



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

JOSEF ALBERS PROCESO Y GRABADO

2014

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.

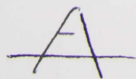


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

THE MARCH FOUNDATION IS A 501(C)(3) NON-PROFIT ORGANIZATION





Josef Albers
Proceso y grabado
(1916-1976)

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA

Josef Albers

Proceso y grabado

(1916–1976)

Este catálogo,
junto a su edición inglesa,
se publica con
motivo de la exposición

Josef Albers

Proceso y grabado (1916–1976)

Museu Fundación Juan March, Palma
del 2 de abril al 28 de junio de 2014

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
del 8 de julio al 5 de octubre de 2014

Y acompaña como publicación complementaria al catálogo de la exposición
Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo
Fundación Juan March, Madrid, del 28 de marzo al 6 de julio de 2014

Índice

8

Josef Albers: proceso y grabado
Fundación Juan March

10

Cuando conocí a Josef Albers...
Nicholas Fox Weber

12

El cómo del arte
Brenda Danilowitz

20

Obras en exposición

96

Josef Albers (1888-1976)

102

Catálogo de obras en exposición

Todo tiene forma y toda forma tiene significado

Josef Albers, *El arte como experiencia*, 1935

Josef
Albers
Proceso y
grabado

Josef Albers (1888-1976), más célebre hoy por sus vínculos con la Bauhaus (en la que fue alumno y maestro entre 1920 y 1933) y por sus pinturas al óleo de la serie *Homenaje al cuadrado* (1950-76) que por su obra gráfica, fue un creador de obra gráfica durante toda su vida. Desde los austeros blancos y negros de sus primeras xilografías, cuyos motivos se inspiran en el paisaje de la minería del carbón de su ciudad natal, Bottrop, en la histórica región de Westfalia, hasta los colores vivos y la geometría abstracta de las serigrafías de los años sesenta y setenta, Albers, como tantos otros artistas, se sintió atraído por el grabado debido a la economía de su producción, la libertad de creación y la oportunidad que ofrecía el medio para el ensayo y error, la experimentación y la innovación.

Este catálogo acompaña la exposición *Josef Albers: proceso y grabado (1916-1976)*, que la Fundación Juan March presenta en el Museu Fundación Juan March, en Palma, entre el 2 abril y el 28 de junio de 2014 y en el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, entre el 8 de julio y el 5 de octubre de 2014. La muestra está dedicada al proceso de trabajo de Albers en el campo de la obra gráfica y permite conocer de primera mano algo esencial al trabajo de cualquier artista, pero significativamente central en este caso: sus técnicas y procedimientos. Pues, por una parte, Albers fue un profundo admirador del trabajo manual y del dominio del oficio y de las técnicas artísticas, a las que siempre consideró el fundamento de un particular “hacer” –el arte– que consiste sobre todo en un “cómo”. Por otra, su trabajo evidencia, junto al cultivo atento de la técnica y el oficio, su talento, para la libre invención, para el salto cualitativo de la creación: su convicción de que, en el caso del arte –al contrario de lo que ocurre con la técnica– el resultado no es una cuestión de (aplicar el) procedimiento, sino que es precisamente el procedimiento el que está en cuestión y, para llegar a la obra de arte, hay que inventárselo (en el proceso).

Más que reproducciones múltiples de una sola imagen, los grabados de Josef Albers son el resultado final y único del vínculo íntimo que el artista estableció con una amplia gama de materiales, procesos y tecnologías, algunas de ellas convencionales y otras no tanto. Las 103 obras de esta exposición manifiestan dicha intimidad. Son resultado de una selección llevada a cabo entre los casi 300 grabados individuales que creó –recogidos por Brenda Danilowitz en su catálogo razonado– y entre los miles de estudios y dibujos –casi todos inéditos y nunca expuestos anteriormente– a través de los cuales el artista desarrolló sus obras finales.

Josef Albers experimentó con varios medios impresos, desde grabados en relieve sobre madera y linóleo hasta litografías sobre placas de zinc, de piedra y a color; con técnicas de *intaglio* y con serigrafías. A través de las obras seleccionadas, *Josef Albers: proceso y grabado (1916-1976)* permite una visión poco común acerca del funcionamiento de la imaginación del artista, y muestra sus estudios individuales y las series en las que se despliegan el proceso y el progreso de la creación de imágenes. La transformación y resolución de la idea inicial en forma final se revela, en el espacio expositivo y a lo largo de las páginas de esta publicación, en presencia del espectador y del lector. Vistos en conjunto con sus estudios y dibujos preparatorios, los grabados de Albers revelan el desarrollo de un conocimiento lleno de matices sobre cómo los elementos de las formas –textura, línea y color– pueden descubrirnos ricas y sorprendentes experiencias visuales.

La exposición ha sido desarrollada en estrecha colaboración con The Josef and Anni Albers Foundation (Bethany, Connecticut). La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento, muy especialmente, a Nicholas Fox Weber, Brenda Danilowitz, Samuel McCune y todo el equipo de la Fundación, por un trabajo y una ayuda que no han conocido descanso a lo largo de todo el proceso que ha culminado con esta exposición.

Fundación Juan March
Palma y Cuenca, abril de 2014

Cuando conocí a Josef Albers...

Cuando conocí a Josef Albers en 1971, en los primeros cinco minutos de conversación me dejó claro que desconfiaba de la práctica de la Historia del Arte. Yo acababa de decirle que estaba terminando mi máster en ese campo en la Universidad de Yale, pero su diatriba contra las actividades académicas que exageran la influencia de un pintor sobre otro y que se recrean en temas que son más teóricos que visuales no me molestó. Más bien al contrario, lo apasionado de Josef, ese arrebato que surge de un amor que es verdadero y maravilloso, me reconfortó. Él captó mi deleite. De inmediato me preguntó a qué se dedicaba mi padre, y cuando le dije que era impresor, me respondió: “Bien, muchacho, entonces ya sabes algo acerca de algo. No eres un mero historiador del arte”.

Unos meses más tarde llevé a Anni Albers, brillante tejedora, diseñadora textil y grabadora, con la que Josef estuvo casado durante más de cincuenta años, a nuestra empresa familiar, que se dedicaba a labores de impresión. Era una empresa comercial especializada tanto en tipografía como en impresión *offset*. De camino a la hermosa sede de la empresa, finalizada en 1958 en lo que podríamos denominar “estilo corporativo Mies Van der Rohe” —la había diseñado el arquitecto Philip De Corcia, padre del conocido fotógrafo Philip Lorca De Corcia, que era todavía un bebé que gateaba cuando, con ocho años, visité su casa inusualmente aerodinámica (nuestros padres se reunieron para discutir la futura Fox Press)—, conté a Anni Albers que, cuando mi padre estaba terminando el edificio, estuvo a punto de comprar una escultura gigantesca de David Smith. El pecho de esta figura de casi dos metros y medio de altura titulada *Standing Lithographer* [Litógrafo de pie] era una caja tipográfica de acero. Estaba a punto de comprarla cuando se enteró de que Phil De Corcia había calculado mal los metros cuadrados del edificio y que, por tanto, necesitaba una puerta cortafuegos entre las oficinas y la planta, lo que significaba también que los diez mil dólares destinados a pagar la puerta contra incendios

ya no estaban disponibles para pagar el David Smith. Es obvio que esperaba que Anni se lamentara de esto que le contaba. En cambio, me miró arrugando la frente. Señaló una prensa *offset* de dos colores que había llegado recientemente de Zúrich, y observó cómo el papel en blanco salía disparado por encima y por debajo de los rodillos y aparecía cubierto de tinta roja y azul, y cómo, al final de su rápido recorrido, era manipulado y apilado cuidadosamente por dispositivos que semejabán manos mecánicas. “Mira esa prensa —me dijo Anni apuntando hacia ella— ¡es mucho más hermosa que cualquier cosa que haya tocado jamás David Smith!”.

Anni y Josef compartían el mismo punto de vista sobre este tema. Les fascinaban los procesos mecánicos y admiraban la maquinaria bien diseñada. Adoraban la destreza técnica. El acto de imprimir generaba en ellos una emoción visceral.

Brenda Danilowitz es *la* especialista en la obra impresa de Albers. Durante muchos años ha sido un brillante miembro del equipo de la Albers Foundation, ha estudiado en profundidad la manera en que Josef abordaba los procesos de grabado al agua-fuerte, la litografía, la serigrafía y el grabado de línea, su empleo de la superficie de extensiones de corcho y grano de madera, su constante colaboración con los técnicos, a los que tanto admiraba. Esta exposición, que se celebra gracias a la espléndida dirección de Manuel Fontán del Junco, que ha contado con la colaboración extraordinaria de Catalina Ballester, Assumpta Capellà y todo el equipo de la Fundación Juan March, proporciona al público una oportunidad sin precedentes para ver no sólo algunas de las mejores obras gráficas de Josef, sino también los procesos que intervinieron en su realización. Como en el caso de aquellos comentarios de Josef en nuestro primer encuentro, se trata de dato y poesía, mecánica y arte, disciplina y libertad. El resultado del extraordinario conocimiento que Brenda tiene del arte de Josef y de su ojo preciso reviste la diligencia, el rigor y la pura belleza que eran esenciales para él.

Nicholas Fox Weber es Director Ejecutivo de The Josef and Anni Albers Foundation

El
cómo
del arte

Brenda
Danilowitz

El arte se ocupa del CÓMO, no del QUÉ; no de su contenido literal, sino de la interpretación del contenido factual. La interpretación –cómo se hace– ese es el contenido del arte¹.

Para Albers, el cómo del arte era de suma importancia. En ninguna parte puede verse con mayor claridad que en la obra gráfica que emprendió en torno a 1915 o 1916, cuando, cerca de los treinta años, comenzó verdaderamente a darse cuenta de su ambición de convertirse en artista; aunque es más que improbable que el propio Albers lo hubiera formulado de esta manera². Lo que sí sabía era que no se convertiría en un discípulo de nadie, que no sería uno de esos que miran a su alrededor para ver en qué dirección sopla el viento y así poder tomar el rumbo más propicio. El objetivo del arte de Albers era “la revelación y la evocación de la visión”, su propia formulación de lo que Paul Klee denominaba “hacer visible lo invisible”. El arte tiene un poder transformador y es tarea del artista hacer que este poder se ponga de manifiesto. A partir de sus obras tempranas más conocidas, inspiradas en el mundo visible, Albers desarrolló su propio lenguaje visual para traducir el mundo conocido en “visión”.

Bottrop, el lugar donde nació Albers y su hogar hasta que tuvo casi treinta años, contaba, sin duda, con los paisajes menos bucólicos que puedan imaginarse. Un núcleo de minería del carbón que había experimentado un rápido desarrollo, con un carácter cuya mejor definición sería “polvoriento” y un color predominante, un gris norteño en sus diversos matices. A partir de un motivo tan poco prometedor, Albers generó un boceto a tinta de una mina de arena que es un estudio lírico de negros y grises, elevados e iluminados por generosas áreas de papel en blanco (cat. 1)³. Con este mismo dibujo creó una serie de linografías, cada uno de ellas un estudio de blanco y negro, de oscuridad y de

luz (cat. 2). Tan dramática, a su manera, como las minas de arena, *La flauta verde* –un ballet-pantomima con libreto de Hugo von Hofmannsthal y partitura de Mozart– estremeció a Albers cuando vio su representación en 1916. Esta experiencia generó un grupo de dibujos lineales reducidos, delicados y espontáneamente evocadores, con un lenguaje por completo diferente de la serie de las minas de arena. A partir de aquí Albers creó un rico conjunto de litografías, que combinaban las figuras dibujadas en nuevos cuadros pictóricos (cat. 6, 7).

Albers se unió a la Bauhaus en Weimar en 1920. Fue una experiencia que cambió su vida. La Bauhaus valoraba la artesanía, la experimentación y la invención por encima del estilo y la habilidad. La educación en grupo y los talleres prácticos daban prioridad a estos elementos ante los artistas solitarios que cultivaban estilos personales. Albers trabajó con vidrieras y con la técnica del chorro de arena; con tipografía, fotografía, diseño de muebles y de papel pintado; y, como ya es de sobra conocido, fue profesor del *Vorkurs* –el Curso Preliminar más importante, que establecía una especie de ética de la forma–. En un artículo seminal de 1928, “Werklicher Formunterricht” [La enseñanza de la forma en el taller], describía sus principios:

Así pues, comenzaremos nuestros análisis de la forma con el estudio del material. [...] La construcción inventora y la atención descubridora se despliegan –al menos al comienzo– probando sin interferencias ni influencias, es decir, sin prejuicios, y eso supone (al principio) manipular el material lúdicamente, sin objetivo alguno. Por tanto, se trata de llevar a cabo un trabajo de ensayo sin carácter técnico (no lastrado por la teoría). [...] Probar es más importante que estudiar, y un comienzo lúdico fomenta la audacia. Por eso no comenzamos con una introducción teórica: al principio tenemos sólo el material, y, a ser posible, sin herramientas. Así no pueden por menos que ponerse en marcha la reflexión y manipulación propias⁴.

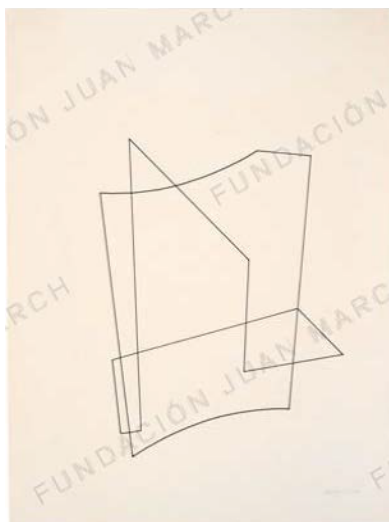


Fig. 1: Sin título, 1936. Tinta sobre papel

La Bauhaus fue, además, el lugar donde Albers conoció a la que más tarde sería su esposa, Anni, que estudiaba en el taller de tejido. Se casaron en 1925. En 1933, después de meses de hostigamiento por parte de las autoridades nazis, la Bauhaus cerró de repente. Josef y Anni Albers, que se encontraban en un limbo artístico, aceptaron la invitación a crear un departamento de arte en Black Mountain College, en Carolina del Norte. Allí, Albers volvió a las técnicas de grabado con las que había trabajado durante los años anteriores a la Bauhaus. Pero lo hizo con un enfoque completamente nuevo. Ya no necesitaba inspirarse en motivos del mundo real. La Bauhaus le había enseñado que el motivo debe ser ya de por sí una invención, derivada de los materiales que se tengan al alcance, y un compromiso riguroso con la forma. Durante la siguiente década, y cada vez con mayor seguridad, realizó dibujos y obras impresas que exploraban la fluidez de la línea orgánica y su capacidad para conectar el espacio bidimensional del plano pictórico. Estas obras proyectan una mayor sensibilidad hacia las relaciones formales y una nueva e intensa conciencia del campo visual y su contexto: una conciencia de que la

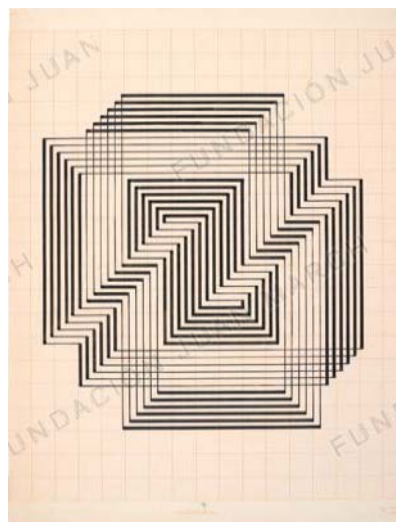


Fig. 2: Estudio para una Tectónica gráfica, c 1942. Tinta sobre papel

ubicación y cualidad de cada una de las líneas y colores afecta al resto.

Este periodo, que transcurre aproximadamente entre 1934 y 1944, muestra la transición de la obra gráfica de Albers, que pasa de formas orgánicas con contornos nítidos que investigan la interacción y la intercambiabilidad de figura y fondo (cat. 8-10) a un nuevo compromiso con la línea evocativa. Una especial atención a los dibujos plenamente informales y, a veces, tentativos –en los que el lápiz o la pluma trazan formas circulares mediante una línea continua (cat. 15-16)–, nos permite seguir el movimiento de la mano del artista de una manera visceral⁵. Estos y otros dibujos similares se realizaron en un momento en el que Albers, recién llegado a Estados Unidos, estaba tanteando las posibilidades de desarrollar y adaptar su docencia de la Bauhaus a sus nuevos alumnos en Black Mountain College; un grupo cuyos antecedentes educativos y afinidades culturales eran, sin duda, muy diferentes de los que tenía la población estudiantil de la Bauhaus. Las reuniones de Albers con aquellos alumnos estadounidenses, sedientos de experiencias educativas

que devaluaran el aprendizaje memorístico, la enseñanza basada en respuestas correctas y en la adjudicación de puntos, y fomentaran la experimentación, el aprendizaje lúdico y la responsabilidad personal, le condujeron inevitablemente a un compromiso más intenso con nuevas posibilidades en su propia obra.

La maestría de la línea se hizo evidente en las primeras obras de Albers. Más tarde, en la década de los treinta, comenzó a aplicar esta destreza de nuevas maneras, y el primer paso inmediato fue la supresión de las geometrías lineales asociadas a sus principales obras de la Bauhaus en favor de nuevos patrones orgánicos. Estos nuevos dibujos generaron un nuevo universo de imágenes, desde las litografías de 1939 realizadas en Ciudad de México (cat. 17, 19), pasando por los múltiples dibujos a punta seca para *Maternity* [Maternidad] (1942)⁶, para llegar, cada vez con mayor audacia, a un grupo de estudios dotados de una increíble libertad, que se concretaron en otras puntas secas, *Nippon A* [Nipón A] y *Nippon B* [Nipón B] (cat. 26, 27).

Las xilografías *Adapted* [Adaptado], *Adapted B* [Adaptado B] y *Adjusted* [Ajustado] (cat. 35-37) son una indicación de la distancia que Albers había recorrido desde los dibujos y litografías con conejos en 1916 (cat. 3-5) hasta la “revelación y evocación de la visión”. Lejos de copiar, o incluso de interpretar la naturaleza, Albers se apropió de finas y suaves criaturas, con aspecto de gusanos, transformando sus cuerpos proteicos en elementos pictóricos, organizándolos en parejas sensuales que permiten múltiples posibilidades de combinación y tratamiento (cat. 38-44).

Albers no había renunciado a la geometría. A mediados de la década de 1930 comenzó a emplear la línea pura para manipular los formatos rectangulares de las imágenes (fig. 1), pero las líneas no volverían a introducirse en sus obras hasta la serie *Graphic Tectonic* [Tectónica gráfica], de 1942 (fig. 2) y después en la serie *Multiplex*, en las xilografías de 1947 y 1948, donde la referencia orgánica de la veta

de la madera se enfrenta a las líneas rectas de las figuras grabadas en ella. En los numerosos dibujos que preceden a los últimos grabados *Multiplex* (cat. 57-71) podemos seguir la mano y la mente de Albers en estrecha colaboración para lograr el equilibrio perfecto en la conexión de lo grueso a lo delgado, de la luz a la oscuridad, de la línea a la superficie. El resultado es una enciclopedia de formas inventadas que invadieron los planos de sus cuadros y que se mantuvieron durante años en obras a las que Albers llegó a referirse como *Structural Constellations* [Constelaciones estructurales] (cat. 72-76)⁷. Las de mayor tamaño eran traducciones escultóricas, realizadas en acero inoxidable y otros metales, que le encargaban como esculturas arquitectónicas (fig. 3). Las más pequeñas quedaron dibujadas en un conjunto de cuadernos, algunos con páginas que apenas miden 6,6 x 10,6 cm.

Ya fuera fruto de la intención o de la casualidad, el método de Albers para conseguir integrar el “CÓMO” del arte fue separar sus investigaciones sobre la línea de su fascinación por el color. En Europa, al menos desde el siglo XV, el estatus relativo del *disegno* y el *colore* en la pintura había sido un tema que desataba fervientes discusiones y controversias. Por lo general solía imponerse el *disegno*, al menos hasta el siglo XIX. Albers trataba la línea y el color como elementos formales aislados pero iguales y, desde finales de los cuarenta, no los abandonó, alternándolos una y otra vez durante toda su vida.

En la Bauhaus Albers no se había dedicado a la pintura, pero en Black Mountain College –donde incluyó el color y la pintura en su docencia– comenzó a pintar junto a sus alumnos. En la década de los treinta sus obras pictóricas, así como sus dibujos y sus grabados, eran abiertamente experimentales (cat. 11, 12).

En 1947, mientras pasaba varias semanas en Nuevo México con Anni, en un periodo sabático de Black Mountain College, la pintura de Albers experimentó un cambio radical, que llegó con una serie a la que llamó

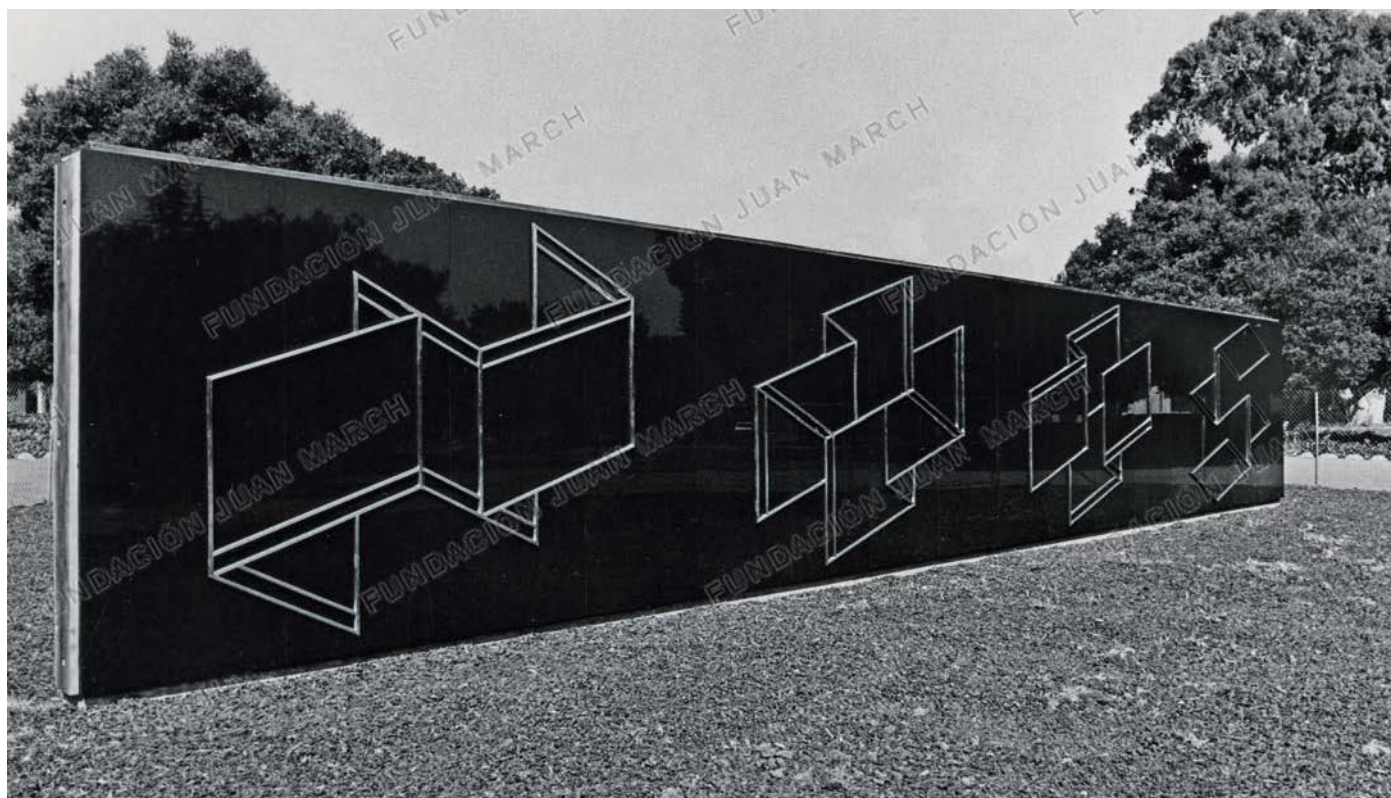


Fig. 3: Mural Stanford, 1973-80. Granito negro africano y acero pulido. Universidad de Stanford, Palo Alto, California

Variant [Variante]. Al igual que con la serie *Multiplex*, las distintas “variantes” volvían a la geometría lineal, aunque con un derroche de color intoxicante (cat. 99). Al igual que un científico en un laboratorio, Albers puso sobre la superficie elegida (papel grueso o tablero, nunca el lienzo) el color puro, tal como salía de los tubos de óleo que se comercializaban para artistas, y observó los resultados al alterar las cantidades y la colocación de los colores:

Lo que más me interesa ahora es cómo los colores se modifican unos a otros según las proporciones y las cantidades [que empleo]... Me siento especialmente orgulloso cuando [puedo conseguir que] los colores pierdan su identidad y se vuelvan irreconocibles. Los verdes se tornan azules, los grises neutros

se vuelven rojos-violetas y así sucesivamente. Los colores oscuros se convierten en claros y viceversa⁸.

Para la primera exposición retrospectiva de Albers en la Galería de Arte de la Universidad de Yale, en 1956, los diseñadores del catálogo, para reproducir con la mayor precisión posible los colores de la obra clave de Albers, la serie *Homage to the Square* [Homenaje al cuadrado], serigrafiaron varias de las ilustraciones. A Albers le encantaron los resultados de este nuevo proceso, y pronto descubrió que podía conseguir muchas de las relaciones entre colores y las interacciones de sus pinturas por medio del serigrafiado. En la década de los sesenta y setenta,

produjo varias serigrafías de las series *Variante y Homenaje al cuadrado*.

Tanto con el color como con la línea, Albers seleccionaba sus materiales con extremo cuidado y se involucraba en el proceso en cuerpo y alma. En cientos de estudios de color, de gran y pequeño formato, ponía a prueba la yuxtaposición, la ubicación, la cantidad y la cualidad de los colores al óleo para preparar las serigrafías, y luego exigía una correspondencia exacta en las tintas para imprenta. Una atención especial a la serigrafía *E[dición] K[eller] I f* (cat. 77) y a siete de sus estudios (cat. 78-84) nos permite seguir al artista en el proceso de selección de sus colores y, en repetidas ocasiones, observar cómo juega con su disposición y orden hasta llegar a la solución más satisfactoria. Estos estudios, que durante la vida del artista fueron su caja de herramientas privada, son ahora, por su inmediatez, un material muy preciado. Generan una intensa experiencia visual que pone al público que los observa en comunicación íntima con el artista y su proceso.

Esta experiencia confirma el poder del CÓMO del arte.

Las obras de esta exposición, en una amplia gama de medios gráficos, han sido seleccionadas de entre los más de trescientos grabados que realizó Albers y de entre los miles de dibujos y estudios que los precedieron –algunas obras están casi acabadas, otras son meros apuntes en fragmentos de papel–, desde 1916 hasta el final de su vida.

- 1 Josef Albers, “El significado del arte”, 1940. El texto, hasta ahora inédito, forma parte de la sección antológica, coordinada por Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán, del catálogo de la exposición *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*. Madrid: Fundación Juan March, 2014. Este texto se publica también por primera vez en español, en traducción de Yolanda Morató Agrafojo, en pp. 246-49, aquí p. 248.
- 2 Albers asignó pocas fechas a las obras que realizó antes de entrar en la Bauhaus en el otoño de 1920. Las fechas se han atribuido teniendo en cuenta las obras realizadas en lugares conocidos, o empleando un criterio estilístico.
- 3 En la historia industrial de Bottrop la minería de arena estaba sólo a un paso de la de carbón. La arena se empleaba en la fundición de acero.
- 4 Josef Albers, “Werklicher Formunterricht”, *Bauhaus*, nº 2-3 (1928). El texto forma parte de la mencionada sección antológica del catálogo citado. Este texto se publica por primera vez en español, en traducción de Elena Sánchez Vigil, en pp. 211-15, aquí p. 211.
- 5 Pensemos en cómo un diestro director de orquesta puede conseguir que su público marque suavemente el compás de la música con el pie o con un leve cabeceo.
- 6 La presente exposición incluye dos de los cinco dibujos a lápiz y tinta.
- 7 Albers fue uno de los primeros artistas invitados al Taller de Litografía Tamarind de Los Ángeles, y los grabados que hizo allí en 1962 fueron las *Constelaciones estructurales* de mayor tamaño, a las que llamó *Interlineal* (cat. 72, 73).
- 8 De una carta de Josef Albers a Franz Große Perdekamp, fechada el 7 de septiembre de 1947. Colección privada. Copia en The Josef and Anni Albers Foundation.

La interpretación –cómo se hace– ese es el contenido del arte

Josef Albers, *El significado del arte*, 1940

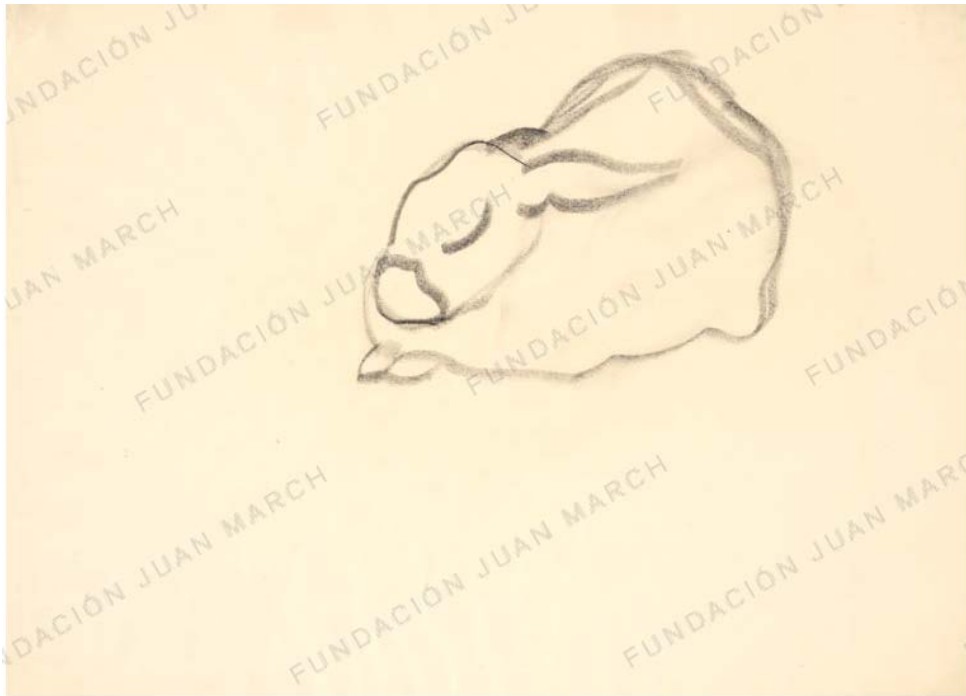
Obras en exposición



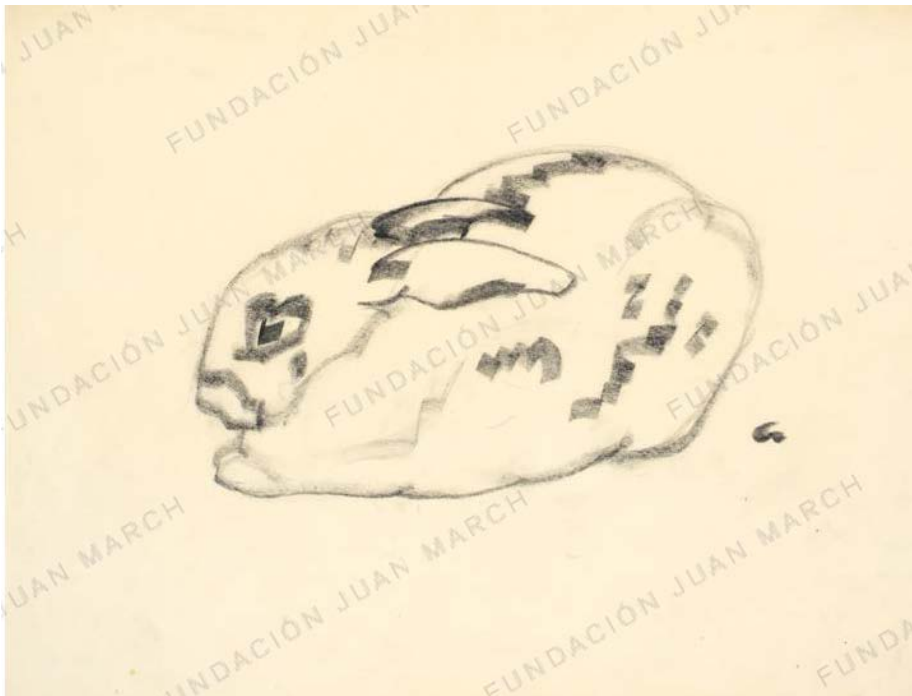
1
Sandgrube II [Mina de arena II], c.1916
Linografía sobre papel
26,4 x 28,6 cm



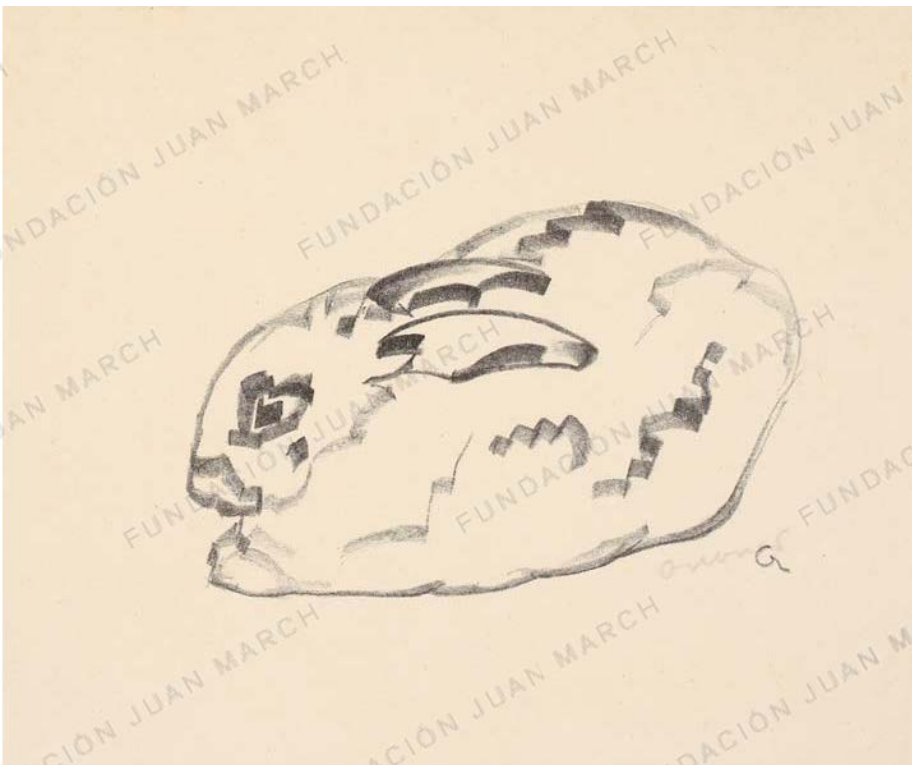
2.
Sin título (Mina de arena), c 1916
Tinta sobre papel
22,2 x 26 cm



3
Sin título (Conejo), c 1916
Lápiz litográfico sobre papel
26 x 36,5 cm



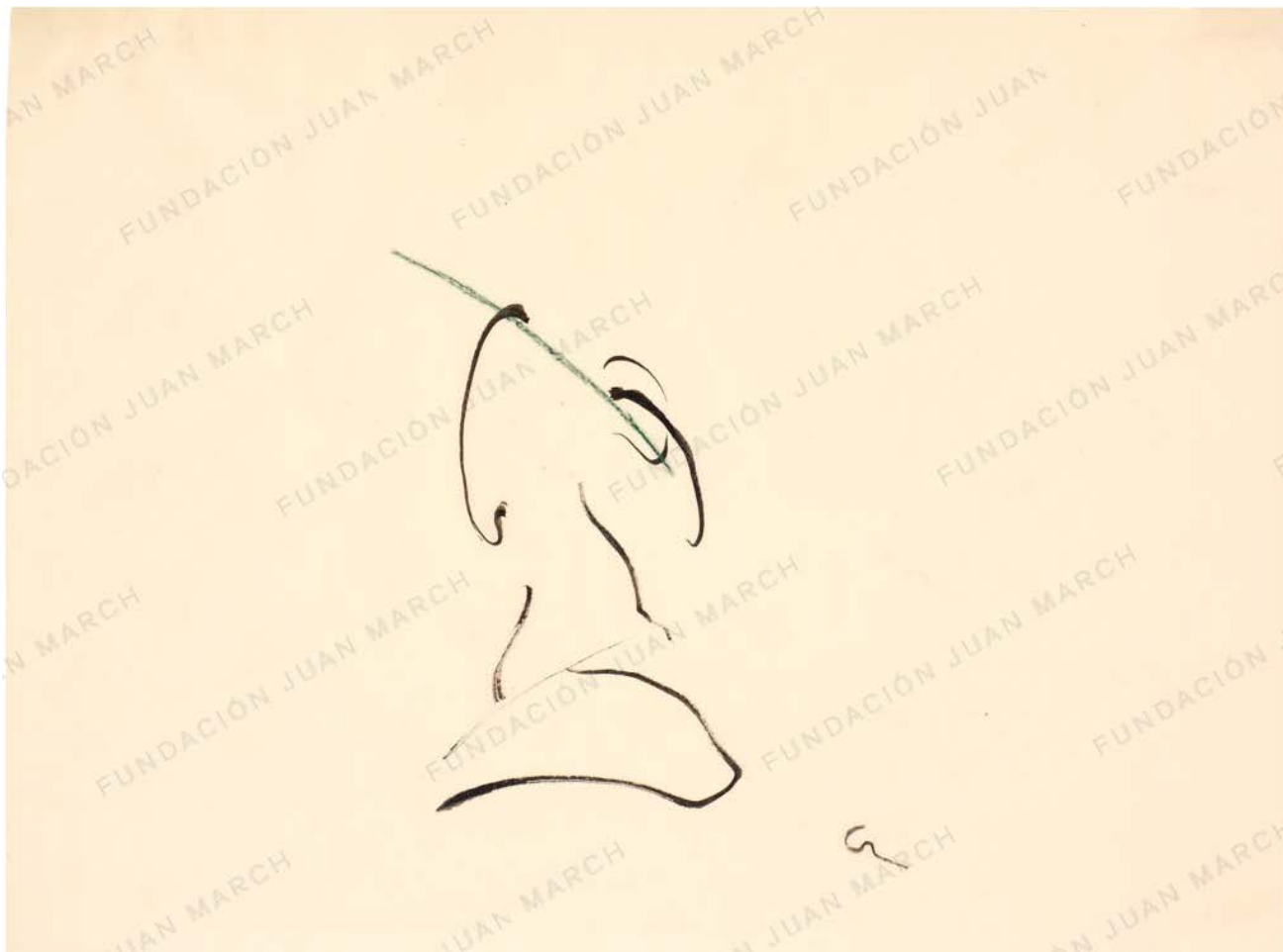
4
Sin título (Conejo), c 1916
Lápiz litográfico sobre papel cebolla
26 x 34 cm



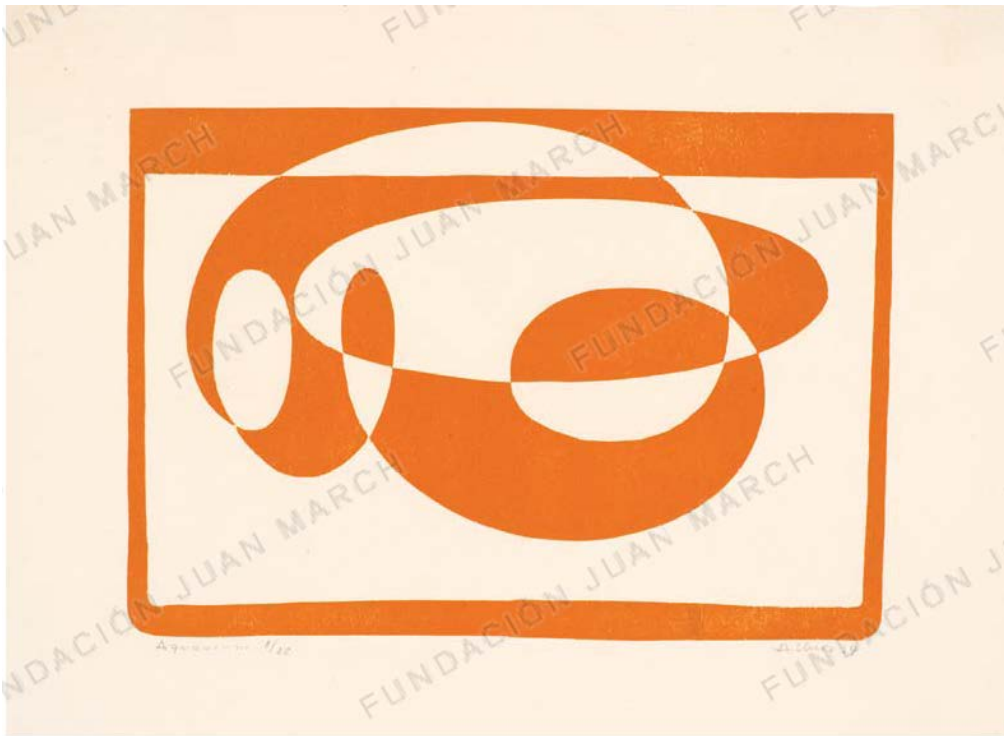
5
Sin título (Conejo), c 1916
Litografía por transferencia, sobre papel
27,3 x 33 cm



6
Sin título (Flautista y figura de la serie
La flauta verde), c 1917
Litografía por transferencia, sobre papel encerado
22,2 x 31,8 cm



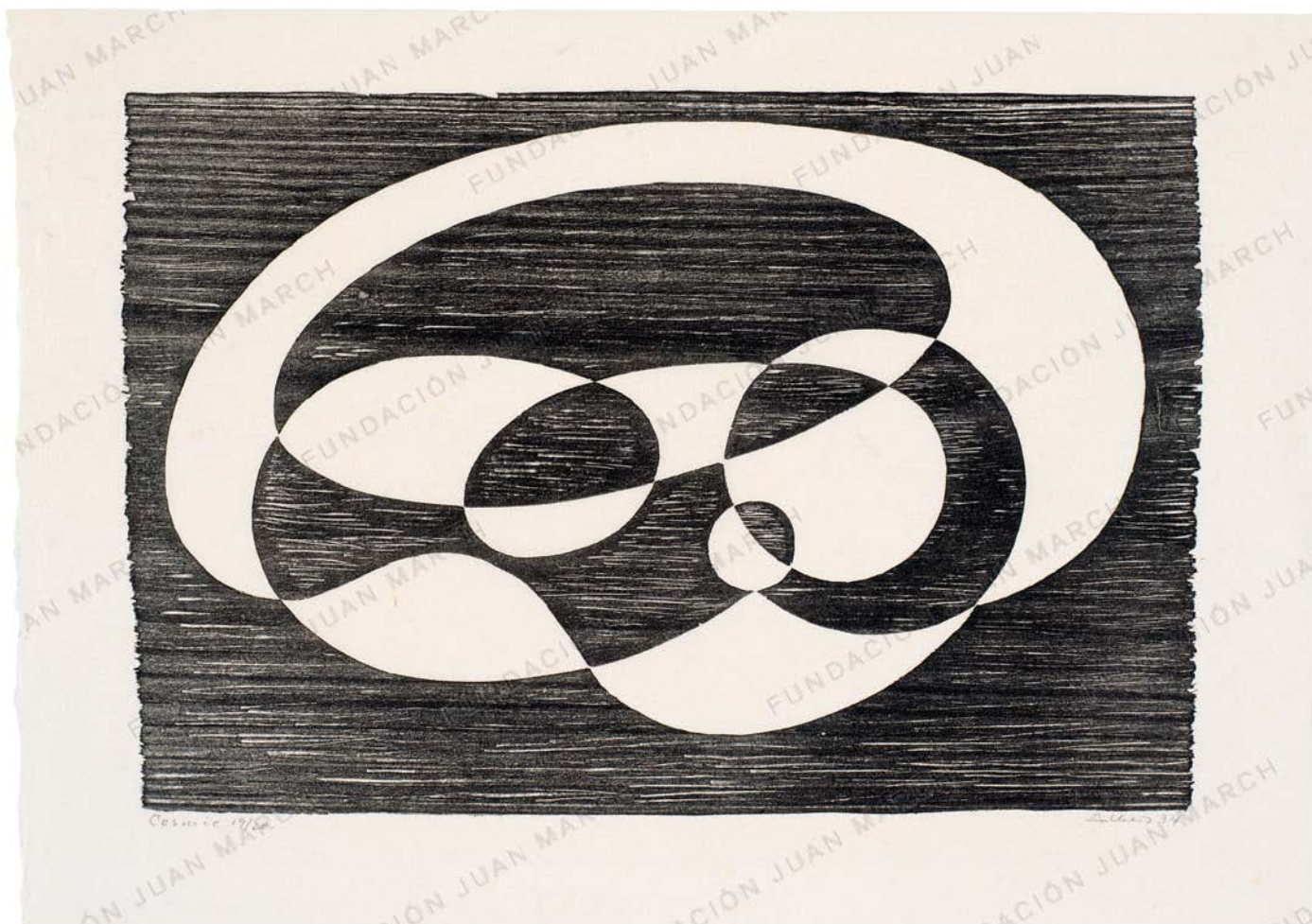
7
Sin título (Flautista de la serie
La flauta verde), c 1917
Tinta y lápiz verde sobre papel
25,7 x 34,6 cm



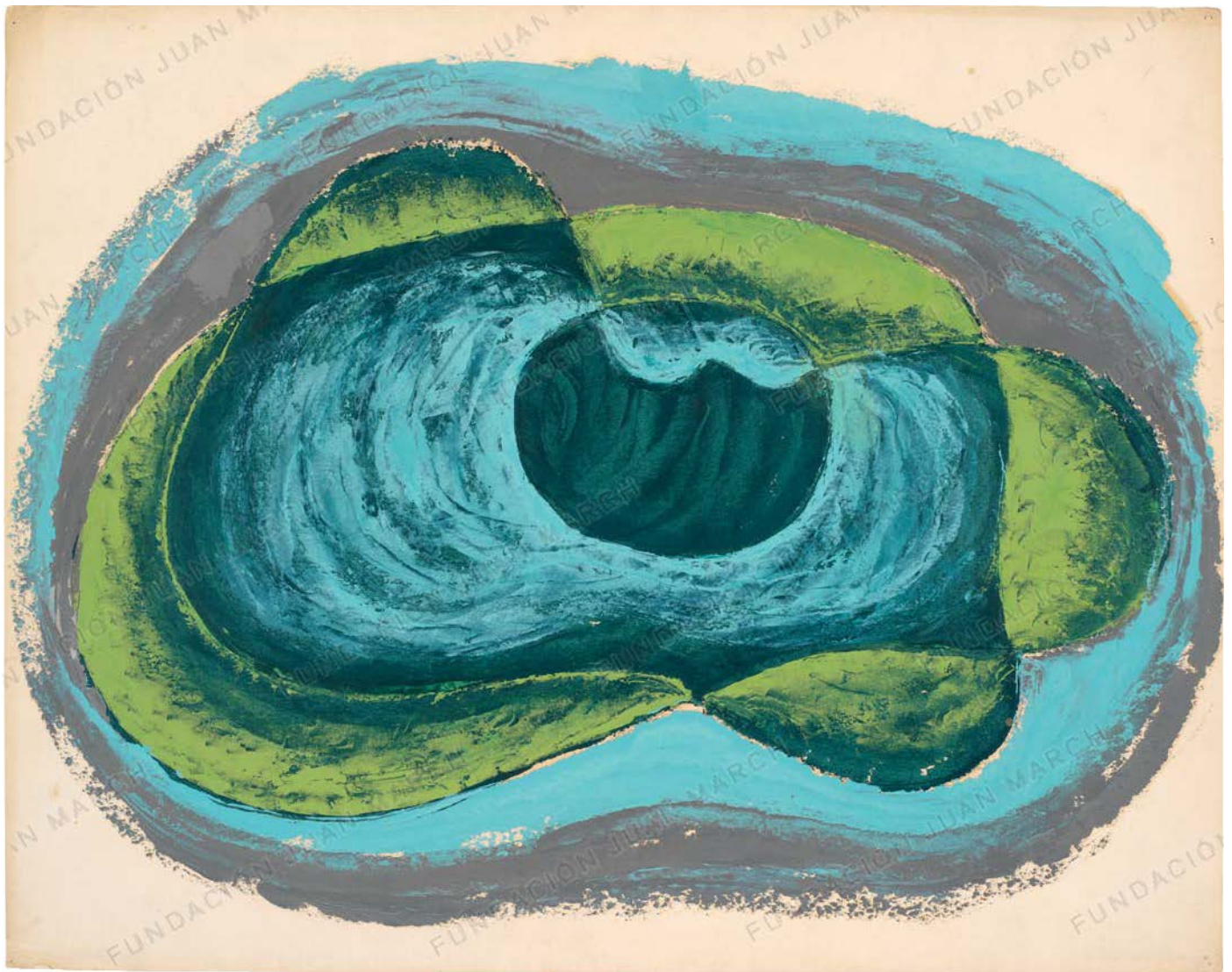
8
Aquarium [Acuario], 1934
Entalladura sobre papel japonés
25,4 x 35,2 cm



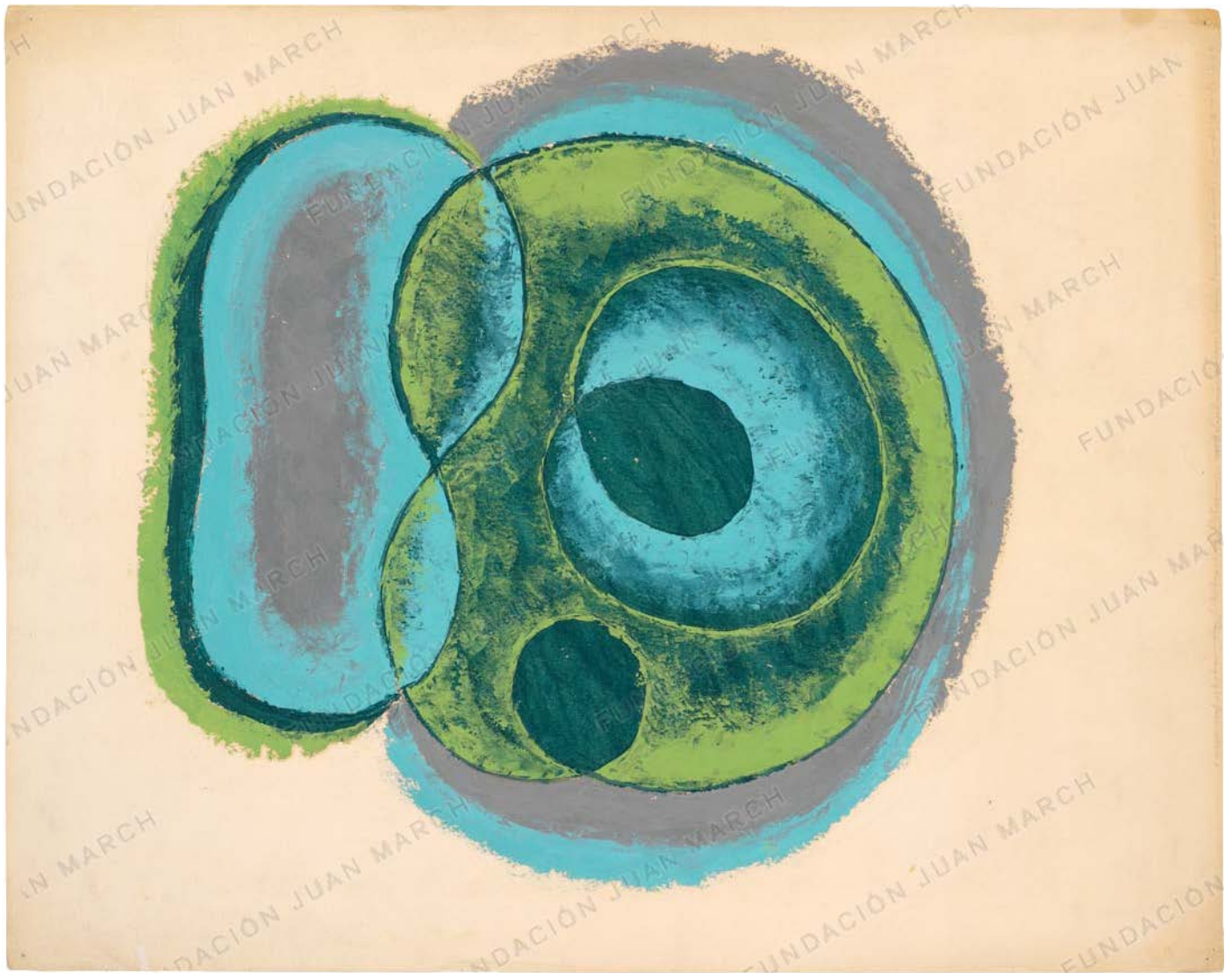
9
Study for Aquarium [Estudio para
Acuario], c. 1934
Tinta y lápiz sobre papel
20,8 x 29,5 cm



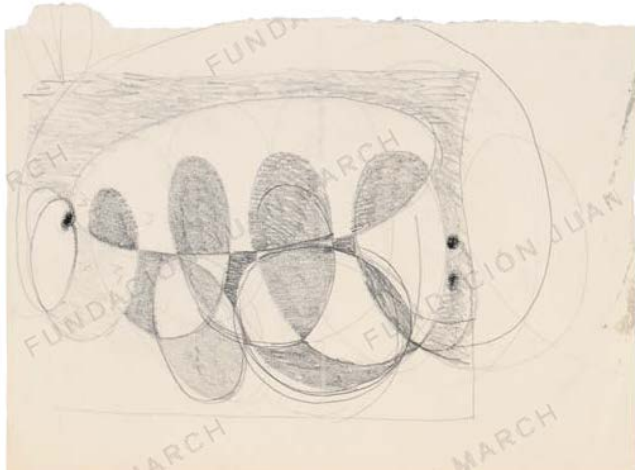
10
Cosmic [Còsmico], 1934
Entalladura sobre papel
33 x 40 cm



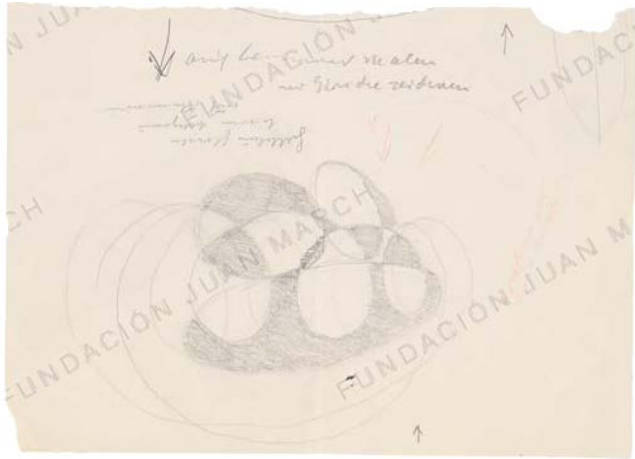
11
Sin título, c 1936
Óleo sobre papel secante
48,6 x 60,9 cm



12
Sin título, c 1936
Óleo sobre papel secante
48,6 x 60,9 cm



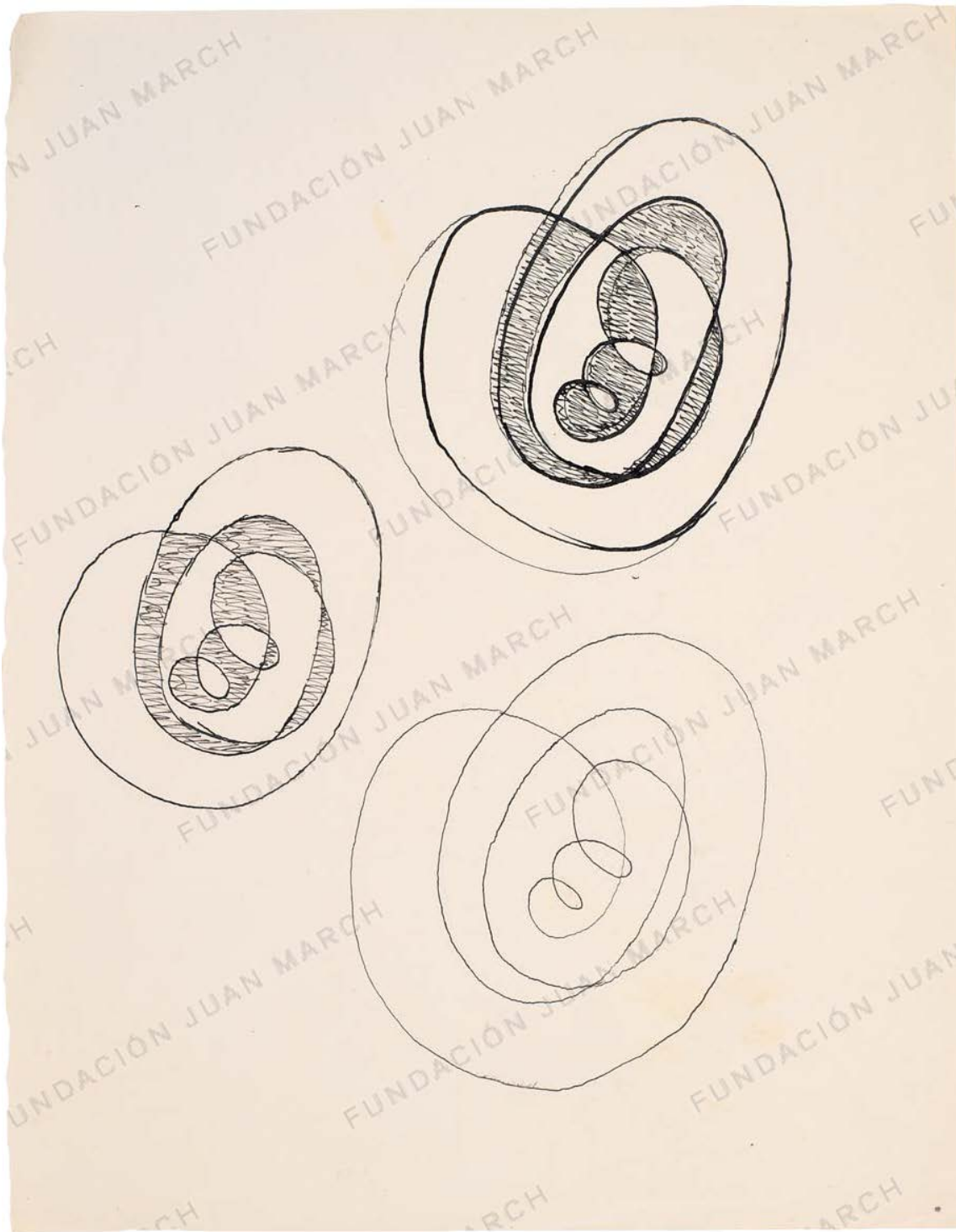
16
Sin título, c 1938
Tinta sobre papel
27,9 x 21,8 cm

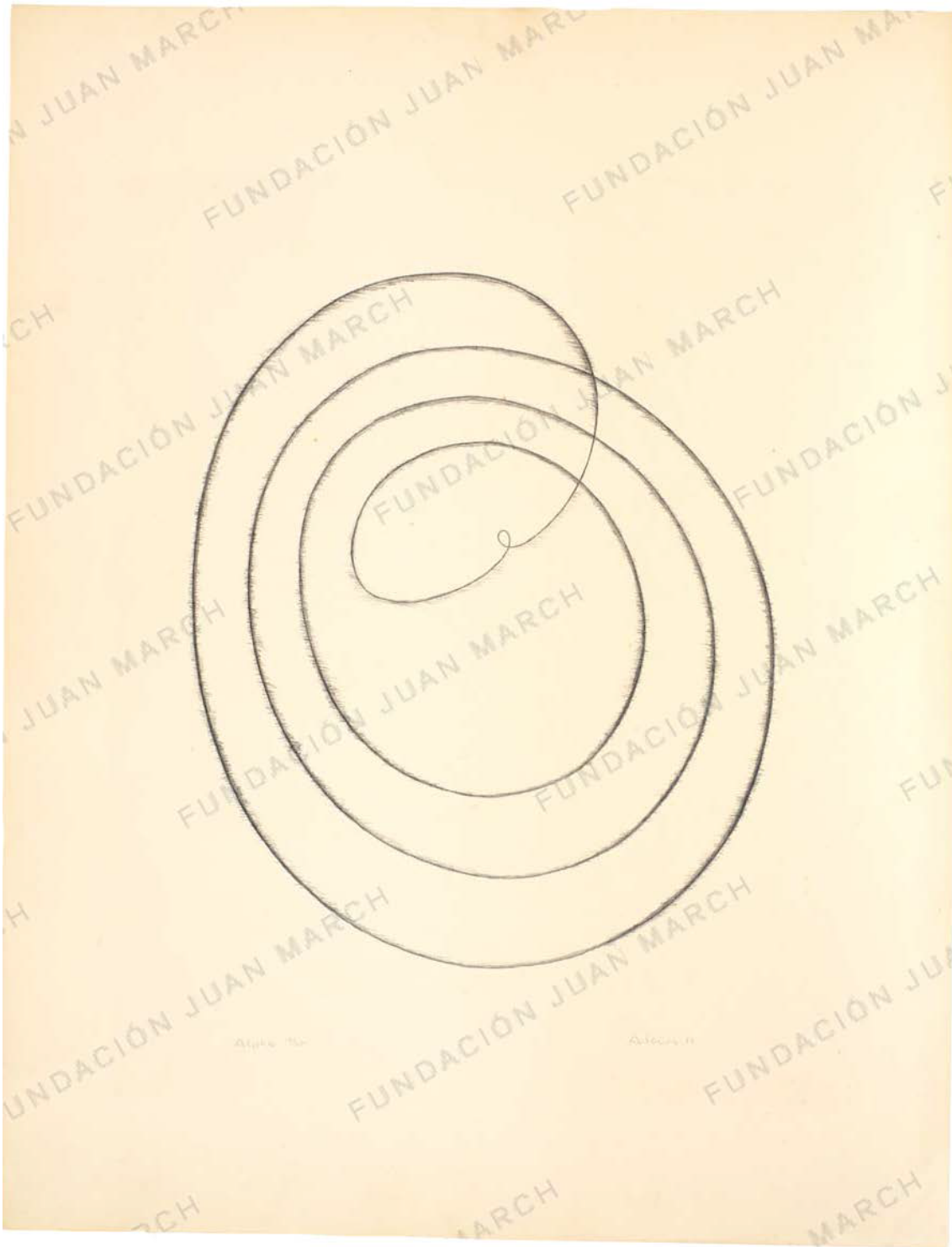


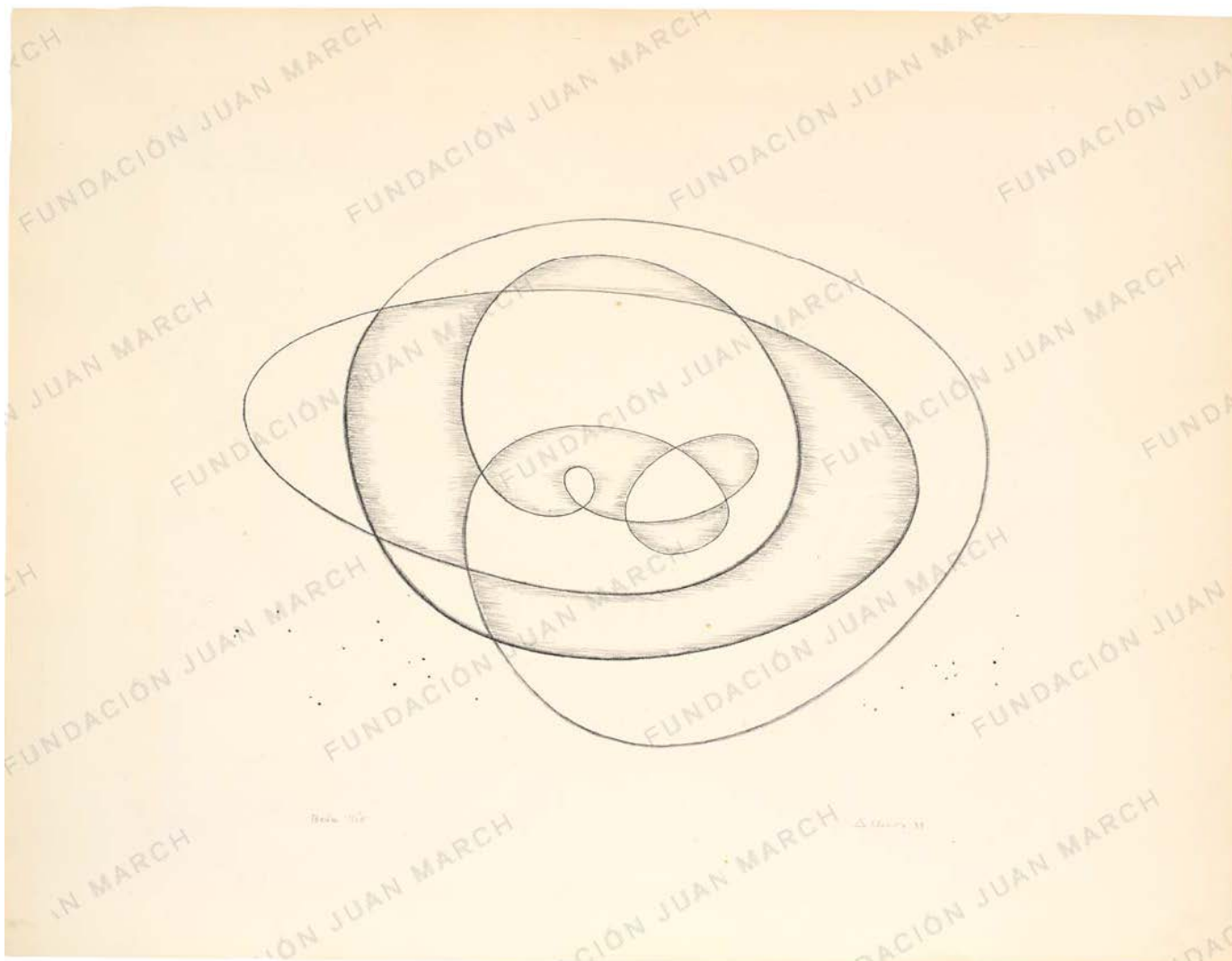
13
Sin título, c 1934
Lápiz sobre papel
15,6 x 20,9 cm



14
Sin título, c 1934
Lápiz sobre papel
14,9 x 20,8 cm





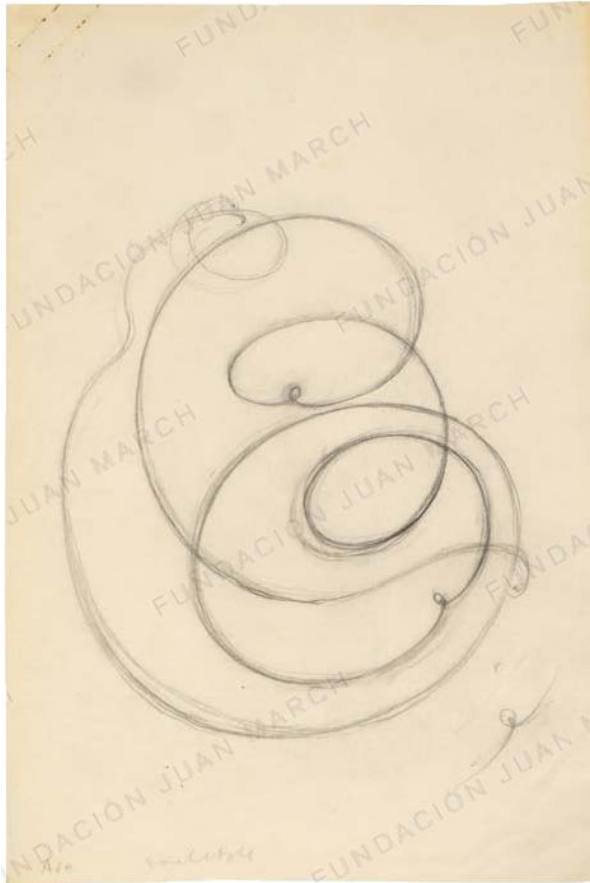


17
Alpha [Alfa], 1939
Litografía sobre papel
64,8 x 50,2 cm

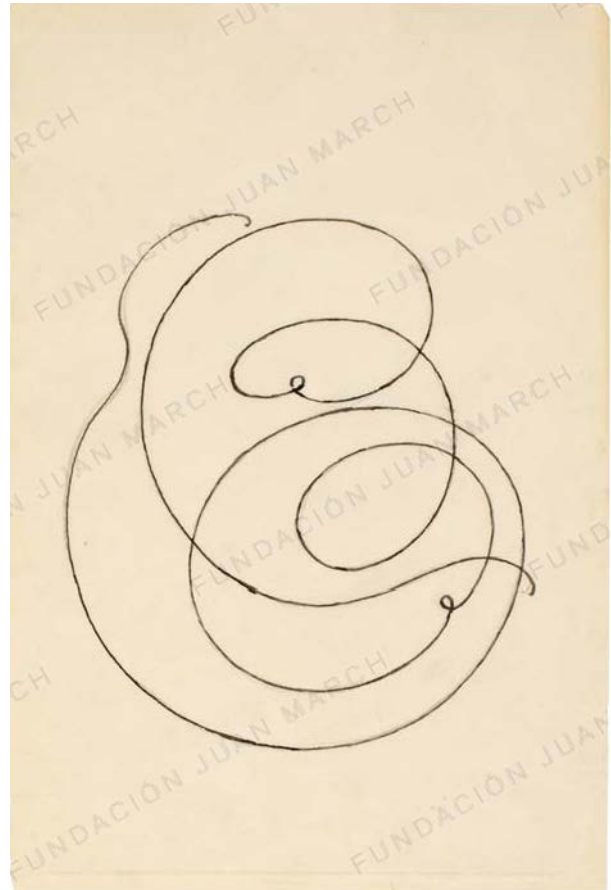
19
Beta [Beta], 1939
Litografía sobre papel
50,2 x 64,8 cm



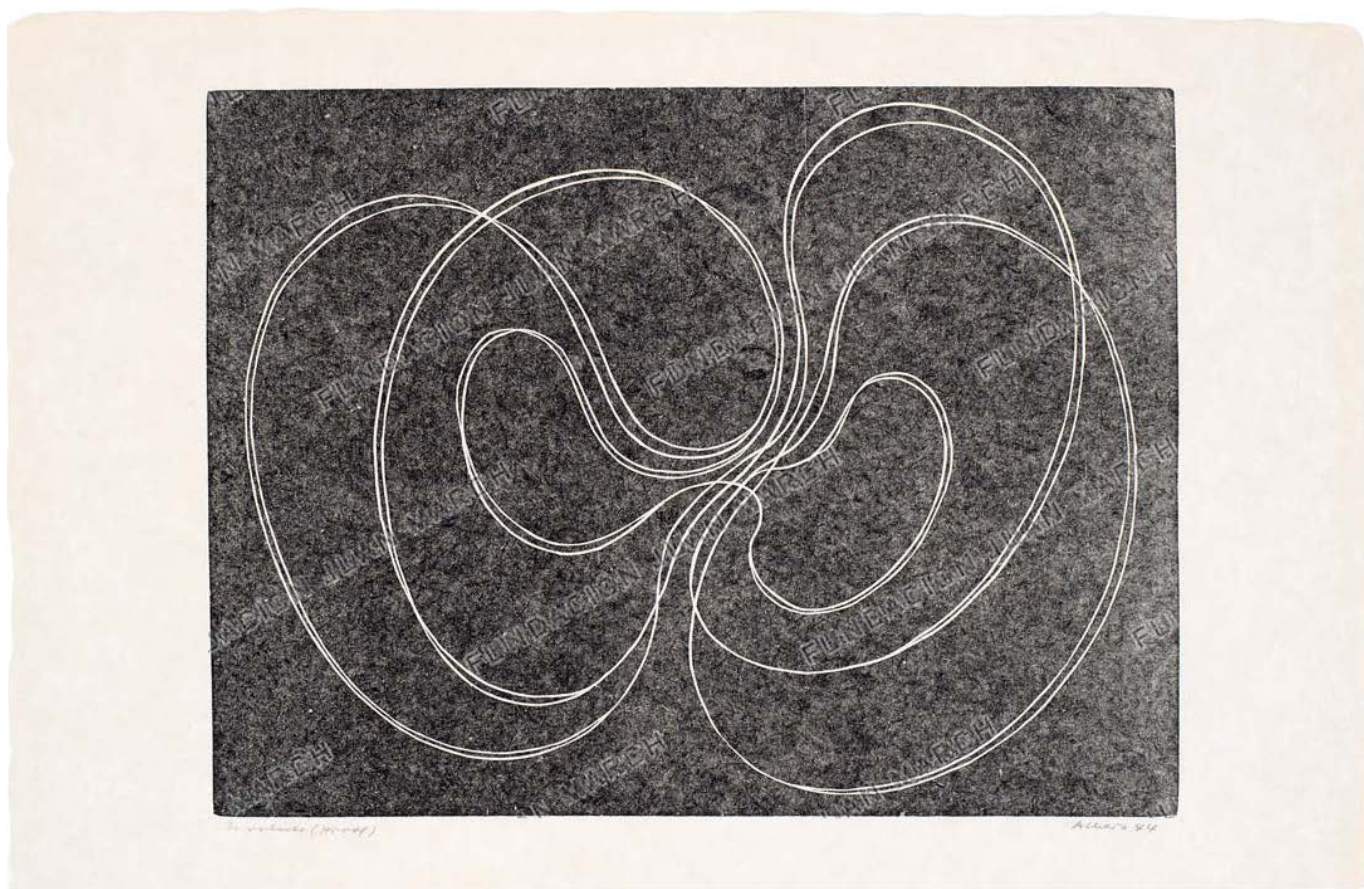
18
Maternity [Maternidad], 1942
Punta seca sobre papel japonés
32,9 x 25,2 cm



20
Estudio para *Maternidad*, c 1942
Lápiz sobre papel
20,6 x 13,9 cm



21
Estudio para *Maternidad*, c 1942
Tinta y lápiz sobre papel
20,6 x 13,9 cm

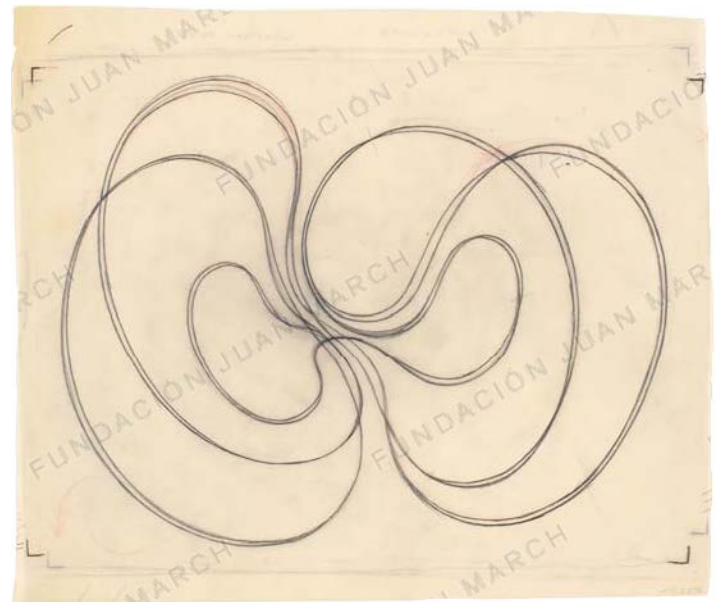
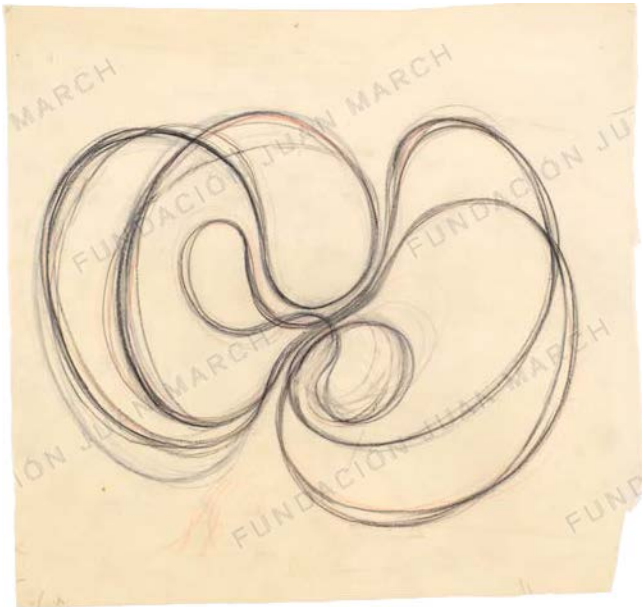


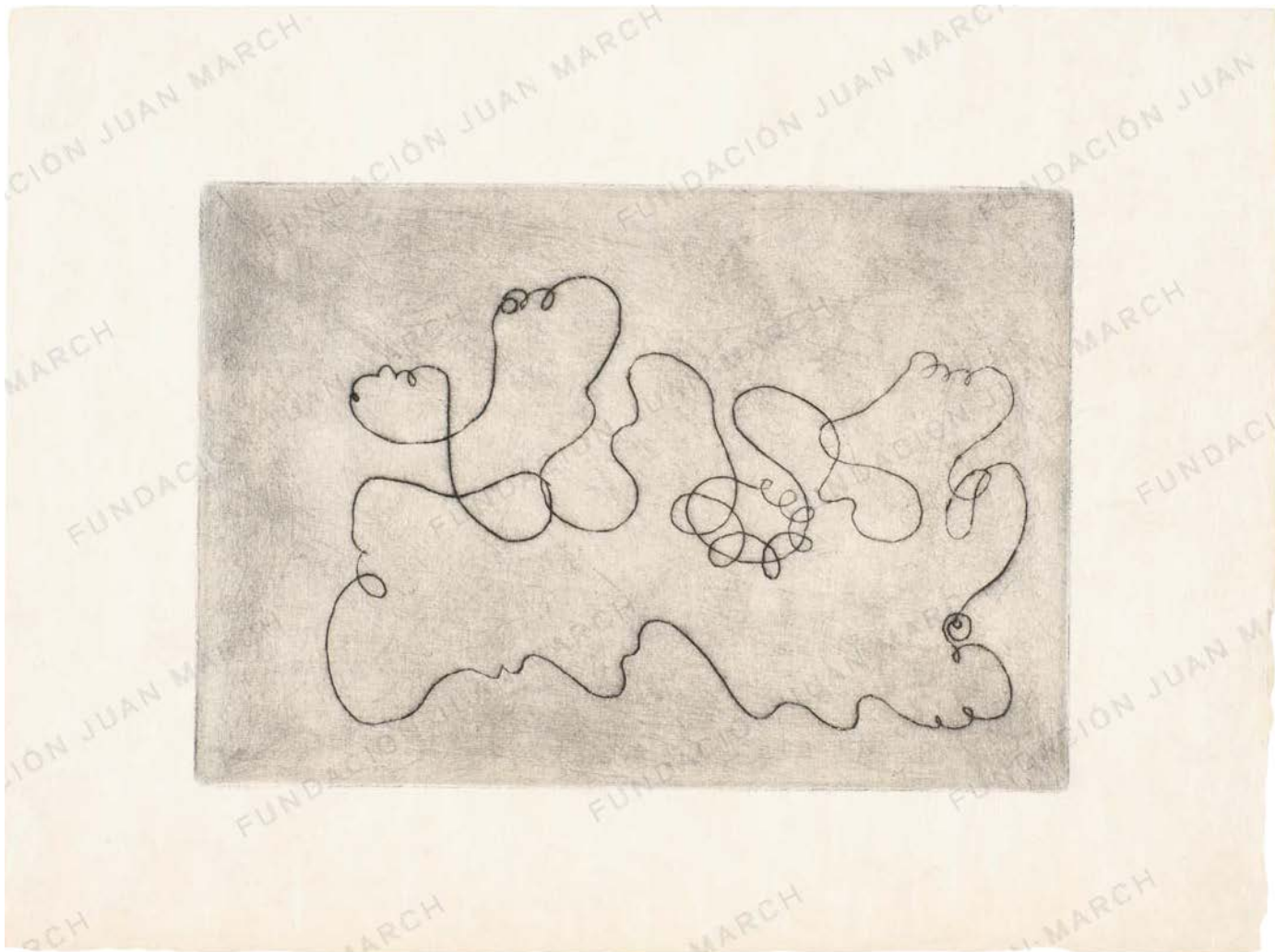
22
Involute [Intrincado], 1944
Grabado en relieve en corcho,
sobre papel japonés
28,9 x 45,1 cm

23
Estudio para *Intrincado*, c 1944
Lápiz sobre papel
13,8 x 21,4 cm

24
Estudio para *Intrincado*, c 1944
Lápiz sobre papel
33 x 34,3 cm

25
Estudio para *Intrincado*, c 1944
Lápiz sobre papel
28,9 x 33,7 cm

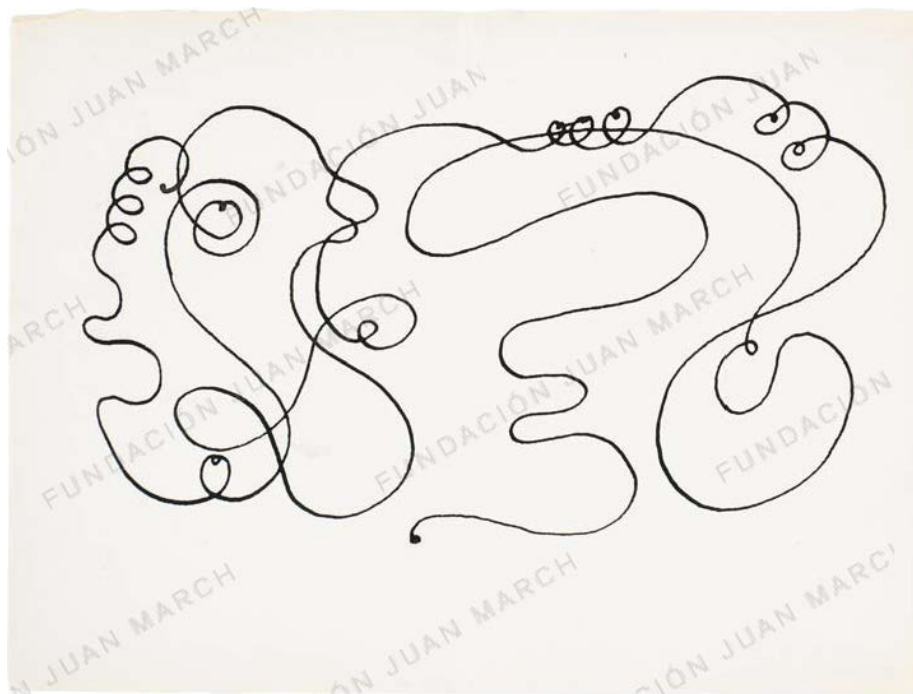




26
Nippon A [Nipón A], 1942
Punta seca sobre papel
21,9 x 29,5 cm



27
Nippon B [Nipón B], 1942
Punta seca sobre papel
22,2 x 29,2 cm



28
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
13,9 x 19,1 cm

29
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm

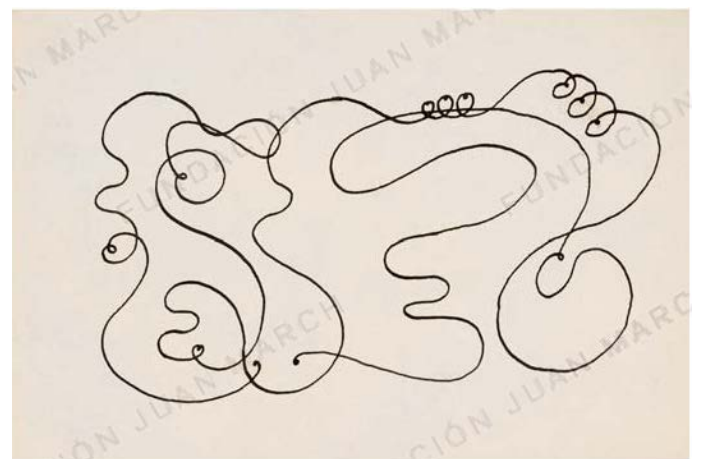
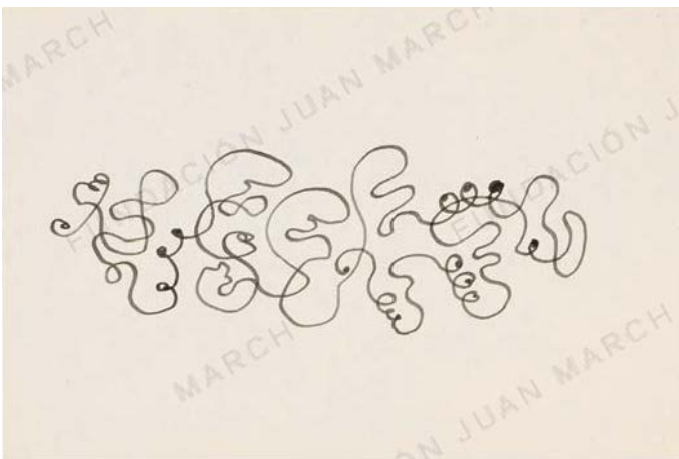
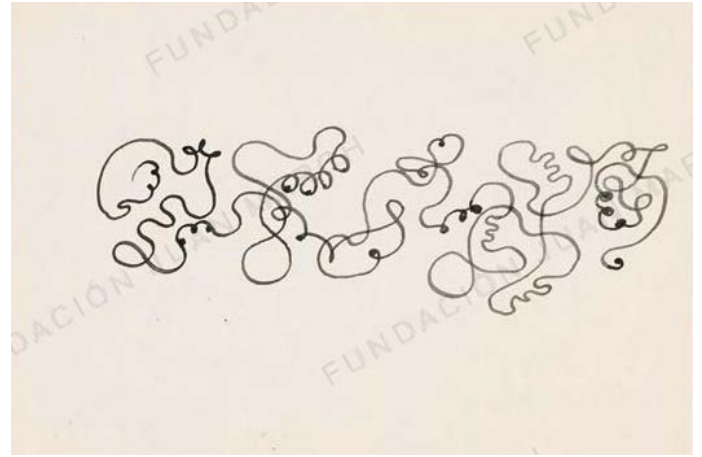
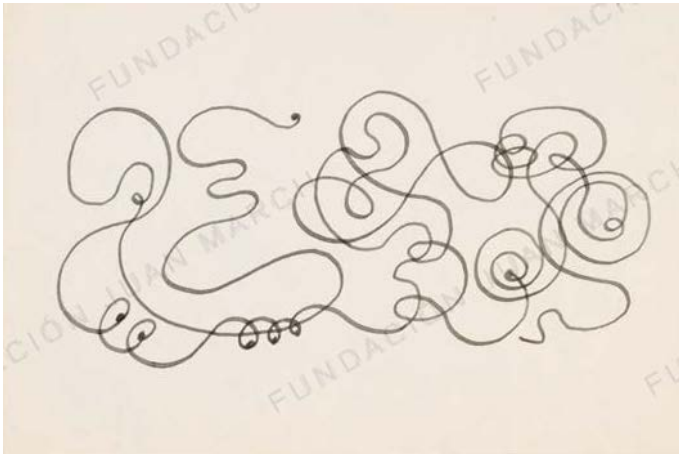
30
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm

31
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm

32
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm

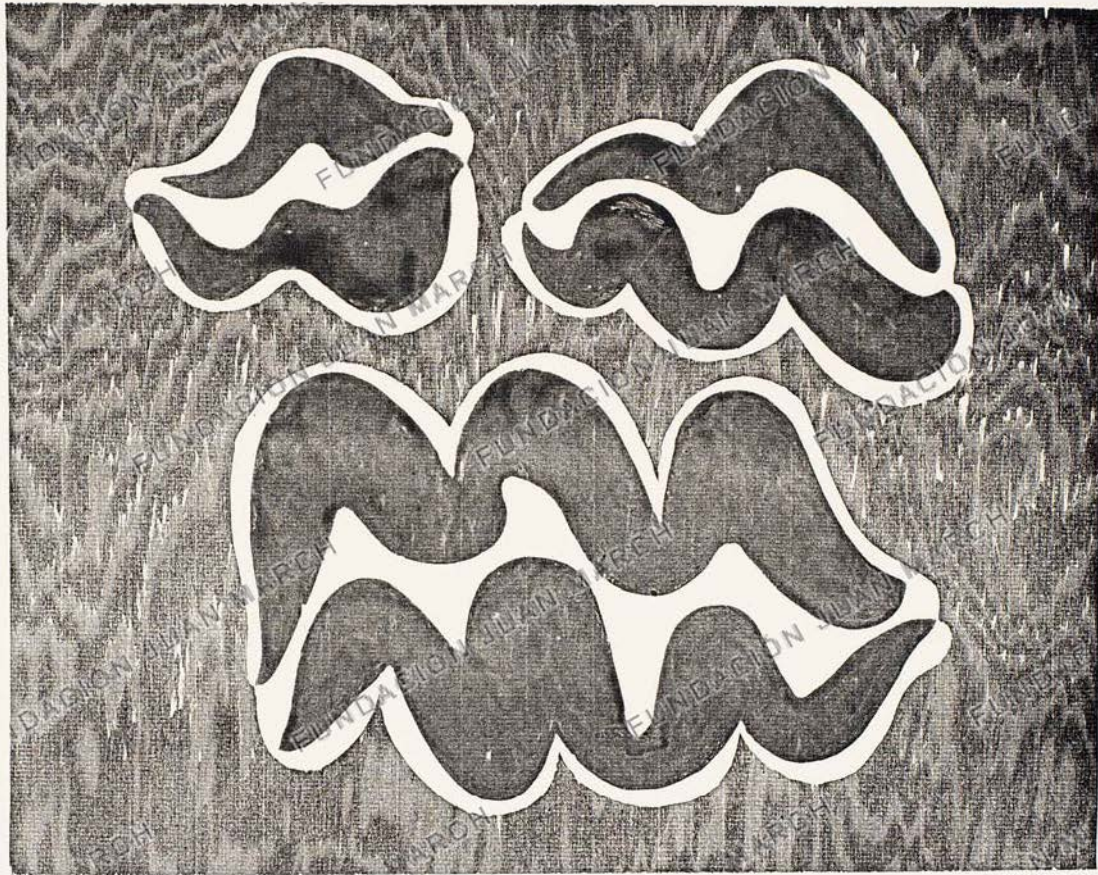
33
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm

34
Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
13,7 x 21,6 cm





35
Adapted [Adaptado], 1944
Entalladura sobre papel
31,8 x 40,3 cm



Adapted B 1/15

February 1944

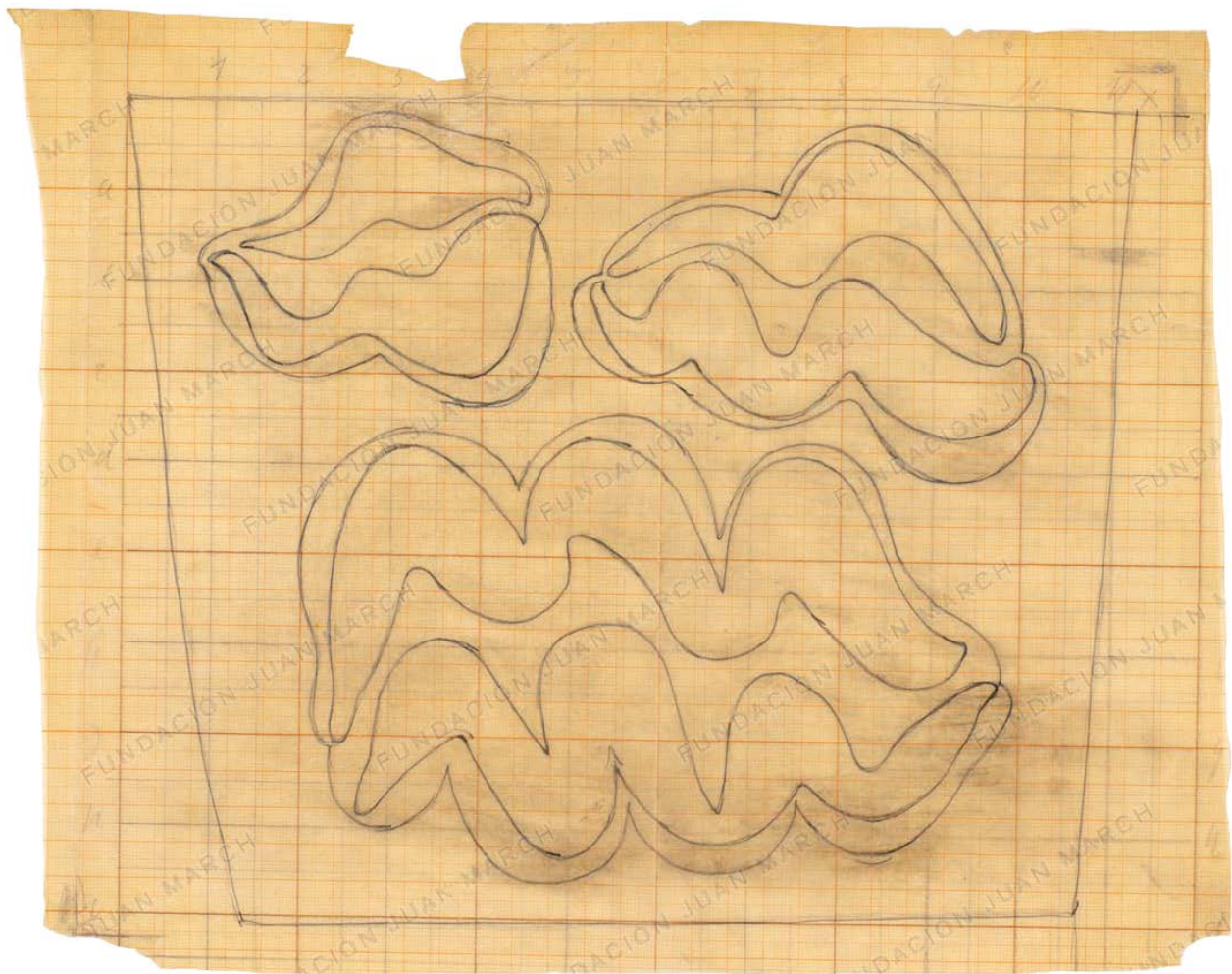
36
Adapted B [Adaptado B], 1944
Entalladura sobre papel
33 x 38,1 cm



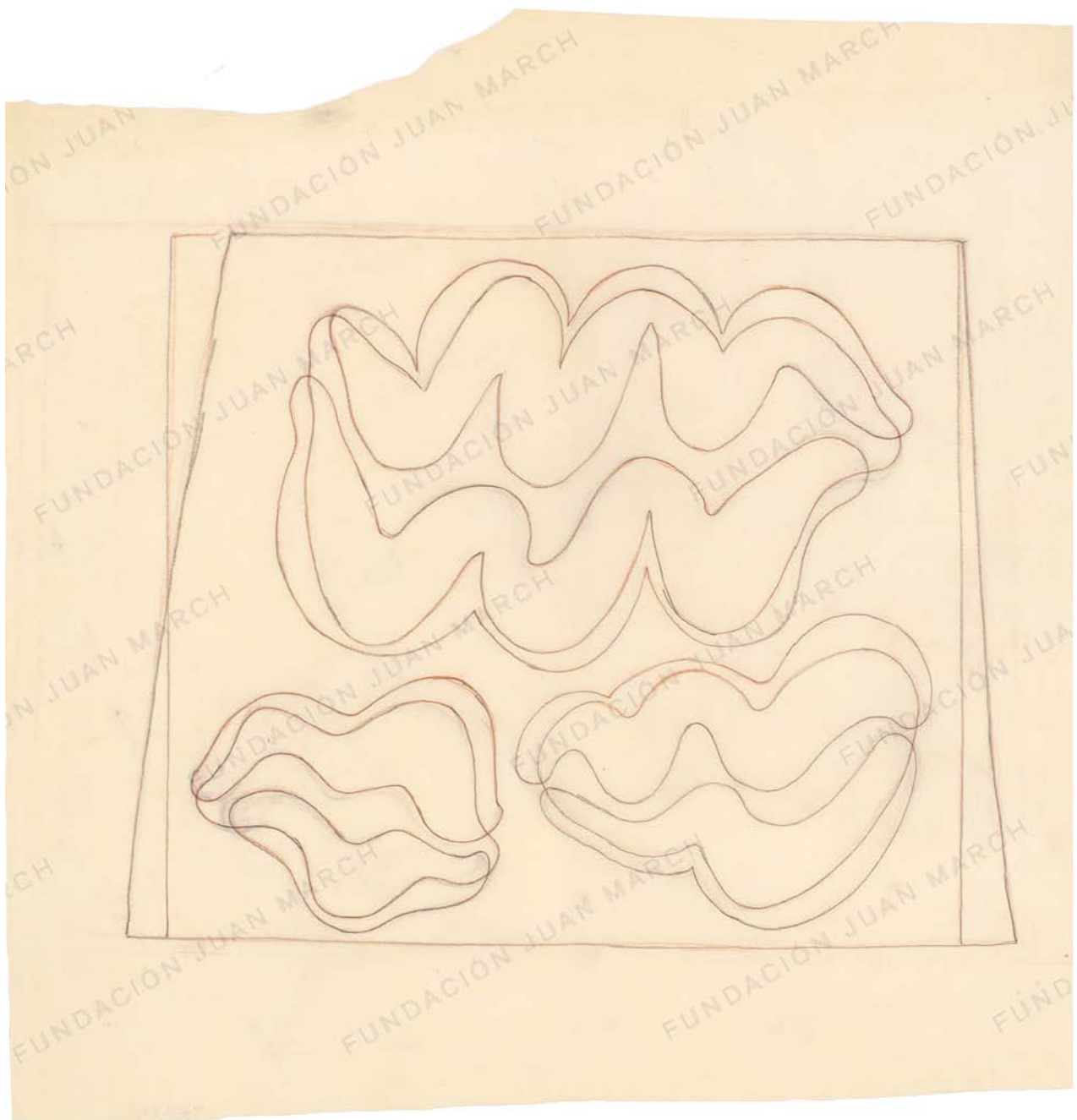
37
Adjusted [Ajustado], 1944
Entalladura sobre papel
34,6 x 40,6 cm



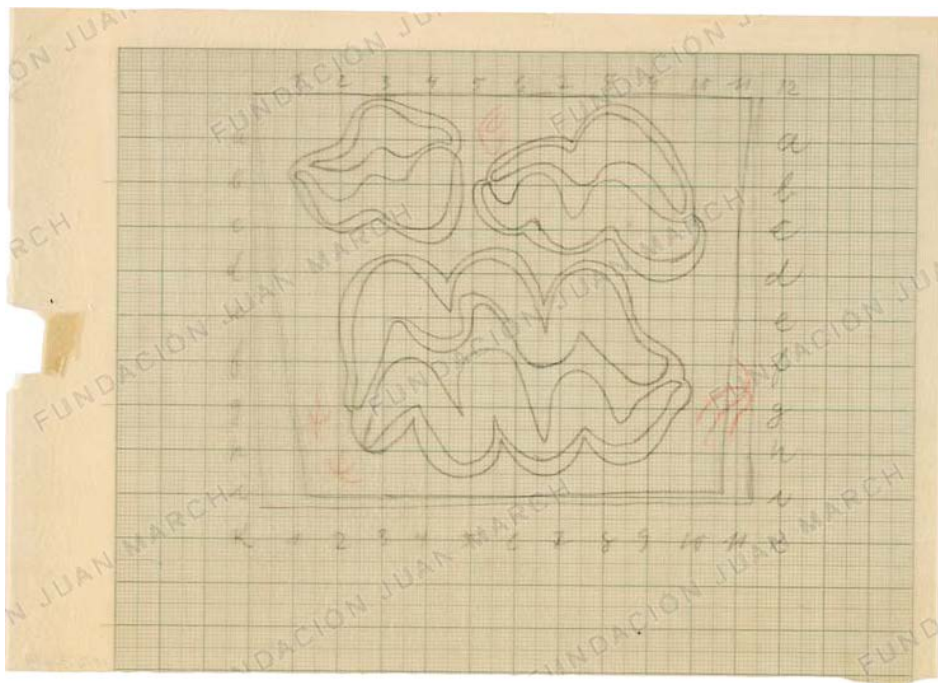
38
Estudio para *Adaptado*, c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
30,9 x 35,9 cm



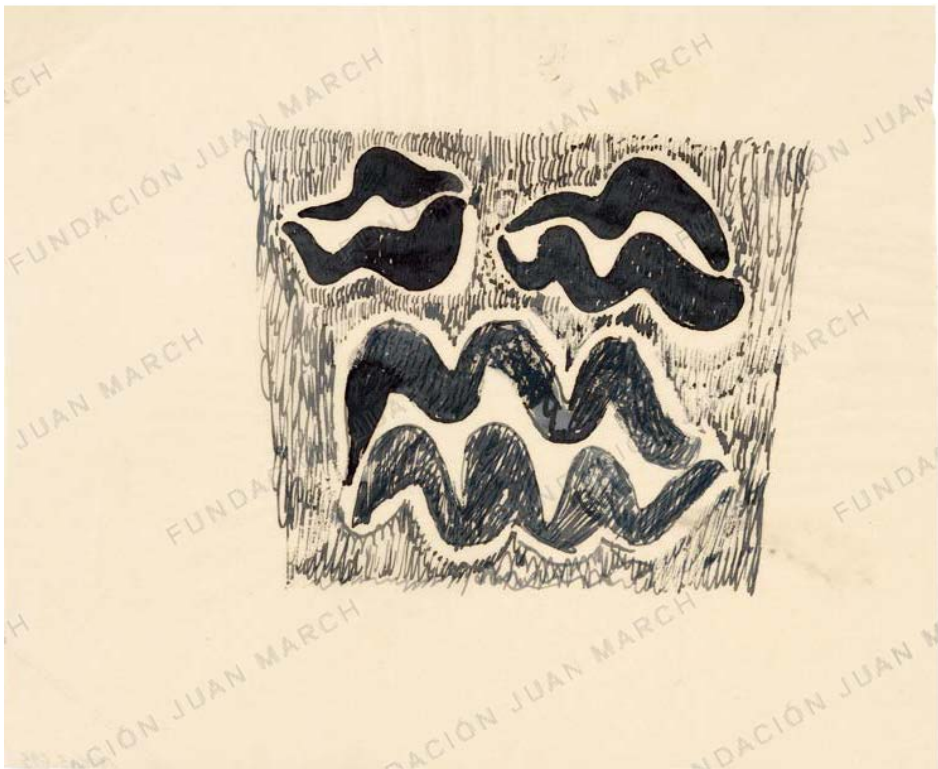
39
Estudio para *Ajustado*, c 1942
Lápiz sobre papel
26 x 31,5 cm



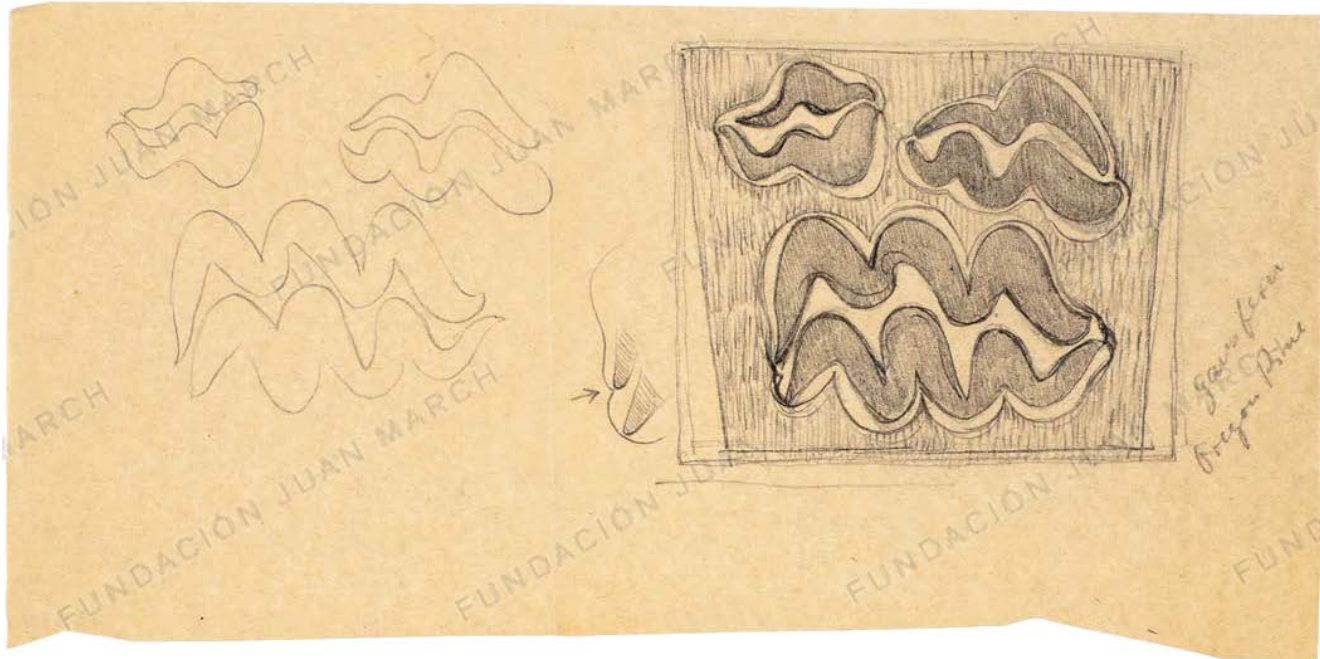
40
Estudio para *Ajustado*, c 1944
Lápiz sobre papel
32,4 x 33 cm



41
Estudio para *Adaptado*, c 1944
Lápiz sobre papel
14,9 x 20,9 cm

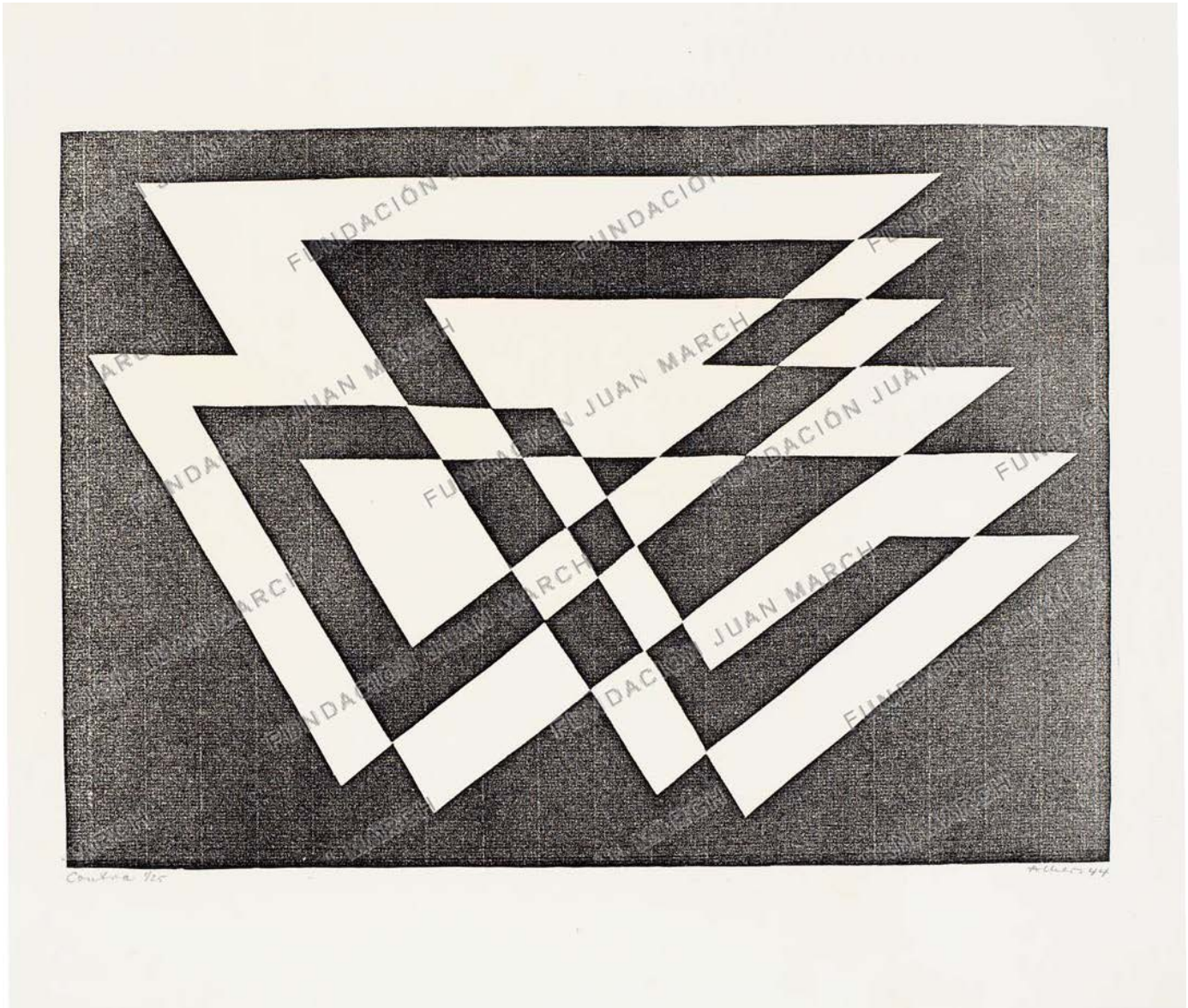


42
Estudio para *Adaptado*, c 1944
Tinta sobre papel
15,6 x 18,4 cm



43
 Estudio para *Adaptado*, c 1944
 Lápiz sobre papel
 14,6 x 29,8 cm

44
 Estudio para *Adaptado*
 (*Sanguijuelas*), c 1944
 Tinta y lápiz sobre papel
 15,9 x 23,8 cm





45
Contra [Contra], 1944
Linografía sobre papel
33 x 38,1 cm

46
Estudio para *Contra*, c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
25,4 x 35,6 cm



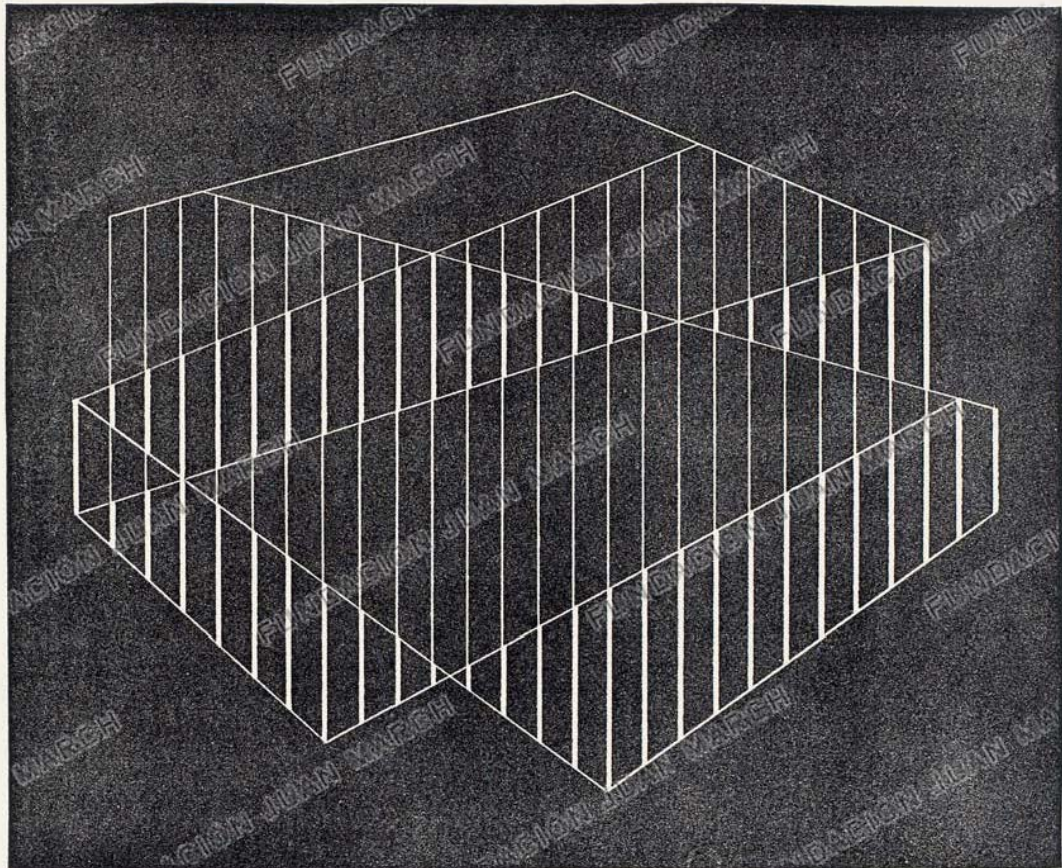


47
Estudio para *Contra*, 1944
Tinta, lápiz y gouache sobre papel
33 x 36,8 cm

48
Estudio para *Contra*, c 1944
Tinta, lápiz rojo y gouache sobre papel
25,7 x 35,6 cm



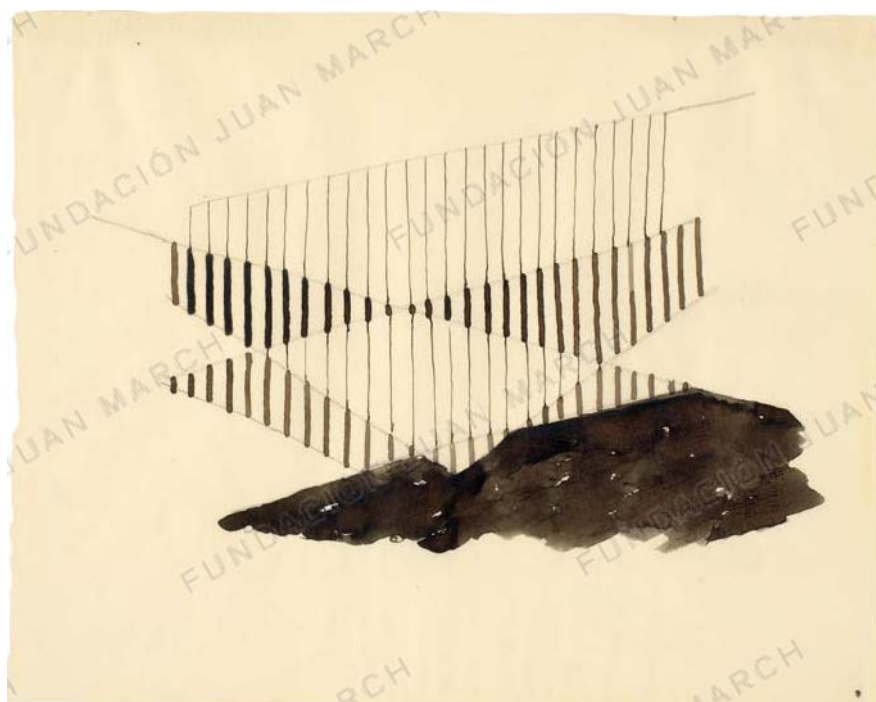
49
Estudio para *Contra*, 1944
Tinta y lápiz sobre papel
33 x 37,8 cm



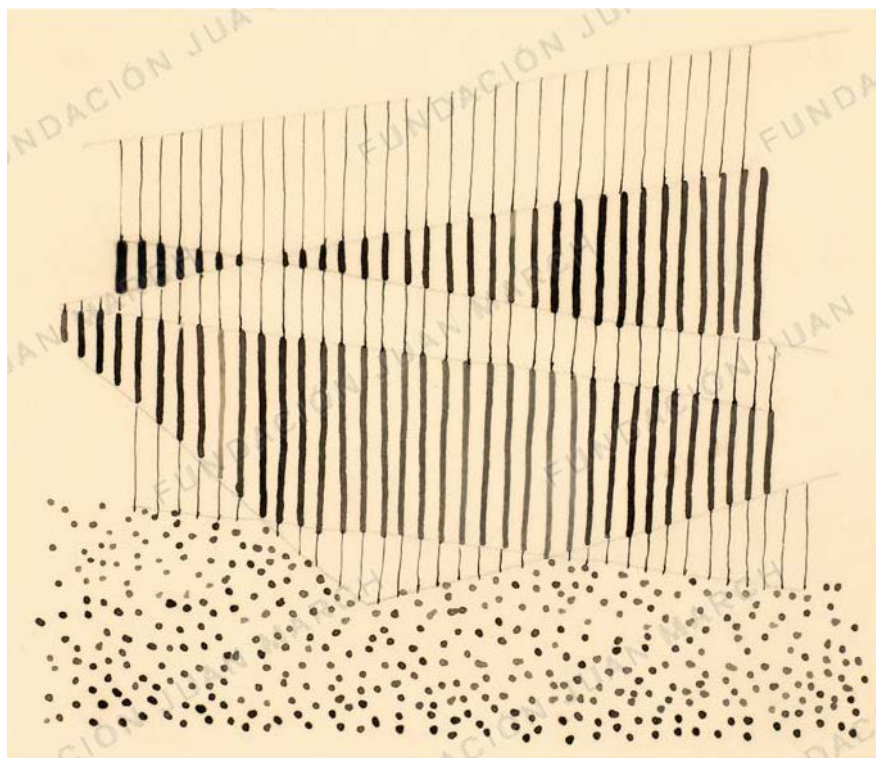
Fenced 1/30

Juan March 1944

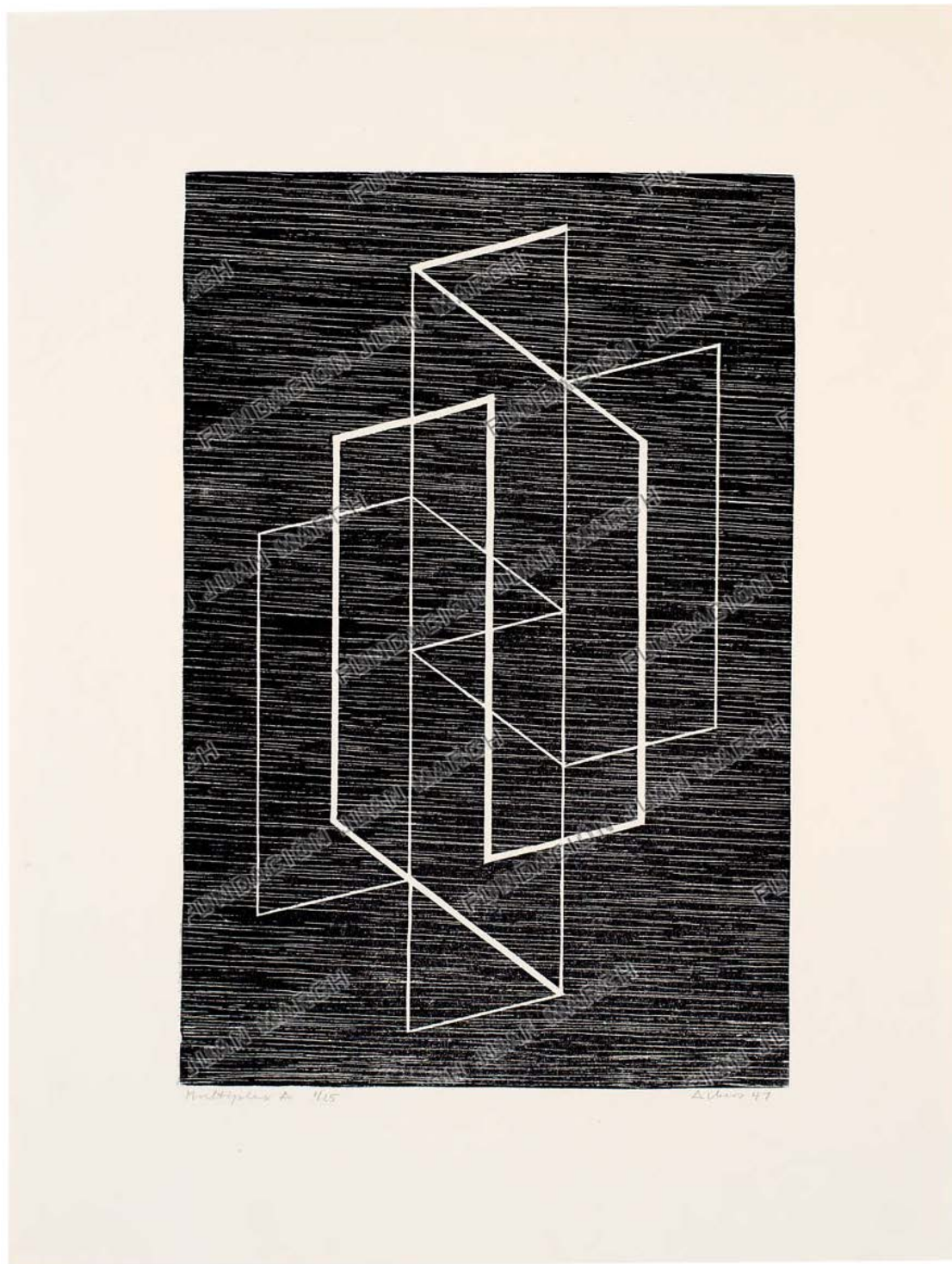
50
Fenced [Cercado], 1944
Linografía sobre papel
31,7 x 40,6 cm



51
Estudio para *Cercado*, c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
15,6 x 19 cm

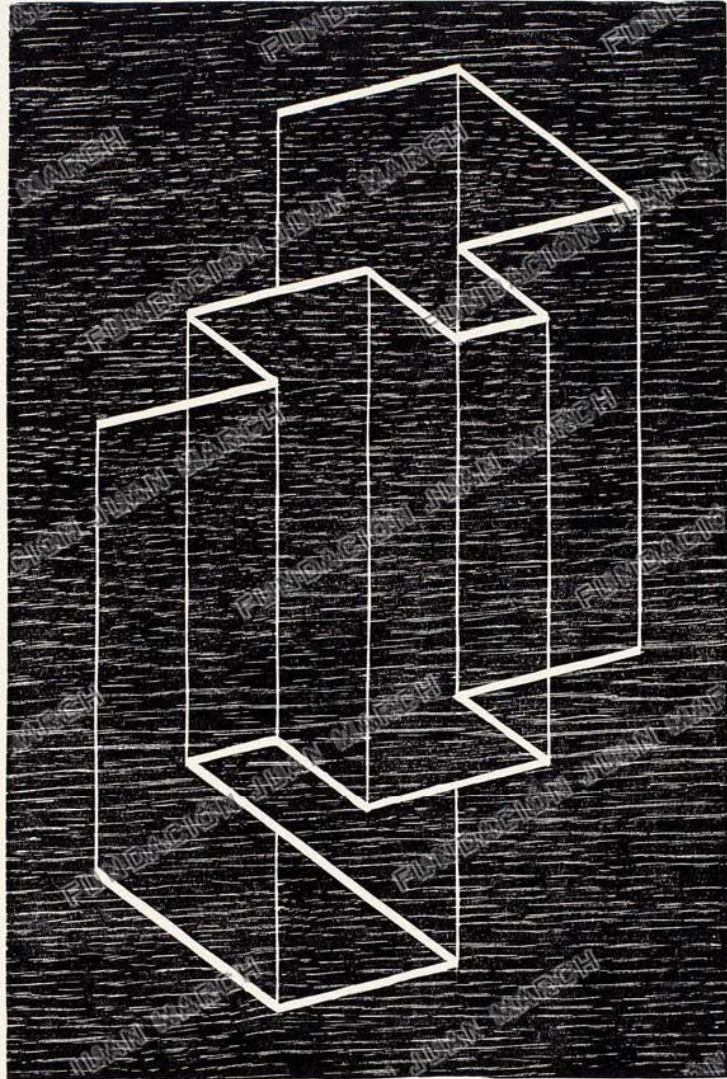


52
Estudio para *Cercado*, c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
19 x 27 cm



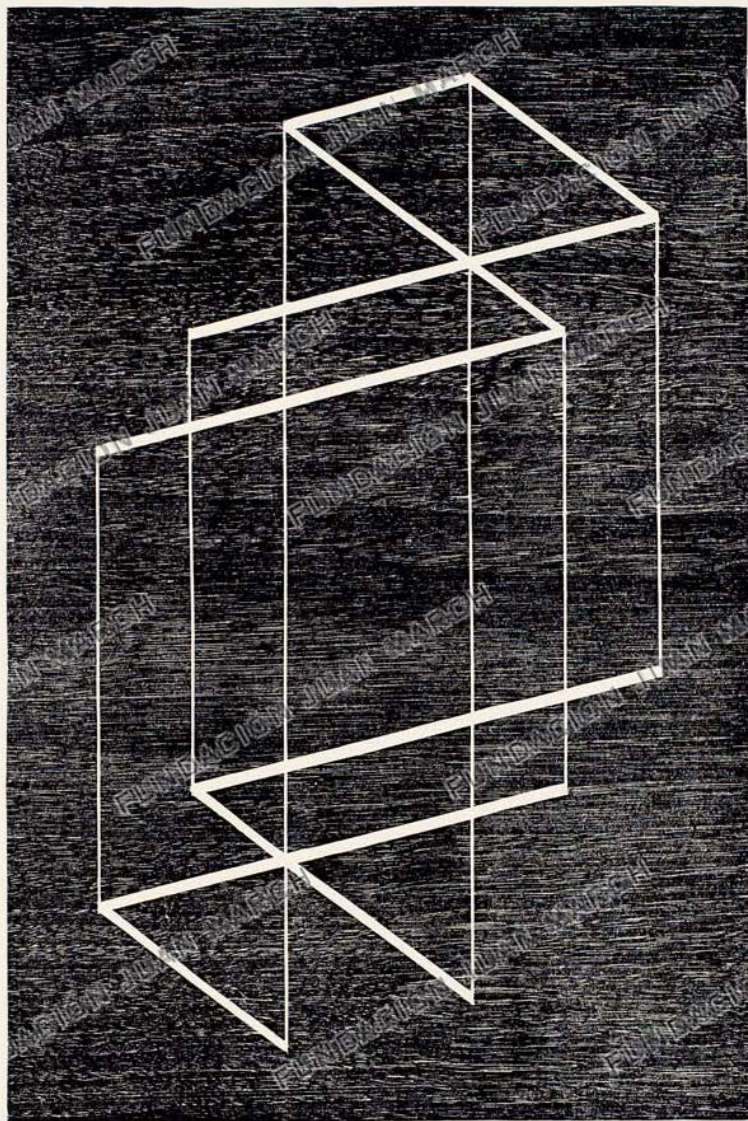
53
Multiplex A, 1947
Entalladura sobre papel
41,9 x 31,8 cm

54
Multiplex B, 1948
Entalladura sobre papel
41,9 x 31,8 cm



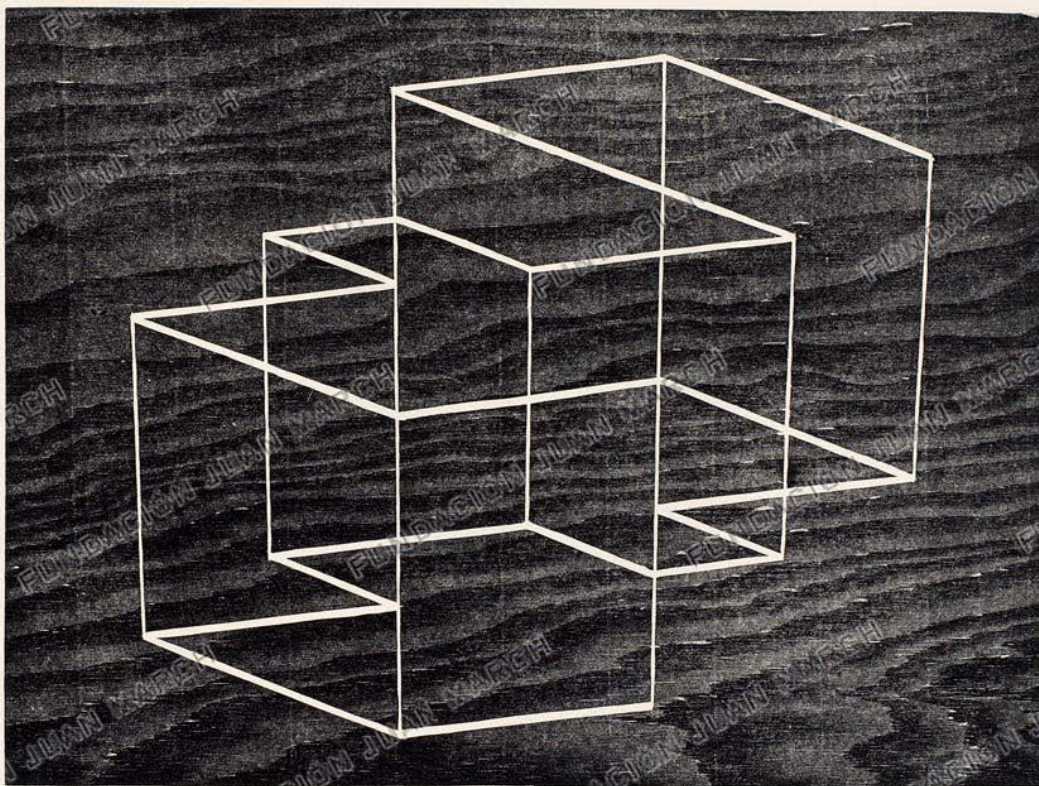
Multiples B 7/90

A. Tàrradellas



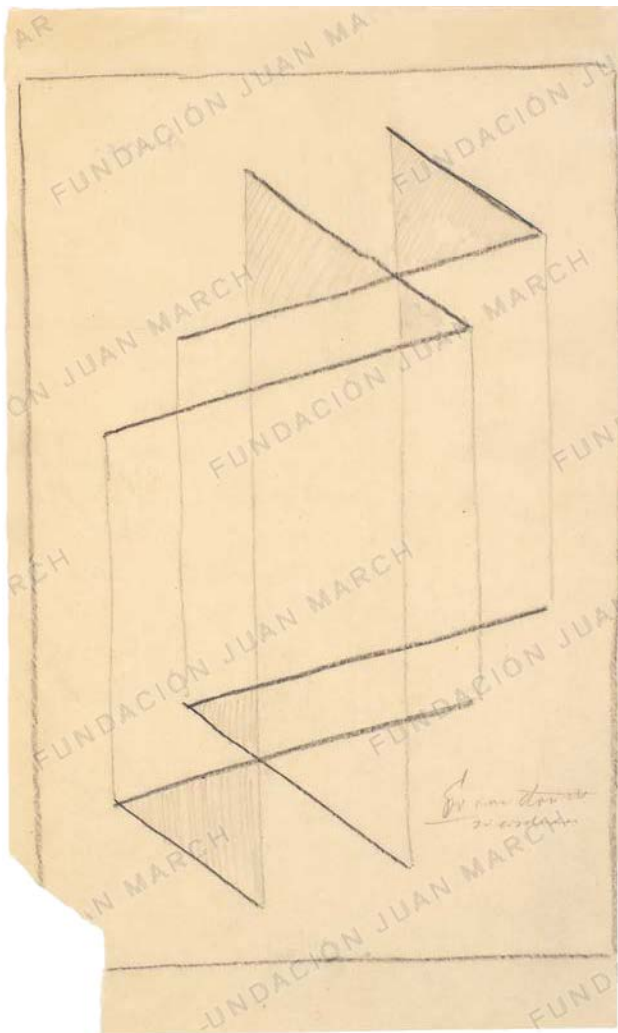
Multiples d' 430

Gaudí 48

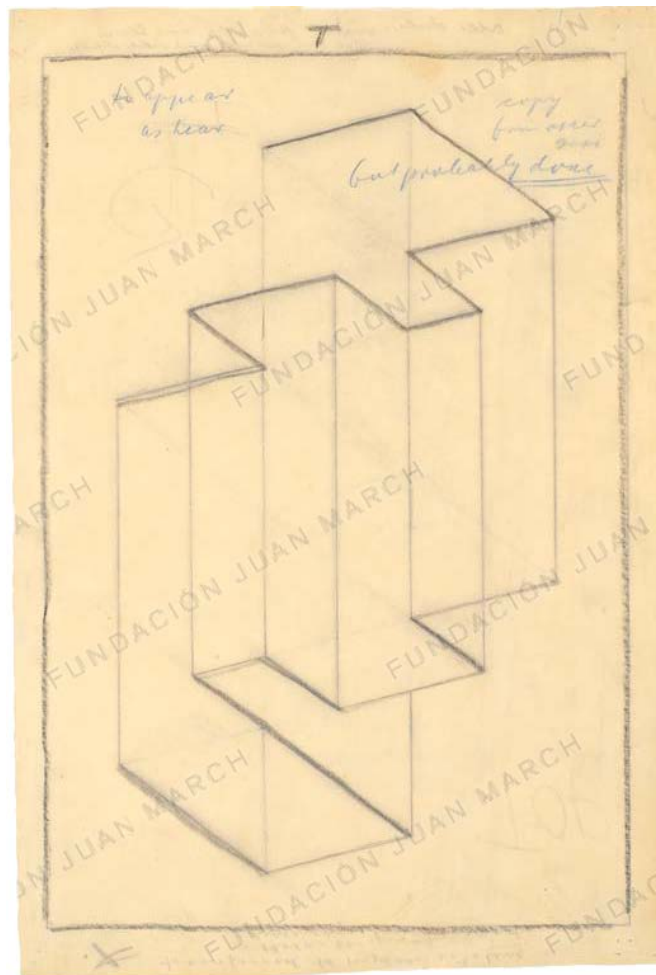


55
Multiplex C, 1948
Entalladura sobre papel
40,6 x 29,2 cm

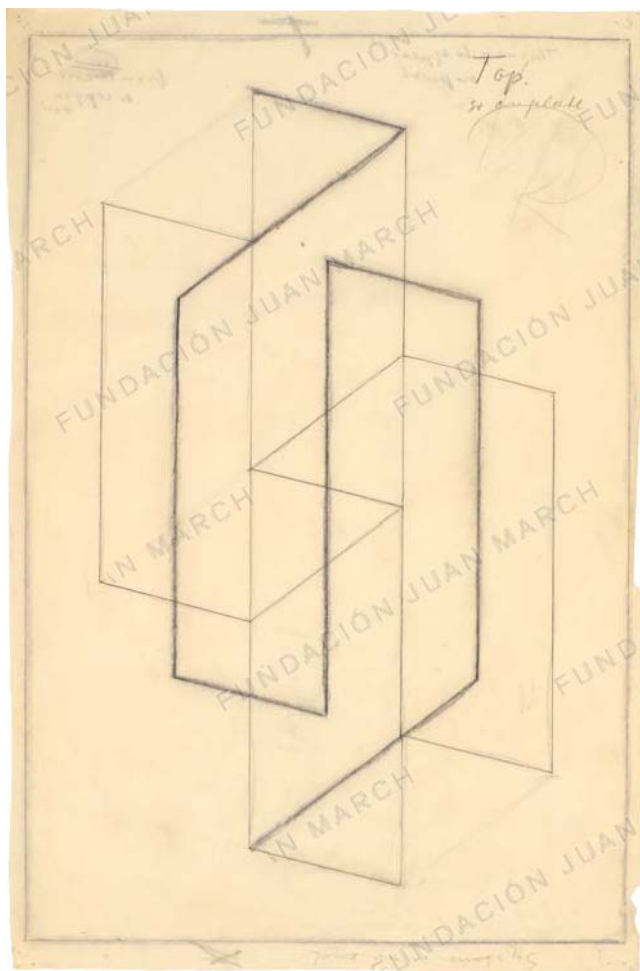
56
Multiplex D, 1948
Entalladura sobre papel
32,4 x 40,6 cm



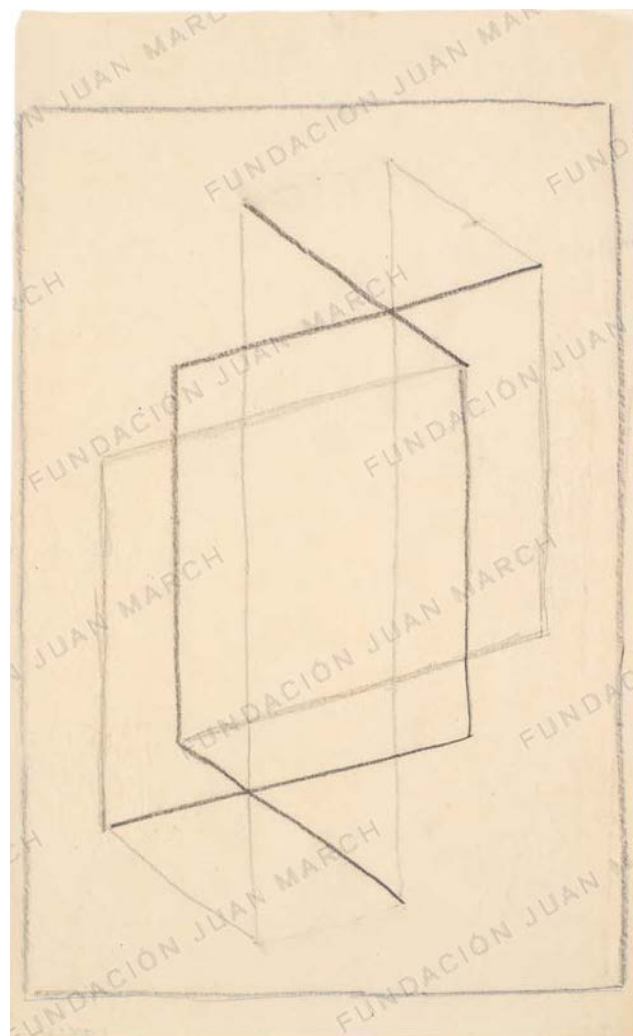
58
 Estudio para *Multiplex C*, c 1948
 Lápiz sobre papel cebolla
 35 x 21,1 cm



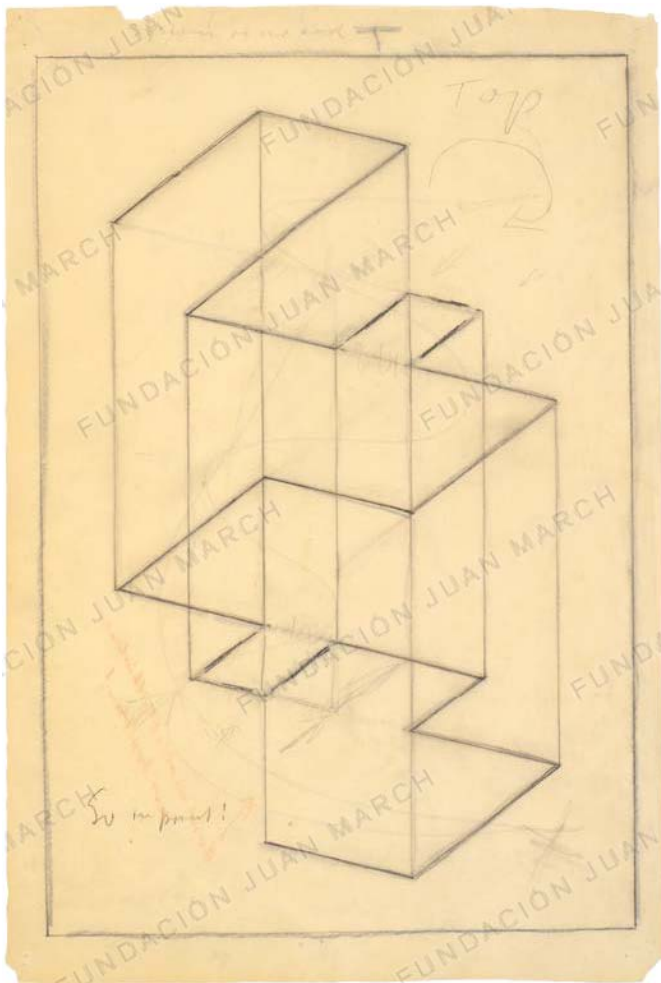
59
 Estudio para *Multiplex B*, c 1948
 Lápiz y lápiz azul sobre papel cebolla
 33,9 x 22,6 cm



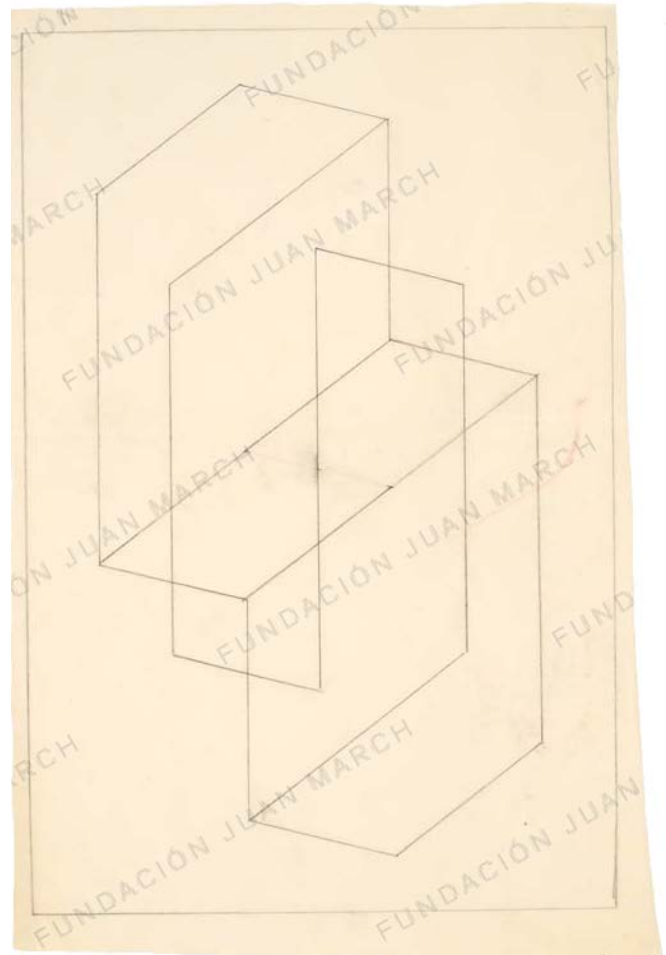
61
Estudio para *Multiplex A*, c 1948
Lápiz sobre papel
32,4 x 21,3 cm



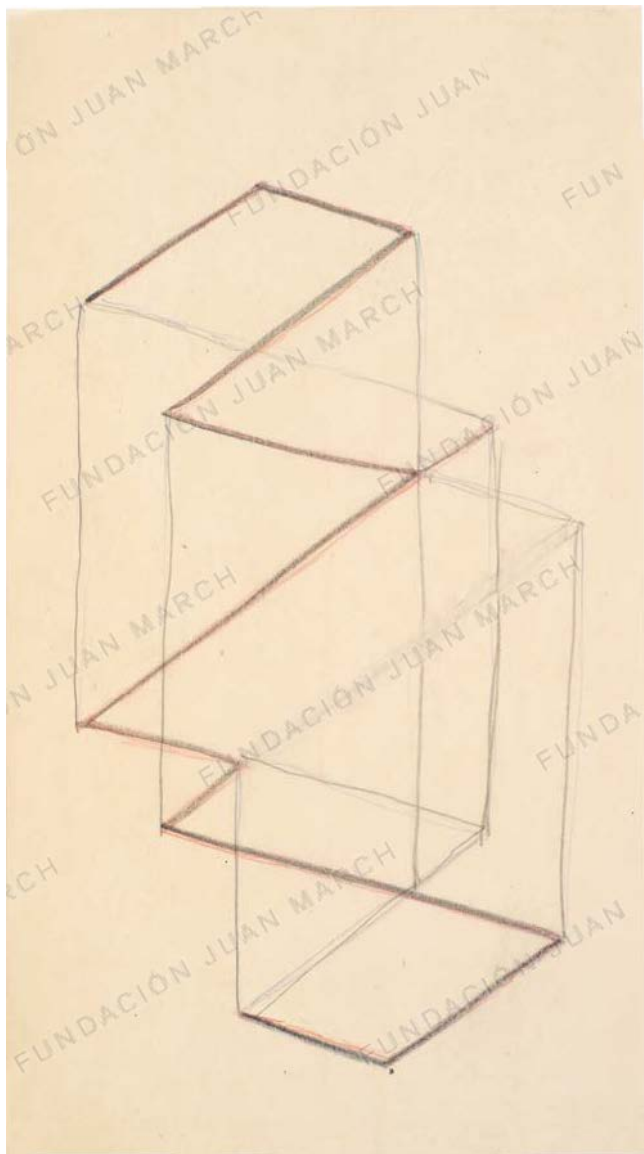
67
Estudio para *Multiplex C*, c 1948
Lápiz sobre papel
35,2 x 21,3 cm



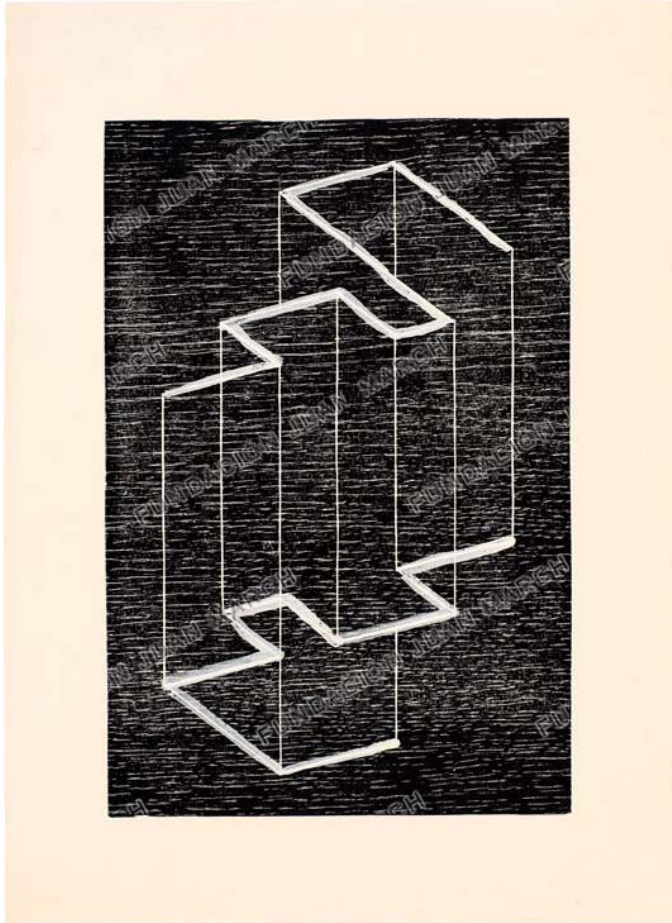
57
 Estudio para *Multiplex B*, c 1948
 Lápiz sobre papel cebolla
 (con lápiz rojo en el reverso)
 33,7 x 22,8 cm



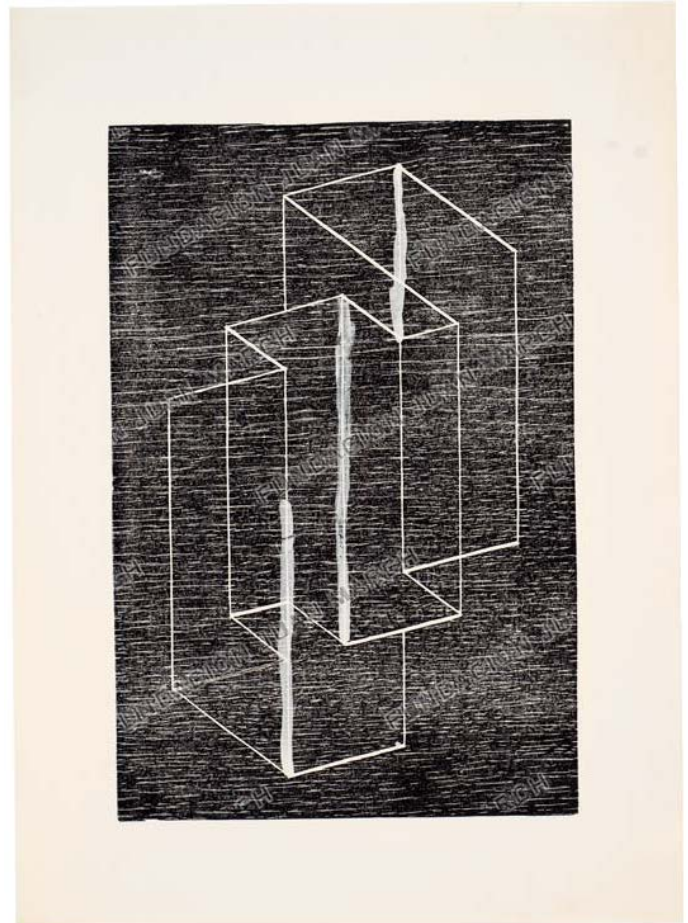
60
 Estudio para *Multiplex C*, c 1948
 Lápiz sobre papel
 33 x 22,2 cm



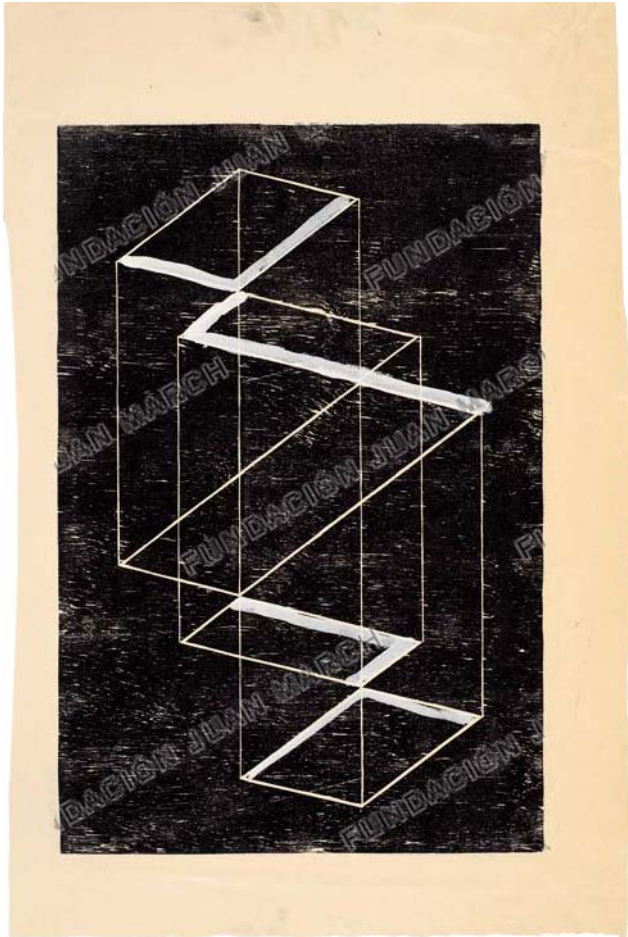
66
Estudio para *Multiplex C*, c 1948
Lápiz sobre papel
35,2 x 19,4 cm



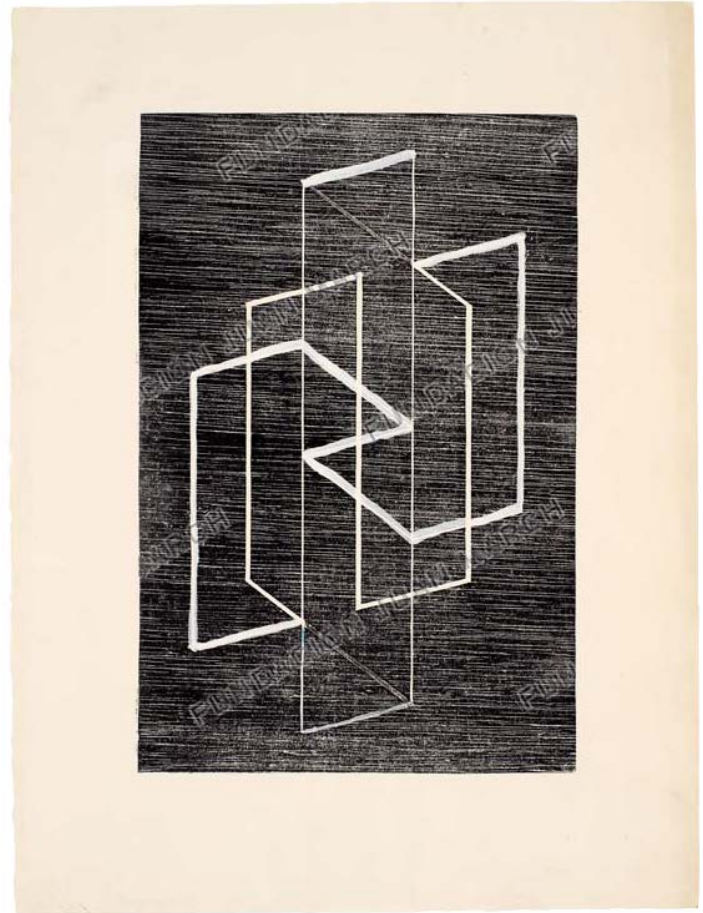
62
Estudio para *Multiplex B*, c 1948
Gouache sobre papel, sobre una
estampación de prueba de entalladura
40,5 x 29,4 cm



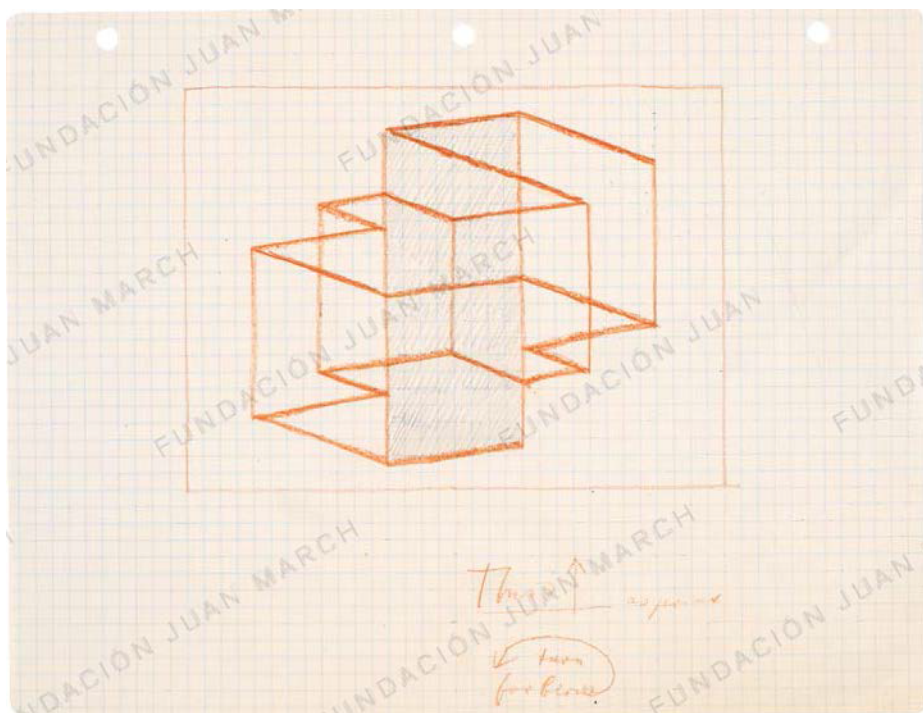
63
Estudio para *Multiplex B*, c 1948
Gouache sobre papel, sobre una estampación
de prueba de entalladura
40,5 x 29,4 cm



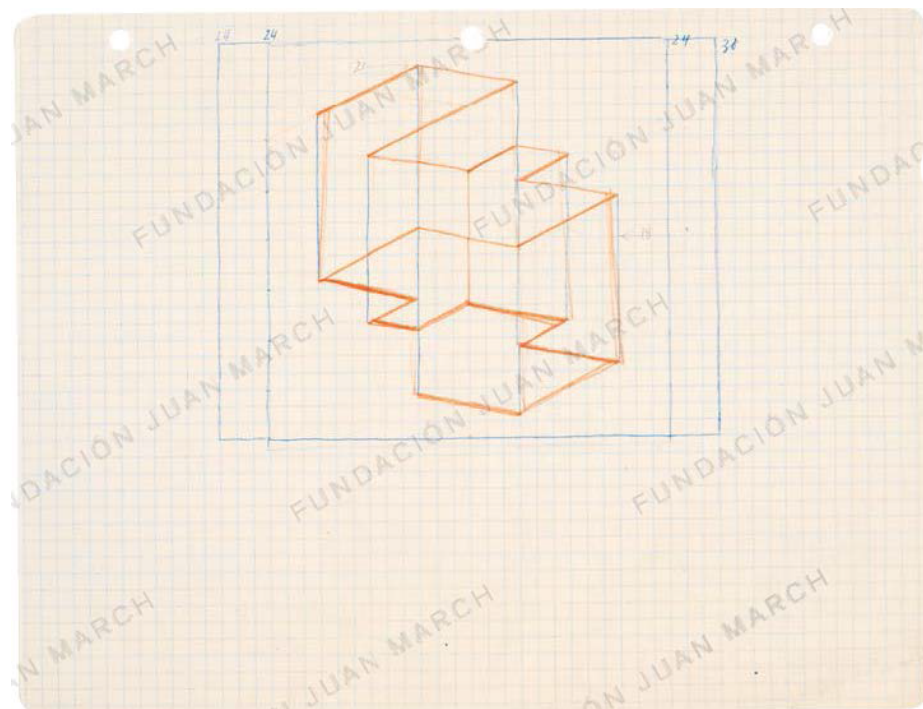
64
Estudio para *Multiplex C*, c 1948
Gouache sobre papel, sobre una estampación
de prueba de entalladura
39,1 x 25,7 cm



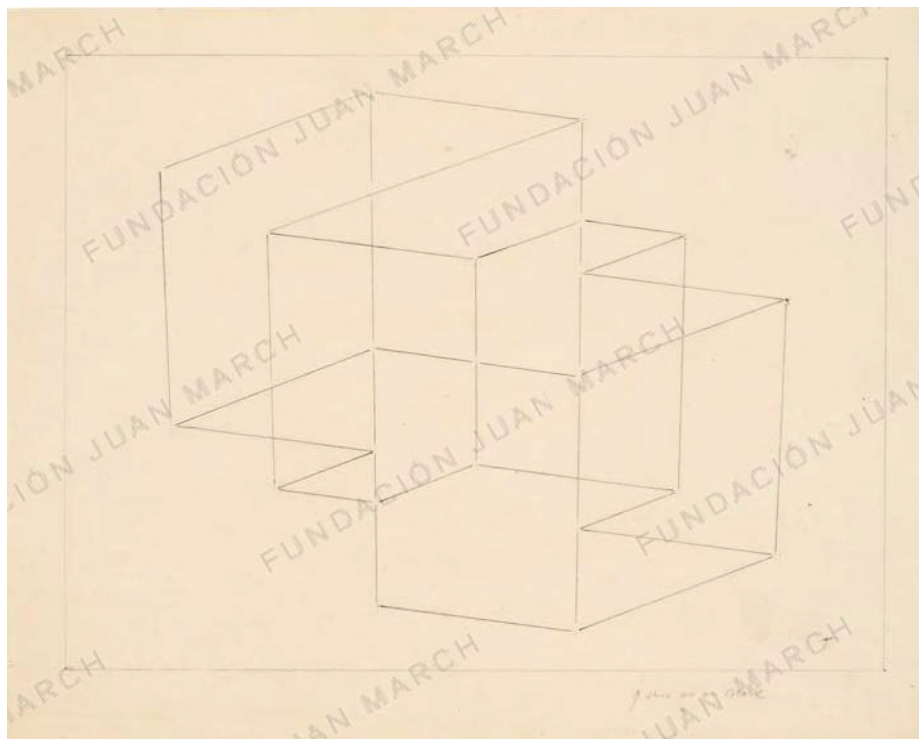
65
Estudio para *Multiplex A*, c 1948
Gouache sobre papel, sobre una estampación
de prueba de entalladura
41,9 x 31,8 cm



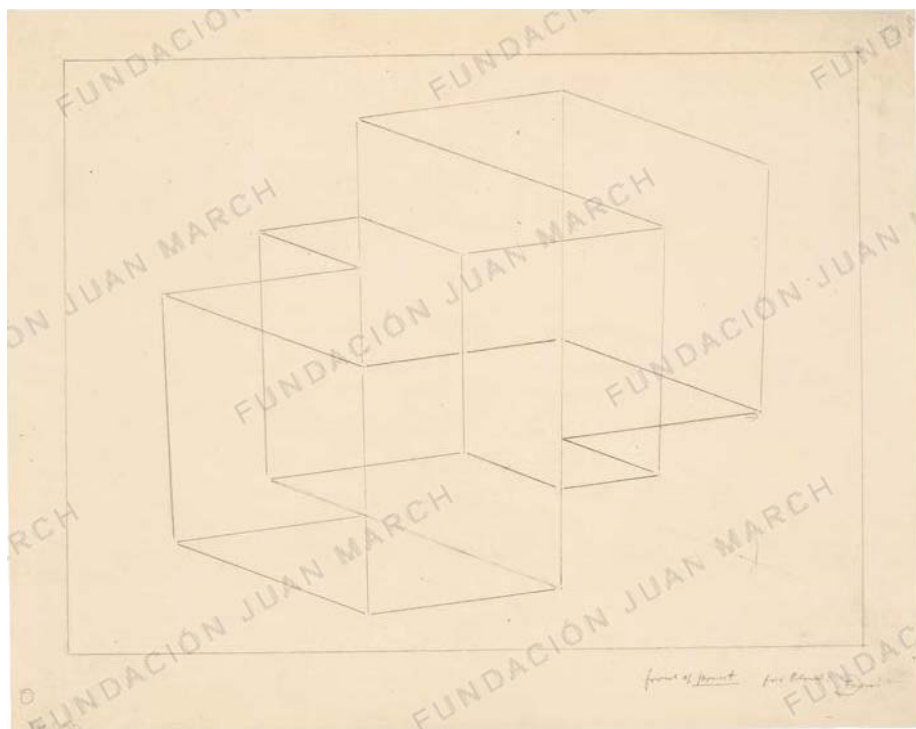
68
 Estudio para *Multiplex D*, c 1948
 Lápiz sobre papel
 21,6 x 27,9 cm



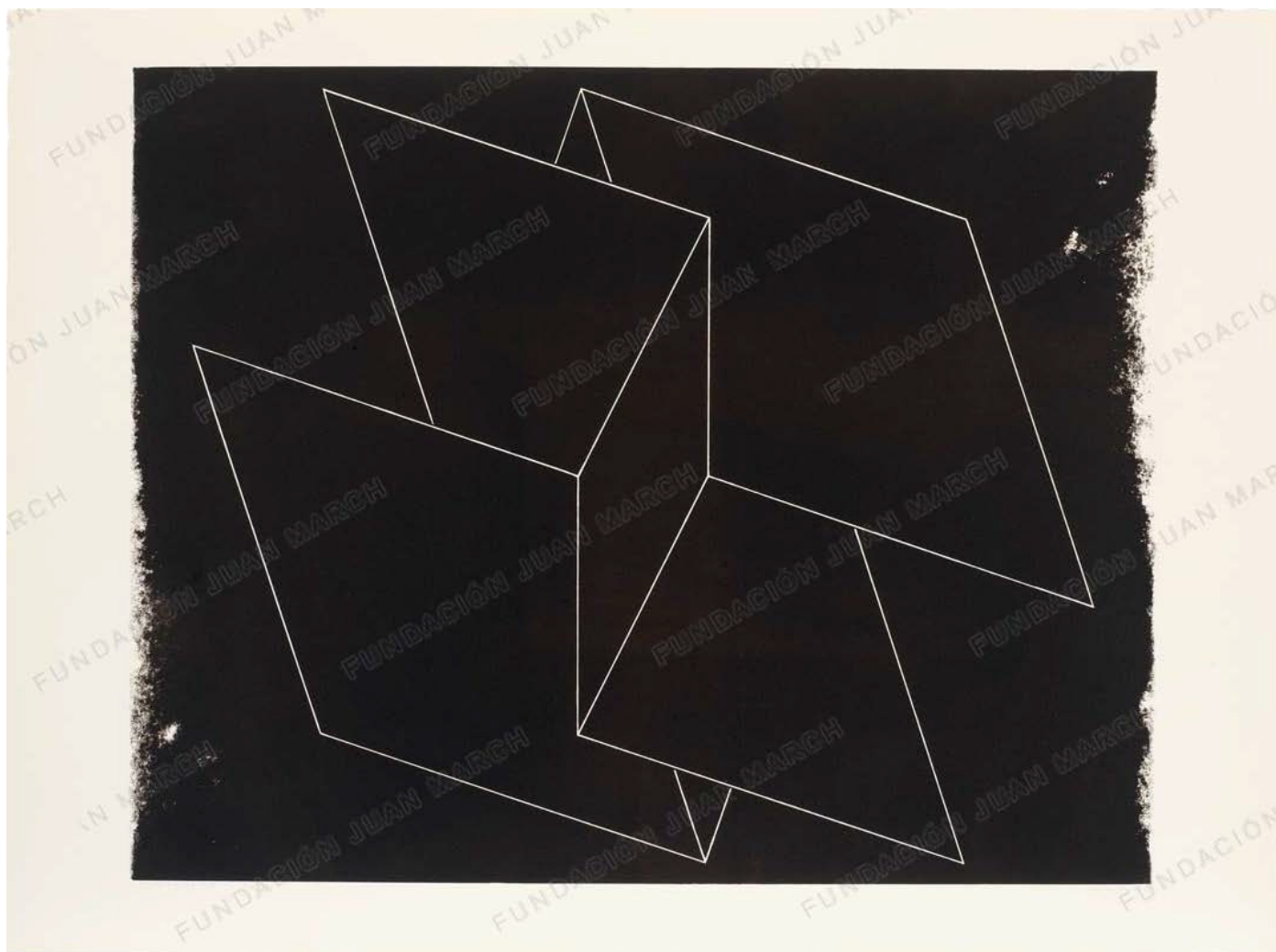
69
 Estudio para *Multiplex D*, c 1948
 Lápiz sobre papel
 21,6 x 27,9 cm



70
Estudio para *Multiplex D*, c 1948
Lápiz sobre papel
27,8 x 35,2 cm



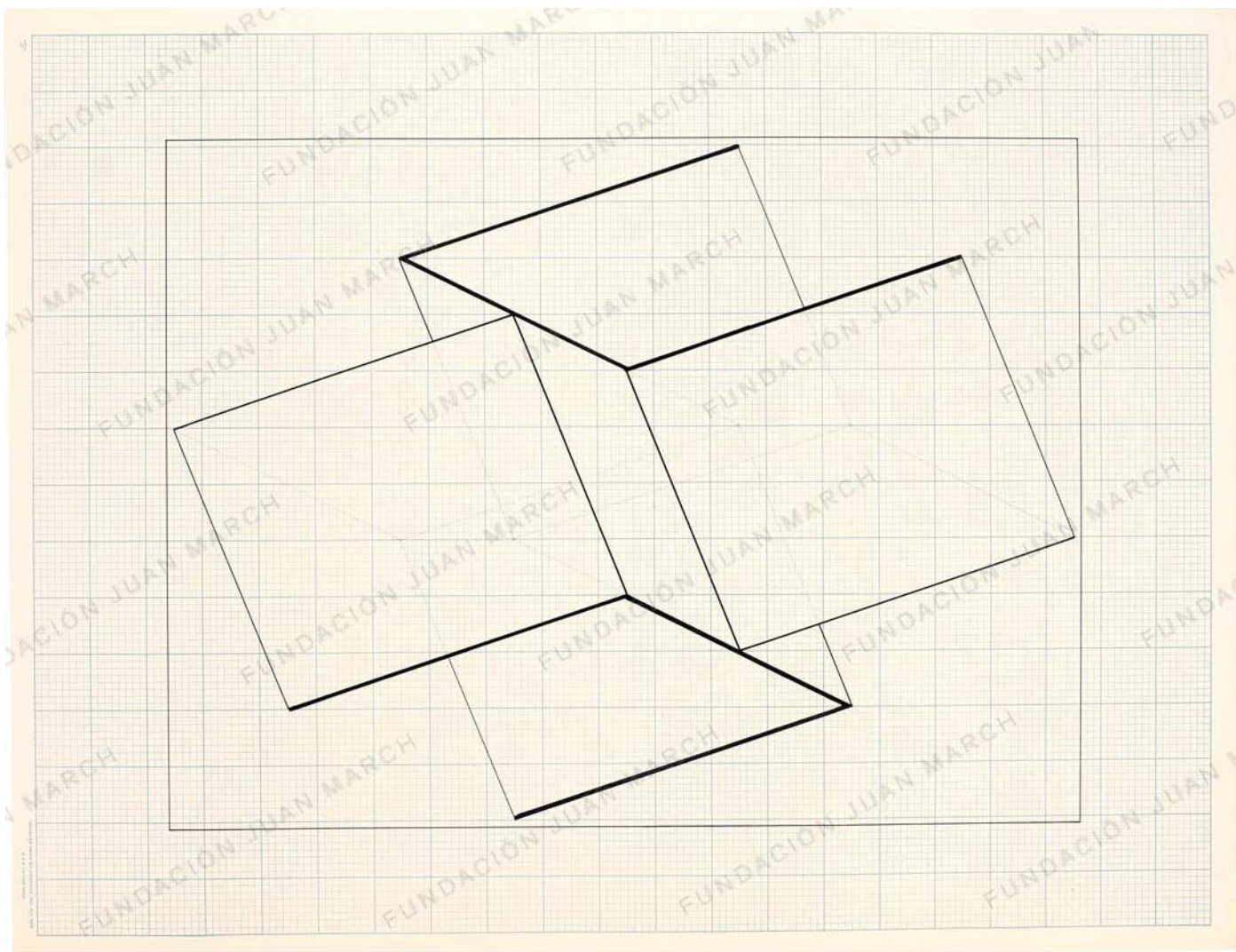
71
Estudio para *Multiplex D*, c 1948
Lápiz sobre papel
27,8 x 35,2 cm



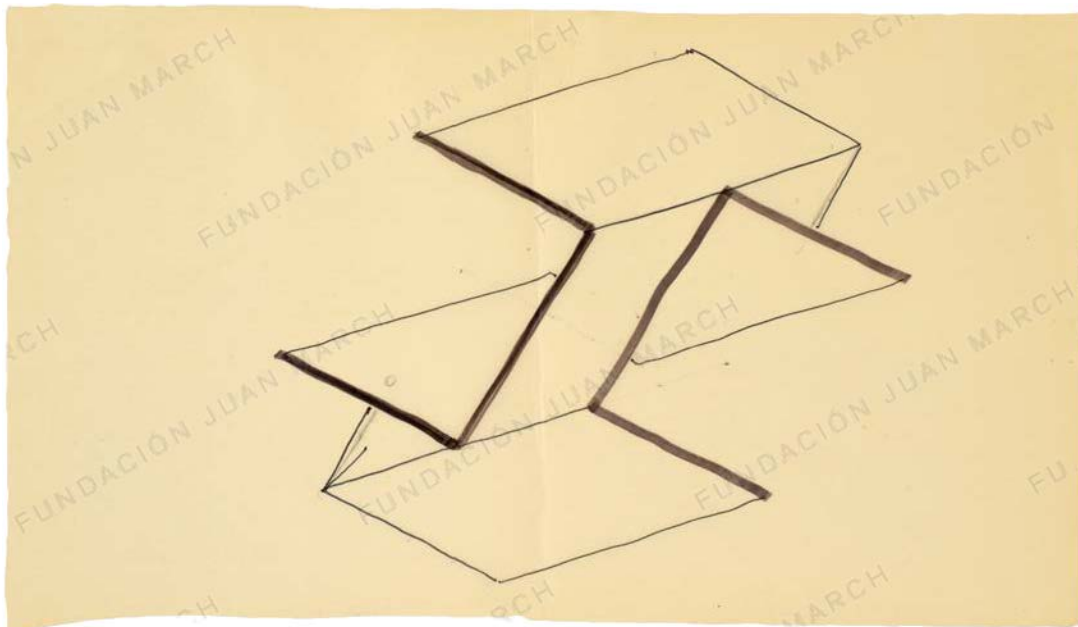
72
Interlinear N 65
[Interlinear N 65], 1962
Zincografía transferida a piedra para
impresión offset, sobre papel
55,9 x 76,2 cm



73
Interlinear N 32 gr
[Interlinear N 32 gr], 1962
Zincografía transferida a piedra para
impresión offset, sobre papel
55,9 x 76,2 cm

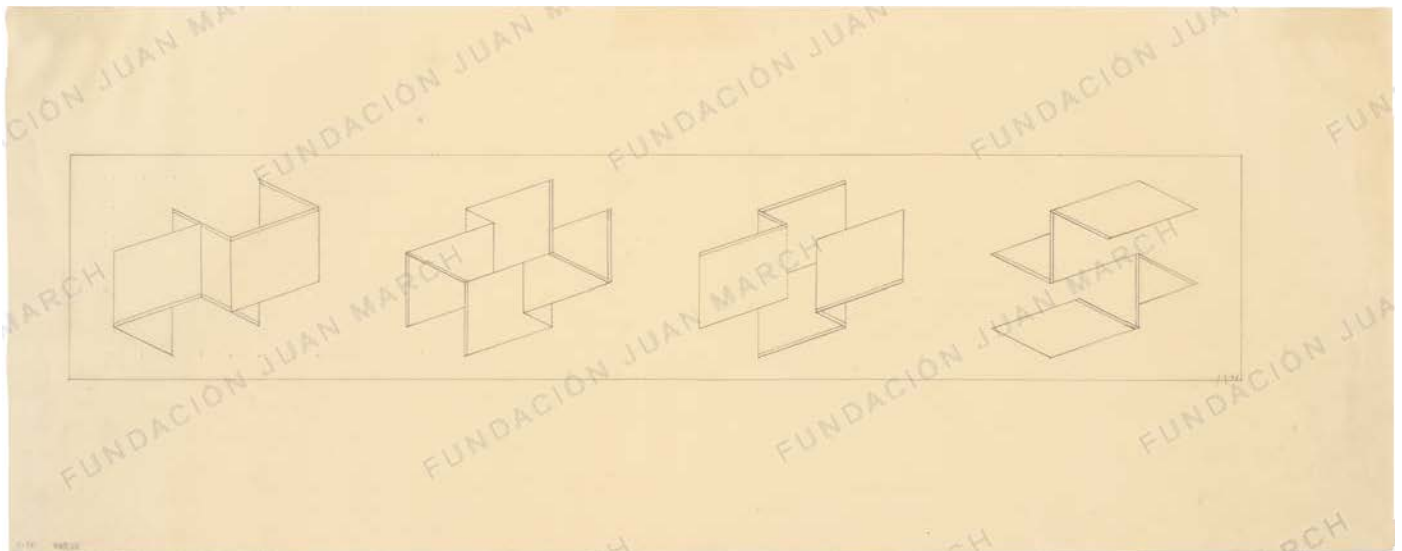


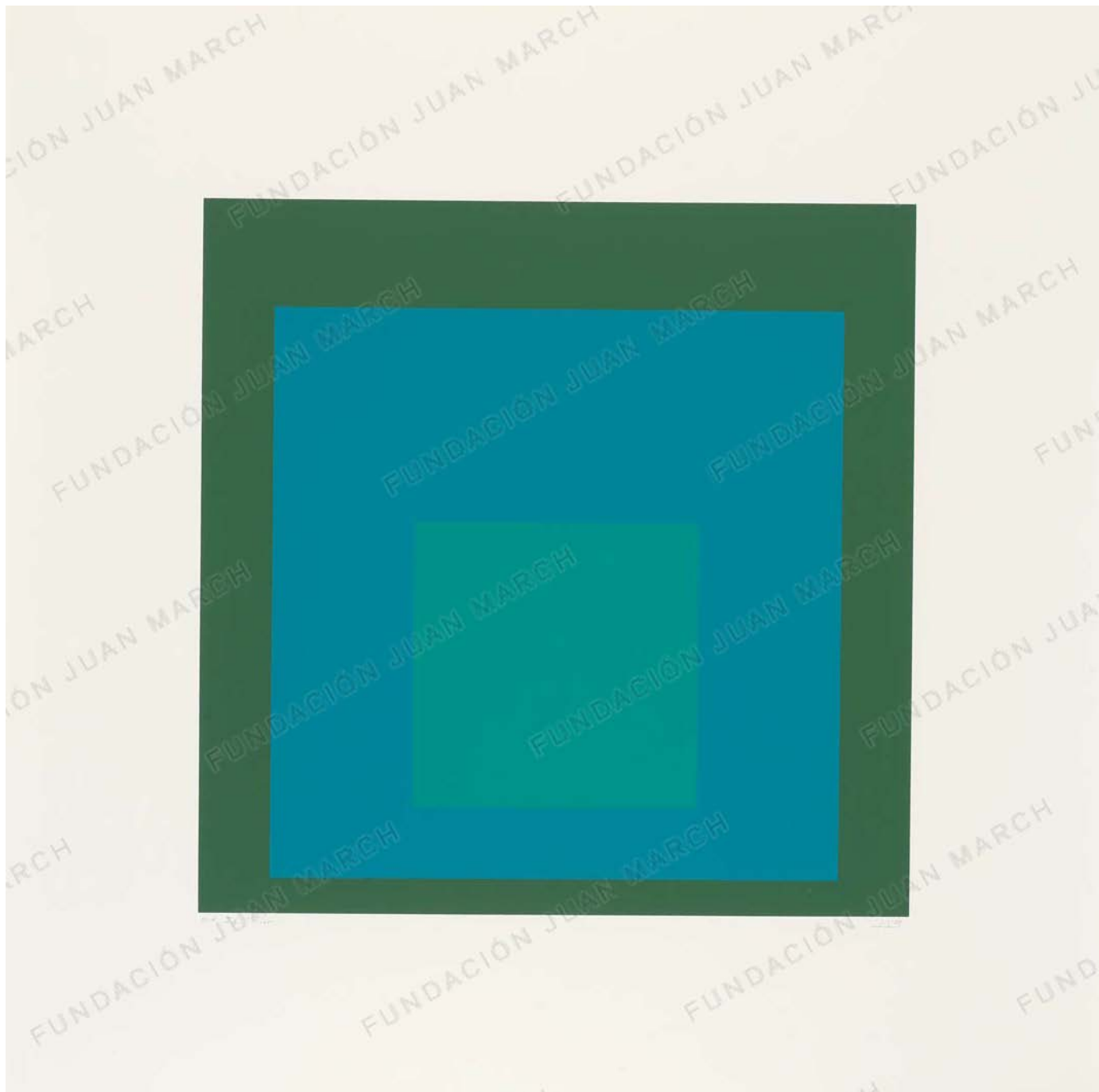
74
Sin título,
Constelación
Estructural, c 1958
Tinta y lápiz sobre
papel cuadriculado
43,2 x 55,9 cm



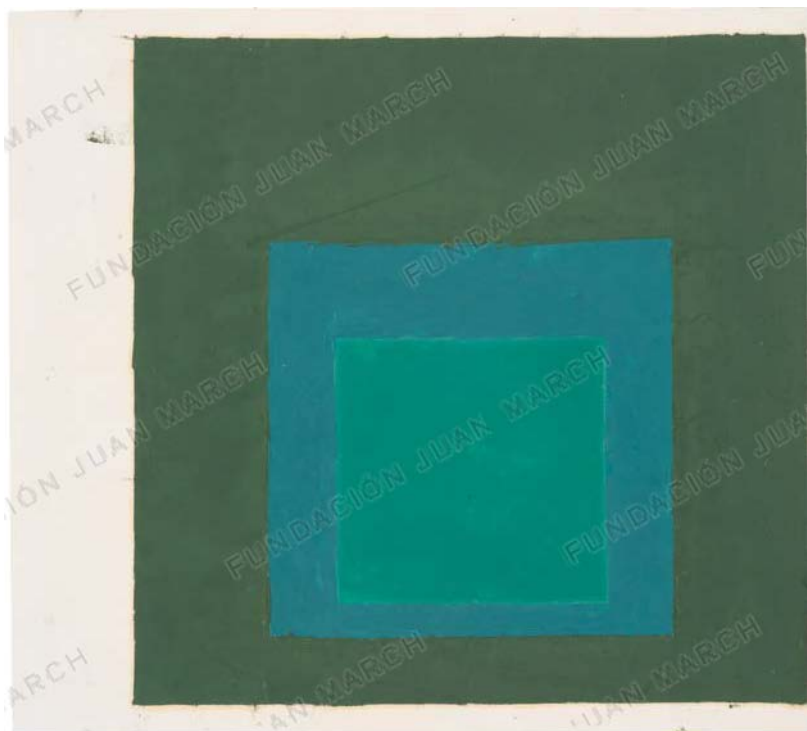
75
Estudio para una Constelación
estructural, c 1956
Tinta y lápiz sobre papel
27,9 x 48,9 cm

76
Estudios de Constelación
estructural para el mural de la
Universidad de Stanford, c 1973
Lápiz sobre papel cebolla
23,8 x 60 cm





77
EK I f., 1970
Serigrafía sobre papel
55 x 55 cm



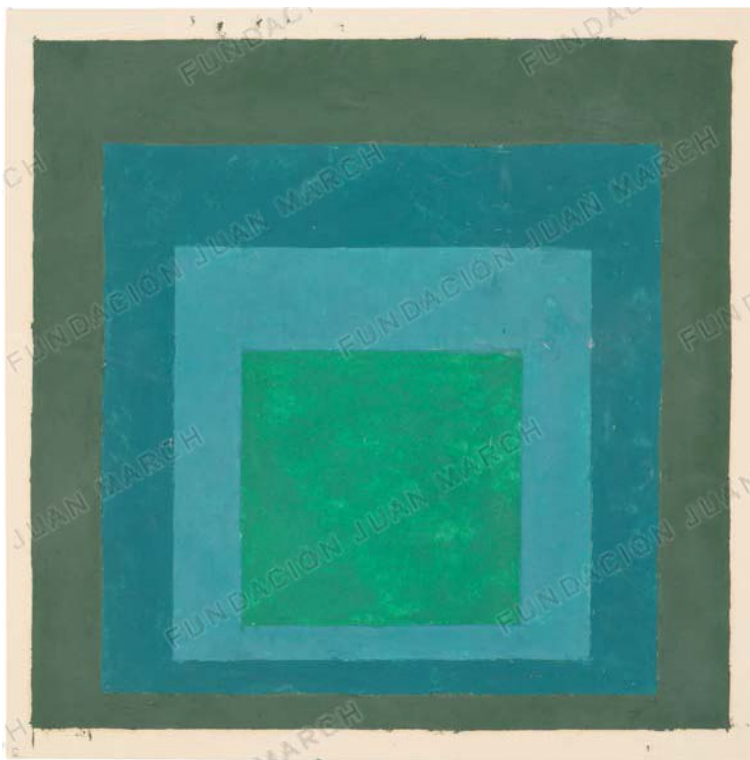
78
Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,3 cm



79
Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,2 cm



80
Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,3 cm



81
Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 30,5 cm



82
Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante, barnizado
33,7 x 30,5 cm

84
Estudio de color para serigrafía
EK If, c 1970
Óleo sobre papel secante
15,4 x 30,5 cm



83
Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 20,9 cm



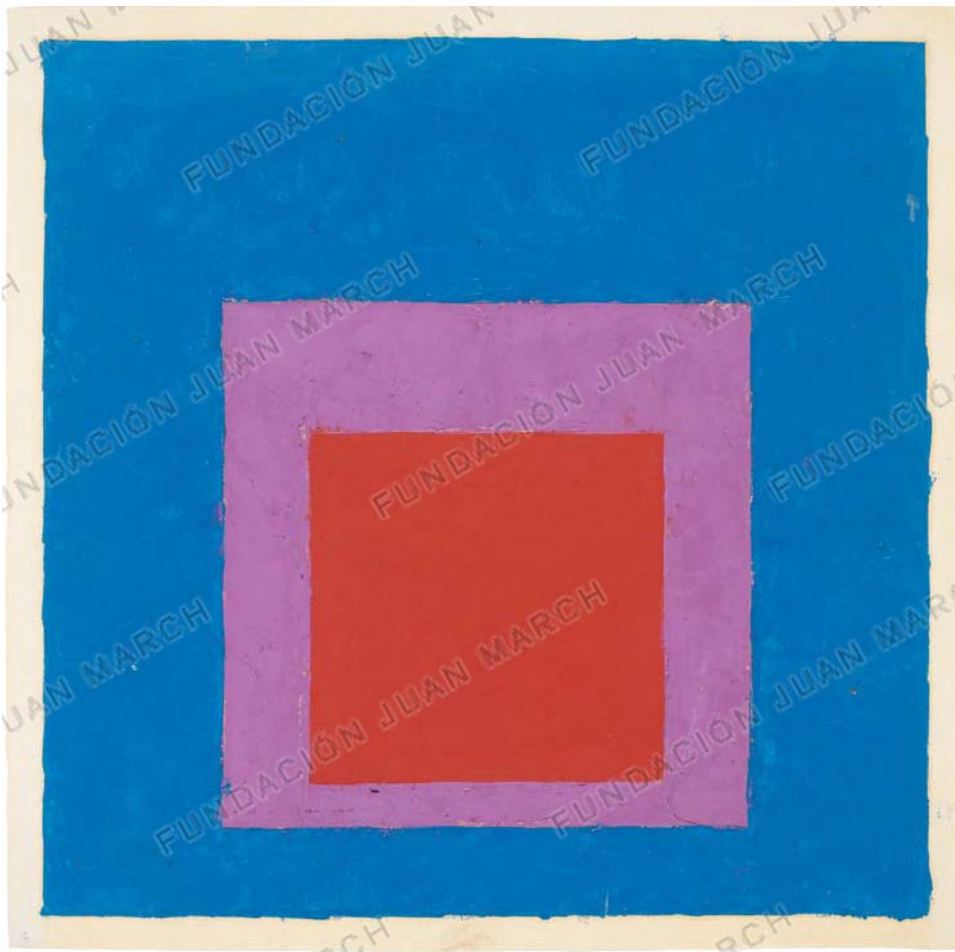
85

Full [Lleno], 1962

Serigrafía

41,9 x 41,9 cm

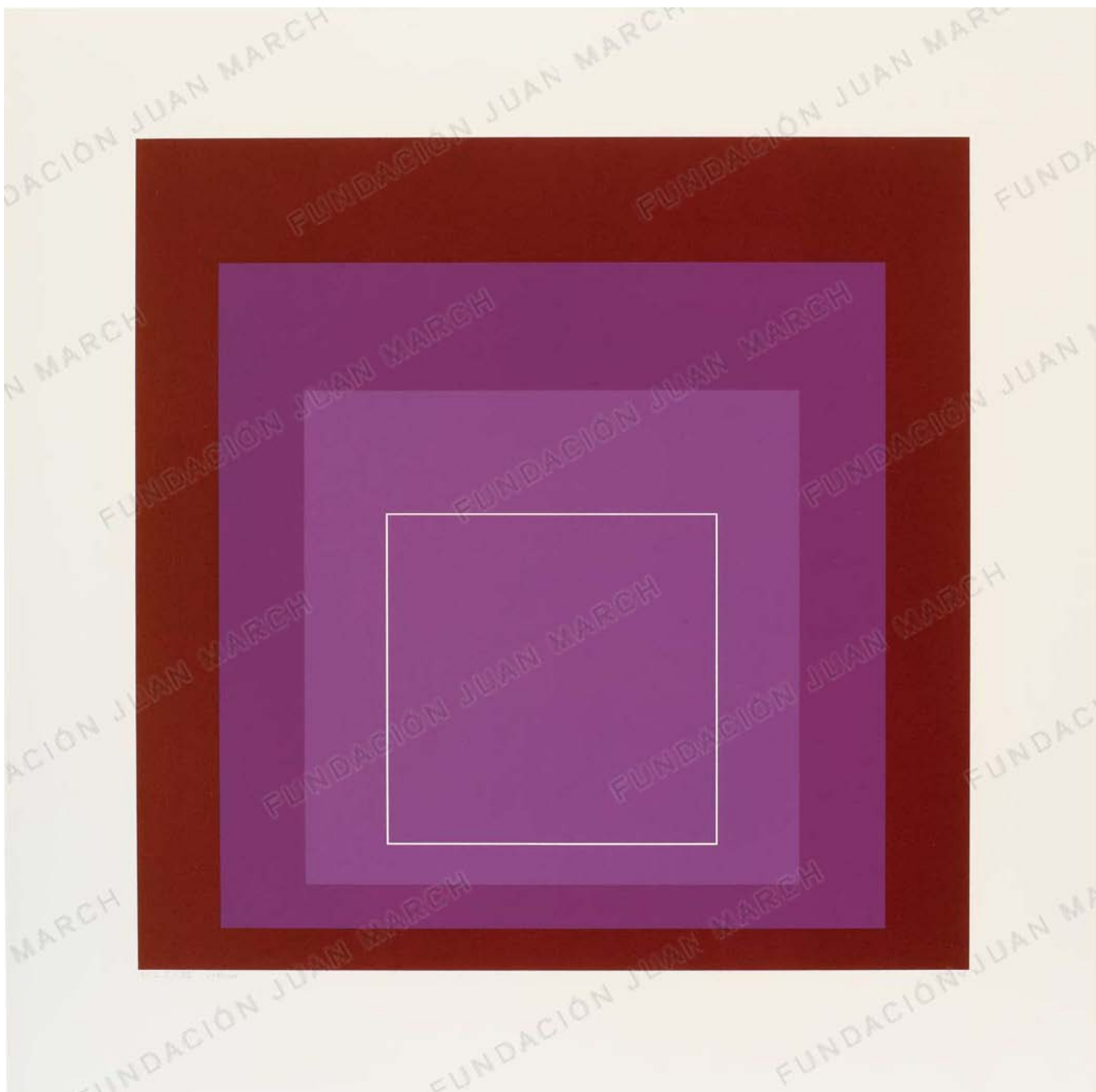
80



86
Estudio para serigrafía *Lleno*, c 1962
Óleo sobre papel secante
30,3 x 30,6 cm



87
Palatial [Suntuoso], 1965
Serigrafía sobre papel
43,2 x 43,2 cm



88
WLS (White Line Square) XI [WLS (Cuadrado de línea blanca) XI], 1966
Cromolitografía en plancha de aluminio, sobre papel
52,7 x 52,7 cm



89
Estudio para *WLS (Cuadrado de línea blanca) XI*, c. 1966
Óleo sobre papel secante
33,2 x 12,7 cm



90
Estudio de color para un
Homenaje al cuadrado, c. 1966
Óleo sobre papel secante
25,9 x 7,9 cm

91
Estudio de color, c 1966
Óleo sobre papel
7,6 x 12,7 cm

92
Estudio de color, c 1966
Óleo sobre papel
15,2 x 23,8 cm





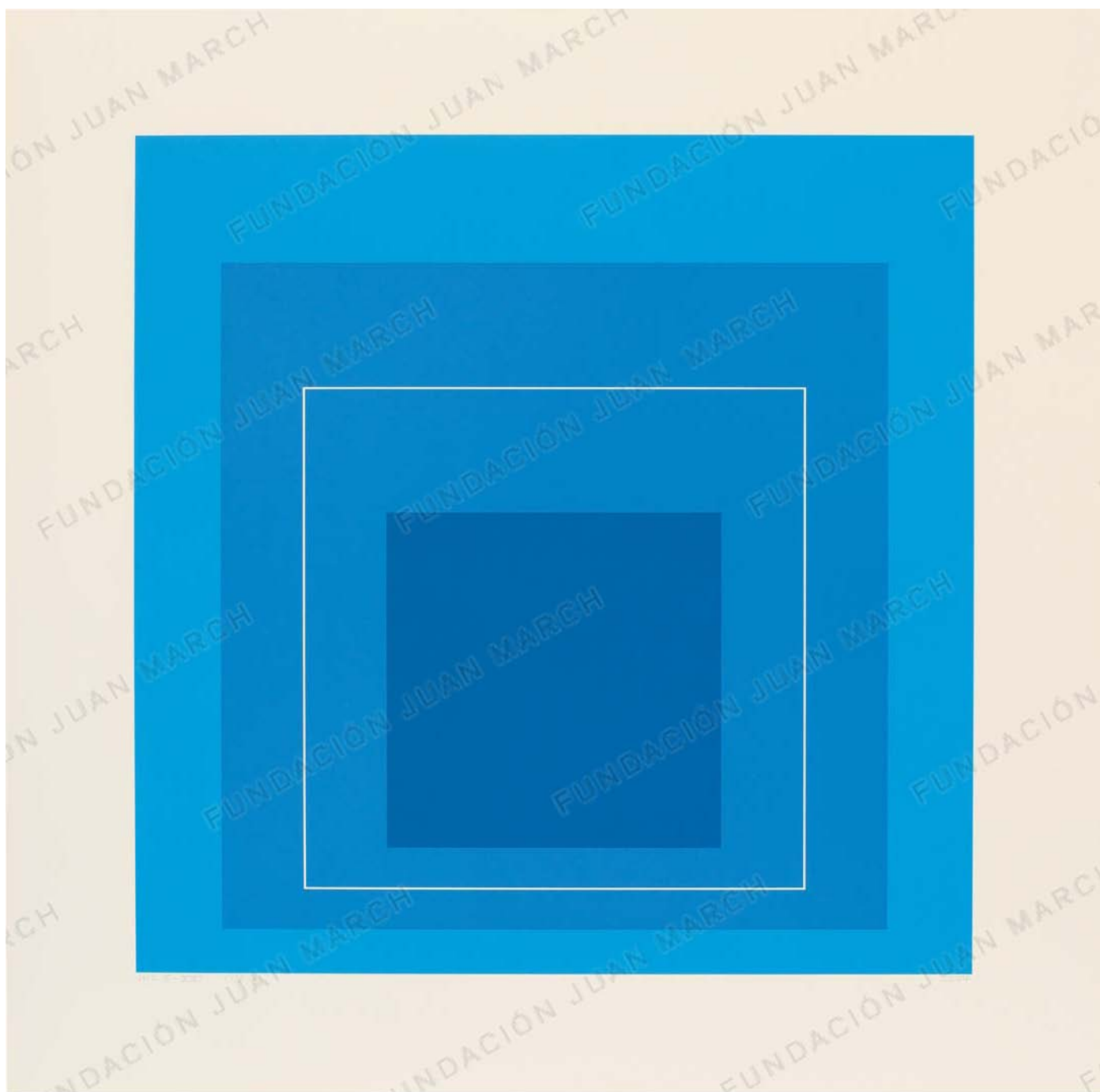
93
 Estudio de color, c 1966
 Óleo sobre cartulina
 10,6 x 22,5 cm



94
 Estudio de color, c 1966
 Óleo sobre cartulina
 8,6 x 22,5 cm



95
 Estudio de color, c 1966
 Óleo sobre papel secante
 26 x 10,2 cm



96
WLS (White Line Square) XIII [WLS
(Cuadrado de línea blanca) XIII], 1966
Cromolitografía en plancha de aluminio, sobre papel
52,7 x 52,7 cm



97
Estudio de color para WLS (*Cuadrado de línea blanca*) XIII, c 1966
Óleo y gouache blanco sobre
papel secante
33,3 x 30,3 cm

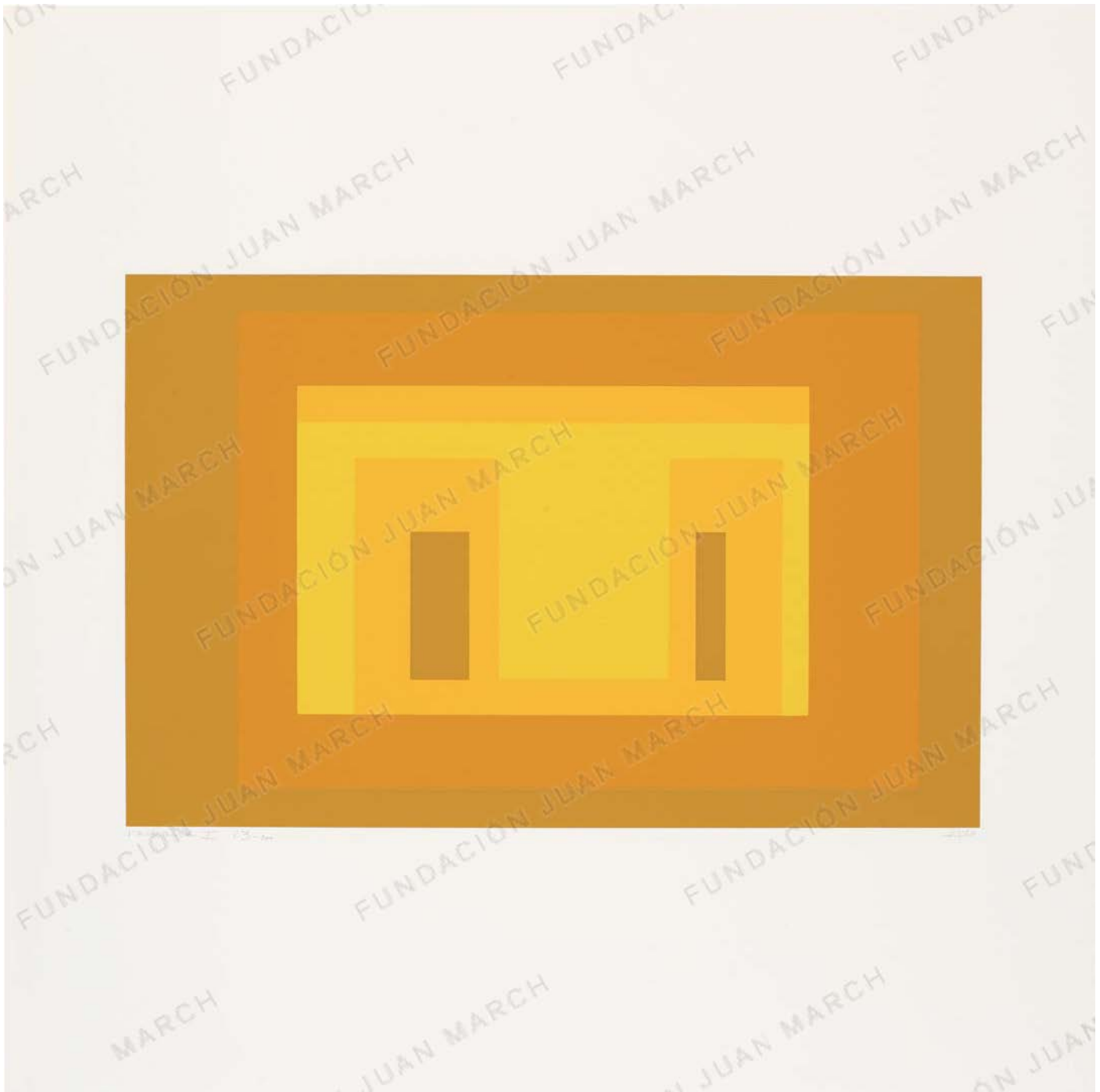


98
Estudio de color para WLS (*Cuadrado de línea blanca*) XIII, c 1966
Óleo sobre papel secante
33,5 x 11,6 cm



99
Estudio para una *Variante*, c.1947
Óleo y lápiz sobre papel secante
24,1 x 30,6 cm

100
Variant I [Variante I], 1967
Serigrafía sobre papel
43,2 x 43,2 cm

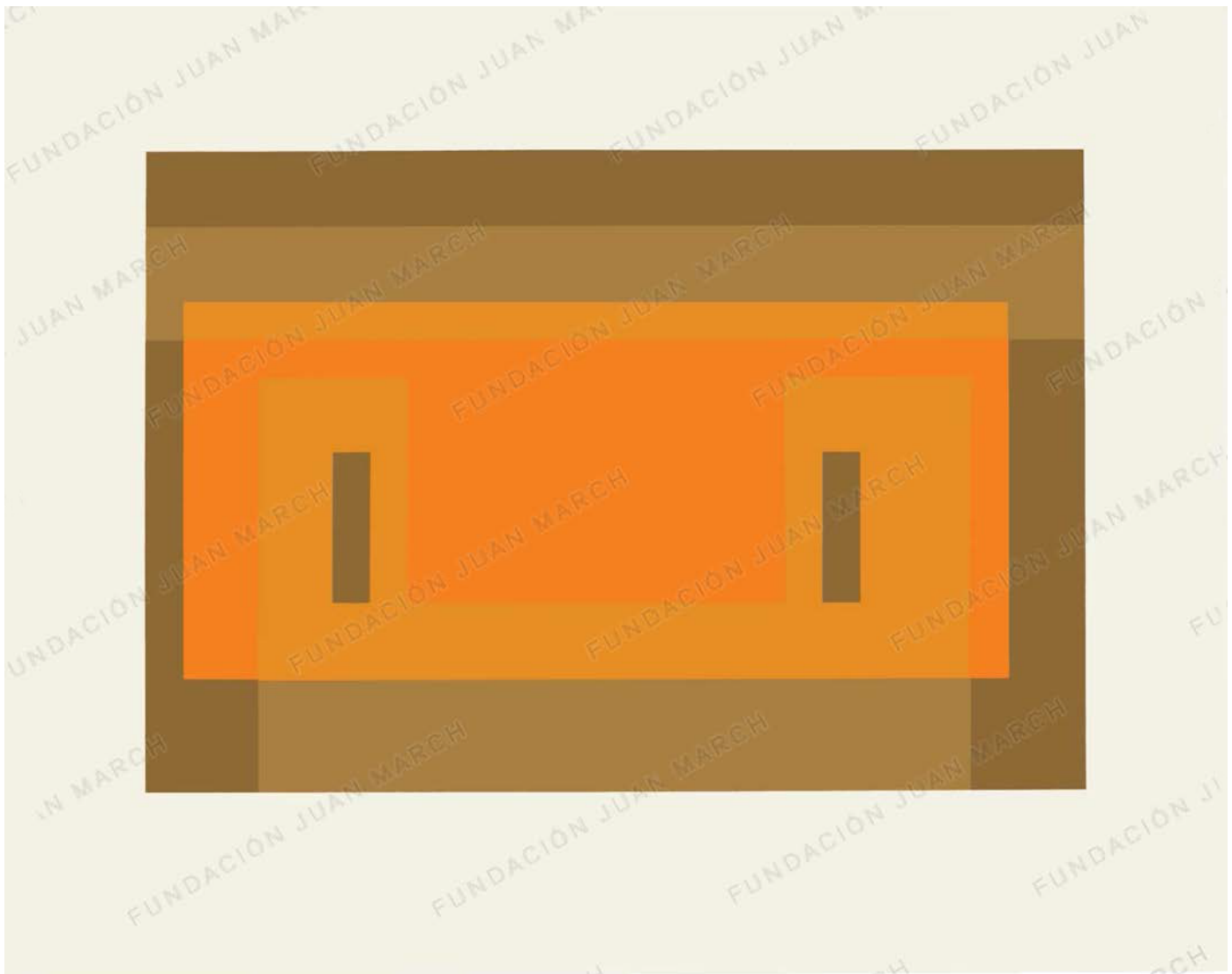


101
Estudio para una *Variante*, c 1967
Óleo sobre papel secante
23,8 x 10 cm



103
Estudio de color para *Mural rojo
naranja*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,3 cm





102

Red Orange Wall [Mural rojo naranja], 1970-71

Serigrafía sobre papel

66 x 83,8 cm

Lo que más me interesa es cómo los
colores se modifican unos a otros según
las proporciones y las cantidades

Josef Albers, de una carta a Franz Grosse Perdekamp, 1947

Josef Albers

(1888–1976)

1888

Josef Albers nace el 19 de marzo en Bottrop, Cuenca del Ruhr, Alemania.

1902-05

Asiste a la Präparandenschule [escuela preparatoria para los estudios de magisterio] en Langenhorst, cerca de Bottrop.

1905-08

Cursa estudios de magisterio y obtiene su título en el Lehrerseminar [Escuela de Magisterio] de Büren.

1908-13

Imparte clases en la Josephschule, una escuela pública de Bottrop, y en los pueblos cercanos de Dülmen y Stadtlohn.

1913-15

Gracias a una excedencia de su puesto como profesor, Albers viaja a Berlín, donde estudia en la Royal Art School. En 1915 se titula como profesor de arte de educación secundaria. Visita los museos y galerías de Berlín, y lleva a cabo sus primeras pinturas de naturalezas muertas y grabados en linóleo.

1916

Estudia litografía a tiempo parcial en la Kunstgewerbeschule [Escuela de Artes y Oficios] de Essen y realiza sus primeras litografías.

1917

Realiza su primer encargo para la iglesia de san Miguel en Bottrop, la vidriera *Rosa mystica ora pro nobis*, destruida durante la Segunda Guerra Mundial.

1918-19

Albers abandona Bottrop para asistir a la Königlich-Bayerische Akademie der

Bildenden Künste [Real Academia de Artes Plásticas de Baviera], en Múnich, donde estudia dibujo con Franz von Stuck y es alumno de la clase de técnicas de pintura de Max Dörner, que influirá en su obra pictórica futura.

1920

Se matricula en la Bauhaus en Weimar. Después de asistir al Curso Preliminar de Johannes Itten, se dedica de forma independiente al estudio de las vidrieras empleando las instalaciones del taller de vidrio de la Bauhaus.

1921-23

Completado su trabajo preliminar en la Bauhaus, es nombrado “oficial” y se le confía la dirección del taller de vidrio. Diseña y realiza vidrieras para las casas de Walter Gropius en Berlín, Sommerfeld y Otte, y para la recepción de la oficina que Gropius tiene en Weimar. Todas serán destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. En el taller de muebles, Albers diseña una mesa y estantería para la recepción de la oficina de Gropius. En la Bauhaus conoce a su futura esposa, Annelise Fleischmann, una joven berlinesa recién llegada a Weimar para estudiar en la Bauhaus.

1923

Itten abandona la Bauhaus y Albers se hace cargo de la docencia del Curso Preliminar sobre diseño y material, junto a László Moholy-Nagy. Diseña vitrinas que se emplearán en la primera exposición oficial de la Bauhaus.

1924

Aparece la primera publicación de Albers, su texto “Historisch oder jetzig?” (¿Histórica o actual?), en un número especial de la revista *Junge Menschen* dedicado a la Bauhaus.



4



5

Fig. 4: Josef Albers (en el centro) y sus hermanos, c 1899. Cortesía del Dr. Martin Walders

Fig. 5: Josef Albers, c 1908

1925

Josef y Anni se casan el 9 de mayo. Durante el verano viajan a Italia de luna de miel. La Bauhaus se traslada a la ciudad de Dessau. Albers es nombrado “maestro” de la Bauhaus.

1926-27

Realiza pinturas sobre vidrio con la técnica del chorro de arena y diseña ventanas arquitectónicas fabricadas por la firma berlinesa de Gottfried Heinersdorff, Puhl y Wagner. Las ventanas se instalan en el Museo Grassi, en Leipzig, y en la imprenta Ullstein en Tempelhof, Berlín. Todas fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. También diseña una butaca de madera tapizada, objetos de vidrio y metal para el hogar y una tipografía universal, que se publica en un número especial de la revista *Offset* dedicado a la Bauhaus. Diseña muebles para el apartamento berlinés de sus buenos amigos Fritz y Anno Moellenhoff. En julio de 1927 Josef y Anni viajan de vacaciones a Tenerife, Islas Canarias, en un barco bananero.

1928

Albers imparte una conferencia en el Congreso Internacional de Educación Artística en Praga. En la revista *Bauhaus* se publica su artículo seminal, “Werklicher Formunterricht” [La enseñanza de la forma en el taller], en el que expone su filosofía y método educativos. Cuando Moholy-Nagy abandona la Bauhaus, Albers se hace cargo de la docencia de todo el Curso Preliminar y, tras la marcha de Marcel Breuer, dirige el taller de muebles. Gropius dimite como director de la Bauhaus y lo sustituye el arquitecto suizo Hannes Meyer.

1929

Durante el verano Josef y Anni viajan a Aviñón, Ginebra, Biarritz, San Sebastián y

París. Albers registra en fotografías estos viajes. En agosto el matrimonio viaja a Barcelona, donde visita la Exposición Internacional y el Pabellón Alemán diseñado por Mies van der Rohe. Albers expone veinte pinturas sobre vidrio en una muestra de obras de maestros de la Bauhaus en Zúrich y Basilea. Sus butacas se exponen en el Kunstgewerbemuseum de Basilea. Durante dos años, mientras su director, Hinnerk Scheper, está en Moscú, dirige el taller de diseño de papel pintado.

1930

Durante el verano los Albers viajan a Ascona, Suiza. Albers vuelve a documentar en fotografías sus viajes. Continúa su docencia en la Bauhaus bajo la nueva dirección de Mies van der Rohe, y se convierte en asistente de dirección.

1931

Diseña una sala de estar de hotel con mobiliario para la Exposición Internacional de Berlín; sigue creando obras con vidrio y comienza su primera obra en serie, los gouaches *Clave de sol*.

1932

La ciudad de Dessau retira la financiación a la Bauhaus, que se ve obligada a cerrar. Abre de nuevo, casi de inmediato, como institución privada, en un almacén de Berlín. Josef y Anni se mudan a un apartamento en el número 28 de la Sensburgerallee, en el área berlinesa de Charlottenburg. Conocen a Philip Johnson, que ha viajado desde Nueva York. Tiene lugar la primera exposición en solitario de Albers en la Bauhaus: una amplia muestra de su obra sobre vidrio realizada entre 1921 y 1932.

1933

En agosto, tras el hostigamiento de las autoridades nazis, Albers se une al resto de los miembros de la facultad en el cierre



6



7

Fig. 6: Josef Albers con Herbert y Muzi Bayer, Ascona c 1930

Fig. 7: Josef Albers, Mitla, México, c 1937

oficial de la Bauhaus. Vuelve al grabado. Gracias a la recomendación de Philip Johnson y Edward M. M. Warburg, del Museum of Modern Art de Nueva York, Albers es invitado a crear un departamento de arte en Estados Unidos en el recién fundado Black Mountain College, cerca de Asheville, en Carolina del Norte. Josef y Anni llegan a Estados Unidos el 28 de noviembre.

1934

La diseñadora cubana Clara Porset le invita a impartir tres conferencias en el Lyceum Club de La Habana. Los Albers viajan a Cuba con sus colegas de Black Mountain College y sus amigos Ted y Bobbie Dreier. Con este motivo se organiza una exposición de la obra reciente de Albers. Realiza sus primeras pinturas abstractas al óleo.

1935

En diciembre los Albers realizan la primera de sus catorce visitas a México. Viajan a Ciudad de México, Oaxaca, Acapulco y visitan las localidades de Monte Albán y Mitla, a las afueras de Oaxaca, y Teotihuacán y Tenayuca, en la periferia de Ciudad de México.

1936

Albers comienza una nueva serie de dibujos de líneas abstractas. En agosto, se exponen sus pinturas de Clave de sol y su obra gráfica en el vestíbulo del edificio de oficinas del periódico El Nacional, en Ciudad de México.

1936-41

Se celebran más de veinte exposiciones individuales de la obra de Albers en galerías estadounidenses, entre ellas, el New Art Circle de J. B. Neumann y la Nierendorf Gallery, en Nueva York; el Germanic Museum, en la Universidad de Harvard; el Addison Museum of American

Art, el San Francisco Museum of Art; y la Katharine Kuh Gallery, en Chicago. Las obras que se exponen incluyen pinturas sobre vidrio de su periodo en la Bauhaus y nuevas artes gráficas y pinturas al óleo.

1937

En abril, las pinturas de Albers se incluyen en la primera exposición del grupo *American Abstract Artists* en las Squibb Galleries en Nueva York. Anni acude al puerto de Nueva York para recibir a sus antiguos colegas de la Bauhaus, Walter e Ise Gropius, que habían decidido emigrar a Estados Unidos. Gropius había recibido una invitación para dirigir el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard.

1938

Anni y Josef ayudan al matrimonio Gropius y a Herbert Bayer a reunir material para la exposición *Bauhaus 1919-1928* en el Museum of Modern Art.

1939

Los Albers se convierten en ciudadanos estadounidenses. En junio viajan a México; Josef imparte clases en Gobert College, en Tlalpan. Los padres de Anni escapan de la Alemania nazi y llegan en barco a Veracruz, México, donde los esperan Josef y Anni.

1940-1941

Los Albers pasan un año sabático en Nuevo México y México. Durante la primavera imparte Diseño y Color Básico en la Escuela Superior de Diseño de la Universidad de Harvard.

1942

Un impresor de Carolina del Norte reproduce *Tectónicas gráficas*, su serie de litografías sobre planchas de zinc, que comenzaron como una serie de dibujos realizados en Harvard durante el verano de 1941.

1946

Los Albers abandonan Black Mountain College en octubre para pasar un año sabático. Viajan a México pasando por Canadá, el Midwest, California, Texas y Nuevo México, donde, en octubre, Josef comienza su serie de pinturas *Variante*, que evoca la arquitectura nacional con adobe de México.

1947

Albers pasa la mayor parte de su año sabático pintando en México.

1948

Albers es invitado a formar parte del Consejo Asesor de la Escuela de Arte de la Universidad de Yale. En la Galería Herbert Hermann de Stuttgart se celebra su primera exposición en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, *Josef Albers, Hans Arp, Max Bill*. En octubre acepta asumir el cargo de rector de Black Mountain College, que atraviesa tiempos difíciles.

1949

Josef y Anni dimiten de Black Mountain College en marzo y se marchan en mayo. Viajan a Ciudad de México; Albers imparte clase en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En agosto vuelven a Nueva York. Es nombrado profesor visitante en la Cincinnati Art Academy y en el Pratt Institute de Nueva York, donde imparte cursos sobre el color. Realiza sus primeros dibujos lineales pertenecientes a la serie *Constelación estructural* y sus primeros estudios sobre papel –en blanco y negro– para sus pinturas de la serie *Homenaje al cuadrado*.

1950

Inicia su serie *Homenaje al cuadrado* con pinturas al óleo sobre tablero. Es crítico invitado en la Escuela de Arte de la

Universidad de Yale (en enero y febrero) y profesor visitante en la Escuela Superior de Diseño de la Universidad Harvard (en verano). En otoño acepta el nombramiento como director del Departamento de Diseño de la Universidad de Yale. Los Albers se mudan a New Haven, Connecticut. Invitado por Walter Gropius, colabora en los interiores del nuevo Graduate Center de la Universidad de Harvard. Diseña el muro de ladrillo *América* para la parte trasera de la chimenea en la zona común.

1952

Los Albers viajan a México, donde visitan por primera vez las ruinas mayas en Yucatán. Recibe una invitación para impartir clases en Cuba. La Sidney Janis Gallery en Nueva York celebra una exposición individual de su obra.

1953

Los Albers vuelven a Latinoamérica. Realizan numerosos viajes por Chile y Perú. Imparte un curso de seis semanas en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago de Chile, y da conferencias en el Instituto de Tecnología de Lima, en Perú. En diciembre es nombrado profesor visitante en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, en Alemania Occidental.

1954

En Hawái, Albers imparte clases en la Universidad de Honolulu.

1955

Durante el verano vuelve como profesor visitante a la Hochschule für Gestaltung de Ulm.

1956

La Galería de Arte de la Universidad de Yale organiza la primera exposición retrospectiva de la obra de Albers.

1957

La Galerie Denise René de París organiza una exposición sobre la obra de Albers.

1958

Albers se jubila en la Escuela de Arte de la Universidad de Yale, aunque continúa como crítico invitado hasta 1960. Sigue recibiendo invitaciones para ser profesor visitante en distintas escuelas de arte de América.

1959

Albers recibe una beca de la Fundación Ford. Se graba su mural *Dos Constelaciones estructurales* en el vestíbulo del edificio Corning Glass de Manhattan.

1961

Josef diseña el mural *Dos Portales* para el vestíbulo del edificio Time and Life de Manhattan y un mural de ladrillo para el altar de la Iglesia de San Patricio, en Oklahoma City.

1962

Josef recibe una beca de la Graham Foundation y un Doctorado *Honoris Causa* en Bellas Artes por la Universidad de Yale, uno de los numerosos títulos honoríficos que recibirá en los siguientes catorce años. Como artista invitado en el Taller de Litografía Tamarind, Los Ángeles, crea la serie de litografías *Interlineal*.

1963

Manhattan, el monumental mural en rojo, blanco y negro de Albers, se instala en el edificio de la Pan Am en Nueva York, y *Repetir y retroceder*, una escultura en acero inoxidable de la serie *Constelaciones estructurales*, se instala en la entrada del recién terminado edificio de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale, diseñado por el arquitecto Paul Rudolph.



8



9

Fig. 8: Josef Albers dando clase en la Universidad de Yale, c 1955-56. Fotografía de John Cohen

Fig. 9: Josef Albers analizando las ilustraciones para *Formulación: Articulación*, 1972. Fotografía de John T. Hill

Yale University Press publica el portfolio *Interacción del Color*, con texto de Albers y 80 láminas serigrafiadas –en su mayoría de sus alumnos–, basadas en su curso sobre el color.

1964

Tamarind vuelve a invitar a Albers a unirse a sus miembros. Crea una serie de ocho litografías a color para el portfolio *Medianoche y mediodía*. El Consejo Internacional del Museum of Modern Art de Nueva York organiza la exposición *Josef Albers: Homage to the Square*. La exposición se inaugura en Caracas, Venezuela, en marzo de 1964 y viaja a diversos museos de todo el continente americano hasta enero de 1967.

1965

Como profesor invitado, Albers imparte una serie de conferencias en el Trinity College de Hartford, Connecticut, que se publicarán en 1969 con el título *Search Versus Research* [Examinar versus Reexaminar].

1967

En la Exposición Internacional de Pittsburgh Albers recibe el premio de pintura Carnegie Institute. Su mural pintado *Crecimiento* y el relieve de ladrillo *Muro de la Logia* se instalan en el campus del Institute of Technology de Rochester.

1968

Recibe el Gran Premio en la tercera Biental Americana de Grabado de Santiago de Chile, y el Gran Premio de pintura del Estado de Nordrhein-Westfalen, Alemania. Es elegido miembro del Instituto Nacional de las Artes y las Letras. El Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte de Münster organiza la exposición itinerante *Albers*, que se inaugura en abril de 1968 y viaja por Europa hasta enero de 1970.

1970

Los Albers se trasladan del número 8 de North Forest Circle, en New Haven, al 808 de Birchwood Drive, en Orange, Connecticut. Es nombrado Ciudadano de Honor de su ciudad natal, Bottrop.

1971

Albers es el primer artista vivo que cuenta con una exposición retrospectiva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

1972

Fruto de su continua colaboración con arquitectos, diseña *Dos Supraportas*, una escultura de constelación estructural en acero inoxidable, para la fachada del nuevo Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte en Münster. Otras obras arquitectónicas de ese año son *Géminis*, una constelación estructural en relieve de acero inoxidable, para el vestíbulo del Grand Avenue National Bank en Kansas City, Missouri, y *Figura reclinada*, un mural con mosaico para el edificio Celanese, Rockefeller Center, en Manhattan (destruido en 1980). Se publica *Formulación: Articulación*, un portfolio de serigrafías que repasa la obra que Albers ha producido a lo largo de su carrera.

1973

Albers diseña un mural independiente para la Universidad de Stanford. Recibe el reconocimiento a su docencia –el Distinguished Teaching Award– por parte de la College Art Association.

1975

Recibe la medalla de las Bellas Artes del American Institute of Architects.

1976

Por invitación del arquitecto Harry Seidler, antiguo alumno, Albers diseña la escultura *Lucha*, que es parte de las constelaciones estructurales, para el exterior elevado del Seidler's Mutual Life Center en Sídney, Australia. Josef Albers fallece el 25 de marzo en New Haven, Connecticut. Está enterrado en Orange, Connecticut.

1980

Se construye en el campus de la universidad el Mural (diseñado en 1973).

1983

Anni Albers preside la inauguración del Museo Josef Albers en Bottrop, Alemania.

1994

Anni Albers fallece el 9 de mayo, el día en el que se cumplían sesenta y nueve años de su matrimonio con Josef, en Orange, Connecticut. Está enterrada junto a Josef, en el lugar que eligieron juntos.



10

Fig. 10: Josef y Anni Albers en Black Mountain College, 1938. Fotografía: Theodore Dreier

Catálogo de obras en exposición

1

Sandgrube II [Mina de arena II], c 1916

Linografía sobre papel

26,4 x 28,6 cm

1976.4.5

2

Sin título (Mina de arena), c 1916

Tinta sobre papel

22,2 x 26 cm

1976.3.25

3

Sin título (Conejo), c 1916

Lápiz litográfico sobre papel

26 x 36,5 cm

1976.3.11

4

Sin título (Conejo), c 1916

Lápiz litográfico sobre papel cebolla

26 x 34 cm

1976.3.11

5

Sin título (Conejo), c 1916

Litografía por transferencia, sobre papel

27,3 x 33 cm

1976.4.24

6

Sin título (Flautista y figura de la serie *La flauta verde*), c 1917

Litografía por transferencia, sobre papel encerado

22,2 x 31,8 cm

1976.4.36

7

Sin título (Flautista de la serie *La flauta verde*), c 1917

Tinta y lápiz verde sobre papel

25,7 x 34,6 cm

1976.3.436

8

Aquarium [Acuario], 1934

Entalladura sobre papel japonés

25,4 x 35,2 cm

1976.4.73

9

Estudio para "Aquarium", c 1934

Tinta y lápiz sobre papel

20,8 x 29,5 cm

1976.3.118

10

Cosmic [Cósmico], 1934

Entalladura sobre papel

33 x 40 cm

1976.4.80

11

Sin título, c 1936

Óleo sobre papel secante

48,6 x 60,9 cm

1976.2.248

12

Sin título, c 1936

Óleo sobre papel secante

48,6 x 60,9 cm

1976.2.249

13

Sin título, c 1934

Lápiz sobre papel

15,6 x 20,9 cm

1976.3.587

14

Sin título, c 1934

Lápiz sobre papel

14,9 x 20,8 cm

1976.3.581

15

Sin título, c 1938

Tinta sobre papel

27,9 x 21,8 cm

1976.3.594

16

Sin título, c 1938

Tinta sobre papel

21,6 x 27,9 cm

1976.3.688

17

Alpha [Alfa], 1939

Litografía sobre papel

64,8 x 50,2 cm

1976.4.83

18

Maternity [Maternidad], 1942

Punta seca sobre papel japonés

32,9 x 25,2 cm

1976.4.96

19

Beta [Beta], 1939

Litografía sobre papel

50,2 x 64,8 cm

1976.4.84

20

Estudio para *Maternidad*, c 1942

Lápiz sobre papel

20,6 x 13,9 cm

1976.3.252

21

Estudio para *Maternidad*, c 1942

Tinta y lápiz sobre papel

20,6 x 13,9 cm

1976.3.253

22

Involute [Intrincado], 1944

Grabado en relieve en corcho,
sobre papel japonés

28,9 x 45,1 cm

1976.4.115

23

Estudio para *Intrincado*, c 1944

Lápiz sobre papel

13,8 x 21,4 cm

1976.3.687

24

Estudio para *Intrincado*, c 1944

Lápiz sobre papel

33 x 34,3 cm

1976.3.699

25

Estudio para *Intrincado*, c 1944

Lápiz sobre papel

28,9 x 33,7 cm

1976.3.698

26

Nippon A [Nipón A], 1942
Punta seca sobre papel
21,9 x 29,5 cm
1976.4.98

27

Nippon B [Nipón B], 1942
Punta seca sobre papel
22,2 x 29,2 cm
1976.4.99

28

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
13,9 x 19,1 cm
1976.3.494

29

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm
1976.3.560

30

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm
1976.3.561

31

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm
1976.3.562

32

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm
1976.3.563

33

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
10,2 x 15,2 cm
1976.3.564

34

Sin título, c 1940
Tinta sobre papel
13,7 x 21,6 cm
1976.3.576

35

Adapted [Adaptado], 1944
Entalladura sobre papel
31,8 x 40,3 cm
1976.4.109

36

Adapted B [Adaptado B], 1944
Entalladura sobre papel
33 x 38,1 cm
1976.4.110

37

Adjusted [Ajustado], 1944
Entalladura sobre papel
34,6 x 40,6 cm
1976.4.111

38

Estudio para *Adaptado*, c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
30,9 x 35,9 cm
1976.3.256

39

Estudio para *Ajustado*, c 1942
Lápiz sobre papel
26 x 31,5 cm
1976.3.241

40

Estudio para *Ajustado*, c 1944
Lápiz sobre papel
32,4 x 33 cm
1976.3.693

41

Estudio para *Adaptado*, c 1944
Lápiz sobre papel
14,9 x 20,9 cm
1976.3.694

42

Estudio para *Adaptado*, c 1944
Tinta sobre papel
15,6 x 18,4 cm
1976.3.695

43

Estudio para *Adaptado*, c 1944
Lápiz sobre papel
14,6 x 29,8 cm
1976.3.690

44

Estudio para *Adaptado* (Sanguijuelas), c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
15,9 x 23,8 cm
1976.3.691

45

Contra [Contra], 1944
Linografía sobre papel
33 x 38,1 cm
1976.4.112

46

Estudio para *Contra*, c 1944
Tinta y lápiz sobre papel
25,4 x 35,6 cm
1976.3.670

47

Estudio para *Contra*, 1944
Tinta, lápiz y gouache sobre papel
33 x 36,8 cm
1976.3.671

48

Estudio para *Contra*, c 1944
Tinta, lápiz rojo y gouache sobre papel
25,7 x 35,6 cm
1976.3.620

49

Estudio para *Contra*, 1944
Tinta y lápiz sobre papel
33 x 37,8 cm
1976.3.186

50

Fenced [Cercado], 1944
Linografía sobre papel
31,7 x 40,6 cm
1976.4.113

51

Estudio para *Cercado*, c 1944

Tinta y lápiz sobre papel

15,6 x 19 cm

1976.3.259

52

Estudio para *Cercado*, c 1944

Tinta y lápiz sobre papel

19 x 27 cm

1976.3.187

53

Multiplex A, 1947

Entalladura sobre papel

41,9 x 31,8 cm

1976.4.120

54

Multiplex B, 1948

Entalladura sobre papel

41,9 x 31,8 cm

1976.4.121

55

Multiplex C, 1948

Entalladura sobre papel

40,6 x 29,2 cm

1976.4.122

56

Multiplex D, 1948

Entalladura sobre papel

32,4 x 40,6 cm

1976.4.123

57

Estudio para *Multiplex B*, c 1948

Lápiz sobre papel cebolla (con lápiz rojo en el reverso)

33,7 x 22,8 cm

1976.3.510

58

Estudio para *Multiplex C*, c 1948

Lápiz sobre papel cebolla

35 x 21,1 cm

1976.3.514

59

Estudio para *Multiplex B*, c 1948

Lápiz y lápiz azul sobre papel cebolla

33,9 x 22,6 cm

1976.3.517

60

Estudio para *Multiplex C*], c 1948

Lápiz sobre papel

33 x 22,2 cm

1976.3.646

61

Estudio para *Multiplex A*, c 1948

Lápiz sobre papel

32,4 x 21,3 cm

1976.3.645

62

Estudio para *Multiplex B*, c 1948

Gouache sobre papel, sobre una estampación de prueba de entalladura

40,5 x 29,4 cm

1976.3.700

63

Estudio para *Multiplex B*, c 1948

Gouache sobre papel, sobre una estampación de prueba de entalladura

40,5 x 29,4 cm

1976.3.701

64

Estudio para *Multiplex C*, c 1948

Gouache sobre papel, sobre una estampación de prueba de entalladura

39,1 x 25,7 cm

1976.3.702

65

Estudio para *Multiplex A*, c 1948

Gouache sobre papel, sobre una estampación de prueba de entalladura

41,9 x 31,8 cm

1976.3.703

66

Estudio para *Multiplex C*, c 1948

Lápiz sobre papel

35,2 x 19,4 cm

1976.3.644

67

Estudio para *Multiplex C*, c 1948

Lápiz sobre papel

35,2 x 21,3 cm

1976.3.673

68

Estudio para *Multiplex D*, c 1948

Lápiz sobre papel

21,6 x 27,9 cm

1976.3.679

69

Estudio para *Multiplex D*, c 1948

Lápiz sobre papel

21,6 x 27,9 cm

1976.3.665

70

Estudio para *Multiplex D*, c 1948

Lápiz sobre papel

27,8 x 35,2 cm

1976.3.666

71

Estudio para *Multiplex D*, c 1948

Lápiz sobre papel

27,8 x 35,2 cm

1976.3.664

72

Interlineal N 65 [Interlineal N 65], 1962

Zincografía transferida a piedra para impresión offset, sobre papel

55,9 x 76,2 cm

1976.4.154

73

Interlineal N 32 gr [Interlineal N 32 gr], 1962

Zincografía transferida a piedra para impresión offset, sobre papel

55,9 x 76,2 cm

1976.4.153

74

Sin título, Constelación Estructural, c 1958
Tinta y lápiz sobre papel cuadriculado
43,2 x 55,9 cm
1976.3.372

75

Estudio para una Constelación estructural,
c 1956
Tinta y lápiz sobre papel
27,9 x 48,9 cm
1976.3.338

76

Estudios de Constelación estructural para el
mural de la Universidad de Stanford, c 1973
Lápiz sobre papel cebolla
23,8 x 60 cm
1976.3.520

77

EK If, 1970
Serigrafía sobre papel
55 x 55 cm
1976.4.203.6

78

Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,3 cm
1976.2.57

79

Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,2 cm
1976.2.61

80

Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 33,3 cm
1976.2.354

81

Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 30,5 cm
1976.2.287

82

Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante, barnizado
33,7 x 30,5 cm
1976.2.151

83

Estudio para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
30,5 x 20,9 cm
1976.2.137

84

Estudio de color para serigrafía *EK If*, c 1970
Óleo sobre papel secante
15,4 x 30,5 cm
1976.2.1273

85

Full [Lleno], 1962
Serigrafía
41,9 x 41,9 cm
1976.4.156.6

86

Estudio para serigrafía *Lleno*, c 1962
Óleo sobre papel secante
30,3 x 30,6 cm
1976.2.299

87

Palatial [Suntuoso], 1965
Serigrafía sobre papel
43,2 x 43,2 cm
1976.4.165.2

88

WLS (White Line Square) XI [WLS (Cuadrado
de línea blanca) XI], 1966
Cromolitografía en plancha de aluminio,
sobre papel
52,7 x 52,7 cm
1976.4.172.3

89

Estudio para *WLS (Cuadrado de línea blanca)*
XI, c 1966
Óleo sobre papel secante
33,2 x 12,7 cm
1976.2.1401

90

Estudio de color para un *Homenaje al cuadrado*,
c 1966
Óleo sobre papel secante
25,9 x 7,9 cm
1976.2.1510

91

Estudio de color, c 1966
Óleo sobre papel
7,6 x 12,7 cm
1976.2.1287

92

Estudio de color, c 1966
Óleo sobre papel
15,2 x 23,8 cm
1976.2.1382

93

Estudio de color, c 1966
Óleo sobre cartulina
10,6 x 22,5 cm
1976.2.1353

94

Estudio de color, c 1966
Óleo sobre cartulina
8,6 x 22,5 cm
1976.2.1381

95

Estudio de color, c 1966
Óleo sobre papel secante
26 x 10,2 cm
1976.2.1221

96

WLS (White Line Square) XIII [WLS (Cuadrado
de línea blanca) XIII], 1966
Cromolitografía en plancha de aluminio,
sobre papel
52,7 x 52,7 cm
1976.4.172.5

97

Estudio de color para *WLS (Cuadrado de línea
blanca) XIII*, c 1966
Óleo y gouache blanco sobre papel secante
33,3 x 30,3 cm
1976.3.319

98

Estudio de color para *WLS (Cuadrado de línea blanca) XIII*, c 1966

Óleo sobre papel secante

33,5 x 11,6 cm

1976.2.1430

99

Estudio para una *Variante*, c 1947

Óleo y lápiz sobre papel secante

24,1 x 30,6 cm

1976.2.270

100

Variant I [Variante I], 1967

Serigrafía sobre papel

43,2 x 43,2 cm

1976.4.173.1

101

Estudio para una *Variante*, c 1967

Óleo sobre papel secante

23,8 x 10 cm

1976.2.1498

102

Red Orange Wall [Mural rojo naranja], 1970-71

Serigrafía sobre papel

66 x 83,8 cm

1976.4.198

103

Estudio para *Mural rojo naranja*, c 1970

Óleo sobre papel secante

30,5 x 33,3 cm

1976.2.1414

A menudo el arte abstracto parece tan sorprendentemente nuevo [...] El arte abstracto sólo significa un cambio en la interpretación del arte

Josef Albers, *En cuanto al arte abstracto*, 1939

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal *Todos nuestros catálogos de arte desde 1973* en www.march.es

1966

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

☞ ARTE '73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

☞ EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1966

☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti


☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)  

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

☞ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Ziggrosser

☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke,

Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasilij Kandinsky

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

☞ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

☞ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

☞ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

☞ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

☞ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

☞ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

☞ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

☞ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

☞ MINIMALART. Texto de Phyllis Tuchman

☞ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

☞ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

☞ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

☞ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

☞ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

☞ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

☞ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

☞ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

☞ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

☞ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

📖 PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

📖 ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

📖 ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

📖 GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

📖 EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

📖 JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

📖 FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y ©

📖 JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

📖 JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

📖 ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

📖 VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

📖 XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

📖 ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

📖 MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

📖 ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos

de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

📖 ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

📖 OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

📖 BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

📖 IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

📖 MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

📖 EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

📖 ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

📖 COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

📖 RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

📖 EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

📖 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

📖 ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

📖 CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

📖 ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

📖 COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

📖 PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

📖 VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

📖 MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

📖 RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

📖 ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

📖 DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

📖 COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

📖 MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

📖 PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

📖 MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

📖 GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

📖 ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

📖 TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

📖 FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero ©

1995

📖 KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

📖 ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

📖 MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell ©

1996

📖 TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

📖 TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

📖 MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares © ©

📖 MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

📖 PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

📖 MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

📖 EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

☞ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella **C P**

☞ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo **P C**

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

☞ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

☞ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

☞ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

☞ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

☞ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

☞ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

☞ MIQUEL BARCELÓ. *Cerámiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

☞ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

2000

☞ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

☞ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

☞ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

☞ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther **P C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia **C**

☞ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

☞ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal*. Textos de Sabine Fehleemann

☞ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

☞ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

☞ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródcchenko **P C**

2002

☞ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

☞ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

☞ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar **C**

☞ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

☞ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

☞ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

☞ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

☞ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

☞ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

☞ ESTEBAN VICENTE *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz **P**

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

☞ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

☞ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfin Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

☞ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

☞ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

☞ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

☞ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broecker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

☞ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broecker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán P

2008

MAXIMIN. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaja, Martina Weinhard, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/ Fundación Juan March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILADO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés P C

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe

(inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gallego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goetz, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano P

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés C P

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. LA FANTASÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA. Textos de Yasmín Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés P C

Para más información: www.march.es

Créditos

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

Josef Albers: proceso y grabado (1916-1976)

Museu Fundación Juan March, Palma, del 2 de abril al 28 de junio de 2014

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, del 8 de julio al 5 de octubre de 2014

Y acompaña como publicación complementaria al catálogo de la exposición

Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo

Fundación Juan March, Madrid, del 28 de marzo al 6 de julio de 2014

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Brenda Danilowitz
Conservadora jefe de The Josef and Anni Albers Foundation,
Bethany, Connecticut
Manuel Fontán del Junco
Director de Museos y Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Catalina Ballester y Assumpta Capellà
Museu Fundació Juan March, Palma

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid 2014
© The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid 2014

TEXTOS

© Fundación Juan March (presentación)
© The Josef and Anni Albers Foundation
© Brenda Danilowitz

TRADUCCIONES

Yolanda Morató Agrafojo

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors
Catalina Ballester y Assumpta Capellà,
Museu Fundació Juan March, Palma

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Catalina Ballester y Assumpta Capellà,
Museu Fundació Juan March, Palma
Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones
Fundación Juan March, Madrid

DE LAS REPRODUCCIONES AUTORIZADAS

©The Josef and Anni Albers Foundation/VEGAP, Madrid, 2014

DISEÑO DE CATÁLOGO

Guillermo Nagore

TIPOGRAFÍA

Chronicle, BT Futura

PAPEL

Creator Vol, 115 gr



FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

ENCUADERNACIÓN

Ramos S. A., Madrid

Edición en castellano:

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-620-7
Depósito legal: M-9051-2014

Edición en inglés:

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-621-4
Depósito legal: M-9052-2014

Fundación Juan March

Castelló, 77
28006 Madrid
www.march.es

Cubierta: Josef Albers en el Tamarind Lithography Workshop, Los Angeles. 1962. Cortesía de The Tamarind Institute, Albuquerque, New Mexico



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.



Josef Albers: proceso y grabado (1916-1976)

FUNDACIÓN JUAN MARCH | 2014

Josef Albers
Proceso y grabado
(1916-1976)