nueva Asociación de Artistas, al tiempo que conoce a Emil Nolde y a Paul Klee, a los que le ligará una larguísima amistad; admira sus obras y visita sus exposiciones.

Los cuadros de 1912 reafirman con mayor vigor el desarrollo que había emprendido en 1911 y marcan el apogeo de esta evolución: Jawlensky posee definitivamente lo que con tanta intensidad deseaba encontrar.

Cada vez más, el rostro humano es el sujeto de sus cuadros. De hecho, entre 1911 y 1913 el número de bodegones y paisajes disminuye. ¿De dónde sale esa fascinación por el ser humano? Posiblemente la respuesta se encuentre en una experiencia muy precoz y desconcertante que tuvo de niño y de la cual todavía a los sesenta y ocho años, cuando escribe sus memorias, se acuerda: *Después de unos días de estancia en Aschenstowo, nos llevaron a los niños a ver un famoso icono de una milagrosa Virgen. Este icono tenía tres mantos preciosos, uno dorado, otro de corales y otro de perlas y diamantes. Cuando llegamos, el cuadro estaba escondido tras una cortina dorada. En el suelo yacían tendidos campesinos y campesinas como crucifijos, con los brazos abiertos. Había un gran silencio. De repente, fuertes trompetas quebraron el silencio. Me asusté mucho y vi cómo la cortina se levantaba y aparecía la Virgen con hábito dorado (5).*

Hemos hablado de la importancia de París y Munich en la evolución pictórica de Jawlensky, pero de ningún modo podemos olvidarnos de la extremada importancia de los orígenes del artista y de las primeras formas artísticas que vio, los iconos, y el efecto que tuvieron sobre él. En una carta de 1939, Jawlensky explica: *Cada artista trabaja dentro de una tradición. Unos toman su tradición del arte de los griegos, otros del Renacimiento. Yo nací ruso. Mi alma rusa siempre estuvo próxima al arte ruso antiguo, el icono ruso, el arte bizantino, los mosaicos de Ravenna, Venecia, Roma y el arte románico. Todas estas artes pusieron siempre mi alma en un estado de sagrada vibración, puesto que yo sentía que en ellas latía un profundo lenguaje espiritual. Este arte fue mi tradición (6).*

Es así que los retratos femeninos realizados a partir de 1910 se nos aparecen con una dimensión ulterior, espiritual y mística, aunque muy sensual, rusa y relacionada con los iconos, con la Virgen, no sólo como el misterio del principio primordial femenino, fascinante y terrible, vivido como una fuerza visceral de la naturaleza y de la provocación, sino también como la llave suprema que abre la puerta del momento místico, la gran dualidad Virgen/Magdalena. Desde luego no es una casualidad que el sujeto principal de toda la obra de Jawlensky sea el rostro humano, en un principio el femenino y luego los sublimados *Rostros de santo* (que hacen tan extraños los rostros masculinos). Estos cuadros no constituyen sólo un apasionado homenaje a la belleza femenina —demasiado dramáticas y dolientes

(4) Weiler, 1970, p. 112; Jawlensky, 1991, p. 31.

(5) Weiler, 1970, p. 97; Jawlensky, 1991, p. 25.

(6) Carta del 7 de junio de 1939 al Landeskulturerwalter Prof. Dr. Ing. Lieser, en la cual Jawlensky, explicando su vida, su situación actual y la orientación de su arte, pide poder exponer algunas obras suyas en Berna, Suiza. Este documento está guardado en el Archivo Jawlensky, Locarno.

son las visiones de esta femineidad, a menudo tan cruel, como se nos aparece en *Princesa Turandot* (catálogo, núm. 49)–, sino que más bien revelan toda la gama de las fuertes y conflictivas emociones del artista ante lo que representa el principio femenino. La trilogía compuesta por *Lola* (catálogo, núm. 48), *Española con mantilla negra* (catálogo, núm. 54) y *Princesa Turandot* (catálogo, núm. 49) parece ilustrar este aspecto: *Lola* (que es un retrato de Helene, llamada con el diminutivo ruso de Ljolja) es la más maternal, pero no es sólo maternal; *Española con mantilla negra* (catálogo, núm. 54) es la más seductora, pero no es sólo seductora; *Princesa Turandot* (catálogo, núm. 49) es la más mística, pero no es sólo eso (7).

A menudo Jawlensky pinta retratos de mujeres con traje español aunque nunca estuviera en España. Es muy probable que, además de una evidente predilección por los trajes chillones que pueden por sí mismos encender la fantasía de un artista tan relacionado como él con el color, una posible fuente de inspiración hayan sido sus frecuentes visitas al teatro, donde iba sobre todo a ver los espectáculos de danza, especialmente los de Alexander Sacharoff (8) y, en 1912, los ballets rusos dirigidos por Diaghilev, de visita en Munich, gracias al cual tiene contactos también con Nijinsky y Anna Pavlova, que acuden a visitarle a su taller, sin excluir que los ballets rusos tenían en su repertorio algunas danzas de inspiración española, revisadas en clave moderna y con trajes adecuados. Evidentemente, pudo existir una modelo española que fuese a posar en el taller de Munich, como habían hecho otras, pero no hay ninguna documentación que pueda probar esta hipótesis. Además, Jawlensky gustaba de dotar a sus modelos con accesorios como abanicos o mantillas puestas sobre los hombros, debido principalmente a su gusto por la teatralidad y sus deseos de inventar una pose que después inspirara una nueva composición del retrato.

En el mes de diciembre vive durante un tiempo en Oberstdorf, donde realiza una serie de paisajes –entre los que destaca *Sierra con árboles* (catálogo, núm. 53), poderoso en las formas y extraordinariamente luminoso en sus tonalidades– en los que Jawlensky no pinta sólo los montes de Oberstdorf, sino que representa su paisaje interior, el de su alma. Durante 1912 Jawlensky realiza también un gran número de dibujos, casi todos desnudos femeninos, en los que se percibe siempre la gran maestría de las proporciones y la seguridad en el trazo, desenvuelto pero preciso. Son conocidos varios álbumes de dibujos, que se pueden fechar entre 1909 y 1913, en los cuales el sujeto principal es el desnudo femenino; otros, en cambio, que se pueden datar en el período de St. Prex, muestran estudios de paisajes y retratos de Andreas.

En 1913 se produce un nuevo cambio evidenciado de forma clara en el cuadro *Española con mantilla negra* (catálogo, núm. 54): el rostro se alarga, el encarnado ya no es chillón, sino que presenta tonos sobre el marrón, los ojos, siempre grandes, se convierten en angulosos, la nariz toma forma de «L», la barbilla se afila, los labios se hacen carnosos, el formato de los cuadros ya no es cuadrado como hasta 1912, sino que se vuelve rectangular, los colores se transforman en ocre y marrones, tienen una emanación más seria, más tranquila, y parecen relacionarse con los tonos marrón de los iconos rusos. Se diría que Jawlensky siente necesidad de volver a encontrar calma y serenidad después de la ebriedad de los colores luminosos, encendidos, brillantes, y se retira en sí mismo como extenua-

(7) El cuadro está inspirado en la ópera de Ferruccio Busoni *Prinzessin Turandot*, que Jawlensky vio representada en Munich, en 1912, y no en la ópera homónima de Puccini.

(8) Jawlensky y Sacharoff se conocieron en 1908, en Munich, y enseguida se hicieron amigos. En 1909 Jawlensky realizó por lo menos tres retratos del bailarín, uno de los cuales, llamado *Rote Lippen*, fue confiscado en 1937 por el museo de Barmen y ya no se ha vuelto a encontrar. *Die weisse Feder* se encuentra en la Staatsgalerie de Stuttgart, y *Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff* está colgado en la Städtische Galerie im Lenbachhaus, en Munich. Otros retratos, pero ya sin vestir, tienen fecha de 1913, y una serie de dibujos de 1912 muestran a Sacharoff en algunas poses de danza. Recientemente ha sido presentada en Argenta (Italia) una importante exposición dedicada a la pareja de bailarines Alexander y Clotilde Sacharoff, donde se presenta el interesantísimo material relativo a su vida (trajes, acuarelas y dibujos, fotografías y cartas). El excelente catálogo que lleva el título *Sacharoff, un mito de la danza entre el teatro y las vanguardias artísticas*, está escrito por Patrizia Veroli, publicado por Ediciones Bora, Bolonia, 1991. Jawlensky y Kandinsky estaban fascinados por la danza expresiva de Sacharoff, y entre estos artistas rusos nació una interesante e importante colaboración.

do por la intensísima producción de 1912, consciente del período de transición que está atravesando. No sabemos demasiado sobre lo acaecido en 1913, ya que curiosamente no menciona para nada este año en sus memorias; sólo sabemos que entre 1913 y 1914 su relación con Werefkin es ya muy tensa, puesto que se separan por primera vez y Werefkin regresa a Rusia en 1914, aunque después vuelve a Munich, llamado por el propio Jawlensky, poco antes del inicio de la Primera Guerra Mundial.

Tras una estancia primaveral en Bordighera y un último viaje a Rusia en verano, donde ve por última vez a su familia, el desastre de la guerra cae también sobre él causando un profundo trauma en su vida y en su evolución artística. Poco después del estallido de la guerra en agosto, todos los rusos se vieron obligados a abandonar Alemania en un plazo de cuarenta y ocho horas. Cuenta Jawlensky en sus memorias: *Teníamos que dejar nuestro piso con todos los muebles y objetos de arte y sólo podíamos coger lo que pudiéramos llevar con nosotros. No hemos podido llevarnos ni siquiera nuestro pobre gato. En el trayecto desde la estación de Lindau hasta el barco –la distancia era corta y nosotros éramos veinte personas rodeadas por soldados con fusiles– la muchedumbre empezó a insultarnos y escupirnos mientras intentaba acercarse a nosotros* (9). Jawlensky, Werefkin, Helene y Andreas marcharon a Suiza, a St. Prex, junto al lago Léman, donde un amigo suyo que vivía en Lausana les había buscado un piso en alquiler.

A la consternación que les produjo tener que dejar su casa en sólo cuarenta y ocho horas se añadió la humillante experiencia para Jawlensky y su familia de ser escoltados hasta la frontera del país por soldados como si fueran criminales, llevando consigo sólo unas pocas cosas y sabiendo que el piso y el taller quedaban indefensos en Munich. Lily Klee y Adolf Erbslöh se encargaron de vigilarlos, pero a pesar de ello se produjeron robos y muchas cosas de valor desaparecieron. Jawlensky sólo podrá volver a Munich en 1919 para recuperar sus cosas, ya que hasta entonces no se concedían fácilmente permisos de entrada y salida para Suiza y Alemania, especialmente a unos rusos que se habían convertido en apátridas.

Es difícil entender por qué tuvieron que abandonar Alemania, considerada por ellos como su segunda patria, y tener que refugiarse en Suiza, un país para ellos desconocido. Dejar Munich no significaba sólo dejar su casa, sus pertenencias, sino también sus costumbres, separarse del estimulante círculo de amigos y artistas con los que tenían un importante y fecundo intercambio de ideas, de una ciudad en la que había posibilidades de organizar exposiciones y ver las de otros pintores. En suma, de repente su vida se conmociona y su futuro se vuelve inseguro.

Así, Jawlensky y Kandinsky se vieron obligados a separarse, ya que Wassily decidió volver a Rusia, y no se verán ni volverán a hablarse durante muchos años. De esta forma fue separado Jawlensky de Gabriele Münter, Paul Klee, Franz Marc y muchos otros. La mayor parte de sus amistades sobrevive a la separación física, pero Jawlensky sufre mucho al verse obligado a separarse de su círculo de amigos.

St. Prex es un pequeño pueblo de campesinos y pescadores situado en el lago Léman, entre Lausana y Ginebra, donde la gente habla francés y donde este extraño grupo de emigrantes, más bien algo exóticos para un pequeño pueblo suizo y además con una profesión tan rara como la de *artistas*, tendrá, evidentemente, que sufrir mucho para integrarse. Afortunadamente, tanto Jawlensky como la Werefkin hablan bien el francés. El piso alquilado en la primera planta de una casa es muy pequeño para cuatro personas y, además, no existe la posibilidad de conseguir un estudio donde pintar cómodamente.

(9) Weiler, 1970, pp. 115-116; Jawlensky, 1991, p. 32.

Jawlensky nos describe su situación: *Nuestro piso era muy pequeño y yo no tenía una habitación exclusivamente para mí; tan sólo una ventana podía considerar mía. Pero mi alma era tan oscura e infeliz a causa de todas estas espantosas experiencias, que me sentía feliz por poderme quedar tranquilamente sentado ante la ventana y abstraerme con mis sentimientos y pensamientos. En un primer momento quise seguir pintando en St. Prex como lo hacía en Munich, pero algo en mi interior me impedía realizar cuadros coloreados, sensuales. Mi alma había cambiado a causa de tantos sufrimientos y esto me llevaba a buscar otras formas y colores para poder expresar lo que la conmovía* (10).

Jawlensky empieza a pintar lo que ve desde su ventana y es exactamente lo que nos muestra el cuadro *El camino, madre de todas las variaciones* (catálogo, núm. 58): un sendero que baja hasta el lago, un gran abeto blanco a la izquierda, otros árboles y matorrales a los lados del sendero, alguna casita alrededor, al fondo se entrevén el lago y a veces los montes de la orilla opuesta. Cambia radicalmente la paleta de sus colores: ahora son más pasteles y tenues, aplicados en capas sutiles, a menudo transparentes, utilizados tan diluidamente que incluso es difícil reconocer la misma pincelada. Ya los paisajes pintados en Bordighera muestran un uso diferente del color, que no es aplicado con la misma densidad y pastosidad que en los cuadros de 1912, sino que ahora este procedimiento está refinado, llegando incluso a cambiar la materia utilizada, pues raramente estarán pintados sobre cartón (un material que prefería frente a la tela, pues le permitía una extensión inmediata de la pintura, obviando el inconveniente de tener que preparar antes la superficie).

Ahora Jawlensky utiliza casi siempre un papel especial con una textura de lino, de color amarillento, que llega a formar parte de las tintas utilizadas para pintar, emergiendo eventualmente de las zonas de color. La textura de lino del papel adquiere también protagonismo en la composición de estas pinturas, puesto que su regularidad y finura, superiores a las de la tela, confieren a las obras una mayor uniformidad y armonía, facilitando la regular extensión del color. Este papel era después colocado sobre una fina cartulina blanca. Las zonas de color no han sido perfiladas de azul oscuro; por el contrario, están colocadas una al lado de otra, diferenciándose entre sí precisamente por la ausencia de contorno; la composición cromática no alcanza el dramatismo y la sensualidad de las pinturas de 1912, sino que asume un carácter mucho más lírico. Debajo del color se entrevén a menudo las líneas del pincel con las cuales Jawlensky esbozaba en un primer momento las formas sin dibujar los detalles.

De esta manera inicia Jawlensky, a la edad de cincuenta años y partiendo desde cero, su búsqueda de un nuevo lenguaje pictórico que le era necesario para poder expresar su nuevo estado anímico, su cambio íntimo. Nace así la serie de las *Variaciones sobre un tema paisajístico*, como él mismo define a estas pinturas. Comparando *El camino, madre de todas las variaciones* (catálogo, núm. 58), pintado en el otoño de 1914, con *Variación, mañana de Petencostés* (catálogo, núm. 60), realizado a principios de la primavera de 1915, se hace patente lo que está ocurriendo: es, en efecto, el mismo paisaje, pero el estilo pictórico ha evolucionado evidentemente. Ahora vemos formas distintas en la composición de las zonas de color, formas fuertemente estilizadas donde domina la forma oval y donde el sujeto de la pintura ya no es el paisaje, sino la selección y disposición de las diferentes tintas, que vuelven a ser vehículo expresivo para la emoción. El sujeto es, precisamente, la variación sobre el tema y no el paisaje. Las formas se han separado de su valor real, se han independizado, transformándose en una metáfora de la naturaleza. El paisaje deviene interpretación de un paisaje, reproducción abstracta de la naturaleza en la que, sin embargo, está intensamente representado el estado emocional del artista.

Es básico comprender el sentido de este cambio en la obra de Jawlensky para entender su producción en los próximos veinte años. Hasta 1921 Jawlensky pintará unas 300 *Variaciones* estilizando cada vez más las formas, variando su composición de innumerables maneras, creando grupos simila-

(10) Weiler, 1970, p. 116; Jawlensky, 1991, p. 32.

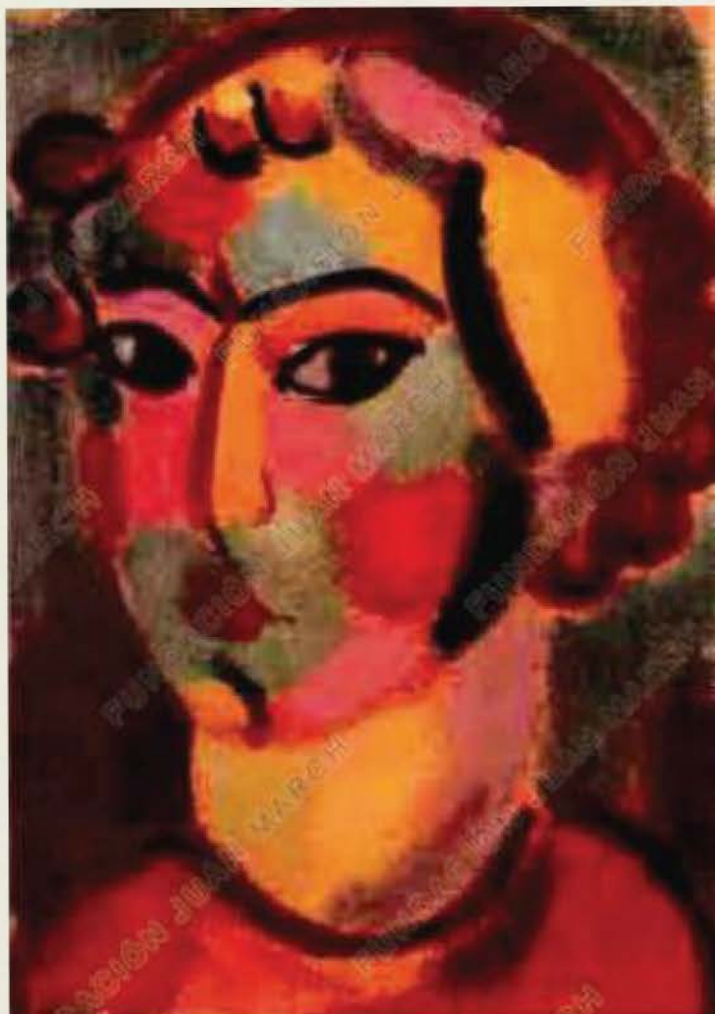


MONTAÑAS, LAGO Y
ÁRBOLES, 1916.
LÁPIZ SOBRE PAPEL.
22x21 cm.
ARCHIVO JAWLENSKY.

res. Existen *Variaciones* como *Tormenta* (catálogo, núm. 63) en la cual una zona horizontal de color oscuro recuerda la vista del lago a lo lejos, típica de 1916. Otras *Variaciones*, como *Primavera húmeda*, *crepúsculo* (catálogo, núm. 62), no tienen esta «losange», o ha sido reducida a una mancha, más bien pequeña, encerrada en otras. Estas pinturas superan la estilización del paisaje y están compuestas únicamente por zonas o manchas de colores pintadas unas al lado de otras, flanqueadas por formas alargadas. La composición aparece mucho más cerrada a medida que las respectivas manchas son orientadas para formar un todo circundante encerrado en un óvalo cósmico. Otras, como *Melancolía de invierno* (catálogo, núm. 67), recuerdan el sendero y el escorzo sobre el lago. La composición puede ser inquieta, tranquila, soñadora, cargada de tensión, y los colores pueden ser tientos, pasteles o brillantes y vivaces. Queda siempre un gran óvalo a la izquierda de la *Variación* para recordar el gran abeto con piñas amarillas en la copa.

Escribe Jawlensky: *Empecé a pintar algo para expresar a través de los colores lo que la naturaleza me sugería. Con arduo trabajo y con grandísima tensión iba encontrando poco a poco los colores y las formas para expresar lo que mi Yo espiritual exigía. Todos los días pintaba estas Variaciones de color, inspirado siempre por la cotidiana atmósfera de la naturaleza y de mi espíritu* (11). A sus *Variaciones* también las llama *canciones sin palabras*.

(11) Weiler, 1970, p. 116; Jawlensky, 1991, p. 32.



CABEZA DE MUJER, c. 1915.
OLEO SOBRE PAPEL Y TELA.
27,2x19 cm.
ARCHIVO JAWLENSKY.

Las posibilidades expresivas de las *Variaciones* parecen no tener límite y cada una tiene un carácter y una dinámica propias. Cada vez se hace más evidente el momento místico que actúa sobre ellas, puesto que Jawlensky alcanza con una serie de pinturas un grado de espiritualidad tan avanzado en su obra pictórica que éstas emanan una profunda religiosidad que posee sin embargo, casi siempre, una irradiación lírica. 1915 y 1916 fueron años extremadamente fructíferos durante los cuales, a través de la reducción de las formas hacia una trama casi estereotipada, Jawlensky se da a sí mismo la posibilidad de expresar, con combinaciones cromáticas riquísimas en matices, un mundo interior igualmente repleto de variaciones.

Las *Variaciones* tienen unos tamaños muy precisos que pueden ser 52x37 ó 37x26 cm., y es muy significativo que Jawlensky decida trabajar en formatos siempre idénticos limitándose en el momento de elegirlos, pero concentrándose totalmente en el contenido de la obra. Durante un cierto período, muy pocas personas ven estos cuadros; entre ellas se encuentran Paul Klee y Franz Marc. En su diario, Paul Klee cuenta: *En noviembre llegó Marc, subteniente licenciado. Tenía conmigo algunas Variaciones de Jawlensky y estaba casi preocupado por mostrárselas. Escuchábamos a Bach mientras las Variaciones estaban en el suelo, delante de él. Era exactamente su comportamiento habitual: admirar cuadros y escuchar música. Los cuadros de Jawlensky parecían decirle algo* (12).

(12) Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*. Colonia, 1957, anotación n. 964, pp. 332-333.

Desde St. Prex puede acudir al encuentro con otros artistas, como Ferdinand Hodler, en Ginebra, al que ya había visitado en 1905 y del cual admiraba su arte además de su personalidad. También visita a Cuno Amiet en Oschwand, al que había conocido anteriormente en Munich; a Paul Klee en Friburgo, en 1915; a Igor Strawinsky en Morges. Pero en el fondo permanece más bien aislado en St. Prex, donde por supuesto no puede ver ni montar exposiciones. Tiene ocasión de exponer dos obras suyas en Lausana, en 1915, en una exposición de artistas rusos emigrados; una de estas obras es *La chepa I* (catálogo, núm. 45), que Cuno Amiet había llevado gentilmente, por petición de Jawlensky, desde Munich hasta St. Prex. Una joven artista alemana, Emmy Scheyer, viendo este cuadro se quedó tan impresionada que decidió conocer personalmente al artista. Va a St. Prex y se convierte en una entusiasta del arte de Jawlensky, hasta el extremo que decide dejar de pintar para dedicarse plenamente a la divulgación y presentación de su arte en el mundo. Será un importantísimo encuentro para los dos, puesto que la enérgica y dinámica Emmy Scheyer acabará por llevar los cuadros de Jawlensky a Estados Unidos en 1924 y organizará allí una impresionante exposición itinerante con alrededor de un centenar de obras de Jawlensky, y que ha viajado, entre 1920 y 1921, a través de toda Alemania consiguiendo a veces unos éxitos inesperados.

Jawlensky no pinta únicamente *Variaciones*, ya que en 1915, y de una forma más bien fatigosa, vuelve a pintar retratos de muchachas y algún bodegón. El festivo *Gladiolos* (catálogo, núm. 61) muestra cómo el trabajo desarrollado en el ámbito de las *Variaciones* influye ahora también en otros géneros. Incluso los retratos, que ya no son sensuales ni dramáticos, están caracterizados por una composición de manchas redondas con colores aplicados de una manera ligera y diluida, estilizados en las formas, que ya no están encerradas por oscuros contornos. Los retratos no muestran ahora mujeres sensuales, sino chicas jóvenes inocentes y frescas.

En 1916, Jawlensky expone algunas obras suyas en el Kunstsalon Wolfsberg de Zurich, donde ya había expuesto anteriormente. En esta ocasión se presentaron también obras de Cuno Amiet, Arthur Segal, Hans Berger y Ernst Egger, y con toda probabilidad es en esta ocasión cuando Segal y Jawlensky se conocen, haciéndose amigos.

En 1917, Jawlensky, su familia y la Werefkin se trasladan a Zurich, donde en esta misma época residían también el bailarín Sacharoff y su mujer Clotilde von Derp. En Zurich, Jawlensky disfrutó de *un período interesante durante el cual conocimos a varias personas particularmente estimulantes*. Entra en contacto también con el compositor Ferruccio Busoni y con Hans Arp, que en su escrito *Unsern täglichen Traum* describe perfectamente el ambiente de Zurich: *Entonces Zurich estaba ocupado por un ejército de revolucionarios internacionales, reformistas, poetas, pintores, músicos, dodecafónicos, filósofos, políticos y apóstoles de la paz. Se encontraban sobre todo en el Café Odeón. Allí, cada mesa era propiedad extraterritorial de un grupo. Los Dadaístas ocupaban dos mesas junto a la ventana. Frente a ellos estaban sentados los escritores Wedekind, Leonard Frank, Werfel, Ehrenstein y sus amigos. Cerca de estas mesas la pareja de bailarines Sacharoff recibía a sus admiradores con actitudes afectadas y rebuscadas, y con ellos la baronesa Werefkin y el pintor von Jawlensky* (13).

Jawlensky conoce también al pintor Wilhelm Lehnbruck, al galerista Paul Cassirer y a la bailarina Anika Jan, de quien realiza algún retrato como el que podemos ver aquí (catálogo, núm. 73). Durante este período comienza a pintar dos nuevas series de cabezas, las *Cabezas místicas* (casi siempre sobre cartón, a menudo con el formato 40x30) y los *Rostros de santo* (casi todos sobre papel con textura de lino, abundando el formato 37x26 cm.). Las *Cabezas místicas* son casi siempre retratos femeninos que presentan la cara y el cuello y raramente los hombros. Los retratos están evidentemente estilizados: la nariz ha sido reducida a una línea en forma de «L», la boca a menudo queda representada por una línea, el cuello sugerido por dos líneas habitualmente oscuras, más espesas y llenas de ímpetu. Los ojos,

(13) Descripción que se encuentra en Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky*. Colonia, 1959, pp. 101 y siguientes.

perfilados de negro con la pupila oscura que, en la mayoría de los casos, va más allá de la línea ocular, dominan la composición en su integridad, mientras miran grandes y desencajados directamente al observador. Rara vez se dan los contornos oscuros de las formas, y la línea de la mejilla está trazada frecuentemente tan sólo con un lápiz. Los colores, al igual que en las *Variaciones*, están aplicados en zonas dispuestas una al lado de otra con capas muy ligeras, a pesar de lo cual pueden ser brillantes e intensos. El rostro ocupa cada vez más casi la superficie total del cuadro, hecho que testifica el grado con que Jawlensky se concentra en la problemática del rostro humano. Las pinturas *Anika* (catálogo, núm. 73), *Joven II* (catálogo, núm. 72) y *Cabeza de muchacha* (catálogo, núm. 77) ilustran, cada una de ellas con características individuales, este nuevo tipo de rostro. Trabajaré en esta serie hasta 1921, aunque la mayor parte de estas obras tengan fechas de 1917 y 1918. Como siempre, cuando Jawlensky llegaba a una nueva y satisfactoria, para él, solución formal a través de la cual abordaba un nuevo género pictórico, se volcaba en ella con extrema dedicación. Nacen series muy numerosas, en las cuales todas las posibles variaciones son realizadas bien hasta el agotamiento del tema (como en el caso de las *Variaciones*), o bien hasta que una nueva innovación caracterizada por un nivel de abstracción más avanzado sustituya a la anterior (este es el caso de la serie *Rostros de santo*).

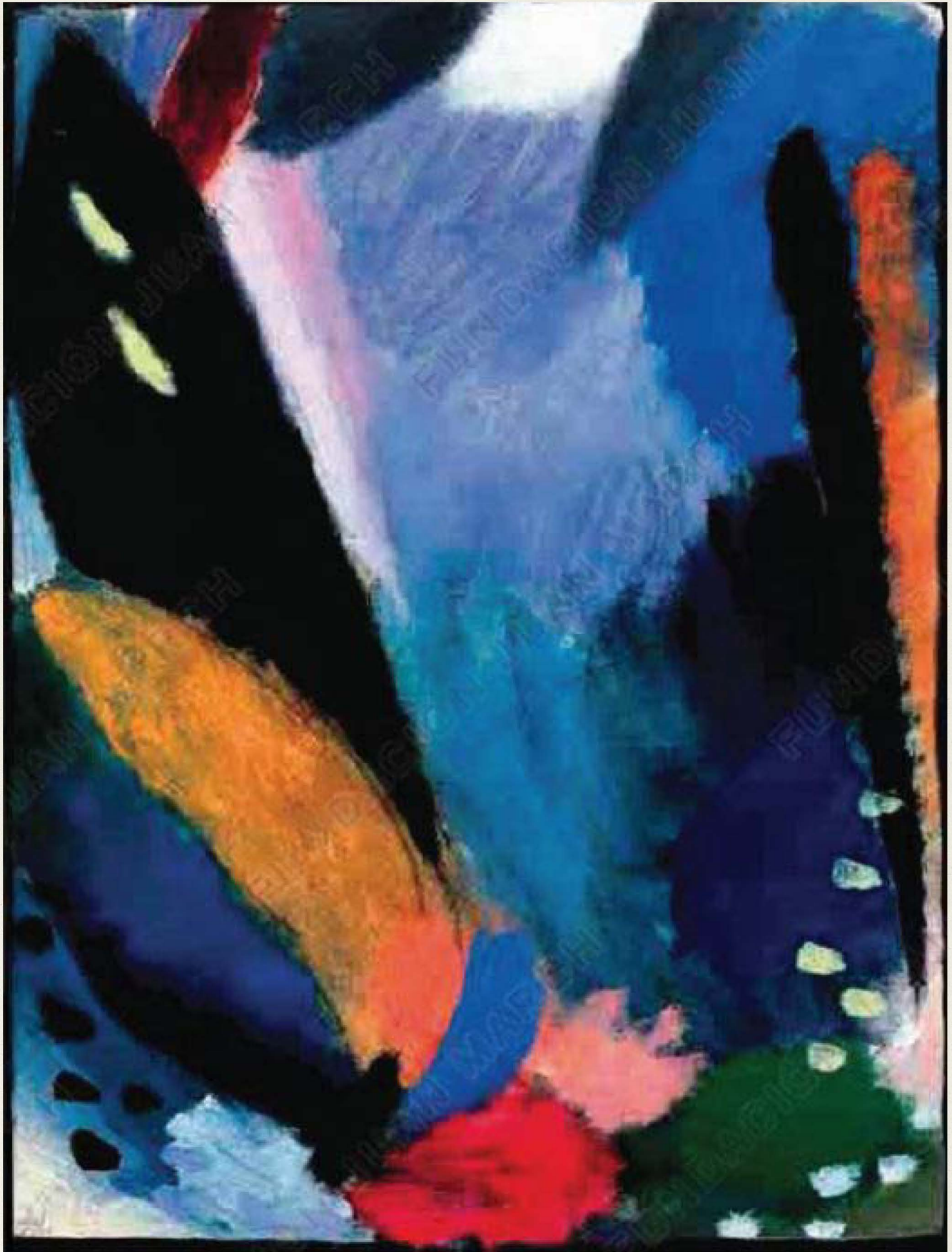
En una carta de 1938 a Willibrord Verkade, Jawlensky escribía: *Durante algunos años pinté estas Variaciones y luego necesité encontrar una forma para el rostro puesto que había comprendido que el gran arte tenía que estar pintado únicamente con un sentimiento religioso. Y esto lo podía transmitir sólo el rostro humano. Entendía que el artista tiene que decir en su arte, a través de formas y colores, lo que de divino se encuentre en él. Por eso, una obra de arte es Dios visible y el arte es ansia de Dios. Pinté rostros durante muchos años. Estaba sentado en mi estudio y pintaba y la naturaleza ya no me era necesaria como inspiradora. Era suficiente profundizar en mí mismo, rezando y preparando mi alma en un estado religioso* (14).

Podría existir la tentación de considerar la serie de las *Cabezas místicas* como una fase intermedia hacia la creación del género de los *Rostros de santo*, pero es interesante constatar que estos dos tipos coexisten uno al lado del otro durante los años que van de 1917 a 1921.

Los *Rostros de santo* ya no tienen rasgos femeninos o masculinos, sino que han sido sublimados hasta convertirse en una asexuada refiguración.

El rostro oval ocupa, por fin, toda la superficie de la pintura, e incluso va más allá: parece querer salirse del marco y de los límites que impone físicamente el cuadro, puesto que la parte superior de la cabeza ya no es visible. Los rasgos de la cara están ahora dibujados con finísimas líneas de lápiz. El cuello sólo está bosquejado por dos cortas y concisas líneas curvas. El pelo, en un primer momento está representado por dos sectores redondos separados en el centro; posteriormente, en cambio, sólo estará sugerido con pinceladas lineales monocromas que de vez en cuando se entrecruzan. Los ojos están siempre perfilados de negro y tienen pupilas oscuras que sobrepasan el límite del contorno del ojo; parecen más grandes y profundos que nunca. La nariz es ahora definitivamente una línea en forma de «L» y los labios (que harían pensar enseguida en una boca femenina) son reducidos a una franja de pinceladas lineales cada una con un color distinto. Un ejemplo típico de este género es *La hora sagrada* (catálogo, núm. 85), cuya armónica simetría recuerda la de los iconos rusos. Los colores tenues están aplicados, fuertemente diluidos, sobre el papel preparado con un fondo gris perla, como en muchas otras obras. Todo se ha convertido en sintético y etéreo y logra, más que nunca, transmitir aquel misticismo característico en estas obras. Otros *Rostros de santo* no presentan los grandes ojos abiertos, sino que más bien se caracterizan por tenerlos cerrados, hecho que confiere a estas cabezas una rele-

(14) Carta del 12 de junio de 1938 reproducida tanto en Weiler, 1970, como en Jawlensky, 1991, donde Jawlensky cuenta al amigo que no ve desde hace muchos años lo que le ha pasado desde 1914. Es sin duda una de las cartas más interesantes de Jawlensky, puesto que en ella explica su evolución pictórica. Weiler, 1970, p. 125; Jawlensky, 1991, p. 34.



83. VARIACIÓN, SENTIMIENTO PROFUNDO, c. 1918.

vante irradiación meditativa y recógiada. Los ojos cerrados están representados muy eficazmente por dos simples líneas curvas, como por ejemplo en *Rostro de santo, muerte II* (catálogo, núm. 88).

Después de 1916 comenzó a leer libros sobre la vida de algunos yoguis hindúes que le había regalado uno de sus hermanos, interesándose también por el budismo; ya en Munich había empezado a leer textos que trataban sobre temas esotéricos y antroposóficos (en Munich había conocido al fundador de la antroposofía, Rudolf Steiner). Además, también otros artistas de los círculos de Munich, especialmente Kandinsky, se interesaban por estos temas. Ciertas características de los *Rostros de santo*, como por ejemplo la mancha de luz en mitad de la frente, podrían derivar de las religiones indias en las que se atribuyen a este signo el valor de la sabiduría. Jawlensky titula algunos *Rostros de santo Buddha*, otros tienen el título de *Cristo de joven* o *Virgen*. Aunque profundamente unido a la religión greco-ortodoxa, Jawlensky se interesaba por otras religiones y filosofías, siendo influido por ellas en el sentido de tener una visión más cósmica y universal sobre el concepto de Dios.

Ante estas pinturas podemos pensar en la creación de un icono moderno, puesto que ciertos elementos, como la simetría en el rostro, su disposición por toda la superficie del cuadro y la buscada y querida ausencia de rasgos claramente femeninos o masculinos, nos reconducen forzosamente a la imagen de un icono. Cuando Jawlensky escribe que quiere demostrar cuanto haya de divino en el ser humano, ¿no entiende, quizá, hacer también visible al Dios hecho hombre? Si él mismo denomina sus cabezas *Cabezas místicas* y *Rostros de santo* es porque, evidentemente, en esta fase de su evolución pictórica la componente mística innata en su obra, siempre presente de una manera más o menos latente, encuentra ahora una intencionada expresión. Volvamos a pensar en los traumáticos hechos ocurridos en la vida de Jawlensky después de 1914 y en cómo estos acontecimientos de su vida han cambiado su interior; desde luego, esa intensa necesidad suya de espiritualidad no nace en un momento cualquiera de su vida.

También en 1917 Jawlensky sigue pintando *Variaciones*, de las que un ejemplo como *Puesta de sol con tempestad* (catálogo, núm. 69) muestra la composición ahora más animada y cargada de tensión. Hacia finales de 1917 Jawlensky cayó gravemente enfermo de gripe y su salud se vio afectada durante años. En sus memorias escribe: *En Zurich estalló en 1917 una grave epidemia de gripe. Y yo fui uno de los primeros casos. Durante muchos meses no logré recuperarme y los médicos me mandaron al sur, a Ascona. Nos trasladamos todos allí a comienzos de abril de 1918. Los tres años siguientes en Ascona fueron los más interesantes de mi vida, porque la naturaleza allí es tan fuerte y misteriosa que te obliga a vivir con ella: espléndidamente armónica durante el día y muy inquietante por la noche* (15).

Jawlensky entra en contacto con otros artistas y literatos que vivían o pasaban una corta estancia en Ascona (16): nacieron nuevas amistades, como Gordon McCouch, Ernst Frick, Artur Bryks, Emmy Hennigs y Otto Niemeyer-Holstein. En Ascona encontró de nuevo a Arthur Segal y a la bailarina Charlotte Bachrach, de nombre artístico Lotte Barà, a la que ya había conocido en Zurich y que veraneaba en Ascona. En una carta al padre de ella, Paul Bachrach, con fecha 7 de marzo de 1918, escribe: *Trabajamos todos muchísimo. Pinté libremente y fantaseando algunas cabezas que tienen a Lotte como sujeto; es tan encantadora que siempre hace con placer el largo viaje hasta Wollishofen para servirme de modelo. Uno de estos retratos es Ala de cuervo, III* (catálogo, núm. 79), ya fuertemente estilizado y caracterizado por una curiosa nariz muy recta.

Las *Variaciones* pintadas entre 1918 y 1919 se distinguen claramente de las anteriores en su mayoría por la disposición vertical de las manchas ovales en la parte superior del cuadro. Tienen una irradiación tran-

(15) Weiler, 1970, p. 119; Jawlensky, 1991, p. 33.

(16) El pequeño pueblo de Ascona se había convertido en un sitio frecuentado por artistas, filósofos, literatos, políticos, teósofos, bailarines expresionistas, que se reunían todos en el Monte Verdad, auténtico imán de personajes y corrientes de pensamiento. Para quien quiera interesarse por el tema le aconsejo la lectura del catálogo de Herald Szeemann, *Monte Verità, Ascona*. Electa, Milano, 1978.

quila, de recogimiento, realizadas en toda su profunda espiritualidad. No se trata sólo de la particular disposición de las manchas ovales, que ahora se han transformado en más grandes y van en sentido vertical, desde arriba hacia abajo, dotándolas de una composición ordenada y clara. También el uso armónico de las tintas contribuye a esa emanación más serena y profunda; un ejemplo típico de esta época son las *Variaciones, Ascona* (catálogo, núm. 80).

Los *Rostros de santo* de 1918 muestran, cada vez más a menudo, ojos cerrados y empiezan a presentar elementos que serán típicos en la próxima serie de pinturas, las llamadas *Cabezas abstractas*. Jawlensky anhelaba alcanzar un ulterior nivel de simplificación y espiritualidad en el rostro humano, es decir, abstracto, para poder expresar, tal y como escribe en sus memorias, cuanto de divino haya en el ser humano.

En 1918 realiza las primeras *Cabezas abstractas*, entre las cuales también está *Cabeza abstracta, destino* (catálogo, núm. 82). El rostro humano se convierte en un óvalo atravesado por líneas verticales y horizontales, fluctuante en el cosmos. Los ojos se convierten en líneas o franjas horizontales: es la primera vez que en la obra de Jawlensky nacen una serie de pinturas en las cuales no estén presentes los ojos. La mirada, uno de los elementos más expresivos del rostro, está tan interiorizada que deja de existir como tal. La boca se convierte en una forma oval partida por la mitad en la parte superior, el pelo está sugerido sólo por dos líneas. Un lenguaje formal geométrico, atípico en Jawlensky, aparece en su obra. Los colores de las *Cabezas abstractas* de 1918 y 1919 tienen delicados tonos pastel y están aplicados en capas muy sutiles con una técnica *salpicada*; en efecto, Jawlensky utiliza un pincel al que ha cortado de golpe el pelo y aplica el color en el cartón o en el papel salpicándolo, casi estampándolo, en la superficie. Posteriormente los colores serán más fuertes, a veces resplandecientes, a veces opacos.

Fue 1919 un año difícil para Jawlensky puesto que estuvo enfermo varias veces y los conflictos existentes desde hacía mucho tiempo con Werefkin se iban agravando progresivamente. Entre 1919 y 1920 sufrió una afección bronquial, una urticaria y más tarde tuvo cólicos biliares. En el futuro, su frágil salud siempre le afligirá más, especialmente después de 1926-27, cuando advirtió los primeros síntomas de la artritis deformante.

Durante la primera mitad de 1919 Jawlensky pudo ir por fin con Helene y Andreas a Munich, donde todo el mobiliario y gran parte de lo que había en el estudio tenía que ser trasladado. En esta ocasión vuelve a ver a Paul Klee y a su familia, y le muestra alguna de sus nuevas obras. Más tarde, en una carta a Emmy Scheyer fechada el 22 de diciembre, escribe: *Marianna Wladimorowna (la Werefkin) me escribió que ha encontrado a Molie (o sea, al pintor Louis Moilliet) en Berna y que él contaba que Klee no estaba de acuerdo con nuestros cuadros –los míos y los de André–. Sobre André decía que porque pintaba cosas religiosas; de mis cabezas, porque están demasiado pensadas. No encuentro justo todo esto* (17).

Evidentemente, Paul Klee tiene que haber visto algunos *Rostros de santo* o *Cabezas abstractas*, de otra manera no hubiera podido hablar de ello a Moilliet. Se puede suponer que Jawlensky hubiera mostrado a Klee algunas *Cabezas abstractas*, lo que motivaría la crítica de que son *demasiado pensadas*, puesto que pueden parecer, en su severidad constructiva, mucho más cerebrales y calculadas.

En octubre del mismo año Emmy Scheyer fue a Munich para cerrar definitivamente el estudio de Jawlensky y agrupar un cierto número de obras suyas en una colección orgánica que lograría exponer en años sucesivos por distintas ciudades alemanas.

Jawlensky pintó en Ascona en 1919 poquísimas *Cabezas místicas*, dado que ahora se concentraba cada vez más en los *Rostros de santo* y en las *Cabezas abstractas*, consiguiendo con ellas la lógica

(17) Carta guardada en los archivos del Norton Simon Museum of Art. Pasadena, California.

evolución del tema del rostro humano. Las *Variaciones* de 1919 muestran claramente la verticalización de cada una de las manchas de color y de toda la composición. En contraposición a las de 1916, ya no es el círculo la forma predominante, la que encierra en sí todas las zonas de color y las ordena; más bien predomina ahora la disposición vertical, que ordena pero no circunda.

En los años veinte Jawlensky empezó a sentir nostalgia de Alemania, aunque la naturaleza y el clima del Tícin le fascinaban. El 4 de diciembre de 1919 escribe a Emmy Scheyer: *Cómo quisiera ir en primavera a Alemania. Me parece poder vivir sólo en Alemania. Sé que ahora es muy muy difícil en la pobre Alemania. En Ascona no puedo quedarme mucho tiempo* (18). La breve visita a Munich le había hecho comprender que en Ascona vivía efectivamente fuera de los acontecimientos culturales y que le hubiera sido más fácil organizar exposiciones y conseguir el anhelado éxito si hubiese vuelto a vivir a Alemania. En 1920 ocurrió un providencial cambio gracias a la incansable actividad de la Scheyer, que consiguió exponer obras de Jawlensky en distintas ciudades, aparte de algunas que se expusieron en la Bienal de Venecia.

En septiembre, Alexander y Clotilde Sacharoff llegan a Ascona y se quedan casi un mes junto a la familia Jawlensky; más tarde, en otoño, llegan también Paul y Lily Klee para una breve estancia. Fue aquí donde Klee supo que había sido llamado para dar clases en la prestigiosa Bauhaus, encargo que aceptó, mientras Jawlensky, en cambio, rechazó la propuesta, considerando que el arte no se puede enseñar.

En diciembre se va otra vez a Zurich para someterse a una cura en la clínica del doctor Bircher-Benner. Se queda para las Navidades y Noche Vieja y vuelve a Ascona en enero de 1921. Antes del comienzo de esta cura en Zurich, Jawlensky había estado brevemente en Ginebra, donde expuso algunas obras y conoció a Alexander Archipenko. En una carta sin fecha a Emmy Scheyer, cuenta: *En Ginebra conocí a Archipenko y nos hicimos amigos. Allí vi muchísimas obras suyas. Muy buenas. Archipenko se traslada a Berlín. París ha muerto, dice él* (19). A fin de cuentas, 1920 fue un año emocionante para Jawlensky, puesto que pudo participar en distintas exposiciones y eso significaba mucho trabajo ya que él mismo elegía las obras y se ocupaba personalmente de su expedición, cosa no siempre fácil de realizar. La ya inminente y definitiva separación de Werekfin (no se volverán a ver nunca más después de la separación de 1921) y las discusiones que surgían le trastornaban mucho; por otro lado, las visitas de Sacharoff y de los Klee fueron un agradabilísimo y estimulante acontecimiento.

En 1921, Jawlensky vuelve definitivamente a Alemania, aunque en una carta a la Scheyer, con fecha 3 de abril, escribe: *Es extraño: sé que tengo que trasladarme a Alemania, pero mi alma no va allí y yo no sé qué significa esto* (20). El 2 de abril escribe aún: *Helene, André (también Marianne) y yo queremos quedarnos un año más en Ascona. El motivo es el siguiente: yo trabajo con mucha tensión y tengo que tener calma ante mí. André (21) está atravesando un período tan maravilloso y trabaja con tanto fervor y tanto éxito que sería una lástima interrumpir esto* (22).

En casi todas las cartas de la primera mitad de este año, Jawlensky habla de sus enormes ganas de pintar y sentirse satisfecho con su obra; el 21 de febrero escribe: *He trabajado muchísimo y me parece que sólo ahora he entendido cómo se tienen que pintar mis cabezas. Ahora pinto muy lentamente y me parece que las cabezas han mejorado un poco, que están más logradas* (23).

(18) Idem.

(19) Idem.

(20) Idem.

(21) Andreas, auténtico niño prodigio, empezó a pintar en el estudio de su padre a la edad de cinco años. Durante una visita a Hodler en 1915, a éste le gustaron tanto los dibujos de Andreas que cambió dos dibujos suyos por uno del chico. Algunas veces Andreas expuso sus obras junto a las de su padre, y varios cuadros suyos estaban colgados en museos alemanes. Después fueron confiscados en 1937, ya que también las obras de Andreas estaban en las listas del arte degenerado. Andreas pintó durante toda su vida hasta su muerte, en 1984.

(22) Ver anotaciones 17-20.

(23) Idem.

Pero el éxito de su exposición personal en Wiesbaden (se vendieron una veintena de obras), organizada por la Scheyer, los relatos entusiastas que ella hacía tanto de la exposición como del interesante público amante del arte, empujaron a Jawlensky a decidir su traslado a Alemania. En junio se fue a Wiesbaden, en un primer momento solo, y un año más tarde se reunieron con él Helene y Andreas. Escribe en sus memorias: *En 1921 me fui desde Ascona a Wiesbaden, adonde llegué el primero de junio. Allí se desarrollaba mi exposición, que antes había estado en Frankfurt. Era una gran exposición de mis últimas obras y de mis fuertes cabezas prebélicas. Entonces, en Wiesbaden, tuve un gran éxito y encontré personas muy amables lo que me animó a instalarme en Wiesbaden. Un año más tarde también mi familia vino aquí (...). En Wiesbaden pinté durante algunos años sólo mis grandes Cabezas abstractas. Estaba concentrado en estas obras y quería alcanzar un contenido espiritual perfecto. Así nacieron excelentes obras* (24).

En Wiesbaden entabló amistad con la pareja de coleccionistas Heinrich y Toni Kirchhoff, que adquirieron en los años veinte un importante número de obras de Jawlensky. Retratará varias veces a la señora Toni, utilizando para ello formatos grandes y los colores de las *Cabezas abstractas*, aunque estos retratos sean decididamente figurativos. Con el escultor Vinecki, que conoció también en Wiesbaden y con quien enseguida empieza una larga amistad, estudia un marco especial para las *Cabezas abstractas*, de las que se pueden ver algunos ejemplares en esta exposición, por ejemplo, *Karma* (catálogo, núm. 105) o *Cabeza abstracta, cuento árabe* (catálogo, núm. 95). Es interesante notar cómo para Jawlensky el problema del marco asume una importancia tan grande como para llevarle a sentir la exigencia de crear un tipo que él consideraba adecuado para exaltar la calidad y belleza de las *Cabezas abstractas*; interesante también ver que se trata de un marco relativamente complejo, hecho con distintos relieves, pero siempre de color claro.

En 1921, considerando que el tema está agotado, Jawlensky interrumpe la serie de las *Variaciones*. En efecto, las últimas que pintó muestran una reducción de formas y una estilización tan extrema que no permite, al menos para Jawlensky, una ulterior evolución del tema. Y así ha permanecido el gran óvalo en punta en el lado derecho, pero la parte derecha ya no está compuesta por grupos de óvalos, sino que se desvanece en un etéreo fondo monocromo.

Como ya hemos dicho, Jawlensky empieza la serie de las *Cabezas abstractas* en 1918 en Ascona; las pintará sin interrupción hasta 1935, o sea durante un período de quince años, convirtiéndolas en el puntal de su producción durante estos tres lustros, y dedicándose con su habitual constancia y tenacidad a experimentar las posibilidades cromáticas y formales inherentes a esta nueva etapa creadora. Esta serie tiene también sus particulares formatos (naturalmente, existen excepciones), a saber: entre los 45x33, 35x47 ó 54x47 cm. Las *Cabezas* de 1918 y 1919, como *Destino* (catálogo, núm. 82) y *Luz II* (catálogo, núm. 84), presentan tonos decididamente pasteles y delicados aplicados sobre el soporte de la pintura (que puede ser de cartón o de papel con textura de lino, utilizado también en las *Variaciones*) de una forma tan fina que la pincelada, en sí, se hace invisible, el color parece haber sido colocado misteriosamente en el soporte y la composición formal es más bien severa y estática, con el óvalo del rostro muy estrecho, la nariz marcada por una zona de sombra monocroma al lado de una línea oscura. A veces, un sutil arco se sitúa por encima de la línea que sugiere el párpado en la parte derecha; en cambio, otras veces dos severas líneas y unas precisas zonas horizontales, monocromas, confieren una posterior severidad a la composición, que puede resultar más inquietante y cargada de tensión, tal y como sucede en *Cabeza abstracta* de 1922 (catálogo, núm. 91), donde la inclinación diagonal de las distintas líneas crea una fuerte dinámica. Habitualmente el rostro se ve de frente y presenta una construcción simétrica con variantes en la parte derecha e izquierda, manteniendo, sin embargo, un riguroso equilibrio que transmite una sensación de seguridad y sosiego. Puede haber excepciones como, por ejemplo, *Dolor mudo* (catálogo, núm. 98), donde el rostro está inclinado y aparece representado en una visión de tres cuartos, efecto que queda reforzado por la melena que cae por la parte superior derecha del rostro.

(24) Weiler, 1970, pp. 119-120; Jawlensky, 1991, p. 33.



CABEZA, 1922.
LITOGRAFIA.
28,5x24,5 cm.
ARCHIVO JAWLENSKY.
(LA GRÁFICA DE JAWLENSKY HA SIDO DOCUMENTADA Y REPRODUCIDA EN EL LIBRO DE DETLER ROSENBACH ALEXEJ VON JAWLENSKY. *LEBEN UN DRUCKGRAPHISCHES WERK*. HANOVER, 1985, EN LA PÁGINA 147, NÚM. 31.)

Después de 1927, más o menos, Jawlensky vuelve a utilizar el color con una aplicación más densa y pastosa, volviendo a tener importancia la pincelada, que se hace de nuevo visible. Los colores adquieren un nuevo espesor y luminosidad; a menudo son vivos y reafirman una vez más la potencia cromática de Jawlensky, su amor por la propia vida del color. No varía mucho la solución formal de estas *Cabezas*, pero toda la gama de sus posibles combinaciones cromáticas está experimentada. Pintados de esta forma nos encontramos con delicadísimos cuadros como *Aurora* (catálogo, número 101) o chillones como *El placer* (catálogo, núm. 102); pintados en tonos más oscuros y maduros, como *Composición N. 10* (catálogo, núm. 94) o *El milagro* (catálogo, núm. 103); pinturas que parecen una visión mística, como *Sol, color, vida* (catálogo, núm. 97), donde los colores tienen un carácter elegíaco. Dice Jawlensky: *El rostro para mí no es un rostro, sino más bien el cosmos en su integridad. En el rostro se manifiesta el cosmos entero.*

Pero oigamos la opinión de los críticos de arte contemporáneos suyos. W. A. Luz escribe en 1921 en la revista «Cicerone»: *Voy a dar un consejo a quien tenga la suerte de poseer una obra de Jawlensky: que la cubra habitualmente con una cortina y que se exponga el efecto del cuadro únicamente en horas festivas. Estas obras piden ser admiradas como los retratos de los santos en los relicarios de los antiguos trípticos. Sólo en los días de fiesta deben aparecer* (25). Y, también en «Cicerone», Wil Grohmann escribe en 1925: *Las abstracciones de Jawlensky son de una construcción formal tan equilibrada y de una disposición cromática tan sensible, que no se sabe si admirar más la cultura pictóri-*

(25) W. A. Luz, A. von Jawlensky. *Neue Bildnisse*. En «Cicerone», XIII, 1921.

ca o la elevación metafísica del sujeto. No existe nadie, a excepción de Jawlensky, que sea capaz de extraer así del rostro humano tantas posibilidades de representación (26).

Pero volvamos a los acontecimientos en la vida de Jawlensky. En 1922 se casa por fin con Helene y la familia vive reunida en un piso donde tanto Alexej como Andreas pueden pintar. Se imprimen seis litografías de Jawlensky presentadas en un portafolio del Nassauischer Kunstverein que muestran las *Cabezas abstractas*. El grafismo no fue un género expresivo del cual Jawlensky se sirviera a menudo, posiblemente porque, no pudiendo utilizar el color, no se sentía totalmente cómodo en este campo. Durante este año conoce también al pintor Walter Dexel y le visita en Jena, donde éste organiza una exposición personal de Jawlensky. En este año también le llega la noticia de que su hermano Dimitry y su familia han muerto durante la Revolución de Octubre; de su familia volverá a ver milagrosamente sólo a su hermano Serguey, que va a visitarle a Wiesbaden en 1924 y que morirá en 1929.

En 1924 Emmy Scheyer reúne a Kandinsky, Klee, Jawlensky y Lyonel Feininger en el grupo Los Cuatro Azules, y sale en mayo para los Estados Unidos cargada con obras de los cuatro artistas y una heroica voluntad de exponerlas en ese continente. Emmy Scheyer había conocido a los otros artistas a través de Jawlensky. Hasta su muerte en 1945 organizó con inmensa perseverancia exposiciones y conferencias por toda América, empezando en San Francisco. El éxito de las ventas, aunque muy intermitente, constituyó, además de un estimulante éxito moral, una importante ayuda económica para el artista, que empezaba a vivir la primera serie de sus dificultades financieras. Efectivamente, hasta 1914 Jawlensky recibía una pensión militar que había empezado a percibir desde 1896, cuando logró que le licenciasen del ejército, pero lógicamente esta pensión se interrumpió con la Revolución de Octubre y, casi con toda seguridad, incluso un año antes.

En Alemania es cada vez más difícil vender sus cuadros, ya que la grave crisis económica de los años veinte también afectaba a los potenciales compradores. En estos años Jawlensky viaja muchísimo presentando numerosas veces algunas obras suyas en exposiciones colectivas y, más raramente, en exposiciones particulares; así es como en 1922 va a Berlín, a Essen, probablemente también a Dresde, y en 1923 viaja a Brunswick, donde el galerista y coleccionista Otto Ralfs le compra, y en años sucesivos también expone, varios cuadros suyos. En 1925 viaja a Dresde y Berlín, donde muy probablemente se reúne con sus amigos de la Bauhaus, donde volvería en 1927. En 1925 Emmy Scheyer hace una breve visita a Jawlensky, dado que ha regresado a Europa para una corta estancia.

Entre 1926 y 1927 el artista advierte los primeros síntomas de la artritis deformante que acabará siendo fatal para él, y en 1927 se somete a una primera estancia terapéutica en Bad Wörishofen, donde esporádicamente pinta algún paisaje. En las postrimerías de los años veinte y principio de los treinta, Jawlensky pinta una pequeña serie de *Bodegones*, normalmente platos con frutas o algún florero: el género de la naturaleza muerta adquirirá nueva importancia después de 1935. En 1927 conoce a la joven pintora de Wiesbaden Lisa Kümmel, que le ayudará en años sucesivos a despachar su correspondencia y reordenar y catalogar sus obras, y a quien dictará en 1937 sus memorias; también de Lisa Kümmel pintará algún retrato. Están empezando para Jawlensky los años más difíciles y duros, llenos de sufrimientos y humillaciones, pero aún no muestran sus cuadros las señales de los primeros tormentos que afligen al artista. En efecto, una pintura como *Cabeza abstracta, Aparición* (catálogo, núm. 100), de 1928, está llena de vitalidad, energía y alegría de vivir. Precisamente en 1928 Emmy Scheyer vuelve una vez más a Alemania, visitando a Jawlensky, devolviéndole algunas obras y llevándose otras a América; los dos se han mantenido en contacto a través de una densísima correspondencia rica en informaciones y testimonio de los pesares de ambos.

En 1928 Jawlensky realiza el último traslado con su familia a otro piso en Wiesbaden. La situación financiera se hace más crítica y Helene decide obtener en París un diploma de esteticista para abrir a

(26) Will Grohmann, *Das Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle*. En «Cicerone», XVII, 1925.

su regreso un salón de belleza que tendrá gran éxito. Tampoco Andreas puede dedicarse ya únicamente a la pintura y contribuye a la economía doméstica desarrollando distintos trabajos, como eventual vendedor de café o té, trabajando en una tienda de puros o realizando carteles publicitarios. La salud de Alexej va empeorando y los gastos para curas médicas de diversos tipos, a veces estafararias y a menudo contraproducentes, pero en cualquier caso inútiles, empiezan a incidir de una manera notable en la economía familiar. Un nuevo apoyo le viene de la mecenas de arte, coleccionista y galerista Hanna Bekker von Rath, a quien había conocido en Wiesbaden en 1927, que funda en 1929, junto con algunos apasionados del arte, una Sociedad Jawlensky cuyos miembros pagan al artista una modesta contribución mensual y, transcurridos cuatro años, cada uno de ellos recibirá un cuadro anual. El soporte financiero es tan útil económica como moralmente, ya que justo en 1929 Jawlensky empieza a manifestar los primeros signos de parálisis en las manos y rodillas y a sufrir continuos e intensos dolores en las articulaciones. No obstante, Jawlensky va personalmente en septiembre a la inauguración de la exposición dedicada al grupo de Los Cuatro Azules que Ferdinand Möller realiza en su galería de Berlín. En enero de 1930 Kandinsky y su mujer Nina visitarán a los Jawlensky en Wiesbaden. Inmediatamente después, Jawlensky tiene que ser ingresado en una clínica antroposófica de Stuttgart para unas prolongadas curas. De vez en cuando le visita la pintora Ida Kerkarius.

En Wiesbaden conoce a la crítica de arte Mela Escherich, la cual escribirá unos textos excelentes sobre él, y al pintor Karl Schmidt-Rottluff, conocido muy probablemente a través de Hann Beckker von Rath, que es un entusiasta de las *Cabezas abstractas* de su compañero. Realiza también otras curas termales en agosto, esta vez en Checoslovaquia, en Piestany. Los próximos años transcurren así, sufriendo, pintando con enorme dedicación sus *Cabezas abstractas* cada vez más perfectas, esperando las cartas de la Scheyer, ávido de noticias suyas y con la esperanza de conseguir algún pequeño éxito, recibiendo las visitas de algún amigo y haciendo curas. En 1932 Helene tiene que clausurar su salón de belleza, y de esta forma otra fuente de ingresos se cierra. Jawlensky viaja a Berlín para una nueva cura, pero aprovecha este viaje para visitar a Kandinsky en Dessau. Después va a Bad Wörishofen, siempre para someterse a curas termales. Emmy Scheyer y Jawlensky se ven en abril de 1933, cuando ella viene por última vez a Europa, llevándose ella consigo nuevas obras de su favorito: pero también para ella es cada vez más difícil vender algún cuadro. En este año el régimen nazi prohíbe a Jawlensky exponer sus obras, puesto que su arte se considera degenerado. En 1937 numerosas obras suyas serán confiscadas a diferentes museos alemanes. Para él es un tremendo golpe no sólo porque la imposibilidad de exponer disminuye aún más las opciones para vender algún cuadro, que ya eran muy escasas, sino sobre todo porque este hombre apacible y enfermo no consigue entender en absoluto qué efecto nefasto pueden tener sobre el espectador sus cuadros serenos y elegíacos. En sus cartas, Jawlensky no se queja nunca abiertamente del régimen nazi ni habla de la situación política (quizá sufría la interceptación de sus cartas y por consiguiente la intervención de la censura). Sólo una vez le escribe a Emmy que no entiende cómo alguien pueda juzgar sus *Cabezas abstractas* como *degeneradas*. Por segunda vez en su vida, como ya ocurriera en 1914, tiene que soportar las consecuencias de un acto político incomprensible que le humilla profundamente. Para él la humillación no consistía tanto en el hecho de que le negaran un derecho inherente a su condición de ciudadano, sino en ver cómo le echaban en cara un juicio moral tremendo: el de clasificar como *arte degenerado* sus pinturas, especialmente sus *Cabezas místicas*. Precisamente en este año pinta las *Cabezas* más logradas y maduras, con los colores más saturados, realizando muchas de ellas casi como queriendo exorcizar al demonio que se agita fuera de su estudio.

En 1934 empieza una nueva etapa de producción para Jawlensky, de la que habla en una carta de 1938 a Willibrord Verkade: *Así los años transcurrían con tanto trabajo. Y luego me puse enfermo y aún podía pintar, aunque mis manos se volvían cada vez más rígidas. Ya no podía sostener el pincel con una mano y tenía que utilizar las dos para conseguirlo, siempre con gran dolor. El formato que utilizaba se hizo muy pequeño y tenía que encontrar también una nueva técnica. Durante tres años pinté estas pequeñas cabezas abstractas como un obseso. Luego sentí que muy pronto iba a tener*

que dejar de pintar. ¡Y así fue! (27). En sus memorias escribe: Desde 1929 sufro una enfermedad muy dolorosa (arthritis deformans) que empeora de año en año y poco a poco mis brazos y manos están cada vez más rígidas y torcidas, y padezco terribles dolores. Dado que estaba muy imposibilitado por esta rigidez en codos y manos, tenía que buscar una técnica nueva. El último período de mis obras está realizado sobre formatos muy pequeños, pero los cuadros son todavía más hondos y espirituales, contados tan sólo mediante los colores. Puesto que sentía que en el futuro ya no iba a poder trabajar, elaboro como un obseso estas Meditaciones mías. Y ahora dejo estas pequeñas obras, que para mí son muy significativas, para el futuro de las personas que aman el arte (28).

Nace así la última y grandiosa serie de Jawlensky, con la que concluye el ciclo evolutivo de su arte: las *Meditaciones*. Parece increíble, pero durante cuatro años pinta cerca de 700, a menudo haciéndose atar el pincel entre las dos manos, ya totalmente rígidas. También esta serie tiene sus formatos: unos, 17x14 y otros, 25x17 cm. El rostro humano sufre un último proceso de transformación, tendente a reducir al mínimo las formas, en un lenguaje formal lapidario y casi estereotipado donde, sin embargo, la pincelada y el color están llevados al máximo de su fuerza expresiva. Las *Meditaciones* de 1934 tienen todavía el óvalo del rostro y calcan el esquema formal de las *Cabezas abstractas* aunque el rostro asuma a menudo una dirección inclinada, pero la pincelada y los colores empleados son muy diferentes de los utilizados en pinturas anteriores. Ahora emplea tonos más oscuros, frecuentemente marrón-rojizo, aplicados densamente con pinceladas más bien anchas. Poco a poco, el óvalo del rostro se abre a izquierda y derecha, desapareciendo como tal, y la pincelada se hace cada vez más vertical. El rostro se convierte en una estilizada cruz formada por anchas pinceladas oscuras y horizontales (ojos y boca) o verticales (la nariz). Ya no existe un contorno, sólo pequeñas pinceladas ligeramente diagonales que marcan una zona exterior a las pinceladas verticales del rostro, que aparece ahora visto de frente. El color alcanza en 1936 y 1937 una transparencia excepcional, luminosa, que recuerda de alguna manera los colores de las vidrieras góticas. Algunas *Meditaciones*, como *Juan el Bautista* (catálogo, núm. 114) y *Fuga en azul y rojo* (catálogo, número 115), tienen colores encendidos, casi violentos, pero la mayoría de estas obras tienen tonos mucho más contenidos. Al mismo tiempo que las *Meditaciones* pinta una serie de naturalezas muertas que muestran floreros, del mismo tamaño que las *Meditaciones* y con la misma técnica pictórica. También esta serie es muy numerosa, de hecho pinta más de 200 de ellas. Cuando los dolores le dan unas horas de tregua, Jawlensky se precipita a utilizar formatos mayores, como en *Rosas en un florero junto a la ventana* (catálogo, núm. 116), alcanzando resultados sorprendentes si se piensa en sus pésimas condiciones de salud. Todavía en 1935 logra pintar un cierto número de *Cabezas abstractas*, como, por ejemplo, *Cenizas* (catálogo, núm. 111), que tiene el formato habitual de 43x33 cm., tamaño que ahora hay que considerar grande en Jawlensky. Quizá en un principio el formato reducido era sólo una triste necesidad para Jawlensky, obligado a adaptar el tamaño a sus fuerzas físicas, pero precisamente de esa necesidad nace una increíble densidad de contenido insospechada en un primer momento para un formato tan pequeño, teniendo ahora que conseguir concentrar su mensaje en un espacio decididamente reducido. Ahora, en esta minúscula superficie, toda la gama de sus sufrimientos, de sus alegrías, de sus esperanzas, toda la intensidad de su propio deseo, se manifiesta a través del color; si las *Variaciones* eran canciones sin palabras, las *Meditaciones* son oraciones sin palabras. Jawlensky escribió que su arte es sólo meditación u oración a través de los colores: un ejercicio que se impone también a quien hoy se enfrente a sus *Meditaciones*.

En 1935 visita, con Lisa Kümmel, a unos amigos en Basilea y a Paul Klee en Berna; y en 1937 aún logra viajar hasta Bad Wörishofen con motivo de una última cura, pero tiene que interrumpir su estancia porque no tiene dinero. Es su último viaje, ya que durante 1938 la parálisis se extiende a todo el cuerpo, obligándole a permanecer durante los últimos años de su vida en la cama, dictando sus cartas a Lisa Kümmel. Conservó la lucidez hasta el final, que ocurrió el 15 de marzo de 1941.

(27) Weiler, 1970, pp. 125-126; Jawlensky, 1991, p. 34.

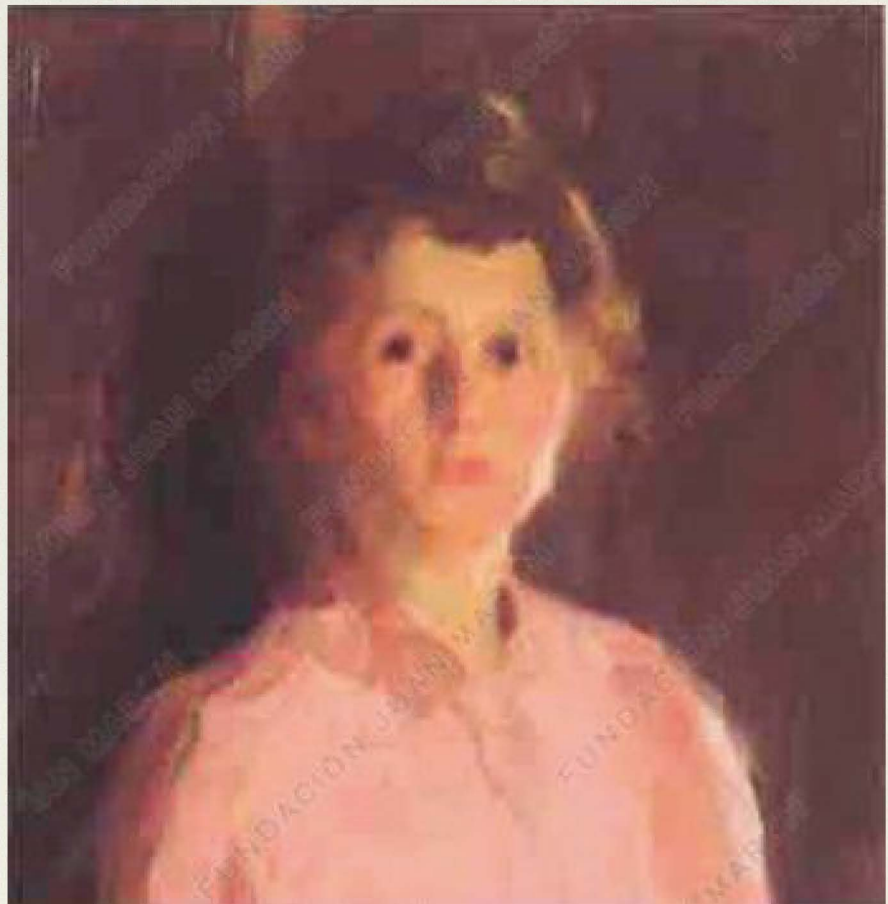
(28) Weiler, 1970, p. 120; Jawlensky, 1991, p. 33.

PINTURAS

1. ANJUTA, 1893.

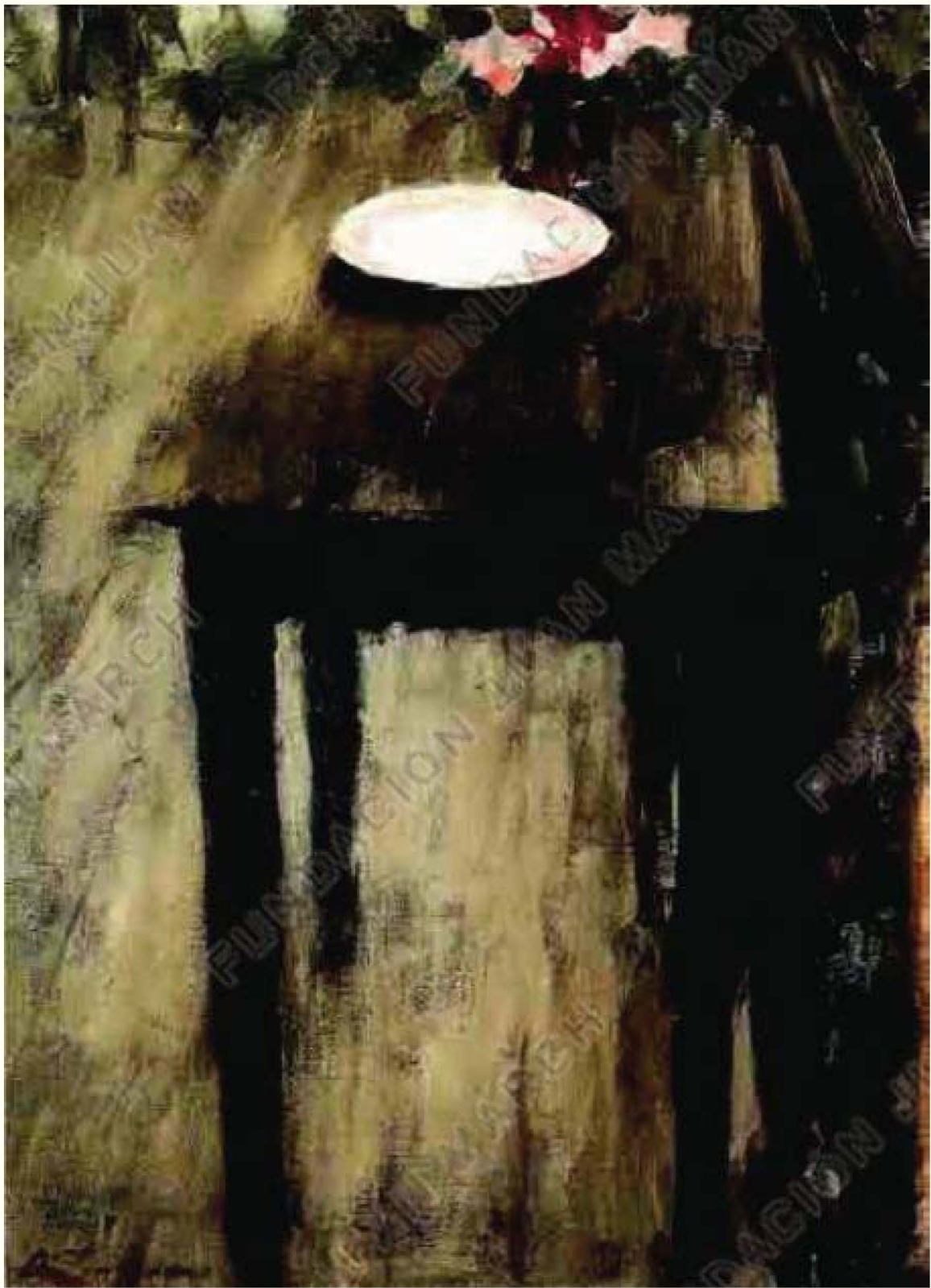


2. HELENE A LOS QUINCE AÑOS, 1900.





4. MARÍA I, 1901.



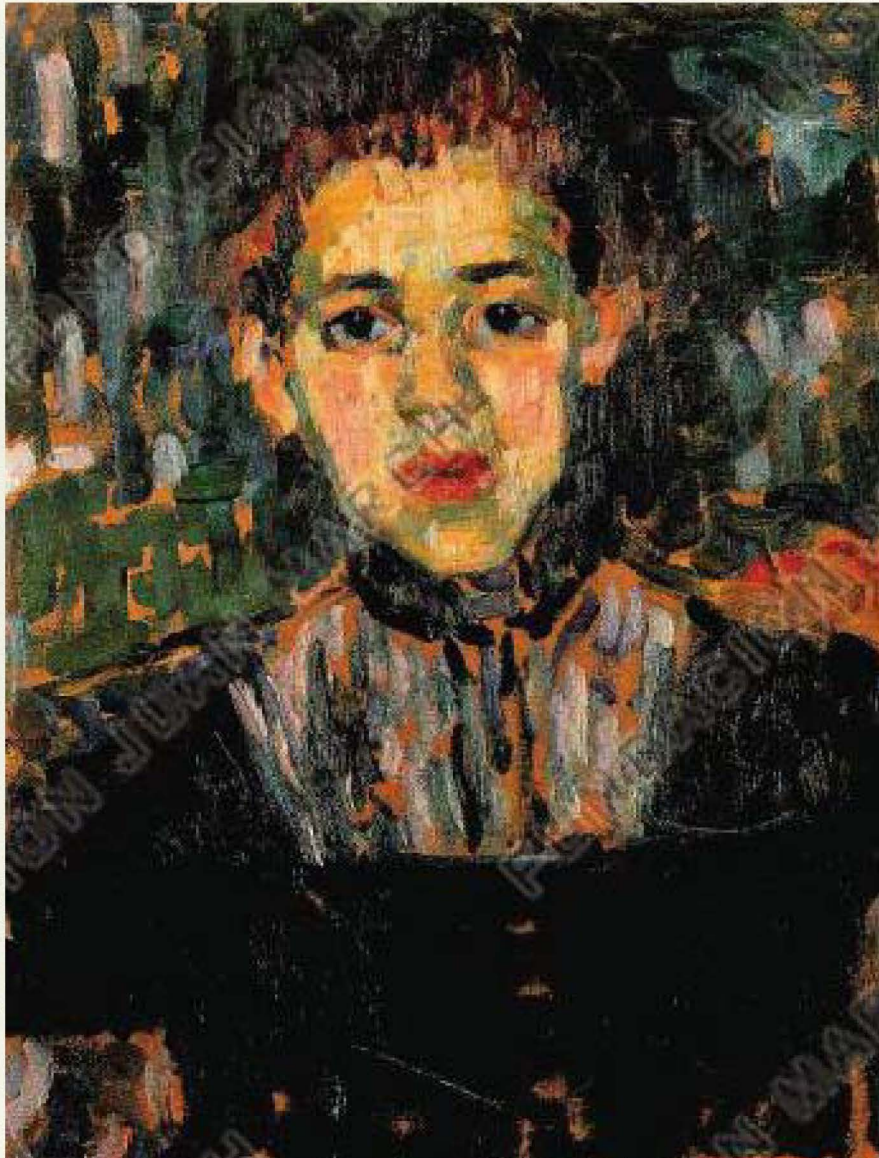
5. MESA NEGRA, 1901.



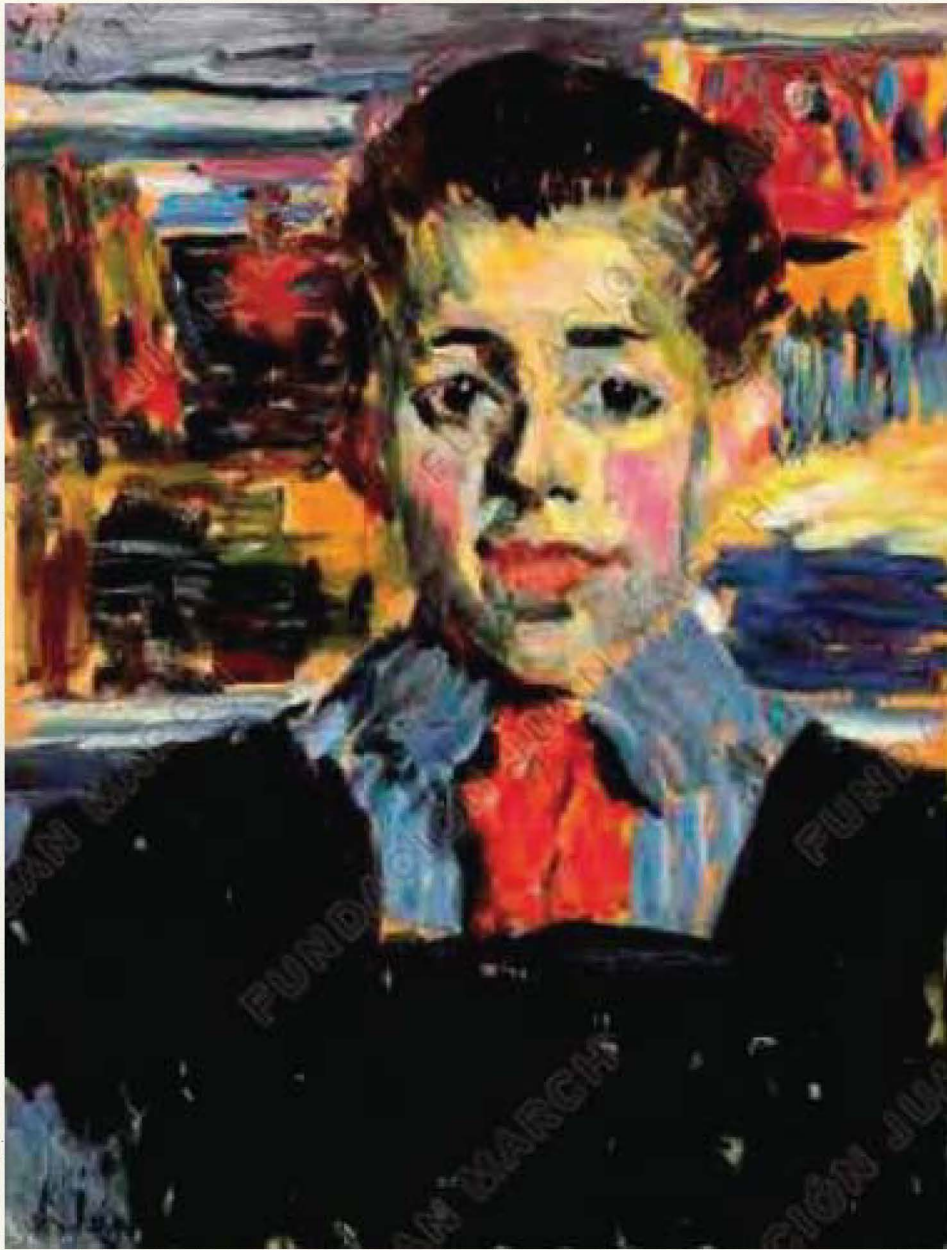
6. CERCA DE ANSBAKI, 1902.



9. PUESTA DE SOL, 1904.



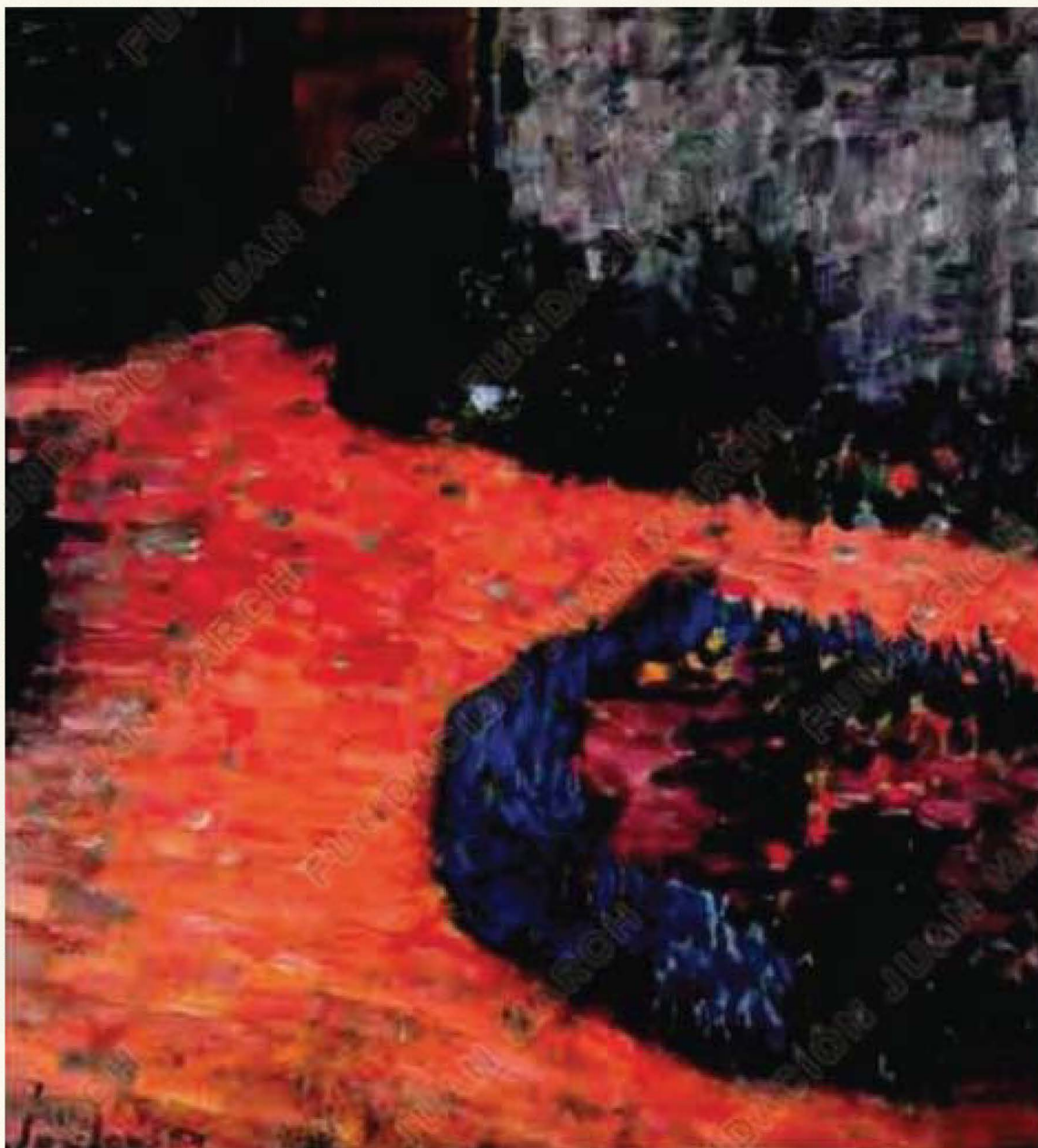
7. LA NIÑA MARIE, 1903.



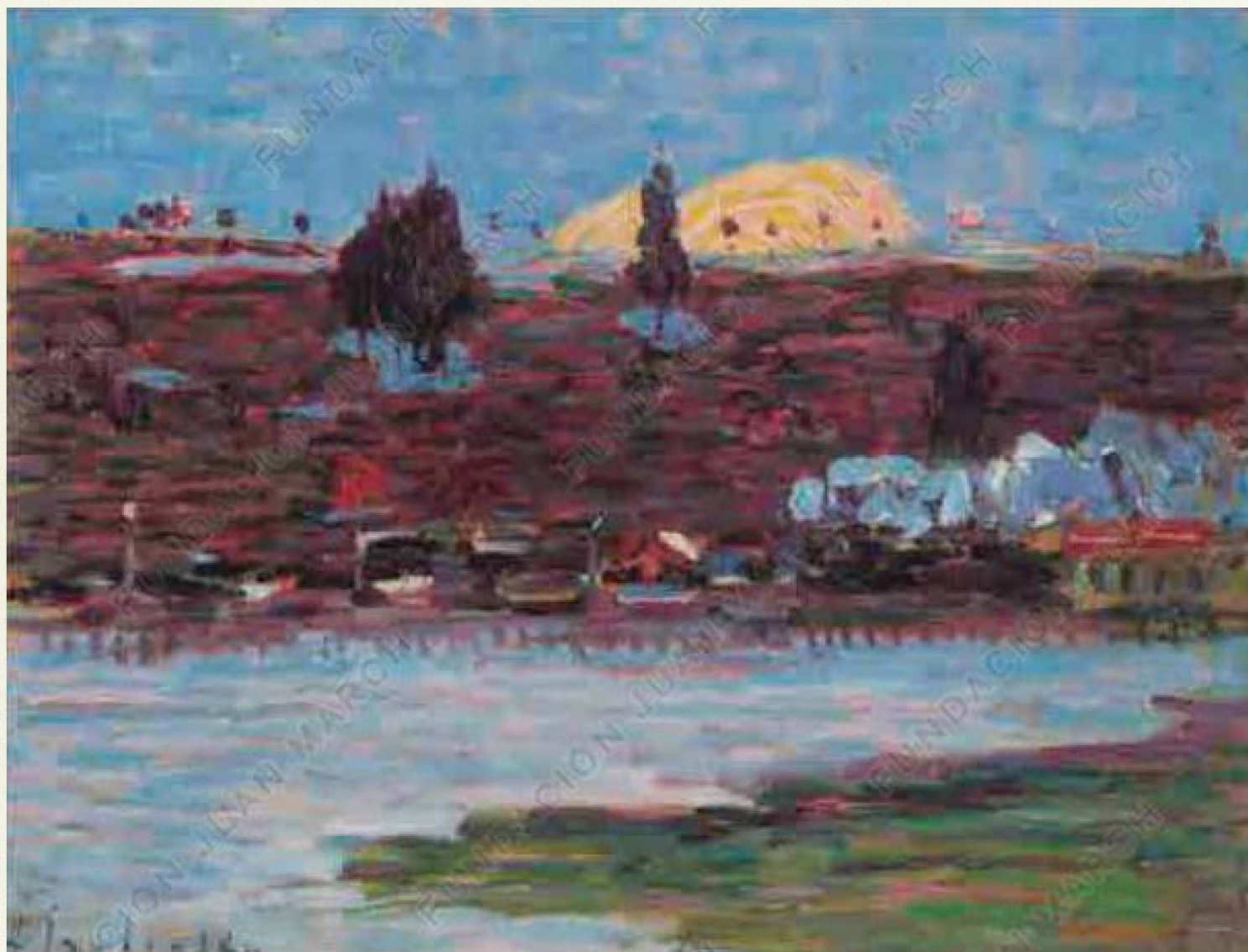
11. MUCHACHO, 1905.



8. AUTORRETRATO CON SOMBRERO DE COPA, 1904.



13. EL JARDÍN DE ANDREAS - CARANTEC, 1905.



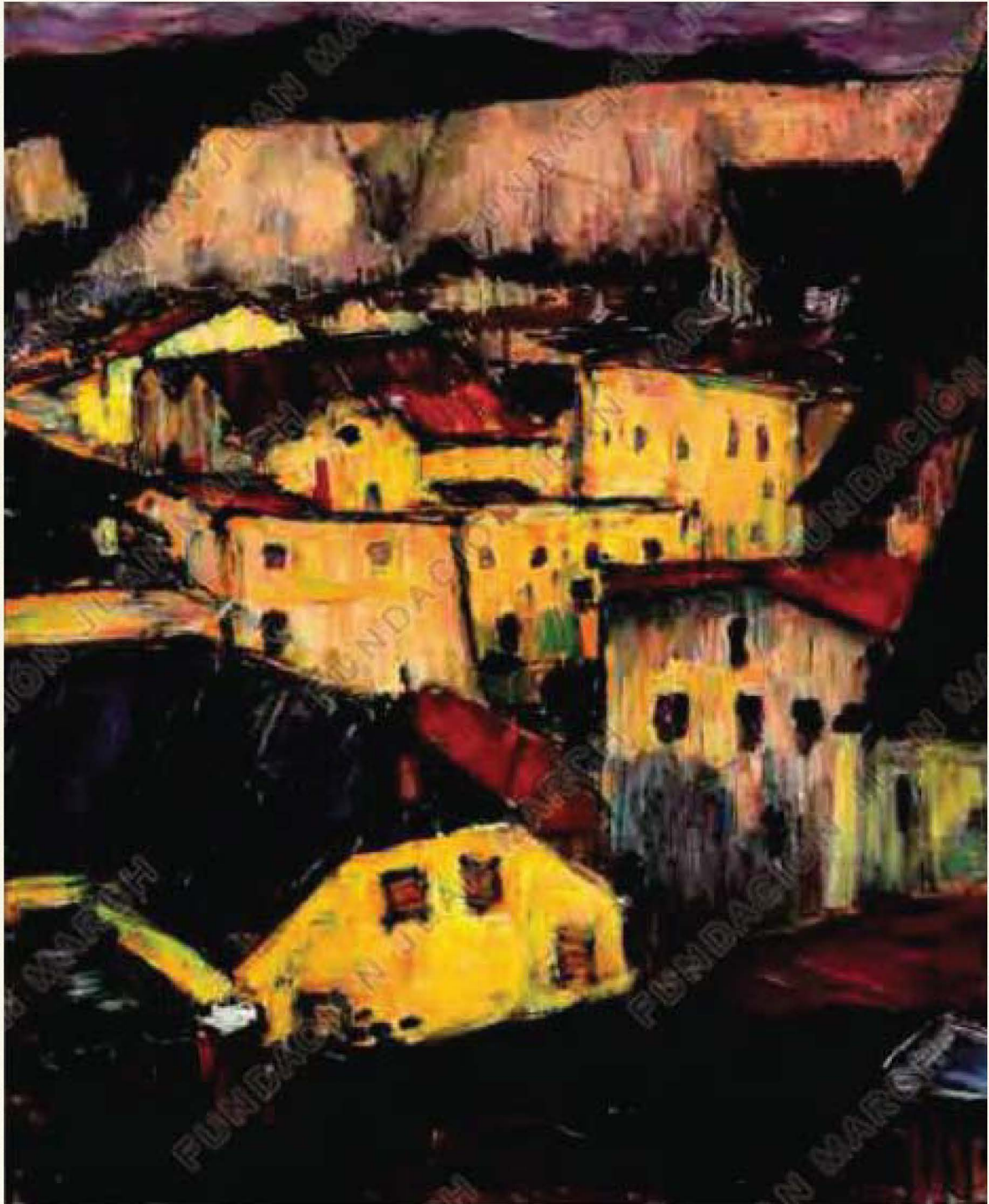
12. LA ESTACIÓN DE FÜSSEN EN MARZO, 1905.



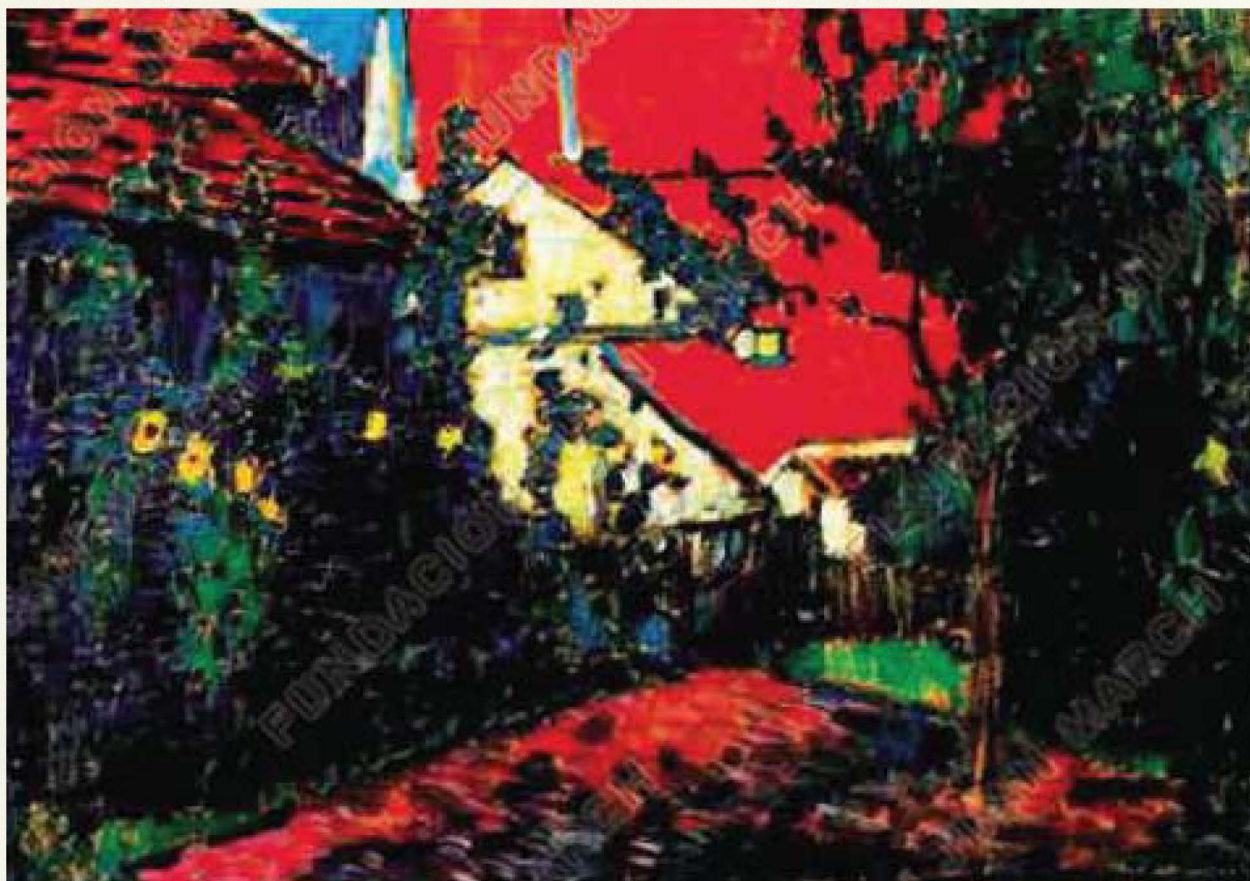
14. CASAS BRETONAS CON ALMIAR, c. 1905.



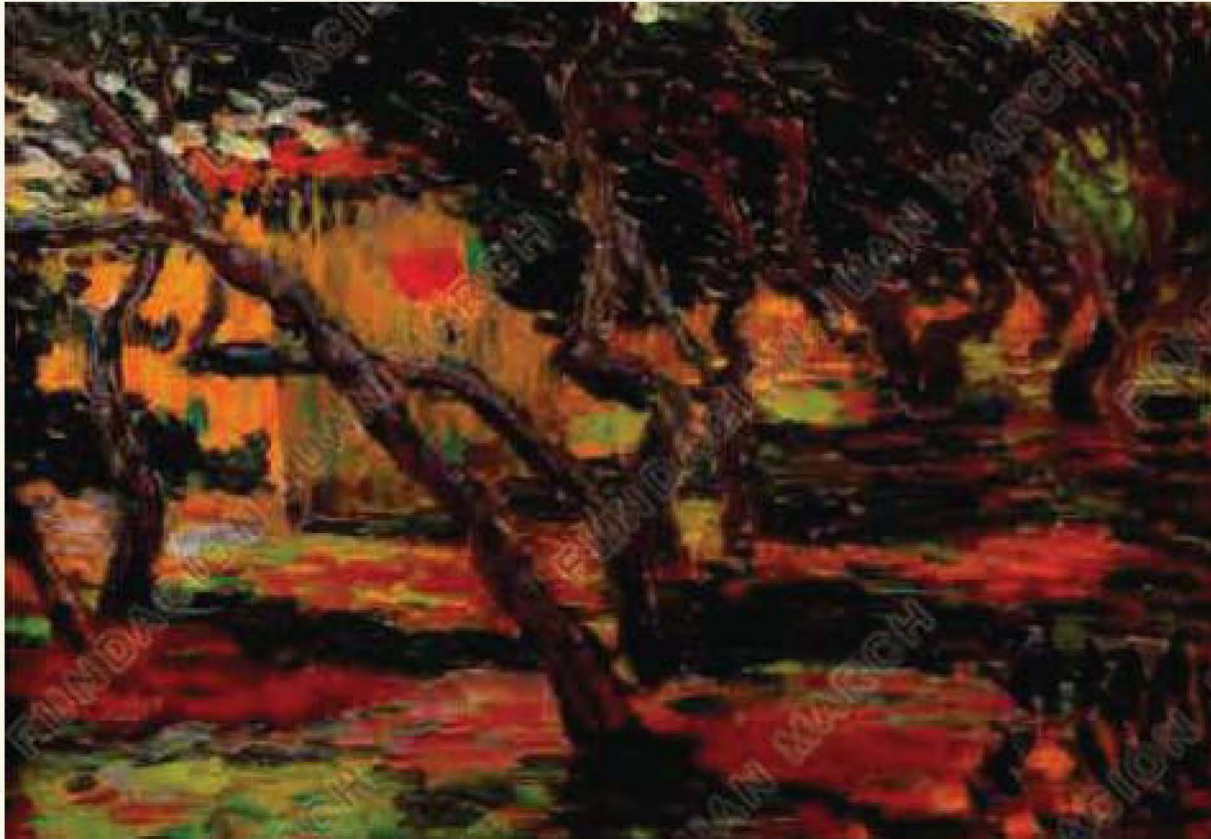
15. CAMPO DE TRIGO, c. 1905.



17. WASSERBURG AM INN, 1906.



18. TEJADOS ROJOS, c. 1907.



20. OLIVAR, c. 1907.



19. PAISAJE DE OTOÑO, 1907.

Fundación Juan March



21. BODEGÓN OVALADO CON FLORES, 1907.



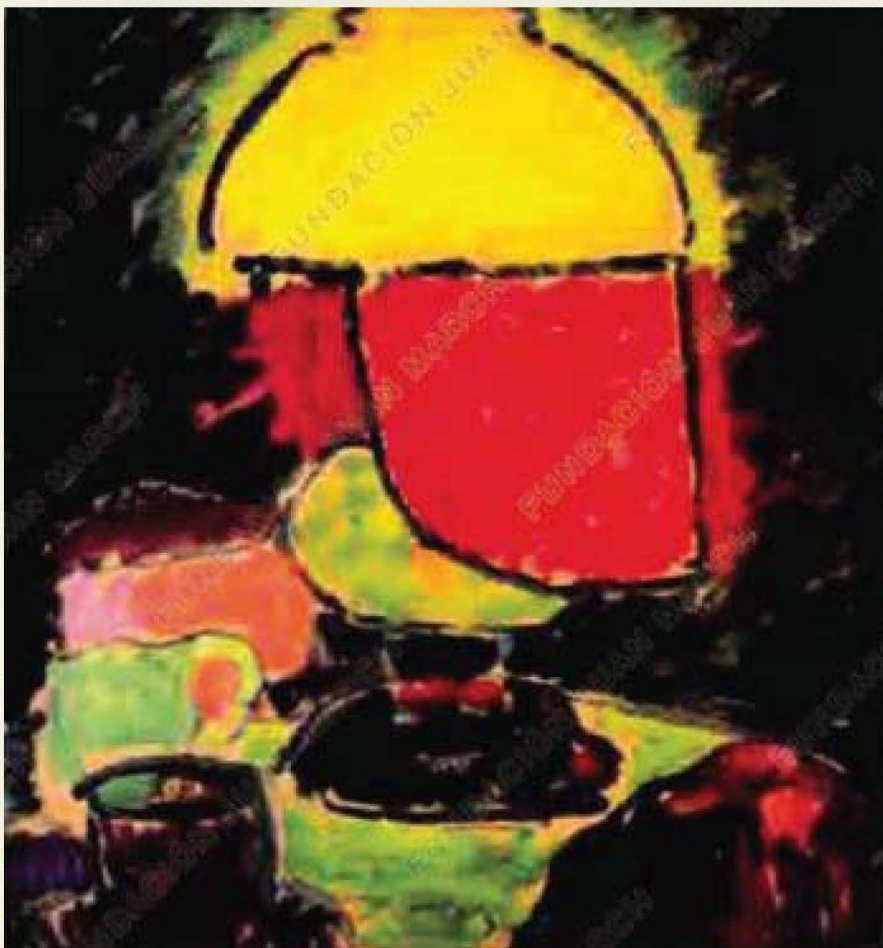
22. HELENE JAWLENSKY, 1908.



29. NIÑA CON ESTOLA VERDE, c. 1909.



23. BODEGÓN CON MANZANAS, 1908.



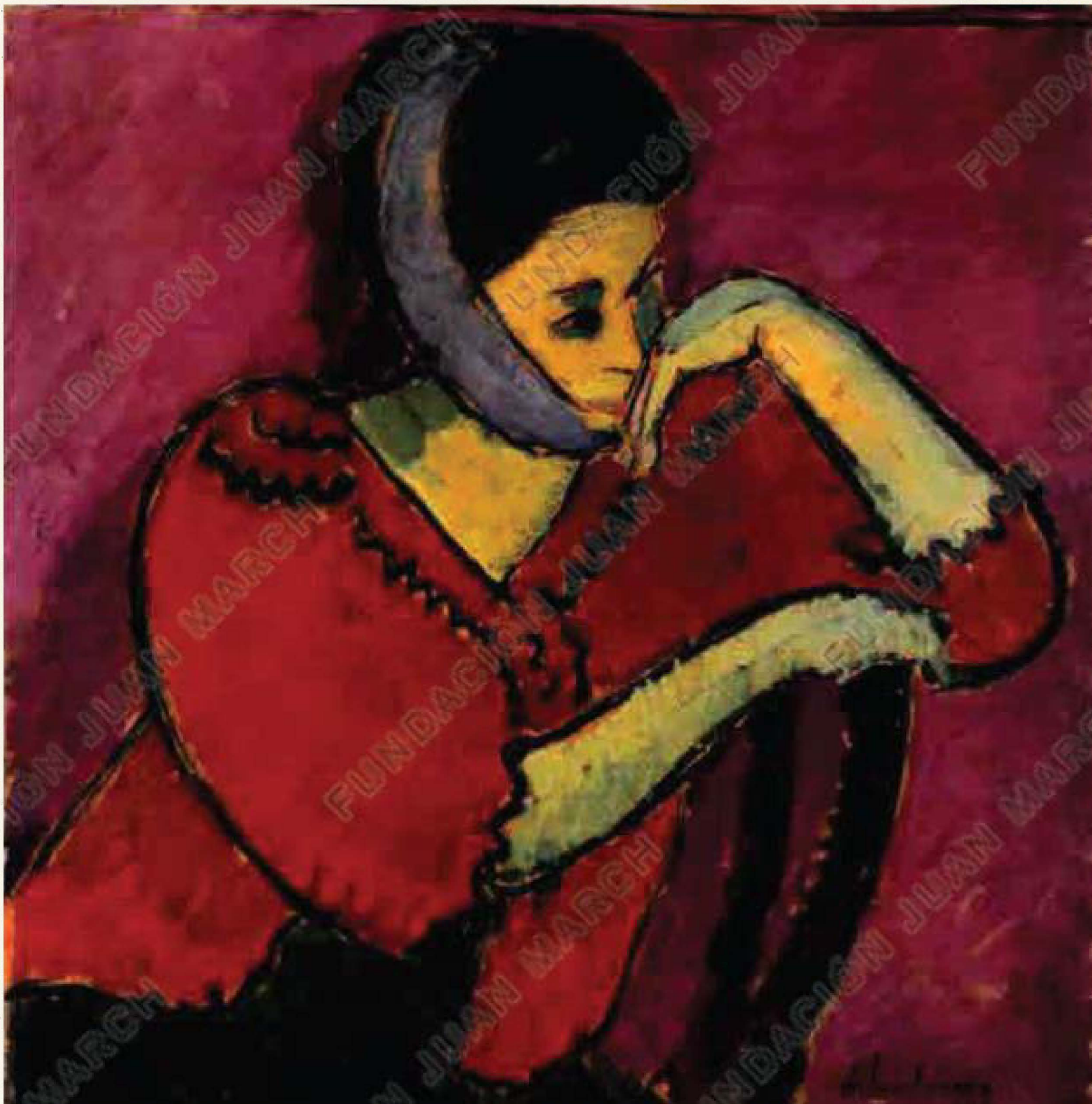
24. LA LÁMPARA, 1908.



25. BODEGÓN CON CAFETERA AMARILLA Y TETERA BLANCA, 1908.



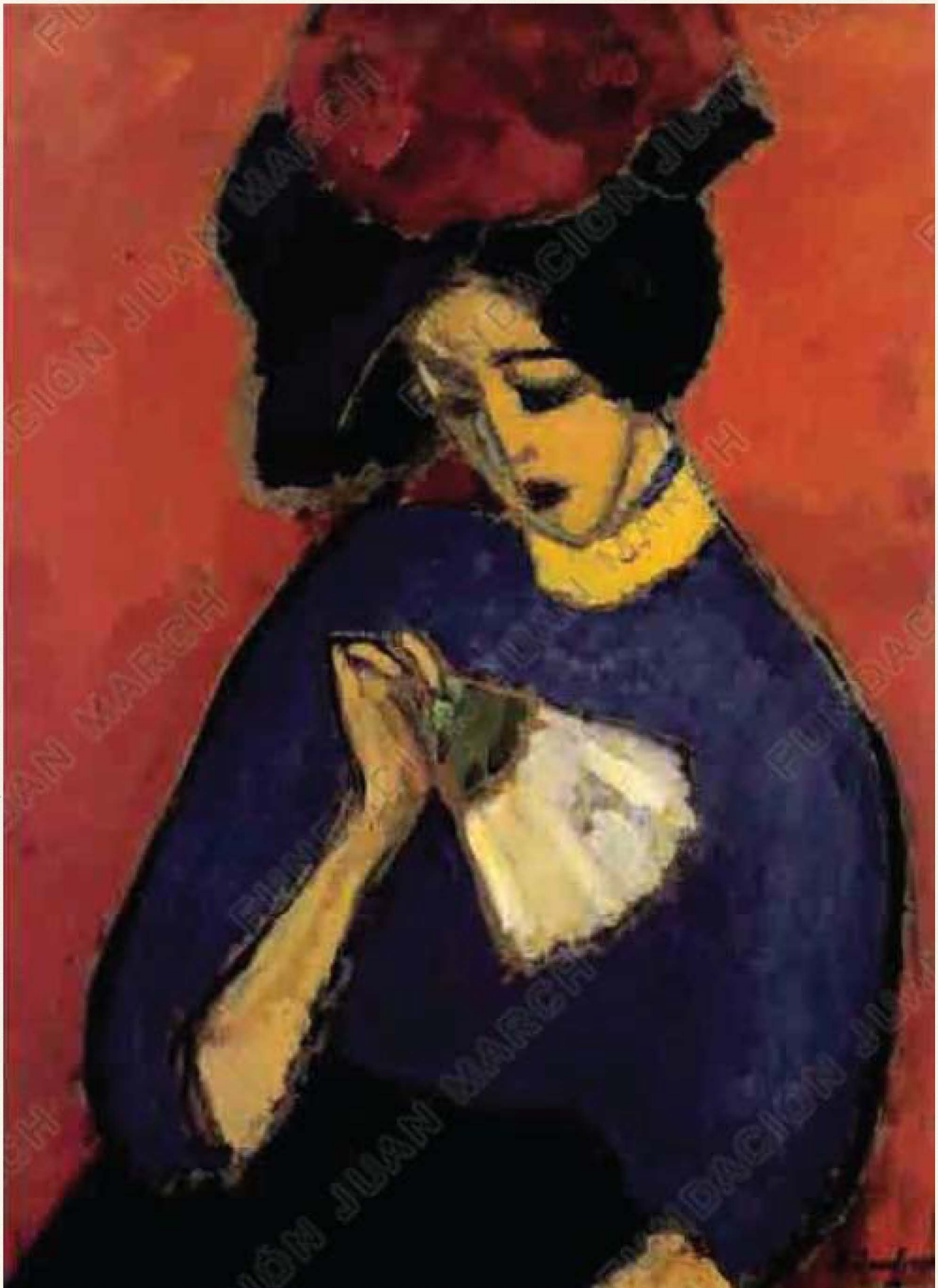
30. PAISAJE DE MURNAU, c. 1909.



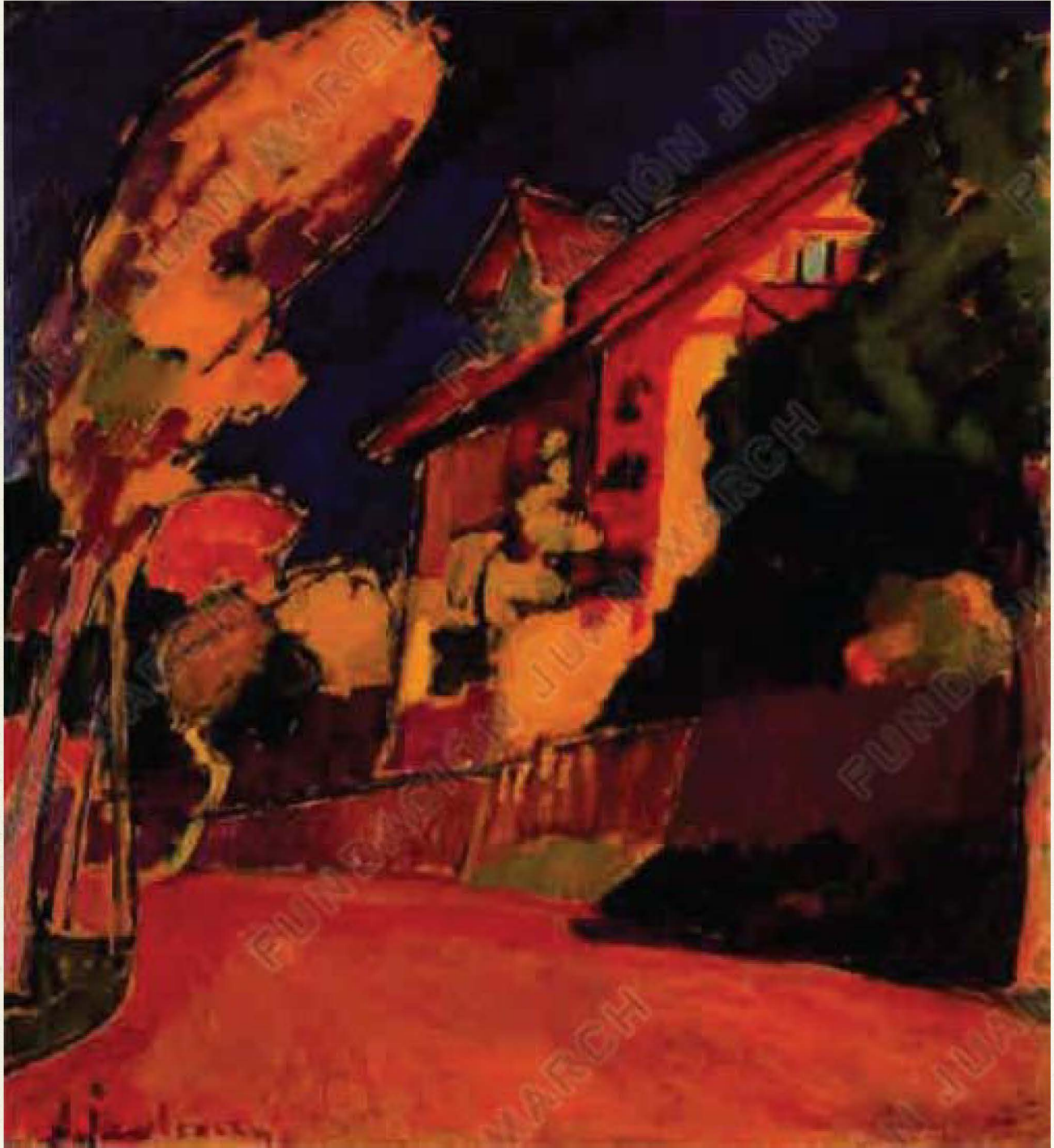
26. MUJER CON VENDA, c. 1909.



33. DOS NUBES BLANCAS, c. 1909.



28. MUJER CON ABANICO, 1909.



31. LA CASA AMARILLA, 1909.

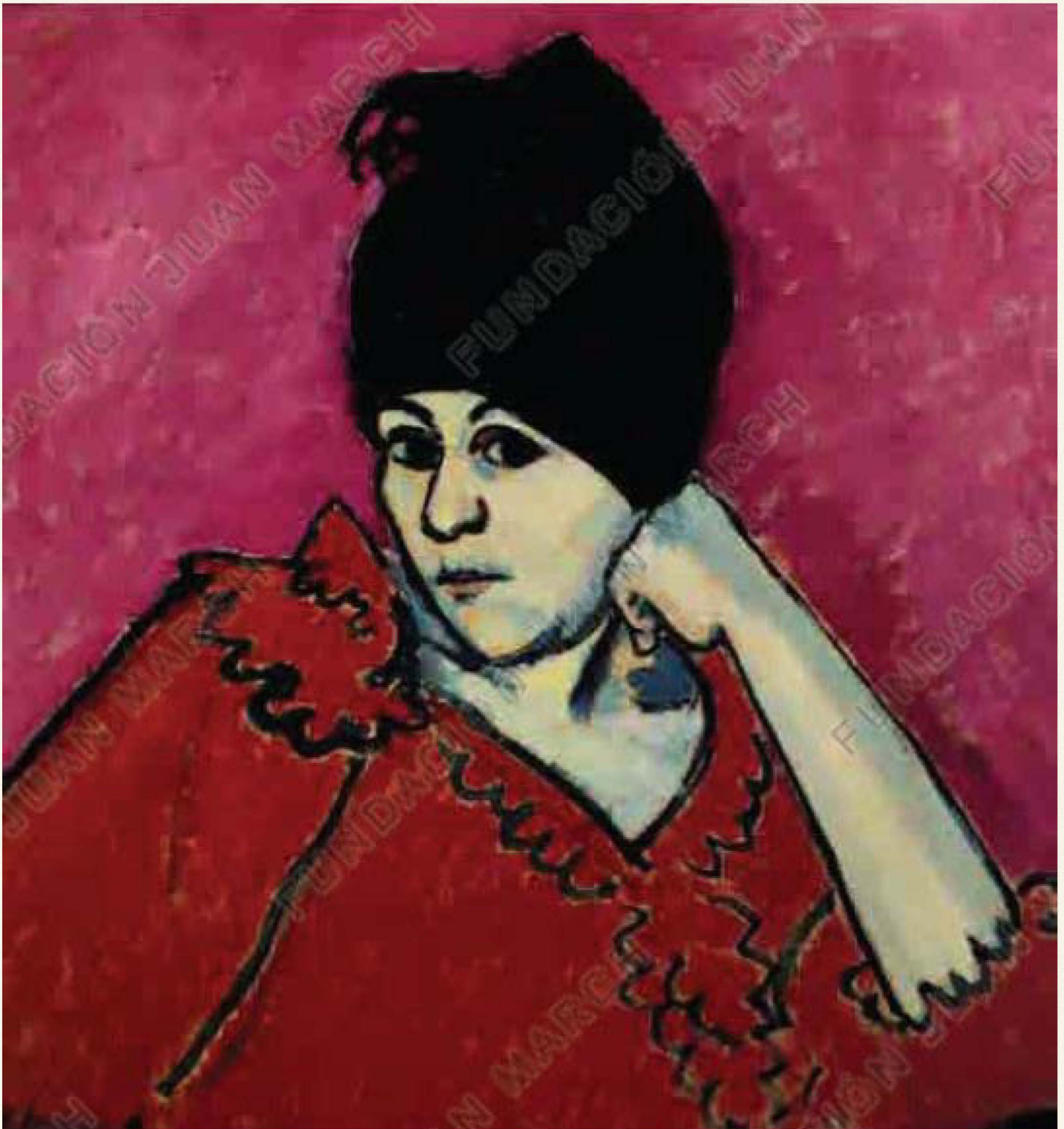
Fundación Juan March



34. BODEGÓN CON FLORERO Y JARRA, 1909.



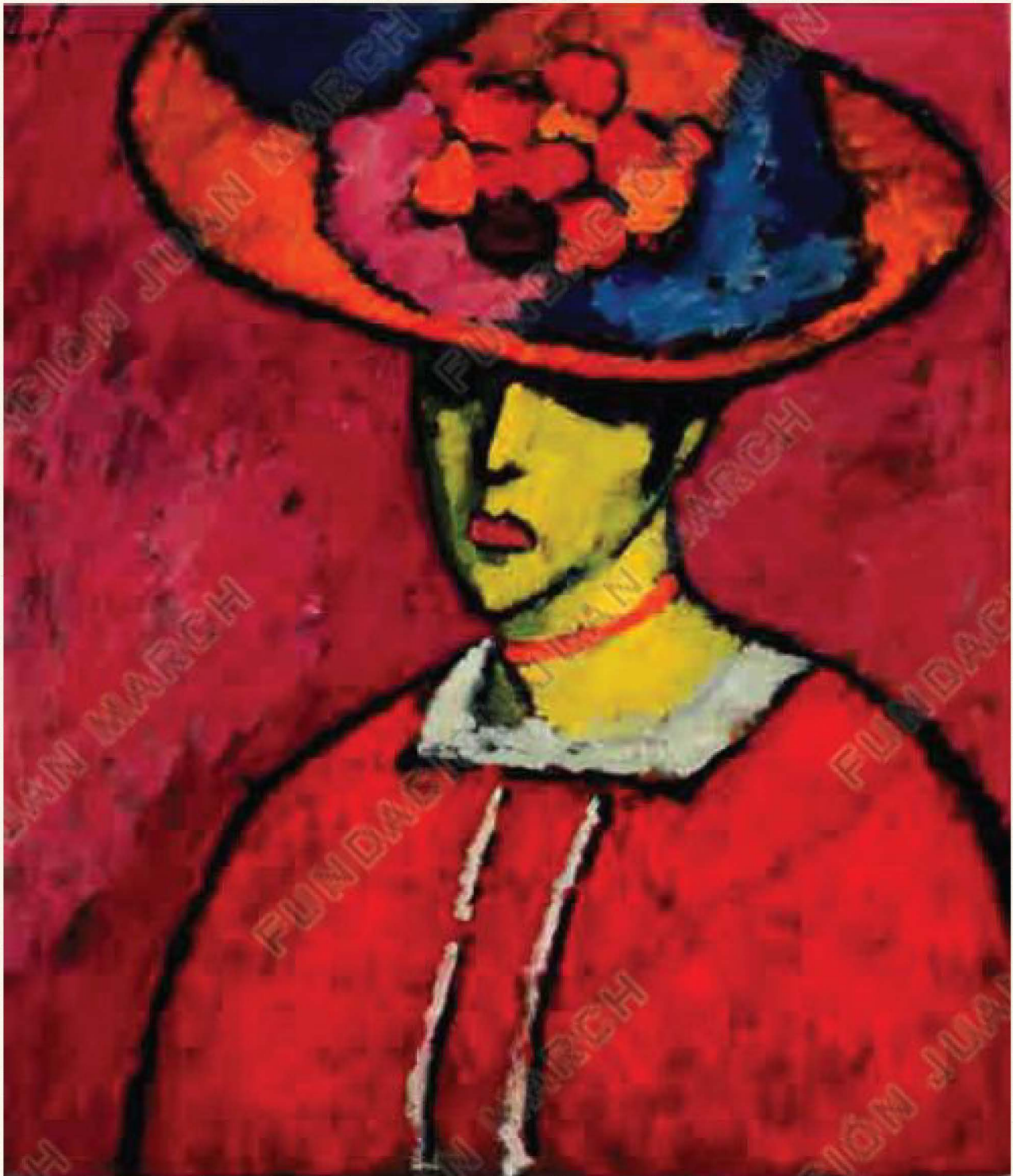
32. CAPILLA BIANCA EN MURNAU, 1909.



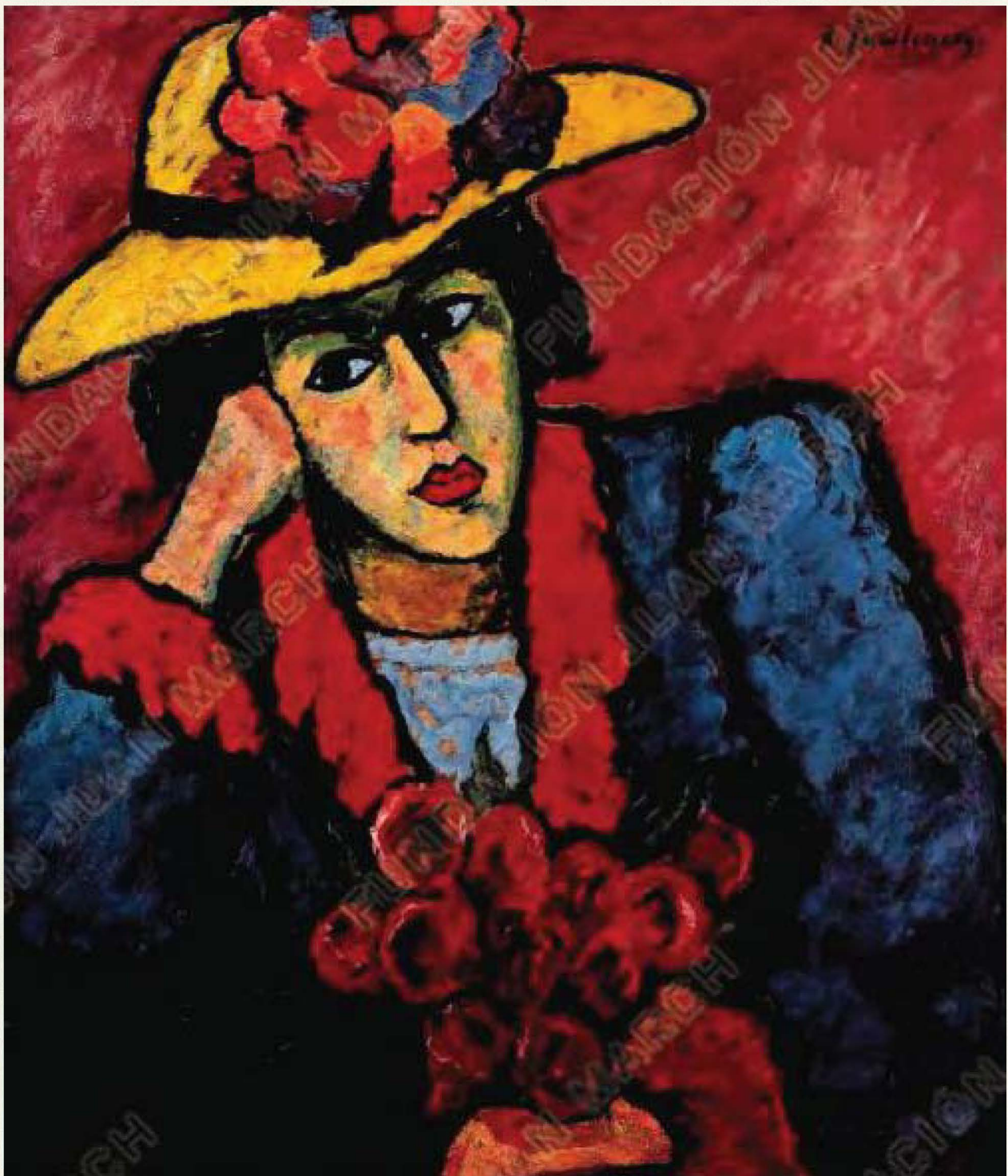
35. TURBANTE AZUL OSCURO, 1910.



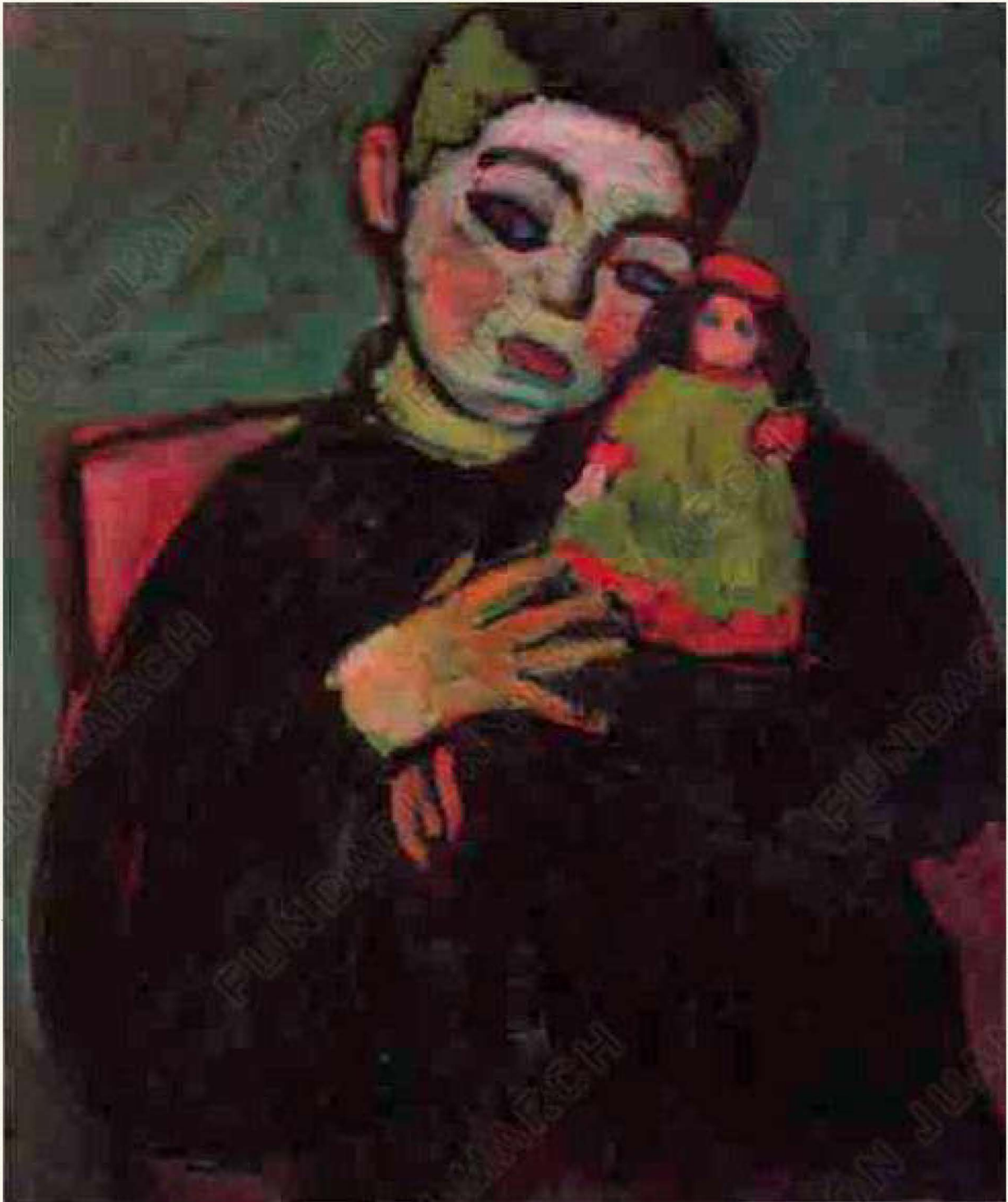
37. MUCHACHA CON SOMBRERO DE FLORES, 1910.



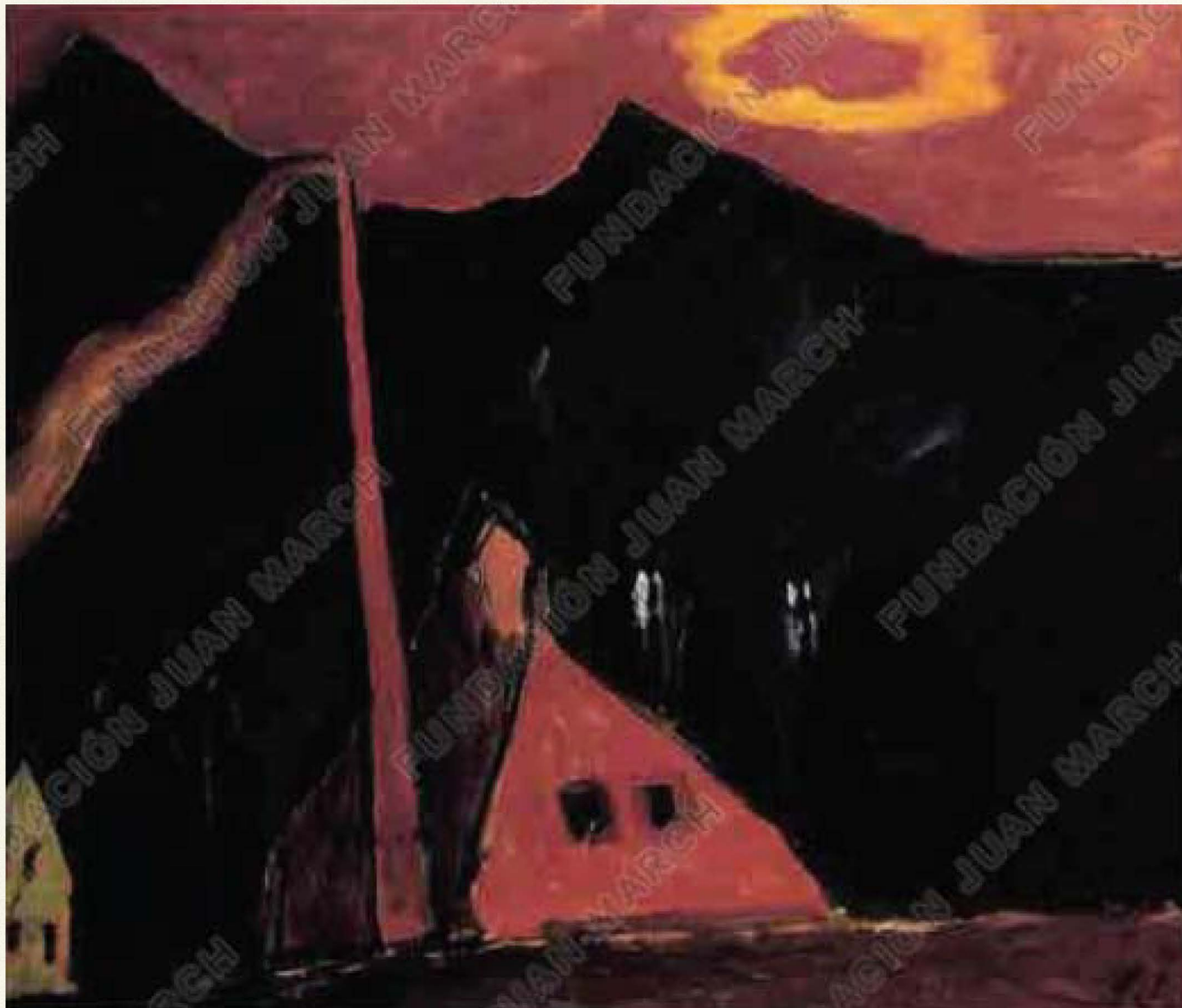
36. СНОККО, с. 1910.



38. DAMA CON SOMBRERO DE PAJA AMARILLA, c. 1910.

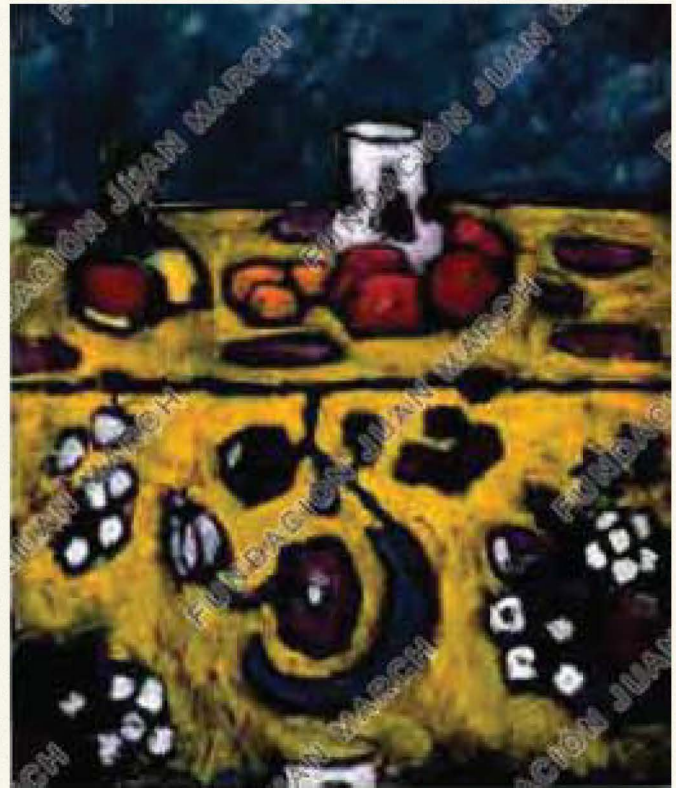


39. NIÑA CON MUÑECA, 1910.

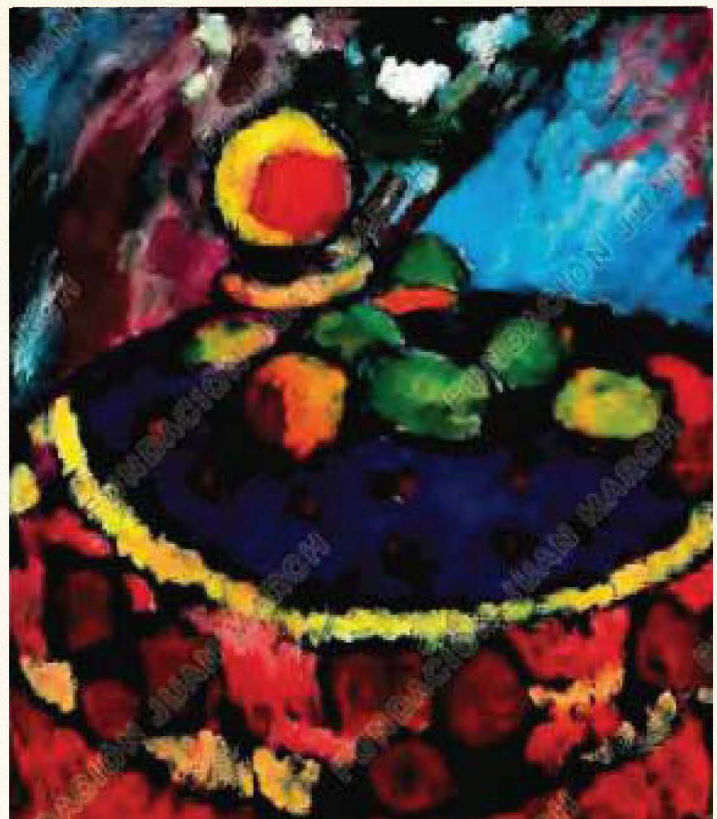


40. LA FÁBRICA, 1910.

43. BODEGÓN CON MANTEL DE COLORES, 1910.

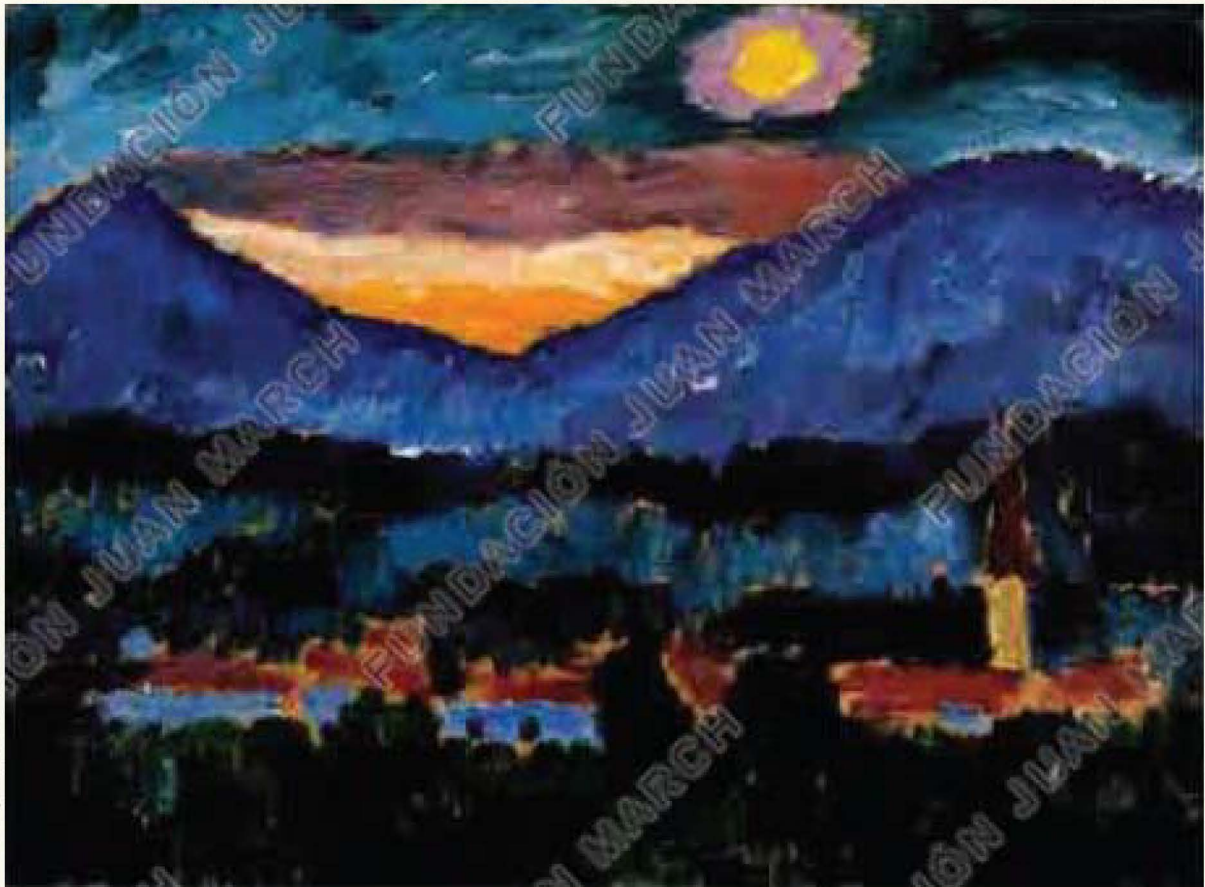


44. BODEGÓN CON MESA REDONDA, c. 1910.



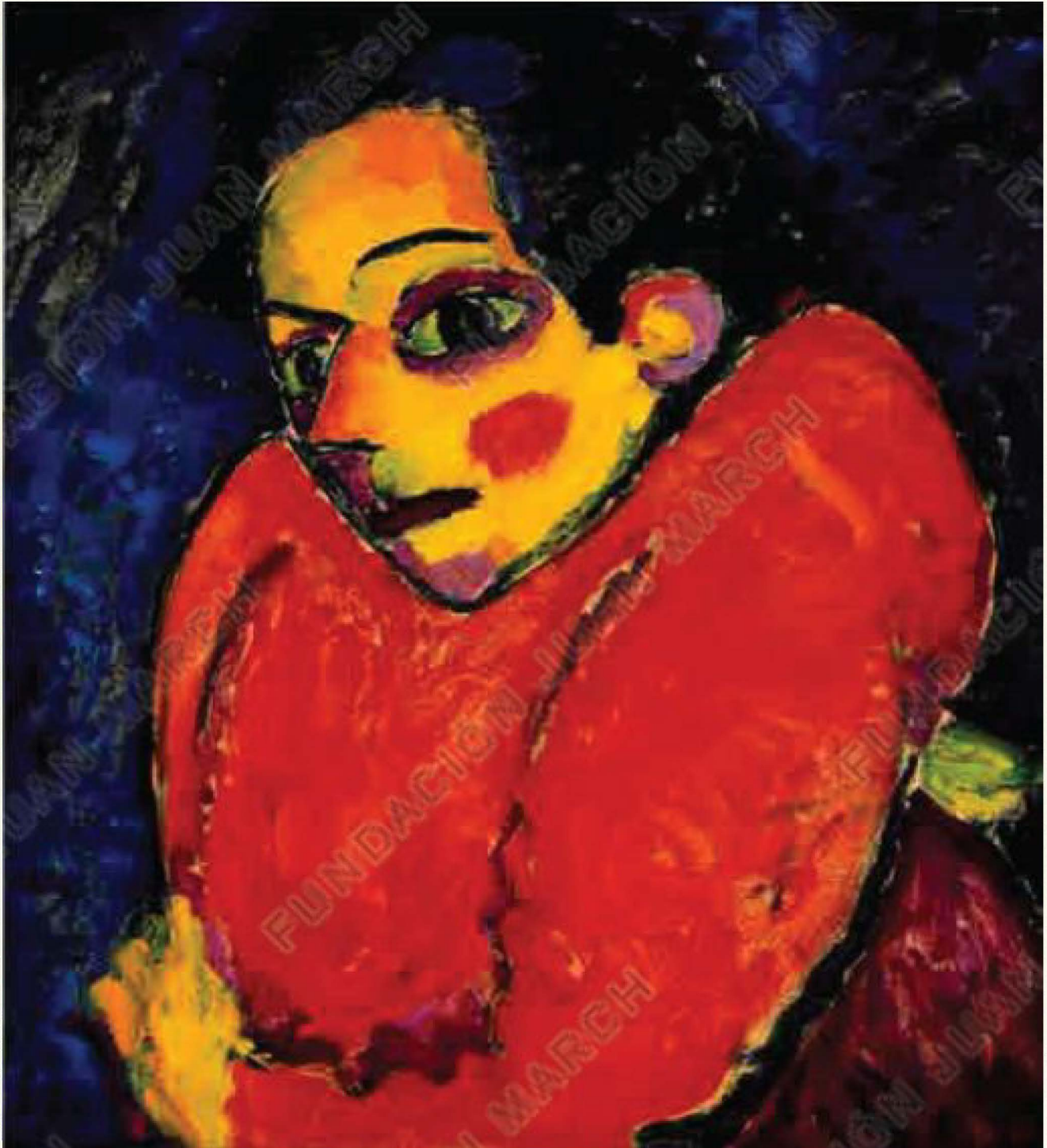


41. EL VALLE DE OY, c. 1910.



42. PUEBLO DE MONTAÑA, c. 1910

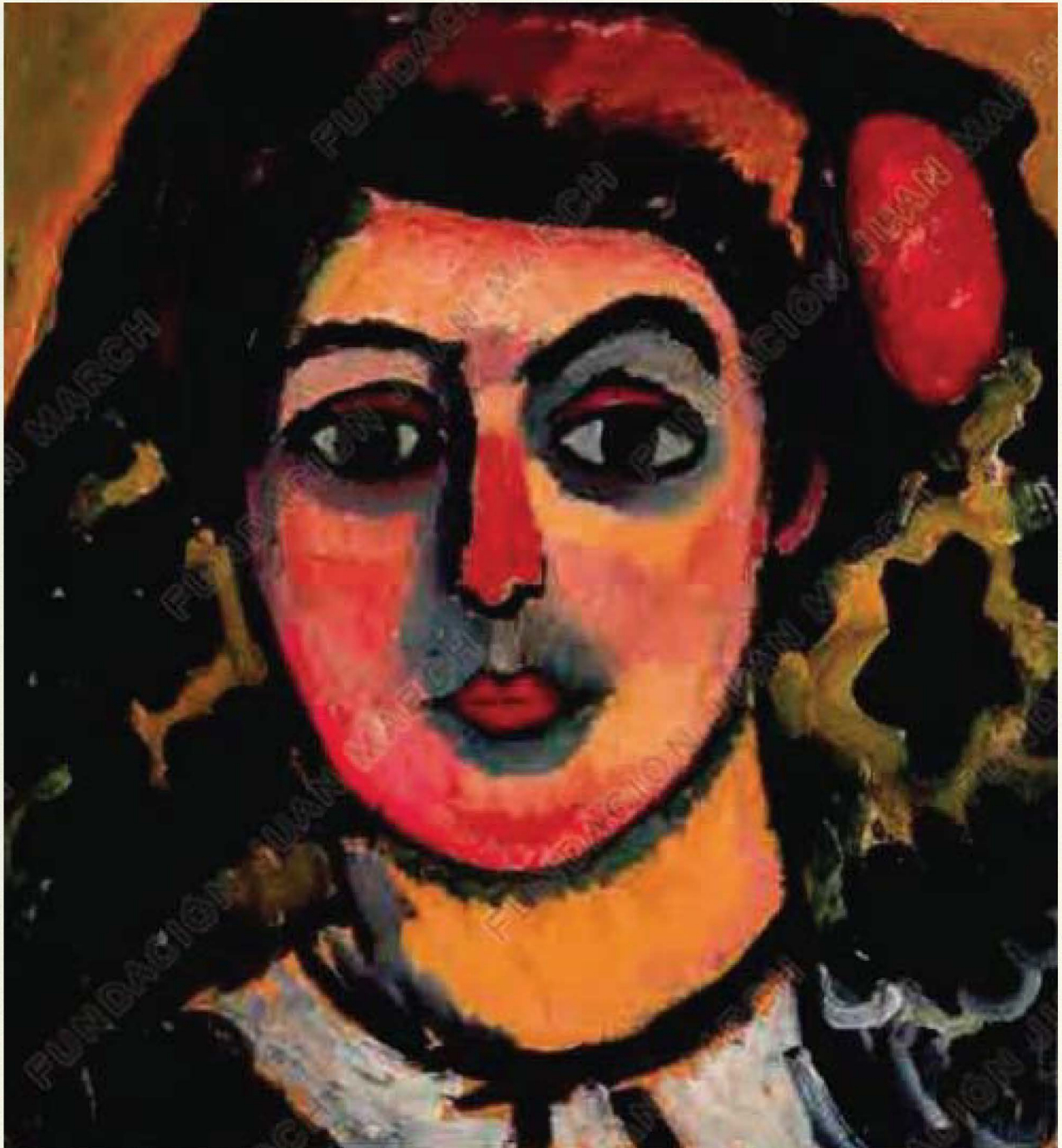
Fundación Juan March



45. LA CHEPA I, 1911.

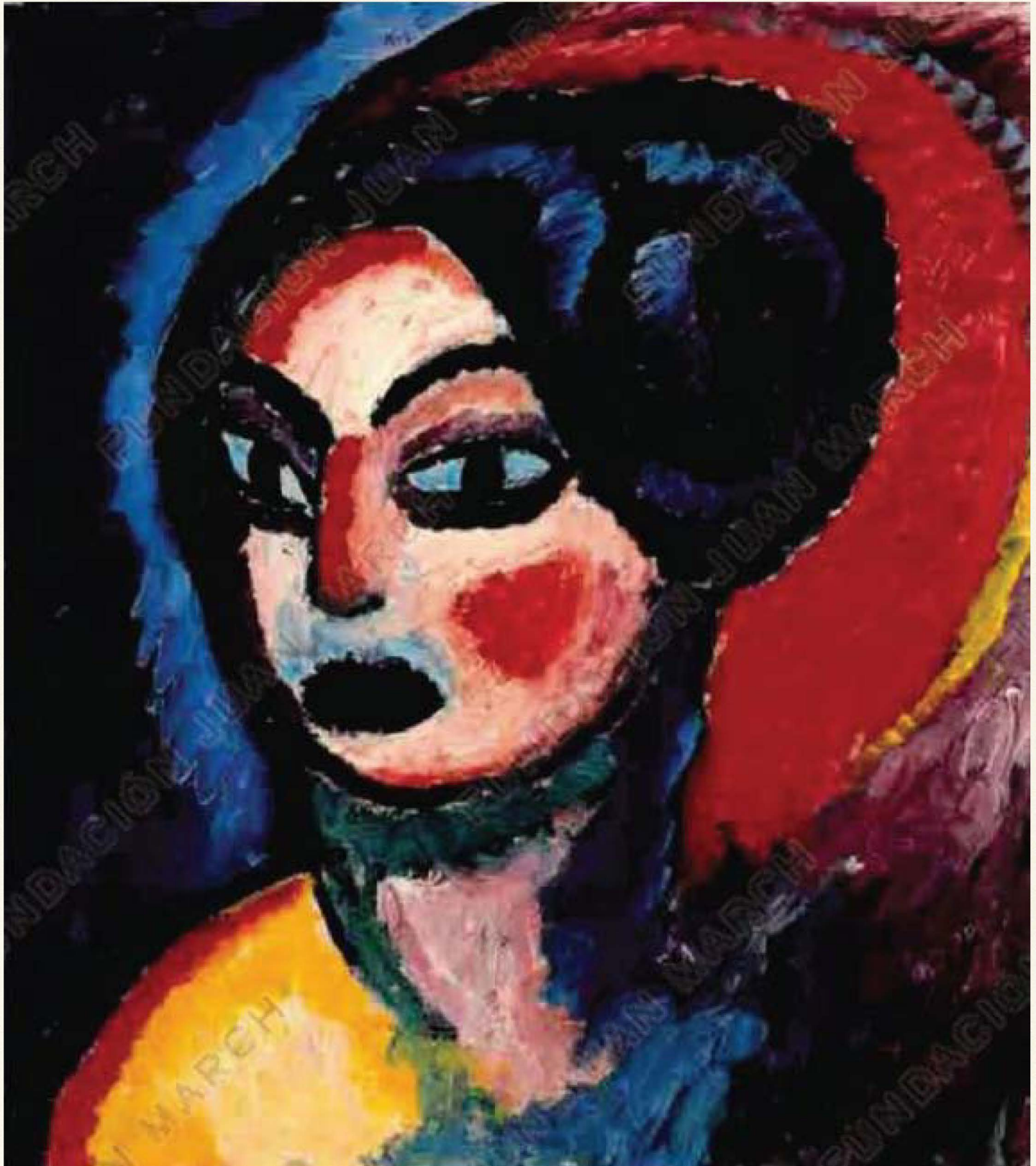


46. RUSA, 1911.

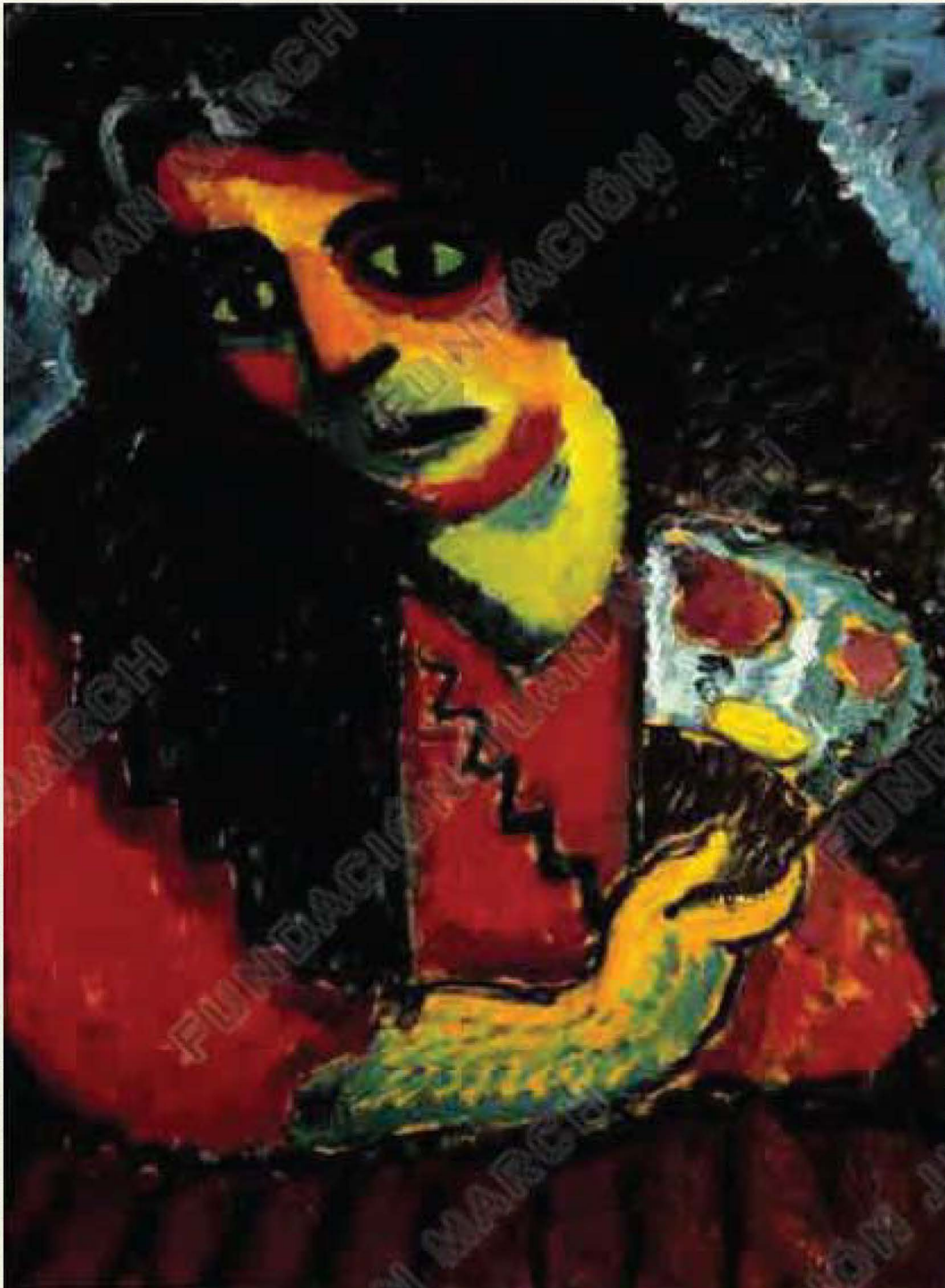


48. Ioa, 1912.

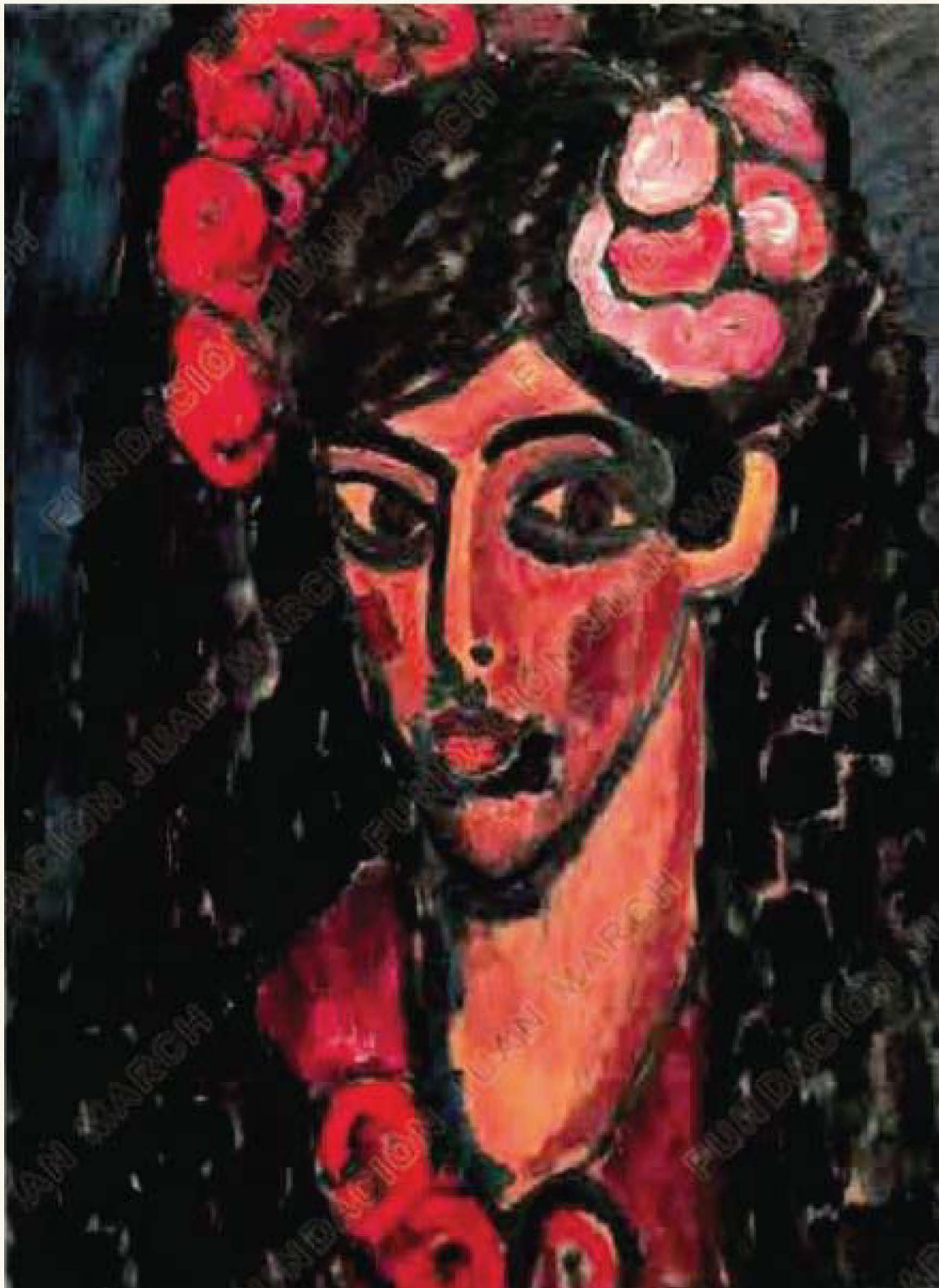
Fundación Juan March



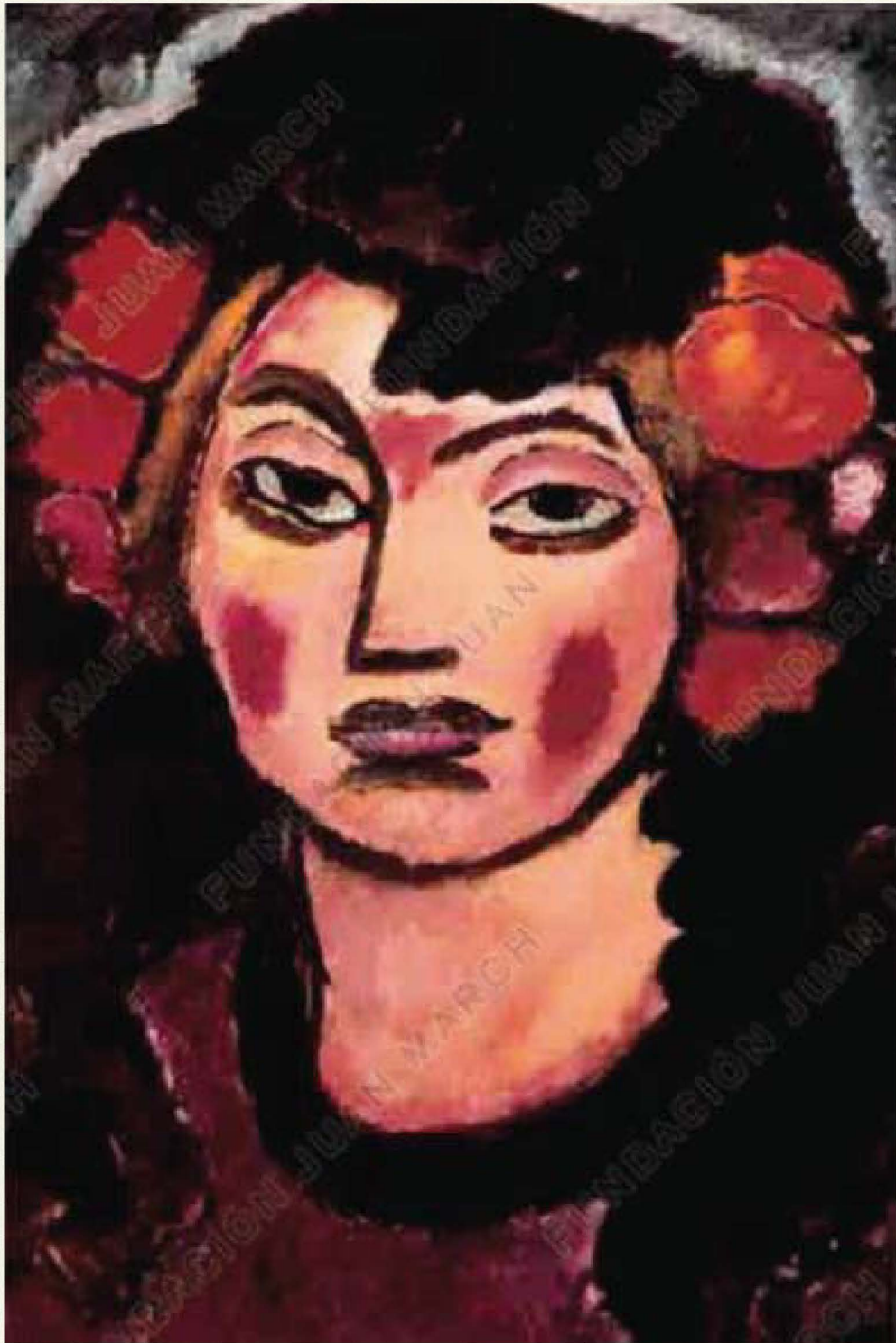
49. PRINCESA TURANDOT, 1912.



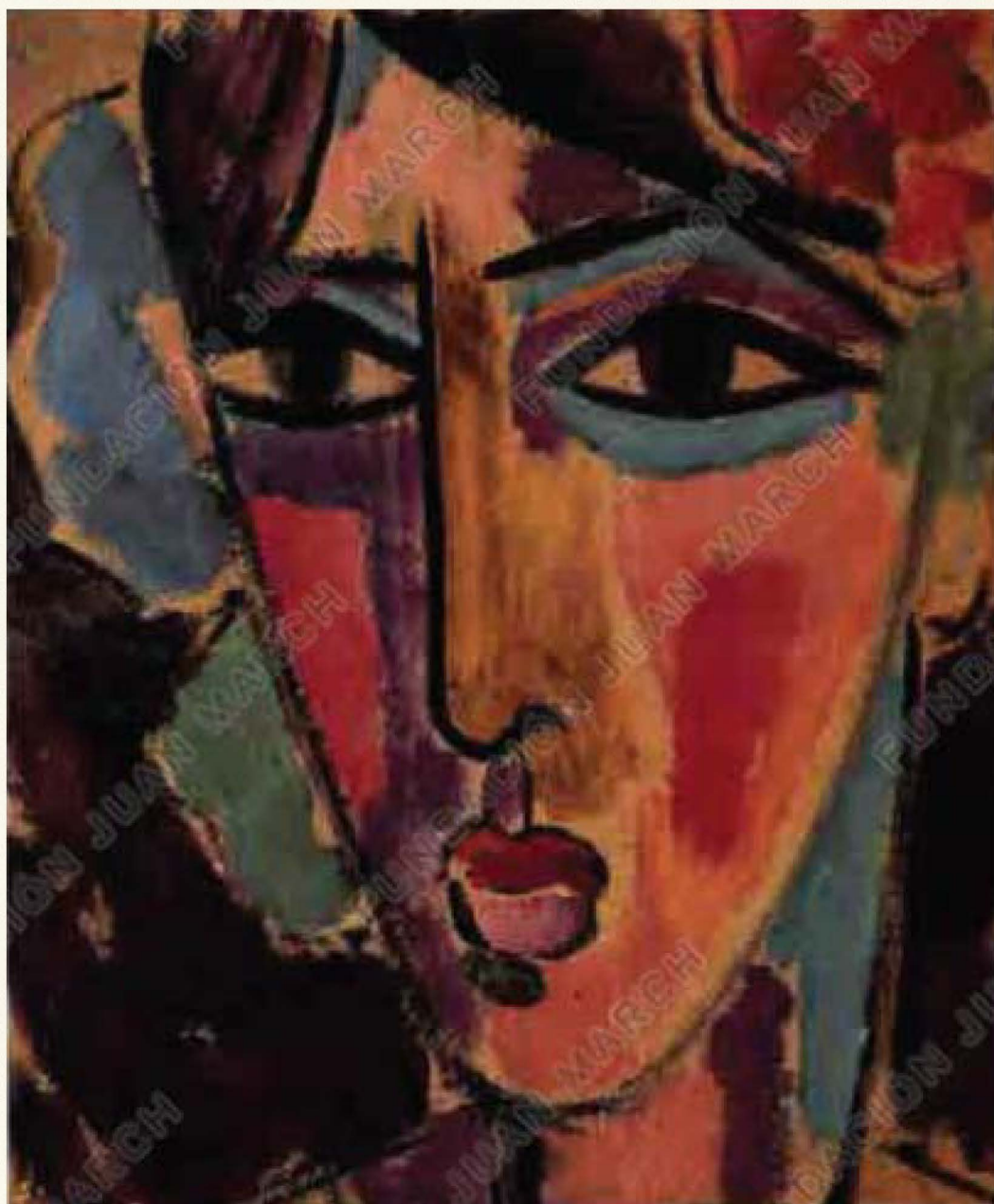
51. MUJER CON ABANICO, 1912.



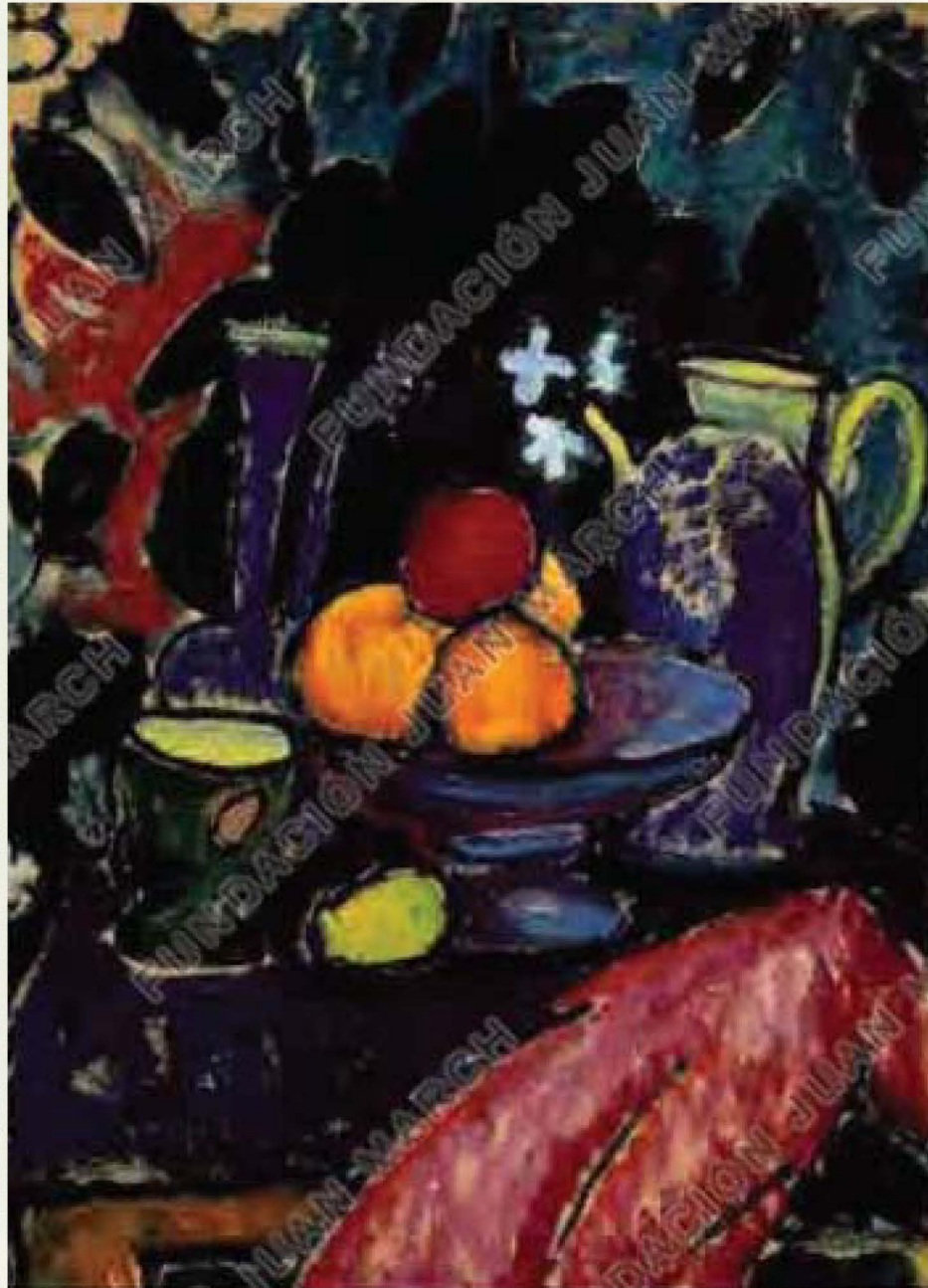
54. ESPAÑOLA (CON MANTILLA NEGRA), 1913.



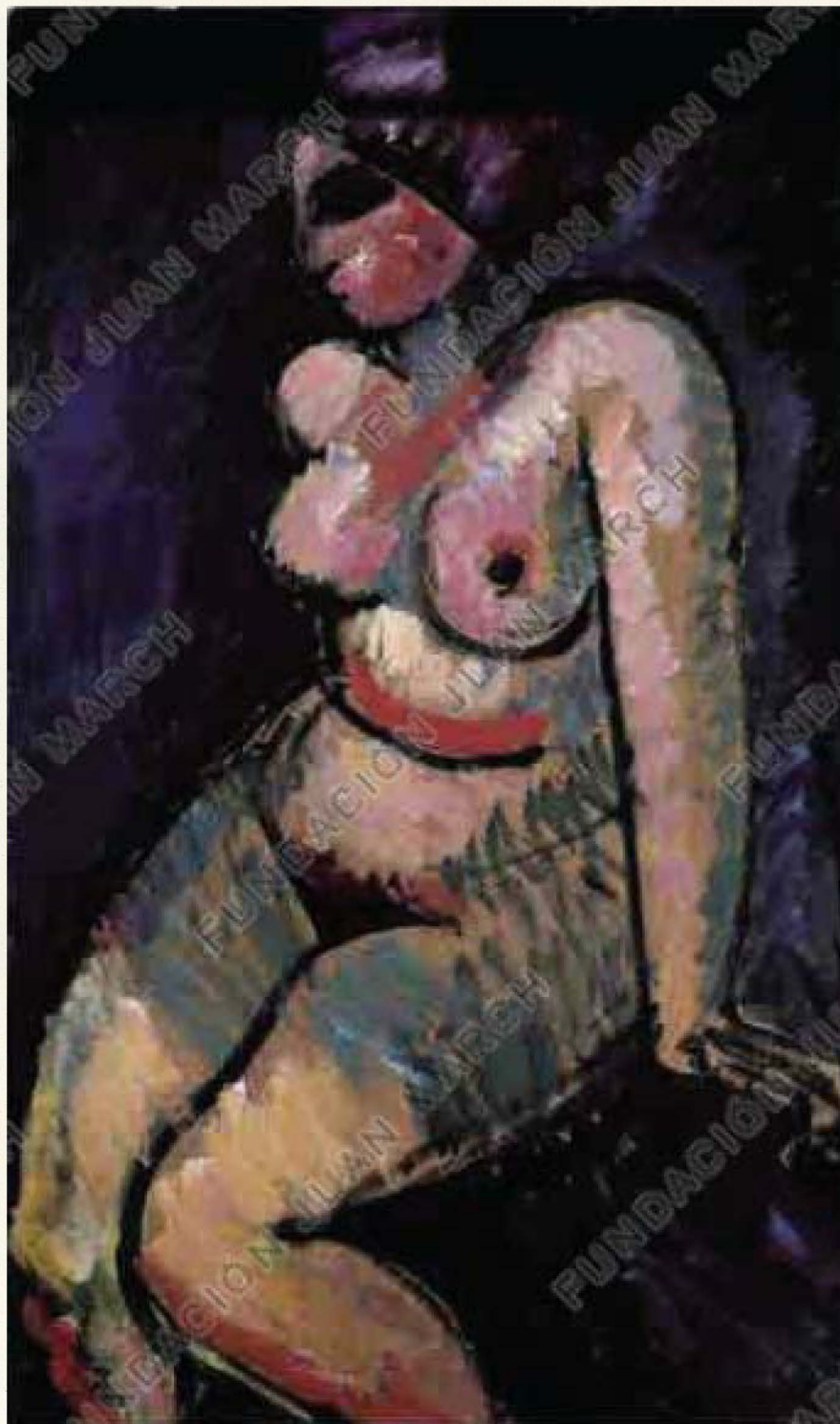
52. MUCHACHA ESPAÑOLA, 1912.



55. RETRATO DE DAMA, 1913.



56. BODEGÓN CON JARRA, c. 1913.



57. DESNUDO SENTADO, c. 1910-1913.

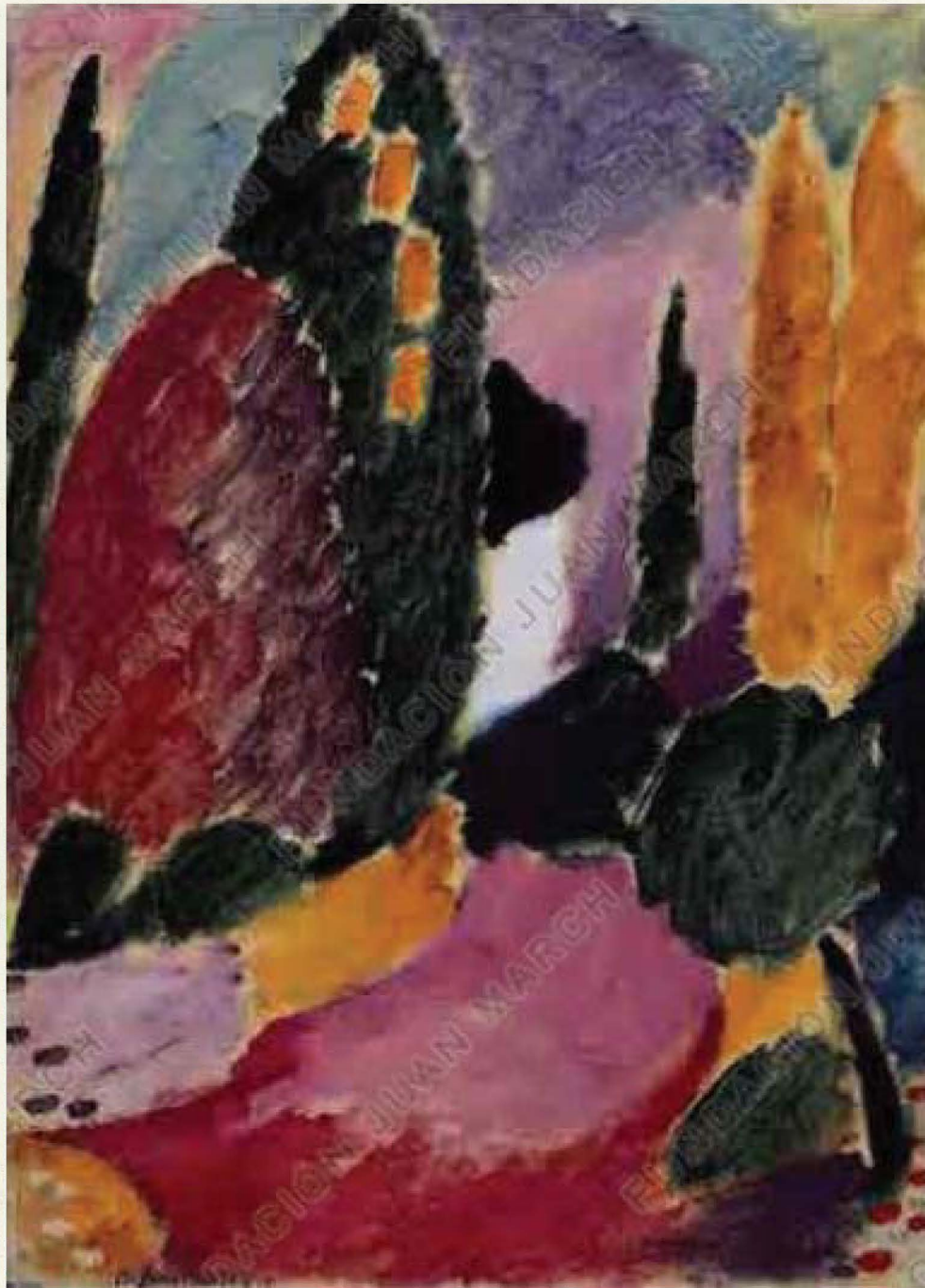


53. SIERRA CON ÁRBOLES, 1912.

Fundación Juan March



58. EL CAMINO, MADRE DE TODAS LAS VARIACIONES, 1914.



60. VARIACIÓN, MAÑANA DE PENTECOSTÉS, 1915.



64. VARIACIÓN, 1916.



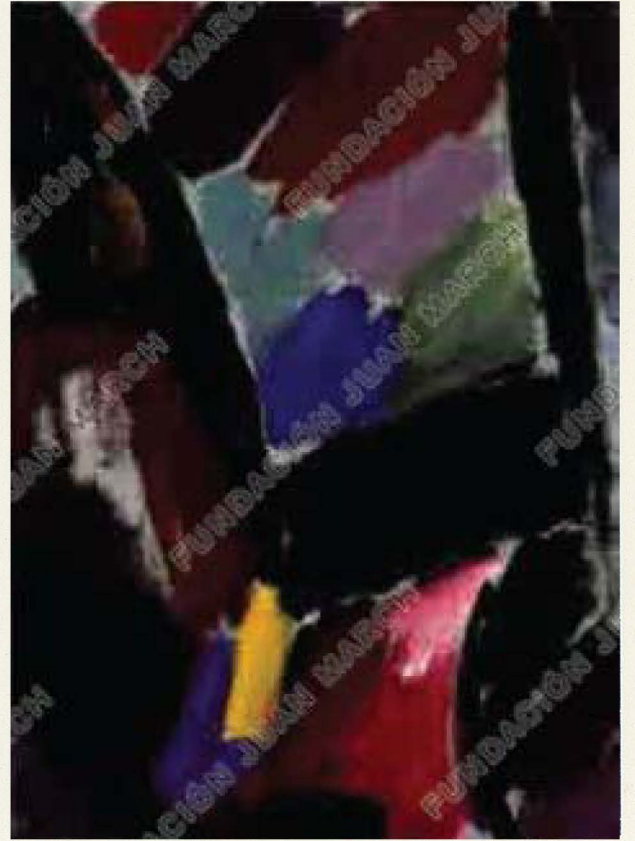
59. IMPROVISACIÓN I (PUESTA DE SOL), c. 1914



62. VARIACIÓN, PRIMAVERA HÚMEDA - CREPÚSCULO, 1916.



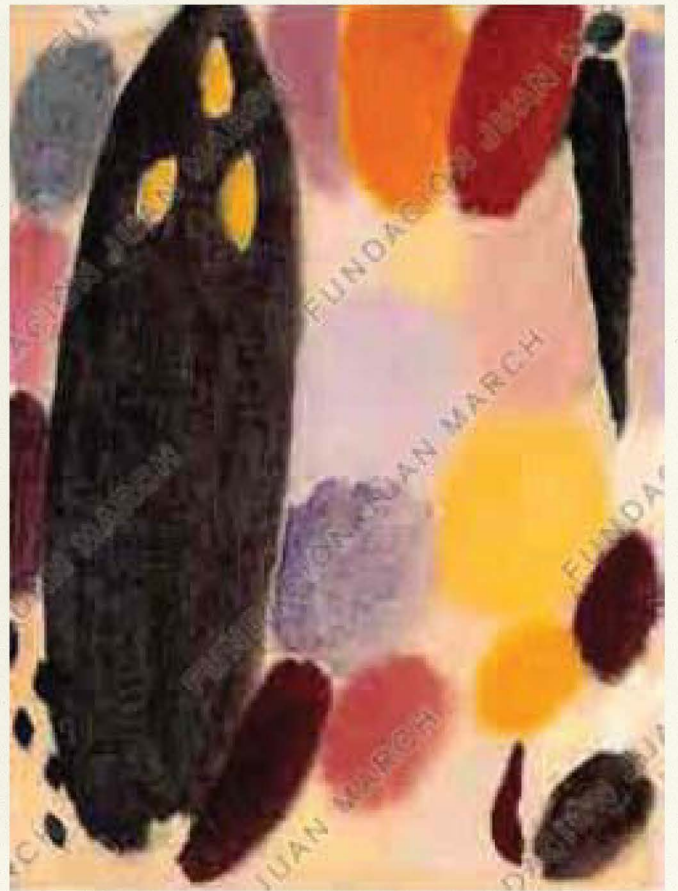
63. VARIACIÓN, TORMENTA, 1916.



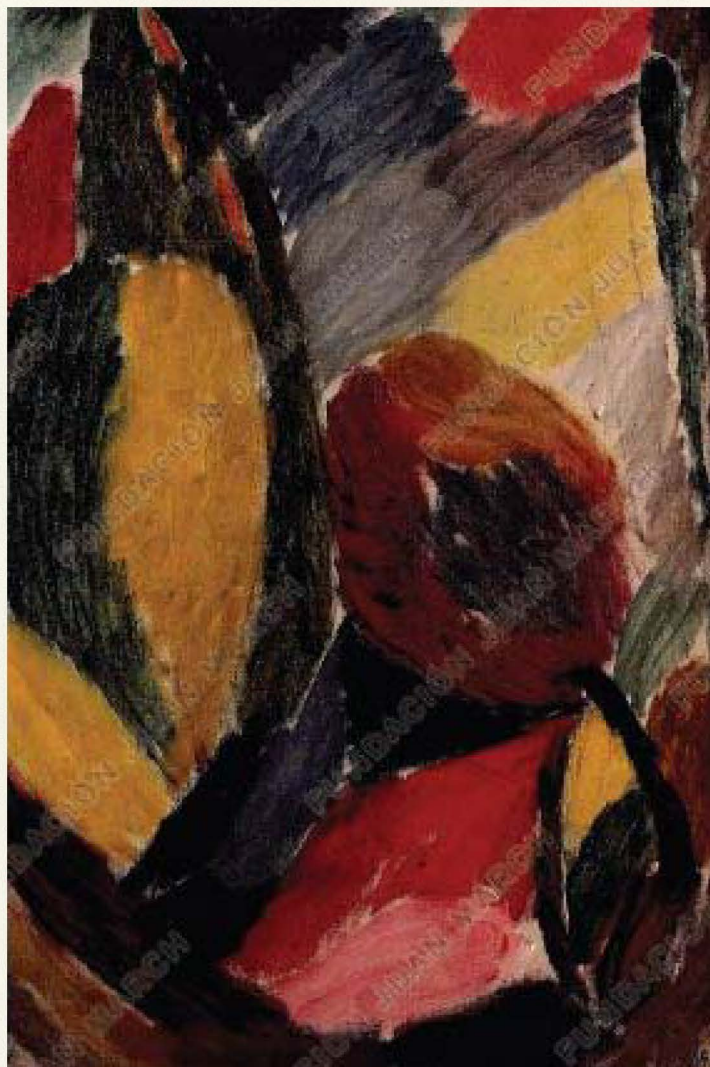
66. VARIACIÓN, 1916.



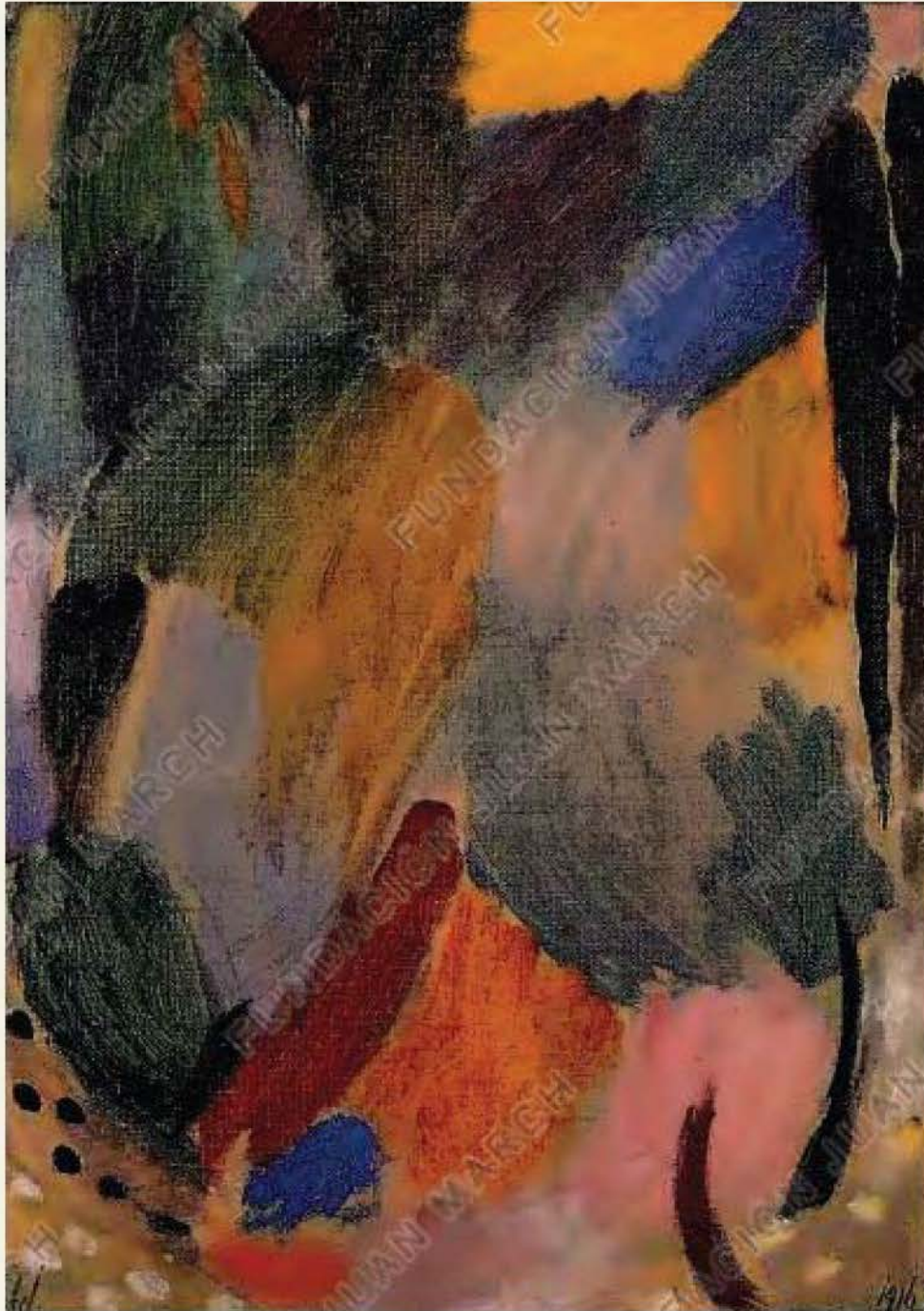
67. VARIACIÓN, MELANCOÍA DE INVIERNO, 1916.



80. VARIACIÓN, ASCONA, 1918.



65. VARIACIÓN, RESPLANDOR VERDE, 1916.

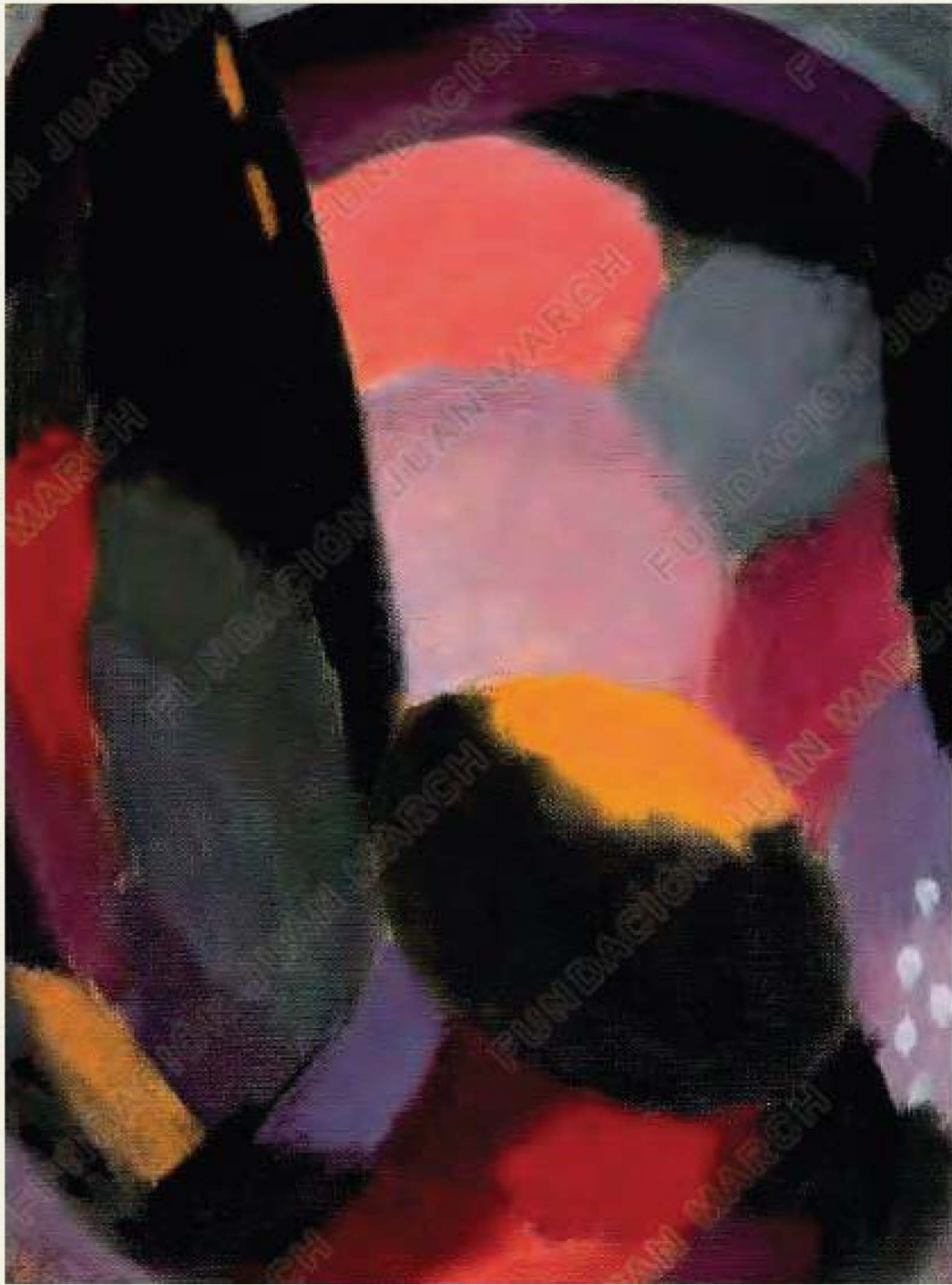


68. GRAN VARIACIÓN, SUEÑOS, 1916.

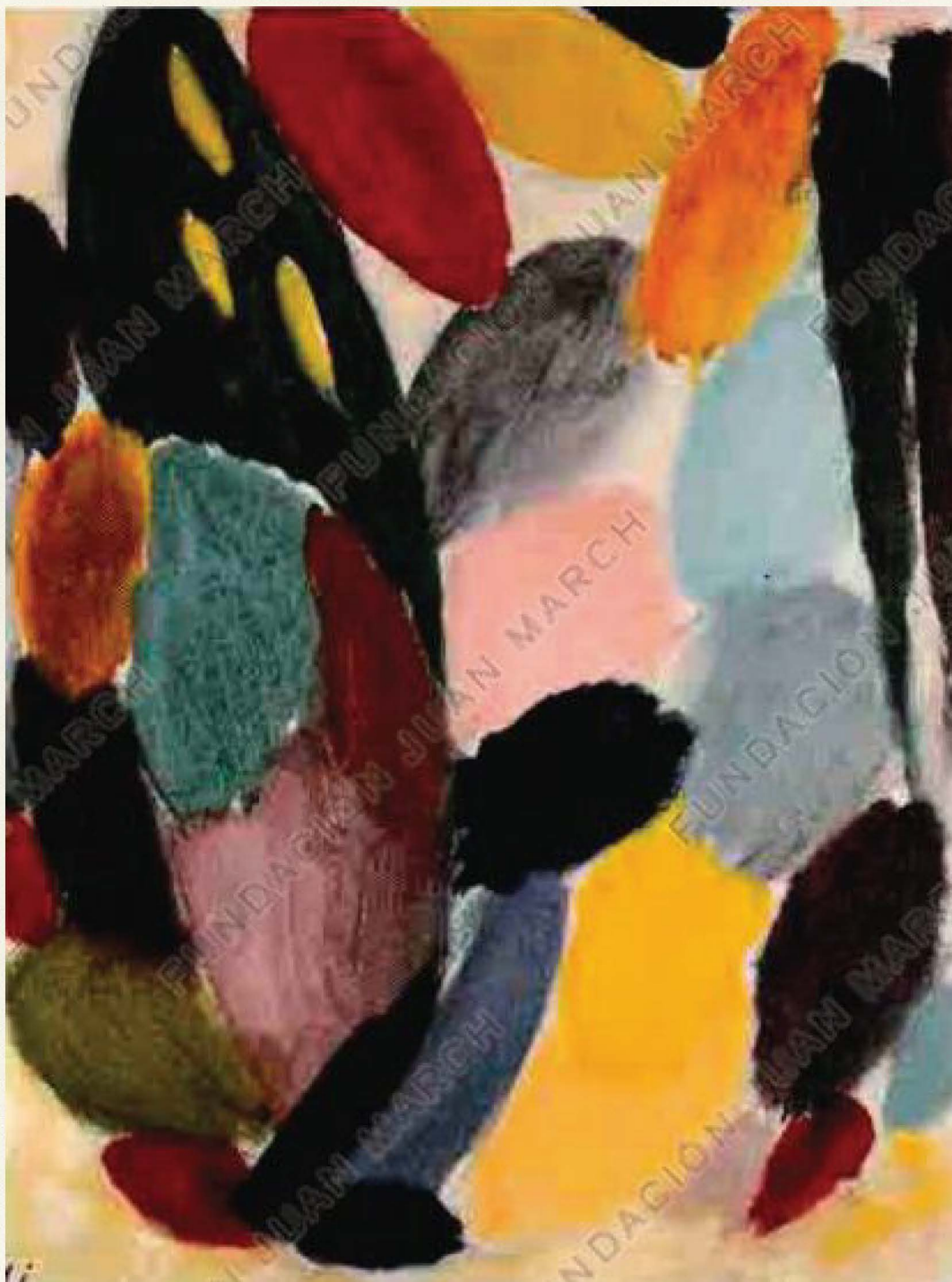
Fundación Juan March



69. PUESTA DE SOL CON TEMPESTAD, 1917.



75. VARIACIÓN, TARDE GLORIOSA (BENDICIÓN DE VERANO II), c. 1917



76. VARIACIÓN, FRESCO Y SONANDO, c. 1918.



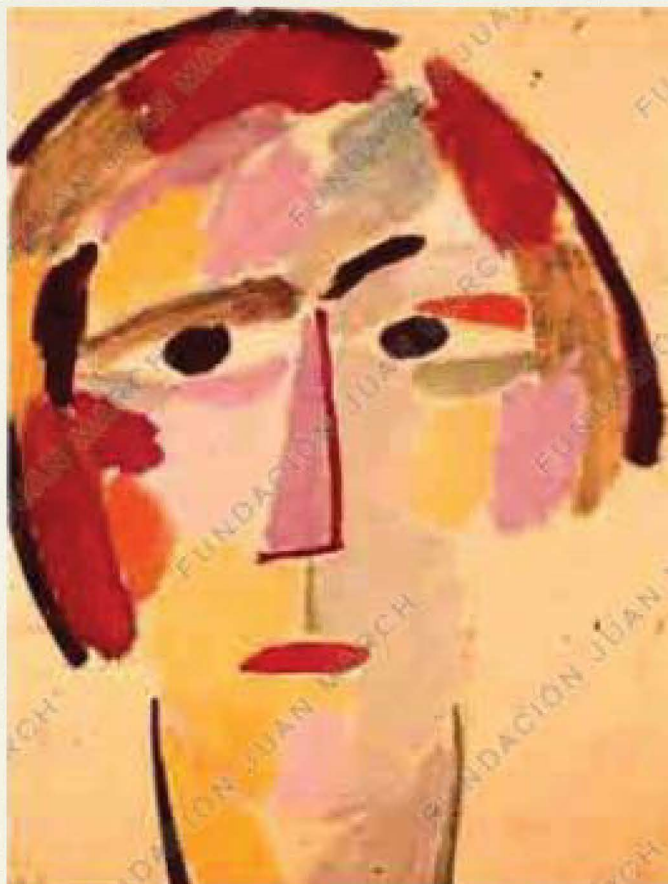
81. UN DÍA DE VERANO EN ASCONA, c. 1918.



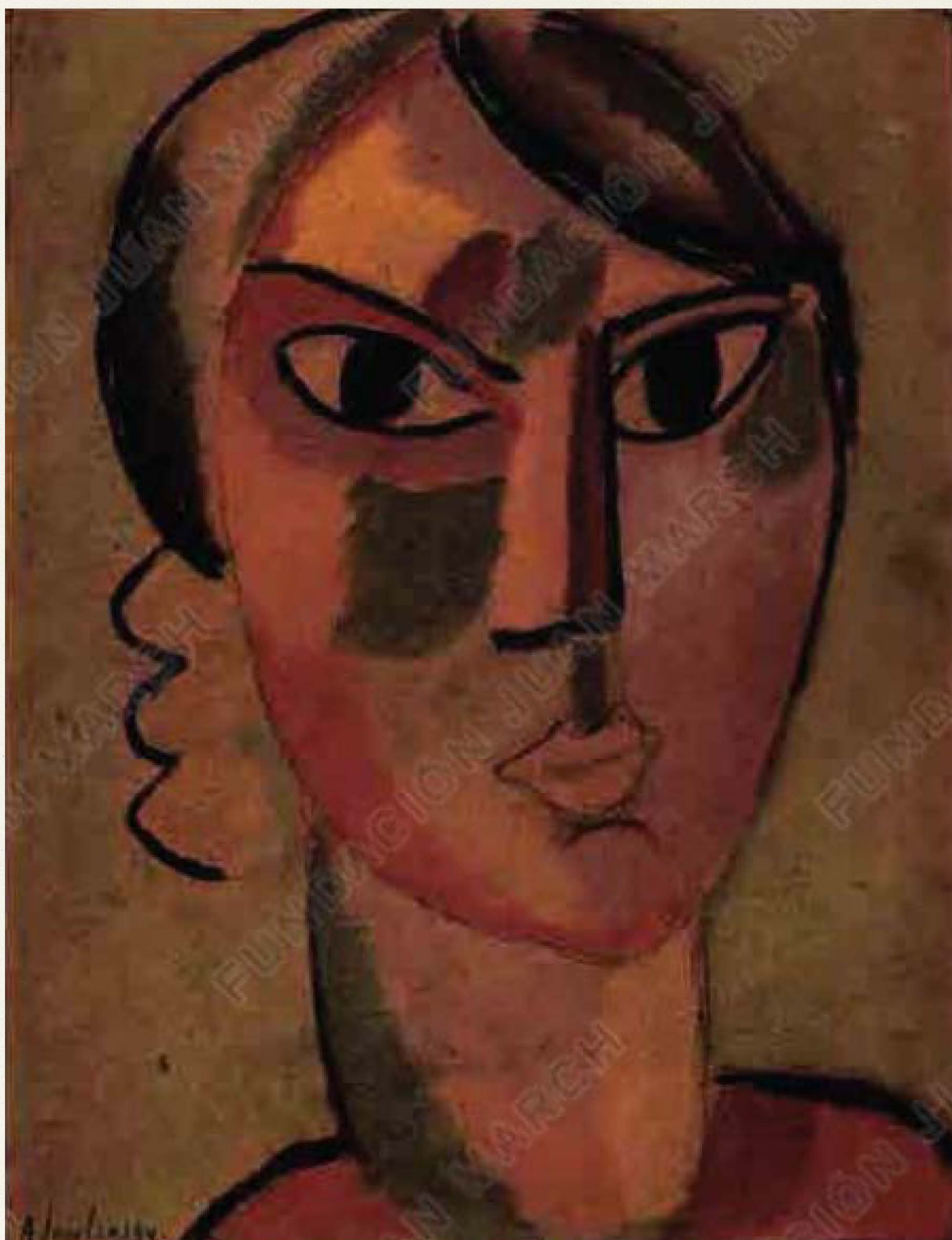
70. JUAN EL BAUTISTA, 1917.



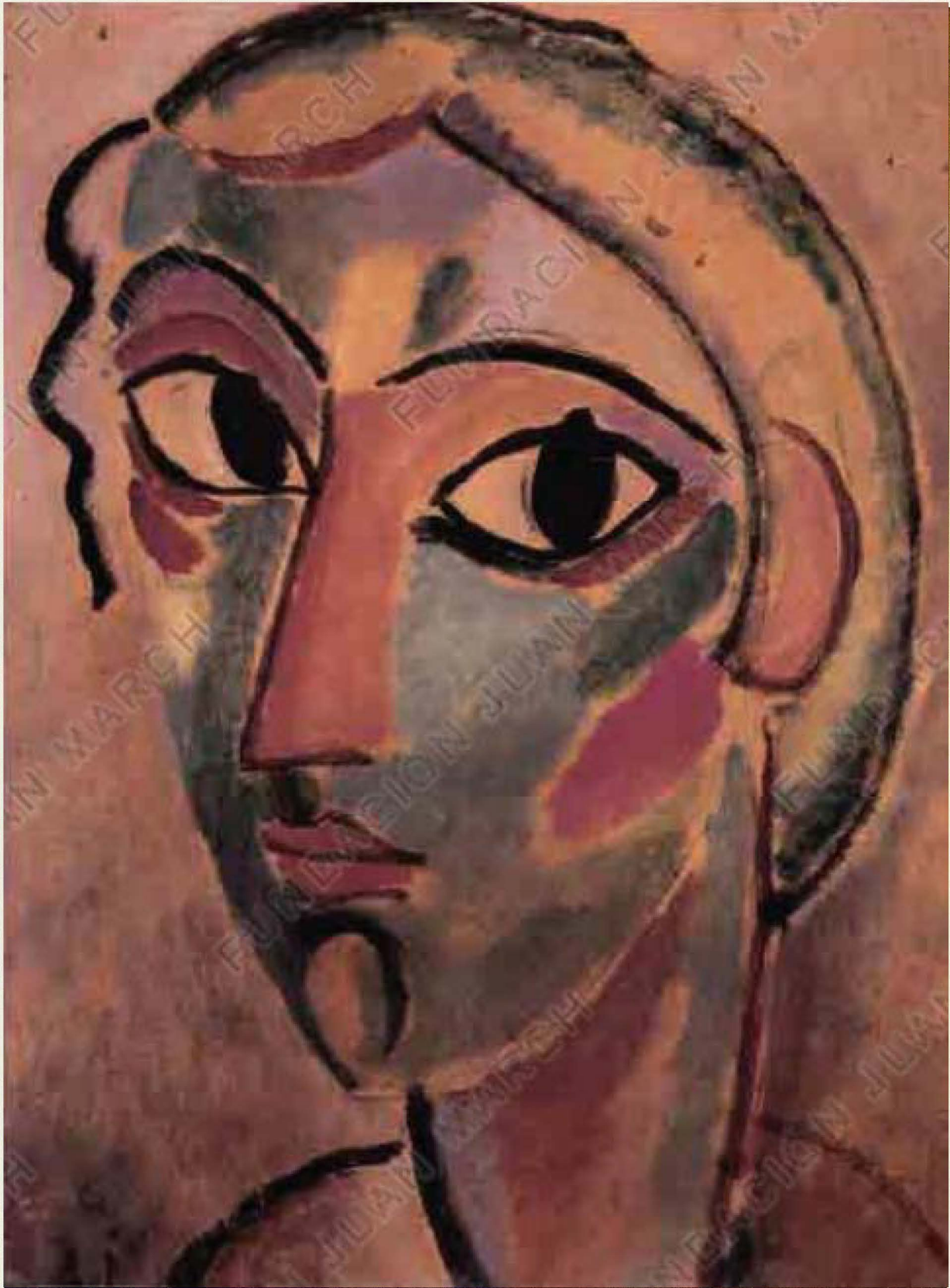
72. JOVEN II, 1917.



73. ANIKA, 1917.

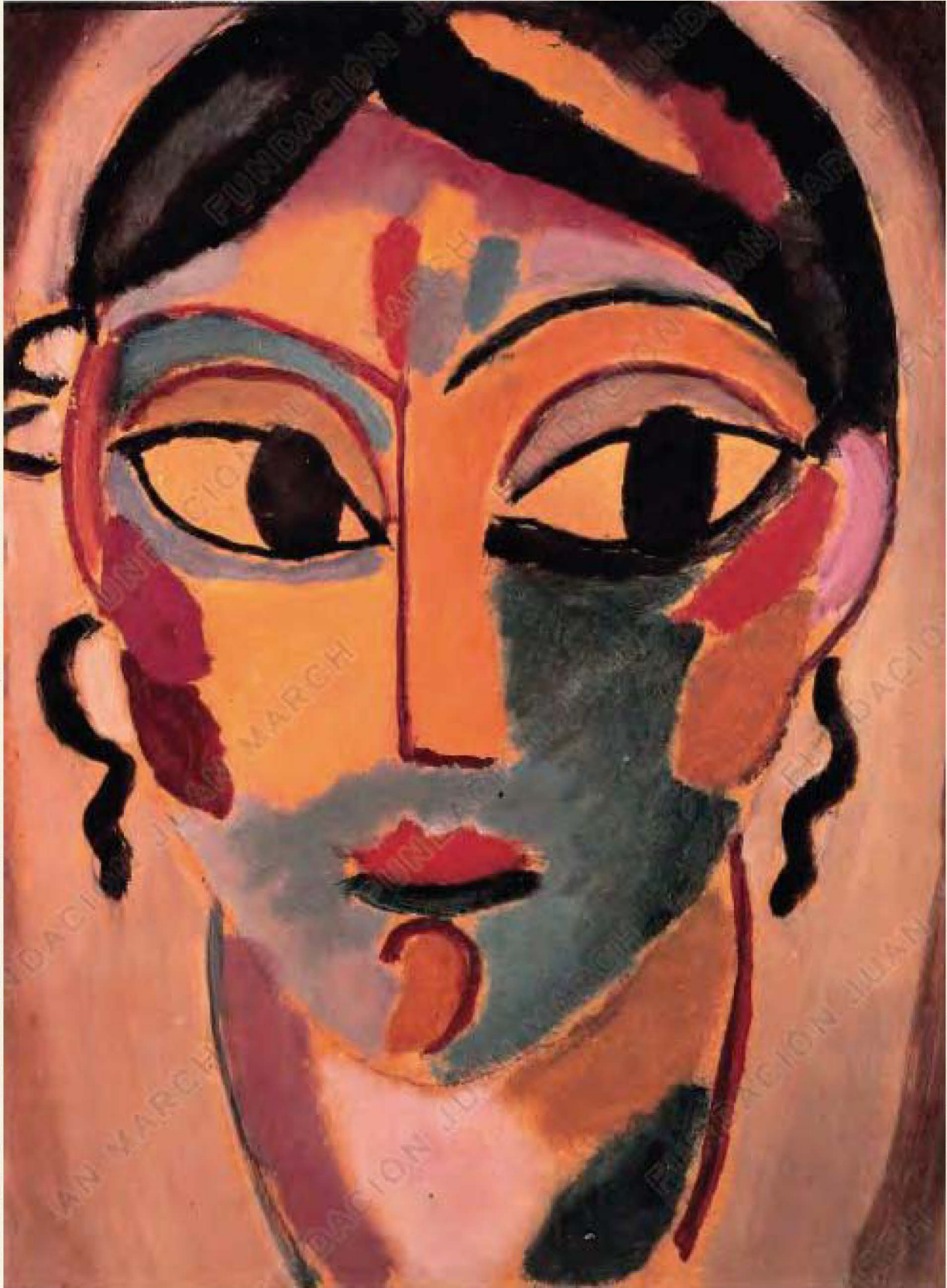


71. CABEZA MÍSTICA, c. 1917.

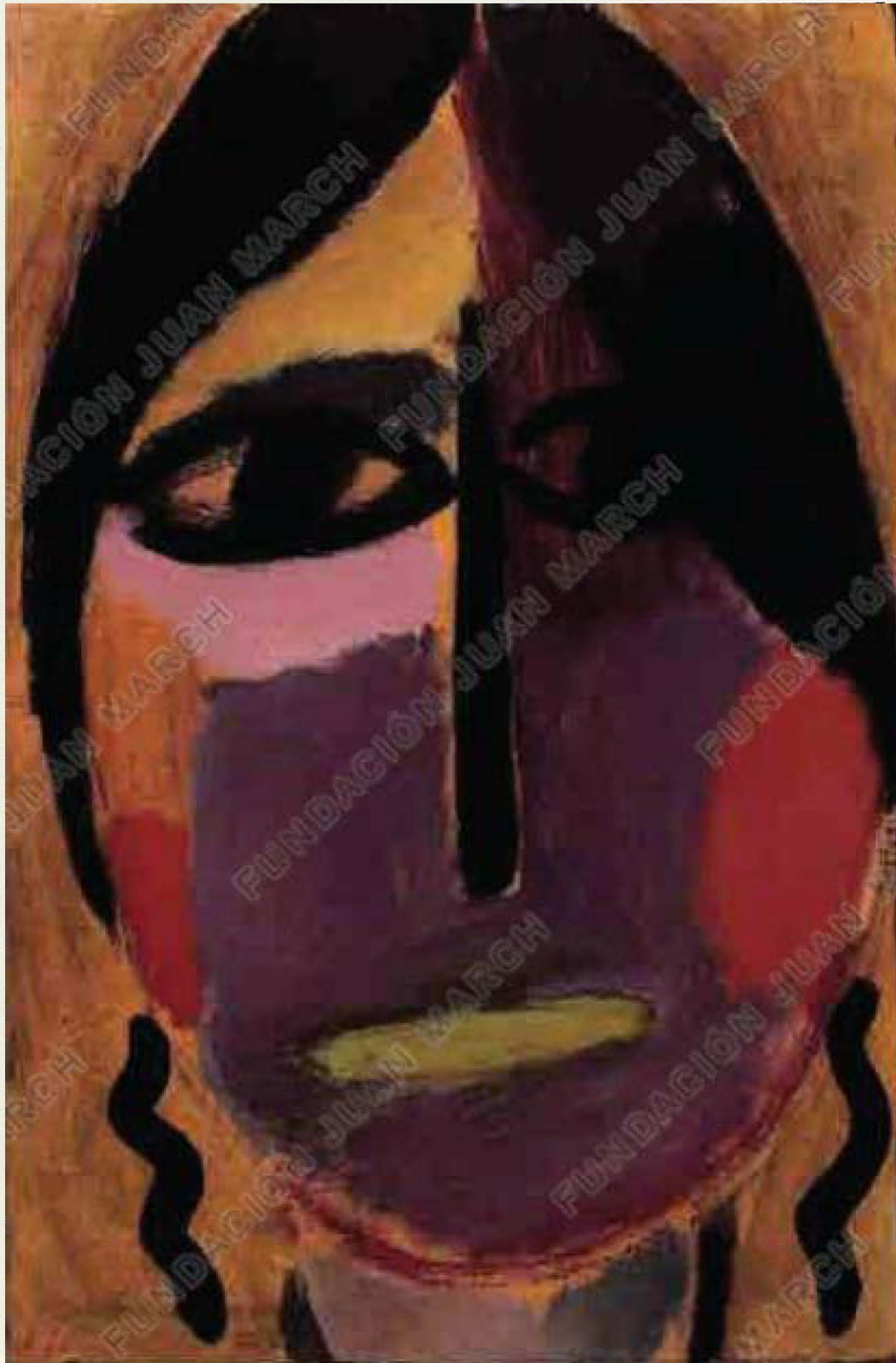


77. CABEZA DE MUCHACHA, 1918.

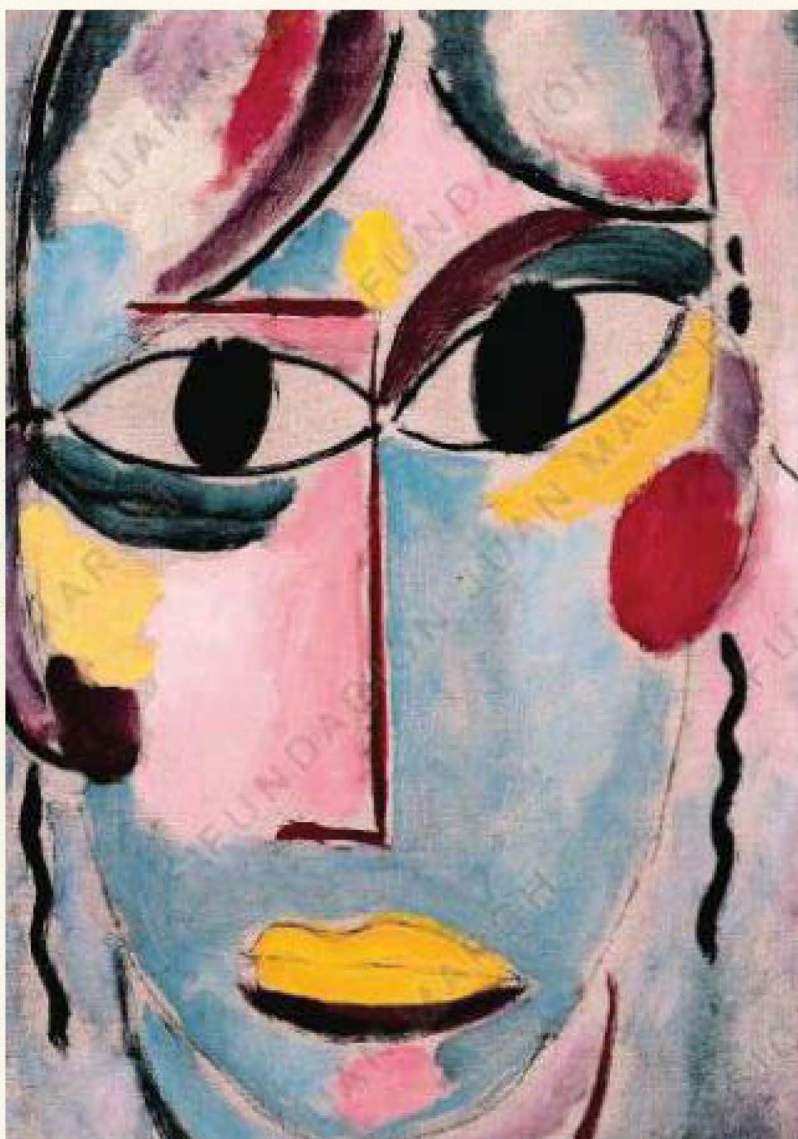
Fundación Juan March



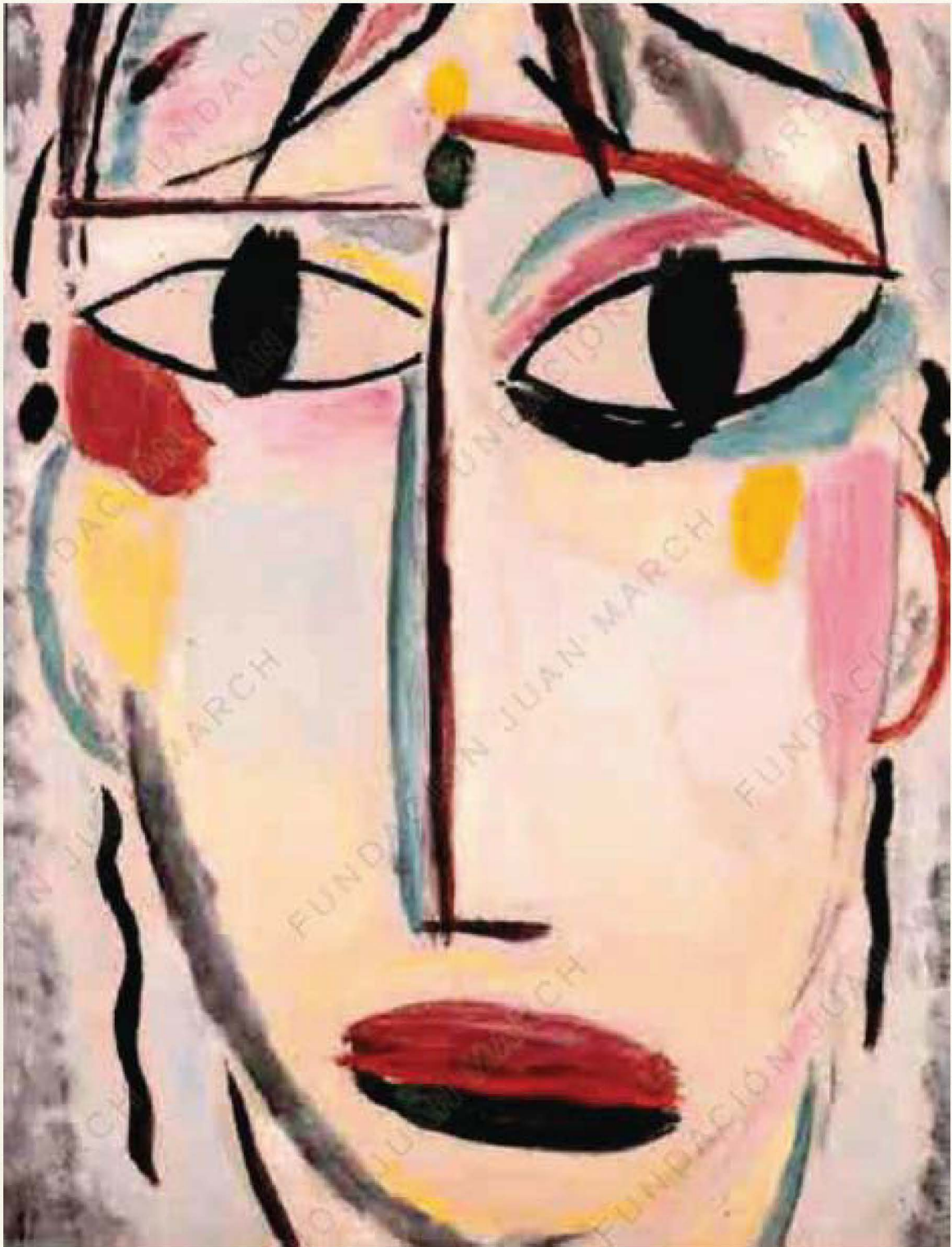
78. CABEZA DE MUCHACHA, 1918.



79. AIA DE CUERVO III, 1918.



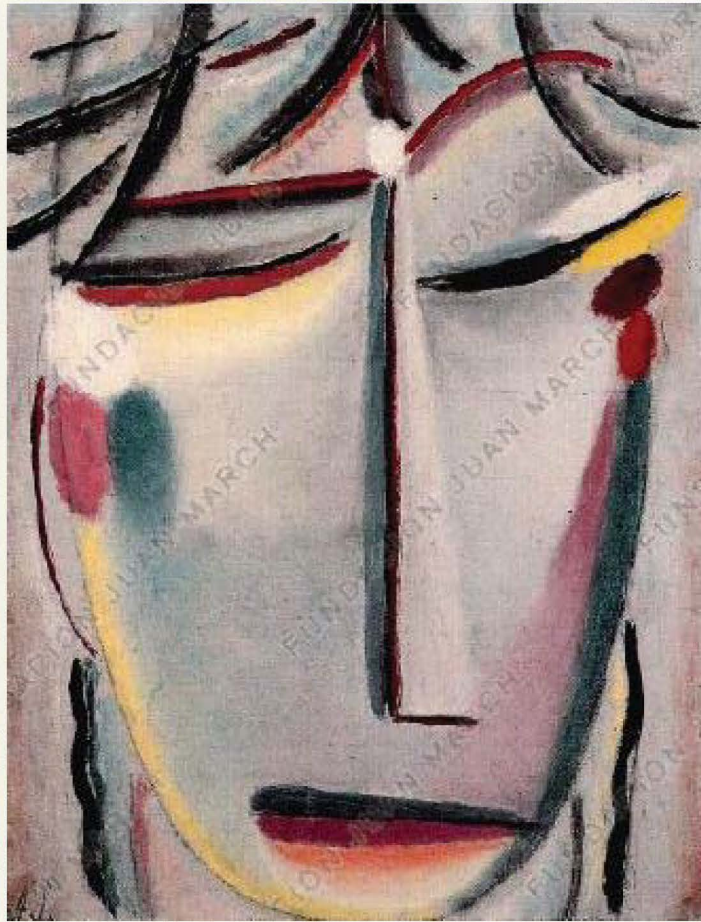
74. ROSTRO DE SANTO, SIBILA, 1917.



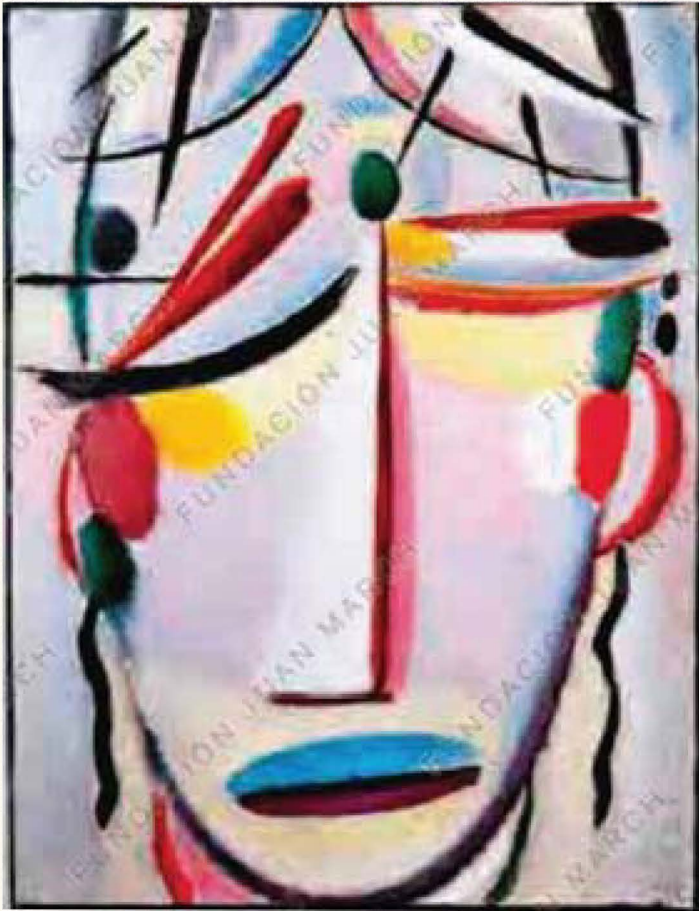
85. LA HORA SAGRADA, 1919.



86. CABEZA ABSTRACTA, MIRADA TRANQUILA, 1919.



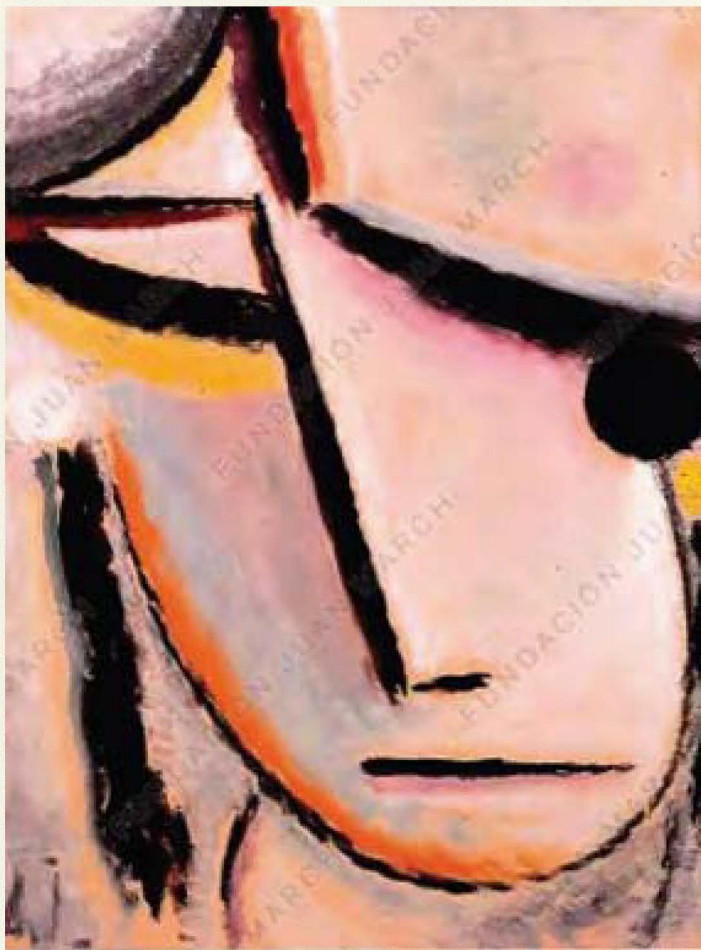
89. ROSTRO DE SANTO, RENUNCIACIÓN, 1921.



87. EL DOLOR, 1919.



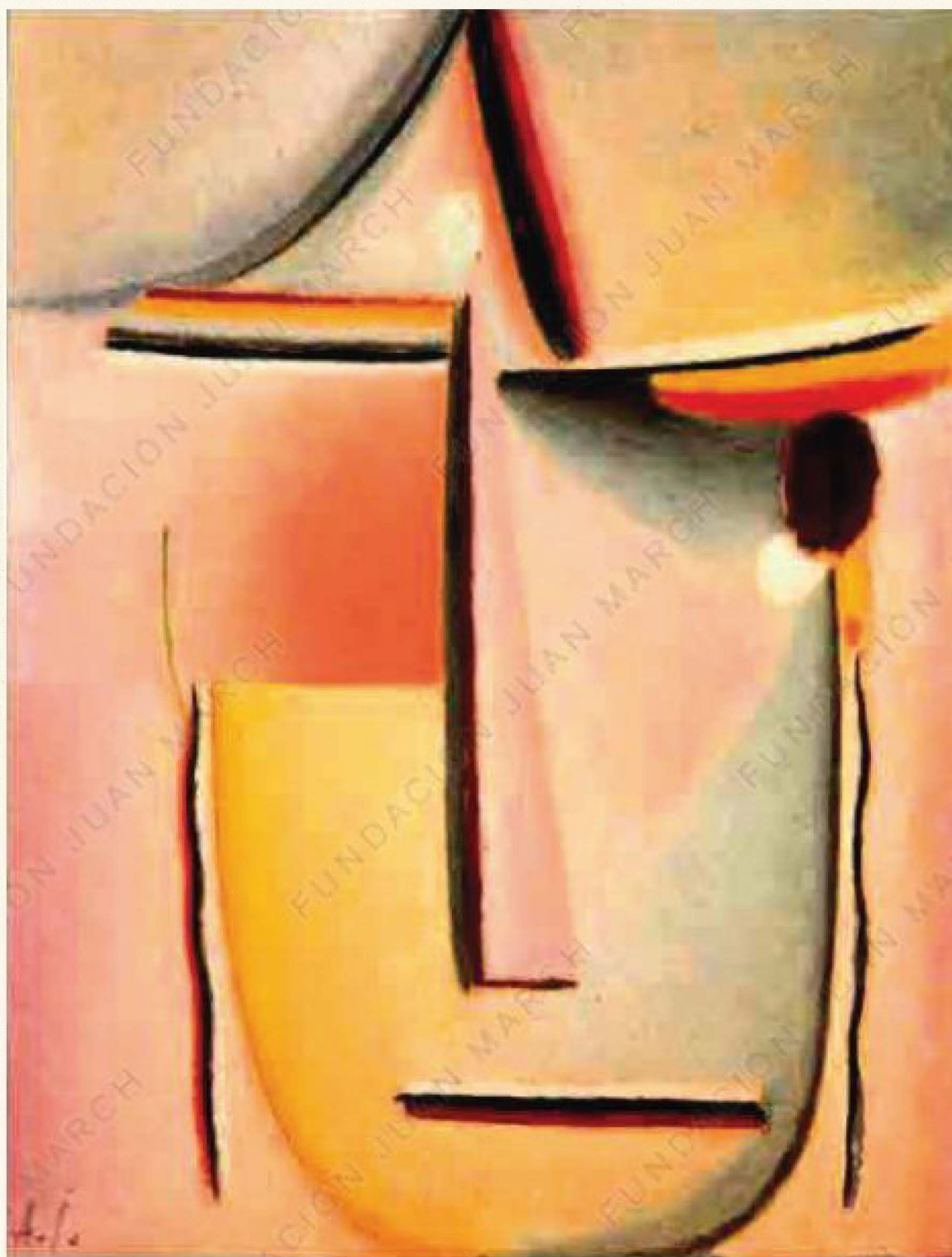
88. ROSTRO DE SANTO, MUERTE II, c. 1919.



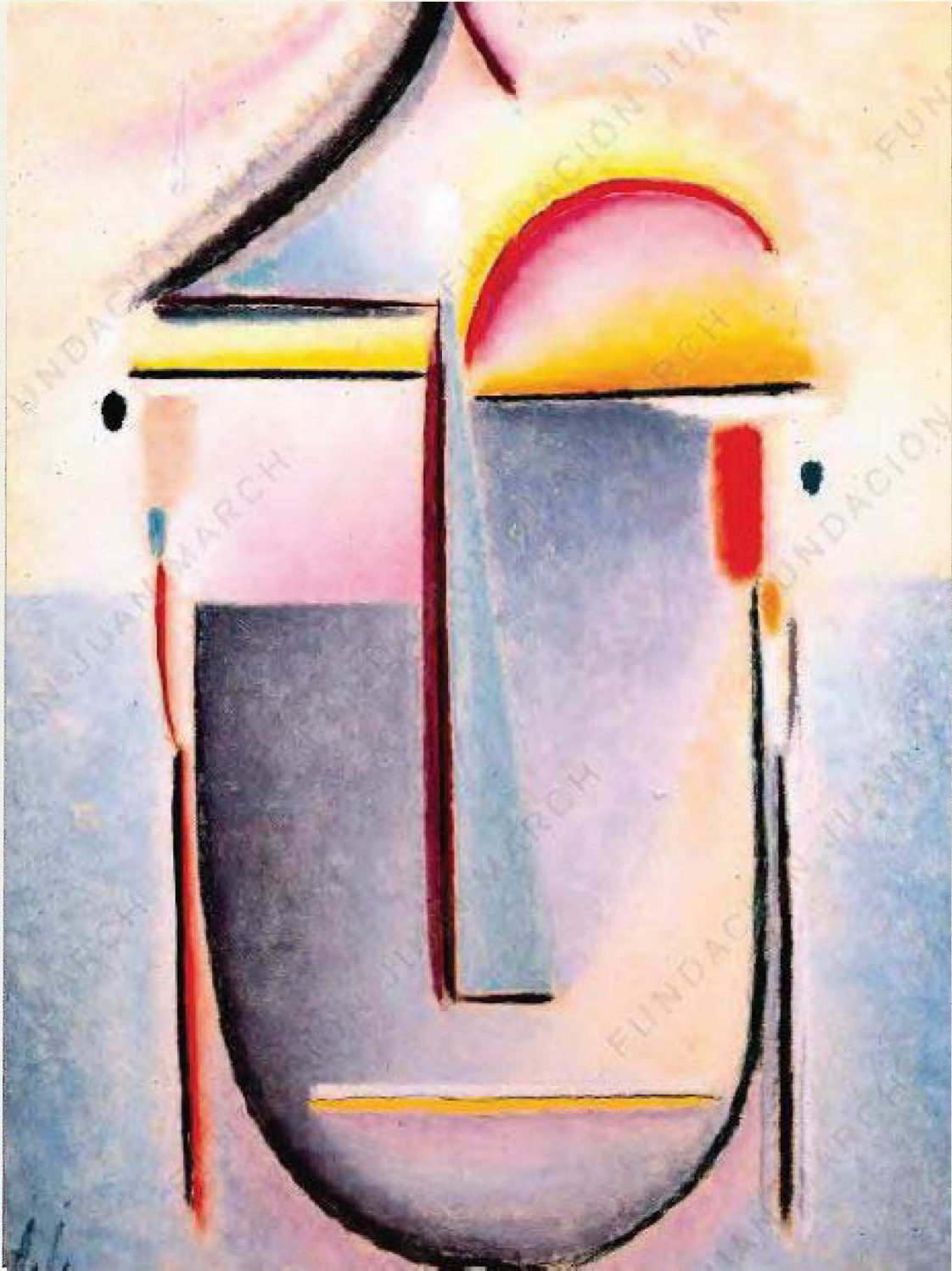
90. ROSTRO DE SANTO, ORACIÓN, 1922.



91. CABEZA ABSTRACTA, 1922.



82. CABEZA ABSTRACTA, DESTINO, 1918.



84. CABEZA ABSTRACTA, IUZ II, c. 1918.



93. CLARO DE LUNA, c. 1923.



92. CABEZA ABSTRACTA, 1922-1923.



94. CABEZA ABSTRACTA, COMPOSICIÓN N. 10, 1925.



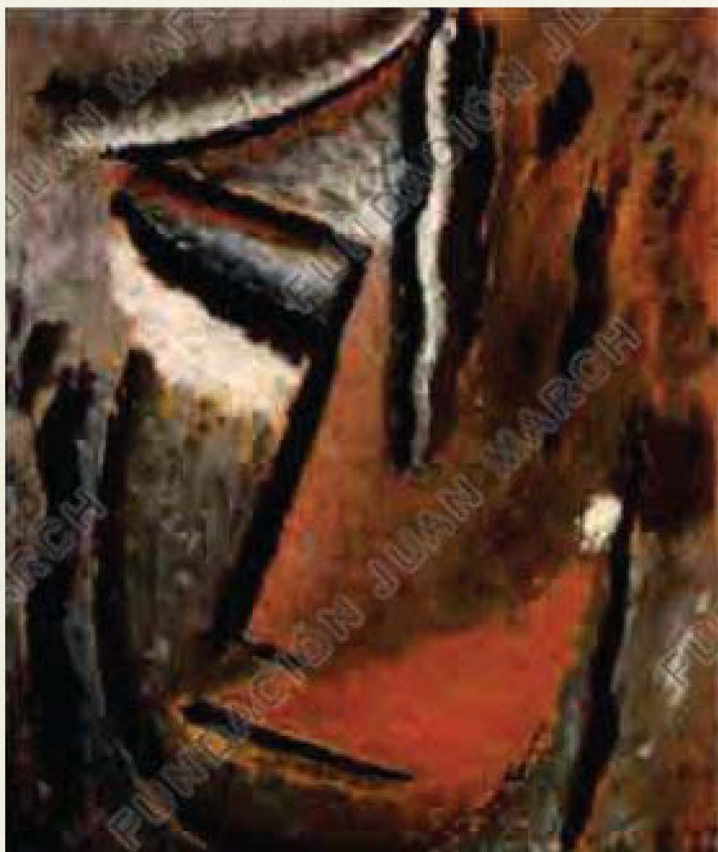
95. CABEZA ABSTRACTA, CUENTO ÁRABE, 1925.



96. COMPOSICIÓN ROSA Y AZUL, HORAS LÚCIDAS, 1925.



97. Sol, color, vida, 1926.



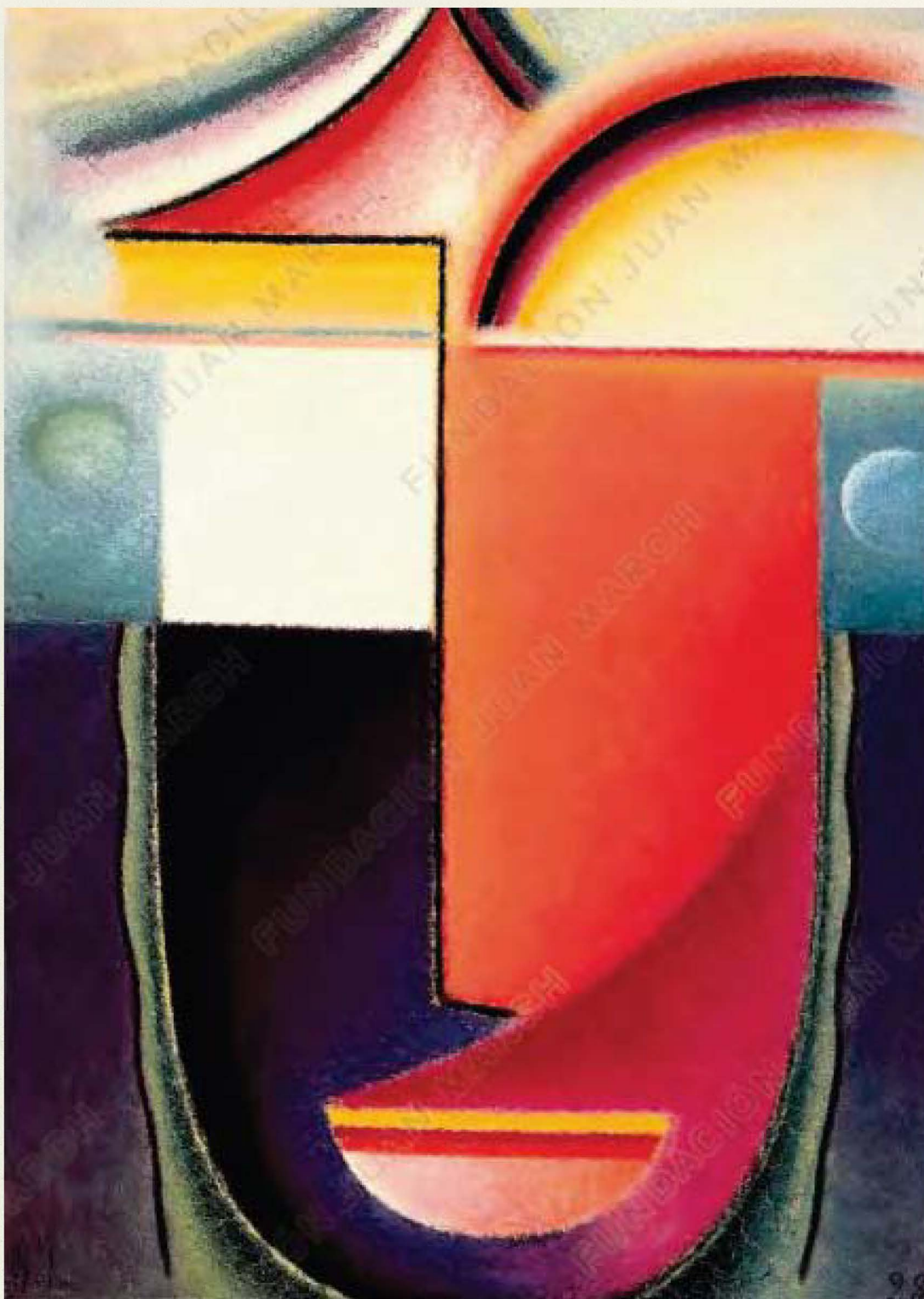
98. CABEZA ABSTRACTA, DOLOR MUDO, 1927.



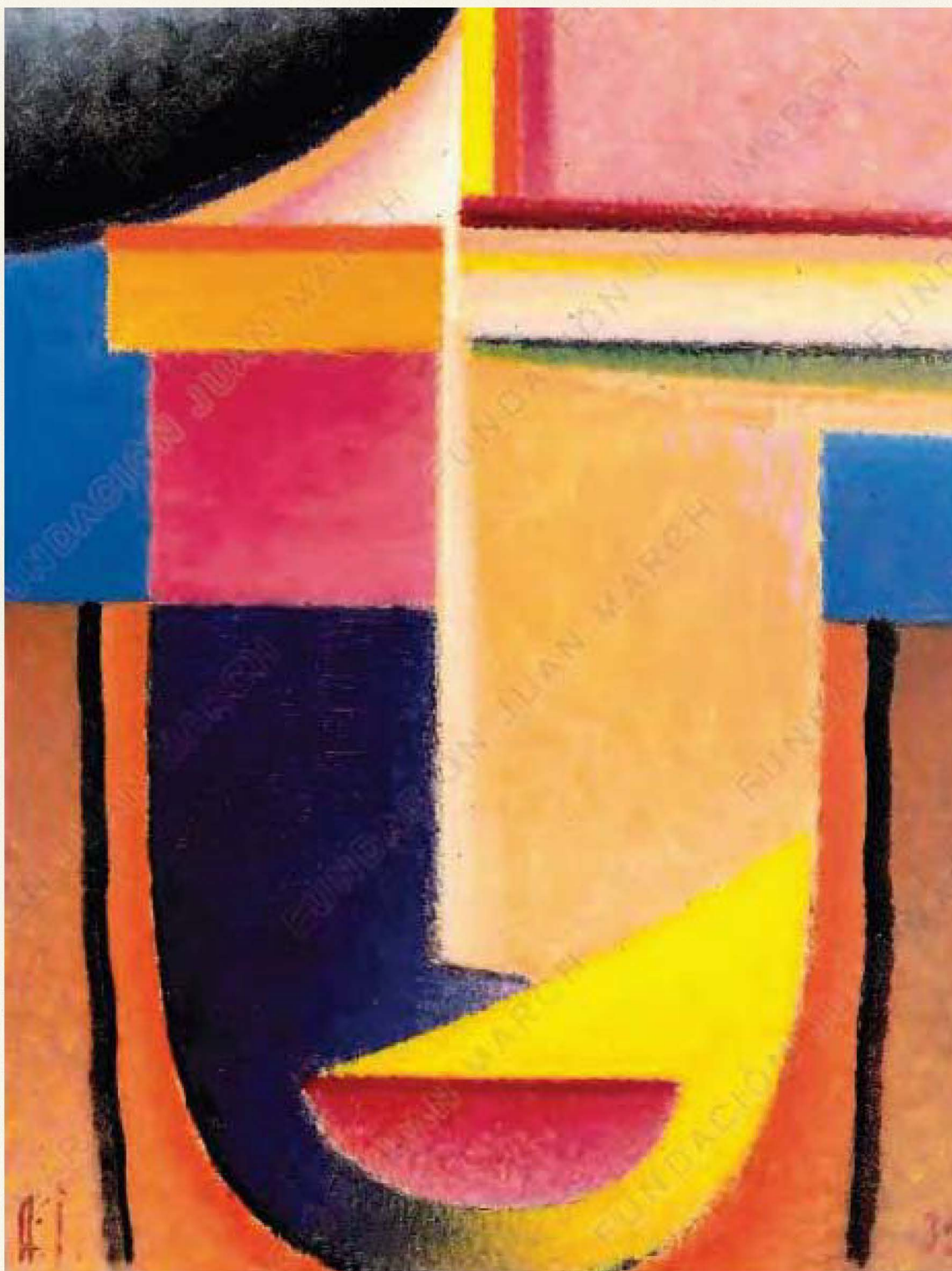
101. CABEZA ABSTRACTA, AURORA, 1931.



99. CABEZA ABSTRACTA, SONIDO OTOÑAL, 1928.



100. CABEZA ABSTRACTA, APARICIÓN, 1928.



102. CABEZA ABSTRACTA, EL PLACER, 1932.



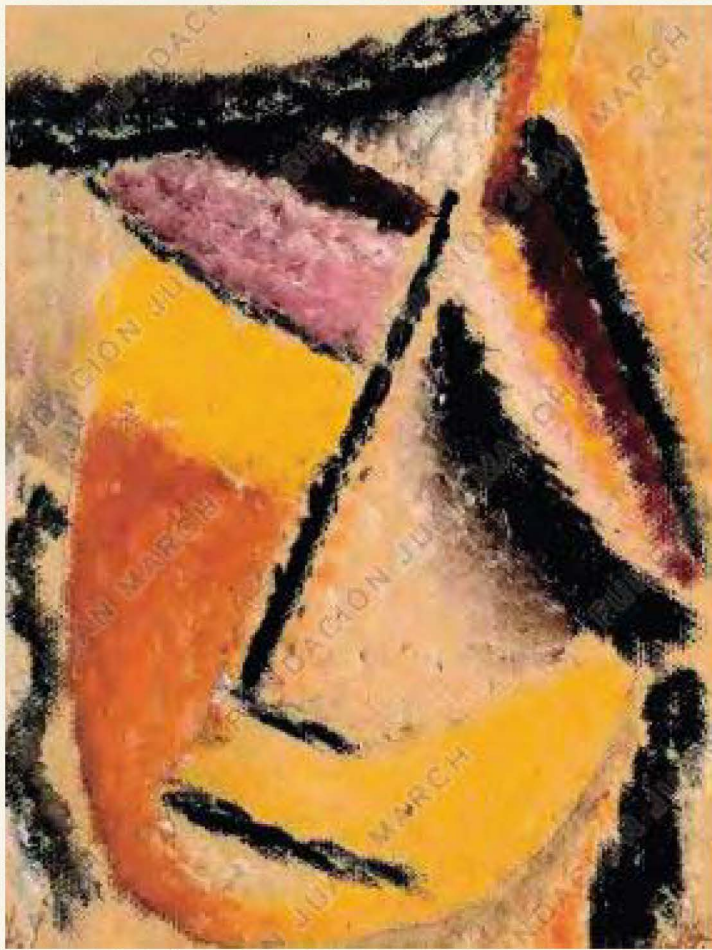
103. EL MILAGRO, 1932.



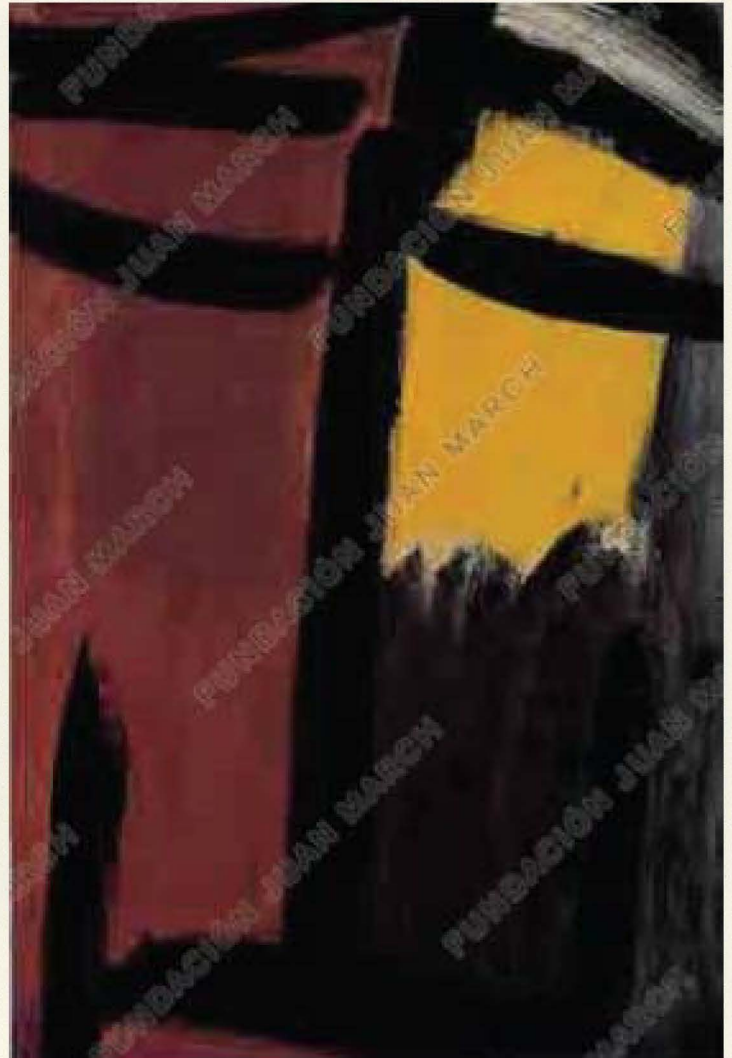
105. KARMA, 1933.



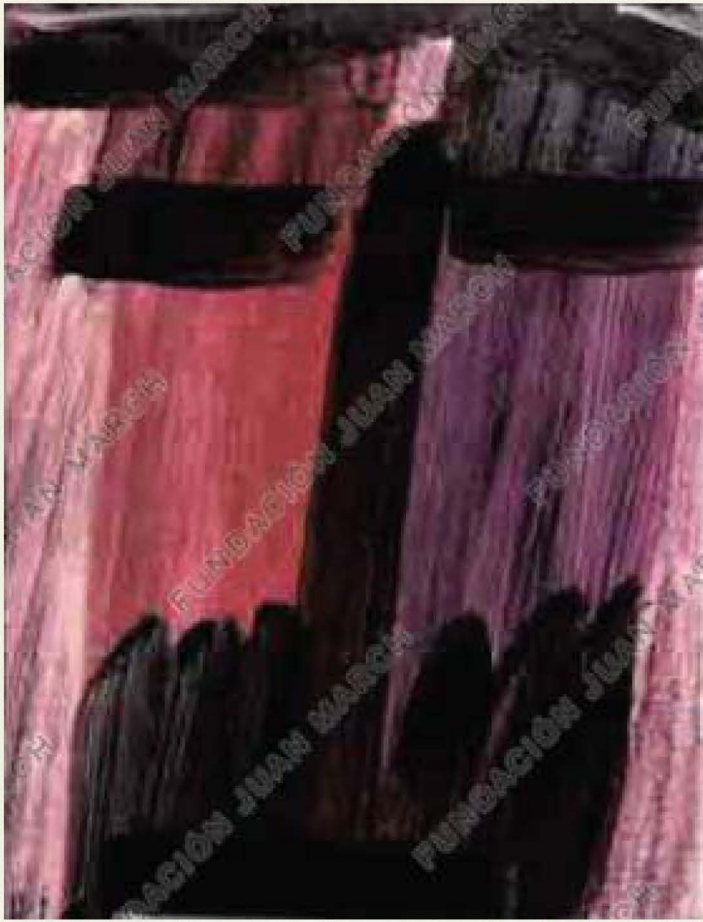
104. LA PASCUA, 1933.



107. MEDITACIÓN, INCLINADO, N. 11, 1934.



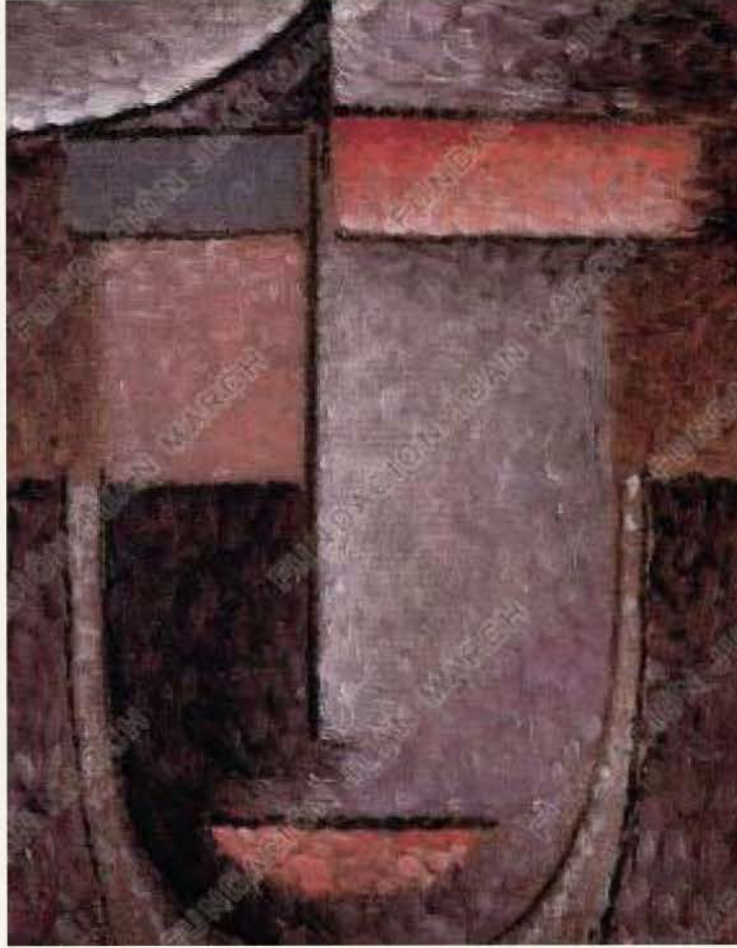
108. MEDITACIÓN, JM 3, 1934.



112. MEDITACIÓN, VIDA Y MUERTE, XII N. 2, 1936.



106. PEQUEÑA MEDITACIÓN CONSTRUCTIVISTA, 1934.

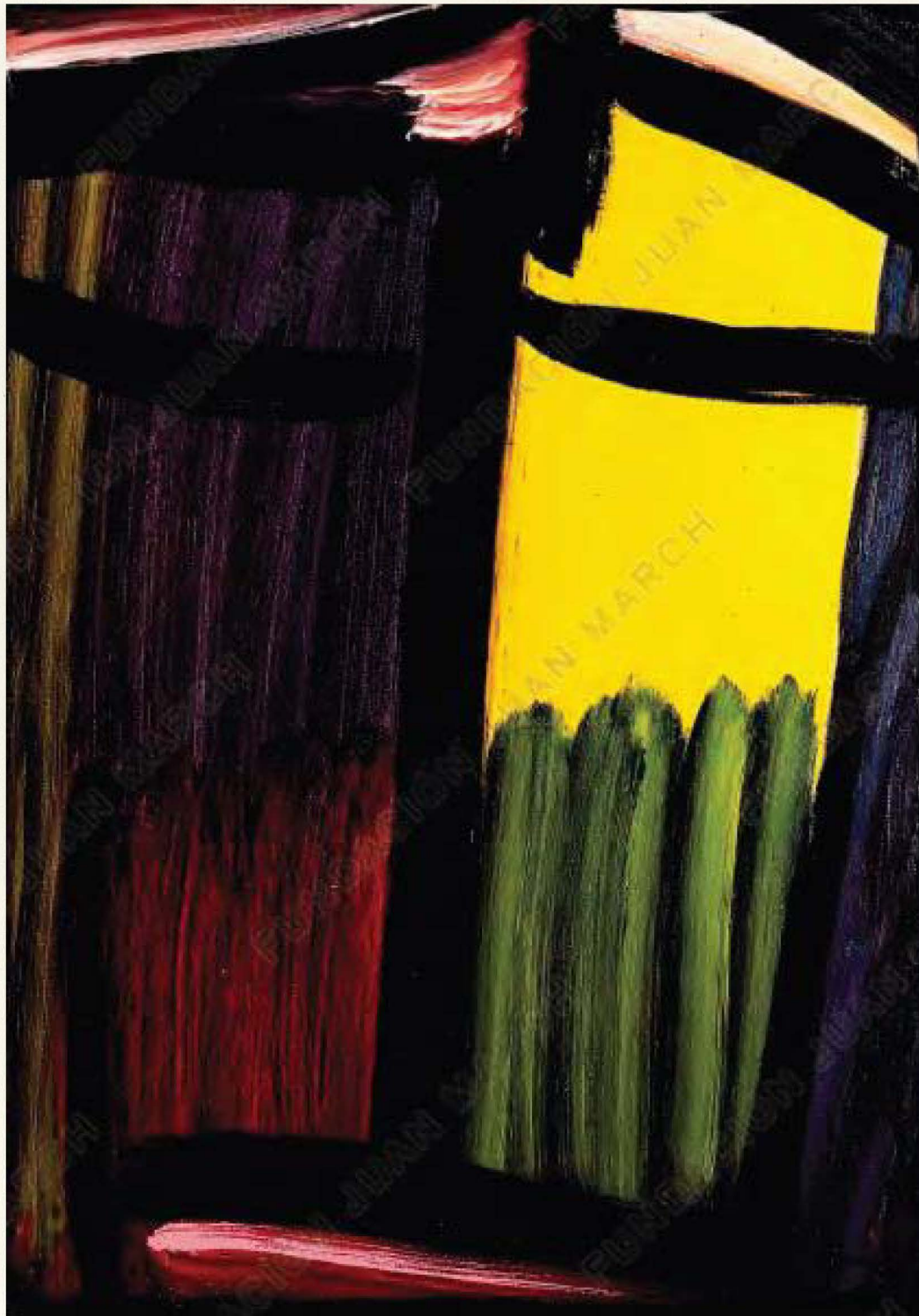


111. CABEZA ABSTRACTA, CENIZAS, 1935.



109. MEDITACIÓN, IX N. 11, 1935.

Fundación Juan March



114. GRAN MEDITACIÓN, JUAN EL BAUTISTA, 1936.



110. MEDITACIÓN, VITALIDAD, VIII N. 19, 1935.



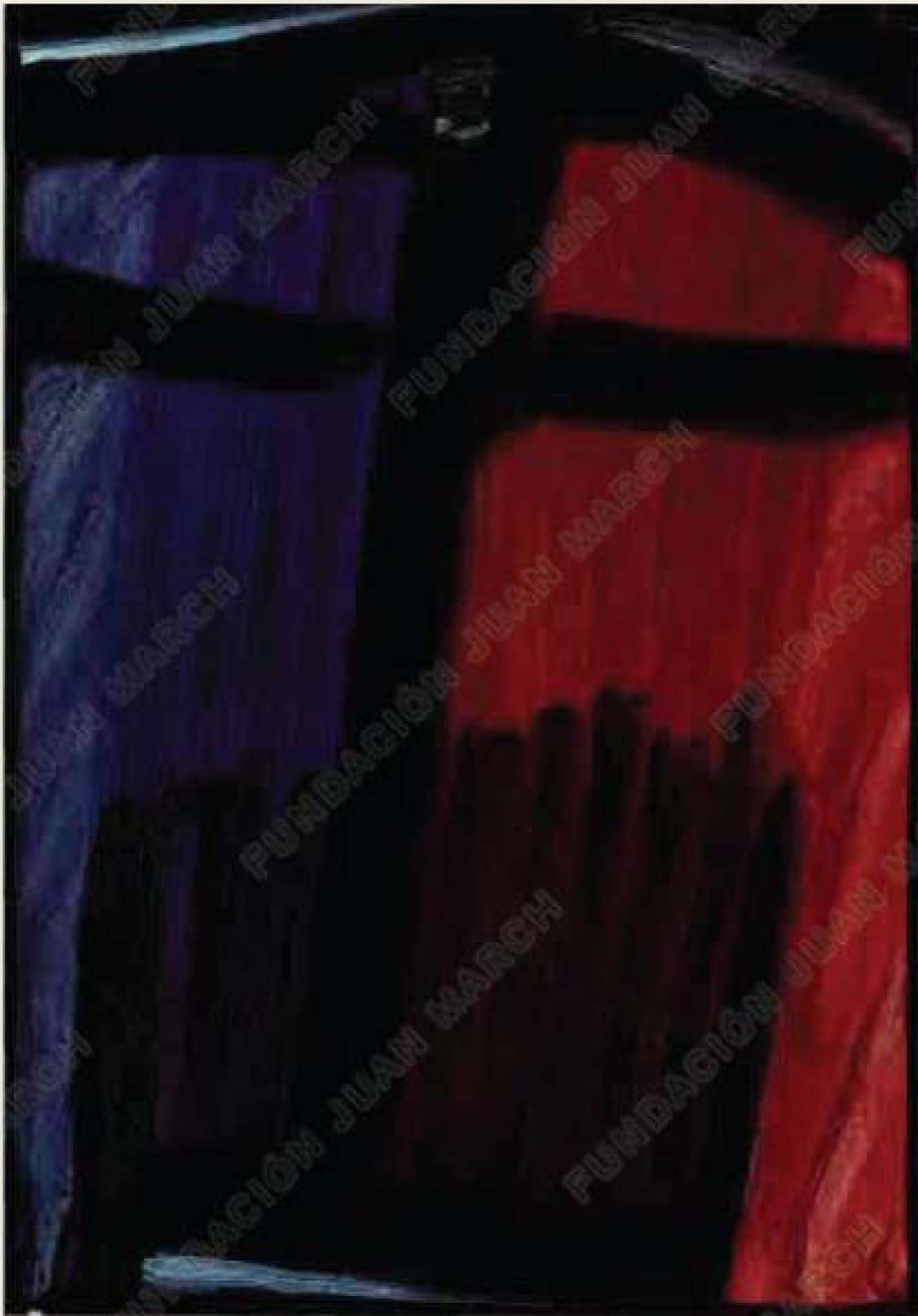
113. GRAN MEDITACIÓN, V N. 4, 1936.



117. MEDITACIÓN ROSA Y AZUL, V.N. 41, 1936.



118. MEDITACIÓN, V.N. 7, 1936.

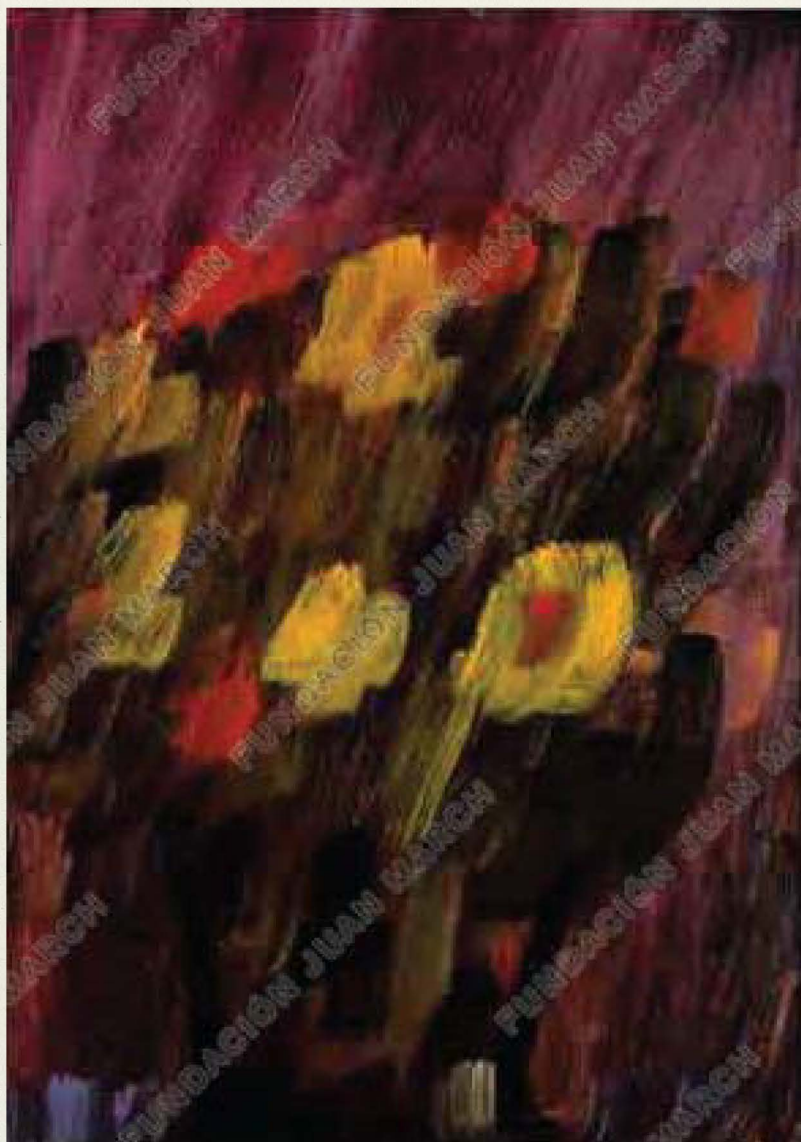


115. MEDITACIÓN, FUGA EN AZUL Y ROJO, V.N. 20, 1936.

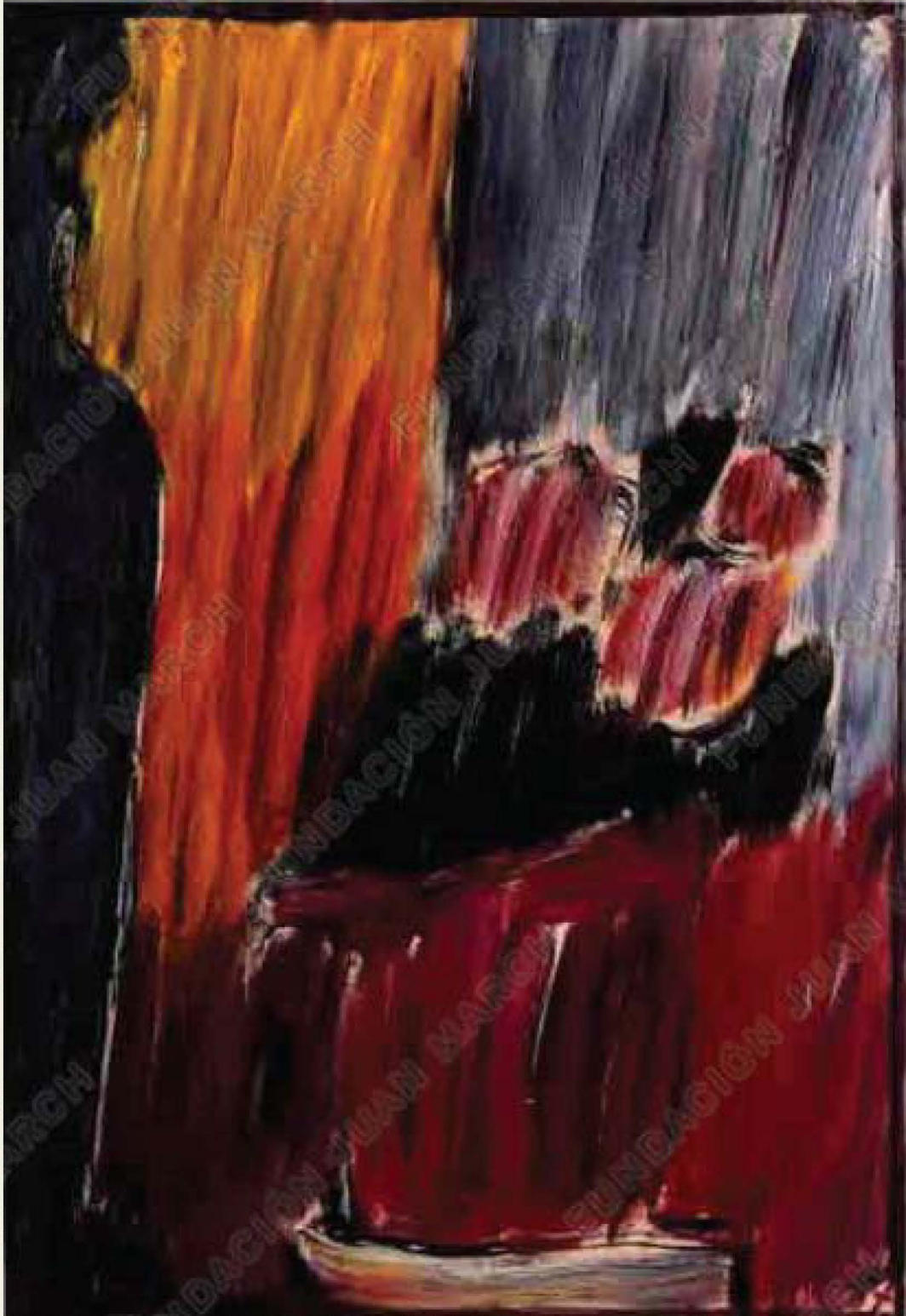


119. MEDITACIÓN, III N. 20, 1936.

Fundación Juan March



120. FLORES, SOL DE OTOÑO, XII N. 9, 1937.



121. FLORERO AZUL, CYCLAMEN, IX N. 1, 1937.



ALEXEJ VON JAWLENSKY, 1902.

B I O G R A F Í A

1864

Alexej von Jawlensky nació el 26 de marzo en Torsok, Rusia, en el seno de una familia aristocrática. Su padre era entonces coronel del ejército imperial y estaba casado en segundas nupcias con Alexandra Medvedeva.

Los primeros recuerdos de infancia de Jawlensky están ligados a la finca familiar de Medvedeva en Kuslovo.

1864-1876

Durante este período, la familia sufre varios traslados con motivo de los distintos destinos militares del padre, hasta que en 1874 la madre marcha con sus hijos a Moscú a consecuencia de los estudios de éstos.

1877

Ingresa como interno en el cuarto curso de la Escuela de Cadetes de Moscú.

1880

Visita la Exposición Universal, donde ve por primera vez obras de arte que le impresionan hasta el punto de que él mismo define aquella vivencia como punto de inflexión en su vida. A partir de este momento frecuenta la Galería Tretiakov (donde se halla como en *un templo*). Sus trabajos en la clase de dibujo son cada vez mejores, llegando a exponerse en el aula, enmarcados y bajo cristal, como modelos dignos de imitación.

1882-1885

Muere el padre. Jawlensky ingresa en la Escuela Militar Alexander, de Moscú, donde estudia con gran afán, llegando a ser un extraordinario esgrimidor de florete y un excelente tirador. Descubre por vez primera la fascinación de la música durante un concierto de Anton Rubinstein.

En 1884 obtiene el grado de teniente de Infantería y forma parte del regimiento de Samogitia, en Moscú.

Alquila una habitación en la vivienda del pintor Katalhoff y Jawlensky ve por primera vez obras de la pintura francesa. A partir de 1885 comienza a pintar paisajes de la estepa tártara.

1887

En contra de su propósito, a Jawlensky le resulta imposible simultáneas la asistencia a una escuela de pintura con la carrera militar. En vista de ello, trata de obtener el traslado a San Petersburgo. En la Galería Tretiakov copia cuadros de Wassili Wereshtshagin (1842-1904) con el fin de prepararse para el examen en la Academia de Artes Plásticas de San Petersburgo.

1889

Consigue ser trasladado en otoño a Kronstadt y después a San Petersburgo, al regimiento Alejandro Nevski. En septiembre aprueba el examen de ingreso en la Academia de Artes Plásticas, obteniendo permiso para asistir a ella sin perjuicio de cumplir su servicio en la carrera militar.

En las clases nocturnas del primer curso de la Academia de Artes Plásticas copia cabezas, de vaciados en yeso, sobre esculturas de la antigüedad clásica. Al cabo de medio año puede asistir ya al curso de figuras, donde copia asimismo de modelos en yeso.

1890

Su profesor de estética, Sachetti, le recomienda ampliar su formación con Ilya Repin, quien le invita enseguida a los encuentros que celebra con artistas los miércoles por la tarde. Allí conoce a otros pintores de renombre, como Iván Shishkin (1832-1898), miembro fundador de los «Peredvishniki» («Vagabundos») y profesor en la Academia de San Petersburgo de 1894 a 1895. Otros pintores a los que conoce en el mismo ambiente son: Konstantin Korovin (1861-1939), Archip Kuindshi (1842-1910), Wassili Surikov (1848-1916) y Valentin Serov (1865-1911). A través de Kuindshi llega a conocer algo sobre pintura impresionista, especialmente Manet y Sisley.

1891

A través de Repin conoce a Marianne von Werefkin, hija del general comandante de la fortaleza de Pedro y Pablo, que tenía ya cierto renombre como pintora realista.

1892-1895

En San Petersburgo visita a menudo el Ermitage, el Museo Alejandro III y el Museo Ruso de Arte Moderno, donde admira en particular los iconos y las pinturas de Rembrandt. En 1895 hace un viaje con Marianne von Werefkin, por invitación de ésta, a la finca campestre Blagodatí (propiedad de su padre), en Kovno. Ambos pintan allí durante la primavera y el otoño; frecuentemente les sirven de modelo algunos ancianos judíos de una aldea de los alrededores. En esa misma finca de campo conoce Jawlensky a su futura mujer, Helene Nesnakomoff (1881-1965), perteneciente a una familia de comerciantes y que era protegida de Marianne.

1896

Durante el verano hace un largo viaje por Alemania, Holanda y Bélgica en compañía de Marianne von Werefkin y de la señorita Lubovitzky, también dedicada a la pintura, visitando Dresde, Berlín, Colonia y Amberes, donde Jawlensky se entusiasma con Whistler, Puvis de Chavanne y Turner. En el invierno de 1895 a 1896 muere el padre de Marianne von Werefkin y Jawlensky se despidió del

ejército, pero hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 recibirá la pensión que le corresponde como oficial anticipadamente retirado, lo que le permite emprender la carrera artística trasladándose en noviembre a Munich juntamente con sus amigos los pintores Igor Grabar (1871-1960), Dimitri Kardovsky (1866-1943) y Marianne von Werefkin, pues todos ellos quieren seguir su formación en Occidente. Marianne von Werefkin, Grabar, Kardovsky y Jawlensky continúan su formación artística en la escuela de pintura de Anton Azbé, donde pronto son conocidos como maestros de grupo y profesores auxiliares. Marianne von Werefkin deja de pintar de momento para dedicarse a promocionar la pintura de Jawlensky, a quien considera protegido suyo.

1897

En la escuela de Azbé conoce a su compatriota Wassily Kandinsky, que también había llegado de Rusia en 1896. Entre ambos artistas nace una amistad fraternal que durará toda la vida.

1898

Durante el verano, Jawlensky emprende un viaje a Rusia con Marianne von Werefkin y Helene a la finca de su hermano Dimitri, en Yaroslavl, donde los dos artistas, a causa de las numerosas visitas, apenas si llegaron a pintar.

En otoño regresaron a Munich, donde Grabar y Kardovsky seguían dibujando cabezas y desnudos en la escuela de Azbé. Conocen a Franz von Stuck, con quien los tres pintores rusos conversan acerca de las técnicas de la pintura al temple, dado que están interesados en ella.

1899

Viaja en abril a Venecia con Werefkin, Grabar, Kardovsky y Azbé. Jawlensky no se siente especialmente impresionado por lo que ve allí. Salida de la escuela de Azbé y comienzo de la actividad pictórica independiente.

Jawlensky pinta ahora principalmente naturalezas muertas, en busca —según declaración propia— de la armonía de los colores.

1901

Jawlensky enferma de tífus y se restablece en Crimea, en compañía de Marianne von Werefkin. En Alupka, reencuentro con Kardovsky y la esposa de éste.



ALEXEJ VON JAWLENSKY COMO CADETE EN LA ACADEMIA MILITAR DE MOSCÚ, 1882.

1902

El 18 de enero nace Andreas, único hijo de Jawlensky y Helene. Regreso a Munich, donde Jawlensky pinta cuadros de figuras cuyos modelos son, principalmente, Helene y su hermana menor, María. Recibe el influjo de Anders Zorn. Visita de Lovis Corinth, que aconseja a Jawlensky enviar una pintura a la *Sezession* berlinesa. Jawlensky sigue el consejo y el cuadro, en efecto, se expone.

1903

Viaja a Normandía y París. En Munich conoce al dibujante Alfred Kubin, de cuya mujer hará un retrato en 1906, y al filósofo Theodor Lipps.

1904

Estancia veraniega en Reichertshausen, Baviera, donde Jawlensky pinta una serie de paisajes de ardiente colorido. Trato y amistad con el pintor Wladimir Bechtheyeff (1878-1971).

Ve por vez primera una pintura de Paul Gauguin, *Jinete en la playa de Tahití*, que le gusta mucho, en casa del joven artista Felix vom Rath, muerto en 1905.

1905

Entre el invierno y la primavera, estancia en Füssen, en el Allgäu bávaro, donde pinta otra serie de paisajes. En sus memorias, escribe Jawlensky que en la primavera hizo un viaje a Bretaña y que allí pintó paisajes y cabezas, exponiendo después diez cuadros en la sección rusa del Salón de Otoño de París, donde conoce y trata a Matisse.

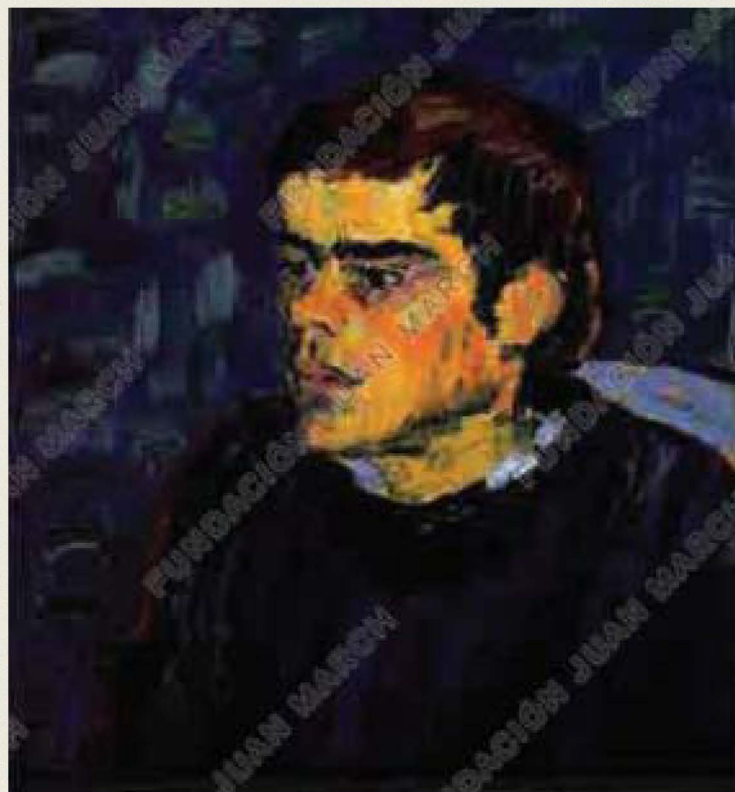
Después de la exposición de París viaja a Sausset, en el sur de Francia, donde pinta paisajes.

1906

A primeros de año permanece cuatro semanas en San Petersburgo, donde expone nueve pinturas que cuelga él mismo. Esta exposición y el Pavillon Russe del Salón de Otoño parisino del mismo año fueron organizados por Diaghilev, a quien Jawlensky y Werefkin conocían ya de San Petersburgo.

Temporada veraniega en Wasserburg, a orillas del Inn, donde Jawlensky pinta preferentemente paisajes y retratos.

10. EL CHEPOSO, 1905.



Expone en el Salón de Otoño de París, donde se presenta simultáneamente una exposición retrospectiva de Gauguin de notables proporciones.

A finales de 1906 y comienzos de 1907 mantiene trato amistoso con el pintor Jan Verkade y analiza y estudia la pintura de Cézanne, cuyo influjo en la obra del ruso será evidente aún en 1907.

1907

A través de Verkade, que había conocido a Gauguin en París en 1891 y que fue admitido en el grupo de los Nabis, conoce Jawlensky más detalles sobre la doctrina estética de Gauguin y los textos del teósofo francés Edouard Schuré. Conoce y trata a Paul Sérurier, que visita a Jan Verkade en Munich.

Segunda estancia veraniega en Wasserburg, a orillas del Inn. El hijo de Jawlensky, Andreas, comienza a pintar con él.

En otoño, nuevo viaje a París, con Helene y Andreas, para visitar la retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño. Escapada a las cercanías de Marsella, donde pinta paisajes estivales de fogoso cromatismo.

1908

Trata al bailarín y pintor Alexander Sacharoff (1886-1963), a quien hasta 1913 retratará en varias ocasiones y con el que llegará a compartir una permanente amistad.

Jawlensky adquiere el óleo de Van Gogh *La casa del padre Pilon* gracias a la deferente acogida de la viuda de Theo van Gogh.

Estancia veraniega en Murnau, Baviera, con la familia y con Marianne von Werefkin, Wassily Kandinsky y Gabriele Münter.

1909

Conoce y trata a Rudolf Steiner, fundador de la «antroposofía». La pintura de Jawlensky experimenta una notable evolución que alcanza su punto culminante, sobre todo, en la obra retratística de gran formato.

Jawlensky, Kandinsky, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin y los amantes del arte Heinrich Schnabel y Oskar Wittgenstein fundan la Nueva Asociación de Artistas. Kandinsky es su primer presidente, secundado por

Jawlensky. Poco después se les unen también Paul Baum, Wladimir Bechtheyeff, Erma Barrera-Bossi, Carl Hofer, Moyses Kogan y Alexander Sacharoff. La primera exposición del grupo tiene lugar, en diciembre, en la Moderne Galerie Thannhauser; público y prensa califican de «escándalo» aquella muestra inicial. En cambio, Hugo von Tschudi, director de las Colecciones Estatales de Pintura, tiene en gran estima las obras pictóricas del grupo.

1910

Encuentro con Franz Marc, quien, después de visitar la segunda exposición de la Nueva Asociación de Artistas, en 1911 se incluye en el grupo. En el mismo año se integran también en él Pierre Girieud y Le Fauconnier. Gracias a la mediación de Kandinsky, Jawlensky presenta seis cuadros en la exposición del Salón de Wladimir Izdebsky, en Odesa y Kiev (diciembre 1909-febrero 1910), y en diciembre del mismo año, otra vez en Odesa, en una Exposición Internacional de Arte organizada por dicho Salón.

Participa también en la exposición del Sonderbund Westdeutscher Künstler (Federación Independiente de Artistas del Occidente de Alemania), en Düsseldorf, donde, según referencia propia, obtiene gran éxito.

1911

Temporada estival, con la familia y Marianne von Werefkin, en Pre-row, en la costa del mar Báltico, donde Jawlensky pinta sus mejores paisajes y grandes obras de figuras, como *La chepa, I*, en colores muy fuertes y cálidos. *Ese tiempo*, dice el propio Jawlensky, *fue un giro en mi arte*. En el otoño viaja a París, volviendo a visitar a Matisse y a Pierre Paul Girieud (1875-1940), y conoce a Kess van Dongen, cuyos cuadros tiene en gran estima.

En diciembre, Kandinsky, Marc, Münter, Kubin y Macke se separan de la Nueva Asociación de Artistas; Kandinsky y Marc fundan El Jinete Azul.

Primera exposición individual de Jawlensky, en Barmen, en el monumento llamado Panteón de la Gloria.

1912

Jawlensky, junto con Werefkin y Bechtheyeff, sale de la Nueva Asociación de Artistas. Las obras de Jawlensky son expuestas por Kandinsky y Marc en El Jinete Azul. En la primavera, llega a Munich el Ballet Ruso dirigido por Diaghilev; Jawlensky conoce a los bailarines Niyinsky, Karsavina y Pavlova.

En este año de creación artística, Jawlensky produce con extraordinaria fecundidad; surgen sus poderosos y sensuales retratos en el típico formato cuadrado y pinta paisajes de fuerte colorido. Reencuentro con Kardovsky.

Jawlensky conoce a Paul Klee y a Emil Nolde, cuyas obras aprecia muchísimo y con quienes establece una amistad que les unirá para siempre.

1913

Participa con cuatro pinturas en el primer Salón Alemán de Otoño, de Herwaldt Walden, en Berlín, y con cuarenta y una obras en la Exposición Futurista y Expresionista de Budapest.

1914

Viaja en primavera a Bordighera, Riviera italiana, realizando una pequeña serie de paisajes meridionales. Después de este viaje visita a su madre y hermanos en Rusia y Varsovia. A todos ellos los vería por última vez.

Al estallar la guerra en agosto, Jawlensky, su familia y M. von Werefkin tienen que salir de Alemania en el plazo de cuarenta y ocho horas. Profundamente conmovidos y humillados ante los acontecimientos, se dirigen a St. Prex, un pueblecito a orillas del lago de Ginebra, donde consiguen alquilar una vivienda en casa de la familia Rubatelle gracias a la mediación de un acomodado amigo, A. von Chruschtschhoff, que vive en Lausana. Jawlensky no dispone de estudio propio, tiene sólo una habitación con ventana donde comienza a pintar sus *Variaciones sobre un tema paisajístico*. Cuno Amiet le trae desde Munich el cuadro de van Gogh, así como el del propio Jawlensky *La chepa, I*, y dos cabezas más.

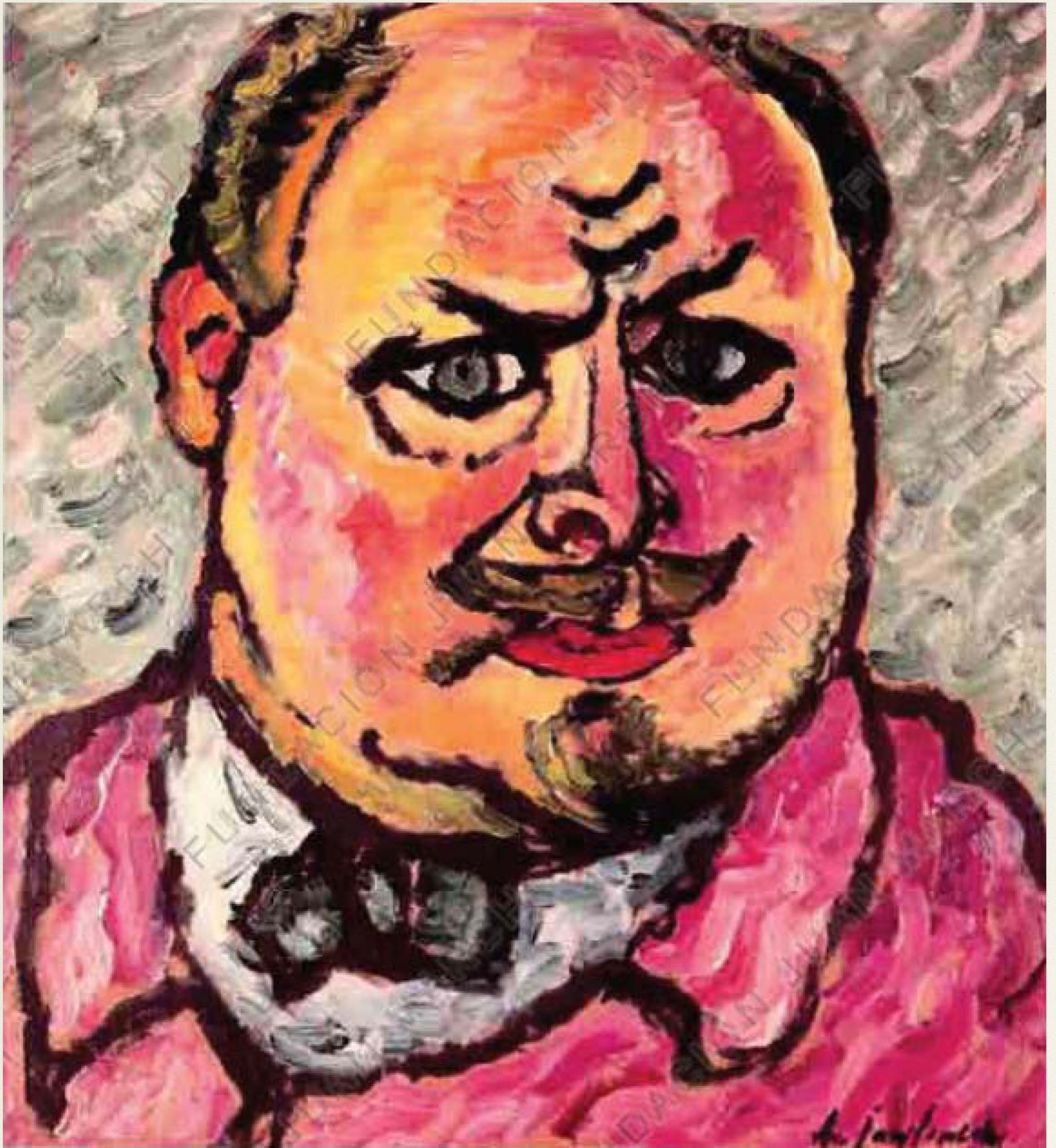
1915

Visita a Hodler en Ginebra, a Stravinsky en Morgues, a Cuno Amiet en Oschwanden y a Paul Klee en Friburgo, Suiza. En Lausana tiene lugar una exposición con obras de exiliados rusos, donde Jawlensky muestra su óleo *La chepa, I*. Emmy Scheyer ve esta exposición y hace el propósito de conocer a Jawlensky.

Junto a las *Variaciones*, vuelve a pintar cabezas de muchachas y, esporádicamente, paisajes.

1916

Conoce y trata a la estudiante de pintura Emmy Scheyer (1889-1945), a quien el artista, basándose en un sueño que ha tenido, le



50. AUTORRETRATO, 1912.

da el sobrenombre de Galka (en ruso, «grajilla»). Ella está tan impresionada por el arte de Jawlensky, que resuelve prescindir por completo de su propia pintura y dedicarse a la divulgación de la obra de él.

Jawlensky empieza a leer los libros de yoga que en Munich le había regalado su hermano.

1917

Estallido de la Revolución en Rusia. Jawlensky teme por la familia, pues sus hermanos ocupan altos puestos en el ejército.

Muere la madre, a quien profesaba hondo cariño.

Jawlensky, su familia y M. von Werefkin se trasladan a Zurich, donde, por el momento, habitan también Alexander Sacharoff y su esposa Clotilde von Derp. Aquí conoce a los artistas Hans Arp, Marie Laurencin, Wilhelm Lembruck, Arthur Segal, al compositor Ferruccio Busoni, a las bailarinas Anika Jan y Lotte Bachrach, que retrata el pintor, y al galerista Paul Cassirer. Jawlensky se mueve en el ambiente del Café Odeón y tiene de nuevo la posibilidad de visitar exposiciones de gran importancia, como, por ejemplo, las de Renoir y Cézanne.

Comienza a pintar la serie de las *Cabezas místicas* y las *Visiones del Mesías*.

En invierno enferma gravemente de gripe; los médicos le aconsejan una temporada de restablecimiento en el sur.

1918

En abril se dirige, con la familia y M. von Werefkin, a Ascona, en el Tesino, donde habitan junto al lago, en el Castillo Bezzela. Vuelve a encontrarse con Arthur Segal y con la bailarina Lotte Bachrach, quien, junto con el comerciante en pieles Bernhard Mayer, compran varias de sus obras.

Jawlensky comienza la serie de las *Cabezas abstractas*, que terminará en 1935.

1919

Enferma de urticaria, padece una dolencia pulmonar y sufre cólicos que le debilitan y obligan a internarle, entre 1919 y 1920, en la clínica zuriquesa del doctor Bircher-Benner.

Se agudizan los conflictos ya existentes desde hace tiempo con Marienne von Werefkin.

Jawlensky acaba la serie de las *Cabezas místicas*.

1920

Viaje a Munich, con Helene y Andreas, a fin de desmontar la antigua casa y recoger cosas, poniendo fecha y firma a muchos cuadros que carecían de ellas, regalando o vendiendo por pocos marcos numerosas carpetas de pinturas, en parte esbozadas o en croquis, o bien inacabadas.

Reencuentro con Paul Klee e intercambio de obras.

En octubre, Emmy Scheyer viaja a Munich para escoger obras de Jawlensky que habían quedado aún en el taller y que ella mostraría por toda Alemania, de 1920 a 1923, en grandes exposiciones itinerantes.

Alexander y Clotilde Sacharoff visitan a Jawlensky en Ascona en el mes de septiembre; algo más tarde, llegan también de visita Paul y Lily Klee.

Jawlensky comienza a sentir nostalgia de Alemania, pero no acepta el puesto de profesor que le ha sido ofrecido en la Bauhaus de Dessau. Piensa que el arte no se puede enseñar.

Conoce a Rainer María Rilke, que se encuentra en Ascona.

Corto viaje a Ginebra, donde expone algunas pinturas. Conoce a Alexander Archipenko.

1921

Decide volver a Alemania. Se dirige a Wiesbaden, donde alcanza gran éxito la exposición organizada por Emmy Scheyer. Separación definitiva de Marianne von Werefkin.

Helene y Andreas permanecen de momento en Ascona.

En Wiesbaden, se encuentran en el círculo de amistades de Jawlensky el matrimonio de coleccionistas Heinrich y Toni Kirchhoff, el escultor Vinecki, el arquitecto Edmund Fabry, el pintor Franz Schaurte y el cirujano Dr. Heile. Juntamente con Vinecki, Jawlensky proyecta los marcos para sus *Cabezas abstractas* y pinta sus últimas *Variaciones*.

1922

Helene y Andreas se trasladan definitivamente a Wiesbaden, donde Alexej y Helene contraen matrimonio.

Con motivo de una exposición individual que tiene lugar en Jena, Jawlensky visita, en el mes de mayo, a Walter Dexel; surge entre ambos artistas una amistad que duraría largos años.

Por esta época, Jawlensky tiene noticia de la trágica muerte de su hermano Dimitri y la familia de éste durante la Revolución de Octubre.

A lo largo de los once años siguientes, Jawlensky se dedica sobre todo a la pintura de las *Cabezas constructivistas*. La Asociación de Arte de Nassau hace estampar seis litografías de Jawlensky, que se publican en forma de álbum.

Éxito de las exposiciones organizadas por Emmy Scheyer.

1923

En diciembre visita en Brunswick al coleccionista y galerista Otto Ralfs, quien adquiere varios cuadros de Jawlensky que, por desgracia, serían destruidos durante un bombardeo en 1944.

1924

Emmy Scheyer reúne en el grupo Los Cuatro Azules a Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee y Lyonel Feininger. La Scheyer, en calidad de representante de los cuatro artistas, parte el 8 de mayo para los Estados Unidos de América, donde expone por primera vez al grupo en San Francisco.

Por la Pascua de Resurrección le visita su hermano Serguey; será la última vez que se vean.

Viaje a Hannover, donde cuelga sus cuadros en la Sociedad Kestner.

1925

Pinta sus últimas *Visiones del Mesías*.

Viaje a Hildesheim para inaugurar la muestra de obras suyas y de Andreas. Jawlensky trabaja también como guía de exposiciones.

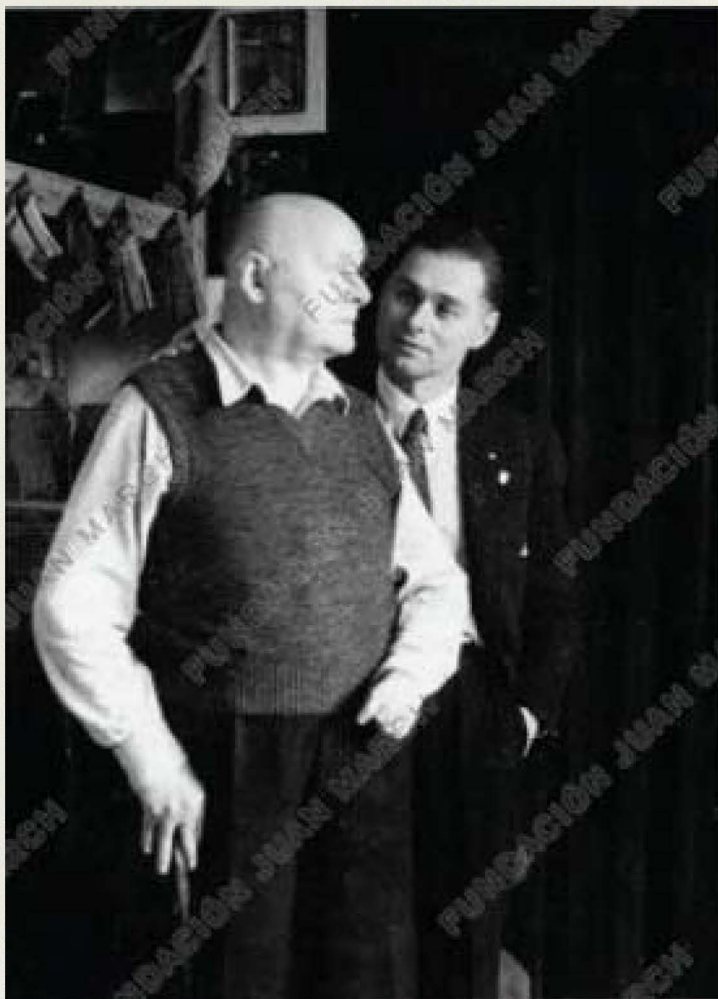
Viaje a Dresde, donde se aloja en casa de la familia de coleccionistas Ida Bienert; después va a Weimar –a la Bauhaus–, donde visita a Klee y a Kandinsky; posible intercambio de obras en estos encuentros. Por estas fechas conoce y trata a Josef Albers, que, después de 1933, le escribe desde Estados Unidos.

1926

Viaja a Brunswick, donde participa en una exposición con tres cuadros.

1927

En febrero y marzo, viaje a Berlín y Dresde, donde visita una gran exposición de Nolde.



JAWLENSKY CON ANDREAS EN SU ESTUDIO DE WIESBADEN. DICIEMBRE, 1936. PUEDEN APRECIARSE ALGUNAS DE SUS *MEDITACIONES* AL FONDO.

Encuentro con la pintora de Wiesbaden Lisa Kümmel, que en los años siguientes le ayudará a ordenar y catalogar su obra.

Primeros síntomas de la artritis deformante, dolencia que le paralizará más tarde por completo antes de llevarle a la muerte. Primera estancia, siguiendo una cura, en el balneario de Bad Wörishofen, Baviera.

Conoce y trata a la coleccionista y mecenas Hanna Bekker vom Rath.

1928

Nueva visita de Emmy Scheyer que, una vez más, lleva a Estados Unidos varias pinturas de Jawlensky.

Helene viaja a París con el propósito de estudiar cosmética. A su regreso, abre en Wiesbaden un salón de belleza para poder aliviar las estrecheces económicas de la familia. Andreas, juntamente con su mujer, emprende un negocio de comercialización de té y café y más tarde dirige la sucursal de una empresa de cigarros puros, completando su actividad con el proyecto de carteles de publicidad y el trabajo como empleado en la Oficina Regional de Economía.

1929

Primeros síntomas de parálisis en las manos y las articulaciones de las rodillas.

Hanna Bekker vom Rath, juntamente con algunos amantes de las artes, funda la Sociedad Jawlensky con el propósito de ayudar económicamente al artista. Los miembros de dicha Sociedad abonarán una cantidad mensual, y al cabo de cuatro años, una vez por año, recibirán una obra pictórica. Essy Thorn, secretaria de la Asociación Artística de Nassau, ayuda a llevar la correspondencia y la contabilidad de la Sociedad Jawlensky.

En junio fallece su hermano Serguey.

En septiembre, viaja a Berlín para inaugurar la muestra que organiza Ferdinand Möller.

1930

En enero le visita Kandinsky en Wiesbaden acompañado de su mujer, Nina.

Estancia de tres meses en una clínica antroposófica de Stuttgart. En agosto, temporada de cura en Piestany (Checoslovaquia), donde conoce al pintor Alfons Mucha. El estado de salud de Jawlensky se agrava rápidamente y aumentan los dolores.



PINTANDO EN SU ESTUDIO EN EL AÑO 1936. LA ENFERMEDAD LE OBLIGA A PINTAR CON LAS MANOS JUNTAS.

Conoce y trata al pintor de Wiesbaden Otto Ritschl, a la crítica de arte Mela Escherich y a Karl Schmidt-Rottluff.

1932

Conoce y trata al pintor Alo Altripp, que más tarde le ayudará en el taller a catalogar sus obras.

En febrero, Helene tiene que cerrar su salón de belleza.

En junio, Jawlensky viaja a Berlín para pasar algún tiempo en una clínica. Después, visita a Kandinsky en Dessau.

Desde agosto hasta final de septiembre, hace una cura en Bad Wörishofen, donde pinta unos pocos paisajes.

Los elevados costos de la atención médica y la cada vez menor frecuencia en la venta de cuadros, empeoran la situación económica del artista.

1933

En abril recibe otra vez la visita de Emmy Scheyer, que vuelve a llevarse cuadros a Estados Unidos.

En septiembre hace otra cura, ahora en Baden, Suiza.

Jawlensky prueba sin éxito varias curas balnearias. Tienen que extraerle toda la dentadura; se le prescribe beber agua enriquecida con radio y ha de soportar dolorosas inyecciones en las articulaciones y en la cabeza.

El régimen nazi impone a Jawlensky la prohibición de exponer sus obras.

1934

Con el progresivo avance de la enfermedad, la rigidez de los dedos le obliga a limitarse, hasta 1937, a pintar cabezas en pequeño formato; son los trabajos abstractos que él llama *Meditaciones*. En los años 1934 y 1935 escoge un formato único para estas obras –aproximadamente, 18x13 centímetros–, que pinta sobre papel especial con estructura de lienzo. En las horas en que no le aqueja el dolor, vuelve enseguida a los formatos grandes para pintar las últimas y animadas naturalezas muertas, pero en la mayoría de los casos el tema son las flores. En estos años se siente aislado y muestra gran depresión de ánimo a causa de los terribles dolores y de la situación sumamente precaria en que se encuentra.

1936

Nuevo envío de cuadros a Emmy Scheyer, que se encuentra en los Estados Unidos. La salud del artista empeora de modo creciente; apenas le es posible andar.

En 1936 y 1937 elige dos formatos diferentes para sus *Meditaciones* y para las pinturas de flores: 18x13 y 25x17, respectivamente, con pequeñas variaciones sobre estas medidas.

Intercambio de obras con Schmidt-Rottluff.

1937

Entre julio y agosto, última cura en Bad Wörishofen, que ha de ser interrumpida por falta de dinero.

A partir de ahora no puede salir ya de su estudio. Dicta a Lisa Kümmel los recuerdos de su vida y ordena con ella el conjunto de la obra. Se hace también un inventario o registro de lo contenido en el taller-estudio.

En los museos públicos alemanes son confiscadas hasta 72 pinturas de Jawlensky; algunas de estas obras se muestran en Munich en la exposición *Arte degenerado*.

1938

Jawlensky se halla completamente paralizado y tiene que renunciar del todo a la pintura; no le es posible levantarse de la cama. De 1934 a 1937 ha pintado unas 700 *Meditaciones*. Sus últimos años los pasa postrado en el lecho, y no le queda otro remedio que dictar a Lisa Kümmel las cartas a los amigos y conocidos.

Helene, sacrificada e infatigable, cuida a su esposo hasta el último momento.

1939

Alexej padece ahora una fuerte anemia y se le declara una pleuritis. Sufre de continuo y se encuentra muy debilitado, pero su mente está todavía vivaz y despierta.

1941

Alexej von Jawlensky muere el 15 de marzo a los setenta y siete años de edad. Es enterrado en el cementerio ortodoxo ruso de Wiesbaden.

CATÁLOGO



3. HELENE CON TRAJE ESPAÑOL, 1901.

1. ANJUTA, 1893.
Oleo sobre tela, sobre cartón.
55,5 x 32 cm.
Colección particular.
2. HELENE A LOS QUINCE AÑOS, 1900.
HELENE FÜNFZEHRIG.
Oleo sobre tela, sobre cartón.
53 x 50 cm.
Colección particular.
3. HELENE CON TRAJE ESPAÑOL, 1901.
HELENE IM SPANISCHEN KOSTÜM.
Oleo sobre tela.
190,5 x 96,5 cm.
Colección Frank Brabant, Wiesbaden.
4. MARÍA I, 1901.
Oleo sobre tela, sobre cartón.
67 x 64 cm.
Colección particular.
5. MESA NEGRA, 1901.
SCHWARZER TISCH.
Oleo sobre tela.
90 x 65 cm.
Colección particular.
6. CERCA DE ANSBAKI, 1902.
BEI ANSBAKI.
Oleo sobre tela, sobre cartón.
33,5 x 36,5 cm.
Colección particular.
7. LA NIÑA MARIE, 1903.
DAS MÄDCHEN MARIE.
Oleo sobre cartón.
49 x 38 cm.
Colección particular. Por cortesía de la Galería Thomas, Munich.
8. AUTORRETRATO CON SOMBRERO DE COPA, 1904.
SELBSTBILDNIS MIT ZYLINDER.
Oleo sobre tela.
56,6 x 46,6 cm.
Colección particular.
9. PUESTA DE SOL, 1904.
SONNENUNTERGANG.
Oleo sobre cartón.
26,7 x 27,4 cm.
Colección particular.



16. NIÑA CON DELANTAL BLANCO, 1906.

10. EL CHEPOSO, 1905.
DER BUCKLIGE.
 Oleo sobre cartón.
 52,5 x 49,5 cm.
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
11. MUCHACHO, 1905.
JUNGE.
 Oleo sobre cartón.
 50 x 38 cm.
 Città di Locarno, Pinacoteca Casa Rusca.
12. LA ESTACIÓN DE FÜSSEN EN MARZO, 1905.
BAHNHOF FÜSSEN IN MÄRZ.
 Oleo sobre cartón, sobre madera.
 38 x 50 cm.
 Colección particular.
13. EL JARDÍN DE ANDREAS - CARANTEC, 1905.
ANDREAS GARTEN - CARANTEC.
 Oleo sobre cartón.
 59 x 52 cm.
 Colección particular.
14. CASAS BRETONAS CON ALMIAR, c. 1905.
BRETONISCHE HÄUSER MIT HEUHAUFEN.
 Oleo sobre cartón.
 50 x 53 cm.
 Colección particular, Munich.
15. CAMPO DE TRIGO, c. 1905.
KORNFELD.
 Oleo sobre cartón.
 49 x 52,5 cm.
 Colección particular, Principado de Liechtenstein.
16. NIÑA CON DELANTAL BLANCO, 1906.
MÄDCHEN MIT WEISSER SCHÜRZE.
 Oleo sobre cartón.
 64,8 x 54 cm.
 Colección particular.
17. WASSERBURG AM IN, 1906.
 Oleo sobre cartón.
 65 x 53,5 cm.
 Colección particular.
18. TEJADOS ROJOS, c. 1907.
ROTE DÄCHER.
 Oleo sobre cartón.
 38 x 54 cm.
 Lafayette Parke Gallery.
19. PAISAJE DE OTOÑO, 1907.
HERBSTLANDSCHAFT.
 Oleo sobre cartón.
 33,2 x 40,2 cm.
 Staatsgalerie Stuttgart.

20. OLIVAR, c. 1907.
OLIVENHAIN.
Oleo sobre cartón.
52,9 x 76 cm.
Museo Ludwig, Colonia.
21. BODEGÓN OVALADO CON FLORES, 1907.
OVALES BLUMENSTILBEN.
Oleo sobre tela.
65 x 53 cm.
Galería Neher, Essen.
22. HELENE JAWLENSKY, 1908.
Oleo sobre cartón.
64,8 x 49,2 cm.
Familia Arnold A. Saltzman.
23. BODEGÓN CON MANZANAS, 1908.
STILBEN MIT ÄPFELN.
Oleo sobre cartón.
49 x 51,5 cm.
Museo Wiesbaden.
24. LA LÁMPARA, 1908.
DIE LAMPE.
Oleo sobre cartón, sobre madera.
53,5 x 49,5 cm.
Colección particular.
25. BODEGÓN CON CAFETERA AMARILLA Y TETERA BLANCA, 1908.
STILBEN MIT GELBER UND WEISSER KANNE.
Oleo sobre cartón.
49,6 x 53,8 cm.
Colección particular.
26. MUJER CON VENDA, c. 1909.
FRAU MIT KOPFBINDE.
Oleo sobre cartón.
77 x 73 cm.
Colección particular. Por cortesía de Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf.
27. MUCHACHA CON PEONIAS, c. 1909.
MÄDCHEN MIT PFINGSTROSEN.
Oleo sobre tela.
64,5 x 53,5 cm.
Von der Heydt-Museum, Wuppertal.
28. MUJER CON ABANICO, 1909.
DAME MIT FÄCHER.
Oleo sobre cartón.
92 x 67 cm.
Museo Wiesbaden.
29. NIÑA CON ESTOLA VERDE, c. 1909.
MÄDCHEN MIT GRÜNER STOLA.
Oleo sobre cartón.
96 x 65 cm.
Colección particular.
30. PAISAJE DE MURNAU, c. 1909.
MURNAUER LANDSCHAFT.
Oleo sobre cartón.
33 x 43 cm.
Colección particular.
31. LA CASA AMARILLA, 1909.
DAS GELBE HAUS.
Oleo sobre cartón.
54,5 x 50 cm.
Colección particular, Oldenburg.
32. CAPILLA BLANCA EN MURNAU, 1909.
WEISSE KAPELLE IN MURNAU.
Oleo sobre cartón.
40 x 44 cm.
Colección particular.
33. DOS NUBES BLANCAS, c. 1909.
ZWEI WEISSE WOLKEN.
Oleo sobre cartón, sobre madera.
33 x 43,8 cm.
Colección particular.
34. BODEGÓN CON FLORERO Y JARRA, 1909.
STILBEN MIT VASE UND KRUG.
Oleo sobre cartón.
49,5 x 43,5 cm.
Museo Ludwig, Colonia.
35. TURBANTE AZUL OSCURO, 1910.
DUNKELBLAUER TURBAN.
Oleo sobre cartón, sobre madera.
72 x 69 cm.
Colección particular.
36. SCHOKKO, c. 1910.
Oleo sobre cartón.
75 x 65 cm.
Colección particular.
37. MUCHACHA CON SOMBRERO DE FLORES, 1910.
MÄDCHEN MIT BLUMENHUT.
Oleo sobre cartón.
67,5 x 49 cm.
Colección particular, Principado de Liechtenstein.
38. DAMA CON SOMBRERO DE PAJA AMARILLA, c. 1910.
DAME MIT GELBEM STROHHUT.
Oleo sobre cartón.
86,5 x 73,5 cm.
Colección particular.
39. NIÑA CON MUÑECA, 1910.
KIND MIT PUPPE.
Oleo sobre cartón.
61 x 50,5 cm.
Colección Thyssen-Bornemisza.
40. LA FÁBRICA, 1910.
DIE FABRIK.
Oleo sobre cartón.
72 x 85,7 cm.
Colección particular.
41. EL VALLE DE OY, c. 1910.
DAS OY-TAL OBERSTDORF.
Oleo sobre cartón.
33 x 45 cm.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

47. PINOS EN PREROW, 1911.



42. PUEBLO DE MONTAÑA, c. 1910

GEBIRGSDORF.

Oleo sobre cartón.

33 x 45 cm.

Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

43. BODEGÓN CON MANTEL DE COLORES, 1910.

STILLEBEN MIT BUNTER DECKE.

Oleo sobre cartón, sobre madera.

87,5 x 72 cm.

Colección particular. Depositado en la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

44. BODEGÓN CON MESA REDONDA, c. 1910.

STILLEBEN MIT RUNDEM TISCH.

Oleo sobre cartón.

56 x 51 cm.

Colección particular, Nueva York.

45. LA CHEPA I, 1911.

DER BUCKEL I.

Oleo sobre cartón.

53 x 49,5 cm.

Colección particular.

46. RUSA, 1911.

RUSSIN.

Oleo sobre cartón.

54 x 49 cm.

Kunsthalle Bielefeld.

47. PINOS EN PREROW, 1911.

STURMKIEFERN BEI PREROV.

Oleo sobre cartón.

49 x 53 cm.

Galería Thomas, Munich.

48. LOLA, 1912.

Oleo sobre cartón, sobre madera.

53 x 49 cm.

Colección particular. Depositado en el Museo Cantonale d'Arte, Lugano.

49. PRINCESA TURANDOT, 1912.

PRINZESSIN TURANDOT.

Oleo sobre tela.

60 x 54 cm.

Colección particular.

50. AUTORRETRATO, 1912.

SELBSTBILDNIS.

Oleo sobre cartón, sobre madera.

53 x 49 cm.

Colección particular.

51. MUJER CON ABANICO, 1912.

FRAU MIT FÄCHER.

Oleo sobre cartón.

70 x 51 cm.

Verein zur Förderung der bildenden Künste, Wiesbaden.
Colección Hanna Bekker vom Rath.

52. MUCHACHA ESPAÑOLA, 1912.

SPANISCHES MÄDCHEN.

Oleo sobre cartón.

70 x 51 cm.

Colección Peter Selinka, Ravensburg.

53. SIERRA CON ÁRBOLES, 1912.

GEBIRGE UND BÄUEME.

Oleo sobre cartón.

50 x 53,5 cm.

Colección particular.

54. ESPAÑOLA (CON MANTILLA NEGRA), 1913.

SPANIERIN (MIT SCHWARZEM SCHAU).

Oleo sobre cartón.

67 x 48,5 cm.

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

55. RETRATO DE DAMA, 1913.

DAMEN-PORTRAIT.

Oleo sobre cartón.

52 x 44 cm.

Colección familiar de Eric Estorick, Suiza.

56. BODEGÓN CON JARRA, c. 1913.

STILLEBEN MIT KANNE.

Oleo sobre cartón, sobre madera.

50 x 67 cm.

Colección particular.

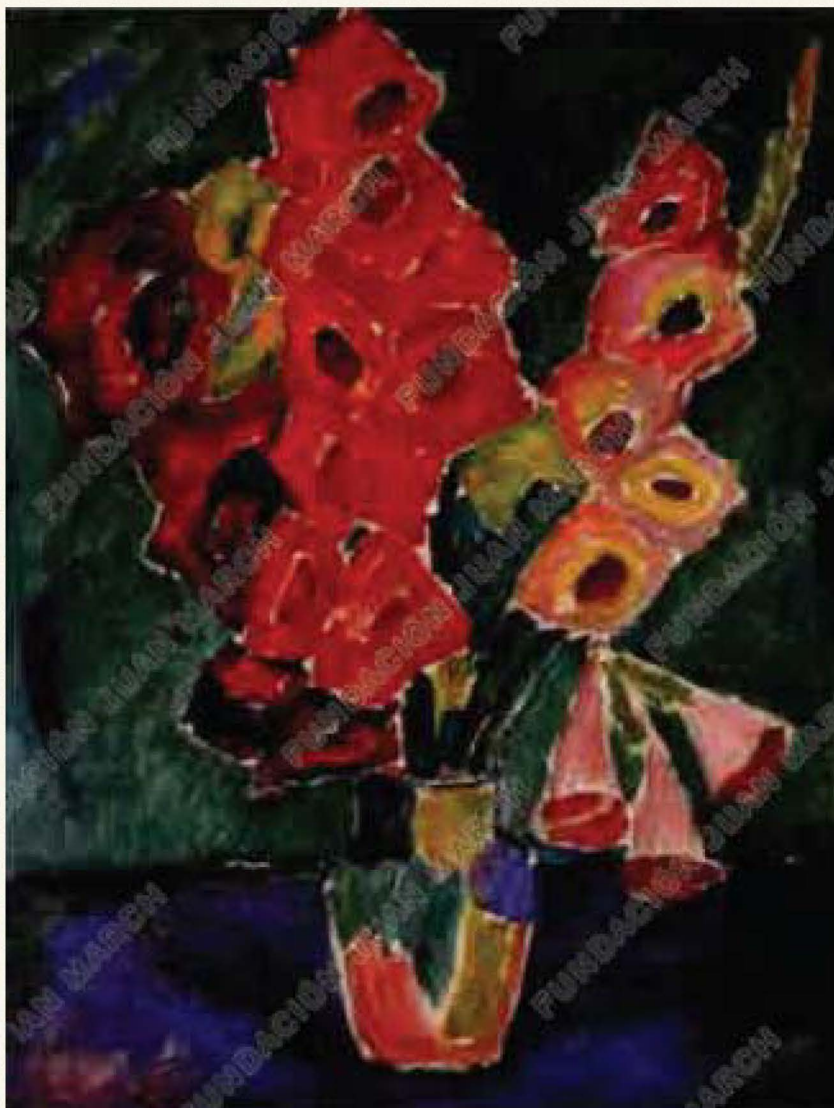
57. DESNUDO SENTADO, c. 1910-1913.

SITZENDER WEIBLICHER AKT.

Oleo sobre cartón.

70 x 42 cm.

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



61. GLADIOS, 1915.

58. EL CAMINO, MADRE DE TODAS LAS VARIACIONES, 1914.
DER WEG, MUTTER ALLER VARIATIONEN.
 Oleo sobre cartón.
 36,2 x 27,2 cm.
 Colección particular. Depositado en el Museo Cantonale d'Arte, Lugano.
59. IMPROVISACIÓN I (PUESTA DE SOL), c. 1914
LANDSCHAFTLICHE IMPROVISATION I (SONNENUNTERGANG).
 Oleo sobre papel.
 35 x 26 cm.
 Kunstmuseum Bern, Fundación Othmar Huber.
60. VARIACIÓN, MAÑANA DE PENTECOSTÉS, 1915.
VARIATION, PFINGSTMORGEN.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 52 x 37,3 cm.
 Colección particular.
61. GLADIOLOS, 1915.
GLADIOLIN.
 Oleo sobre papel.
 69,5 x 53,5 cm.
 Colección particular.
62. VARIACIÓN, PRIMAVERA HÚMEDA - CREPÚSCULO, 1916.
VARIATION, FEUCHTER FRÜHLING, DÄMMERUNG.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 35,2 x 29 cm.
 Colección particular.
63. VARIACIÓN, TORMENTA, 1916.
VARIATION, GEWITTER.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 52,3 x 36 cm.
 Colección particular.
64. VARIACIÓN, 1916.
VARIATION.
 Oleo sobre tela, sobre cartón.
 37,8 x 26,2 cm.
 Museo Ludwig, Colonia.
65. VARIACIÓN, RESPLANDOR VERDE, 1916.
VARIATION, GRÜNER SCHIMMER.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 51 x 35 cm.
 Colección particular.
66. VARIACIÓN, 1916.
VARIATION.
 Oleo sobre cartón.
 36 x 26 cm.
 Galería Fischer, Lucerna.
67. VARIACIÓN, MELANCOÍA DE INVIERNO, 1916.
LANDSCHAFTSVARIATION, WINTER MELANCHOLIE.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 35,6 x 27,3 cm.
 Galería Thomas, Munich.
68. GRAN VARIACIÓN, SUEÑOS, 1916.
GROSSE VARIATION, TRÄUMEREI.
 Oleo sobre papel.
 49 x 35 cm.
 Galería Thomas, Munich.
69. PUESTA DE SOL CON TEMPESTAD, 1917.
STÜRMISCHER SONNENUNTERGANG.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 35,8 x 27 cm.
 Colección particular.
70. JUAN EL BAUTISTA, 1917.
JOHANNES DER TÄUFER.
 Oleo sobre cartón.
 39 x 31 cm.
 Museo Morsbroich, Leverkusen.
71. CABEZA MÍSTICA, c. 1917.
MYSTISCHER KOPF.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 40 x 31 cm.
 Colección particular, Suiza.
72. JOVEN II, 1917.
JÜNGLING.
 Oleo sobre cartón.
 40 x 27 cm.
 Colección particular.
73. ANIKA, 1917.
 Oleo sobre cartón.
 40 x 30,5 cm.
 Kunsthalle in Emden, Fundación Henri Nannen.
74. ROSTRO DE SANTO, SIBILA, 1917.
HEILANDSGESICHT, SIBYLLE.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 36,3 x 27,1 cm.
 Colección particular.
75. VARIACIÓN, TARDE GLORIOSA (BENDICIÓN DE VERANO II), c. 1917
VARIATION, GLORREICHER ABEND - SOMMERSEGEN II.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 36 x 27,3 cm.
 Colección particular, Alemania.
76. VARIACIÓN, FRESCO Y SONANDO, c. 1918.
VARIATION, FRISCH UND KLINGEND.
 Oleo sobre cartón.
 35,8 x 27,1 cm.
 Colección particular, Suiza.
77. CABEZA DE MUCHACHA, 1918.
MÄDCHENKOPF.
 Oleo sobre cartón.
 39,5 x 29 cm.
 Colección particular, Suiza.
78. CABEZA DE MUCHACHA, 1918.
MÄDCHENKOPF.
 Oleo sobre cartón.
 39,5 x 29 cm.
 Colección particular, Suiza.
79. ALA DE CUERVO III, 1918.
RABENFLÜGEL III.
 Oleo sobre cartón.
 34 x 25 cm.
 Leonard Hutton Galleries, Nueva York.

80. VARIACIÓN, ASCONA, 1918.
VARIATION, ASCONA.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 36 x 27 cm.
 Colección particular.
81. UN DÍA DE VERANO EN ASCONA, c. 1918.
SOMMERTAG IN ASCONA.
 Oleo sobre tela, sobre panel.
 27 x 36,5 cm.
 Leonard Hutton Galleries, Nueva York.
82. CABEZA ABSTRACTA, DESTINO, 1918.
ABSTRAKTER KOPF, SCHICKSAL.
 Oleo sobre cartón.
 43 x 33 cm.
 Museo Wiesbaden.
83. VARIACIÓN, SENTIMIENTO PROFUNDO, c. 1918.
VARIATION, TIEFE EMPFINDUNG.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 36 x 27 cm.
 Colección particular, Munich.
84. CABEZA ABSTRACTA, LUZ II, c. 1918.
ABSTRAKTER KOPF, LICHT II.
 Oleo sobre tela.
 43 x 32 cm.
 Colección particular.
85. LA HORA SAGRADA, 1919.
DIE HEILIGE STUNDE.
 Oleo sobre papel.
 33 x 26 cm.
 Colección Frank Brabant, Wiesbaden.
86. CABEZA ABSTRACTA, MIRADA TRANQUILA, 1919.
ABSTRAKTER KOPF, STILLES SCHAUEN.
 Oleo sobre cartón.
 36,5 x 26,8 cm.
 Colección particular.
87. EL DOLOR, 1919.
DER SCHMERZ.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 35 x 26 cm.
 Colección particular.
88. ROSTRO DE SANTO, MUERTE II, c. 1919.
HEILANDSGESICHT, TOD II.
 Oleo sobre cartón.
 32,7 x 25,1 cm.
 Colección particular.
89. ROSTRO DE SANTO, RENUNCIACIÓN, 1921.
HEILANDSGESICHT, ENTSAGUNG.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 32,3 x 25 cm.
 Colección particular.
90. ROSTRO DE SANTO, ORACIÓN, 1922.
HEILANDSGESICHT, GEBET.
 Oleo sobre papel.
 35,5 x 27 cm.
 Colección particular, Frankfurt.
91. CABEZA ABSTRACTA, 1922.
ABSTRAKTER KOPF.
 Oleo sobre cartón.
 36,6 x 27,3 cm.
 Colección particular, Suiza.
92. CABEZA ABSTRACTA, 1922-1923.
ABSTRAKTER KOPF.
 Oleo sobre cartón.
 35 x 24,8 cm.
 Colección particular.
93. CLARO DE LUNA, c. 1923.
MONDLICHT.
 Oleo sobre cartón.
 39,5 x 30 cm.
 Colección particular, Alemania. Por cortesía de la Galería Thomas, Munich.
94. CABEZA ABSTRACTA, COMPOSICIÓN N. 10, 1925.
ABSTRAKTER KOPF, KOMPOSITION N. 10.
 Oleo sobre cartón.
 42,4 x 32,5 cm.
 Colección particular, Suiza.
95. CABEZA ABSTRACTA, CUENTO ÁRABE, 1925.
ABSTRAKTER KOPF, ARABISCHES MÄRCHEN.
 Oleo sobre cartón.
 41,5 x 31,5 cm.
 Colección particular.
96. COMPOSICIÓN ROSA Y AZUL, HORAS LÚCIDAS, 1925.
KOMPOSITION, ROSA UND BLAU, LICHT STUNDEN.
 Oleo sobre cartón.
 53,5 x 40,5 cm.
 Colección particular.
97. SOL, COLOR, VIDA, 1926.
SONNE, FARBE, LEBEN.
 Oleo sobre cartón.
 52,8 x 46,4 cm.
 Deutsche Bank AG.
98. CABEZA ABSTRACTA, DOLOR MUDO, 1927.
ABSTRAKTER KOPF, SCHMERZ.
 Oleo sobre cartón.
 45,8 x 38,4 cm.
 Colección particular.
99. CABEZA ABSTRACTA, SONIDO OTOÑAL, 1928.
ABSTRAKTER KOPF, HERBSTLICHER KLANG.
 Oleo sobre papel, sobre cartón.
 43 x 33,5 cm.
 Colección particular, Suiza.
100. CABEZA ABSTRACTA, APARICIÓN, 1928.
ABSTRAKTER KOPF, ERSCHEINUNG.
 Oleo sobre cartón.
 45,1 x 32,4 cm.
 Colección particular. Por cortesía de Achim Moeller Fine Art, Nueva York.



116. ROSAS EN UN FLORERO JUNTO A LA VENTANA, 1936.

101. CABEZA ABSTRACTA, AURORA, 1931.
ABSTRAKTER KOPF, AURORA.
Oleo sobre cartón.
42,5 x 33 cm.
Colección particular.
102. CABEZA ABSTRACTA, EL PLACER, 1932.
ABSTRAKTER KOPF, DIE LUST.
Oleo sobre cartón.
42,3 x 33 cm.
Colección particular.
103. EL MILAGRO, 1932.
DAS WUNDER.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
35,5 x 25,3 cm.
Colección particular.
104. LA PASCUA, 1933.
OSTERN.
Oleo sobre cartón.
42,5 x 32,5 cm.
Colección particular.
105. KARMA, 1933.
Oleo sobre cartón.
42,6 x 33 cm.
Colección particular.
106. PEQUEÑA MEDITACIÓN CONSTRUCTIVISTA, 1934.
KLEINE KONSTRUKTIVE MEDITATION.
Oleo sobre cartón.
17,2 x 12,8 cm.
Kunsthalle in Emden, Fundación Henri Nannen.
107. MEDITACIÓN, INCLINADO, N. 11, 1934.
MEDITATION, GENEIGT.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
17,8 x 13,5 cm.
Colección particular.
108. MEDITACIÓN, JM 3, 1934.
MEDITATION.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
18,5 x 12,7 cm.
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Alemania.
109. MEDITACIÓN, IX N. 11, 1935.
MEDITATION.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
19,5 x 12,5 cm.
Colección particular, Alemania.
110. MEDITACIÓN, VITALIDAD, VIII N. 19, 1935.
MEDITATION, VITALITÄT.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
18,8 x 13,4 cm.
Colección particular.
111. CABEZA ABSTRACTA, CENIZAS, 1935.
ABSTRAKTER KOPF, ASCHE.
Oleo sobre cartón.
42,7 x 32,9 cm.
Colección particular.
112. MEDITACIÓN, VIDA Y MUERTE, XII N. 2, 1936.
MEDITATION, LEBEN UND TOD.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
25,2 x 19,8 cm.
Colección particular.
113. GRAN MEDITACIÓN, V N. 4, 1936.
GROSSE MEDITATION.
Oleo sobre tela, sobre cartón.
25 x 17,5 cm.
Colección particular, Alemania.
114. GRAN MEDITACIÓN, JUAN EL BAUTISTA, 1936.
GROSSE MEDITATION, JOHANNES DER TÄUFER.
Oleo sobre papel.
25 x 17,6 cm.
Museo Wiesbaden.
115. MEDITACIÓN, FUGA EN AZUL Y ROJO, V N. 20, 1936.
MEDITATION, FUGE IN BLAU UND ROT.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
25 x 17,7 cm.
Colección particular.
116. ROSAS EN UN FLORERO JUNTO A LA VENTANA, 1936.
ROSEN IN GLASVASE AM FENSTER.
Oleo sobre cartón.
79 x 56,5 cm.
Galería Neher, Essen.
117. MEDITACIÓN ROSA Y AZUL, V N. 41, 1936.
MEDITATION ROSA UND BLAU.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
25,2 x 17,7 cm.
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Alemania.
118. MEDITACIÓN, V N. 7, 1936.
MEDITATION.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
24,7 x 18,5 cm.
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Alemania.
119. MEDITACIÓN, III N. 20, 1936.
MEDITATION.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
17,5 x 12 cm.
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Alemania.
120. FLORES, SOL DE OTOÑO, XII N. 9, 1937.
BLUMEN, HERBSTSONNE.
Oleo sobre tela, sobre cartón.
35 x 25 cm.
Colección particular.
121. FLORERO AZUL, CYCLAMEN, IX N. 1, 1937.
BLAUE VASE, ALPENVEILCHEN.
Oleo sobre papel, sobre cartón.
24,6 x 17,4 cm.
Colección particular, Suiza.

© Fundación Juan March, 1992.

Texto: Angélica Jawlensky.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Créditos fotográficos:

Atelier Walter Wachter, Vaduz.

Color Studio 27, Essen.

Elke Walsford Fotowerkstatt, Hamburger
Kunsthalle Altbau.

Friedrich Rosenstiel, Colonia.

Foto Atelier Vieweg, Frankfurt.

Foto Byland, Lucerna.

Foto W. Pankoke, Karlsruhe.

Foto Studio Endrik Lerch, Ascona.

Foto Studio Udo Schäfer, Ramstadt.

Leonard Hutton Galleries, Nueva York.

Malcolm Varon, Nueva York.

Photo Studio Centro Celesia, Locarno.

Reinhard Hentze, Halle.

Rheinisches Bildarchiv, Colonia.

Stiftung Othmar Huber, Berna.

Walter Scholz-Ruhs, Museum Wiesbaden.

Galerie Thomas, Munich.

Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Dusseldorf.

© Visual E.G.A.P. Madrid, 1992.

Traducción: Antonio de Zubiaurre y Alexandra Picone.

Fotomecánica: Ochoa, Madrid.

Fotocomposición e impresión: Gráficas Jomagar. Móstoles (Madrid).

Encuadernación: Ramos.

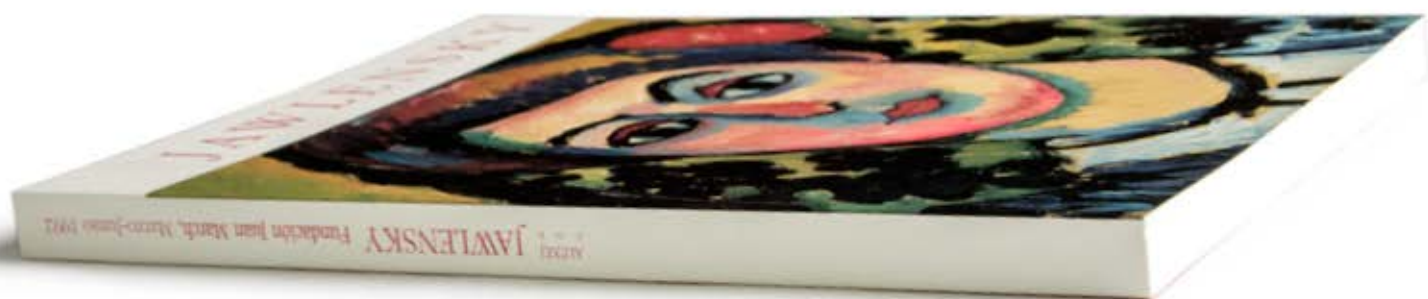
Depósito Legal: M. 6.214-1992.

I.S.B.N.: 84-7075-436-X.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	Oskar Kokoschka , con texto del Dr. Heinz (Agotado).	Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional , con texto de Antonio Gallego (Agotado).	Arte Español Contemporáneo , 1973-1974 (Agotado).
1976	Jean Dubuffet , con texto del propio artista (Agotado). Alberto Giacometti , con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin (Agotado).		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1975-1976 (Agotado).
1977	Marc Chagall , con textos de André Malraux y Louis Aragon (Agotado). Pablo Picasso , con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre (Agotado).	Arte USA , con texto de Harold Rosenberg (Agotado). Arte de Nueva Guinea y Papúa con texto del Dr. B. A. L. Cranstone (Agotado).	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1976-1977 (Agotado). Arte Español Contemporáneo (Agotado). III Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1977-1978 (Agotado).
1978	Francis Bacon , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). Kandinsky , con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon (Agotado).	Ars Médica , grabados de los siglos XV al XX , con texto de Carl Ziggrosser (Agotado). Bauhaus , Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).	Arte Español Contemporáneo (Agotado).
1979	De Kooning , con texto de Diane Waldman (Agotado). Braque , con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel (Agotado).	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta , con texto de Reinhold Hohl (Agotado).	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1978-1979 (Agotado). Arte Español Contemporáneo , con texto de Julián Gállego (Agotado). Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia) , con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González , con texto de Germain Viatte (Agotado). Robert Motherwell , con texto de Barbaralee Diamonstein (Agotado). Henry Matisse , con textos del propio artista (Agotado).		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1979-1980 (Agotado). Arte Español Contemporáneo , en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1981	Paul Klee , con textos del propio artista (Agotado).	Minimal Art , con texto de Phyllis Tuchman (Agotado). Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960 , Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas (Agotado).
1982	Piet Mondrian , con textos del propio artista (Agotado). Robert y Sonia Delaunay , con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre (Agotado). Kurt Schwitters , con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach (Agotado).	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945 , con texto de Jean-Louis Prat (Agotado).	Pintura Abstracta Española, 60/70 , con texto de Rafael Santos Torroella (Agotado).
1983	Roy Lichtenstein , Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart (Agotado). Fernand Léger , con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). Cartier Bresson , con texto de Yves Bonnefoy (Agotado). Pierre Bonnard , con texto de Angel González García (Agotado).		VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas , 1982-1983 (Agotado). Grabado Abstracto Español , Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego (Agotado).

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1984	<p>Fernando Zóbel, con texto de Francisco Calvo Serraller (Agotado). Joseph Cornell, con texto de Fernando Huici (Agotado). Almada Negreiros, Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado). Julius Bissier, con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach (Agotado). Julia Margaret Cameron, Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver (Agotado).</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven, con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren (Agotado).</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg, con texto de Lawrence Alloway (Agotado).</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930, con texto de Evelyn Weiss (Agotado).</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX, Catálogo del Goethe-Institut (Agotado). Estructuras repetitivas, con texto de Simón Marchán Fiz (Agotado).</p>	<p>Arte Español Contemporáneo, en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).</p>
1986	<p>Max Ernst, con texto de Werner Spies (Agotado).</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura, Catálogo del Goethe-Institut (Agotado). Arte Español en Nueva York, Colección Amos Cahán, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado). Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso, con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachmann (Agotado).</p>	
1987	<p>Ben Nicholson, con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado). Irving Penn, Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado). Mark Rothko, con textos de Michael Compton (Agotado).</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo, Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir (Agotado). Colección Leo Castelli, con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose (Agotado).</p>	<p>El Paso después de El Paso, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado).</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte, con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte (Agotado). Edward Hooper, con texto de Gail Levin (Agotado).</p>		<p>Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>
1990	<p>Odilon Redon. Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon (Agotado). Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional, con texto de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives. Vieira da Silva, con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes. Monet en Giverny, Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con texto de John Elderfield.</p>		



JAWLENSKY Juan March, Marzo-Junio 1992