

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

**DE MARÉES A PICASSO
OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO
DE WUPPERTAL**

1986

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

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March
Castelló, 77 - 28006 Madrid



OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL:

DE MARÉES A PICASSO

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL:
DE MARÉES A PICASSO



Fernand Léger. Los tres músicos, 1930 (n.º 39)

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL:

DE MARÉES A PICASSO

MAX BECKMANN - PIERRE BONNARD - PAUL CÉZANNE -
LOVIS CORINTH - GIORGIO DE CHIRICO - SALVADOR DALI -
EDGAR DEGAS - OTTO DIX - KEES VAN DONGEN - LYONNEL FEININGER -
PAUL GAUGUIN - ERICH HECKEL - FERDINAND HODLER -
ALEXEY VON JAWLENSKY - WASSILY KANDINSKY -
ERNST LUDWIG KIRCHNER - OSKAR KOKOSCHKA - FERNAND LÉGER -
MAX LIEBERMANN - EDOUARD MANET - FRANZ MARC -
HANS VON MARÉES - PAULA MODERSOHN-BECKER - CLAUDE MONET -
OTTO MUELLER - GABRIELE MÜNTER - EDVARD MUNCH -
EMIL NOLDE - PABLO PICASSO - ODILON REDON -
CHRISTIAN SCHAD - OSKAR SCHLEMMER - RUDOLF SCHLICHTER -
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF - CHAIM SOUTINE - CARL SPITZWEG -
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC - EBERHARD VIEGENER

17 de noviembre 1986 - 25 enero 1987

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Cubierta:

Ernst Ludwig Kirchner, *Mujeres por la calle*, 1915 (n.º 33)

© Fundación Juan March

Fotomecánica: Stämpfli AG. Berna

Fotocomposición e impresión:

G. Jomagar, S. L. Pol. Ind. n.º 1. Arroyomolinos. Móstoles (Madrid)

Depósito Legal: M. 34.715-1986

I.S.B.N.: 84-7075-350-9

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

Textos: Sabine Fehleman

Hans Günter Wachtmann, Wuppertal

Traducción: Antonio de Zubiaurre

La Fundación Juan March desea agradecer al Museo Von der Heydt de Wuppertal su generosa cooperación al haber hecho posible el préstamo de una selección de las obras pertenecientes a ese Museo.

Queremos asimismo manifestar nuestro agradecimiento a la doctora Sabine Fehle mann, directora del Museo Von der Heydt y a la ciudad de Wuppertal, a la cual pertenece dicho Museo.

Finalmente expresamos nuestro reconocimiento al doctor Harald Szeemann y al doctor Hans Christoph von Tavel, director del Kunstmuseum de Berna, con cuya colaboración hemos seleccionado y organizado esta exposición.

Madrid, noviembre 1986



Ferdinand Hodler.
Transfiguración, 1906-1907
(n.º 25)

El Museo Von der Heydt, de Wuppertal

El Museo de la ciudad de Wuppertal (R.F.A.) que desde finales de 1961 lleva el nombre de Von der Heydt, el mayor de sus mecenas e impulsores, puede contemplar tras de sí una vivaz y accidentada evolución a lo largo de más de ochenta años de existencia. En medida superior a otras instituciones análogas de Alemania, los destinos de este Museo estuvieron determinados en sus comienzos por la iniciativa privada.

Pese a que la colección cambió de rostro varias veces durante su historia, y en particular después de la última guerra, puede decirse que el actual estado de sus fondos, impresionante en realidad —y del que la presente Exposición constituye una selección—, enlaza en muchos aspectos con intereses y empeños artísticos muy concretos. Esos empeños e intereses estuvieron vivos, desde finales de la pasada centuria y comienzos de la presente, en las dos antiguas ciudades de Elberfeld y Barmen, que vendrían a fusionarse luego en la de Wuppertal.

El componente de máxima importancia fue, desde un principio, la galería de pinturas. El primer cuadro, es decir, la pieza número uno del inventario, fue donado en 1897 por August von der Heydt; se trata de una obra del siglo XIX: *Perros en la linde del bosque*, de Christian Olivier de Penne.

Después de reunir un pequeño fondo de pinturas del siglo XIX, aportadas personalmente por hijos o vecinos de la ciudad, el esfuerzo se orientó, mediante incorporación de obras del siglo XVII, a sugerir las relaciones que vinculaban la pintura moderna con el arte del pasado.

Gracias a tal concepción y a tal criterio puede seguirse hoy, en el Museo de Wuppertal, la evolución, por ejemplo, de la pintura de paisaje desde Patinir hasta Ruisdael y desde Constable hasta Cézanne, casi sin solución de continuidad, sin vacíos estilísticos. Ya en la primera fase de la historia del Museo, es decir, antes de 1914, la colección pudo incorporar diez cuadros de Hans von Marées, nacido en Elberfeld, que eran, en parte, donaciones del Barón August von der Heydt y del consejero privado Jung. De Hans von Marées posee hoy día el Museo 24 pinturas, además de 36 dibujos y un voluminoso cuaderno de apuntes. Tres de dichas pinturas son estudios preliminares para los famosos frescos de la Estación Zoológica de Nápoles realizados en 1873. Del zoólogo Anton Dohrn, fundador en 1870 de dicho centro científico napolitano, pintó Marées un retrato que, aunque todavía no adquirido, figura ya en nuestra colección.

En el catálogo de la presente Exposición hallará el visitante referencias más detalladas acerca de la producción de Marées en Nápoles. Pronto se cumplirán los ciento cincuenta años del nacimiento del artista, lo cual coincidirá además con el centenario de su muerte.

De la creación correspondiente al siglo XIX, la colección del Museo Von der Heydt posee también obras artísticas de Blechen, Waldmüller, Constable, Courbet, Daubigny, Rousseau, Degas, Redon, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Spitzweg, Leibl, Liebermann y Corinth. Pero en la fase a que nos hemos referido, o sea con anterioridad a 1914, se sumaron ya a nuestros fondos pinturas de los impresionistas y de los postimpresionistas: Sisley (1907), Monet (1910), Signac (1910), Cézanne (1912), Hodler (1911 y 1913), Vlaminck (1911), Modersohn-Becker (1909), así como esculturas de Rodin (1906 y 1910), Meunier (1906), Lehmbruck (1913) y Hoetger (1911). Subrayemos también que en 1911 se compró un Picasso, el primero de este artista que era adquirido para un museo. La obra, por desgracia, dejó de pertenecer a la colección en el año 1937 al aplicársele en esa fecha el consabido anatema nacionalsocialista de *arte degenerado*; en 1939 fue subastada en Lucerna, y actualmente se halla en Bélgica y es de propiedad particular.

La mayor parte de las esculturas y pinturas de artistas modernos la debemos a la generosidad del Barón von der Heydt, que se dedicó también, con renovado ahínco, a coleccionar arte de la entonces joven generación. Desde 1904 hizo donaciones de obras de Klinger, Meunier, Rodin, Hoetger y Lehmbruck.

En la Memoria impresa que da cuenta de la creación del Museo Municipal de Elberfeld entre los años 1902 y 1912, pueden leerse estas palabras, que conservan todavía entera validez: *Pero, además, la dirección del Museo habrá de tener siempre buen cuidado de recoger en el mismo los fenómenos característicos de la propia época, a fin de que no se produzca vacío alguno en la continuidad, pues, más tarde, tales vacíos sólo pueden llenarse con dificultad y con desembolsos considerablemente superiores.*

En la primera década de su existencia (a partir de 1902), el Museo recibió donaciones de obras de arte que representaban, con el valor monetario de aquellas fechas, la suma de 625.136 marcos oro.

Barmen, la otra parte de la ciudad de Wuppertal, alcanzó especial celebridad por sus exposiciones. En 1907, Richard Reiche se hizo cargo allí de la dirección de la Asociación de Arte (*Kunstverein*). Reiche, por su parte, gozaría de gran fama a causa, sobre todo, de la actividad desarrollada como gerente de la notable exposición del «Sonderbund» (Federación Independiente) en Colonia. Con la dirección de Reiche se inició en Barmen una época de exposiciones realmente prometedora.

Ya en 1910 se presentaron allí exposiciones de la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich* (que plasmaría después en *El jinete azul*), así como de jóvenes franceses, y muestras individuales de Marc, Jawlensky, Kokoschka, Nolde —todas ellas en 1911—, de Munch y Klimt (1912) y de Macke y Vlaminck (1913). Favorecida por la abierta mentalidad cosmopolita de algunas familias de Barmen, aquella actividad tuvo, naturalmente, su reflejo en las colecciones particulares, cuyos fondos, andando el tiempo, vendrían en parte a enriquecer los propios fondos del Museo.

Obras de Klinger, Jawlensky, Signac, Marc, Bechtejeff, Vlaminck, Monticelli, Kandinsky y Werefkin se mostraron en esa galería hasta 1914; después de 1920 llegarían a ella obras de Macke, Nolde, Feininger, Klee, Rohlf, Otto Mueller, Max Ernst, Marc Chagall, Max Beckmann y Otto Dix, por citar sólo los nombres más famosos.

En los últimos años de la década de los 20, los fondos de la galería de la Asociación de Arte de Barmen figuraban entre las más importantes y prestigiosas colecciones europeas de arte moderno. En el año 1929 se unen las dos ciudades, que en 1930 reciben el nombre de Wuppertal. Pero las colecciones y las actividades artísticas de ambos núcleos de población permanecen separadas hasta el fin de la segunda guerra mundial. Después de 1933, fecha de la toma del poder por los nacionalsocialistas, la situación tomó un cariz peor y de mayores dificultades para el espíritu progresista de una y otra colección de la joven Wuppertal. A partir de 1937, los responsables de las colecciones de arte son nombrados obligatoriamente por la Cámara del Reich para Artes Plásticas. Pero ese mismo año trae luego consigo la funesta intervención de los nacionalsocialistas en la propia *sustancia* de las colecciones.

En el transcurso de la acción acometida en toda la extensión del Reich contra el *arte degenerado*, son confiscadas en Barmen 83 obras de arte moderno, entre ellas una de Jankel Adler (ahora recuperada en Francia, donde se hallaba, por la cantidad de 110.000 marcos alemanes), así como otras pertenecientes a Chagall, Bechtejeff, Dix, Heckel, Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Macke, Marc, Meidner, Morgner, Pechstein, Seiwert y Schmidt-Rottluff. En Elberfeld, las víctimas de aquella acción son Picasso, Vlaminck, Feininger y Erbslöh.

Para sustraer, por lo menos, a tal intervención las obras que habían llegado a la colección en calidad de donaciones, se acuerda devolver provisionalmente dichas obras a los respectivos donantes. Pero también en esto habría sus contratiempos: hubo familias que se empobrecieron durante los años de la guerra; y cuando el Museo, terminada la conflagración, se interesó por las obras cedidas en depósito y para su custodia, resultó que esas obras habían sido vendidas. Así ocurrió, por ejemplo, con un gran cuadro de Kandinsky, *Improvisación*, de 1909. Una pintura de Franz Marc, *Dos gatos*, de 1912, fue confiscada también en 1937, subastada en Lucerna el año 1939 y adquirida allí por el Museo de Berna. El trabajo de decenios de la Asociación de Arte de Barmen se vino abajo de un solo golpe; las obras requisadas siguen perdidas, en su mayor parte, hasta estas fechas.

En 1943, los dos edificios que albergaban las colecciones, tanto el de Barmen como el de Elberfeld, resultaron gravemente dañados por los bombardeos aéreos. Después de la guerra se recogieron las obras que habían sido puestas a buen recaudo; pero también entre esos fondos se registraron pérdidas, unas por robo y otras por incendio. El resto de ambas colecciones se reunió en el Museo de Elberfeld. Un último golpe habría de afectar a las dos colecciones. Durante la guerra, y teniendo en cuenta la actitud de los rectores de la política cultural en la época nacionalsocialista, se adquirieron en Francia cuadros a los que no cabía esperar se pusieran reparos, como, por ejemplo, algunas pinturas de Delacroix, Rousseau, Boudin y Renoir. Después de la contienda, el Estado francés embargó esas obras, sin indemnización alguna, en concepto de reparaciones de guerra.

La ulterior evolución del Museo quedará determinada, de forma decisiva, por el mecenazgo del Dr. Eduard von der Heydt, Barón von der Heydt, ciudadano de Elberfeld. Ya su padre había donado al Museo de la ciudad no sólo el primero de los cuadros, sino otros



Eduard von der Heydt en la inauguración de la exposición «50 años de la Fundación Gottfried-Keller», en el Kunstmuseum de Berna. 14 junio 1942.

muchos también, y él mismo fue desde 1903 presidente de la Asociación del Museo, habiendo dispuesto que las obras artísticas de su propiedad pasaran a poder del mismo después de su muerte, como así ocurrió. No obstante, esas obras fueron devueltas en 1937, por precaución, a la familia von der Heydt; infortunadamente, todo ello ardió durante la destrucción de la residencia de esa familia en Elberfeld. Entre las pérdidas figuraban magníficas obras de Picasso, Daumier, Courbet, Modersohn-Becker, Nolde, Kandinsky, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Nauen, Mackart, Matisse, Gauguin, Cézanne, Van Gogh y Hodler.

El nieto del ministro de finanzas prusiano August von der Heydt era socio gerente de la banca Bankhaus von der Heydt-Kersten & Söhne. Ya en 1918 había perdido parte de su fortuna a consecuencia de la guerra. El Barón August von der Heydt fue un gran promotor del arte y la cultura. Su hijo Eduard, nacido en 1882, seguiría el ejemplo paterno. Elberfeld era terreno propicio. La ciudad, antes de la primera guerra mundial, fue una de las más ricas de Alemania, y hacia 1910 contaba ya con 170.000 habitantes.

Eduard von der Heydt era entonces simpatizante del todavía ridiculizado y escarnecido movimiento expresionista. Su última donación personal al Museo sería una pintura de Erich Heckel. Al Dr. Eduard von der Heydt debe Wuppertal, según criterio unánime, un nuevo impulso de su Museo. Ya en 1948 hizo promesa de donar una parte de su propia colección juntamente con la de sus difuntos padres. Con ello vino a acelerar, una vez más, los progresivos avances del Museo. Un edificio destruido, obra de un discípulo del gran arquitecto Schinkel, fue levantado de nuevo con toda celeridad, dejándolo en perfectas condiciones de utilización. En 1952, Von der Heydt hizo entrega de la citada parte de su donación personal. En el verano de 1954 pudieron inaugurarse, además, hasta quince salas de la segunda planta de la antigua Casa Consistorial, que quedarían destinadas a exposiciones. Entre 1949 y 1964, el Barón Eduard von der Heydt donó al Museo Municipal 67 obras, entre pinturas y esculturas.

Este gran mecenas ocupa un lugar de excepción en la historia del coleccionismo de arte, dado que él fue uno de los primeros en hacer de la idea del *arte universal* la base de sus actividades dentro de aquella dedicación. Con su infalible instinto para descubrir la calidad de las cosas, incluso cuando éstas eran menos cercanas y accesibles, supo descubrir también, paralelamente al arte europeo, la categoría estética del arte de los llamados *pueblos naturales*, así como el de la India y el del Lejano Oriente. No existía para él incompatibilidad de calidades artísticas con el arte africano de las máscaras, con el hindú de la escultura procesional y de los templos, o con el precolombino. Su nada común complacencia en hacer participar a otros muchos en la propia actividad del coleccionismo despertó en gran número de museos el gusto por mostrar aspectos diversos de las colecciones que eran propiedad de Von der Heydt. Esa magnánima idea ha inspirado la iniciativa de nuestro «viaje por el mundo» con casi 80 obras maestras del arte, viaje que cubre en Madrid su tercera etapa —bajo los auspicios de la Fundación Juan March—, a continuación de Ascona y Berna.

La colección del Barón Eduard von der Heydt estuvo repartida en 40 museos europeos y de otros países. Las obras de arte no europeas las donó a la ciudad de Zurich en 1952. Estas obras constituyeron los fondos básicos del Museo Rietberg de dicha ciudad. Sin embargo, el Buffalo Museum se negó a entregar al Rietberg 44 obras que le habían sido cedidas con carácter temporal. Se trataba de objetos de arte del Asia oriental y de la América precolom-

bina, y fueron retenidos allí como compensación por «deudas de guerra». Hoy se exhiben en el Smithsonian Institute de Washington.

Ya en Zandvoort, al erigirse la *Línea Siegfried*, fue destruida la casa Von der Heydt. En Londres, el Barón von der Heydt se vio obligado a desprenderse de una fundación bancaria que había sido confiscada después de la primera guerra mundial. Con estas pérdidas supo conformarse el Barón Eduard von der Heydt; no así con la falta de las obras de arte americanas y asiáticas, incidente éste que le llenó de enojo durante largos años.

Eduard von der Heydt murió el 3 de abril de 1964 en Ascona. El 6 de mayo tuvo lugar en Wuppertal un acto necrológico en memoria del gran *filántropo, hombre de finanzas, coleccionista de arte y mecenas, ciudadano de honor de las ciudades de Wuppertal, Zurich y Ascona, condecorado con la Gran Cruz de la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania.*



El ex Kaiser Guillermo II y Eduard von der Heydt en Zandvoort. Residencia de Eduard von der Heydt hasta su destierro en Monte Verità, en 1929.

Su sepulcro se halla en el panteón familiar de Wuppertal. El Museo de Wuppertal le rinde homenaje al ser portador de su nombre, y también al realizar en honor suyo la primera presentación en Ascona, después en Berna y ahora, en Madrid y Barcelona, de la colección fundada por él y por su padre, acrecentada y continuada, ciertamente, por una incontable serie de mecenas y amigos.

Sabine Fehlemann
Directora del Museo Von der Heydt,
de la ciudad de Wuppertal

CATÁLOGO

MAX BECKMANN
PIERRE BONNARD
PAUL CÉZANNE
LOVIS CORINTH
GIORGIO DE CHIRICO
SALVADOR DALI
EDGAR DEGAS
OTTO DIX
KEES VAN DONGEN
LYONNEL FEININGER
PAUL GAUGUIN
ERICH HECKEL
FERDINAND HODLER
ALEXEY VON JAWLENSKY
WASSILY KANDINSKY
ERNST LUDWIG KIRCHNER
OSKAR KOKOSCHKA
FERNAND LÉGER
MAX LIEBERMANN
EDOUARD MANET
FRANZ MARC
HANS VON MARÉES
PAULA MODERSOHN-BECKER
CLAUDE MONET
OTTO MUELLER
GABRIELE MÜNTER
EDVARD MUNCH
EMIL NOLDE
PABLO PICASSO
ODILON REDON
CHRISTIAN SCHAD
OSKAR SCHLEMMER
RUDOLF SCHLICHTER
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
CHAIM SOUTINE
CARL SPITZWEG
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC.
EBERHARD VIEGENER

MAX BECKMANN

1884, Leipzig. 1950, Nueva York.

1. Autorretrato en traje de clown, 1921.
Oleo sobre lienzo.
100 x 59 cm.

Todo aparece como desquiciado, como desviado del equilibrio normal, incluso la habitación: Las juntas de las tablas que revisten las paredes discurren irritantemente oblicuas; el espejo cuelga también torcido, y el asiento, con marcada inclinación, semeja una mecedora. Nada posee estabilidad ni firmeza. *Yo sentía oscilar el suelo que pisaba, y esa oscilación se hizo visible en mis cuadros y en mis acuarelas...* Quien dijo esto fue George Grosz, y con ello declaró una experiencia que resulta válida también para el caso de Beckmann; a éste le penetró profundamente en el alma el espanto que, durante la guerra, miraba *a diario, de frente a la grotesca faz*, y sintió en sí el ardor de la gran *sacudida ante nuestra existencia*. Beckmann exige: *Hemos de participar en toda la calamidad que va a venir. Nuestro corazón y nuestros nervios hemos de dejarlos a merced del horripilante grito de dolor de los pobres seres engañados. Precisamente ahora, debemos ponernos lo más cerca posible de los hombres. Esto es lo único que puede motivar hasta cierto punto nuestra existencia, harto superficial y egoísta de por sí. Ofrezcamos a los seres humanos una imagen de su destino; y esto, sólo amándolos puede hacerse.* A partir de 1920, Beckmann simboliza también en sus pinturas la atroz turbulencia de la realidad por medio de atuendos y objetos propios del carnaval o el circo, y se ve a sí mismo en medio de ese agitado mundo, entregado a su tráfago y sin ayuda de nadie. La mirada sombría de la máscara está en consonancia con la palidez cadavérica del brazo extendido.



1

2. Acróbatas del aire, 1928.
Oleo sobre lienzo.
215 × 100 cm.

Destacando sobre la vastedad del cielo con nubes, vemos unos acróbatas durante la ejecución de un arriesgado número en la barquilla bamboleante de un globo aerostático. Los rasgos físicos de la mujer se asemejan a los de Quappi Beckmann; ella sostiene en alto una banderita que recuerda a la bandera estrellada de los Estados Unidos, y mientras se mantiene con serenidad en la barquilla, ante una cortina verde, dirige la vista más allá del esforzado compañero de ejercicio acrobático. Sujeto tan sólo por un nudo corredizo, el rubio equilibrista cuelga cabeza abajo, llevando una tuba y una bandera. Junto a ésta flotan unos papeles por el aire.

Beckmann no es un cronista; modificó decisivamente la habitual perspectiva de los hombres y las cosas y, con vigorosas formas, elevó el acontecimiento al plano de símbolo. A la boca de la tuba le corresponde aquí una posición clave: puede interpretarse como símbolo vaginal; en torno a él se curva el hombre con gran esfuerzo, cubierto de rojo el regazo. Al propio tiempo, la impenetrable negrura de ese símbolo representa una profundidad inmensa, más insondable que el ancho firmamento, y ello en medio de una situación humana frágil, inestable.



3. Golden Arrow: Vista desde la ventanilla del tren expreso, 1930.
Oleo sobre lienzo.
92 x 60 cm.

La velocidad está claramente sugerida en el mismo interior del compartimento. Formas abstractas, que tienen como núcleo el marco de la ventanilla, inclinado y puesto de punta, representan un plano estructural anterior tanto en la realidad icónica como en su significado; la veloz carrera del tren la ha marcado ese plano con su sello propio. Todo se ha desplazado desde la situación de reposo a la de movimiento.

Pero el campo de tensión surgido de esta manera comunica más cosas, y las comunica de otro modo que la mera impresión del viaje. A dicho campo le corresponde algo consistente, algo monumental. En virtud de su impresionante unidad y coherencia y de su configuración generosa, consecuentemente plana de superficies, se ha convertido en un monumento de lo transitorio, de lo que pasa de largo y con gran celeridad. La conjunción de lo transitorio y lo monumental es, en sí, cosa paradójica. Beckmann anula la contradicción haciendo que la ventanilla, libre de vinculaciones de orden lógico, quede casi balanceándose sobre uno de sus ángulos como prototipo simbólico de la rápida fluencia fugitiva del actual mundo humano.

Fuera del tren, la mirada se encuentra con todo lo contrario. Los árboles, casi geoméricamente alineados; la orilla y el reflejo permanecen en el escueto triángulo que descubre la cortina de la ventanilla, sin dar señal de su carrera deslizante y huidiza. Aquí, en el centro del cuadro, impera otra diferente calidad temporal. La mirada abarca ambas cosas: lo actual y eso otro que es diferente. En la negrura del reflejo sobre el río está misteriosamente sumida, sin nombre, una cifra que parece ser insondable.



5. Gran exhibición de variedades con mago y bailarina, 1942.
Oleo sobre lienzo.
115 x 150 cm.

El 19 de julio de 1937, día en que se inaugura en Munich la exposición *Arte degenerado*, Max Beckmann sale con su mujer para Amsterdam, donde vive una cuñada suya. Nunca más habría de volver a Alemania. En la vivienda del emigrante, una empinada escalera conduce hasta un granero alumbrado por luz cenital. Aquí instala el artista su estudio. Cuando se encuentra solo en ese recinto puede ocurrir que su fuerza imaginativa, en incoherentes sueños, llene la estancia con personajes del teatro del mundo, eternamente cambiante. Ya en Frankfurt le gustaba ir a los espectáculos de variedades. El 16 de octubre de 1942 asiste con Quappi, como se anota en el diario, a una *abominable función provinciana de variedades*. Según Benno Reifenberg, Beckmann se conocía al dedillo el mundo de los artistas de ese género.

Detrás de una bailarina rubia, tres espadas atraviesan una figura flotante mientras un mago despide fuego por la boca y forma en el aire anillos de humo. Al fondo, toca una orquesta. El centro del cuadro lo domina la empuñadura roja de una de las espadas; su interpretación como símbolo sexual es tanto más razonable por cuanto Beckmann no pinta una escena espacialmente real, sino que más bien inventa una penetración, no ilusionista, de superficie y espacio como tablado para los personajes característicos que allí comparecen dentro de un contexto simbólico. Esos personajes representan un pedazo de vida; la bailarina es provocativa y vital, el mago está lleno de un profético patetismo, y su mano, la que sostiene el abanico rodeada por el cerco blanco de humo, simboliza la referencia masculina a la sexualidad. De hecho, la empuñadura de la espada señala, pues, en medio de la composición, el tema central del cuadro.



5

PIERRE BONNARD

1867, Fontenay-aux-Roses. 1947, Le Cannet.

6. El mantel blanco, 1925.
Oleo sobre lienzo.
100 × 109 cm.

La mesa, ya puesta, atrae la mirada del espectador, pero se necesita un poco de tiempo para hacerse cargo de la composición e identificar las cosas, pues éstas se hallan reproducidas, principalmente, como valores cromáticos velados y evanescentes en una atmósfera vaporosa; brillan y resplandecen sobre un mantel blanco que se resuelve en un tejido áspero de diversas gradaciones de claridad. Los ojos se sacian de luz. El entorno ofrece el plano de superior oscuridad y de contraste, con el cual sirven de enlace las figuras de las dos mujeres.

Bonnard no pintaba jamás ante la presencia inmediata del motivo correspondiente. Primero, esbozaba sobre el lienzo, con carboncillo, una determinada composición; luego aplicaba a las zonas principales algunos toques de color, y aplastaba la pintura con los dedos a fin de que ésta no tuviera excesivo espesor. El pintor mexicano Zárraga estuvo varias veces visitando a Bonnard en un hotel de Cap d'Antibes: En todas las paredes de su habitación colgaban lienzos de diverso tamaño y diverso formato. *En mi primera visita, todos los lienzos estaban todavía blancos. Toda la habitación refulgía de esa blancura. Cuando al cabo de algunos días volví por allí, vi en todos los lienzos unas cuantas notas de color, cuyo significado como elementos de un cuadro no era aún reconocible. Adiviné, en parte, lo que Bonnard me fue explicando luego. Cuando comienza un cuadro, todavía no ha decidido su plan de realización. Se pasea de un lado a otro entre las superficies blancas, esperando a que se le ocurra algo; aplica aquí una tonalidad, allí una pincelada, marca algunos trazos sobre un tercer lienzo. A veces, después de un breve rato en el que otro pintor cualquiera sería capaz de dar comienzo a su trabajo, abandona los pinceles, llama a su perro, que siempre está cerca y responde a la llamada alegremente, y se va a pasear con él por la playa.*



6

PAUL CÉZANNE

1839-1906, Aix-en-Provence.

7. El Hermitage en Pontoise, 1881.

Oleo sobre lienzo.

46,5 × 56 cm.

Pissarro fue para mí como un padre. Es una persona a la que siempre hay que pedir consejo, algo así como el buen Dios. En Pontoise, pequeña ciudad a orillas del Oise, trabajó Cézanne con su amigo, éste de mayor edad que él. Pissarro, en 1872, había vuelto a establecerse en aquella localidad, y concretamente en el Hermitage, barrio rural de la población situado en la salida hacia Auvers. Desde los huertos que dan a la calle Adriaen Lemoine se ve la pendiente con edificaciones, entre ellas una que se supone fuera antaño un convento construido en 1504; su flanco estrecho es el que, a la izquierda, rebasa la altura de las demás casas. Aquí pintó Pissarro ya en los años 60, y junto con Cézanne en abril de 1877, por la época en que florecían los frutales. *L'Hermitage à Pontoise*, de Cézanne, se realizó probablemente cuatro años más tarde, con un ángulo visual similar al elegido por Pissarro entre 1867 y 1869 para su vista del *Hermitage à Pontoise*, obra que se halla actualmente en Praga.

Ahora, el cromatismo de Cézanne no es ya tributario de la pintura luminosa del impresionismo. Su concepción se hace visible del modo más impresionante en los árboles de mayor altura. La pincelada de color forma parte de una estructura arquitectónica diferenciada, suelta en el suelo del huerto y muy densa en el follaje de los árboles que acabamos de mencionar. La perspectiva familiar y habitual como instrumento óptico de nuestra orientación en el espacio, pierde su condición vinculante; con el camino del huerto, por ejemplo, se quebranta la habitual relación sujeto-objeto. La tridimensionalidad del grupo de casas la pone Cézanne de relieve y, por otra parte, prescinde de ella. El lugar de la luz y de la atmósfera de los impresionistas viene a ocuparlo ahora otro contenido completamente nuevo. Este no tiene ya correspondencia directa de ninguna clase con la experiencia normal; las fotos de motivos pintados por Cézanne resultan banales junto a los óleos y las acuarelas. Las pinturas de Cézanne son cristalizaciones asentadas sobre un plano elemental, más allá de la emoción.



7

9. *Mujer desnuda*, c. 1886-1890.
Oleo sobre cartón.
44 × 62 cm.

La mujer de largos cabellos rubios, recostada en un cojín, se asemeja a otra figura de Cézanne, *Leda con el cisne* (Venturi, 550). En el lugar que en dicha obra ocupa el cisne aparece aquí el fragmento de una naturaleza muerta, más suelta en la grafía pictórica y, seguramente, anterior al desnudo; hace falta invertir el cuadro, colocarlo cabeza abajo, si se desea verlo en la posición originariamente pretendida. La mujer yace pesadamente y se apoya con amplio desembarazo, pero no con sensualidad placentera, bajo un cortinón sólo abocetado; posa como una modelo, neutral en la iluminación, concentrada en cuanto a la ejecución pictórica, modelada con gradaciones de color —cuya poesía diferenciada es merecedora de atenta contemplación— y penetrada toda ella por la regularidad de las curvas geométricas. A pesar de la diversidad de los motivos y de su realización, el cuadro no se desintegra por completo. Partiendo de la inmediatez de esos motivos, Cézanne crea entre ellos una compleja convivencia, sin mermar el carácter de estudio; a tal fin, el pintor hace que se fundan entre sí las formas y colores de ambas partes, en cuanto elementos de una estructura concebida como desarrollo rítmico.



9

LOVIS CORINTH

1858, Tapiau. 1925, Zandvoort.

11. Rudolf Rittner en el papel de Florián Geyer, 1906.

Oleo sobre lienzo.

180,5 × 170,5 cm.

Enteramente agotado, Florián Geyer —caballero del imperio de los francos y, en 1525, cabecilla de los combatientes de la llamada Guerra de los Labradores alemana—, huye, después de perdida una batalla, al castillo de su cuñado, cuya mujer lo ha delatado a sus perseguidores: *Lorenzo de Hutten se desliza hasta muy cerca de la puerta de la estancia, y en ese momento va a poner la mano en el picaporte. Es cuando, desde dentro, se hunde la puerta de una violenta patada. Sosteniendo en la mano izquierda el mutilado mástil de la bandera negra y en la derecha la espada desnuda, está Geyer de pie en el umbral. Todos retroceden con espanto. Su mirada es soberbia, fría y amenazadora, cuando pregunta con heladora calma: ¿A quién buscáis?* Poco después, un lansquenete llamado Schäferhans, ávido del dinero que se ofrece por la cabeza de Geyer, le hiere mortalmente con su ballesta. Rudolf Rittner representó de forma tan convincente el papel del protagonista en la obra de Gerhart Hauptmann *Florián Geyer, la tragedia de la Guerra de los Labradores*, que esta pieza, mal recibida en su estreno de 1896 en el Deutsches Theater de Berlín, pasó a constituir un éxito en 1904. Al realizar su pequeño boceto para el cuadro, Corinth se sintió arrebatado por la tarea que se le brindaba. La presente versión, la primera de grandes dimensiones que realizó de este tema, le llevó de tres a cuatro mañanas. Rittner hubo de posar horas y horas, bañado en sudor, con armadura, bandera y espada.



11

12. Naturaleza muerta con flores, 1920.

Oleo sobre lienzo.

120 x 125 cm.

Un ramo formado por una cala, amarilis y lilas, en un jarrón de Meissen, un cestillo de flores, otro jarrón, éste con muguetes, una figura de bronce que representa a una mujer portadora de un cántaro, unos libros sobre un tapete rojo... Con todo esto compone Lovis Corinth la presente *Naturaleza muerta*. Se trata de una segunda versión del tema, algo más alta y menos ancha que la anterior, y en ella no aparece, como en la primera, la hija del pintor, Wilhelmine. La sucesión de los amarilis, en forma de guirnalda, destaca sobre el fondo algo negruzco de las lilas, y el borde de la cala, situada en su inmediata cercanía, enmarca como un círculo blanco la claridad más intensa de la composición, junto a la oscura silueta de la estatuilla. El canastillo es aquí el elemento que de modo más penetrante transmite la idea de la superabundancia barroca; no es menester definir nada, el color crea una existencia propia, equivalente a la de la naturaleza floral. Todo arte plástico constituye un jeroglífico: El pintor no posee en su paleta más que la escala cromática que va del negro al blanco; *partiendo de ella, tiene que poner sobre el lienzo, por arte de magia, la vida, la luz, el aire; unas cuantas pinceladas, unas cuantas manchas de color dispuestas en sucesión inmediata, deben sugerir al espectador, a la distancia adecuada, la impresión de la Naturaleza*. Esta concepción del impresionismo alemán formulada por Max Liebermann es la que sigue Corinth, muy libremente, en el cestillo de flores; así, la fantasía colorista sustituye a la mera reproducción pictórica.



12

13. *Jardín en Berlín-Westend*, 1925.
Oleo sobre lienzo.
80 × 100 cm.

A ambos lados del camino florecen, acaso, tulipanes. Lo que crece detrás, entre los árboles, se extiende lujurante y con salvaje pujanza. El follaje da su protección, como un techo, al jardín; la luz solar se filtra centelleante, las hojas la reflejan, blanca, y viene a expandirse sobre el suelo, alternando con las sombras. Hace un día hermoso y, seguramente, como el húmedo frescor deja presumir, es de mañana. Todo da impresión de plenitud, de cosa lograda; no hay una sola porción del cuadro que quede excluida de ello, por todas partes está la huella de la vida, la de la Naturaleza y también la del pintor en la densidad y en el *tempo* de la pintura. Pero ¿no se esconden ahí, al propio tiempo, las sensaciones de lo quebradizo y lo perecedero? *Jardín en Berlín-Westend* figura entre los últimos cuadros pintados por Corinth. Murió el mismo año 1925.



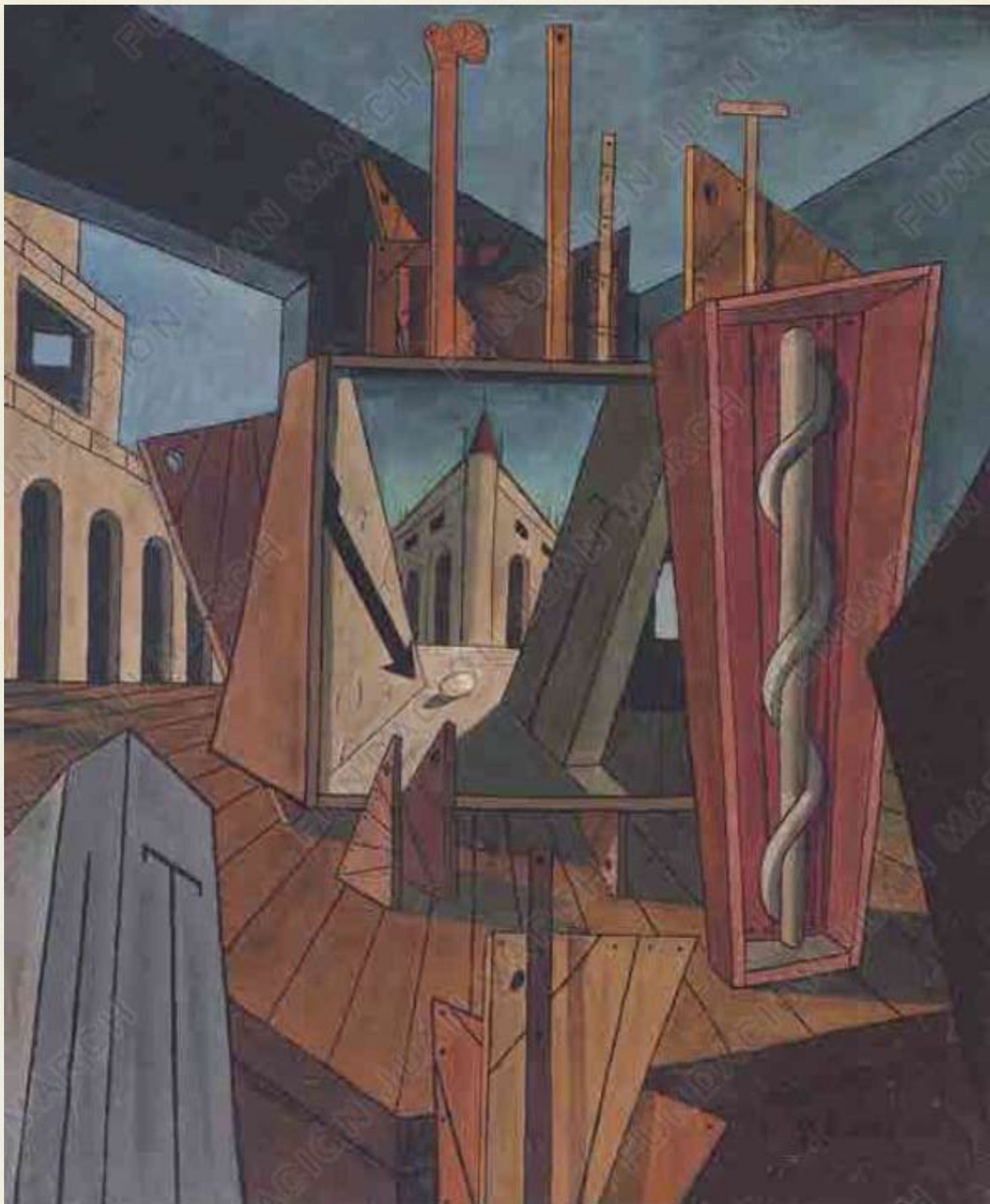
13

GIORGIO DE CHIRICO

1888, Volos. 1978, Roma.

14. **Pintura metafísica**, 1917.
Oleo sobre lienzo.
73 x 60 cm.

Giorgio de Chirico comparte con Schopenhauer el conocimiento de que el camino hacia la experiencia de la esencia verdadera de todas las cosas pasa por la profundidad del Yo, el recoveco más adentrado del corazón, del cual se alimenta la creación artística. *La gran obra de arte la realiza el artista en las honduras últimas de su ser. Hasta allí no llega rumor alguno del río, canto alguno de los pájaros, susurro alguno de las hojas.* Quien pretende alcanzar ese manantial interior debe renunciar a la razón y a la lógica y aproximarse al sueño y al espíritu del niño; todas las cosas tienen que *aparecerse tan nuevas como si por primera vez hubieran sido iluminadas por una claridad estelar.* De aquí proviene la representación de las cosas como enigmas, renunciando a todo lo puramente mental. Chirico inventa cuadros en los que, según propia declaración, reúne el material resultante de su experiencia, plasmándolo en combinaciones que, en sí mismas, no proceden de la experiencia. En *Pintura metafísica*, de 1917, creó un espacio total que integraba diversos planos de la realidad; la estructura irracional de ese espacio, en conjunción con extraños objetos, hace que el mundo pase a ser, de hecho, un misterio pleno de silencio opresivo, angustioso.

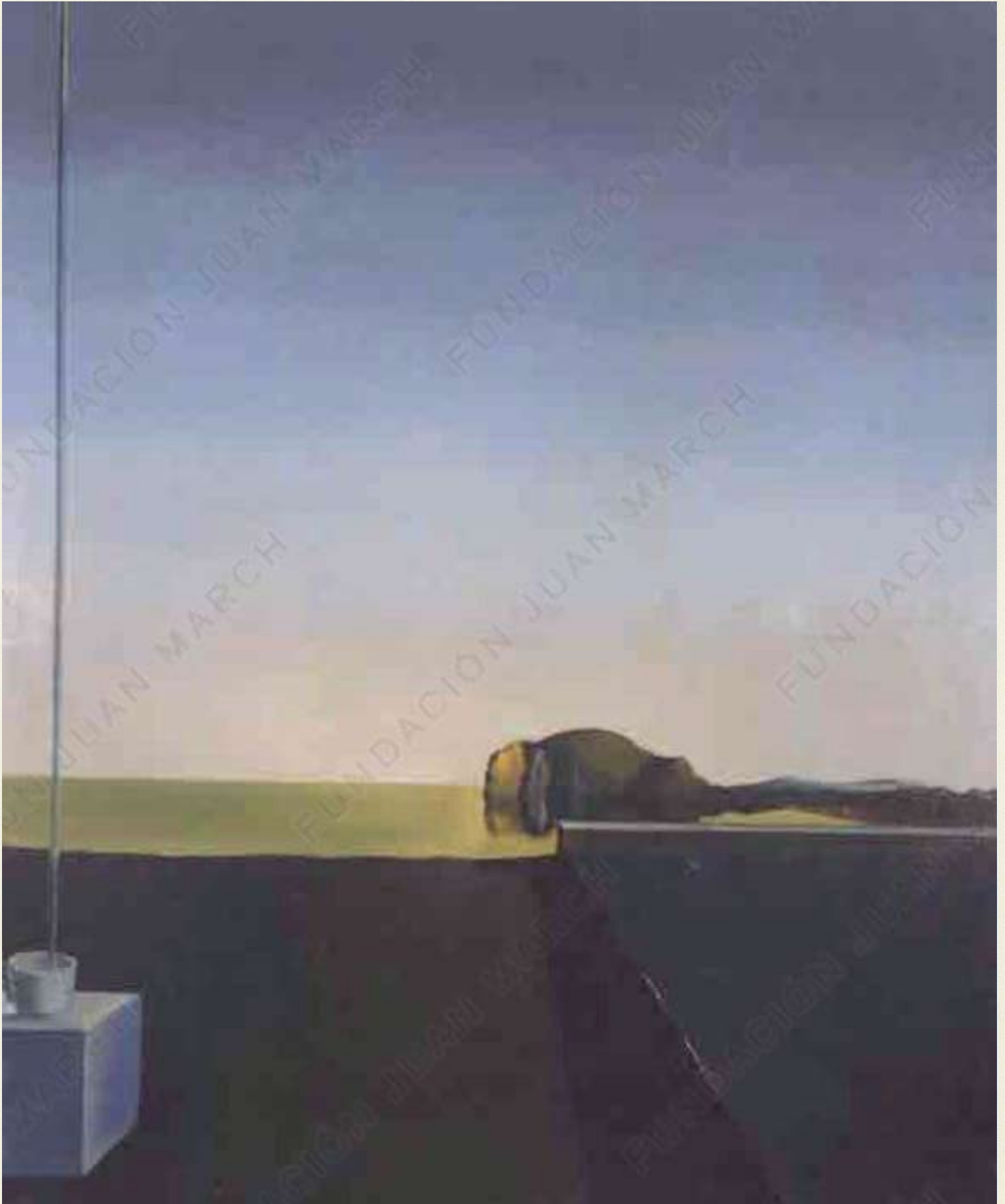


SALVADOR DALÍ

1904, Figueras.

15. Verdadera imagen de «La Isla de los Muertos», de Arnold Böcklin, a la hora del Angelus, 1932.
Oleo sobre lienzo.
77,5 × 64,5 cm.

La Isla de los Muertos, de Böcklin, es una obra de encargo del año 1880; el pintor realizó hasta un total de cinco versiones de esa pintura, por un lado apreciada y preferida de muchos y por otro lado muy discutida. Böcklin veía en dicha composición *un cuadro para soñar*. El título fue invención del marchante de arte Fritz Gurlitt. El grave silencio que envuelve la obra visionaria de Böcklin nos hace comprender la relación establecida por Dalí; pero el surrealista recaba para sí el hecho de mostrar la *verdadera imagen* de la *Isla de los Muertos*. Esto puede significar solamente que el pintor español está convencido de que su concepción del arte lleva a un conocimiento más profundo de la realidad. De la lisa franja de la orilla se desprende a la derecha una terraza, con su muro o pretil. Delante, como perdidas, hay dos conchas; en el plano posterior al pretil, se alza solitaria una figura humana. Al quebrado y suavemente redondeado perfil de colinas se antepone, en el verde mar, una isla que se abre hacia la mitad y fulge misteriosamente con una tonalidad verde-amarilla; el reflejo ahonda la impresión de lo deliciosamente extraño. Pero lo más curioso se encuentra muy en primer término: Un cubo y, sobre él, una taza rajada de cuyo borde se destaca una especie de varal muy alto, dañado igualmente. Es cosa absurda, disparatada e irracional, pero posee una gran fuerza de atracción. Lo absurdo es lo maravilloso, de lo que Breton confiesa: *Lo maravilloso es siempre bello; aún más: Sólo lo maravilloso es bello*. El conocimiento intelectual tiene, a fin de cuentas, una validez limitada; la poesía de la vida real sólo llega a ser experimentable después de desbaratadas las presiones coercitivas de la racionalidad, cuando las combinaciones de elementos de naturaleza heterogénea consiguen producir *igniciones poéticas*.



EDGAR DEGAS

1834-1917, París.

16. *Bailarinas en el foyer*, c. 1895-1896.
Oleo sobre lienzo.
70,5 × 100,5 cm.

Sabe componer de tal modo que parece no haber composición, dijo Max Liebermann en 1899 acerca de Degas. Y éste, por su parte, dice: *Ningún arte es menos espontáneo que el mío. Lo que hago es resultado de la meditación y del estudio de los grandes maestros; de inspiración, espontaneidad, temperamento, no sé nada.* Lo mismo si está mirando en el *foyer*, donde ensayan las bailarinas, que si contempla desde lo alto del palco o si se encuentra en algún lugar entre bastidores, los movimientos de las que actúan, practican o descansan, le ofrecen siempre materia para la ejecución de audaces fragmentos. Algunas actitudes vuelven a aparecer con frecuencia, formándose algo así como un repertorio de motivos, al que Degas recurre de buena gana. Aquí están reposando unas muchachas, una se da friegas en un tobillo, otras siguen con el ensayo. Degas transforma el acontecer diario del teatro; todo se hace ligero, casi ingrávito y vaporoso, pero hasta en la disolución de la corporeidad, de la claridad y de los contornos, las muchachas conservan su realismo vital y, allí donde es necesario, el pintor las hace más definidas por medio de líneas negras. La composición es sumamente rigurosa; un arco enlaza la sucesión de las grandes figuras; las del fondo, ante las ventanas, completan ese arco y, merced a que sólo dos colores, en el blancor de la luz, representan en suelta pincelada las paredes y el suelo, los cuerpos y los vestidos, todo ello viene a fundirse entre sí, convirtiéndose en una verdadera fiesta para los ojos del espectador.



16

OTTO DIX

1891, Untermhaus/Gera. 1969, Singen/Hohentwiel.

17. *A la Belleza*, 1922.
Oleo sobre lienzo.
140 × 122 cm.

Rufianes y rameras, Crimen sádico, Cádaveres de mujeres, Muerte y resurrección... Estos títulos de cuadros pintados en 1922 caracterizan la atmósfera en que vive Dix por aquel entonces. Sus desnudos de la época de postguerra destruyen toda ilusión, y sus retratos tienden a exagerar los rasgos hasta los límites de la caricatura; el retrato del joyero Karl Krall, de 1923, es un ejemplo concluyente de esa tendencia. Dix se ve a sí mismo de otro modo. Aquí viste un elegante traje deportivo, y el enérgico mentón se corresponde perfectamente con la mirada profunda y seria; el auricular que sostiene la mano vigorosa de ese tenso brazo significa su contacto con el mundo. Ahí está en pie el crítico, consciente de su tiempo y sus problemas. Detrás de él, una sala de baile, todavía con el aliño lujoso de que gustaba la sociedad de la época guillermina. El maniquí encorsetado y el busto de peluquería de señoras proporcionan rigidez al ambiente, todo lo contrario de lo que hacen el batería negro y su entonces nuevo *jazz*. Dix tituló este cuadro *A la Belleza*, aludiendo a un conocido grabado de Max Klinger. ¿A la Belleza? La ironía de la dedicatoria se dirige, presumiblemente, a los residuos de un mundo superviviente y al agobiante clima social de los años de postguerra. Pero ¿no vibra aún en esta escena un componente exento de toda ironía? Digamos, para terminar, que el número de autorretratos de Dix llega a los 150.

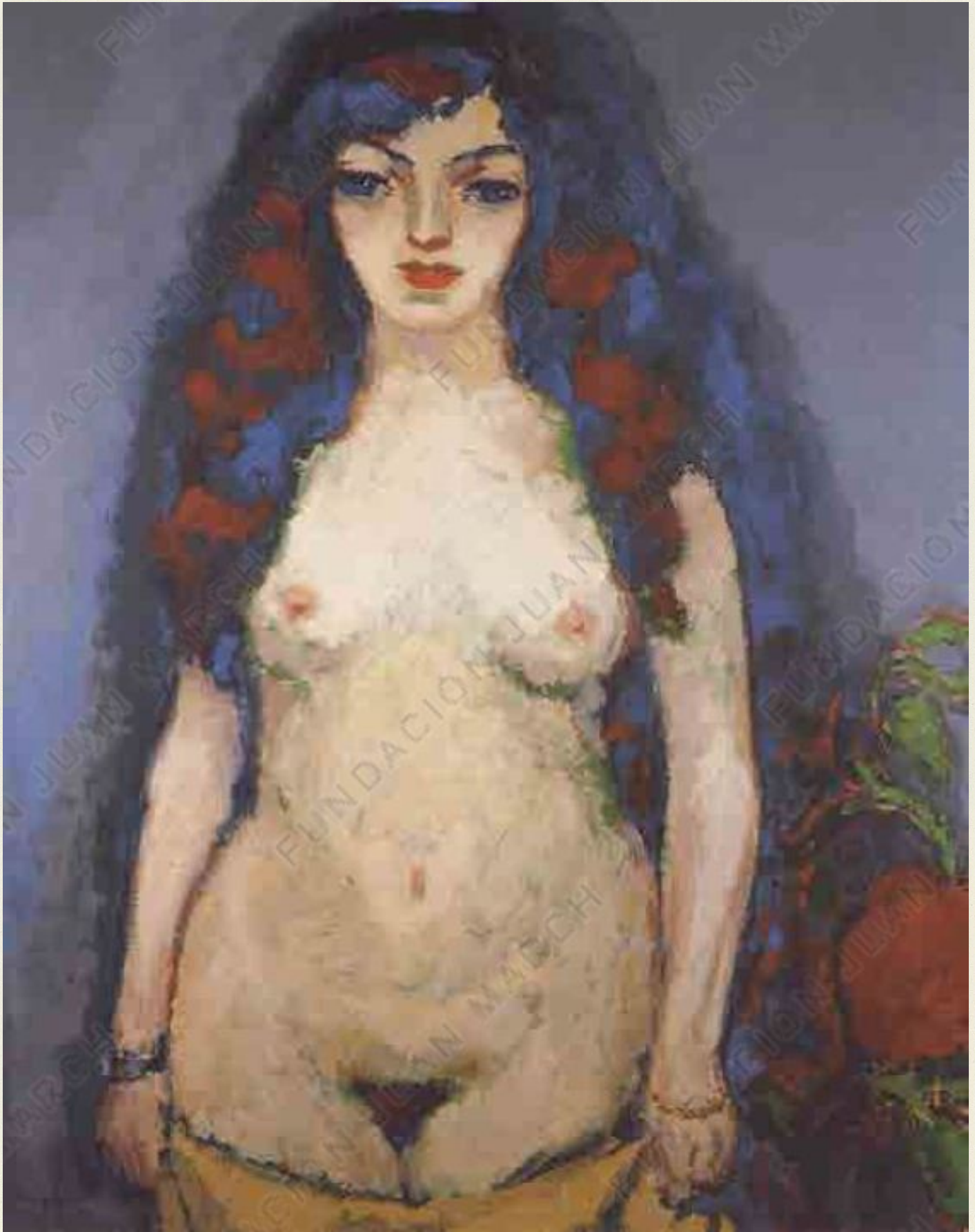


KEES VAN DONGEN

1877, Delfshaven. 1968, Montecarlo.

19. **Desnudo**, c. 1907.
Oleo sobre lienzo.
100 × 81,5 cm.

La larga cabellera azul aparece entrelazada con una cinta roja. La mujer está situada frontalmente hacia el espectador, con los brazos caídos a los costados y sosteniendo ante los muslos un paño amarillo. Con toda naturalidad, se muestra así en su desnudez y ocupando la casi totalidad de la superficie del cuadro. La expresión del rostro no es más importante que la abierta estructura cromática del cuerpo, de claro brillo centelleante. Kees van Dongen, uno de cuyos temas más frecuentes era la mujer joven, tradujo la belleza femenina y el atractivo erótico a una sensualidad pictórica completada aquí con la exuberante floración del rojo ante un oscuro azul nocturno.



LYONNEL FEININGER

1871-1956, Nueva York.

21. **La iglesia de Mellingen, 1920.**
Oleo sobre lienzo.
60,5 x 75,5 cm.

¿No es cierto que una obra de arte surge sólo en el momento en que percibo claramente una relación con el Universo? Esta pregunta la hace en febrero de 1802 el romántico Philipp Otto Runge. Pero tal pregunta ¿tiene algo que ver con el arte de Lyonel Feininger? Este último, en una carta de octubre de 1913 a Alfred Kubin, confiesa que desde la infancia su sentimiento se orientó en determinada dirección, luchando por realizar su irreprimible anhelo. Anhelo que se cumple en Weimar, la ciudad del *prodigio de toda mi vida* (Feininger). El artista, familiarizado con el cubismo e inspirado con frecuencia por los pueblos y villas de los alrededores de Weimar, como Mellingen, da con un lenguaje personalísimo en el que Feininger, que iba para músico, ópera con formas arquitectónicas lo mismo que un compositor trabaja con motivos musicales; ... *mis cuadros —dice— se aproximan cada vez más a la síntesis de la fuga* (13 de marzo de 1913). De ese modo, la materia pierde su densidad, y los temas aldeanos se entretajan con referencias cósmicas. La infinitud trasciende lo pequeño, sencillo e insignificante.



21

PAUL GAUGUIN

1848, París. 1903, Atuona Hiva Oa, La Dominique (Islas Marquesas).

22. *Naturaleza muerta con aves exóticas*, 1902.
Oleo sobre lienzo.
58 × 71 cm.

Con sus aves muertas, este cuadro está inserto en la tradición de las naturalezas muertas de tema cinegético. En 1879, Monet había pintado composiciones similares a ésta, con faisanes como motivo principal. Pero la concepción de Gauguin se diferencia considerablemente de la de Monet: Además de las flores, Gauguin añade aquí una escultura, una mujer sentada en una hornacina, a modo de ídolo; se trata de una talla ejecutada por el mismo pintor siguiendo el estilo de los indígenas. Aparte de ello, Gauguin procede libremente en cuanto a la perspectiva y da importancia al efecto singularmente plano de la mesa; es más escueto en el modelado. En resumen, se pierde el carácter de la naturaleza muerta —o bodegón— de caza, pero el efecto resulta más abarcador y amplio, porque Gauguin mira de un modo distinto a sus antecesores, dejándose guiar por su intuición, creando una pintura musical. Estimula sensaciones mediante el color, generando un acorde mágico que hace experimentar dulzura, aromas, lozanía y vinculaciones de índole religiosa. Y todo esto en una época en que las piernas del artista se hallan cubiertas de eczema y en que le atribulan su dolencia cardíaca y la sífilis. El óleo de Wuppertal es la segunda versión del tema; la primera se halla en el Ermitage de Leningrado.



ERICH HECKEL

1883, Döbeln. 1970, Radolfszell.

23. *Aldea sajona*, 1910.
Oleo sobre lienzo.
70 × 82 cm.

El título *Aldea sajona* lo escribió Heckel en el bastidor del cuadro; le era, sin duda, indiferente que se tratara de Goppeln o de Golberode, al sur de Dresde. Le importaba sólo, seguramente, la posibilidad que como artista descubría en aquel sencillo motivo: A pequeña distancia, se le ofrecía una ladera con algunas casas y la calle que sube hacia la iglesia. Fue en 1910. De mayo a julio de ese año, Heckel había estado en la costa del Mar del Norte, y el mes de agosto lo pasó trabajando en compañía de Kirchner y Pechstein en los lagos de Moritzburg, cerca de Dresde.

Aldea sajona lo pintó sobre una tela de lino de tejido tosco, cuya estructura forma parte del efecto del cuadro; el propio autor, presumiblemente, extendió sobre la tela una capa de greda, como preparación, utilizando además una técnica pictórica similar a la del temple para evitar el excesivo brillo de los colores. La pincelada es sumamente enérgica, y las formas recuerdan los perfiles cortantes de las xilografías.

Resulta visible que *Aldea sajona* es un cuadro de ambiente estival. Al penetrar en la calidad expresiva de la pintura, se percibe calor y luz, plenitud y fuerza, y se descubre en ella una vitalidad vigorosa e ingenua a un mismo tiempo.



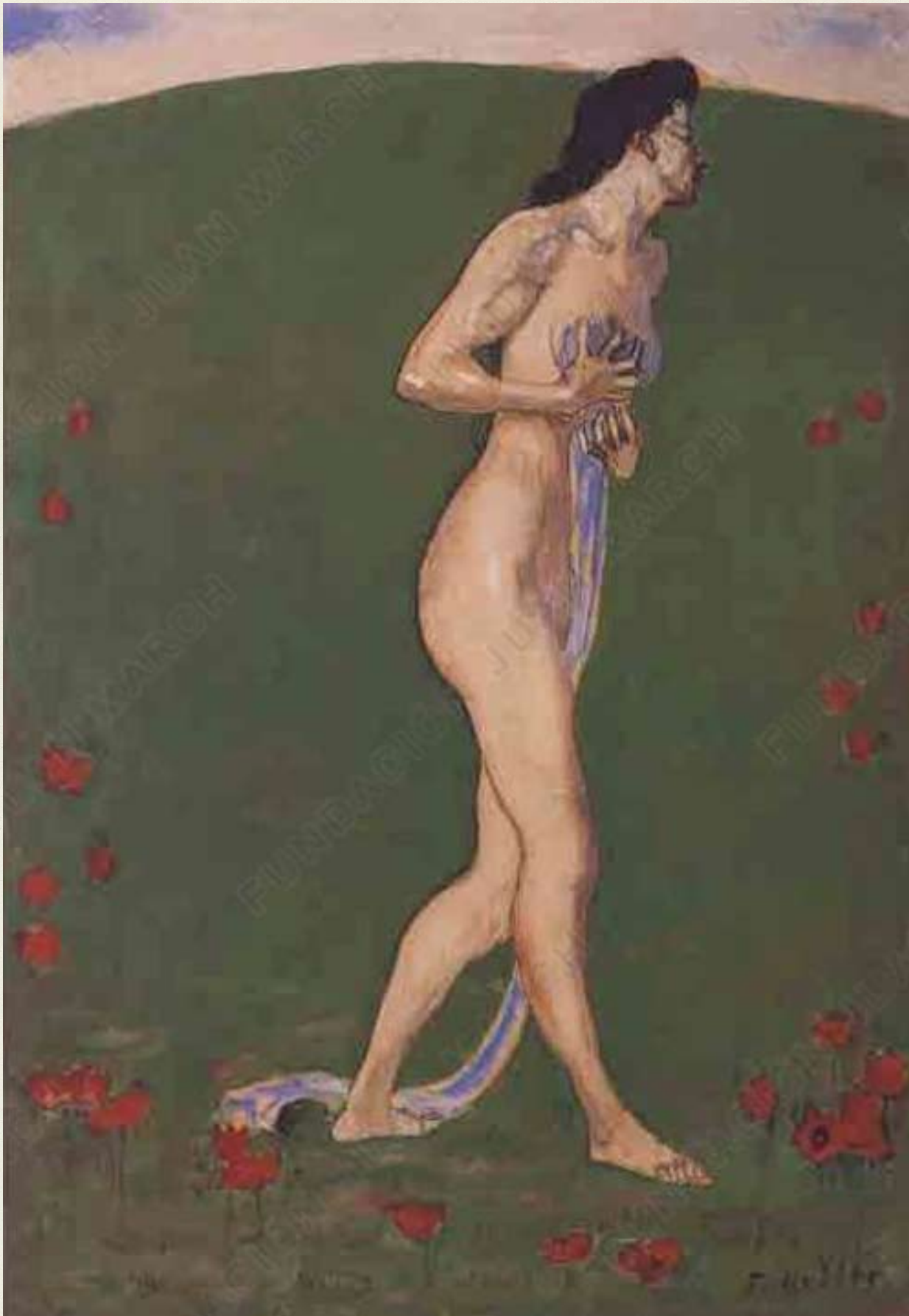
23

FERDINAND HODLER

1853, Berna. 1918, Ginebra.

24. Sentimiento, c. 1903-1904.
Temple sobre papel, aplicado sobre lienzo.
39 x 27 cm.

Este cuadrito es un estudio para la gran composición del mismo título en la que cuatro mujeres expresan, según sus respectivas actitudes, diferentes disposiciones anímicas. Sólo la mujer de la izquierda está enteramente desnuda; ésta es la que se corresponde con la presente obra. Ferdinand Hodler se revuelve contra *el loco apresuramiento en pos de la diversidad* que se apreciaba en el arte de su tiempo; él busca la *esencia de la Naturaleza*, lo que llama la *conexión interna de las cosas*. Su arte, mediante la simplificación —es decir, liberándose de todos los detalles aislados que nada dicen—, tiene que dar forma a lo imperecedero de la Naturaleza y revelar un nuevo orden inherente a las cosas. La repetición en forma y figura —él habla de paralelismo— es para el artista un medio de obtener la elevación de la intensidad, y útil para la representación de la unidad: *Ahora se comprenderán mis cuadros* Die Lebensmüden (Los cansados de la vida), Die Enttäuschten (Los desencantados), Eurythmie (Euritmia) o Der Tag (El día), *y se reconocerá que escogí estados anímicos, asuntos, temas en los que se revela del modo más diáfano la unidad de nuestro sentimiento.*



ALEXEY VON JAWLENSKY

1864, Torschok. 1941, Wiesbaden.

28. **Muchacha con peonías**, 1909.

Oleo sobre cartón, fijado sobre madera contrachapada.

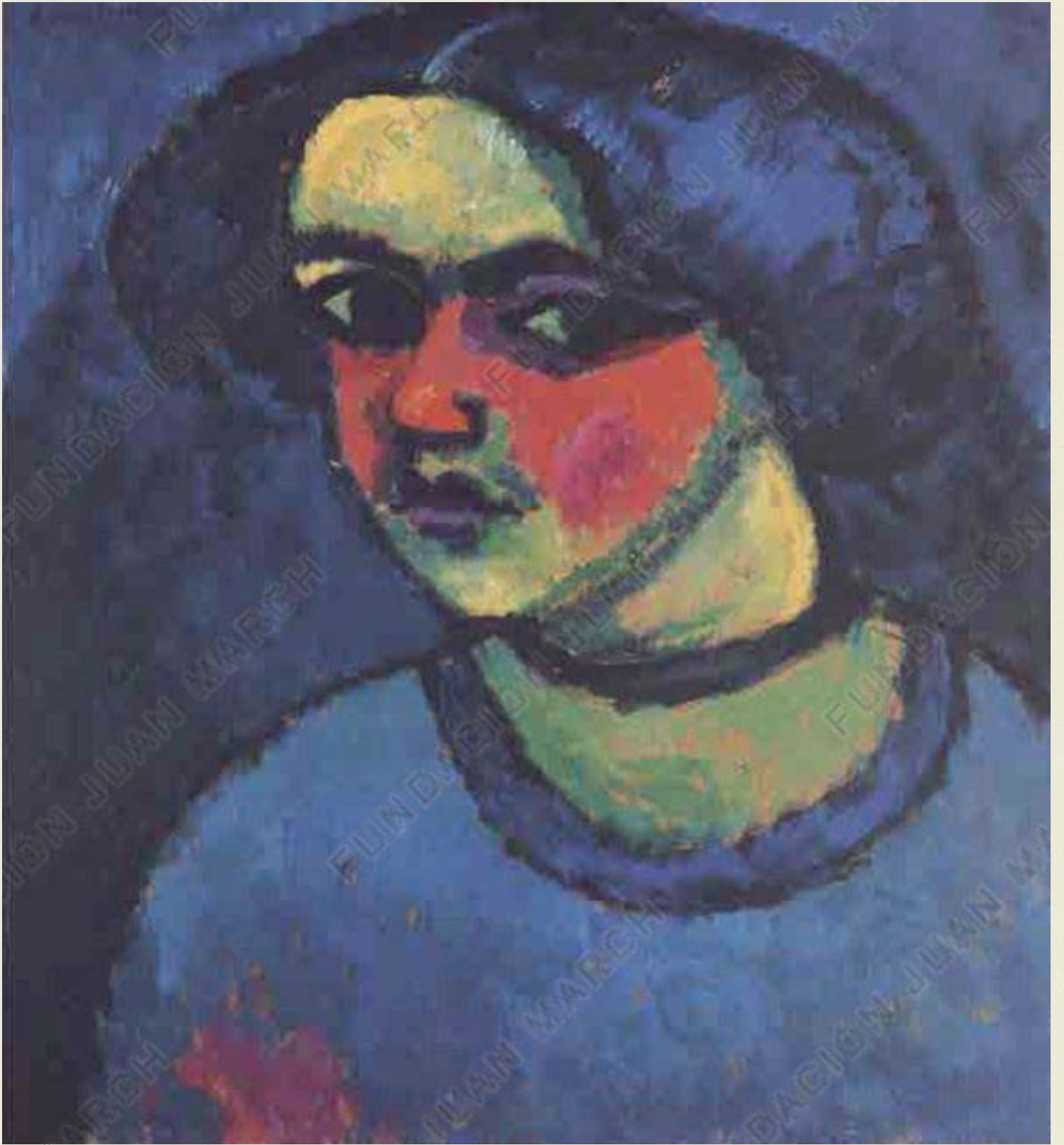
101 x 75 cm.

El cuadro, semejante a un grandioso acorde, abarca lo oscuro y lo diáfano, y entre estos dos polos despliega la pompa de un color saturado, pero amortiguado y contenido. Sirve de modelo, una vez más, Resi, una muchacha de la vecindad de la casa que habita Jawlensky. Un fantástico turbante corona la pose en que ella debe permanecer. Pero, en el cuadro, lo puesto y estático de la actitud, con el adelantamiento del codo derecho y la inclinación lateral de la cabeza, se transforma en una convincente movilidad de la composición. Ninguna clase de modelado interrumpe el vigor de las superficies cromáticas; sólo la cara está acentuada de modo algo más plástico. La fantasía colorista de Jawlensky ha convertido el tono de los cabellos en verde oliva, adornándolos con un cerco naranja a manera de diadema; esa misma fantasía es la que contrapone diversas gradaciones del rojo, esparce por encima puntos azules, da profundidad al azul del turbante, sumerge cara y brazos en suave luz, separa zonas mediante contornos negros, vuelve a servirse del verde hoja, y evita en la pincelada todo cuanto represente estatismo. La quietud del tema está plena de vibración interior. Nos hallamos ante una de las obras maestras de Alexey von Jawlensky.



29. **Los ojos negros**, 1912.
Oleo sobre cartón.
55 x 50 cm.

Mi alma no me permitía esa pintura sensual... Tenía la impresión de que debía encontrar otro lenguaje, un lenguaje más espiritual. Esto es lo que sentía yo dentro de mi alma. Fue en 1914, después de la huida de Alemania a Suiza, cuando se fue a Saint-Prex, a orillas del lago de Ginebra. Jawlensky describe esa significativa evolución interior en una impresionante carta del año 1938 dirigida al Padre Willibrord Verkade. En tiempos, según propia declaración, los temas eran para él meras motivaciones a fin de configurar el color, concebido éste con pasión verdadera; pero más tarde se ve acuciado a dar expresión, mediante colores y formas, a lo divino que siente dentro de su propio ser. El camino de Jawlensky va desde el entusiasmo por la vitalidad del color hasta la meta de la espiritualidad. *Los ojos negros* es obra surgida unos dos años antes de su huida a Suiza, y todavía en la fase de la cual dice Jawlensky que dentro de ella pintó enormes cuadros de figuras y de cabezas. Pero aquí es ya evidente el sentido en que se orienta su evolución. El alma es la que domina. No en balde lleva el cuadro ese título. Esta persona se abre en la mirada interrogante, matizada por un leve dejo de timidez.



WASSILY KANDINSKY

1866, Moscú. 1944, Neuilly-sur-Seine.

31. Iglesia aldeana, Riegsee, 1908.

Oleo sobre cartón.

33 x 45 cm.

Su libro *Über das Geistige in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte)*, primera edición, enero de 1912, lo escribió Kandinsky con esta creencia: *Hoy es el día de una libertad que resulta sólo concebible cuando está germinando una gran época.* Luego de un largo período de orientación materialista que hacía *de la vida del Universo un juego maligno y sin finalidad alguna*, el artista ve despertar el sentimiento de un nuevo valor espiritual que, consciente o inconscientemente, está exigiendo tomar forma. Se comienza a comprender que el mundo «suená» y que la materia supuestamente muerta es espíritu vivo. Si ahora, de modo misterioso, se logra entrar en el proceso creativo del artista, hacer perceptible el sonido interior que posee todo objeto, con independencia de su sentido exterior, entonces se habrá cumplido el necesario apremio del nuevo sentimiento de valor y se habrá hecho advertible la verdadera realidad del mundo. El arte que tal cosa realice se convertirá en el *pan del despertar espiritual que ahora comienza.*

Quien desee experimentar el sonido interior de las cosas debe estar en situación de *desprenderse temporalmente de sus deseos, de sus pensamientos, de sus sentimientos; debe abrirse y debe quedar vacío.* Acaso en un estado de ánimo semejante halló Kandinsky, de forma intuitiva, la entonación cromática de este cuadro, a la vista del paisaje en que se integra la iglesita aldeana.



31

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880, Aschaffenburg. 1938, Frauenkirch.

33. *Mujeres por la calle*, 1915.
Oleo sobre lienzo.
126 x 90 cm.

Es de noche y la iluminación artificial baña con luz clara las hileras de casas y las aceras de una calle de Berlín. Llegan gente hacia nosotros. Hombres ensombreados y mujeres cuya condición, parece evidente, es la de cocottes. El encuadre de la tela se concentra en tres personas: un pretendiente y dos mujeres elegantemente vestidas. Una de las damas domina el centro de la composición. En el año 1914 pintó Kirchner siete cuadros similares de escenas callejeras urbanas. A ellos seguiría el lienzo de Wuppertal de 1915. Diez años más tarde, el autor rendía tributo a la propia empresa pictórica al escribir en su diario personal de Davos: *El peligro de quedarse estancado en lo objetivo no existió para Kirchner. Su pensamiento era demasiado pictórico como para que ocurriera tal cosa. Esto lo muestran mejor que nada los grabados y los cuadros y pasteles de escenas callejeras, donde, de manera puramente icónica, uno diría que sin contenido figurativo, se transmiten sensaciones.*

Kirchner notó que el sentimiento que flota sobre una ciudad se representa a modo de líneas de fuerza. Al modo con que las gentes se integran como componentes de la aglomeración, incluso en las trayectorias que esas gentes seguían, halló él en cada caso los medios de captar lo vivido. Hay cuadros y grabados suyos en los que un mero armazón de líneas, con figuras casi esquemáticas, consigue representar de la manera más palpitante la vida callejera.



34. Retrato de Gerda, 1914-1926.
Oleo sobre lienzo.
70,5 × 55 cm.

Erna y Gerda Schilling habían abandonado la casa paterna por razones de incompatibilidad con la madrastra. Kirchner las conoció en el verano de 1912. Fue quizá Erna la que actuaba como bailarina en un local de esparcimiento; ... *era simpática, tenía buena figura, pero en su aspecto había endeblez y tristeza. Nos teníamos simpatía mutua, y se vino conmigo...*, anota Kirchner en su diario. Erna se convirtió en la compañera de su vida. Gerda era la hermana mayor; también de ella se supone que fue bailarina. El año 1914 la pintó Kirchner de medio cuerpo, más bien de busto, con un abrigo azul y un sombrero negro adornado con flores rojas. Más tarde, en los años veinte, el pintor volvió a trabajar en este retrato; debió ser en 1926. Kirchner formula escuetamente lo que, de modo general, pretende como retratista: *Poner de relieve el carácter por medio de la forma y el color.*



OSKAR KOKOSCHKA

1866, Pöchlarn. 1980, Villeneuve.

35. **Autorretrato**, 1917.
Oleo sobre lienzo.
79 x 63 cm.

Oskar Kokoschka se alista como voluntario, en 1914, en el ejército austríaco. Gracias a la ayuda de su protector, el arquitecto Adolf Loos, hace el servicio *en el más distinguido Regimiento de Caballería de la Monarquía (austro-húngara)*. El 29 de agosto de 1915 resulta gravemente herido en el campo de batalla, frente a Galizia; ha recibido un tiro en la oreja izquierda y un bayonetazo que le interesa el pulmón. *¡Al ataque! ¡Quién hubiera imaginado que esta caballeresca expresión mágica iba a transformar súbitamente a mi hermoso Regimiento de Dragones en una sangrienta masa de hombres y caballos en la que, en número creciente, corceles acobardados, empujados hacia adelante a latigazos como por manos de fantasmas, corrían sin freno hasta desplomarse en medio del fuego juntamente con sus jinetes!*

El año 1917 se establece Kokoschka en Dresde. En el cuadro, una vez más, se está preguntando a sí mismo. También en esta ocasión una de sus manos señala al pecho. Reina una gran agitación, todo se muestra revuelto, como en ebullición de movimientos e ideas: El blusón, las manos, el rostro. Verdosamente pálida, se reuerce la suelta tela. En el fondo del cuadro prosigue la tensión con tonos mates, pesantes, en profundidad indefinida. En el autorretrato se refleja el tiempo.



36. *Katja*, 1918.
Oleo sobre lienzo.
75,5 × 100,5 cm.

Kokoschka refiere: *En el Teatro Alberto de Dresde se representaron mis piezas escénicas tempranas Mörder, Hoffnung der Frauen (Asesinos, esperanza de las mujeres) y Hiob (Job), con Ernst Deutsch y la inolvidable Käthe Richter en los papeles principales. Yo había proyectado las escenografías y me hice cargo de la dirección de escena.* A juzgar por una fotografía que muestra juntos en escena a Käthe Richter y Ernst Deutsch, la actriz fue muy hermosa; según descripciones, era alta, morena, temperamental e inteligente.

Las mujeres han hecho siempre de mí un hombre nuevo, confiesa Kokoschka. En uno de los abanicos que el artista pintó para Alma Mahler, aquél aparece de rodillas ante la amada, que, mirando hacia el pretérito, diría: *Los tres ... años pasados con él fueron un único y violento combate amoroso.* Ahora se pinta a sí mismo a los pies de *Katja*, como se llama aquí, mas familiarmente, Käthe Richter. Al pintor y a la modelo no los une el diálogo de ninguna clase, pero los funde entre sí, con certeza, la movilidad de la pintura, que opera como dejando al descubierto las vías nerviosas de la existencia interior.

Parece que el cuadro fue pintado hacia finales del año 1918, es decir, en la mitad de la época en que un maniquí de tamaño natural constituye para Kokoschka uno de sus temas principales. El maniquí lo realizó, siguiendo instrucciones precisas, Hermine Moos, una modista de Stuttgart. Es verdad que Kokoschka quedó muy defraudado al ver concluido el maniquí en abril de 1919; pero lo llevaba siempre consigo, incluso hasta su palco de la Opera. Más tarde, después de que la gran muñeca sirviera de modelo para los cuadros *Mujer en azul* (1919) y *Pintor con maniquí* (1922), pasaría a manos del servicio de recogida de basuras de Dresde, luego de una noche abundante en champaña.



36

FERNAND LÉGER

1881, Argentan. 1955, Gif-sur-Yvette.

37. *Las dos mujeres y la naturaleza muerta*, 1920.
Oleo sobre lienzo.
73 x 92 cm.

El título del cuadro lo puso el mismo Léger; lo escribió en el reverso del lienzo y añadió: *2.º estado*. La denominación resulta bastante prosaica; pero ¿podría ser más precisa y concluyente? Pudo, acaso, ser más poética o más colorista, porque el cuadro estalla de vida palpante. Modos elementales de comportamiento, la posición erguida y la yacente, mantienen en equilibrio los platillos de la balanza. Tensión y relajamiento se contrapesan, lo mismo que la vitalidad y la armonía. Las mujeres, en luminosa tonalidad gris, resultan de formas geométricas y estereométricas, son construcciones realizadas a partir de cilindros, de elipses, de segmentos circulares y esféricos; pero hacen su entrada en la existencia como seres vigorosos que viven con serenidad y calma, entregados al goce de la vida misma, situados, por entero, en el presente de esa vida. En armónico juego con la naturaleza muerta y con el contraste que constituye el fondo, estas mujeres están integradas en una amplia polaridad entre lo simple y lo múltiple, lo quieto y lo móvil; dan sensación de grandeza y poseen una confortante y saludable frialdad. Comparado con composiciones de igual género del período creativo de Léger correspondientes a los comienzos de los años 20, el cuadro se distingue por su equilibrio clásico. La versión más conocida de este tema, *El gran desayuno*, de 1921, se encuentra en el Museum of Modern Art de Nueva York.



37

MAX LIEBERMANN

1847-1935, Berlín.

40. Escuela holandesa de costura, 1876.
Oleo sobre madera de caoba.
64,5 x 81 cm.

Este cuadro es un verdadero acontecimiento luminoso. Por las grandes ventanas de la clase penetra la claridad del día, pintada por Max Liebermann con efecto de contraluz, mientras las muchachas se ocupan solícitas en su trabajo de costura. El blanco abundante de los vestidos y de las labores permite que aquella claridad inicial inunde el espacio por todas partes y sin obstáculo que se le oponga marcadamente; tampoco las zonas de sombra llegan a ser oscuras. Y mientras la luz de los vidrios de las ventanas parece captable con entero verismo e incluye en su vibración las blancas paredes, la falta de nitidez obtenida por la aplicación del color mediante espátula determina la presencia, densa y diferenciada, de la luz en torno a las figuras de las muchachas. Dado que ciertos valores cromáticos azules y castaños matizan suavemente las cofias, los pañuelos y el material de trabajo de las alumnas, se funde todo en un conjunto uniforme. Rincones y paredes que podrían limitar la apertura de la escena en todas las direcciones, están ausentes aquí, faltan por completo en este encuadre, que semeja haber sido logrado como por casualidad.

En un principio, las regentes del Orfelinato Católico de Niñas de Amsterdam no querían permitir la entrada al artista, que contaba entonces veintinueve años. Más tarde, Liebermann pudo realizar un estudio del natural. Nuestra versión se pintó luego en París, con algunas modificaciones, y se expuso en el Salón de 1877 de aquella capital.



40

EDOUARD MANET

1832-1883, París.

41. El pescador, c. 1862.
Oleo sobre lienzo.
46 x 56 cm.

En la catalogación de la obra de Manet por Denis Rouart y Daniel Wildenstein, *El pescador* se data hacia 1862 y se le sitúa en el lugar inmediatamente anterior al *Déjeuner sur l'herbe* (la celeberrima composición que solemos conocer como *Almuerzo campestre*), que es de 1863. La pintura debió realizarse en la Isla de Saint-Ouen, como estudio para el fondo del *Almuerzo campestre*. Manet da allí un pequeño fragmento a lo ancho de la barca donde está trabajando el pescador. Detrás, entre estacas, se ven en el estudio dos botes amarrados al atracadero; un tercer bote aparece, boca abajo, en tierra. La orilla, en plano ascendente, semeja estar cubierta por una alfombra de verdor, y en ella crecen árboles. El fondo lo ocupa un follaje muy tupido. La sombra impera por todas partes; las embarcaciones, los troncos y el pantalón del pescador son variaciones de un oscuro tono de fondo en medio de las tonalidades verdes; la camisa, en cambio, pone el acento de máxima claridad; el sombrero amarillo, el color ocre de la tierra, así como las pocas porciones rojas, quedan subordinados a dicho acento de claridad. La poca nitidez del esbozo aumenta con la distancia; ya en el primer término, el modelado es escaso, y el pescador compone una figura marcadamente plana. Se trata, evidentemente, de trasladar lo contemplado a una continuidad pictóricamente densa que no resulte menoscabada en su intensidad por superfluos efectos ilusionistas.



41

FRANZ MARC

1880, Munich. 1916, muere en el frente de Verdún.

42. Zorro, 1911.
Oleo sobre lienzo.
50 x 63 cm.

Para Franz Marc, detrás de la apariencia de las cosas existe la naturaleza esencial, la forma verdadera. Él intuye y busca ese lado interior, espiritual, de la Naturaleza. Su camino en pos de tal finalidad es el hundimiento en el *alma* del *animal*; quiere pintar la manera en que el ser *animal* siente el mundo, y pretende, allí dentro, en compenetración panteísta, captar la dimensión religiosa de la unidad de todas las criaturas, a la vez que la autosensación de la Naturaleza, y crear símbolos que tengan su sitio en los altares de la venidera religión espiritual. *Conoced, amigos míos, lo que son los cuadros: El surgir en otro lugar*, escribe a principios del año 1915.

El zorro, nocturnamente oscuro, está echado y vigilante en medio de elementales corrientes de fuerza de la Naturaleza; está presente en virtud del luminoso amarillo, el azul acuoso, los valores tonales rojos vibrantemente ligados al animal, colores que, con el verde y la zona parda, hacen experimentable, vivible, un verdadero paraíso de lo natural. Aquí se considera siempre como cosa necesaria que cada trazo y cada color aparezcan de manera concentrada e inamovible, definitiva; es decir, la línea y el modelado deben captar el objeto del modo más sencillo, y los colores deben obedecer a sus leyes, sin tener en cuenta la verosimilitud exterior.



HANS VON MARÉES

1837, Elberfeld. 1887, Roma.

43. *Escena pastoril*, c. 1868-1869.
Oleo sobre lienzo.
49 x 63 cm.

Escena pastoril pertenece a un grupo de pinturas que representan la fase comprendida entre la obra temprana, con sus numerosos cuadros de tema militar, y la creación ya madura. A causa de ciertos fenómenos químicos, el paisaje y las figuras se han oscurecido mucho; pero el cromatismo sigue recordando todavía el característico colorido veneciano del siglo XVI. La idílica escena pastoril responde al prototipo de vida en el campo, plena de sencillez y de paz. Marées se sirve del sueño de una existencia desembarazada y libre de conflictos, utilizándolo como asunto de su tema general en figuras y paisaje; las actitudes, las espaldas desnudas de los hombres, se sus-traen a la vida cotidiana de los demás. Todavía dominan aquí las figuras —no en la misma medida que lo harían más tarde— y falta aún en la composición la sumaria estructura de obras posteriores.



- 44-45. Pèrgola y Salida de los pescadores, 1873.
Bocetos para el ciclo de frescos de la Estación Zoológica de Nápoles.
Oleos sobre lienzo.
73,5 x 63 cm., y 76 x 101,5 cm.

El Museo Von der Heydt posee 24 pinturas de Hans von Marées junto a 36 dibujos suyos y un cuaderno de apuntes. Tres de las pinturas son estudios para dos de los famosos frescos que se encuentran en la Estación Zoológica de Nápoles. El cuaderno de dibujos contiene, además, trabajos preparatorios para diversos motivos de dichos frescos. En 1870, el zoólogo Anton Dohrn (1840-1909) había fundado en Nápoles la aludida Estación Zoológica; inaugurada ésta en febrero de 1874, puede considerarse como el centro de investigaciones más moderno de cuantos, en su género, existían a la sazón.

Marées había conocido a Dohrn en Jena, el año 1869, a través del escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921). Con este último, que en 1904 recibiría título de nobleza, le unía estrecha amistad desde 1867.

El proyecto de una obra de ornato artístico para la Estación Zoológica, trabajo que debería llevar a cabo Marées, es tratado por primera vez, en fugaz conversación, en la primavera de 1873. El plan tomó cuerpo en el mes de marzo, sin que se llegara a convenir ningún detalle sobre la realización: Marées irá en mayo a Nápoles, juntamente con Hildebrand, y allí se decidirá si se considera posible, y en qué forma, el complemento de una obra artística. En efecto, hacia mediados de mayo llegan los dos a Nápoles. Poco después visitan Pompeya.

El 6 de junio de 1873 escribe Marées al teórico del arte Konrad Fiedler (1841-1895), cuya ayuda material permite a Marées trabajar libremente, y que es además quien corre con los gastos de aquellas pinturas murales: *Nuestra tarea de decorar la Estación la hemos reducido a la pequeña sala que da a la loggia de la fachada que mira al mar. Esta sala está dedicada al descanso, y es por ello la única pieza que permite la participación de las bellas artes.*

Como refiere Meier-Graefe, Hildebrand recuerda *haber pintado la cabeza de la mujer que está en la escalera, en el boceto número 21 (la Pèrgola de Wuppertal)*. Hildebrand, en una carta, describió de esta manera su participación: *Dado que nosotros, es decir, Marées y yo, nos compenetramos tan bien, pude descargarle mucho de su quehacer en los trabajos previos. A mí me correspondió la ampliación de sus bosquejos, el dibujo de las figuras a la escala debida, de modo que Marées pudiera dedicarse en seguida a pintar los grandes esbozos de color. Lo que era decorativo lo pinté yo, conforme a mis propias ideas, en tonos grises, e hice los dos bustos (Darwin y von Baer). Como es lógico, reflexionamos primero en común acerca de la distribución de la obra y lo tratamos todo, pero las pinturas mismas, como invención y como realización al fresco, son enteramente de Marées.*

La sugerencia de los motivos de los frescos la recibió Marées en Nápoles. Utilizó como modelos a los pescadores de la playa. El paisaje tiene por antecedentes motivos, libremente empleados, de los alrededores de Nápoles, en concreto del Posilipo, de la pèrgola, la fachada del Palazzo di Donna Anna que mira a la ciudad. De los cuadros de las ventanas, los naranjales de Sorrento (Meier-Graefe).

El propio Marées se expresa del siguiente modo, acerca de la elección de los motivos, en la citada carta del 20 de julio a Fiedler: *El asunto está tomado por entero del natural. El mar, con grutas, islas, orillas rocosas y arquitectura, con pescadores*



que tienden las redes, que empujan un barco a la mar; en el barco, Grant y me stesso (yo mismo); una taberna marinera, y junto a la ventana un naranjal a tamaño real, con las figuras correspondientes. Las figuras, de tamaño natural.

Marées volvió a modificar este plan: los retratos se combinaron con la taberna marinera, la pérgola, mientras en la barca aparecen remeros, un pescador, una mujer y un niño. Nuestro estudio *Pérgola* y el *Autorretrato con Hildebrand y Grant* se realizaron, pues, después de la modificación del proyecto para la pared norte. El cuaderno napolitano de apuntes de Marées que se halla en el Museo Von der Heydt contiene trabajos preparatorios para la versión definitiva de la barca y sus ocupantes y, además, para la gaviota, el recolector de naranjas y el mismo naranjal.

Con referencia a *Pérgola*, es interesante un pasaje de la carta del 3 de julio a la señora Irene Koppel; en él se dice: *Por las noches, tenemos por costumbre hacernos a la mar; mi travesía predilecta es la que lleva al Palacio (Palazzo di Donna Anna), que está junto al mar. No lejos de allí se encuentran las ruinas de la llamada Regina Giovanna, es decir, nuestra taberna; ¡qué encantador sería reunirnos allí alguna vez todos los amigos!* Esta imaginación la hizo realidad Marées en el cuadro. Del círculo de amigos forman parte ahí —además de Dohrn— Marées, Hildebrand, Grant y Kleinenberg.

Según Meier-Graefe, la *Salida de los pescadores* y el *Autorretrato con Hildebrand y Grant* fueron abandonados en la Estación, juntamente con los demás estudios. El ingeniero Petersen se quedó con ellos. Cuando éste marchó de Nápoles (dichos trabajos) pasaron a poder de su sucesor allí, Storrer. A él se los compró en 1905 el Barón August von der Heydt, por mediación del Barón von Uexküll, y los donó ese mismo año al Museo. El estudio de la *Pérgola* lo regaló Marées a su amigo Kleinenberg. De su legado, tras diversos rodeos, llegó en 1907 a manos del Dr. Reinhard Dohrn, Nápoles, que en 1909 obsequió con él a su hermano. (Meier-Graefe). Gracias a donaciones de índole privada, la *Pérgola* pudo ser adquirida en 1955 para nuestro Museo.



45

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876, Dresde. 1907, Worpswede.

47. **Muchacha con corona amarilla**, 1901.
Oleo sobre cartón.
54 x 38 cm.

El 25 de mayo de 1901 se casa Paula Becker con Otto Modersohn. El viaje de novios lleva a la joven pareja a Schreiberhau, a casa de Carl Hauptmann, y en el mes de julio pinta Paula —que ahora se firma P. M-B y cuenta veinticinco años— el cuadro de la muchacha con guirnalda, o corona, amarilla. En todos los cuadros de niños, sin excluir los que hizo de su hijastra Elsbeth, figura en primer plano lo general, la naturaleza de lo infantil, sin atribuir importancia alguna a los aspectos biográficos. El mundo de la niñez no está para ella a salvo del infortunio, pero permanece siempre dentro de un tono de sencillez y claridad, lejos del sentimentalismo. La cercanía humana en el vivir cotidiano de una ciega se contempla de forma lapidaria. Gusta de unir el tema del niño con el del animal, colocándolos simplemente uno al lado de otro, o bien en íntima compañía; o, como aquí, presenta al niño en unión de las flores y con fondo de árboles. La imagen infantil va paralela a la evolución de la artista hasta penetrar en su período creativo de máxima madurez. Durante su última estancia en París se produce una significativa modificación: Los niños aparecen representados en forma de desnudo completo. El 1 de octubre de 1902 anota Paula Modersohn-Becker en su diario: *Creo que en la pintura de cuadros no se debería pensar para nada en la Naturaleza; no, por lo menos, al concebir el cuadro. Hacer el bosquejo cromático exactamente del mismo modo que, en un tiempo anterior, se ha sentido algo en la Naturaleza. Pero mi sensación personal es lo principal de todo. Sólo cuando la he fijado ya claramente, en forma y color, entonces es el momento en que debo poner lo que, tomado de la Naturaleza, hace que mi cuadro produzca efecto de cosa natural, de manera que un profano crea que mi cuadro lo he pintado del natural y no de otro modo.*



48. Naturaleza muerta con castañas, c. 1905.
Oleo sobre lienzo.
65 x 90 cm.

Paula Modersohn-Becker eligió para esta pintura objetos sencillos: Platos, castañas, una jarrita, el pie de una lámpara. Estas cosas tienen algo en común: Son, más o menos marcadamente, cosas redondas. Extendidas unas junto a otras, el ojo puede captarlas con rapidez. Mirado oblicuamente desde arriba y de cerca, el encuadre pictórico se concentra de tal modo en los objetos que las formas redondas aparecen de gran tamaño. De esta manera, a la sencillez se añade el efecto impresionante del cuadro. *La gran simplicidad de la forma, eso es algo maravilloso*, anotó una vez Paula Modersohn-Becker. La simplicidad, dentro del contexto, forma parte de una composición en la que abundan las tensiones, la dinámica interna.



48

51. *Muchacha con flores*, 1907.

Oleo sobre lienzo.

89 × 109 cm.

Punto culminante de la serie de cuadros tardíos de Paula Modersohn-Becker sobre tema infantil es, sin lugar a dudas, este desnudo de *Muchacha con flores*. El cuerpo de la coronada figura infantil tiene algo de acartonado, y aun de leñoso, en comparación con la *Esperanza*, de Puvis de Chavannes, de 1872. Se da como posible que esa pintura sirviera de incitación a la artista. ¿Qué es lo que ésta habría sacado en limpio? Por de pronto, apenas si es posible denominar *interior* al presente lienzo si nos fijamos en lo que se extiende en torno a la muchacha. Hay, quizá, una especie de banquillo o escabel cubierto por una tela verde; al fondo vemos una pared verde-azul; a la izquierda, el rojo intenso de una cortina; en derredor, flores y una fuente-cilla redonda. En definitiva, un amueblamiento de naturaleza muy singular. En medio se halla sentada la niña; sostiene en la mano derecha, a la altura del pecho aproximadamente, una hoja en forma de corazón, mientras que la otra mano reposa sobre el muslo. Inclined la cabeza suavemente, los grandes ojos miran sin fijeza hacia un costado. Lo personal, como, por ejemplo, el nombre de la niña, parece no tener importancia. Configuración y entorno desplazan el acento a lo supraindividual. No se trata de un momento como otro cualquiera; la calidad temporal responde a la poco llamativa modificación de la estructura espacial si se la compara con el habitual espacio *ilusorio y de acción*; pero la lejanía respecto del tiempo no supone aquí rigidez o *congelación del tiempo*, sino presencia con hálito, con respiración, aunque carente de medida temporal. En esta ausencia de transcurso cronológico vibran las tonalidades de color de un espacio ensoñado, con un azul que va desde el matiz meramente sugerido hasta su atenuación, a base de verde; un espacio en el que esplenden las flores y en el que también la vitalidad del rojo cumple una función importante. La propia muchacha es, lo mismo que una flor, una criatura más de la composición pictórica, y aquí podría hallarse el tema central: el ensueño de la niña como expresión de su íntima armonía con la inconsciente Naturaleza.



51

CLAUDE MONET

1840, París. 1926, Giverny.

52. Vista del Creuse con tiempo nublado, 1889.

Oleo sobre lienzo.

73,5 × 92,5 cm.

El Creuse es un río con características de corriente torrencial en las tierras centrales de Francia; desciende de la meseta de Millevaches, atraviesa primero por abruptas gargantas, cruza después por parajes de praderas y lagunas y va a desembocar en el Vienne, afluente del Loira. Monet deseaba pintar el valle de aquel río; pero, decepcionado, escribiría el 24 de abril de 1889: *¡Nunca había tenido tan mala suerte con el tiempo! No ha habido ni tres días seguidos que resultaran favorables para pintar, de manera que me veo obligado a constantes modificaciones, pues todo está ya brotando y verdeando. ¡Yo que soñaba con pintar el Creuse tal y como lo habíamos visto! En pocas palabras, a consecuencia de las modificaciones, ando detrás de la Naturaleza sin poder captarla. Y luego, este río, que tan pronto decrece como sube; un día es verde, después amarillo; igual se seca que, en seguida, se convierte en un torrente, ¡después de la lluvia que está cayendo por estas fechas! Abreviando, me hallo extraordinariamente intranquilo. Escríbame, estoy muy necesitado de algo que me conforte...* Finalmente, pese a circunstancias adversas, surgiría una serie de vistas del río, allí donde confluyen el Gran Creuse —que llega por la izquierda— y el Pequeño Creuse. Estas vistas están tomadas desde un lugar situado en alto, y mirando hacia la corriente. Vemos la saturada irradiación cromática en el oscuro día lluvioso, la flora hirsuta y arremolinada, en trance ya de brote primaveral, que cubre las empinadas y combas laderas de la orilla. La contenida vibración por todas partes, el violento fluir del agua, la inquietud de las nubes. Todo se mueve según su modo peculiar.



52

EDVARD MUNCH

1863, Loeiten. 1944, Ekely in Skoyen.

56. Noche estrellada (Playa de Aasgaard), 1895-1897.
Oleo sobre lienzo.
108,5 × 120,5 cm.

La línea de la playa se separa suavemente del perfil del ancho, copudo árbol, y divide el paisaje con mansa fluencia. En los primeros planos todo es oscuro, negrozco, salvo el muro que avanza cortante hacia la izquierda. Apenas se reconoce el contorno que recuerda la forma de una cabeza; no llama la atención la desmañada línea insinuadora de maleza o matorrales. El silencio de la noche lo abarca y absorbe todo. Arriba se dilata la bóveda del firmamento con su centelleo suave, cuyo eco está en el reflejo de las aguas. Munch dice: *En medio de un intenso afecto de ánimo, un paisaje ejercerá en cada persona un influjo muy determinado...; mediante la representación de ese paisaje se llegará a una imagen del propio estado de ánimo...; el estado de ánimo es lo principal, la Naturaleza sólo es un medio. Hasta qué punto el cuadro se asemeja luego a la Naturaleza, no es cosa que importe. Explicar el cuadro es imposible...; lo que precisamente ocurre es esto: que no existe otra manera de explicarlo más que por lo que aparece pintado...; sólo cabe hacer una leve indicación para señalar en qué sentido hemos pensado proceder.*



56

57. Niña con sombrero rojo, c. 1905.
Oleo sobre tabla.
58 x 46,5 cm.

El tema de Munch es aquí la mirada, dirigida hacia dentro, de los grandes ojos oscuros de ese sensible rostro, sólo levemente modelado, de la muchachita del sombrero. Los cabellos, que serían seguramente castaños, cuelgan ondulantes sobre los hombros y, con la dúctil pincelada, han adquirido unos colores contenidamente luminosos. Todo lo demás está orientado a la generosidad y a la espontaneidad del tratamiento pictórico: El sombrero, el vestido, el fondo del cuadro. La colocación de la figura no tiene nada de incidental o casual; la muchacha está erguida y situada de frente al espectador. Surge un contacto emocional en el sentido de lo que aquí se intuye: algo le acontece a la niña. El ligero desplazamiento a la derecha permite notar con qué métodos tan escasamente perceptibles opera Munch en la exploración de la psique de sus modelos.



58. Deshielo en las cercanías de Elgersburg, 1906.
Oleo sobre lienzo.
71 × 91 cm.

Yo no creo en el arte que no procede del anhelo que el hombre siente de abrir su corazón. Todo arte, lo mismo que la música y la literatura, debe surgir merced a la sangre de nuestro corazón. Es palmario el paralelismo de esta confesión de Edvard Munch con la concepción propia de los románticos alemanes: *Lo que no fluye del corazón, con sentimiento vivo y profundo, tampoco puede retornar al corazón,* dijo Ludwig Richter; y a Caspar David Friedrich se debe esta lapidaria frase: *El sentimiento del artista es su ley.* Pero en tanto que el Romanticismo pretendía la *elevación del espíritu* en el sentido de una *exaltación religiosa* (C.D. Friedrich), el artista de época posterior pone las miras en su destino terrenal. Munch creó sus cuadros con profunda gravedad y con sufrimiento; esas obras son producto de largas noches en vela: ... *Ha costado sangre... Pues en estos cuadros ofrece el artista lo que le es más caro; el cuadro ofrece su alma, sus sueños, sus gozos..., ofrece la sangre de su corazón.* Tales palabras resultan confirmadas, en especial, por la obra del artista ya nonagenario, pero valen también en presencia de *Deshielo en las cercanías de Elgersburg*, cuadro pintado por Munch en el año 1906 en la selva de Turingia.



58

EMIL NOLDE

1867, Nolde. 1956, Seebüll.

59. Naturaleza muerta con caballo amarillo, 1914.
Oleo sobre lienzo.
73,5 x 88,5 cm.

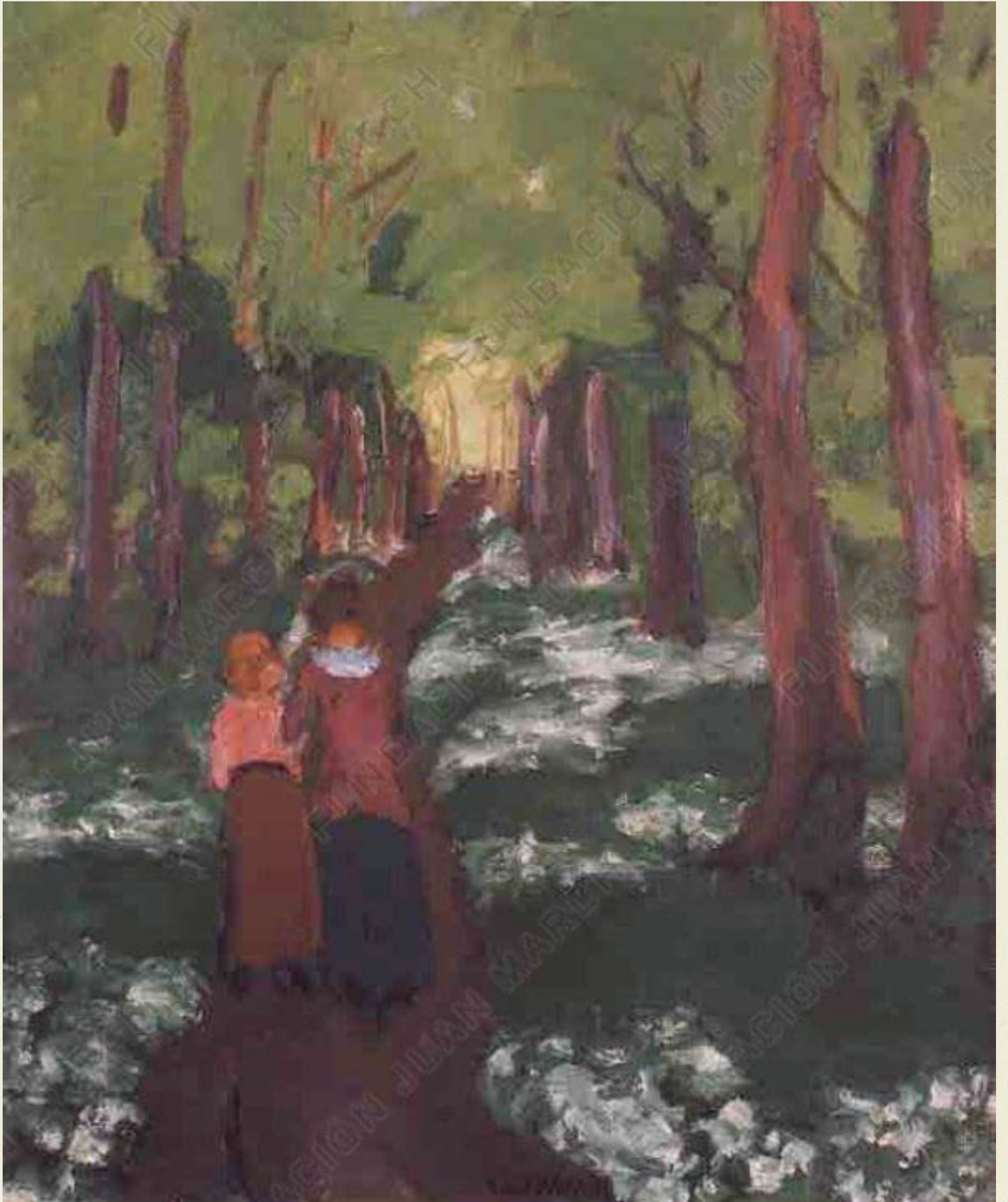
El tapiz, con las figuras de los dos extraños seres, lo proyectó Nolde en 1904; Ada, su mujer, lo tejió. Luego del viaje de 1914 al Pacífico meridional, Nolde colocó delante del tapiz un caballo echado y una figura china. La luz incide por la izquierda sobre el pequeño escenario y ahí realiza sus misteriosos juegos de duende. El caballo levanta la cabeza como venteadando algo, los ojos miran vigilantes, escucha los adentros de la estancia silenciosa. También la personilla sedente ha cobrado vida. Un hálito de exotismo y de rara lejanía flota sobre la escena. Las vivaces criaturas de fábula que animan el tapiz, que se amenazan inquietas con garras y pico, proceden, según puede advertirse, de otro mundo imaginario; pero aquí, en el reino de la fantasía noldeana, todo se compagina y armoniza entre sí. Paul Klee dijo una vez de Nolde que era el *alma primigenia*. Parece como si aquí se hiciera presente la hondura de ese alma.



60. Primavera en el hayedo, 1915.
Oleo sobre lienzo.
88,5 x 77,5 cm.

En el suelo, en medio de un oscuro verdor musgoso apretado en espesos hacedillos, crecen numerosas florecitas blancas. Son, quizá, anémonas de la variedad que suele florecer al abrigo de las hayas; Nolde las ha insinuado sólo sumariamente. La sombra del hayedo es bastante clara; el florecer bajo el joven follaje, los troncos de colores frescos, los vestidos de las muchachas y el vibrante movimiento que cunde por doquier orientan la mirada hacia un claro de bosque iluminado por el sol, y todo comunica la feliz, bienhechora sensación: Es primavera.

Nolde se sentía ligado a la Naturaleza hasta lo más profundo de su ser. Gustaba de las horas tranquilas, solitarias, de la larga demora en quietud, en las que le era posible dejarse inundar y hechizar por la vida y su misterioso crecimiento. El tema de nuestro cuadro le resultaba familiar desde hacía bastante años. Evocando su estancia de 1903 en Guderup, en la isla danesa de Als, escribió: *Todos los días hacía mi camino hacia abajo, hacia el taller. Mi camino, largo y tortuoso, a través del bosque y a lo largo de la pedregosa playa. Yo conocía cada árbol, cada piedra; los acariciaba: Las piedras, quietas y duras; los árboles, susurrantes, como conversando, cuando arriba, en sus copas, jugaba con ellos el viento. Yo amaba al bosque. Sentía dolor al contemplar cómo, al otoño, llegaban los leñadores y, golpeando, serrando, abatían los árboles más hermosos. Estos caían con ruido atronador, quedaban atravesados en mi camino y yacían muertos, ellos, los altos, magníficos troncos, perdida la copa, hasta que los caballos de tiro los arrastraban a la mar, donde los barcos cargueros holandeses los recogían y se los llevaban. Los pájaros, los corzos, los arbustos de bayas, los hongos, yo los conocía a todos, y también la gran zorrera, donde era espléndido contemplar, desde un árbol, en la estrecha franja de sol que los iluminaba, el juego de los zorros jóvenes.*



PABLO PICASSO

1881, Málaga. 1973, Mougins.

61. El hombre de la esclavina, 1900.
Oleo sobre lienzo.
81 x 50 cm.

Algo desmañado en su actitud, ahí está, en una habitación, el fumador de pipa. Al fin y a la postre, se trata de un motivo indiferente, pues el verdadero tema del cuadro es el traslado del espacio y la figura a un contexto pictórico que, a modo de un tapiz de colores, junta lo espacialmente separado y lo objetivamente disímil. En la mitad inferior del cuadro ocurre eso merced a la pincelada vertical y evanescente, en tanto que por encima del nivel de la mesa las pinceladas, de menor longitud, se unen en haces con un propósito más bien constructivo, como elementos de construcción. Algunas excepciones, como los zapatos o los objetos que aparecen sobre la mesa, colocan acentos en la obra sin que se produzcan rupturas indeseables.

En octubre de 1900, Pablo Picasso y Carlos Casagemas, compañeros de taller en Barcelona, hacen un viaje a París, donde visitan la Exposición Universal y ven en diversas galerías obras de Cézanne, Degas y de otros artistas más jóvenes, como Toulouse-Lautrec, Bonnard y Vuillard. Poco antes de las Navidades, regresan a España. Antes de este viaje, el pintor malagueño emplea como firma habitual de sus obras *P. Ruiz Picasso*; en París, *P. R. Picasso*, y luego de la vuelta a Barcelona, *Picasso*. Esto hace presumir que el *Hombre de la esclavina*, firmado *P. R. Picasso*, fue pintado en París en el otoño de 1900.



61

63. *La familia del arlequín*, 1908.
Oleo sobre lienzo.
100,5 × 81 cm.

¿Qué sirve aquí de enlace entre el cuadro y el título? Aparte del bicornio, el conjunto formado por tres personas; pero, fuera de ello, el tema no es esencial, pues el hombre, la mujer y la pequeña figura, con independencia de antecedentes temáticos, han sido objeto de transformación. Se nos aparecen en las tonalidades pardas y verdes de la tierra y la vegetación —notamos que nos vienen a la memoria los paisajes de Cézanne—, combinadas con el gris y el negro. Y están distintamente penetradas por formas geométricas: Suaves en la sensación de blandura del cuerpo femenino, amplias de trazo en la seca, desgarbada, figura del hombre; con riqueza de facetas en el cuello de éste, y con propósito experimental en la configuración de los rostros. La cabeza del arlequín se basa en una fórmula creada por Picasso en la época de su estudio y análisis de la escultura africana; esa fórmula consiste en la conjunción del puente de la nariz y la frente, que vienen a representar una continuidad, juntamente con una forma muy acusada, paralela ésta a la mejilla o al cuello. Aquí, esa forma fundamental resulta de haces de pinceladas —también esto recuerda a Cézanne— que, tanto por su figura como por su sombreado, articulan la cara y la modelan.

La familia del arlequín es la última y más rotunda de las tres composiciones de singular relevancia que, procedentes de la fase cubista temprana del pintor, reúnen un conjunto de tres figuras. Es una pirámide de cuerpos transformados y de inaccesible presencia; es como una escueta montaña hecha de cristales de roca de formación primitiva.



- 65 Mujer desnuda jugando con un gato, 1964.
Oleo sobre lienzo.
97,5 × 195 cm.

La mujer descansa. Cómodamente tendida, juega con un gato negro. Pero su mirada y sus pensamientos están ajenos a la acción de jugar. Los grandes ojos miran hacia una lejanía indefinida con igual intensidad que hacia dentro. La cabeza no participa de la actitud de relajamiento: Algo inquietante interrumpe el goce de la existencia. La disposición interna entre juego y preocupación ¿se expresa también en la construcción formal del cuerpo?

En 1964, entre los meses de enero y mayo, el artista, que cuenta a la sazón ochenta y dos años de edad, pinta una serie de cuadros con mujeres en posición yacente. Algunas de ellas aparecen con la compañía del gato. Son muy diferentes las unas de las otras. Notablemente instructiva es la comparación con los estudios de piernas realizados el 19 de enero de aquel año, dado que esos trabajos se mantienen cercanos al modelo y conservan la banalidad de lo cotidiano, en tanto que el abstraccionista lenguaje formal de las pinturas diferencia y configura comprensiblemente un sentido de la existencia, y ello sobre un plano más general, desprendido de lo profano.



65

ODILON REDON

1840, Burdeos. 1916, París.

66. Perfil femenino en ojiva.
Oleo sobre papel.
62 x 49 cm.

¿Estamos mirando en un espejo cuyo arco apuntado posee, por así decirlo, un doble eco? Redon deja abierto todo interrogante, no define situación alguna; en efecto, la acción de definir sería por entero inadecuada a su poesía. La muchacha, aunque próxima, es como una aparición dentro de un espacio indefinido. La posición de la cabeza, sombreada de color castaño e inclinada en actitud de meditación, recuerda la pintura de vasos griega. Un preciso contorno establece la separación entre el perfil y el profundo azul del fondo, con su eco complementario en el luciente tono naranja. Al lado, centellea el vestido lo mismo que las flores de alrededor. Todo permanece en estado de ingravidez; y lo que posee en sí carácter material produce el efecto de algo que se ha concentrado, en medio de una sensible transparencia. Este cuadro de la joven de perfil ha adquirido la dimensión de lo enigmático, lo habita una rara profundidad, está lleno de una singular quietud y de un extraño florecer.



67. Flores, c. 1910.
Oleo sobre lienzo.
73 x 54 cm.

La voluntad, por sí sola, nada puede en el arte; todo surge de la voluntaria y espontánea entrega del acercamiento a lo inconsciente: Ésta sería la savia vital, el origen divino, y la fantasía sería su mensajera. Tal es la convicción básica de Redon, según la expusiera en 1898. Ante el motivo concreto, resulta decisivo para él *lo que se extiende más allá del objeto, lo que lo atraviesa con sus rayos o lo amplía, y transporta el espíritu a la región de lo misterioso, a la confusión de la incertidumbre, con su preciosa inquietud*. La presente naturaleza muerta está pintada de tal modo que, rebasando la belleza de las flores, se experimenta la presencia de una calidad que resiste a toda verificación y corrobora lo declarado por Redon en 1910: *Por lo que a mí atañe, creo haber hecho un arte expresivo, sugestivo, indefinible*.



OSKAR SCHLEMMER

1888, Stuttgart. 1943, Baden-Baden.

70. **Relieve H**, 1919.
Yeso.
67,5 × 28,5 cm.

Mann in aufgeteilten Formen (Hombre en formas repartidas) se titula un dibujo de Schlemmer realizado hacia 1916. Este título, en realidad, no sería nada adecuado para el *Relieve H*. Pero, realmente, también aquí resulta válido el principio del reparto o distribución mediante formas geométricas si nos fijamos en esta figura erguida y vuelta hacia el lado izquierdo. Pero esas formas están referidas unas a otras de manera tan convincente que se produce la impresión de una totalidad polifónica. Elementos rectos y arqueados mantienen el equilibrio del conjunto, es decir, que la multiplicidad se conserva en un estado de mutuo contrapeso de sus partes, contrapeso pleno de tensión y, al mismo tiempo, de firme solidez. En medio de la complejidad impera el espíritu de la claridad, y además se percibe el son de algo virginal y primigenio. En virtud de la cambiante altura de relieve, la luz incidente contribuye a la configuración de manera delicada pero decisiva, y expande un hálito de poesía sobre la figura.

Schlemmer experimentó con este tema. Hubo, o hay, una versión polícroma con bolas de vidrio incrustadas y con diferenciada estructura superficial; existe además una versión con aditamento de bronceado. El presente vaciado en yeso, el de Wuppertal, debió realizarse todavía en vida del artista; otros ejemplares en yeso y en metal son ya de ejecución póstuma.



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884, Rottluff. 1976, Berlín.

74. **Dos mujeres**, 1914.
Oleo sobre lienzo.
102 x 87 cm.

Una sola vez se manifestó públicamente Karl Schmidt-Rottluff acerca de su arte; esto fue en el año 1914, en el número de marzo de la revista *Kunst und Künstler* (Arte y Artistas): *De mí sé decir que no tengo un nuevo programa de arte; tengo sólo el inexplicable anhelo de captar lo que veo y lo que siento y encontrar para ello la expresión pura. Sé únicamente que eso son cosas a las que puedo acercarme por los medios propios del arte, pero no mentalmente ni con la palabra.* En junio del mismo año va por primera vez a Hohwacht, aldea de pescadores de la región de Holstein, a orillas del Báltico. Trabaja en un nuevo tema. En lugar de las bañistas en la playa, pinta ahora mujeres vestidas, con fondo y ambiente de paisaje. El cuadro de Wuppertal es ejemplo de esta modalidad pictórica. Aquí, las dos mujeres, no ocupadas en una actividad concreta, llenan prácticamente el primer término de la composición. No se limitan a *estar* en el paisaje, se hallan en armonía con él: En ello reside el tema interior, el tema lírico del cuadro. Las formas angulosas, esquinadas, le imprimen un carácter de marcada aspereza.



CHAIM SOUTINE

1893, Smilovitschi. 1943, París.

75. **Las Gargantas del Loup, cerca de Vence, 1921-1922.**
Oleo sobre lienzo.
60 x 73 cm.

El escultor Jacques Lipchitz, que en 1915 presentó a Chaim Soutine a Amedeo Modigliani, relata lo siguiente: *Cuando Modigliani se hallaba a punto de morir, dijo a su marchante Zborowski, poeta polaco, que a él le tocaba ahora partir del mundo, pero que le dejaba a Soutine, un hombre de genio.* En 1919, Soutine abandona París y se dirige a Céret, localidad situada en los Pirineos franceses; con interrupciones ocasionales, permanece allí tres años. Hace viajes a, entre otros lugares, Cagnes-sur-Mer, y pinta en sus cercanías, junto a las gargantas por donde discurre el pequeño río Loup. El pintor lleva una vida agotadora. Michel Georges-Michel cuenta: *Se marcha al campo, se instala en una cochiguera, se levanta a las tres de la madrugada, hace veinte kilómetros a pie cargado con sus lienzos y sus pinturas en busca de un lugar que le agrada, y regresa para dormir. El comer se le olvida. Lo encontramos entre lienzos desenrollados, sumergido en el sueño.* En este artista pugnan por tomar expresión emociones indómitas alimentadas por fuertes energías, y esas emociones arrastran y barren, en una embriaguez dionisiaca, el estatismo normal de los motivos paisajísticos. Pero la fuerza liberada no da lugar a caos alguno. Incluso cuando esta fuerza llega a revolverlo todo y a hacerlo tambalear, en el cuadro queda sometida a su configuración. Soutine no se da por satisfecho con ello. Cuando en 1922 regresa a París con más de dos centenares de cuadros, Zborowski, que ha estado pagando al pintor anticipos mensuales, sólo después de una pelea a brazo partido consigue salvar de la destrucción algunas obras.



75

CARL SPITZWEG

1808-1885, Munich.

76. *El filósofo en el parque.*
Oleo sobre lienzo.
27,5 × 34 cm.

Los tiempos de esplendor del señorial parque están lejos. Nadie lo cuida ya. Un hombre de avanzada edad, con gabán y gorro, se dirige pausadamente, entre un templete y la estatua de una musa, hacia la parte soleada del parque donde el camino hace una inflexión. El hombre, sumido en sus pensamientos, está bien distante del ajetreo y el bullicio del mundo.

El propio Spitzweg pudo haber hecho una vida contemplativa semejante a la de ese *filósofo*, pues ya en sus años jóvenes una herencia cuantiosa le libró de preocupaciones materiales. Sin embargo, se cuenta que, cuando aproximadamente mediaba la cincuentena, *empezaba casi todos los días un cuadro y seguía trabajando, por lo menos, en otros tres, de manera que casi a diario estaba en el caballete una pintura distinta.* En diálogo con su amigo, el también pintor Moritz Von Schwind, se lamenta cómicamente:

Yo: *¡Oh, cielos, qué difícil es el arte!
 ¡Y qué esquivada la diosa gordezuela!*

Schwind: *Sí, querido; si no, podría darte
 lecciones cualquier tipo sin escuela.*



76

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

1864, Albi. 1901, Palacio de Malromé Gironde.

77. **María la gorda**, 1884.

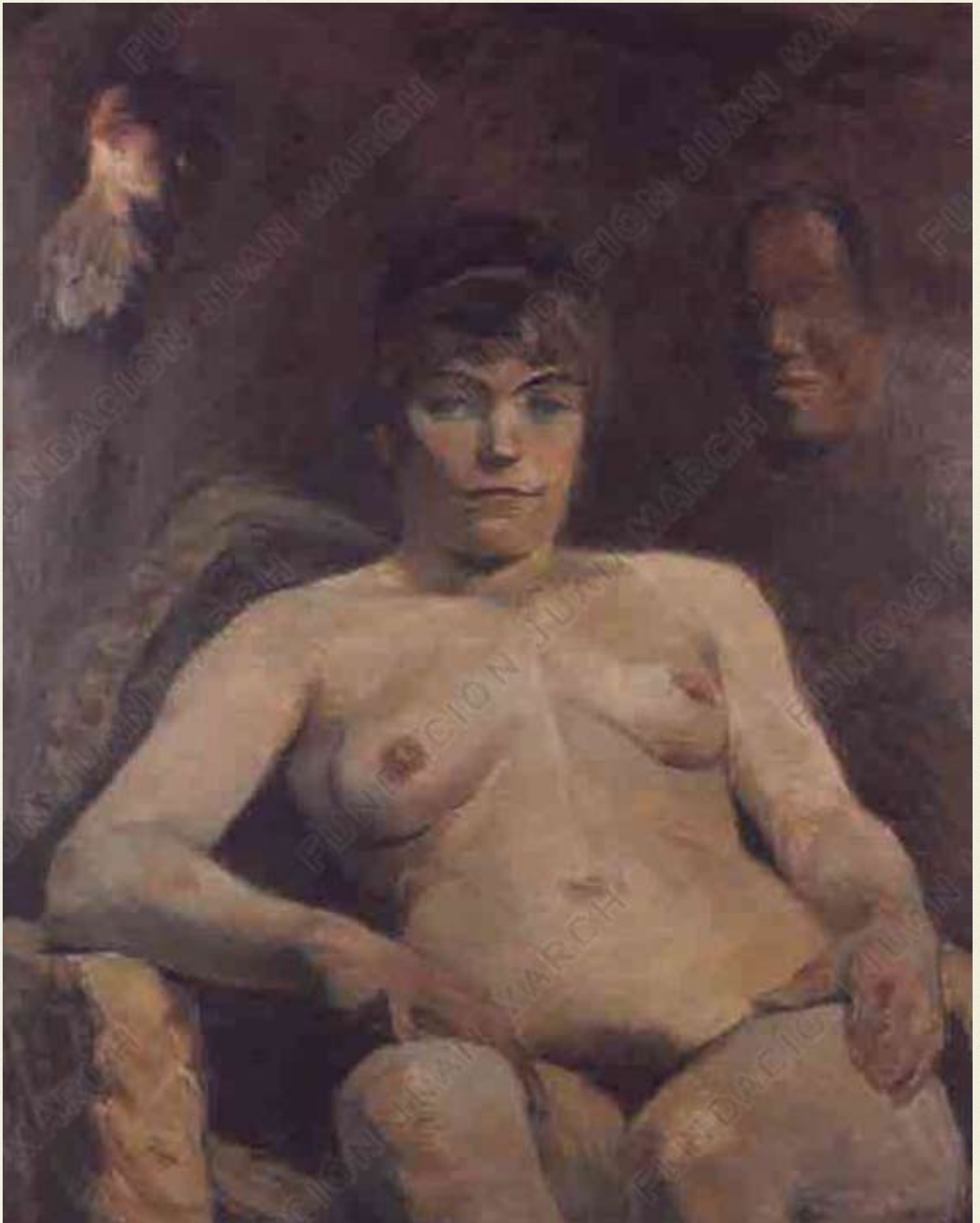
(Obra conocida también como la *Venus de Montmartre*).

Oleo sobre lienzo.

80,5 × 65 cm.

Toulouse-Lautrec cuenta veinte años cuando pinta el cuadro de *María la gorda*. Es un hombre pequeño, lisiado a consecuencia de las fracturas sufridas en ambas piernas, y se encuentra en una fase de transición. En el verano de 1884 abandona la casa paterna. *Estoy muy bien alojado en casa de mi amigo* — escribe a la madre —, *tan bien que ya me asalta obligadamente el temor de convertirme en un estorbo*. Allí, en el corazón de Montmartre, vive algunos meses en inmediata cercanía al admirado Degas, y conoce un mundo que hasta entonces le había sido extraño; se mueve por el cabaret de artistas *Chat Noir*, el *Moulin de la Galette*, el *Elysée Montmartre*.

Toulouse-Lautrec mira a su modelo, a la *Venus de Montmartre*, de otra forma que un Courbet contemplaba a las mujeres desnudas de sus cuadros, y también de otra forma que un Gauguin veía a Suzanne en el *Desnudo de una mujer cosiendo*, de 1880. Tampoco en Degas existe nada comparable. El pintor mira aquí derechamente al rostro de la meretriz marcada por los años y la vida, y lo hace como pudiera hacerlo, por ejemplo, con la madre o con el *Viejo obrero*, de 1882. Aquí, en la cara, y no en el tronco de la figura, está el centro del cuadro. Instalada en su asiento conforme a exactas instrucciones del artista, María está mirándole también a él, y los rasgos de su faz, junto a una máscara japonesa del teatro *No*, revelan con claridad la atmósfera real de toda una existencia.



RELACION DE
ARTISTAS Y OBRAS

MAX BECKMANN

1884, Leipzig. 1950, Nueva York.

1899-1903, estudios en la Academia de Artes de Weimar. 1903-1906, viajes a París, Ginebra y Berlín. 1910, miembro de la directiva de la Secesión berlinesa. 1914-1915, servicio militar. 1915-1933, en Frankfurt del Main, donde, de 1925 a 1932, regenta una cátedra en la Escuela de Arte Städel. 1933, es depuesto de dicha cátedra; regresa a Berlín. 1937, se presentan 101 pinturas en la exposición *Arte degenerado*. Emigración; reside en Amsterdam. Al final de la guerra, pasando por Niza, se traslada a los Estados Unidos. Desempeña una cátedra en la School of Fine Arts de la Universidad de Washington, Saint Louis, y desde 1949 es profesor en la Art School del Brooklyn Museum de Nueva York.

1. **Autorretrato en traje de clown**, 1921.
Oleo sobre lienzo.
100 × 59 cm.
2. **Acróbatas del aire**, 1928.
Oleo sobre lienzo.
215 × 100 cm.
3. **Golden Arrow: Vista desde la ventanilla del tren expreso**, 1930.
Oleo sobre lienzo.
92 × 60 cm.
4. **En el tren: Norte de Francia**, 1938.
Oleo sobre lienzo.
70 × 90 cm.
5. **Gran exhibición de variedades, con mago y bailarina**, 1942.
Oleo sobre lienzo.
115 × 150 cm.

PIERRE BONNARD

1867, Fontenay-aux-Roses. 1947, Le Cannet.

1886-1887, estudios de Derecho. Estudios de Arte en la Academia Julian. Conoce a Paul Sérusier y a Maurice Denis. 1888, estudios en la Academia de Bellas Artes, donde coincide con Edouard Vuillard. 1889, ejerce la judicatura, que abandona en 1890 para dedicarse exclusivamente a la pintura. Comparte un estudio con Denis y Vuillard. Forma parte del grupo de los *Nabis*. A partir de 1892, expone en el Salón de los Independientes. Desde 1910 reside frecuentemente en el sur de Francia. En 1912 se establece en Vernon, cerca de Giverny. 1925, se traslada a Le Cannet.

6. **El mantel blanco**, 1925.
Oleo sobre lienzo.
100 × 109 cm.
-

PAUL CÉZANNE

1839-1906, Aix-en-Provence.

Durante su época de estudios secundarios en Aix, amistad inicial con Émile Zola. 1860-1861, estudios de Derecho. 1801, marcha a París con Zola. Estudios en la Academia Suiza, donde conoce a Camille Pissarro y Jean-Baptiste Armand Guillaumin. Se suma en 1866 al grupo de pintores de los *Impresionistas* y es rechazado habitualmente en el Salón. 1871-1874, con Pissarro en Auvers-sur-Oise, donde se inicia en la pintura al aire libre. 1874, exposición de los *Impresionistas* en el estudio de Nadar, en el Boulevard des Capucines. Hasta 1879, en París, vive junto a la Gare Montparnasse. 1882, regreso a Aix, donde reside hasta su muerte, con excepción de cortos viajes a París, Bélgica y Holanda.

7. **El Hermitage en Pontoise**, 1881.
Oleo sobre lienzo.
46,5 × 56 cm.
8. **Retrato de Paul Cézanne (hijo del artista)**, c. 1884-1886.
Oleo sobre lienzo.
20,2 × 12,3 cm.
9. **Mujer desnuda**, c. 1886-1890.
Oleo sobre cartón.
44 × 62 cm.



8

LOVIS CORINTH

1858, Tapiau. 1925, Zandvoort.

Estudios de segunda enseñanza en Königsberg. 1876-1880, aprendizaje en la Academia de Pintura de Königsberg. 1880-1884, estudia con Ludwig Von Loefftz en Munich. 1884, en París; trabaja con Adolphe William Bouguereau en la Academia Julian. Recibe perdurables impresiones de la pintura flamenca del siglo XVII y de la pintura francesa contemporánea. 1891-1902, en Munich, con Franz Von Stuck, Wilhelm Trübner y Fritz Von Uhde, funda la primera Secesión. Desde 1902 reside en Berlín, donde, juntamente con Liebermann y Slevogt, presta decisivo apoyo a la Secesión. 1915, preside la Secesión berlinesa.

10. **Retrato del pintor Benno Becker (Hombre leyendo el periódico)**, 1892.
Oleo sobre lienzo.
87 × 92 cm.
11. **Rudolf Rittner en el papel de Florián Geyer**, 1906.
Oleo sobre lienzo.
180,5 × 170,5 cm.
12. **Naturaleza muerta con flores**, 1920.
Oleo sobre lienzo.
120 × 125 cm.
13. **Jardín en Berlín-Westend**, 1925.
Oleo sobre lienzo.
80 × 100 cm.

GIORGIO DE CHIRICO

1888, Volos. 1978, Roma.

1905, estudios en la Academia de Artes de Munich, con Max Klinger. Se establece en 1909 en Milán y en 1911 en París. 1915, regresa a Italia. Entra a prestar el servicio militar. 1917, en Ferrara con las tropas de su país. Funda con Carlo Carrà la *Scuola metafísica*. Desde 1925, de nuevo en París. 1940, regreso definitivo a Roma, donde reside hasta su muerte.

14. **Pintura metafísica**, 1917.
Oleo sobre lienzo.
73 × 60 cm.

SALVADOR DALI

1904, Figueras.

1921, en Madrid, comienza sus estudios de arte en la Academia de San Fernando. Amistad con Federico García Lorca y Luis Buñuel. 1924, se ve excluido, por motivos políticos, de los estudios académicos, y es detenido en Figueras. 1926, expulsión de la Academia con carácter definitivo. Viaje a París; conoce a Pablo Picasso, Joan Miró y André Breton. Pertenece al grupo surrealista. 1929-1930, colaboración en las películas de Buñuel *El perro andaluz* y *La edad de oro*. 1933, primera exposición individual en los Estados Unidos. Colabora en la publicación surrealista *Minotaure*. 1934, rompe con Breton. 1938, instala su estudio en Roma; representación de su ballet *Bacanal* en la Metropolitan Opera House de Nueva York. 1940, regresa a España y marcha luego a California. 1948, vuelve a Port Lligat; primeros cuadros religiosos. 1950-1952, *Manifiesto místico*.

15. **Verdadera imagen de «La Isla de los Muertos», de Arnold Böcklin, a la hora del Angelus**, 1932.
Oleo sobre lienzo.
77,5 × 64,5 cm.

EDGAR DEGAS

1834-1917, París.

En su juventud, le impresiona hondamente el arte de Jean Auguste Dominique Ingres. Termina su formación en el Lycée Louis-le-Grand; a partir de 1853, estudios de Leyes. 1854, decide consagrarse a la pintura. Ingresa en la Escuela de Bellas Artes; alumno de Lamothe. 1856-1860, estancias en Italia, principalmente en Roma. Por esos años viaja también a Inglaterra y a Bruselas. 1870-1871, servicio militar. 1873, viaje a Norteamérica; permanece por algún tiempo en Nueva Orleans. 1874, participa en la primera exposición de los *Impresionistas*. 1880, estancia en España. Luego, casi exclusivamente, en París.

16. **Bailarinas en el foyer**, c. 1895-1896.
Oleo sobre lienzo.
70,5 × 100,5 cm.
-

OTTO DIX

1891, Untermhaus/Gera. 1969, Singen/Hohentwiel.

1909-1914, asiste a la Escuela de Oficios Artísticos de Dresde. 1914-1918, servicio militar. 1919-1922, estudios en la Academia de Artes de Dresde. 1922-1925, en la Academia de Artes de Düsseldorf. Contacto con el círculo de artistas de Johanna Mutter Ey y con el grupo *La Joven Renania*. 1923-1924, ciclo *La guerra* (50 grabados). 1925-1927, en Berlín. 1927-1933, enseña en la Academia de Artes de Dresde. 1933, cesa en su puesto. Se traslada a Randegg, cerca de Singen. 1936, se instala en Hemmenhofen/Lago de Constanza. 1945-1946, prisionero de guerra de los franceses en Colmar. 1962, en la Villa Massimo, Roma.

17. **A la Belleza**, 1922.

Oleo sobre lienzo.
140 × 122 cm.

18. **Retrato de Karl Krall**, 1923.

Oleo sobre lienzo.
90,5 × 60,5 cm.



18

KEES VAN DONGEN

1877, Delfshaven. 1968, Montecarlo.

1889, aprendizaje en la fábrica de malta de su padre. Simultáneamente asiste a unas clases nocturnas de dibujo. 1895, dibujante del periódico *Rotterdammer Nieuwsblad*. Viaje a Nueva York como camarero de un barco. Desde 1897, en París. 1903, hace dibujos para *La Revue Blanche*. 1904, amistad con Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse y Albert Marquet. 1905, participa en el Salón de Otoño con el grupo de los *Fauves*. 1906-1907, tiene su estudio en el *Bateau Lavoir*; se mueve en el círculo reunido en torno a Picasso. Expone en 1908 con la comunidad de artistas *El Puente*. Numerosos viajes: Entre otros, a Marruecos, 1910, y a Egipto, 1913. Se especializa en el retrato. 1957, se establece en la Costa Azul. A partir de 1965, reside en Montecarlo.

19. **Desnudo**, c. 1907.

Oleo sobre lienzo.
100 × 81,5 cm.

20. **Retrato del Barón August von der Heydt**, c. 1912.

Oleo sobre lienzo.
130,5 × 97 cm.

LYONEL FEININGER

1871-1956, Nueva York.

1887, traslado a Hamburgo. Abandona los estudios de Música y asiste a la Escuela de Oficios Artísticos. 1888-1890, estudios en la Academia de Berlín. 1892-1893, en París. 1894-1906, en Berlín, como dibujante de periódicos alemanes y estadounidenses. 1906-1908, en París; comienza la obra pictórica. Viaje a Londres. 1908, regresa a Berlín. 1914, acercamiento al cubismo y al futurismo. 1919-1933, maestro en la *Bauhaus* de Weimar y Dessau. 1933-1936, en Berlín. 1936, se traslada a los Estados Unidos. Desde 1937, en Nueva York.

21. **La iglesia de Mellingen**, 1920.

Oleo sobre lienzo.
60,5 × 75,5 cm.

PAUL GAUGUIN

1848, París. 1903, Atuona Hiva Oa, La Dominique (Islas Marquesas).

Vive de 1852 a 1855 en Lima (Perú); hasta 1865, en Orleáns. Luego, servicio en la Marina. 1871, ingresa en la casa de la banca Bertin, en París. Hace capital mediante negocios. 1873, matrimonio con una danesa. Desde 1874, dedicación a la pintura. 1876, participa en el Salón. Se une a Camille Pissarro y colecciona pinturas de los impresionistas. 1883, renuncia a su puesto bancario; reside en Normandía y en Copenhague, donde en 1885 se separa de su mujer. 1886, en Pont-Aven (Bretaña), donde conoce a Émile Bernard. El mismo año conoce también a Vincent van Gogh en París. 1887-1888, viaje a La Martinica. 1888, regreso a Pont-Aven; seguidamente, en Arles con Van Gogh. 1889-1890, en Pont-Aven, Le Pouldu y París. 1891-1893, en Tahití; luego, de nuevo en París y en la Bretaña. 1895, segundo viaje a Tahití, donde permanece hasta 1901. En este mismo año se traslada a las Islas Marquesas.

22. Naturaleza muerta con aves exóticas, 1902.

Oleo sobre lienzo.

58 × 71 cm.

ERICH HECKEL

1883, Döbeln. 1970, Radolfzell.

1904-1905, estudios de Arquitectura en la Universidad Técnica de Dresde. Encuentro y amistad con Ernst Ludwig Kirchner y Fritz Bleyl. 1905, cofundador de la comunidad de artistas *El Puente*. 1907-1914, estancias en Dangast (Oldemburgo), Moritzburgo, Prerow (Pomerania), Hiddensee, Fehmarn y Osterholz. 1909, viaje a Roma. 1911, traslado a Berlín. 1915-1918, sanitario de la Cruz Roja en Flandes. Conoce a Max Beckmann y a James Ensor. Desde 1918, de nuevo en Berlín. A partir de 1944, en Hemmenhofen, Lago de Constanza. 1949-1955, docente en la Academia Estatal de Artes Plásticas de Karlsruhe.

23. Aldea sajona, 1910.

Oleo sobre lienzo.

70 × 82 cm.

FERDINAND HODLER

1853, Berna. 1918, Ginebra.

Desde 1867, discípulo del pintor paisajista Ferdinand Sommer en Thun. A partir de 1870 trabaja como artista independiente. Desde 1871 reside en Ginebra. 1871-1876, discípulo de Barthelémy Menn. 1878-1879, viaje a Madrid, y en 1891, a París. 1889, participa en la Exposición Mundial. 1890-1891, *Die Nacht (La noche)*. Miembro del movimiento de la *Rose Croix*. 1896, la *Batalla de Marignano* en el Landesmuseum de Zurich. 1904, exposición en la Secesión vienesa. 1905, viaje a Italia. 1916, profesor honorario en la École de Beaux-Arts. 1907, encargo de la Universidad de Jena para *La partida de los estudiantes*. 1910, encargo de la ciudad de Hannover para la realización del *Juramento de la Reforma* en la Casa Consistorial. Desarrolla su actividad principalmente en Ginebra.

24. Sentimiento, c. 1903-1904.

Temple sobre papel, aplicado sobre lienzo.

39 × 27 cm.

25. Transfiguración, c. 1906-1907.

Oleo sobre lienzo.

110 × 64,5 cm.

26. Leñador, c. 1910.

Oleo sobre lienzo.

132 × 101 cm.





27

ALEXEY VON JAWLENSKY

1864, Torschok. 1941, Wiesbaden.

1882, asiste a la Escuela Militar Alejandro, Moscú. 1889, traslado, como oficial del ejército, a San Petersburgo, donde recibe clases en la Academia de Artes. Conoce a Marianne von Werefkin. 1896, renuncia a la carrera militar y se traslada a Munich. Estudios en la Escuela de Arte de Anton Azbe. 1897, conoce a su compatriota Wassily Kandinsky. 1903, viaje a Francia. 1907, estancia en la Bretaña y en la Riviera; trabaja en el estudio de Henri Matisse. 1909, cofundador de la *Nueva Asociación de Artistas de Munich*. 1914, viaje a Rusia y huida a Suiza; se establece en Saint-Prex, junto al lago de Ginebra; en 1917, en Zurich, y en 1918 en Ascona. 1921, ruptura con Marianne von Werefkin. Desde entonces, residencia en Wiesbaden. 1924, anexión al grupo *Los cuatro azules*.

27. **Retrato de Resi**, 1906.

Oleo sobre cartón.
53,5 × 49,5 cm.

28. **Muchacha con peonías**, 1909.

Oleo sobre cartón fijado sobre madera contrachapada.
101 × 75 cm.

29. **Los ojos negros**, 1912.

Oleo sobre cartón.
55 × 50 cm.

WASSILY KANDINSKY

1866, Moscú. 1944, Neuilly-sur-Seine.

1886-1892, estudios de Leyes en Moscú. 1896, traslado a Munich; comienza los estudios de Arte. 1897-1899, alumno de la Escuela de Anton Azbe. 1900, discípulo de Franz von Stuck en la Academia de Artes Plásticas. 1901, fundación de *Phalanx*; encuentro con Gabriele Münter. Desde 1902, miembro de la Secesión berlinesa, de la Federación Alemana de Artistas y de la Sociedad del Salón de Otoño de París. 1903-1908, realiza largos viajes. 1909, traslado a Murnau. Cofundador de la *Nueva Asociación de Artistas de Munich*. 1911, fundación de *El jinete azul* con Franz Marc. 1914, regresa a Rusia. 1920, ejerce como profesor en Moscú. 1921, se traslada a Berlín. 1922-1923, maestro de la *Bauhaus* en Weimar y Dessau. 1924, se adhiere al grupo *Los cuatro azules*. 1933, se establece en Neuilly-sur-Seine.

30. **Casas en Munich**, c. 1908.

Oleo sobre cartón.
33 × 41 cm.

31. **Iglesia aldeana, Riegsee**, 1908.

Oleo sobre cartón.
33 × 45 cm.



30

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880, Aschaffenburg. 1938, Frauenkirch.

1901-1904, estudios de Arquitectura en Dresde. Al terminarlos, se inclina por la pintura. 1905, cofundador de la comunidad de artistas *El Puente* en Dresde. 1911, se traslada a Berlín. 1915, breve permanencia en filas en la ciudad de Halle. 1915, sufre una grave crisis nerviosa y vive hasta 1916 en un sanatorio de Königstein, Taunus. 1917-1918, estancias en Davos y en Kreuzlingen, junto al lago de Constanza. 1918, traslado a Frauenkirch, cerca de Davos. 1938, se quita la vida.

32. **Naturaleza muerta con jarro**, 1912.

Oleo sobre lienzo.
80,5 × 71,5 cm.

33. **Mujeres por la calle**, 1915.

Oleo sobre lienzo.
126 × 90 cm.

34. **Retrato de Gerda**, 1914-1926.

Oleo sobre lienzo.
70,5 × 55 cm.

OSKAR KOKOSCHKA

1886, Pöchlarn. 1980, Villeneuve.

1905-1909, estudios en la Escuela de Oficios Artísticos de Viena. 1907, primeros trabajos literarios; colaboración en los *Talleres Vieneses*. 1909-1914, vive principalmente en Suiza, con interrupciones que corresponden a estancias, el año 1914 en Berlín (como colaborador de la revista *Sturm*) y en Viena. 1915, servicio militar, es gravemente herido. 1917-1924, en Dresde; en 1919 comienza a ejercer como profesor en la Academia de dicha ciudad. A partir de 1924, diferentes viajes (Suiza, Italia, Norte de Africa, Próximo Oriente). Hasta 1933 reside, sobre todo, en Viena. 1934-1938, en Praga. 1938, emigra a Londres. 1953, funda en Salzburgo la *Academia Internacional de Verano, de Artes Plásticas*. Fija definitivamente su residencia en Villeneuve, junto al lago de Ginebra.

35. **Autorretrato**, 1917.

Oleo sobre lienzo.
79 × 63 cm.

36. **Katja**, 1918.

Oleo sobre lienzo.
75,5 × 100,5 cm.

FERNAND LÉGER

1881, Argentan. 1955, Gif-sur-Yvette.

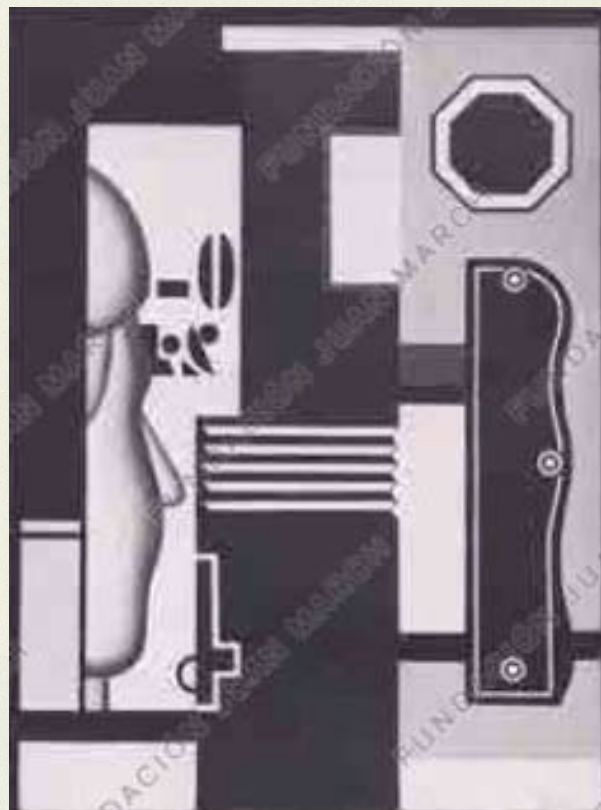
1897-1899, estudios de Arquitectura en Caen. 1900-1902, trabaja en París como delineante de arquitectura. 1903, Escuela de Artes Decorativas; asiste también a la Academia Julian. 1903-1904, desarrolla su actividad en un estudio de arquitectura. 1909, comienzo de la fase cubista de Léger. 1912, primera exposición en Kahnweiler. 1914-1917, servicio militar. 1924, tiene un estudio compartido con Amedée Ozenfant y Marie Laurencin. 1929, enseña en la *Académie Moderne*. Desde 1928, viajes por Europa y Norteamérica: 1931, a los Estados Unidos; 1933, a Grecia, con Le Corbusier. 1940, traslado a los Estados Unidos; ocupa una cátedra en la Universidad de Yale y en el Mills College (Oakland). 1945, regresa a Francia. 1952, traslado a una finca de campo de Gif-sur-Yvette.

37. **Las dos mujeres y la naturaleza muerta**, 1920.

Oleo sobre lienzo.
73 × 92 cm.

38. **Composición con perfil**, 1926.
Oleo sobre lienzo.
130 × 97 cm.

39. **Los tres músicos**, 1930.
Oleo sobre lienzo.
118 × 113,5 cm.



38

MAX LIEBERMANN

1847-1935, Berlín.

1866-1868, discípulo de Carl Steffeck. 1868-1872, en la Escuela de Artes de Weimar. Le estimula la pintura amplia y tonal de Leibl. 1872, viaje a París y estancia, para estudios, en Holanda. 1873-1878, en París; los veranos los pasa en Holanda. Influjos de Jean François Millet y Gustave Courbet. 1878-1884, reside en Munich, y desde 1884 en Berlín. Estudia detenidamente el impresionismo francés. 1899, presidente de la Secesión berlinesa. 1920-1932, presidente efectivo, y luego honorario, de la Academia Prusiana de las Artes.

40. **Escuela holandesa de costura**, 1876.
Oleo sobre madera de caoba.
64,5 × 81 cm.

EDOUARD MANET

1832-1883, París.

1848, cadete de la Marina en un barco escuela. Viaje al Brasil. 1850-1856, alumno de Thomas Couture. Viajes a Holanda y Alemania, a Viena y Venecia. 1861, participa en el Salón. 1863, varios escándalos, entre ellos el que provoca en el *Salón de los rechazados* con su *Almuerzo campestre*, y luego en el Salón, el año 1865, con la *Olimpia*. Creciente influjo en la generación de los pintores más jóvenes Degas, Monet, Sisley, Renoir. 1865, viaje a España; 1868, a Londres; 1872, a Holanda. 1874, estancia en Argenteuil, en casa de Monet.

41. **El pescador**, c. 1862.
Oleo sobre lienzo.
46 × 56 cm.

FRANZ MARC

1880, Munich. 1916, muere en el frente de Verdún.

Estudios de Teología y Filosofía. Un año de estudios en la Academia de Artes de Munich: Dibujo, con Hackl; clase de pintura, con Wilhelm von Diez. 1903, viaje de estudios a Bretaña y París. Desde 1904, pasa varios veranos en un solitario paraje alpino (un *Alm*); trabaja en su arte, en pequeñas localidades de la Alta Baviera. 1906, viaje a Grecia. 1907, segunda estancia en París. Se instala en Sindelsdorf (también en la Alta Baviera). 1911, forma parte de la *Nueva Asociación de Artistas de Munich*. Juntamente con Vassily Kandinsky funda *El jinete azul*. 1912, viaja a París en compañía de August Macke, con quien mantiene amistad desde 1910. Encuentro con Robert Delaunay. 1914, se traslada a Ried, cerca de Kochel (Alta Baviera, a orillas del lago del mismo nombre).

42. **Zorro**, 1911.
Oleo sobre lienzo.
50 × 63 cm.

HANS VON MARÉES

1837, Elberfeld. 1887, Roma.



46

1837, la familia Marées se traslada a Coblenza. 1853, estudios preparatorios para la Academia de Artes de Berlín. 1854, ingresa en el taller de Carl Steffek. 1857-1864, en Munich. Trabaja por su cuenta; pinta del natural. 1864, por encargo del Barón Schack, viaja a Florencia y Roma para copiar pinturas de los antiguos maestros. Desde 1865, reside en Roma. 1866, halla en Konrad Fiedler un nuevo mecenas. 1867, conoce al escultor Adolf von Hildebrand. 1869, viaja a España, Francia y Holanda juntamente con Fiedler. Se produce un cambio de orientación en el arte de Marées. 1870-1871, servicio militar. 1871-1872, estancia en Berlín. 1872-1873, en Dresde, en la Casa Koppel. 1873, en Nápoles, donde realiza los frescos para la Biblioteca de la Estación Zoológica. A continuación, instala su estudio, en común con Hildebrand, en el convento de San Francisco de Florencia. 1875, ruptura con Hildebrand. Fija su residencia en Roma.

43. **Escena pastoril**, c. 1868-1869.
Oleo sobre lienzo.
49 × 63 cm.
44. **Pérgola**, 1873.
Oleo sobre lienzo.
73,5 × 63 cm.
45. **Salida de los pescadores**, 1873.
Oleo sobre lienzo.
76 × 101,5 cm.
46. **Autorretrato con Hildebrand y Grant**, 1873.
Oleo sobre lienzo.
80 × 81 cm.

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876, Dresde. 1907, Worpswede.

Su juventud transcurre en Bremen. 1892, aprendizaje de dibujo en Bremen. Seguidamente, asiste a la School of Arts, Londres. 1893-1895, seminario para maestras, en Bremen. 1896-1898, asiste a la Escuela de Pintura de la Asociación de Artistas Berlineses. 1897, primera estancia en la colonia de artistas de Worpswede. 1898, viaje a Noruega y traslado a Worpswede. 1900, primera estancia en París, con Clara Westhoff. Clases en la Académie Colarossi y en la École des Beaux Arts. 1901, en Berlín; matrimonio con Otto Modersohn. 1903, dos estancias en París juntamente con Rainer María Rilke y Clara Rilke-Westhoff. 1905 y 1906, nuevas estancias en París.

47. **Muchacha con corona amarilla**, 1901.

Oleo sobre cartón.

54 × 38 cm.

48. **Naturaleza muerta con castañas**, c. 1905.

Oleo sobre lienzo.

65 × 90 cm.

49. **Madre e hijo**, 1906.

Oleo sobre cartón.

105,5 × 75 cm.

50. **Madre e hijo, media figura**, 1906.

Oleo sobre cartón.

74,5 × 52 cm.

51. **Muchacha con flores**, 1907.

Oleo sobre lienzo.

89 × 109 cm.

CLAUDE MONET

1840, París. 1926, Giverny.

Pasa su juventud en El Havre. Primeras enseñanzas de arte con Eugène Boudin. 1856, exposición con Boudin en Ruán. 1860, servicio militar en Argelia. 1862, regreso a París; conoce a Auguste Renoir y a Alfred Sisley. Pintura a *plein-air* en el Bosque de Fontainebleau. 1867, encuentro con Gustave Courbet y Edouard Manet. 1871, en Londres con Pissarro; influencia de Turner. 1874, expone, en el estudio de Nadar, el cuadro *Impression, soleil levant*, que vendría a dar nombre al grupo artístico de los *Impresionistas*. A partir de 1871, con intervalos de estancias en diferentes lugares, reside en Argenteuil. 1878-1891, en Vetheuil, y desde 1883 en Giverny. 1883, viaje, con Renoir, a Provenza; visita a Paul Cézanne en L'Estaque. Comienzo de las series: 1890-1891, los *Almires*; luego, los *Alamos*, la *Catedral de Ruán* y, por último, los *Nenúfares*.

52. **Vista del Creuse con tiempo nublado**, 1889.

Oleo sobre lienzo.

73,5 × 92,5 cm.

OTTO MUELLER

1874, Liebau (Silesia). 1930, Breslau.

1882, traslado a Görlitz. 1890-1894, aprende el oficio de litógrafo en Görlitz. 1894-1896, estudios en la Academia de Dresde. 1896-1897, en compañía de Gerhart Hauptmann, viajes a Suiza y a Italia. 1898-1899, traslado a Munich. 1900-1903, en la región de los Montes de Silesia. 1908, traslado a Berlín. 1910, entra a formar parte de la comunidad de artistas *El Puente*. 1910-1912, veraneos en Bohemia juntamente con Ernst Ludwig Kirchner. 1916-1918, servicio militar. 1919, profesor en la Academia de Breslau. Viajes a Hungría, Bulgaria, Rumanía y París.

53. **Autorretrato con estrella de cinco puntas**, 1922.

Oleo sobre arpillera.

120 × 75,5 cm.

GABRIELE MÜNTER

1877, Berlín. 1962, Murnau.

1897, estudios de Arte en Düsseldorf. 1901, discípula de Angelo Jank en Munich. 1902, estudios en la escuela privada de arte *Phalanx* con Wassily Kandinsky. 1903: De la amistad con Kandinsky se derivan varios viajes de los dos artistas entre 1904 y 1907. 1908, estancia en Murnau. 1909, traslado a esa ciudad. Cofundadora de la *Nueva Asociación de Artistas de Munich*. 1911 y 1912, participa en las exposiciones de *El jinete azul*. 1915-1920, en Estocolmo y Copenhague. 1925-1929, reside en Berlín. 1931, regresa a Murnau.

54. Paisaje con escarcha, 1911.
Oleo sobre cartón.
52 x 71 cm.



54

EDVARD MUNCH

1863, Loeiten. 1944, Ekely in Skøyen.

1881, primeras enseñanzas en la Escuela de Dibujo de Cristianía (Oslo). 1885, primera estancia en París. 1889, establece contactos con Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin y Vincent van Gogh en París. Viaje a Alemania. 1891, en Francia e Italia. 1895, colabora en *Pan*; 1896, en *Théâtre de l'Oeuvre*, en París. 1897, exposición del *Friso de la Vida* en el Salón de los Independientes; 1902-1904, segundo *Friso de la Vida*, para el Dr. Linde, Lübeck; 1906, tercera versión, ahora para Max Reinhardt, en el Teatro de Cámara (*Kammerspiele*) de Berlín. 1908-1909, sufre una grave enfermedad. Hospitalizado en una clínica neurológica de Copenhague. 1909-1915, pinturas murales para el aula magna de la Universidad de Oslo. A partir de 1920, viajes frecuentes por Europa con motivo de importantes exposiciones suyas.

55. Retrato de la señora Thaulow, 1891.
Oleo sobre lienzo.
132 x 88 cm.
56. Noche estrellada (Playa de Aasgaard), 1895-1897.
Oleo sobre lienzo.
108,5 x 120,5 cm.
57. Niña con sombrero rojo, c. 1905.
Oleo sobre tabla.
58 x 46,5 cm.
58. Deshielo en las cercanías de Elgersburg, 1906.
Oleo sobre lienzo.
71 x 91 cm.



55

EMIL NOLDE

1867, Nolde. 1956, Seebüll.

1885-1889, estudios en la Escuela de Talla de Sauer mann y en la Escuela de Formación Artesanal de Flensburg. 1892-1898, enseña en la Escuela Profesional de St. Gallen, Suiza. Desde 1898 trabaja como pintor con carácter privado. 1898-1899, estancia en Munich. Asiste a la Escuela Hoelzel en Dachau. A partir de 1901, reside en Berlín. Cambia su apellido familiar por el de Nolde (el pueblo natal). 1902, regresa a Flensburg. 1902-1916, pasa los veranos en la isla de Alsen. 1904-1905, viaje a Sicilia, y, 1906, a Hagen y a Soest, donde se encuentra con Christian Rohlf s. 1906-1907, forma parte de la comunidad de artistas *El Puente*. 1911, en Holanda y Bélgica; visita a James Ensor. 1913-1914, expedición a Nueva Guinea. Desde 1917 pasa los meses de verano en Untenwarf (Schleswig) y los inviernos en Berlín. 1921-1925, diversos viajes por Europa. Desde 1927 residencia fija en Seebüll (al norte de la región de Schleswig).

59. **Naturaleza muerta con caballo amarillo**, 1914.

Oleo sobre lienzo.

73,5 × 88,5 cm.

60. **Primavera en el hayedo**, 1915.

Oleo sobre lienzo.

88,5 × 75,5 cm.

PABLO PICASSO

1881, Málaga. 1973, Mougins.

1895-1896, estudios en Barcelona, en el centro en que enseña su padre. 1897, alumno de la Academia de San Fernando, Madrid. 1899, regresa a Barcelona. Entre 1900 y 1902, varias estancias en París, donde se establece en 1904. 1907, comienza el desarrollo del cubismo. *Las señoritas de Aviñón*. A partir de 1908, relación con Georges Braque. Juntamente con éste, con André Derain y Juan Gris, estancias en el sur de Francia durante los veranos. 1917-1924, colabora en los *Ballets Rusos* de Diaghilev. 1937, pinta el *Guernica*. Desde 1945, reside con frecuencia en el mediodía francés. Desde 1955, en Cannes, y desde 1961 en Mougins.

61. **El hombre de la esclavina**, 1900.

Oleo sobre lienzo.

81 × 50 cm.

62. **La ofrenda**, 1908.

Gouache sobre papel, fijado sobre lienzo.

46,5 × 51,5 cm.

63. **La familia del arlequín**, 1908.

Oleo sobre lienzo.

100,5 × 81 cm.

64. **El gran bogavante rojo**, 1948.

Oleo sobre lienzo.

81,5 × 101 cm.

65. **Mujer desnuda jugando con un gato**, 1964.

Oleo sobre lienzo.

97,5 × 195 cm.



62

ODILON REDON

1840, Burdeos. 1916, París.

1855, primer aprendizaje con el pintor Stanislas Gorin, en Burdeos. Desde 1863 reside en París. Alumno de la Escuela de Bellas Artes. Trabaja en el taller de J. L. Gérôme. 1870-1871, servicio militar. Amistad con los pintores Maurice Denis, Edouard Vuillard y Paul Sérusier. Contactos con los simbolistas. 1878, viaje a Bélgica y Holanda; 1895, a Londres y, 1898, a Amsterdam. 1900 y 1908, en Italia. En 1909 adquiere una finca de campo en Bièvres, cerca de Versailles.

66. **Perfil femenino en ojiva.**

Oleo sobre papel.
62 x 49 cm.

67. **Flores, c. 1910.**

Oleo sobre lienzo.
73 x 54 cm.

68. **Las anémonas.**

Oleo sobre tabla.
51 x 26 cm.



68

CHRISTIAN SCHAD

1894, Miesbach. 1892, Bessenbach-Keilberg.

Pasa su juventud en Munich y asiste esporádicamente a la Academia de Artes Plásticas. 1915-1920, en Zurich y Ginebra, participa en el movimiento Dadá. 1918, primeros fotogramas: *Schadografías*. 1920-1925, en Italia. 1925, en Viena. 1928, traslado a Berlín. Estancias en París y la Bretaña. 1935-1942, se hace cargo de una empresa comercial. 1943, resulta destruido su estudio en Berlín; se retira a Aschaffenburg. A partir de 1962, residencia en Bessenbach-Keilberg.

69. **Semidesnudo, 1929.**

Oleo sobre lienzo.
55,5 x 53,5 cm.

OSKAR SCHLEMMER

1888, Stuttgart. 1943, Baden-Baden.

1905, estudios en la Escuela de Oficios Artísticos de Stuttgart; desde 1906, asiste a la Academia Estatal de Artes Plásticas de la misma ciudad. Hace amistad con Willi Baumeister y con Otto Meyer-Amden. 1910-1911, en Berlín. 1912, alumno de Maestría, con Adolf Hoelzel, en Stuttgart. 1914, viaje con Baumeister y Stenner a Amsterdam, Londres y París. 1914-1918, servicio militar. 1920-1929, maestro en la *Bauhaus* de Weimar y Dessau. 1929, profesor en la Academia Estatal de Artes Liberales y Aplicadas de Breslau. 1932, es nombrado docente por las Escuelas Unidas Estatales de Artes Liberales y Aplicadas, Berlín. 1934-1937, reside en Eichberg (sur de Baden), y, a partir de 1937, en Sehringen, cerca de Badenweiler. Desde 1938 trabaja para una empresa de Stuttgart, y desde 1940 para la fábrica de barnices y pinturas del Dr. Kurt Herbert, Wuppertal.

70. **Relieve H**, 1919.

Yeso.

67,5 × 28,5 cm.

71. **Interior con tres figuras ante la ventana**, 1937.

Oleo, temple y tizas de colores, sobre arpillera.

57 × 34 cm.

72. **Junto a la ventana (Cuadro IX de «Ventanas»)**, 1942.

Oleo sobre cartón preparado.

31 × 22,6 cm.



72

RUDOLF SCHLICHTER

1890, Calw. 1955, Munich.

1904-1906, aprendizaje de pintura de esmaltes en una fábrica de Pforzheim. 1907-1909, en la Escuela de Oficios Artísticos de Stuttgart. 1910-1911, alumno de la Escuela Block de Stuttgart. 1911-1916, formación en la Academia Estatal de Artes Plásticas de Karlsruhe; alumno de Maestría de Hans Thoma y Wilhelm Trübner. 1916-1918, servicio militar. 1919-1932, en Berlín. Cofundador del grupo *Noviembre* y del grupo *Dadá* berlinés. Colabora en revistas. 1932-1933, reside en Rottemburgo del Néckar. 1935-1939, en Stuttgart. Desde 1939 en Munich; cofundador del *Nuevo Grupo*.

73. **Jenny**, 1923.

Oleo sobre lienzo.

75 × 62 cm.

KARL SCHMIDT-ROSSLUFF

1884, Rottluff. 1976, Berlín.

1905, comienza los estudios de Arquitectura en Dresde. Cofundador de la comunidad de artistas *El Puente*. 1906, visita a Emil Nolde en la isla de Alsen. 1907-1912, estancias veraniegas en las lagunas de Dangast (Oldemburgo). 1911, viaje a Noruega. Traslada su residencia a Berlín. 1913, pasa el verano en la región de la Kurische Nehrung, en la localidad de Nidden. 1914, en la región de Holstein. 1915-1918, servicio militar. 1924, viaje a París con Georg Kolbe. 1925, en Dalmacia; 1928 y 1929, en Tesino; 1930, en la Villa Massimo, Roma. 1932-1943, estancias regulares en Pomerania y en el Taunus. 1943, resulta destruido su taller de Berlín. El artista se traslada a Rottluff, su pueblo natal. 1947, profesor de la Escuela Superior Estatal de Artes Plásticas de Berlín.

74. **Dos mujeres**, 1914.

Oleo sobre lienzo.

102 × 87 cm.

CHAIM SOUTINE

1893, Smilovitschi. 1943, París.

1910-1913, asiste a la Escuela de Arte de Vilna. 1913, traslado a París. Toma una vivienda en *La Ruche*, donde se encuentra, entre otros, con Marc Chagall, Alexander Archipenko y Ossip Zadkine. 1915, hace amistad con Amedeo Modigliani. Léopold Zborowsky se convertirá, en 1916, en su marchante. El artista se dedica a trabajos eventuales. Pone estudio en la Cité Falguière, donde tiene por vecinos a Lipchitz y a Modigliani. 1919-1922, vive en Céret (Pirineos franceses). 1923, el acaudalado coleccionista norteamericano Albert C. Barnes adquiere gran número de los cuadros de Soutine. 1923-1925, reside con frecuencia en el Mediodía francés. 1927, primera exposición individual en París. 1935, en el Chicago Club, Estados Unidos. A partir de 1939 vive escondido en París o en residencias campestres.

75. Las Gargantas del Loup, cerca de Vence, 1921-1922.

Oleo sobre lienzo.

60 × 73 cm.

CARL SPITZWEG

1808-1885, Munich.

1825-1828, aprendizaje de regencia de botica en una farmacia de Munich. 1829, regente de la *Farmacia del León*, en Straubing. 1830-1832, estudios de Farmacia en Munich. 1833, renuncia a la profesión de farmacéutico y resuelve hacerse pintor. Amigos que cultivan este arte le ayudan en su trabajo autodidáctico. En 1837 vende por primera vez dos cuadros. 1839, pinta la que sería su obra más famosa, *El pobre poeta*. Amistad con Eduard Schleich y Moritz von Schwind; en compañía del primero hace numerosos viajes de estudios a Venecia, París, Londres y Amberes. Trabajó siempre en Munich.

76. El filósofo en el parque.

Oleo sobre lienzo.

27,5 × 34 cm.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

1864, Albi. 1901, Palacio de Malromé, Gironde.

1883, trabaja en el taller de Louis Bonnat; 1884, en el de Cormon. Influjo de Edgar Degas y de la xilografía japonesa. Instala estudio propio en Montmartre. Primeras litografías. 1886, encuentro con Vincent van Gogh. 1890, viaje a Bélgica; 1894-1895, a Londres; 1895 y 1897, a Holanda; 1896, a España y Portugal. 1899, estancia en un sanatorio en St. James, cerca de Neuilly. Sale de allí, por requerimiento de sus amigos, y vuelve a residir en París desde finales de 1899 hasta julio de 1901.

77. María la gorda, 1884.

(Obra conocida también como la *Venus de Montmartre*).

Oleo sobre lienzo.

80,5 × 65 cm.

EBERHARD VIEGENER

1890, Soest. 1967, Bilmé.

1904-1906, aprendizaje de pintura con su padre. 1907, aprendizaje de Maestría Artesanal en Hagen. 1908-1912, trabaja en el taller paterno. 1912-1913, en Zurich. 1913-1914, en Klosters-Platz (Suiza), actividad libre como pintor. 1914, establece un taller de fotografía en su ciudad natal, Soest. 1919-1920, reside en Wamel, junto al lago de Mohn; a partir de 1920, en Bilmé. 1928, estancia en París. 1936, en Berlín. 1947, recibe el Premio Karl-Ernst-Osthaus, Hagen. 1960, nombramiento de profesor.

78. **Naturaleza muerta con cactus**, 1927.
Oleo sobre madera contrachapada.
51 x 60 cm.



78

Arte Español Contemporáneo, 1973
(*Agotado*).

Oskar Kokoschka, 1975,
con textos del Dr. Heinz Spielmann (*Agotado*).

Exposición Antológica
de la Calcografía Nacional, 1975,
con textos de Antonio Gallego (*Agotado*).

I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76 (*Agotado*).

Jean Dubuffet, 1976,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Alberto Giacometti, 1976,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin
(*Agotado*).

II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977,
Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).

Arte USA, 1977,
con textos de Harold Rosenberg (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.

Marc Chagall, 1977,
con textos de André Malraux y Louis Aragon
(*Agotado*).

Pablo Picasso, 1977,
con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,
José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y
Guillermo de Torre (*Agotado*).

Ars Médica, grabados de los
siglos XV al XX, 1977,
con textos de Carl Zigrosser.

III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/1978 (*Agotado*).

Francis Bacon, 1978,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).

Bauhaus, 1978,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, 1978,
con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon
(*Agotado*).

De Kooning, 1978,
con textos de Diane Waldman.

IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79 (*Agotado*).

Maestros del siglo XX.
Naturaleza muerta, 1979,
con textos de Reinhold Hohl.

Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,
Disparates y Tauromaquia), 1979,
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.

Braque, 1979,
con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert,
Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel.

Arte Español Contemporáneo, 1979,
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).

V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979/80 (*Agotado*).

Julio González, 1980,
con textos de Germain Viatte.

Robert Motherwell, 1980,
con textos de Barbaralee Diamondstein.

Henri Matisse, 1980,
con textos del propio artista.

VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980/81 (*Agotado*).

Minimal Art, 1981,
con textos de Phyllis Tuchman (*Agotado*).

Paul Klee, 1981,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960, 1981,
Catálogo del MOMA
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,
con textos de Jean-Louis Prat (*Agotado*).

Piet Mondrian, 1982,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Robert y Sonia Delaunay, 1982,
con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques
Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de
la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de
Torre.

Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,
con textos de Rafael Santos Torroella (*Agotado*).

Kurt Schwitters, 1982,
con textos del propio artista, de Ernst Schwitters
y de Werner Schmalenbach.

VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982/83 (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, 1983,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart.

Fernand Léger, 1983,
con textos de Antonio Bonet Correa.

Arte Abstracto Español, 1983,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego.

Pierre Bonnard, 1983,
con textos de Angel González García (*Agotado*).

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(*Agotado*).

El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984,
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.

Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller.

Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof Dr. Werner Schmalenbach.

Julia Margaret Cameron, 1984,
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (*Agotado*).

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway.

Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss.

Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo,
en la colección de la Fundación Juan March,
1985.

Estructuras repetitivas, 1985-86,
con textos de Simón Marchán Fiz.

Max Ernst, 1986,
con textos de Werner Spies.

Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,
Catálogo del Goethe-Institut.

Arte Español en Nueva York, 1986,
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet.

