

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

---

**ODILON REDON**  
**COLECCIÓN IAN WOODNER**

1989

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](http://www.march.es)

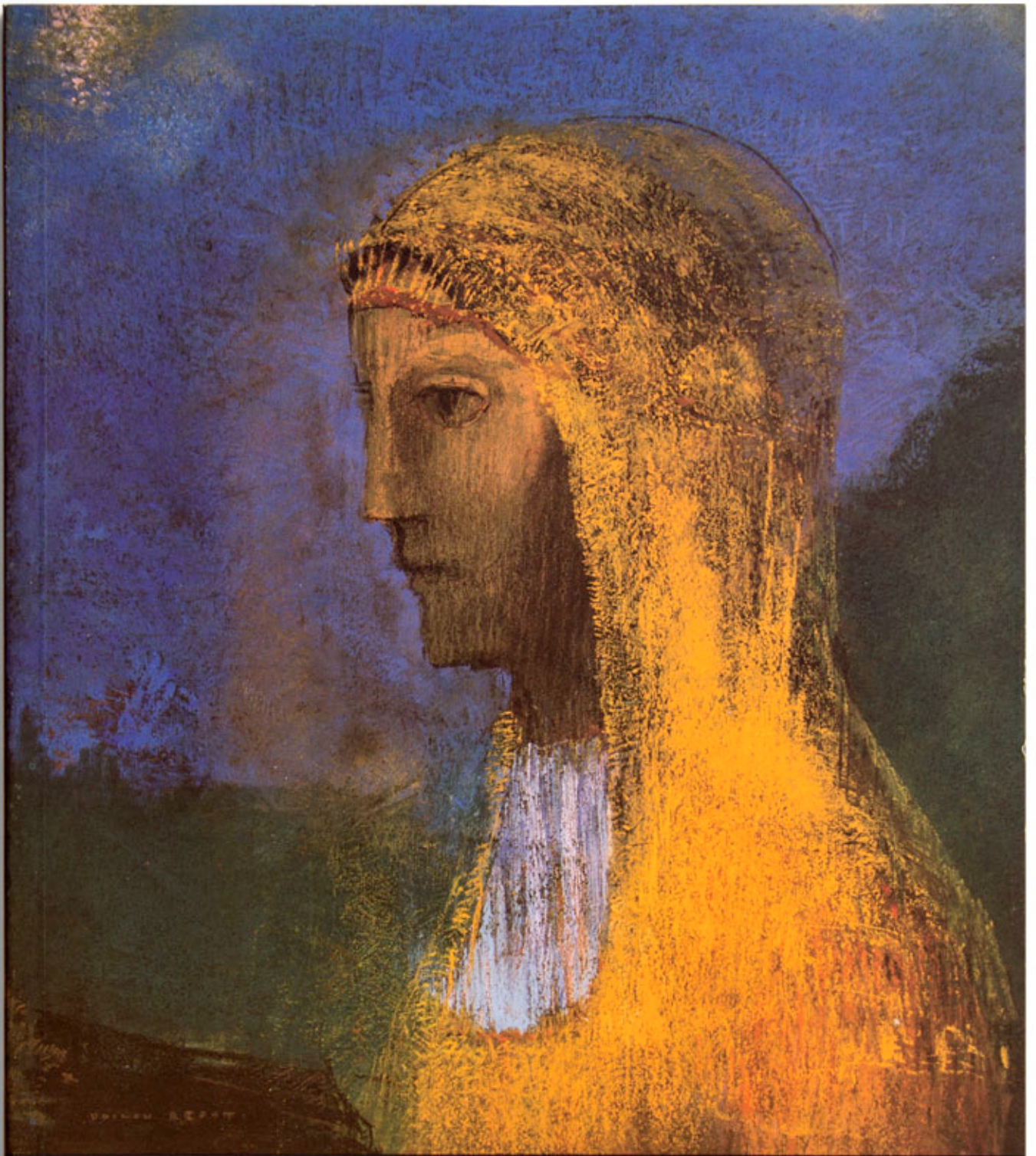


Fundación Juan March  
Castelló, 77 - 28006 Madrid.

Ajuntament de Barcelona  
Museu Picasso







O D I L O N R E D O N  
C O L E C C I O N I A N W O O D N E R













Odilon Redon





32. FLORES SILVESTRES EN UN JARRÓN DE CUELLO ALARGADO,  
c. 1912



# Odilon Redon

Colección Ian Woodner

Fundación Juan March

19 de Enero - 1 de Abril, 1990



Ajuntament de Barcelona

Museu Picasso

Fundación Juan March



## INDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN .....	7
INTRODUCCIÓN     IAN WOODNER .....	9
ODILON REDON: OBRAS MAESTRAS DE LA COLECCIÓN WOODNER     LAWRENCE GOWING ..	11
CONFIDENCIAS DE UN ARTISTA. TEXTO DE ODILON REDON .....	15
BIOGRAFÍA .....	26
ÓLEOS, PASTELES, ACUARELAS, DIBUJOS .....	33
CATÁLOGO DE OBRAS .....	128



*La posibilidad de ofrecer, por vez primera en nuestro país, una selección tan amplia de la obra del pintor simbolista francés Odilon Redon, constituye una ocasión única para poder comprender la obra de uno de los artistas que, sin duda, ha contribuido a forjar las bases de la estructura del lenguaje artístico de nuestro tiempo. La exquisita y profunda formación de Redon, unida a una sensibilidad fuera de lo común, abrió en su día una simbología muy personal, fruto de una intensa vida interior, que incidió directamente en alguno de los movimientos artísticos más avanzados de este siglo.*

*Al interés y belleza de la exposición se añade el hecho de que todas las obras han sido reunidas por una persona, el arquitecto y pintor Ian Woodner, cuya pasión y deleite por la obra de arte le han impulsado a reunir una notable colección particular en la que esta selección de pinturas y dibujos de Redon constituye únicamente una parte.*

*Al señor Woodner queremos, pues, manifestarle el reconocimiento y gratitud que su generosidad merecen y que no se ha reducido sólo a la cesión de las obras, sino que su interés y colaboración han contribuido a que la exposición Redon en el Museu Picasso de Barcelona y en la Fundación Juan March de Madrid alcance un mayor grado de perfección.*

*A la satisfacción que produce en ambas instituciones presentar este conjunto de ciento nueve obras que cubren un amplio y representativo panorama del proceso creador de Redon, se añade el de poder mostrar, también, la labor del coleccionista, tan decisiva para la conservación del patrimonio artístico, origen, en muchas ocasiones, de nuestros museos.*

*Una exposición es siempre el resultado del interés y esfuerzo de una serie de personas que han contribuido a configurar su desarrollo. A todas ellas quisiéramos mostrarles nuestro agradecimiento, y muy especialmente al profesor José Milicua, que nos abrió la puerta para que los Redon de Woodner pudieran ser exhibidos en Barcelona y Madrid; al señor Stanley Moss, que, junto al profesor Milicua, fue el mejor intermediario ante su amigo Woodner; al señor Tony Kaufmann y a la señora Jennifer Jones, cuyo asesoramiento y ayuda han sido tan estimables.*

*El Museu Picasso y la Fundación Juan March afianzan con esta exposición una colaboración inter-institucional que ya fue iniciada en 1977 con la exposición Picasso, continuó con la exposición Obras maestras del Museo von Der Heydt, de Wuppertal: De Marées a Picasso, en 1987, y que tiene previsto para el futuro una fecunda y rica colaboración que intentará profundizar en el conocimiento de las diversas corrientes artísticas del siglo XX en nuestro país.*

Fundación Juan March, Madrid - Museu Picasso, Barcelona  
Enero, 1990





36. PERFIL, s/f.

Fundación Juan March

Como además de arquitecto soy también pintor, mi primer contacto con la obra de Redon me intrigó mucho, sobre todo el cuadro *Jarrón marrón* (Catálogo núm. 25), por entonces perteneciente a Sam Salz, gran coleccionista de arte impresionista e íntimo amigo mío. Un año después adquirí el cuadro, y aunque percibí que la fuerte composición de la obra presentaba unas combinaciones insólitas, comprendí que era de una gran delicadeza. Sentía una fuerte atracción por la obra, pero no sabía por qué me intrigaba tanto. Después de convivir durante un tiempo con ella, poco a poco el misterio se me fue revelando, y empecé a ver la gran cantidad de pequeñas flores que a primera vista eran casi imperceptibles; después, la fuerte estructura piramidal se hizo más evidente. Me impresionó mucho la composición de formas y colores grandiosos que, poco a poco, evolucionaban hacia una suma delicadeza y una fragilidad exquisita. Ahora, después de cuarenta años, aún considero *Jarrón marrón* como el mejor cuadro de la colección y una muestra de lo mejor del arte de Redon. Algo así como lo que uno siente cuando nace su primer hijo.

Como coleccionista de las obras de Odilon Redon, me siento constantemente maravillado por la habilidad artística con que realizaba los dibujos oscuros —a los que él llamaba *Los negros*—, los aguafuertes y las litografías de sus años de juventud, y por los colores explosivos de los óleos y pasteles, tan expresivos y vibrantes, de su obra ya madura. Redon se diferenciaba fundamentalmente de sus contemporáneos Renoir, Cézanne y Monet, por ser el único que sabía evocar tanto el mundo real como el irreal, el poético y el imaginario: temas insólitos expresados a través de una espléndida ejecución. Sus combinaciones de colores son realmente fascinantes: pueden ser tanto de contrastes fuertes como de armonías delicadas y sutiles, apagadas o vibrantes. El hecho de que su visión y sentimientos cambiaran constantemente queda reflejado en un amplio repertorio de formas y configuraciones de los mundos visible e invisible. Redon fue un artista verdaderamente único, y sus dibujos y pinturas constituyen una de las grandes expresiones imaginativas del siglo XIX.

Redon poseía la notable capacidad de poder expresar la riqueza de la vida a través de una observación detallada y sensible de la naturaleza, capacidad que Dios ha otorgado a todo aquel que quiera ver lo que tiene frente a sí. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento por la alegría de haber descubierto el mundo mágico de Redon, rindiendo homenaje a este sublime artista que tanto ofrece a los que saben contemplar atentamente la profundidad de su arte. También quiero expresar mi más humilde reconocimiento y mi más sincero aprecio a todas aquellas personas que han contribuido a hacer posible mi relevante investigación sobre el arte, la sabiduría y la gloria de Odilon Redon.

*Ian Woodner*  
Nueva York, 1990





66. HOMBRE CACTUS, s/f.  
Fundación Juan March



## ODILON REDON: OBRAS MAESTRAS DE LA COLECCIÓN WOODNER

Lawrence Gowing

El arte del siglo XIX estuvo en general nutrido, en alto grado, por el estudio de las apariencias y los datos de un mundo real o posible. Quizá estuvo nutrido en exceso; algunos sabían que el arte de la década de 1880 no había sido así y estaban al corriente de una tradición que, por el contrario, era visionaria. En el año 1859, Charles Baudelaire lamentaba el destino de esta tradición: *Día tras día, el arte pierde más su autorrespeto, se subordina más a la realidad exterior y el artista tiende cada vez más a pintar lo que ve en lugar de lo que sueña*. El poeta-crítico era intensamente consciente de lo que se perdía.

Nacido el año 1840 en el seno de una familia de viticultores que en aquellos tiempos era próspera, Odilon Redon fue contemporáneo de Monet, Renoir y Cézanne. Durante su infancia, el joven solitario y delicado aprendió lo que significaba vivir de los sueños. Sabía que los sueños de la época se estaban muriendo a pesar, o incluso a causa, de las complicadas fantasías del Romanticismo tardío, que no tenía tiempo para los sueños involuntarios y solitarios. Redon recordaba que durante su infancia *las negras humaredas del Romanticismo me nublaban la mente*<sup>1</sup>.

Sin embargo, fue precisamente el negro lo que le sirvió como medio para expresar las creaciones de su imaginación. El carboncillo y el yeso litográfico fueron, al principio, su defensa contra el color prosaico y diurno del mundo real. Se puede suponer que la sombra gráfica fue su defensa contra el Impresionismo; de hecho, Redon era de un tan elevado idealismo que no podía dedicarse a pintar desde la naturaleza, y tampoco tenía ninguna intención de seguir el camino de los impresionistas. Posteriormente comentó a Paul Sérusier, un artista más joven que él: *Me negué a ello porque creía que su techo era demasiado bajo*<sup>2</sup>. El joven Redon era un solitario casi sin maestros. El oscuro dibujante de tan rebuscado estilo, Rodolphe Bresdin, que le sirvió de guía en su casa, cerca de Burdeos, más que maestro fue compañero y un ejemplo de temperamento artístico. Bresdin era demasiado ilustrador y carecía de capacidad para orientar a Redon hacia su propio camino. Sin embargo, más tarde, y como introducción a una exposición de Bresdin, Redon rindió homenaje a este artista *cuya fuerza residió solamente en la imaginación. Nunca concibió nada anticipadamente. Siempre improvisaba con alegría*.



Redon destacó también por ser un artista precisamente de este tipo, y el tema de casi todas sus obras fue una acción imaginativa. Nunca elaboró el *buen dibujo*; dejó que la invención de una imagen llevara, de forma visible, los estigmas de la improvisación, y su única preocupación residía en poder decir: *He sufrido las torturas de la imaginación con el único fin de que puedan ejercer sobre el espectador toda la fuerza evocativa que se halla en las fronteras del pensamiento*. Le preocupaba que sólo quedara visible la calidad extemporánea de su obra cuando aquélla no representara un auténtico acto de confesión.

Redon se inició a los diecisiete años en el estudio de la arquitectura, si bien infructuosamente (fue su hermano quien absorbió todas las habilidades arquitectónicas). No obstante, aquí no sintió el antagonismo que le provocó el pintor neoclásico Jean-Léon Gérôme, con el que empezó a estudiar en París a los veinticuatro años. Más adelante declaró que su formación bajo el magisterio de Gérôme había sido un auténtico suplicio. El hecho es que se había formado ya unas intenciones bien definidas que, afortunadamente, pudo desarrollar a su propio ritmo.

Con plena libertad y sin vacilar, aunque desconfiando de algún resultado positivo, empezó a hacer sus dibujos visionarios al carboncillo, que él llamaba sus *negros*. Los *negros* no se parecían a nada en el mundo del arte, salvo, quizá, a la serie de fantasías satíricas dibujadas y editadas por Jean-Ignace Isidore Grandville durante la década de 1840, cuando Redon era un niño. Pero los *negros* no pueden considerarse divertidos si no es bajo un punto de vista macabro. No eran ilustraciones: no contaban una historia íntegra y continua hasta que Redon empezó a hacer unas series de litografías para la *La tentation de Saint Antoine*, de Flaubert. En pocas ocasiones representan una acción protagonizada por más de una persona. En la mayoría de ellas se ve a un ser solo, en un abismo de sombras únicamente atravesadas por débiles rayos de luz. Incluso la luz y el movimiento son muy pocas veces consistentes. Los temas sólo son, en general, un estado oscuro del ser, un orden existencial que nos resulta extraño, que existe para manifestar un estado de ánimo, o tal vez una amenaza o una degeneración progresiva. La decadencia fue un tema predilecto de la época; es más, fue un ideal creativo muy habitual. Rémy de Gourmont, el filósofo de la decadencia, saludó a Redon como el *maestro de las formas retrógradas, del miedo, de masas amorfas y pululantes, de seres en una cuasiexistencia*<sup>3</sup>. Debemos decir que estos adjetivos estaban pensados como auténticos elogios.

A menudo, Redon no sabía hasta qué punto las interpretaciones ambiguas de su obra, expresadas por sus admiradores, se correspondían con las suyas. Generalmente él se oponía a un tipo de interpretación lógica, dado que su ambigüedad, inveterada en sí misma, formaba parte de su mensaje. *Hombre cactus* (Catálogo, núm. 66) y *Hombre esqueleto* (Catálogo, núm. 73), dos grandes *negros* de la colección Woodner, son ejemplos del alcance de dicha ambigü-

dad. La naturaleza humana de *Hombre cactus* no contradice, precisamente, su aspecto espinoso y vegetal. Ambos aspectos son incidentes en un sueño sobre algo hostil y resentido que está en el interior de los seres vivos. Los dos aspectos del acto de imaginar, la caracterización de una raza salvaje y sufriente y su naturaleza amenazadora y repugnante, como una planta arraigada en su estuche clásico, parecen ser metáforas vinculadas en una meditación sobre lo que los dos órdenes del ser puedan tener en común. Es evidente que se debe temer y lamentar la hostilidad y la agresión, puesto que envilecen la nobleza característica de los seres vivos. *Hombre cactus* no es una meditación grotesca, sino lóbrega, sobre lo que estas dos formas de vida tienen tristemente en común. Y tanto uno como otro son sentidos, e incluso observados, de un modo muy profundo.

Dibujos como *Hombre cactus* parecen ser estudios extraídos de la propia vida con una agudeza discreta que demostraba que Redon empezaba a adaptarse a la objetividad de su tiempo. En uno de sus escritos expresaba su deseo de *poner la lógica de lo visible al servicio de lo invisible*<sup>4</sup>, y eso estaba haciendo precisamente en el mayor de sus *negros*.

Durante su adolescencia, Redon tuvo un amigo, Armand Clavaud, que no era solamente un biólogo pionero en el campo de los paralelismos entre animales y plantas, sino que también tenía — y comunicaba — un interés muy profundo por el arte y el pensamiento de su tiempo. Es improbable que una invención como el *Hombre cactus* de Redon haya podido ser el resultado de una investigación objetiva; sin embargo, parece ser que sus contactos con este estudioso tan original y brillante inculcaron en el artista un interés permanente por las ciencias de la vida, interés que al parecer no compartió con ningún otro artista de la época.

Aunque a simple vista el *Hombre esqueleto* puede parecer casi una representación de las fantasías de los párvulos, tiene sin embargo un significado muy serio. Unos años después lo adoptó como base del diseño de una de las litografías para la novela *Le juré*, de Edmond Picard, que narra la historia del miembro de un jurado que participa en un veredicto de culpabilidad, lo que le obsesiona tanto que al final enloquece y se suicida. De hecho, la vulnerabilidad juvenil era intencionada: Redon había rechazado de forma decisiva los imperativos estéticos del siglo XIX, que requerían de los artistas expresar las cosas visibles utilizando medios visibles, como había impuesto Courbet. Había llegado a dominar los medios metafóricos necesarios para expresar aquellas realidades morales y emocionales que siempre están próximas a la invisibilidad. La fragilidad del protagonista, errante y perseguido por un espectro cuyos miembros crecen y se bifurcan cual ramitas quebradizas, es lo tentador de la autoacuación.

En la década de 1880 el movimiento simbolista, entonces emergente, adoptó a Redon como patrón casi desde sus inicios. Sus *negros* eran precisamente el tipo de arte luminoso que los simbolistas querían crear. Cuando dejó de utili-



zar solamente el color negro, con el cual, no obstante, había llegado a conseguir una expresión tan rica, e incorporó a su paleta la gama de todos los colores con sus posibilidades evocadoras y cromáticas, su triunfo fue total. El realismo impresionista y el sinteticismo visionario le ofrecieron una elección aparentemente clara entre unas posibilidades trascendentales y sin límites y una descripción factual comparativamente externa y superficial. Críticos como Albert Aurier, cuyo libro *Les symbolistes* apareció en 1892, sabían perfectamente dónde debía marcarse la línea de batalla: *El arte exclusivamente materialista, el arte miope de la definición científica, lucha inútilmente contra el arte nuevo, idealista y místico. Por doquier, la humanidad reclama el derecho de soñar, el derecho de acceder a las dehesas del cielo*<sup>5</sup>.

El uso que Redon hace del color deriva directamente de la diferenciación monocromática que llevó a cabo entre el blanco y el negro. La extensión de color a través de un espacio ilimitado continúa como antes, salvo que ahora el pintor utiliza un color no específico e inmaterial como, por ejemplo, un azul claro polvorizado que nos abre una perspectiva de delicia en lugar de una de tenebrosidad. Así surge toda una nueva gama de temas sobre un fondo de detalles específicos realizados en rojo, oro y otros colores que tienen un impacto concentrado y limitado. Cuerpos astrales y otros seres engendrados por la imaginación son considerados como los descendientes de las flores. Las flores (cuyo buen gusto cromático es innegable) son en sí mismas un programa estético. Los puntos abruptos de intensidad concentrada, suspendidos por los arabescos de las hojas perfiladas contra un cielo ilimitado, son una auténtica invitación a iniciar la búsqueda de *la floración del Sueño*<sup>6</sup>.

Hubo un drama, y un patetismo del color, y una literatura de las flores. Redon pintaba a menudo a Ofelia; la dependencia de la chica del lenguaje de las flores sugería temas trágicos para el nuevo estilo simbolista. En la obra *Hamlet*, Ofelia hace una lista de ellos: *He aquí romero, que es para la memoria: rogar, amar, recordar; hay trinitarias que son para los pensamientos... Para ti hay hinojo y aguileñas; hay ruda para ti y para mí: podemos llamarla hierba de gracia de los domingos...*

Durante la década de 1890 la poesía pintada entró en la pintura poetizada y le infundió su espíritu. Los prados del cielo, una de las principales regiones de la topografía simbolista, daban pasto en abundancia a los caballos de la mitología.

Los caballos de Apolo, Faetón y Pegaso, blancos y bien almohazados, visitaban a menudo la imaginación de Redon, encabritándose tranquilamente contra el cielo. Un pintor más joven, Pierre Bonnard — cuyos amigos se llamaban *los nabís (los profetas)* y debían mucho de su formación a Redon — notó la combinación insólita de su *sustancia plástica, muy pura, y su expresión muy misteriosa*<sup>7</sup>. En esta terminología, el adjetivo *misterioso* es el equivalente de *místico*, y la simplicidad de la leyenda muy rica en sugerencias para intercambios entre el color y la fe.

*La barca mística* (Catálogo, núm. 38), que Redon pintó en más de una ocasión y que aparece en una versión particularmente estática en la colección Woodner, era la nave que llevó a María Magdalena y a su hermana a Provenza, donde fundó su leyenda en Francia. *Jacob luchando con el ángel* (Catálogo, núm. 21) y la *Huida a Egipto*, esta última guiada por un ángel, eran para Redon episodios rodeados de una fe simbolista en las piedades primitivas de la vida campesina en la Bretaña francesa. La circunstancia que une un Cristo sombreado a una serpiente verde en *Cabeza de Cristo y serpiente* (Catálogo, núm. 13) tiene un origen singular. Cuando la tradición simbolista había hecho ya su contribución al desarrollo del siglo XX, existía una cualidad casi divina en la conjunción entre el rojo y el verde, tan significativa para Redon.

La vida meditativa y sin incidentes que Redon vivió con su esposa, una bella mulata, cambió poco cuando ya no pudo depender económicamente de su fortuna familiar, que desapareció con motivo de la destrucción de las viñas de Burdeos a causa de la filoxera. Sufrió períodos ocasionales de pobreza, circunstancia muy frecuente entre los pintores del siglo XIX; a pesar de todo, y afortunadamente, su visión emblemática y constante de un mundo interior llegó paulatinamente a ser aceptada y patrocinada aproximadamente en el mismo momento. Redon falleció en el año 1916 en París, en la misma casa en donde vivió casi toda su vida.

Lawrence Gowing

<sup>1</sup> HOBBS 1977, p.10.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 84.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 75.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 74.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 84.





33. EL NACIMIENTO DE VENUS, 1912



## CONFIDENCIAS DE UN ARTISTA

Odilon Redon

*Para A. Bonger con amistad*

He hecho un arte a mi modo. Lo he hecho con los ojos abiertos a las maravillas del mundo visible y, pese a lo que haya podido decirse, con la preocupación constante de acatar las leyes de la naturaleza y de la vida.

Lo he hecho también con el amor de algunos maestros que me inculcaron el culto a la belleza. El arte constituye el *Alcance Supremo*, elevado, saludable y sagrado. Provoca la eclosión. En el diletante sólo produce un mero deleite agradable, pero en el artista atormentado engendra el nuevo grano para la nueva semilla. Creo haber cedido dócilmente a las leyes secretas que me hicieron dar forma, mal que bien, como pude y conforme a mis sueños, a cosas que me absorbieron del todo. Si este arte ha sido el encuentro del arte hecho por otros (lo que no creo), me ha dado, no obstante, un público que el tiempo mantiene, y hasta amistades de calidad y provecho que me son gratas y me recompensan.

Las notas que formulo aquí facilitarán la comprensión de este arte más que todo lo que podría decir acerca de mis conceptos y mi técnica. El arte también participa de los sucesos de la vida; ésta será la única excusa que ofrezca por hablar solamente de mí.

Mi padre me decía con frecuencia: *¿Ves esas nubes y distingues, como yo, formas cambiantes en ellas?* Y me mostraba entonces, en el cielo mutable, apariciones de seres extraños, quiméricos y maravillosos. Él amaba la naturaleza y me hablaba a menudo del placer que había experimentado en las sabanas de América, en los vastos bosques que había desbrozado, donde se extravió una vez durante varios días; de la existencia atrevida y casi salvaje que llevó de joven, abandonado al azar de la fortuna y de la libertad.

Del relato que nos hacía así, en familia, sobre sus empresas y actividades de entonces (fue colono, tuvo negros), se me aparecía como un ser imperioso, independiente, de carácter incluso duro, ante el cual siempre temblaba. Aunque hoy en día, a una distancia lejana y confusa, y con todo lo que de él ha quedado grabado en mis ojos, bien veo en el fondo de los suyos, tan propensos a llenarse de lágrimas, una sensibilidad misericordiosa y dulce que no reprimía su aparente firmeza.

Era alto, erguido y altivo, con una gran distinción innata. Nacido en los alrededores de la pequeña ciudad de Libourne, donde algunos pueblos y muchas familias llevan nuestro apellido, había partido de joven a Nueva Orleans, en tiempo de las guerras del Primer Imperio; fue el hijo mayor de una familia de origen acomodado que la dureza de la época había empobrecido. Su ambición era hacer fortuna para volver al hogar y devolverle la holgura que había disfrutado y que ya no existía.

Muchas veces nos confió que había desembarcado sin recursos, que debió desempeñar, para atender las necesidades más inmediatas, diversos oficios ocasionales, si bien la suerte le acompañaba siempre. Después de haber explorado y desbrozado bosques, llegó rápidamente a poseer una fortuna bastante respetable, se casó con una francesa y, cinco o seis años después del matrimonio, volvió a Francia conmigo ya concebido y próximo a nacer.



Los viajes por mar eran entonces largos y azarosos. Al parecer, al regresar, el mal tiempo o vientos contrarios casi hicieron naufragar en el océano el navío que llevaba a mis padres, y me hubiera gustado nacer, debido a ese retraso, el azar o el destino, en medio de las olas que después he contemplado a menudo, desde lo alto de los acantilados de Bretaña, con dolor y tristeza: un sitio sin patria sobre un abismo.

El 22 de abril de 1840, unas semanas después del arribo, nací en Burdeos.

Para mi crianza fui llevado al campo, a un lugar que tuvo en mi infancia y juventud, y aun en toda mi vida, ¡jay!, mucha influencia. Era entonces desierto y salvaje; los lugares han cambiado: os hablo de lo que fue. Se iba entonces en diligencia y hasta en carro de bueyes, transporte monótono, de lentitud apacible y adormecedora. Pero con el espíritu libre, los ojos atentos, uno se tendía sobre el banco del carro para no ver más que el despliegue del paisaje, suave, delicioso, apenas sacudido, en estado de sugestiva contemplación.

Así se atravesaba, sin el ruido ni las sobreexcitaciones de un viaje actual, hasta sin fatiga, el camino largo y triste que se extiende indefinidamente desde Burdeos a Lesparre, recto y solitario, cortando landas sin fin con su hilera uniforme y alta de hermosos álamos. La vista se extiende hasta el horizonte, más allá de las retamas, igual que sobre un océano de tierra, un infinito, sin experimentar el espanto de las soledades de Bretaña, ni la desolación de sus playas, ni la melancolía de sus ecos. Se diría que en el aire céltico se ha acumulado una gran reserva del alma humana, llena de días y tiempo, como un espíritu de las cosas, incluso de leyenda. El alma canta sus coros, que son la sustancia misma del pueblo, de su pasado, de su genio; la evocación permanente de sus tormentos y deseos.

En la región de que os hablo, situada entre los viñedos del Médoc y el mar, se está solo. El océano que cubría antaño sus espacios desiertos ha dejado en la aridez de las arenas un soplo de abandono, de abstracción. De vez e cuando, un escaso grupo de pinos, exhalando un continuo susurro de tristeza, rodea y señala un caserío o alguna majada. Es una especie de oasis a cuyo alrededor tranquilos pastores, con sus altos zancos, proyectan sus extrañas siluetas en el cielo. Esos pueblecitos no tienen iglesia. La humanidad que se encuentra por doquiera parece anonadarse, apagada y disuelta, con ojos de aflicción, en el abandono de sí misma y del lugar.

A través de aquellos áridos llanos pasé por primera vez, de niño, antes del despertar de mi conciencia, poco más acá de la vida: tenía dos días.

Luego los he cruzado bastantes veces: los bueyes fueron reemplazados por caballos, éstos por el hierro duro sobre las vías y las máquinas del mundo moderno —no lo recrimino—. Allí quedó para siempre el espíritu del espacio y de los lugares desiertos, el murmullo armonioso de los pinos en el viento marino, y los brezos, y el silencio, y el admirable brillo de la luz en el claro azul.

A orillas de aquellas landas, bordeando el bello río, se extiende, estrecho y repleto de viñedos, el Médoc, con sus residencias nítidas, sus caminos angostos, el lujo de su cultivo tradicional, donde la tierra es como soberana de los hombres, ricos o infortunados.

El vino que le hizo célebre domina todas las esperanzas de sus habitantes, que le sacrifican la totalidad de sus recursos o su trabajo. Pero la esperanza llega o no llega. Y durante los años de miseria el hombre queda igualmente sujeto al yugo de su cultivo. Misteriosa dominación. Parece como si los que se apegan de tal modo a la tierra, bajo un poder oculto, trabajaran oscura pero benéfica para la necesaria perduración de sus jugos; es una especie de ley retributiva, establecida, sin ellos saberlo, para delectación de los seres.

Bendigo a los que permanecen ligados al cultivo de ese licor vivificante que nos vierte en el espíritu un poco de optimismo. Es uno de los fermentos del espíritu francés; también es el licor del sueño; y exalta hasta la mansedumbre.

En esas regiones del Médoc, mi padre era poseedor de un antiguo dominio cerca del castillo rodeado de viñedos y tierras incultas, con grandes árboles, siempre con retamas y brezos. Cuando era niño, más allá del umbral sólo se veían unos terrenos baldíos cubiertos de espinos, helechos y restos de anchas avenidas plantadas de pequeños olmos y encinas; caminos abandonados, semisalvajes, que se reservaban al servicio de todos: un resto de solemne grandeza, decorado natural, sin convenciones ni líneas, tallado sin pena a grandes golpes, en pleno bosque o selva virgen, quizá a través de las tierras que no se medían.





37. EL MOLINO DE VIENTO, s/f.

Allí fui confiado en la vieja mansión, al partir la nodriza, al cuidado de un viejo tío, administrador por entonces del dominio, y cuya fisonomía bonachona con sus ojos azules ocupa un importante lugar entre los recuerdos de mi infancia.

Si interrogo a esos recuerdos tratando de revivir lejanos estados de una conciencia hoy difunta y modificada por los cambios de su supervivencia, me veo entonces triste y débil, contemplativo y amante del silencio. Siendo niño, buscaba las sombras; recuerdo haber encontrado alegrías profundas y singulares al esconderme bajo los grandes cortinajes, en los rincones oscuros de la casa, en la habitación de mis juegos. Y afuera, en el campo, ¡qué fascinación ejercía el cielo sobre mí!

Mucho después, al cabo de mucho tiempo —no me atrevo decir a qué edad porque me tacharían de hombre inmaduro—, he pasado horas, o más bien días enteros, tendido en el suelo, en los rincones desiertos del campo, mirando pasar las nubes, siguiendo con placer infinito los resplandores mágicos de sus fugaces cambios. Sólo vivía en mí, sintiendo repulsión por cualquier esfuerzo físico.



Por otra parte, era enfermizo y débil, siempre rodeado de cuidados: habían prescrito que se me evitara la fatiga cerebral.

A los siete años pasé una corta temporada en París, y recuerdo los largos paseos realizados en compañía de una vieja sirvienta. A esa edad conocí los museos. Quedaron grabados en mi memoria los cuadros dramáticos; en los ojos sólo conservo representaciones de la vida violentas en exceso; sólo esto me impresionó.

He mencionado una infancia enfermiza, razón por la cual fui enviado tarde a la escuela; a los once años, creo. Este período fue el más triste y lamentable de mi juventud. Era alumno externo. Sin embargo sólo me veo atrasado en clase, trabajando a costa de un esfuerzo que me entristecía. ¡Cuántas lágrimas he vertido sobre los libros debido al hastío de tenerlos que aprender de memoria! Puedo decir que de los once a los dieciocho años no he sentido más que rencor por los estudios, que fueron desiguales, sin continuidad, sin método, desarrollados en dos pensionados de Burdeos. Poco latín. No revivía ni me sentía feliz más que en los días de asueto, durante los cuales estaba ocupado. Había copiado las litografías de la época conforme a las primeras formas del sombreado. He conservado algunas. Esos viejos documentos de una edad temprana, lejos de hacerme estremecer dichosamente me causan ahora un escalofrío, como la repercusión de un tedio lejano que esas imágenes convierten en real.

Y esto es todo.

La gran emoción se produjo durante mi primera comunión, bajo las bóvedas de la iglesia de Saint-Seurin. Los cantos me exaltaron, siendo verdaderamente mi primera revelación del arte, aparte de la buena música que ya había escuchado con frecuencia en familia.

Así fue todo hasta la adolescencia, la divina adolescencia. ¡Estado de espíritu perdido para siempre! Fui el radiante visitante dominical de las iglesias, o bien me acercaba por fuera de los ábsides, bajo la atracción irresistible de los cantos divinos.

Con frecuencia iba a los barrios del arrabal, donde los templos son muy concurridos y la piedad es más natural y verdadera. Son horas que recuerdo de una vida gozada plenamente, superior y suprema, inaudita. ¿Era debido al arte? ¿O a la comunión con el pueblo que amaba o con la multitud que amo todavía? Después encontré goces supremos en Beethoven, pero creo que son aminorados por todo lo que la humanidad le agrega y cambia: mezclamos la Novena Sinfonía con nuestra triste alegría. La que emana de los cantos sacros me revelaba entonces, por completo, un infinito sin mezcla, descubierto como un absoluto real: el verdadero contacto del más allá.

Hacia los quince años me pusieron un profesor libre de dibujo a cuya casa iba a trabajar los días de asueto. Era un distinguido acuarelista. Sus primeras palabras — siempre lo recordaré — fueron para advertirme que yo también lo era y para no permitirme jamás trazar un solo rasgo de lápiz sin que mi sensibilidad y mi razón estuvieran presentes. Me mandó hacer estudios, que él llamaba estudios del natural, en los que no debía expresar sino lo que me dictaran las leyes de la luz y de la estética. Sentía horror por todo lo que era ejecutado como mera práctica. Aportaba al análisis de las copias que me encomendaba un sentido penetrante y sutil de los procedimientos, una clarividencia para descomponerlos y explicarlos que entonces me extrañaba mucho y que sólo ahora comprendo. Poseía acuarelas de los maestros ingleses, que admiraba sobremanera. Me mandó copiarlas.

Muy independiente, dejaba que me orientase hacia mis propios intereses. Consideraba de buen augurio los escalofríos y las fiebres que me producían las telas exaltadas y apasionadas de Delacroix. En aquel tiempo había en provincias exposiciones abiertas a los numerosos envíos de los grandes artistas. Así, pude ver en Burdeos obras de Millet, Corot, Delacroix y las primeras obras de Gustave Moreau. Mi profesor me hablaba ante ellas como el poeta que era, y mi fervor se acrecentaba. Debo a mi aprendizaje libre muchos de los primeros impulsos de mi espíritu, los mejores sin duda, los más frescos, los más decisivos, y creo que me valieron mucho más que la enseñanza de cualquier escuela estatal.

Cuando más tarde fui a París para orientar mi esfuerzo en el estudio completo del modelo vivo, era ya tarde, felizmente: el hábito estaba adquirido. No me aparté desde entonces de las influencias de aquel primer maestro romántico y entusiasta, para quien la expresión lo era todo y el efecto una atracción o subterfugio indispen-



sable en el arte. Con él he conocido la ley esencial de la creación, sus medidas, sus ritmos, ese organismo del arte que no puede aprenderse mediante reglas ni fórmulas, pero que se transmite y comunica por la comunión entre maestro y alumno unidos en el trabajo. Así se posesionó de mí el buen demonio.

Cuando me fue revelado ese sentido, me dejé llevar prontamente por el gozo de volcarme en bosquejos. Y era, en verdad, necesario hacer un esfuerzo de razón, de deber, casi de virtud, para aplicarme objetivamente al estudio; prefería intentar la representación de imaginaciones que me obsesionaban, en lo que fracasé al principio. Sin embargo, hice muchos: paisajes, batallas, evocaciones de seres dispersos por llanuras rocosas, todo un mundo de desesperanza; negras humaredas del Romanticismo que todavía me sumía en la oscuridad.

Hice también dibujos a partir de grabados; éstos, con verdadero placer. Si me fuera permitido volver a empezar hoy en día mi educación de pintor, creo que haría, para crecimiento y mayor desarrollo de mis facultades, muchas copias del cuerpo humano; lo disecaría, lo analizaría y hasta lo modelaría, para reconstruirlo fácilmente de memoria, con profusión. He hecho muchos estudios sobre el esqueleto. Durante bastante tiempo no se reconoció la necesidad de esta ciencia. A los sesenta años, Delacroix decía que si empezara otra vez su carrera sólo estudiaría el esqueleto (es toda una confesión de un pintor imaginativo): acababa de obtener uno por primera vez. Se dice que Miguel Ángel se puso deliberadamente a estudiar anatomía a los treinta o cuarenta años. ¡Qué misteriosa es la aventura de venir al mundo así, inconsciente de cómo se desarrollan las propias virtualidades, y provocar en cierta forma el despertar de la propia certidumbre, el conocimiento del origen y la fuerza de uno mismo, a través de los mil peligros, de las influencias del medio y el tiempo o de las fórmulas de la pedagogía ambiental!

Guardo un recuerdo tierno y piadoso de mi maestro y de las horas fervientes de estudio y dulzura transcurridas en su taller entre los quince y dieciocho años, un taller profusamente rodeado de flores en un jardín de las afueras de la ciudad, en el silencio de la soledad y bajo la claridad de un amplio ventanal iluminando la orilla de un bosquecillo.

Más tarde, cada vez que iba a París, al volver siempre visitaba a ese profesor que he querido porque adoraba visiblemente el arte, la música, los buenos libros; hablaba de ellos con un ardor en el que se consumía su propia sustancia. Pero él, habiéndose alejado de París y de sus fatigas con algunos sinsabores, me recibía afectuosamente con inquietud. Considerando la lentitud que me imponían mis infructuosos ensayos, me aconsejaba producir mucho y pese a todo para abrir lo que él llamaba mi *brecha*. Pensaba que a los treinta años ya era tarde para dar el primer fruto. Quizá tuviera razón con respecto a otros; se equivocaba conmigo. A esa edad yo todavía me buscaba.

Estuve también vinculado amistosamente a Armand Clavaud, botánico que más tarde realizó trabajos de fisiología vegetal. Trabajaba en lo infinitamente pequeño. Buscaba — me faltan palabras para decirlo —, en los confines del mundo imperceptible, esa vida intermedia entre la animalidad y la planta, la flor o el ser, ese misterioso elemento que es animal durante algunas horas del día y únicamente por acción de la luz. Clavaud estaba extraordinariamente dotado. Tan sabio como artista (lo que es raro), siempre conmovido ante las revelaciones del microscopio, siempre con sus herbarios que revisaba, cuidaba y clasificaba sin cesar, se entregaba, además, apasionadamente a la lectura y a investigaciones literarias con despejada erudición. Así pudo formar, en el silencio, las dificultades y el aislamiento de la vida provinciana, una biblioteca que sólo contaba con obras maestras, las de los literatos de todos los tiempos. Me hablaba de los poemas hindúes, que admiraba y adoraba por encima de todo, y que se procuraba onerosamente, imponiéndose privaciones en su pobreza. Era un hombre muy sagaz y estaba al corriente de todo. Cuando aparecieron los primeros libros de Flaubert me los señaló con clarividencia. Me hizo leer a Edgar Poe y a Baudelaire — *Las flores del Mal* — en el momento de su publicación. Profesaba por Spinoza una admiración casi religiosa (tenía una manera de pronunciar este nombre con tal sensibilidad y dulzura en la voz que no se le podía oír sin emoción).

En las artes plásticas, le gustaba tanto la visión serena de Grecia como el expresivo sueño medieval. Delacroix, a cuya pintura muchos eran refractarios, era defendido por él con vehemencia, y aún oigo la explicación que me hiciera de su sentido de la vida y la pasión, hablándome de la irradiación vital que emanaba de las actitudes de sus guerreros, amantes o héroes; de la vida pasional, en una palabra, que él percibía y comparaba con el genio de Shakespeare, añadiendo que una sola palabra de los diálogos del dramaturgo inglés dibuja por entero al personaje; lo mismo que en Delacroix: una mano, un brazo, percibidos en un fragmento de la escena, traducen también a la persona en su totalidad.





95. PERFIL DE MUJER EN UN ARCO, c. 1910

¡Ah, aquella mano dramática y desmesurada del padre de Desdémona, que maldice! ¡Qué frecuentemente me señalaba con exaltación la belleza, la legitimidad de esa deformación! El estilo de aquella mano, en su audacia, fue, según creo, la primera esencia y la causa de muchos de mis primeros trabajos.

Debo, pues, a las conversaciones con este amigo, de una inteligencia tan lúcida, los primeros ejercicios fruto de mi espíritu y de mi gusto; los mejores quizá, aunque él considerase con temor los ensayos infructuosos que por aquel entonces intentaba con mi arte. Él me prefería ocupado en lecturas, quizá en escribir, no lo sé.

También a él le seguí viendo más tarde, con ocasión de mis idas a París. Era mi refugio al volver a Burdeos. Cuando murió, hace unos años, sentí de pronto que me faltaba un apoyo; su muerte me produjo gran malestar, me sumió en un litigio doloroso y sin salida ante lo inexorable. Ahora quisiera ofrecerle mi pensamiento, resuelto y más seguro que antaño. De mí sólo conoció la sensibilidad de un ser fluctuante, contemplativo, completamente sumergido en sus ensueños. El, mayor que yo, dotado de una cultura sólida y fortalecida por las ciencias, pese a su idealismo era como un bloque al que yo escuchaba.



He aquí algunas frases tuyas que he anotado:

*Lo bello es la evolución libre, fácil, de la fuerza (fuerza considerada aquí como bienhechora). Lo feo es el triunfo del obstáculo o el triunfo de la fuerza dañina. Existen el elemento estático y el elemento dinámico; la belleza puede ser serena y representar el reposo, o bien puede representar el movimiento y la vida. Cuando digo que lo bello es el libre impulso de la vida, la definición no es rigurosamente justa, porque si contemplo un sol poniente, un bello perfil de montañas, esos objetos no están vivos en la exacta acepción de la palabra: la palabra fuerza es más adecuada a la definición, el término es más general. Lo sublime es una evolución de la fuerza bienhechora mezclada a la idea de éxito, de bien general, de justicia. La apoteosis (o lo falso sublime) es el impulso de la persona humana en un sentido personal egoísta, limitado al yo: es egoísmo puro. Lo sublime es altruismo; la apoteosis es lo contrario. Hay una subordinación entre los diversos modos de belleza. Una obra de arte es tanto más bella cuanto más importancia tenga en el tiempo y en el espacio. La gracia es la belleza del movimiento.*

Os estoy hablando siempre de mi juventud. A los diecisiete años emprendí, sin mucha fe y sólo por deseo de mis padres, los estudios de arquitectura. Trabajé diariamente con un arquitecto de talento; después, durante un tiempo con Lebas. Hice mucha geometría descriptiva y gran cantidad de planos: toda una preparación con vistas a la escuela llamada de Bellas Artes, donde fracasé en los exámenes orales.

Pero nada se pierde de un estudio: creo deber mucho como pintor a lo que hice como aspirante a arquitecto, a las proyecciones de sombras que un profesor instruido me hizo realizar con atención minuciosa, insistiendo en la abstracción teórica y en demostraciones sobre cuerpos tangibles y planteándome, en los problemas a resolver, casos especiales de sombras proyectadas sobre esferas y otros cuerpos sólidos. Esto me sirvió más tarde: tuve más facilidad para aproximar lo inverosímil a lo verosímil y poder dar una lógica visual a los elementos imaginarios que entreveía.

Total, que me hice solo, como pude, porque no encontraba mi verdadero camino en la enseñanza que trataba de recibir.

Durante un año practiqué la escultura en Burdeos en el taller particular del profesor de la ciudad. Allí he tocado esa materia exquisita, suave y flexible que es la arcilla, ensayando copias de fragmentos antiguos.

En la escuela llamada de Bellas Artes hice un gran esfuerzo por aplicarme al modelado; la tentativa fue vana, inútil, sin ulteriores alcances para mí. Hoy lo puedo confesar después de haber reflexionado sobre mis facultades y capacidades a lo largo de toda mi vida: fui a la Academia llevado por el deseo sincero de alinearme en la comitiva de los otros pintores, alumno como ellos lo habían sido, y esperando de los demás aprobación y justicia. No encontraba la fórmula artística que debía guiarme y olvidaba también mi propio temperamento. Fui torturado por el profesor; sea porque reconociese la sinceridad de mi seria disposición al estudio, sea porque hubiese visto en mí a un sujeto tímido, de buena voluntad, el caso es que trataba visiblemente de inculcarme su propia manera de ver para convertirme en discípulo suyo, para hastiarme del mismo arte. Me hacía trabajar hasta el agotamiento. Era severo: sus correcciones eran de tal modo vehementes que suscitaban la expectativa de mis camaradas con sólo acercarse a mi caballete. Todo fue en vano.

Me aconsejaba encerrar en un contorno una forma que yo veía palpitante. Con el pretexto de simplificar (¿por qué?), me hacía cerrar los ojos a la luz y descuidar la visión de las sustancias. Jamás pude someterme. Sólo siento las sombras, los relieves visibles; sin duda, todo contorno es una abstracción. La enseñanza que se me impartió no convenía a mi naturaleza. El profesor tuvo la ignorancia más oscura y total de mis dones naturales. No me comprendió en absoluto. Yo advertía que sus obstinados ojos se cerraban ante lo que veían los míos. Dos mil años de evolución o transformación en la manera de comprender la óptica eran poca cosa, por otra parte, al lado de la distancia existente entre nuestras dos almas opuestas. Yo estaba allí, sensible y fatalmente muy de mi tiempo, prestando atención a no sé qué retórica salida no se sabe cómo de las obras de cierto pasado. Aquel profesor dibujaba con fuerza una piedra, un fuste de columna, una mesa, una silla, un accesorio inanimado, una roca y toda la naturaleza inorgánica. El alumno sólo veía la expresión, la expansión del sentimiento triunfal de las formas. Era imposible un vínculo entre ambos, imposible toda unión: semejante sumisión habría convertido al alumno en un santo, lo que era imposible.





92. NIÑA CON FLORES, s/f.

Fundación Juan March



Pocos artistas tuvieron que sufrir lo que yo he sufrido de verdad, callada, pacientemente, para poderme situar, como los demás, en el estamento ordinario. Los envíos al Salón que siguieron a aquella enseñanza, o más bien a aquel erróneo taller, tuvieron, podréis imaginarlo, la misma suerte que mis trabajos de estudiante. Demasiado tiempo perseveraré en ese punto muerto; aún no tenía la conciencia de una conducta. La he obtenido por el alejamiento en que fui dejado, distinto de los demás e independiente. Lo que me hace muy feliz actualmente. Cuento ahora con una producción, con toda una savia de arte que circula fuera del ramaje del organismo oficial. Me condujeron hasta el aislamiento en que me hallo por la imposibilidad absoluta de hacer de otra manera el arte que siempre he hecho. No comprendo nada de lo que llaman «concesiones»; no se hace el arte que se quiere. El artista es, día a día, el receptáculo de las cosas ambientales; recibe del exterior sensaciones que transforma por un medio fatal, inexorable y tenaz, de acuerdo únicamente consigo mismo. No hay una verdadera producción si no se tiene algo que decir por necesidad de expansión. Diría, incluso, que las estaciones influyen sobre uno; le activan o refrenan la savia: tal esfuerzo, tal ensayo, realizados al margen de las influencias que los tanteos y la experiencia le revelan, son infructuosos si se los descuida.

Creo haberme preocupado por orientar mis facultades; me he buscado a conciencia en el despertar y crecimiento de mi propia creación y en el deseo de perfeccionamiento. Es decir, entera, autónoma, como debe serlo en sí misma. ¿Pero tenía temperamento de dibujante o de pintor? ¿Para qué averiguarlo ahora? La distinción bastante vaga que la pedagogía hace entre estos dos procedimientos importa bastante poco. Sin embargo, por el análisis los distinguimos. La práctica del dibujo me llegó tardíamente, atraída por la voluntad, despacio, casi dolorosamente. Entiendo aquí por dibujo el poder de formular objetivamente la representación de las cosas o las personas según su carácter en sí. Siempre lo he intentado a título de ejercicio y porque es necesario evolucionar en el elemento más esencial del arte que se practica; pero también acataba las incitaciones de la simple línea..., así como cedía al encanto del claroscuro. Me esforcé aun en realizar minuciosamente, con la mayor cantidad de detalles visibles y con relieve, un trozo, un detalle fragmentario. Era el estudio qué más me atraía, sin preocuparme su utilidad. Esos fragmentos me sirvieron después, muchas veces, para reconstruir conjuntos y hasta para concebirlos. El misterioso camino del esfuerzo y del resultado es el encauzamiento de un destino. A veces decisivo y muy determinado en algunos, fue a menudo perturbado e inquieto en mí; pero jamás he perdido de vista una finalidad más elevada ni resistí a las incitaciones provenientes de las otras artes. Fui un oyente fiel en los conciertos; siempre tuve un buen libro en la mano.

Mi actitud contemplativa hizo dolorosos los esfuerzos tendentes a dotarme de un enfoque. ¿En qué momento me torné objetivo, es decir, lo bastante observador de las cosas, de la naturaleza en sí, como para buscar mis propios fines y apropiarme de las formas visibles? Fue hacia 1865. Nos hallábamos en pleno naturalismo vanguardista; Courbet exponía afanosamente auténtica pintura. Este clásico ignorado hacía fermentar a los pintores jóvenes que sabían pintar de verdad. Millet también sacudía los espíritus mundanos dibujando al campesino con zuecos y la rusticidad de su vida llana y pasiva. Yo tenía un amigo que me iniciaba, teóricamente y con el ejemplo, en todas las sensualidades de la paleta. Era como mi polo opuesto, lo cual provocaba discusiones interminables. Juntos nos dedicábamos al paisaje, cuyo tono real yo pugnaba por representar. En ese tiempo realicé estudios que son, incontestablemente, pintura.

Aquel compañero de mi juventud independiente me fue beneficioso; la vida, con sus azares, su dureza, los agravios inferidos a nuestros gustos por las duras obligaciones de la necesidad, lo alejó más tarde de la pintura. ¡Cuántos otros, henchidos de dones naturales, se pierden y confunden así con la masa anodina! Todos nacemos con otro hombre interior, otro hombre potencial que la voluntad mantiene, cultiva y salva... o no salva. Nada se sabe, ni jamás se sabrá, sobre qué influye para que un hombre se convierta en artista y otro en financiero o funcionario, aunque hayan partido juntos, aureolados por las mismas virtudes. Se trata de un punto insondable, irreductible. La fortuna o la pobreza no constituyen obstáculos: en cualquier parte se tiene la propia alma, en cualquier parte se dispone de una materia. Es cuestión de conducta interior, al margen de las flaquezas de la vanidad o los extravíos del orgullo. Hay artistas de genio que están en la miseria y otros en la opulencia. El fin de un destino se halla en uno mismo; recorre caminos ocultos que el mundo ignora cubiertos de flores o de espinas.

¿Qué fue lo que hizo, en mis comienzos, la producción difícil y tan tardía? ¿Habría sido una óptica discordante con mis dotes? ¿Una especie de conflicto entre el corazón y la cabeza? No lo sé.

Sucede que, en mis comienzos, tendía siempre a la perfección, y se diría a la perfección de la forma. Pero dejadme decir ahora que ninguna forma plástica, quiero decir percibida objetivamente y por sí misma, conforme a las leyes de la sombra y de la luz, por los medios convencionales del «modelado», podría encontrarse



en mis obras. A lo sumo intenté con frecuencia, en mis comienzos, y porque hay que saber todo lo posible, reproducir objetos visibles conforme al procedimiento artístico de la óptica antigua. Lo hice sólo a título de ejercicio. Pero os digo hoy, con madurez consciente, e insisto: todo mi arte se limita a las fuentes únicas del claroscuro, y también debe mucho a los efectos de la línea abstracta, ese agente de raíz profunda que actúa directamente sobre el espíritu. El arte sugestivo no puede dar nada sin recurrir a los juegos misteriosos de las sombras y al ritmo de las líneas concebidas mentalmente. ¡Ah, jamás tuvieron un resultado más elevado que en la obra de Leonardo da Vinci! A ellas debe su misterio y la fértil fascinación que ejercen en nuestro espíritu. Son las raíces de las palabras de su lenguaje. Y es también por la perfección, la excelencia, la razón, la sumisión dócil a las leyes de lo natural, por donde ese admirable y soberano genio domina todo el arte de las formas. ¡Lo domina hasta en su esencia! *La naturaleza está llena de infinitas razones que nunca fueron experimentadas*, escribía. Tal era para él, como para todos los maestros seguramente, la necesidad evidente y el axioma. ¿Qué pintor pensaría de otro modo?

Es también la naturaleza la que nos impone el acatamiento a los dones que nos ha otorgado. Los míos me indujeron al ensueño; he sufrido todos los tormentos de la imaginación y las sorpresas que me procuraba bajo el lápiz; pero he llevado y guiado tales sorpresas conforme a las leyes de un organismo artístico que conozco, que siento, con el único fin de provocar en el espectador, por un súbito influjo, toda la evocación, todo el atractivo de lo incierto en los confines del pensamiento.

Tampoco he dicho nada que no haya sido ampliamente presentido por Alberto Durero en su grabado titulado *La melancolía*. Se creería incoherente. No lo es; sólo está escrito conforme a la línea y sus poderosos poderes: grave y profundo espíritu que nos mece como lo harían los acentos rápidos y tupidos de una fuga severa. Tras él no cantamos más que motivos abreviados, de muy pocos compases.

El arte sugestivo es como irradiación de las cosas hacia el sueño, al que también se encamina el pensamiento. Decadencia o no, es así. Digamos más bien que es crecimiento, evolución del arte para la expansión suprema de nuestra propia vida, su efusión, su más alto punto de apoyo o de sostén moral para la necesaria exaltación.

Este arte sugestivo se encuentra más libre y radiante en el arte excitante de la música, pero mediante una combinación de diversos elementos próximos, de formas traspuestas o transformadas, sin relación alguna con las contingencias pero, sin embargo, con una lógica, también es el mío. Todos los errores que la crítica ha cometido conmigo en mis comienzos se debieron a que no había nada que definir, nada que comprender, nada que limitar ni precisar, porque todo lo que es sincera y dócilmente nuevo —como lo bello, por otra parte— tiene su significado en sí mismo.

La designación mediante un título puesto a mis dibujos está a veces de más, por así decirlo. El título sólo se justifica cuando es vago, indeterminado y hasta apuntando confusamente al equívoco. Mis dibujos inspiran, no definen. No determinan nada. Nos sitúan, como la música, en el mundo ambiguo de lo indeterminado.

Son una especie de metáfora, ha dicho Rémy de Gourmont, situándolos aparte, lejos de todo arte geométrico, descubriéndoles una lógica imaginativa. Creo que este escritor ha dicho en pocas líneas más que todo lo que fuera escrito anteriormente acerca de mis primeros trabajos.

Imaginad unos arabescos o meandros desarrollándose no en un plano sino en el espacio; imaginad el juego de sus líneas proyectadas y combinadas con los elementos más diversos, incluso los de un rostro humano. Si este rostro tiene las particularidades del que percibimos cotidianamente en la calle, con su verdad fortuita, inmediata, completamente real, tendréis ahí la combinación ordinaria de muchos de mis dibujos.

Son, pues, la repercusión de una expresión humana puesta, con el permiso de la fantasía, en un juego de arabescos en el cual la acción que llevará al espíritu del espectador le incitará a ficciones cuyos significados serán grandes o pequeños según su sensibilidad y su aptitud imaginativa para agrandarlos o empedqueñecerlos.

Todo deriva de la vida universal: un pintor que no dibuje verticalmente una muralla, dibujará mal porque deformará el espíritu de la idea de estabilidad. Quien no hiciera el agua horizontal haría lo mismo. Pero en la naturaleza vegetal hay tendencias secretas y normales de la vida que un paisajista sensible no debería desconocer: un tronco de árbol, con su carácter de fuerza, extiende sus ramas conforme a las leyes de la expansión y conforme a su savia y un verdadero artista debe sentirlo y representarlo.



Lo mismo ocurre en la vida animal o humana. No podemos mover la mano sin que todo nuestro ser se desplace por obediencia hacia las leyes de la gravedad. Un dibujante lo sabe. Creo haber seguido estas intuitivas indicaciones del instinto en la creación de ciertos monstruos. No provienen, como insinuara Huysmans, del auxilio del microscopio ante el mundo inquietante de lo infinitamente pequeño. No. Yo tenía, al hacerlos, la preocupación más importante de organizar sus estructuras.

Hay un tipo de dibujo que la imaginación libró de la molesta preocupación por las particularidades reales para que sólo sirva, con libertad, a la representación de las cosas concebidas. Yo realicé algunas fantasías con el tallo de una flor o el rostro humano, e incluso con elementos derivados de los esqueletos, los cuales, creo, están dibujados, construidos y estructurados como son porque tienen un organismo. Cuando una figura humana no pueda ofrecer la ilusión de que va, por así decirlo, a salirse del cuadro para andar, obrar o pensar, es que no se trata de un dibujo verdaderamente moderno. No se me puede negar el mérito de dar la ilusión de vida a mis más irreales creaciones. Toda mi originalidad consiste, pues, en hacer vivir humanamente a seres inverosímiles conforme a las leyes de la verosimilitud, poniendo, en lo posible, la lógica de lo visible al servicio de lo invisible.

Tal dibujo proviene, natural y fácilmente, de la visión del mundo misterioso de las sombras, al que Rembrandt, revelándonoslo, otorgó el verbo.

Pero, por otra parte, mi régimen más fecundo, el más necesario a mi expansión, ha consistido, lo he dicho a menudo, en copiar directamente lo real, reproduciendo atentamente los objetos de la naturaleza exterior en lo que ésta tiene de más pequeño, particular y accidental. Después del esfuerzo por copiar minuciosamente una piedra, una brizna de hierba, una mano, un perfil o cualquier otra cosa de la vida animada o inorgánica, siento que se me produce una ebullición mental; tengo entonces necesidad de crear, de dejarme llevar por la representación de lo imaginario. La naturaleza, así dosificada e infundida, se vuelve mi fuente, mi levadura, mi fermento. Dado este origen, creo que mis invenciones son verdaderas. Lo creo de mis dibujos; y es probable que, aun con la gran parte de debilidad, desigualdad e imperfección propias de todo lo que el hombre recrea, no se soportaría ni un instante su visión (porque son humanamente expresivos) si no estuvieran, como ya he dicho, formados, constituidos y edificados conforme a las leyes de la vida y la transmisión moral necesario a todo lo que es.

*Odilon Redon*



# Biografía



1840

22 de abril. Nace en Burdeos Bertrand-Jean Redon, llamado Odilon, hijo de Bertrand Redon y de Marie-Odile Guérin. La familia paterna era originaria de Burdeos. Su padre, que había emigrado en su juventud a Nueva Orleans, volvió a Burdeos en 1839-1840. Odilon fue el segundo hermano de una familia de cinco hijos. De salud frágil, pasa su infancia, hasta los once años, lejos de sus padres, en el dominio familiar de Peyrelebadé, cerca de Listrac.

1851

De nuevo en Burdeos, realiza sus estudios escolares que, según el mismo Redon recuerda, fueron *desiguales, sin continuidad y sin método*.

1855-1857

Inicia sus lecciones de dibujo con Stanislas Gorin, pintor que le transmitió su pasión por Delacroix. Miembro de la Académie de Beaux-Arts y principal animador de la Société des Amis de l'Art, Gorin colaboró en la organización de exposiciones anuales de pintura moderna en Burdeos, en las cuales Redon pudo contemplar obras de Millet, Corot, Delacroix y los comienzos artísticos de Gustave Moreau. Redon reconoce que nunca pudo llegar a desprenderse completamente de la concepción artística inculcada por el romántico Gorin, según la cual *la expresión lo es todo y el efecto una atracción o subterfugio del arte indispensable*.

Respondiendo a los deseos de su padre, Redon empieza a trabajar en diversos talleres de arquitectura para preparar su examen de ingreso en la sección de arquitectura de la École des Beaux-Arts de París. Sin embargo, suspende dicho examen de ingreso.

En Burdeos conoce a Armand Clavaud, *tan sabio como artista*. Clavaud le introduce en las ciencias naturales, en las que se interesaba particularmente por los vínculos entre el mundo vegetal y el animal. También con Clavaud se inicia en la literatura: Baudelaire, Flaubert, Edgar Poe, Shakespeare, los poetas hindúes, los filósofos alemanes.

1860-1864

Expone por primera vez en la Société des Amis de l'Art de Burdeos, participando intermitentemente y hasta 1887 en las exposiciones organizadas por dicha sociedad.

Viaja a los Pirineos y al norte de España (Pamplona).

En Burdeos, donde durante un año practicó la escultura en el taller de un profesor de la ciudad, conoce a Rodolphe Bresdin, *probo artesano que era también uno de los más extraños visionarios*. Bresdin le inició en las técnicas del grabado y de la litografía. Durante más de dos años mantuvieron una estrecha amistad que fue determinante en la evolución



de Redon, a quien Bresdin, sobre todo, aportó la revelación de un arte libre y vivo, alejado del mundo oficial y del naturalismo entonces triunfante. Redon, que dedicó uno de sus primeros escritos artísticos a la difusión del arte de Bresdin (*La Gironde*, Burdeos, 10 de enero de 1869), fue uno de los principales admiradores de su obra, basada en las antítesis, mutaciones y transformaciones entre la vida animal y la vegetal.

Entra como alumno libre en el taller de Gérôme de la Ecole des Beaux-Arts de París. La experiencia fue desastrosa.

1867

Expone por primera vez un pequeño aguafuerte, *Paisaje* (identificado como una obra de 1865), en el Salón Officiel de París.

1868

Su óleo *Roland en Roncesvalles* fue aceptado en el Salón Officiel; sin embargo, decide no exponerlo. Publica en el periódico *La Gironde*, de Burdeos, bajo el seudónimo de «Il rêve», Salón de 1868, donde define su posición con respecto a los movimientos artísticos contemporáneos. (Redon volverá a participar en las ediciones del salón parisino de 1878 [un carboncillo], 1885, 1886 y 1889 [litografías]).

Pasa el verano en Barbizon, donde conoce a Corot.



1870

Su amigo el arquitecto Carré le encarga la decoración de una capilla en Arras. Al parecer Redon sólo realizó una parte del encargo (la capilla fue destruida durante la primera guerra mundial). Los dibujos preparatorios, que ilustran un pasaje del *Evangelio según San Juan*, se hallan actualmente en el Musée du Louvre de París.

Estalla la guerra franco-prusiana. Redon es movilizado.

1872

Después de la guerra Redon se instala en París, en el barrio de Montparnasse. No frecuenta ninguna academia y trabaja en solitario. A pesar de ello, inaugura uno de los períodos más intensamente creativos. Técnicamente se centra en el carboncillo y en la difusión de éste mediante la litografía, componiendo un conjunto de obras, denominadas por él *Los negros*, que conformarán la parte esencial de su producción durante más de veinte años.

Periódicamente, durante los meses de verano, se traslada a Peyrelebade.

1874

La muerte de su padre, Bertrand Redon, comporta dificultades económicas para la familia.

1875

Vuelve a pintar en Barbizon.  
Estancia en Bretaña.

1878

Primer viaje a Bélgica y Holanda, donde descubre a Rembrandt. Con el tiempo, la obra de estos años llegará a ser muy admirada en ambos países, de los cuales son originarios algunos de sus mejores amigos y coleccionistas: Camille Lemonnier, Edmond Picard, Jules Destrées, Octave Maus, André Bongers...

1879

Publica su primer álbum litográfico *Dans le rêve*, compuesto por diez planchas que son una selección de piezas anteriores adaptadas a la impresión. Según el propio Redon, este álbum es uno de sus preferidos y su título designa la atmósfera personal de ese momento.

1880

El 1 de mayo se casa con Camille Falte, joven criolla de Isla Bourbon, a quien conoció en el salón de la señora Rayssac.

1881

Realiza su primera exposición individual, en la que muestra un conjunto de obras pertenecientes a *Los negros*, en *La Vie Moderne*, de París.

1882

Segunda exposición individual en las salas del periódico *Le Gaulois*, de París. A raíz de ésta conoce a Emile Hennequin, quien se convirtió en uno de los más destacados admiradores y difusores de su arte, iniciando una serie de colaboraciones como el frontispicio a la publicación de los *Contes grotesques*, de Edgar Poe, traducidos por Hennequin. También durante este año conoce a J.-K. Huysmans, quien ya había escrito sendos artículos sobre sus exposiciones. Dos años después, Huysmans dedicará un apartado a la obra de Redon en su conocido libro *À rebours*, y Redon, a su vez, realizará el frontispicio del libro en la edición de 1888.

Publica su segundo álbum de seis litografías *À Edgar Poe*.

1883

A través de Huysmans conoce a Stéphane Mallarmé, con quien inicia una estrecha amistad, testimonio de la cual es la abundante correspondencia epistolar entre ambos, poblada de opiniones, consejos, admiración y muestras de afecto. Tan sólo en una ocasión Redon y Mallarmé proyectaron realizar una edición conjunta: la ilustración con cuatro litografías de Redon de la obra de Mallarmé *Un coup de dés n'abolira le hasard*, colaboración en la que trabajaron durante el invierno de 1897-1898. La muerte de Mallarmé, en septiembre de 1898, interrumpió el proyecto. A pesar de los esfuerzos de Ambroise Vollard, responsable de la edición, la publicación de la obra no pudo realizarse. Las litografías de Redon fueron vendidas en hojas sueltas, excepto la cuarta, que se perdió.

Publica *Les origines*, álbum de ocho litografías, una especie de epopeya de la humanidad en la que Redon se remonta a la época primaria para asistir a la progresiva evolución de las especies, desde la planta hasta el animal y el hombre.

1884

Preside la primera reunión en la que se establecen las bases del Salón des Indépendents.





5. ACANTILADOS, s/f.

1885

Publica *Hommage à Goya*, álbum de seis litografías que, contrariamente a lo que su título sugiere, no establece ninguna conexión con el mundo del pintor español muerto en Burdeos en 1828.

1886

Nace y muere su hijo Jean.

Participa en la VIII Exposición de los Impresionistas en París y en el Salón de los XX en Bruselas.

Publica su álbum de seis litografías *La nuit*.

Conoce a Paul Gauguin, con quien inicia una estrecha amistad.

1887

Realiza siete litografías para ilustrar *Le juré*, de Edmond Picard, y el frontispicio para *Les soirs*, de Emile Verhaeren.

1888

Primera serie de diez litografías para ilustrar *La tentation de Saint Antoine*, de Gustave Flaubert. En 1889, bajo el título *A Gustave Flaubert. Six dessins pour la tentation de Saint Antoine*, y en 1896, con un álbum de veinticuatro litografías, ejecutará dos series más como ilustraciones a la obra de Flaubert.

1889

Nace su hijo Ari.

Participa en la I Exposición de los pintores-grabadores celebrada en las galerías Durand-Ruel de París. Redon expondrá anualmente, hasta 1892, en dicho certamen. A raíz de esta muestra conoce a André Melleiro, uno de los principales estudiosos y coleccionistas de su obra.

1890

De nuevo participa en el Salón de los XX de Bruselas, adonde se desplazó en compañía de Mallarmé.



Aparece *Les fleurs du Mal*, poema de Charles Baudelaire con nueve ilustraciones de Redon. Para este libro, los dibujos, ya expuestos en el Salón de los XX, fueron reproducidos sobre cobre mediante una nueva técnica inventada por Evely.

Pinta el óleo *Los ojos cerrados* (actualmente en el Musée d'Orsay, París), que marca el inicio de un cambio en la trayectoria de Redon: utilización del pastel y del óleo, hasta ahora técnicas marginales; progresivo abandono del carboncillo y la litografía y, como consecuencia, de la concepción expresiva y angustiada que alumbró *Los negros*. Todo ello en favor de una mayor profundización en los recursos del color.

1891

Aparece *Les songes*, álbum de seis litografías dedicado a la memoria de Armand Clavaud, muerto en diciembre del año anterior.

Jules Destrées publica en Bruselas *L'oeuvre lithographique d'Odilon Redon*.

Participa en la Exposición General de la Litografía celebrada en la École des Beaux-Arts de París.

Paul Gauguin parte hacia Tahití y Redon se coloca en una posición preeminente entre los jóvenes nabis, quienes asisten cada viernes por la tarde a las reuniones que se celebran en casa de Redon.

1894

Expone en las galerías Durand-Ruel la primera exhibición que muestra un amplio conjunto de su obra, y en La Haya.

1896

Aparece *La maison hantée*, de E. Bulwer-Lytton, traducida por René Philipon e ilustrada con seis litografías de Redon.

1897

Última estancia en su casa de Peyrelebadé, que la familia ha decidido vender.

1898

Exposición de dibujos y pasteles en la galería de Ambroise Vollard. Pasa el verano en Saint-Georges-de-Didonne, lugar al que periódicamente se trasladará durante una decena de años.

1899

Aparece *Apocalypse de Saint Jean*, última gran suite litográfica de Redon. La obra, que contiene doce litografías, le fue encargada por Vollard y en ella Redon rompe con su mundo para permanecer fiel a los textos y descripciones de la *Biblia*.

Expone en las galerías Durand-Ruel con los jóvenes pintores Bonnard, Vuillard, Roussel, Vallotton, Denis, Sérusier, Signac, Cross..., en lo que se configura como un homenaje de éstos a la figura de Redon. Un año después, Denis pintará su *Homenaje a Cézanne*, cuadro en el que Redon aparece rodeado de los jóvenes nabis.

1900

Viaja a Italia con Robert Domecy, para quien, en 1901, decorará el comedor de su castillo en Bourgogne.

Expone tres obras en la Exposición Universal de París (Centennale de l'Art Français).

Exposición *Oeuvres anciennes et récentes d'Odilon Redon* en las galerías Durand-Ruel de París.

1901

Exposición de pasteles y pinturas en la galería de Ambroise Vollard. Decora el gabinete de la señora Ernest Chauson.

1903

Realiza biombos decorados para la princesa de Cystria y para Olivier Sainsère.

1904

Expone sesenta y dos obras en el Salón d'Automne. Redon participará de nuevo en dicho certamen en las ediciones del año 1905 (diez obras), 1906 (ocho obras) y 1907 (tres obras).

El Musée de Luxembourg adquiere *Los ojos cerrados*.

1906

Expone en las galerías Durand-Ruel.

1907-1908

Realiza una última tentativa para volver a adquirir Peyrelebadé, organizando una subasta en el Hôtel Drouot de París (11 de marzo).





14. CABEZA ASTRAL, s/f.

Exposición en la Kunstzaal Reckers de Rotterdam.

Inicia su colaboración con la fábrica Gobelins realizando cartones para tapices, cortinas y sillones.

Exposición en la galería Druet de París.

1910

Gustave Fayet le encarga la decoración de la biblioteca en la abadía de Fontfroide (Narbonne).

Participa con tres obras en la exposición *Manet and the post-impresionism*, celebrada en la galería Grafton de Londres.

1912

Participa en la exposición *Centennale de l'Art Français*, organizada en San Petersburgo.

1913

Participa con cuarenta obras en la Exposición Internacional de Arte Moderno de Nueva York (Armory Show).

André Melleiro publica el catálogo de la obra grabada y litográfica de Redon.

1914

Ultimo viaje a Holanda.

Participa en la Exposición Internacional de Arte Moderno de Berlín.

1916

Muere el 6 de julio en París. Fue enterrado en Bièvres.







---

Óleos Pasteles Acuarelas Dibujos



25. JARRÓN MARRÓN, s/f.



---

# Óleos



20. COMPOSICIÓN, c. 1905





1. PAISAJE TEMPRANO, 1872



3. BARCA DE PESCA, s/f.





2. CIMA ROCOSA, c. 1875

Fundación Juan March





4. PAISAJE COSTEÑO, s/f.



6. PLAYA, s/f.





7. UN ACANTILADO, s/f.





8. ÁRBOL CON CIELO AZUL, s/f.





9. EL PENSAMIENTO, s/f.

Fundación Juan March





10. EL GIGANTE, c. 1890

Fundación Juan March





11. LA DESESPERANZA, c. 1890

Fundación Juan March





13. CABEZA DE CRISTO Y SERPIENTE, s/f.

Fundación Juan March





12. APARICIÓN, s/f.





16. LAS TRES PARCAS, c. 1900

Fundación Juan March





15. ORFEO, c. 1900

Fundación Juan March





18. RAMO DE FLORES, 1902-1905

Fundación Juan March





19. ÁNGEL CAIDO, c. 1905  
Fundación Juan March





21. JACOBO LUCHANDO CON EL ÁNGEL, c. 1905

Fundación Juan March

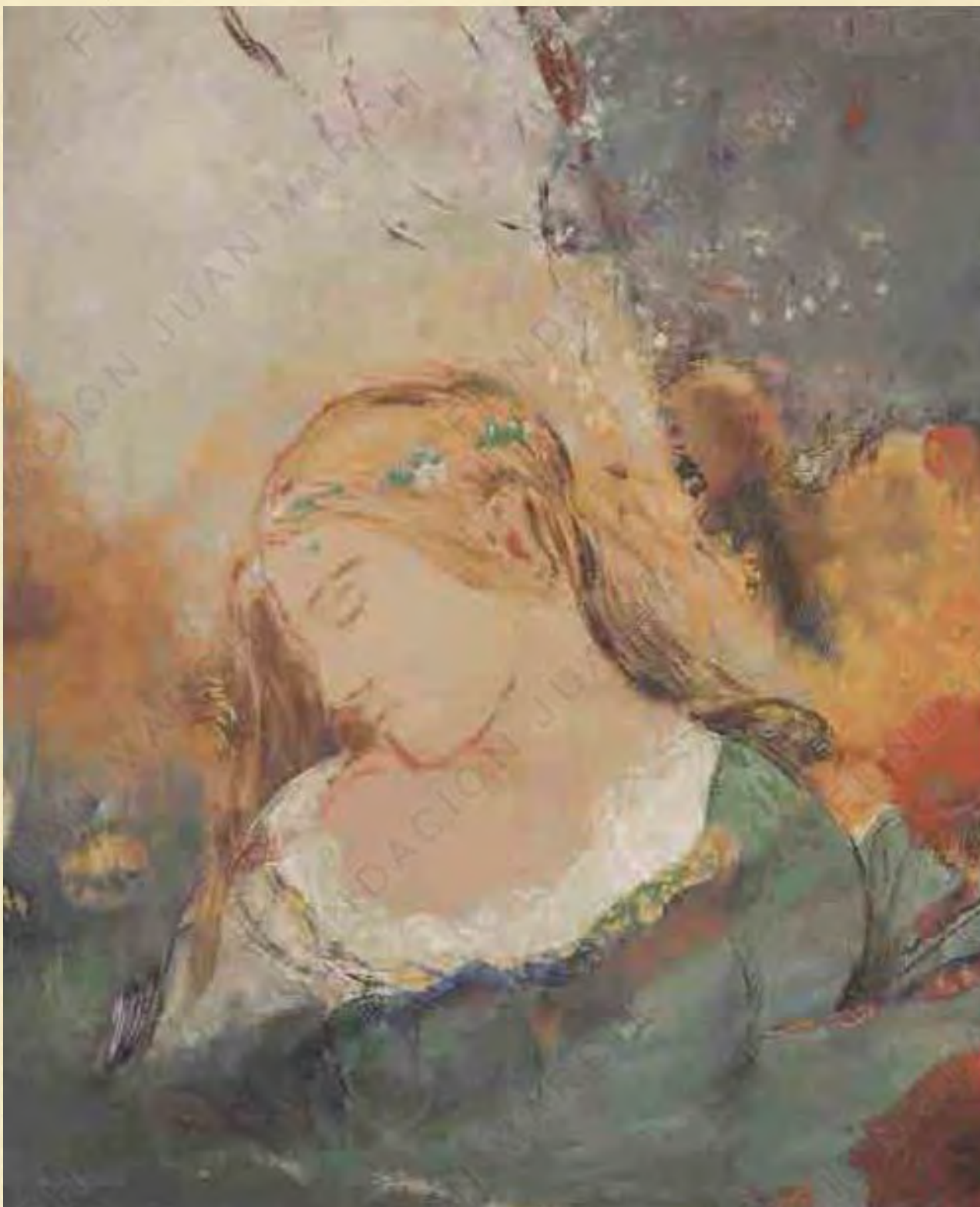




22. APARICIÓN (III), s/f.

Fundación Juan March





23. OFELIA, s/f.

Fundación Juan March





24. LA VIDRIERA, 1905-1908

Fundación Juan March





26. EL CARRO DE APOLO, 1905-1910

Fundación Juan March





30. VISIÓN SUBMARINA, s/f.

Fundación Juan March





31. GERANIOS Y OTRAS FLORES EN UN JARRÓN DE GRES, 1910

Fundación Juan March





27. LA MARIPOSA BLANCA, c. 1910

Fundación Juan March





29. GERANIOS Y FLORES EN UN JARRÓN DE GRES, c. 1910

Fundación Juan March





35. SOL NEGRO, s/f.

Fundación Juan March



34. RAMO DE FLORES CON AMAPOLAS ROJAS, s/f.

Fundación Juan March



---

# Pasteles



45. BRUNILDA, s/f.



40. EL CENTAURO, s/f.

Fundación Juan March





39. LA DRUIDESA, s/f.

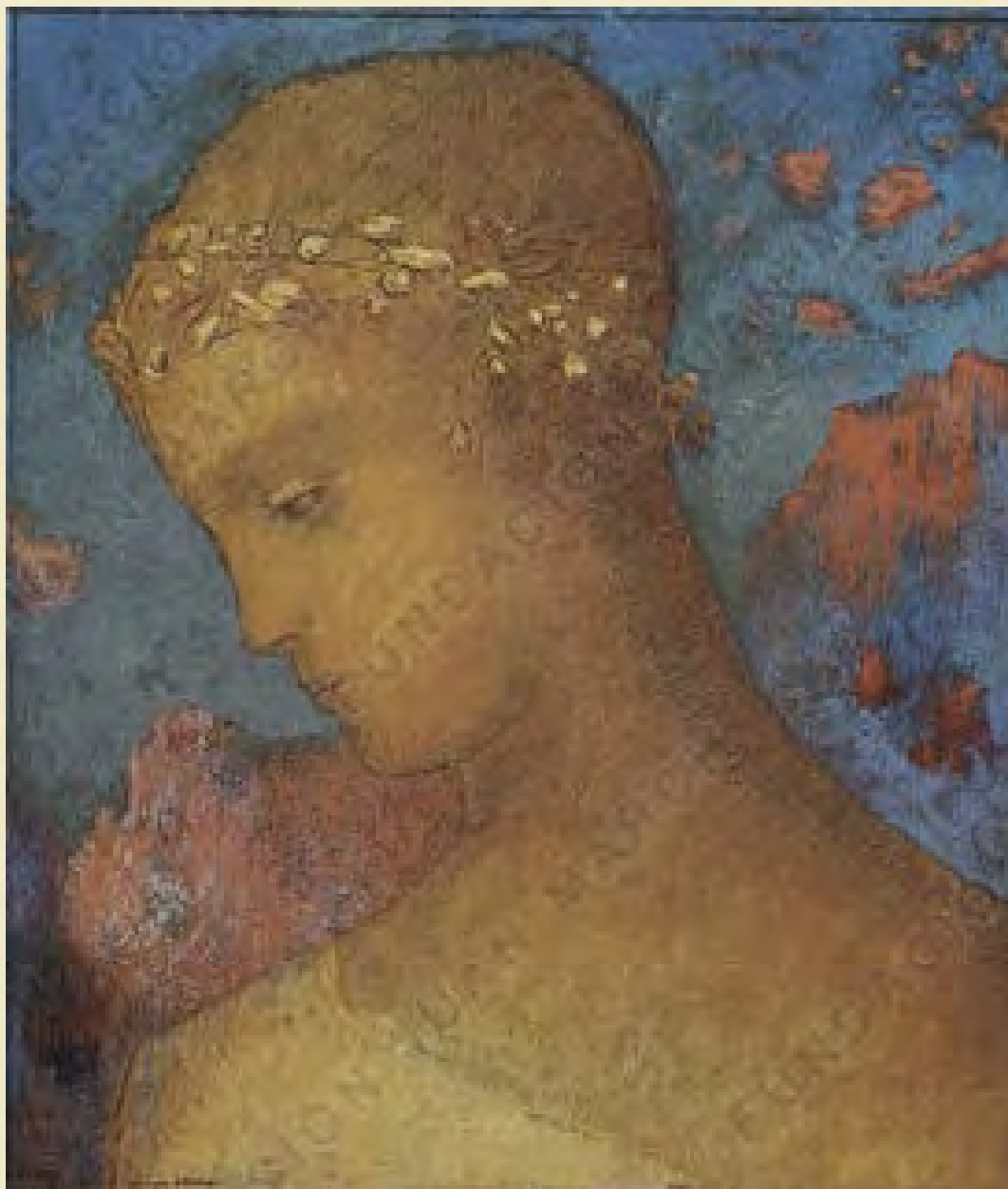
Fundación Juan March



38. LA BARCA MISTICA, s/f.

Fundación Juan March





41. BEATRIZ, s/f.

Fundación Juan March



42. OFELIA, 1900-1905

Fundación Juan March





43. FLORERO, c. 1905

Fundación Juan March



44. MUJER EN LA VIDRIERA, c. 1905

Fundación Juan March





46. LA CORONA, s/f.

Fundación Juan March



48. VIRGEN BAJO EL ARCO, 1912





49. RETRATO DE PERFIL IZQUIERDO, s/f.

Fundación Juan March



47. MUJER CON FLOR EN EL ESCOTE, 1912

Fundación Juan March



---

# Acuarelas



54. TENTACIÓN, s/f.



50. SANTA TERESA, s/f.





51. PERFIL DE UNA MUJER, s/f.

Fundación Juan March



52. CABEZA MISTERIOSA, s/f.

Fundación Juan March





53. SAN SEBASTIÁN, s/f.

Fundación Juan March



55. EL JARRÓN AZUL, s/f.





57. COMBATE DE CENTAUROS, s/f.

Fundación Juan March



56. LA BENDICIÓN, s/f.

Fundación Juan March



---

# Dibujos



62. EL PROFETA, 1868



58. ARBOLES, s/f.





59. MUJER ALARGANDO EL BRAZO, s/f.

Fundación Juan March



60. MUJER ALEJÁNDOSE DE UN PUEBLO, s/f.

Fundación Juan March





61. LA BATALLA, 1865

Fundación Juan March



63. ARLEQUÍN, s/f.



64. ESTUDIO PARA «EL PENSAMIENTO», s/f.





65. REUNIÓN DE CENTAUROS, s/f.

Fundación Juan March



109. LA APARICIÓN, s/f.





67. PEQUEÑA CABEZA ALADA EN LA NOCHE, s/f.



68. GERMINACIÓN, s/f.

Fundación Juan March





69. MUJER SENTADA EN EL BORDE DE UN ACANTILADO, 1886

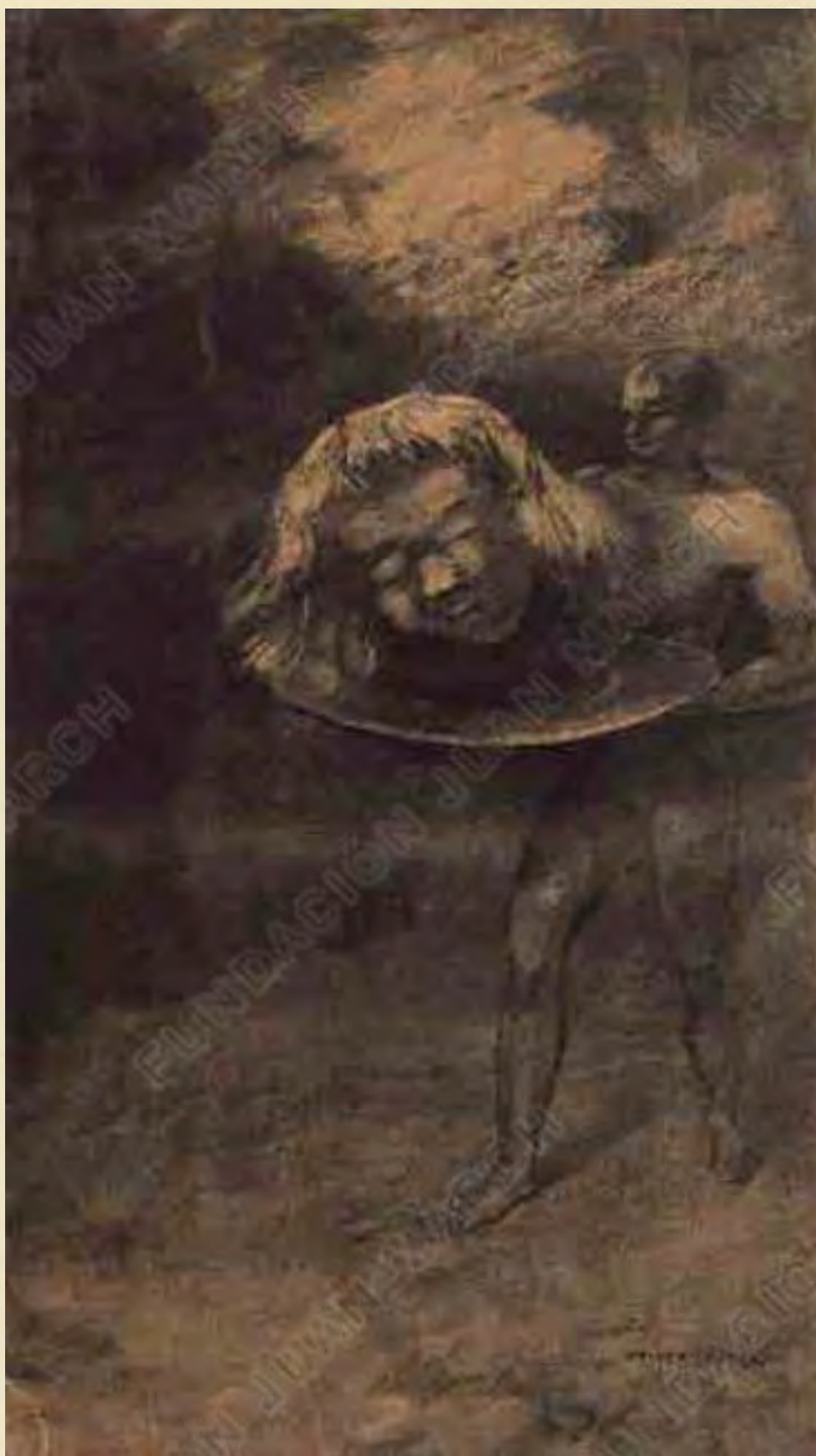


70. RETRATO DE UNA JOVEN, s/f.





71. DIÓGENES A LA BÚSQUEDA DE UN HOMBRE HONESTO, s/f.



72. CABEZA DE GOLIAT, s/f.





73. HOMBRE ESQUELETO, s/f.

Fundación Juan March



74. A TRAVÉS DE LA GRIETA DEL MURO SE PROYECTÓ UNA CALAVERA, s/f.





75. DESTINO, s/f.



76. FLOR DE CIENAGA, s/f.





77. VISION: DIENTES DE BÉRENICE, s/f.



78. CABEZA DE CELTA, s/f.

Fundación Juan March





79. SOBRE EL FONDO DE NUESTRAS NOCHES, s/f.

Fundación Juan March



80. EL POZO, s/f.





81. LOS OJOS CERRADOS, s/f.

Fundación Juan March



83. EL CORAZÓN TIENE SUS RAZONES, s/f.





82. CRISTO CON LOS OJOS CERRADOS, s/f.

Fundación Juan March



84. CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA, s/f.

Fundación Juan March





85. ORFEO, s/f.

Fundación Juan March



86. CABEZA, s/f.





87. CAZADOR DE CABEZAS, s/f.

Fundación Juan March



89. CENTAURO APUNTANDO A LAS NUBES, s/f.





88. PERFIL DE MUJER, s/f.

Fundación Juan March



90. CABEZA DE CRISTO, s/f.





93. RETRATO DE ARTHUR FONTAINE DE PERFIL, 1901



94. RETRATO DE OLIVIER SAINSERÉ, 1905

Fundación Juan March





91. ROSTRO DE PERFIL, s/f.



98. APOLONIO, c. 1910

Fundación Juan March





96. EL DIABLO, c. 1910

Fundación Juan March



97. LA REINA DE SABA, c. 1910

Fundación Juan March





106. CRISTO EN LA COLUMNA, s/f.

Fundación Juan March



99. SAN ANTONIO Y DOS TENTADORAS, c. 1910

Fundación Juan March





100. HOMBRE JOVEN, c. 1910

Fundación Juan March



101. LA SOMBRA, c. 1910  
Fundación Juan March





104. LA REINA DE SABA (III), s/f.  
Fundación Juan March



102. NIÑA CON UNA FLOR, s/f.  
Fundación Juan March





103. DIANA, s/f.

Fundación Juan March



107. EL JINETE ALADO, s/f.

Fundación Juan March





105. APARICIÓN EN LA VENTANA, s/f.

Fundación Juan March



108. CRISTO EN LA CRUZ, s/f.

Fundación Juan March



# Catálogo

## ÓLEOS

1. PAISAJE TEMPRANO, 1872  
Óleo sobre tela  
38,1 × 54 cm.
2. CIMA ROCOSA, c. 1875  
Óleo sobre tablero  
24,4 × 33,2 cm.
3. BARCA DE PESCA, s/f.  
Óleo sobre tela  
16,2 × 21,8 cm.
4. PAISAJE COSTEÑO, s/f.  
Óleo sobre tela  
26,7 × 41,1 cm.
5. ACANTILADOS, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre cartón  
21,7 × 32,7 cm.
6. PLAYA, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre tela  
26 × 36,3 cm.
7. UN ACANTILADO, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre tela  
18,7 × 24,9 cm.
8. ÁRBOL CON CIELO AZUL, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre cartón,  
18,7 × 24,9 cm.
9. EL PENSAMIENTO, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre cartón  
22,4 × 27 cm.
10. EL GIGANTE, c. 1890  
Óleo sobre papel  
64,4 × 50,7 cm.
11. LA DESESPERANZA, c. 1890  
Óleo sobre papel montado sobre tabla  
71 × 53 cm.
12. APARICIÓN, s/f.  
Óleo sobre papel  
127 × 72,5 cm.
13. CABEZA DE CRISTO Y SERPIENTE, s/f.  
Óleo sobre cartón  
67,3 × 51,9 cm.
14. CABEZA ASTRAL, s/f.  
Óleo sobre cartón  
50,6 × 66,8 cm.
15. ORFEO, c. 1900  
Óleo sobre tela  
73,5 × 54,5 cm.
16. LAS TRES PARCAS, c. 1900  
Óleo sobre tablero  
32,4 × 23,8 cm.
17. GRANADA EN UN PLATO, c. 1901  
Óleo sobre lienzo  
24,2 × 24,2 cm.
18. RAMO DE FLORES, 1902-1905  
Óleo sobre tela  
65,4 × 50,4 cm.
19. ÁNGEL CAÍDO, c. 1905  
Óleo sobre tela  
81,5 × 100 cm.
20. COMPOSICIÓN, c. 1905  
Óleo sobre cerámica  
19,5 × 19,5 cm.
21. JACOB LUCHANDO CON EL ÁNGEL, c. 1905  
Óleo sobre cartón  
47 × 41,5 cm.
22. APARICIÓN (II), s/f.  
Óleo sobre tabla  
67,6 × 40,2 cm.
23. OFELIA, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre cartón  
58,6 × 47,7 cm.
24. LA VIDRIERA, 1905-1908  
Óleo sobre tela  
81 × 61 cm.
25. JARRÓN MARRÓN, s/f.  
Óleo sobre tela  
73,6 × 99,8 cm.
26. EL CARRO DE APOLO, 1905-1910  
Óleo sobre tela  
100 × 74,7 cm.
27. LA MARIPOSA BLANCA, c. 1910  
Óleo sobre tela  
65 × 51 cm.
28. FLORES EN UN VASO, c. 1910  
Óleo sobre tablero montado en panel  
45 × 52 cm.



29. GERANIOS Y FLORES EN UN JARRÓN DE GRES, c. 1910  
Óleo sobre tela  
46,5 × 55 cm.
30. VISIÓN SUBMARINA, s/f.  
Óleo sobre tela  
92 × 73 cm.
31. GERANIOS Y OTRAS FLORES EN UN JARRÓN DE GRES, 1910  
Óleo sobre tela  
50,1 × 60,8 cm.
32. FLORES SILVESTRES EN UN JARRÓN DE CUELLO ALARGADO, c. 1912  
Óleo sobre tela  
65 × 50,2 cm.
33. EL NACIMIENTO DE VENUS, 1912  
Óleo sobre tela  
143,4 × 62,2 cm.
34. RAMO DE FLORES CON AMAPOLAS ROJAS, s/f.  
Óleo sobre papel montado sobre cartón  
67,1 × 51,5 cm.
35. SOL NEGRO, s/f.  
Óleo sobre tablero  
32,2 × 23,9 cm.
36. PERFIL, s/f.  
Óleo sobre papel extendido sobre lienzo  
50,4 × 38,2 cm.
42. OFELIA, 1900-1905  
Pastel sobre papel montado sobre cartón  
50,5 × 67,3 cm.
43. FLORERO, c. 1905  
Pastel sobre papel tela montado sobre cartón  
41,4 × 37,7 cm.
44. MUJER EN LA VIDRIERA, c. 1905  
Pastel sobre papel tela  
53 × 37,8 cm.
45. BRUNILDA, s/f.  
Pastel sobre papel tela de color marrón  
54,4 × 67,5 cm.
46. LA CORONA, s/f.  
Pastel sobre papel  
57,5 × 47 cm.
47. MUJER CON FLOR EN EL ESCOTE, 1912  
Pastel sobre papel montado sobre cartón  
77,2 × 64,7 cm.
48. VIRGEN BAJO EL ARCO, 1912  
Pastel sobre papel tela de color crema  
52,4 × 37,5 cm.
49. RETRATO DE PERFIL IZQUIERDO, s/f.  
Pastel, yeso rojo y carboncillo sobre papel de color azul grisáceo  
59 × 46 cm.

## PASTELES

37. EL MOLINO DE VIENTO, s/f.  
Pastel sobre papel tela  
35 × 41,8 cm.
38. LA BARCA MÍSTICA, s/f.  
Pastel sobre papel tela  
51 × 63,5 cm.
39. LA DRUIDESA, s/f.  
Pastel sobre papel tela  
39,4 × 34,4 cm.
40. EL CENTAURO, s/f.  
Pastel sobre papel  
72,4 × 49,5 cm.
41. BEATRIZ, s/f.  
Pastel y lápiz sobre papel montado sobre cartón  
34,5 × 30 cm.

## ACUARELAS

50. SANTA TERESA, s/f.  
Acuarela sobre papel tela de color blanco  
25 × 18,3 cm.
51. PERFIL DE UNA MUJER, s/f.  
Acuarela sobre papel tela de color blanco  
18,4 × 14,5 cm.
52. CABEZA MISTERIOSA, s/f.  
Acuarela sobre papel tela de color blanco  
18,4 × 17 cm.
53. SAN SEBASTIÁN, s/f.  
Acuarela y lápiz sobre papel tela de color blanco  
18,4 × 17 cm.
54. TENTACIÓN, s/f.  
Acuarela y lápiz sobre papel tela  
17,7 × 22 cm.



55. **EL JARRÓN AZUL, s/f.**  
Acuarela y lápiz conté sobre papel tela de color blanco  
27,5 × 19,8 cm.
56. **LA BENDICIÓN, s/f.**  
Acuarela y yeso negro sobre papel verjurado  
25,5 × 18,2 cm.
57. **COMBATE DE CENTAUROS, s/f.**  
Acuarela, pluma y tinta sobre papel tela  
17,7 × 25,6 cm.

## DIBUJOS

58. **ÁRBOLES, s/f.**  
Lápiz sobre papel tela de color verde  
42,6 × 29,5 cm.
59. **MUJER ALARGANDO EL BRAZO, s/f.**  
Grafito sobre papel tela de color marfil  
28,7 × 22,3 cm.
60. **MUJER ALEJÁNDOSE DE UN PUEBLO, s/f.**  
Carboncillo, pluma y tinta sobre papel tela de color marfil  
24,3 × 32,3 cm.
61. **LA BATALLA, 1865**  
Carboncillo sobre papel  
63,5 × 111,1 cm.
62. **EL PROFETA, 1868**  
Grafito sobre papel tela de color blanco cremoso  
22 × 22 cm.
63. **ARLEQUÍN, s/f.**  
Lápiz con trazos de lápiz de color marrón sobre papel  
16,9 × 12,7 cm.
64. **ESTUDIO PARA «EL PENSAMIENTO», s/f.**  
Grafito sobre papel tela de color tostado  
27 × 37,3 cm.
65. **REUNIÓN DE CENTAUROS, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color marrón claro  
37 × 34 cm.
66. **HOMBRE CACTUS, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color tostado  
49 × 32,5 cm.
67. **PEQUEÑA CABEZA ALADA EN LA NOCHE, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color marrón montado sobre papel  
42,2 × 29,3 cm.
68. **GERMINACIÓN, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color ante  
52 × 37,5 cm.
69. **MUJER SENTADA EN EL BORDE DE UN ACANTILADO, 1886**  
Pluma y tinta sobre papel tela  
14,9 × 14,9 cm.
70. **RETRATO DE UNA JOVEN, s/f.**  
Lápiz y carboncillo sobre papel tela imitación de sarga de color ante  
39,6 × 32,9 cm.
71. **DIÓGENES A LA BÚSQUEDA DE UN HOMBRE HONESTO, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color azul verdoso  
52,5 × 37,5 cm.
72. **CABEZA DE GOLIAT, s/f.**  
Yeso negro sobre papel tela  
40 × 22,3 cm.
73. **HOMBRE ESQUELETO, s/f.**  
Carboncillo y yeso blanco sobre papel tela  
45,7 × 28,5 cm.
74. **A TRAVÉS DE LA GRIETA DEL MURO SE PROYECTÓ UNA CALAVERA, s/f.**  
Carboncillo y lápiz sobre papel de color marrón  
43,2 × 30,5 cm.
75. **DESTINO, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela  
48,5 × 34,5 cm.
76. **FLOR DE CIÉNAGA, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela color crema  
49,9 × 37,6 cm.
77. **VISIÓN: DIENTES DE BÉRENICE, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color tostado  
51,2 × 36,6 cm.
78. **CABEZA DE CELTA, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color tostado  
45,3 × 36,4 cm.
79. **SOBRE EL FONDO DE NUESTRAS NOCHES, s/f.**  
Lápiz, pastel y carboncillo sobre calco  
23,7 × 21 cm.
80. **EL POZO, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color tostado  
35,6 × 23,8 cm.
81. **LOS OJOS CERRADOS, s/f.**  
Lápiz y lápiz conté sobre papel tela de color ante  
35,7 × 26,1 cm.





17. GRANADA EN UN PLATO, c. 1901

82. CRISTO CON LOS OJOS CERRADOS, s/f.  
Carboncillo sobre papel tela de color tostado  
44 x 36 cm.

83. EL CORAZÓN TIENE SUS RAZONES, s/f.  
Pluma, tinta y trazos de lápiz sobre calco  
16 x 15,3 cm.

84. CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA, s/f.  
Lápiz sobre papel tela  
34 x 28,8 cm.

85. ORFEO, s/f.  
Carboncillo sobre tela de color azul  
54 x 54 cm.

86. CABEZA, s/f.  
Lápiz sobre papel tela de color marfil  
23 x 18,4 cm.

87. CAZADOR DE CABEZAS, s/f.  
Grafito sobre papel tela de color blanco cremoso  
29,5 x 22,8 cm.





28. FLORES EN UN VASO, c. 1910

88. **PERFIL DE MUJER, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela montado sobre cartón  
51,4 × 36,9 cm.

89. **CENTAURO APUNTANDO A LAS NUBES, s/f.**  
Lápiz sobre papel verjurado  
26,5 × 22,5 cm.

90. **CABEZA DE CRISTO, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color ante  
57 × 47 cm.

91. **ROSTRO DE PERFIL, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color tostado  
51,8 × 36,2 cm.

92. **NIÑA CON FLORES, s/f.**  
Carboncillo sobre papel tela de color ante  
52,5 × 37,5 cm.

93. **RETRATO DE ARTHUR FONTAINE DE PERFIL, 1901**  
Yeso rojo sobre papel tela de color marrón grisáceo  
63,2 × 49,2 cm.

94. **RETRATO DE OLIVIER SAINSIÈRE, 1905**  
Yeso rojo sobre papel tela de color verde  
44,9 × 36,2 cm.
95. **PERFIL DE MUJER EN UN ARCO, c. 1910**  
Yeso negro y trazos de lápices de color rojo y azul  
sobre papel tela de color marfil  
12,2 × 9,5 cm.
96. **EL DIABLO, c. 1910**  
Pincel y tinta china sobre papel verjurado de color  
marfil  
31,9 × 24,2 cm.
97. **LA REINA DE SABA, c. 1910**  
Pincel y tinta sobre papel tela de color marfil  
31,3 × 24,2 cm.
98. **APOLONIO, c. 1910**  
Pincel, tinta y lápiz sobre papel tela de color marfil  
24,3 × 28,9 cm.
99. **SAN ANTONIO Y DOS TENTADORAS, c. 1910**  
Pincel y tinta sobre papel tela de color marfil  
23,7 × 28,6 cm.
100. **HOMBRE JOVEN, c. 1910**  
Pincel y tinta sobre papel tela de color marfil  
31 × 24,3 cm.
101. **LA SOMBRA, c. 1910**  
Pincel y tinta sobre papel verjurado de color marfil  
31 × 23,7 cm.
102. **NIÑA CON UNA FLOR, s/f.**  
Pincel y tinta sobre papel verjurado de color blanco  
cremoso  
24 × 31 cm.
103. **DIANA, s/f.**  
Pluma, pincel, tinta china y tinta de purpurina sobre  
papel tela de color beige.  
22,2 × 14,2 cm.
104. **LA REINA DE SABA (II), s/f.**  
Pluma, pincel y tinta china sobre papel  
23,5 × 28 cm.
105. **APARICIÓN EN LA VENTANA, s/f.**  
Yeso marrón y negro sobre papel de color tostado  
45,7 × 31,1 cm.
106. **CRISTO EN LA COLUMNA, s/f.**  
Grafito sobre papel verjurado  
17 × 23,5 cm.
107. **EL JINETE ALADO, s/f.**  
Grafito sobre papel tela de color crema  
40,5 × 26,1 cm.
108. **CRISTO EN LA CRUZ, s/f.**  
Sanguina, lápiz, toques de albayalde sobre lino  
66 × 48 cm.
109. **LA APARICIÓN, s/f.**  
Carboncillo, lápiz negro sobre papel  
51,4 × 31,4 cm.



© Fundación Juan March, 1989.

Textos: Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero.

Traducción: Richard Rees, Roser Berdagué, Albert Mestres y Marta Fontanals.

Fotomecánica: Ochoa, Madrid.

Reprocolor Lloret, S. A., Barcelona.

Fotocomposición e Impresión: G. Jomagar. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal: M. 42.396-1989.

I.S.B.N.: 84-7075-396-7.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Créditos fotográficos: Jim Strong, Layton Gardiner, Adam Fuss, Eric Pollitzer, Sheldon Collins.



**Arte Español Contemporáneo, 1973-74** (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 Ziegler.

**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. (Agotado).

**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 (Agotado).

**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 (Agotado).

**Robert Motherwell, 1980,**  
con textos de Barbaralee Diamonstein (Agotado).

**Henri Matisse, 1980,**  
con textos del propio artista (Agotado).

**Arte Español Contemporáneo, 1980-81,**  
en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).

**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 (Agotado).

**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 (Agotado).

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

**Roy Lichtenstein, 1983,**  
Catálogo del Museo de Saint Louis  
con textos de J. Cowart (Agotado).

**Cartier Bresson, 1983,**  
con textos de Yves Bonnefoy (Agotado).

**Fernand Léger, 1983,**  
con textos de Antonio Bonet Correa (Agotado).

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

**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. (Agotado).

**Joseph Cornell, 1984,**  
con textos de Fernando Huici.

**Fernando Zóbel, 1984,**  
con textos de Francisco Calvo Serraller. (Agotado).

**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 (Agotado).

**Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,**  
con textos de Evelyn Weiss (Agotado).

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

**Arte Español Contemporáneo, 1985**  
en la colección de la Fundación Juan March, (Agotado).

**Estructuras repetitivas, 1985-86.**  
con textos de Simón Marchán Fiz (Agotado).

**Max Ernst, 1986,**  
con textos de Werner Spies (Agotado).

**Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,**  
Catálogo de Goethe-Institut (Agotado).

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

**Obras maestras del Museo de Wuppertal, De Marées a Picasso, 1986-87,**  
con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachmann (Agotado).

**Ben Nicholson, 1987,**  
con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado).

**Irving Penn, 1987,**  
Catálogo del MOMA,  
con textos de John Szarkowski (Agotado).

**Mark Rothko, 1987,**  
con textos de Michael Compton. (Agotado).

**El Paso después de El Paso, 1988,**  
con textos de Juan Manuel Bonet (Agotado).

**Zero, un movimiento europeo, Colección Lenz Schönberg, 1988,**  
con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier.

**Colección Leo Castelli, 1988,**  
con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette, Barbara Rose.

**René Magritte, 1989,**  
con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte (Agotado).

**Edward Hopper, 1989,**  
con textos de Gail Levin.











