

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

---

**GENEALOGÍAS DEL ARTE  
O LA HISTORIA DEL ARTE COMO  
ARTE VISUAL**

2019

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.

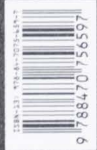
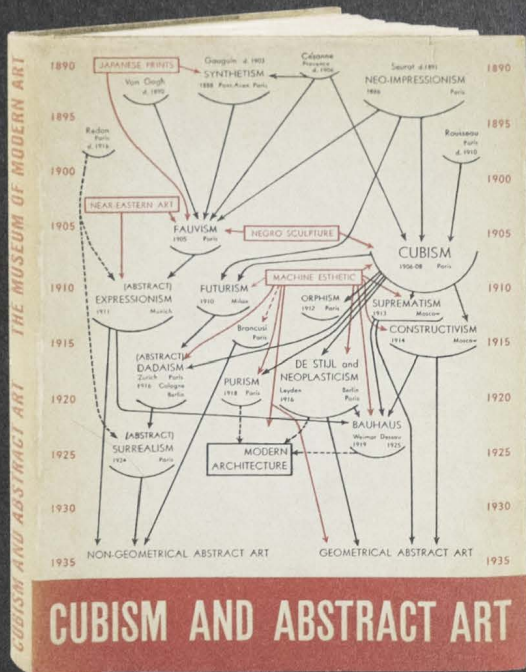
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by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



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)







Con el diagrama de Alfred H. Barr, Jr. de 1936 sobre el flujo del arte en el siglo XX como núcleo, la exposición *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* reúne representaciones visuales de la historia del arte realizadas por artistas e historiadores del arte: desde árboles genealógicos del siglo XVI hasta diagramas virtuales de la red, pasando por pinturas, dibujos, mapas, planos, estampas, diagramas y gráficos informativos. El panorama resultante equilibra las habituales presentaciones discursivas de la historia del arte y muestra el significado real e insustituible para esa historia de las narrativas visuales de museos y exposiciones. Con textos de Manuel Fontán del Junco, Astritt Schmidt-Burkhardt, Manuel Lima, Uwe Fleckner y Eugenio Carmona.



GEN

EA

LOG

ÍAS

DEL

○ LA HISTORIA  
DEL ARTE COMO  
ARTE VISUAL

ARTE,







Mi  
credo...

... para  
la historia  
del arte  
es:

en el  
principio  
era  
el ojo,  
no la palabra

Otto Pächt





FUNDACIÓN JUAN MARCH

Del 11 de octubre de 2019  
al 12 de enero de 2020

museo**PICASSO**málaga

Del 26 de febrero  
al 31 de mayo de 2020

GEN  
EA  
LOGÍAS  
DEL ○ LA HISTORIA  
DEL ARTE COMO  
ARTE VISUAL  
ARTE,

Manuel Fontán del Junco, José Lebrero Stals y María Zozaya Álvarez, eds.

Con textos de Manuel Fontán del Junco, Astrit Schmidt-Burkhardt, Manuel Lima,  
Uwe Fleckner y Eugenio Carmona

# Agradecimientos

**La Fundación Juan March y el Museo Picasso Málaga desean dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que han hecho posible esta exposición mediante el generoso préstamo de sus obras y su colaboración:**

Ad Reinhardt Foundation, Nueva York: Anna Reinhardt, J. R. Valenzuela

Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura: Josefa Cortés Morillo

Archivo Lafuente: Ana García Herrá, José María Lafuente, Sonia López Lafuente, Noelia Ordóñez

Aurélien Navarre-Villarem

British Council, Londres: Moira Lindsay, Nicola Heald

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, París: Noëlle Albert-Loisel, Bernard Blistène, Brigitte Leal, Olga Makhrhoff

Christie's Madrid: María García Yelo, Carmen Schjaer

Colección Daimler Art, Stuttgart / Berlín: Claudia Grimm, Petra Höss-Löw, Renate Wiehager

Colección Kunstmuseum Den Haag, La Haya: Daniel Koep, Benno Tempel

Colección Peggy Guggenheim, Venecia. Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York: Sandra Divari, Karole P. B. Vail

Collection Fondation Giacometti, París: Alban Chaine, Catherine Grenier

Fondation Jean et Suzanne Planque, Lausana: Florian Rodari

Fondation Le Corbusier, París: Isabelle Godineau

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid: Inès Cabanne, Anne-Claire Duperrier, Almine Rech, Bernard Ruiz-Picasso

Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga: Laura Gaviño Fernández, José María Luna Aguilar

Fundación Privada Allegro: Luis Benshimol, Amaya Gergoff Bengoa

Galería Leandro Navarro, Madrid: Íñigo Navarro, Lourdes Varela

Galería Marta Cervera, Madrid: Marta Cervera, Mar Laguna

Galerie Deroyan, París: Armand Deroyan, Sophie de Saint Phalle

Galerie Gmurzynska, Zúrich: Vanessa Bragante, Krystyna Gmurzynska, Lucas Gmurzynska-Bscher, Clara Montero, Mathias Rastorfer

Galerie Louis Carré & Cie, Londres: Patrick Bongers, Catherine Lhost

Galerie Poulsen, Copenhague: Morten Poulsen, Stine Sachse

Galerie Ronny Van de Velde, Berchem: Jessy Van de Velde, Ronny Van de Velde

Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts: Megan Schwenke

Hermann und Margrit Rupf-Stiftung. Kunstmuseum Bern, Berna: Regina Bühlmann, Thomas Soraperra, Nina Zimmer

Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia: José Miguel G. Cortés, Cristina Mulinas Pastor

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: Susanne Gaensheimer, Kathrin Beßen

Kunsthaus Zürich, Zúrich: Christoph Becker, Philippe Büttner, Sandra Gianfreda, Karin Marti

MACK Studio / Archiv Heinz Mack: Sophia Sotke

Merzbacher Kunststiftung, Küssnacht: Claire Häfliger, Werner Merzbacher

MOMus-Museum of Modern Art-Costakis Collection, Tesalónica: Angelica Charistou

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París: Anne Archenoul, Fabrice Hergott, Jacqueline Munck

Musée de Grenoble: Guy Tosatto, Isabelle Varloteaux

Musée des Beaux-Arts de Chambéry: Caroline Bongard, Marie Clemente

Musée Granet, Aix-en-Provence: Stéphanie Lardez

Musée national Picasso-París, París: Laurent Le Bon, Sophie Daynes-Diallo, Marie Liard-Dexet

Museo de Bellas Artes de Bilbao: Lucía Cabezón López, Miguel Zugaza

Museo Kröller-Müller, Otterlo: Wobke Hooites, Lisette Pelsers

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Manuel Borja-Villel, M.ª Victoria Fernández-Layos Moro, Rosario Peiró Carrasco

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: Beatriz Blanco, Guillermo Solana

Museo Torres-García, Montevideo: Alejandro Díaz Lageard

Museu Coleção Berardo, Lisboa: José Manuel Rodrigues Berardo, Isabel Soares Alves

Museu Picasso, Barcelona: Anna Fabregas Sauret, Malén Gual, Emmanuel Guigon

Museum De Wieger: Marjolein Leesberg, Rieny van de Mortel

Museum of Modern Art, Nueva York: Michelle Elligott

Office Baroque, Bruselas: Elisa Maupas

Paragon Press, Londres: Florence Batchelor, Florian Simm

Sotheby's Madrid: Sofía Rojí Buqueras

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen, Berlín: Udo Kittelmann, Gabriel Montua

Stedelijk Museum, Ámsterdam: Hetty Wessels

Taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: Estrella de Diego, Fernando de Terán, Pilar Rosuero López, Antonio Martín

Tate, Londres: Caroline Collier, Christopher Higgins, Rosie Martyr

The Art Institute of Chicago: Natasha Derrickson, James Rondeau

The Henry Moore Foundation, Hertfordshire: Sebastiano Barassi, Sylvia Cox, Theodora Georgiou, Godfrey Worsdale

The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York: Charles H. Duncan, Charlotte Nicholson

The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts: Olivier Meslay, Karen Bucky, Lauren Cannady, Ashton Fancy, Deborah Fehr, Christopher Hever, Michael-Ann Holly, Valerie Krall, John Krimbiel (Williams College), Kristen Lundquist, Susan Roeper

University of Hertfordshire Art Collection, Hertfordshire, Hatfield: Inna Allen, Annabel Lucas, Phil Healey, Quintin McKellar, Asa Miller

The Warburg Institute Archive, Londres: Eckhart Marchand, Bill Sherman

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra: Patricia Bonadei, Jean-Yves Martin, Lada Umstätter, Laura Zani Labalette

Zentrum Paul Klee, Berna: Fabienne Eggelhöfer, Edith Heinemann, Nina Zimmer

ZERO Foundation, Düsseldorf: Tiziana Caianiello

**Nuestro agradecimiento se extiende a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato, y también a:**

Juan Abelló, Belén Adamo, Adolfo Autric, Cristina Gadea Autric Tamayo, Rodrigo Autric Tamayo, Pedro Azara, Merrill Berman, Xavier Bray, Molly Brunson, Emilio Bujalance García, Fernando Carderera, Ángel Mateo Charris, Jonathan Corum, Alicia Desantis, David Diaó, Gerhard Dirmoser, Iliá Dorontchenkov, Steve Duenes, Joachim Fels, Daniel Feral, Hal Foster, María José García Saiz, Curro González, Ignacio González Olmedo, Boris Groys, Pablo Helguera, Catherine Hutin-Blay, Fredric Jameson, José María Jiménez-Alfaro, Olivier Malingue, José Manuel Matilla, Laura Mattioli, Beatriz Moreno de Barreda, José Moreno Carretero, Keith Moxey, Aurélien Navarre-Villarem, Boris Nieslony, Hakkan Nilsson, Manuel Ocampo, Antonio Onrubia, Santiago Ortiz, Nuria Pareja, Marta Pérez, Grayson Perry, William Powhida, Andrés Rábago García (El Roto), Giacomo Francesco Maria Rossi, Giovannibattista Rossi, Katty Saavedra, Astrit Schmidt-Burkhardt, Nicolas Serota, Ward Shelley, Jolie Simpson, Rosario Tamayo, Mikela Vujovic, Hugo Westerdahl y Pedro Zamora

**Y, como siempre, nuestro agradecimiento a Banca March y a Corporación Financiera Alba**

# Prestadores

## Alemania

Colección Daimler Art, Stuttgart / Berlín: cat. 255

Colección Fels: cat. 211

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen, Berlín: cat. 58

## Bélgica

Galerie Ronny Van de Velde, Berchem, Amberes: cat. 176

Office Baroque, Bruselas: cat. 368

## Dinamarca

Galerie Poulsen, Copenhagen: cat. 403

## España

Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura: cat. 336, 338

Archivo Lafuente: cat. 16-19, 21, 23, 26, 30, 31, 34, 35, 43, 50, 76, 77, 82, 88, 93, 105, 115, 125, 126, 128, 131, 132, 136, 138, 149, 150, 161, 162, 164, 167, 171-174, 181, 192-197, 199, 200, 213-215, 217, 218, 222, 223, 225, 226, 232, 233, 239-243, 251, 252, 258, 284, 286, 287, 293, 295, 299, 305, 309-312, 319, 320, 325, 327, 330-332, 339, 344, 345, 350, 352, 365

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid: cat. 7, 9-15, 20, 24, 33, 38, 39, 300, 301, 303, 306, 313, 314, 318, 321, 323, 324, 328, 334, 337, 340, 341, 343, 346-349, 351, 353, 354, 356-362, 367, 369, 372, 373, 376-381, 383-386, 390-397, 399, 401, 402, 404

Colección Abelló: cat. 111, 112

Colección Adolfo Autric: cat. 43, 74, 89, 92, 148, 163, 198, 208, 209, 219, 224, 272, 282, 285

Colección Altec: cat. 290

Colección Antonio Onrubia: cat. 59, 61, 99, 100, 104, 166

Colección Bujalance: cat. 44, 45, 52, 53

Colección Carlos Pérez: cat. 78

Colección Cristina Gadea Autric Tamayo: cat. 72, 73

Colección Curro González: cat. 387-389

Colección Fernando Carderera: cat. 81

Colección Fundación Juan March, Museu Fundación Juan March, Palma: cat. 262

Colección José María Jiménez-Alfaro: cat. 71, 170, 260, 261, 264

Colección Navarro Valero: cat. 178

Colección Pedro Zamora: cat. 405

Colección Rodrigo Autric Tamayo: cat. 281

Colección Westerdahl: cat. 292

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid: cat. 65, 123, 277, 279

Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga: cat. 64

Fundación Privada Allegro: cat. 143

Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia: cat. 253, 289, 370

Museo de Bellas Artes de Bilbao: cat. 102

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: cat. 107, 110, 203, 254, 263

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: cat. 54, 109, 142

Museo Picasso Málaga: cat. 119

Museu Picasso, Barcelona: cat. 108

Taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: cat. 94

## Estados Unidos

Ad Reinhardt Foundation, Nueva York: cat. 315-317

Colección Merrill Berman: cat. 37, 227-231, 244, 245

The Art Institute of Chicago: cat. 80

The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York: cat. 40, 304, 307, 308

## Francia

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, París: cat. 75, 122, 159, 160, 204, 205

Collection Fondation Giacometti, París: cat. 247-249

Fondation Le Corbusier, París: cat. 206

Galerie Deroyan, París: cat. 273, 274

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París: cat. 56, 67, 278

Musée Granet, Aix-en-Provence: cat. 69

Musée de Grenoble: cat. 68, 83

Musée des Beaux-Arts de Chambéry: cat. 139

Musée national Picasso-París, París: cat. 57, 60, 62, 120, 270

## Grecia

MOMus-Museum of Modern Art-Costakis Collection, Tesalónica: cat. 124, 127, 133, 135

## Países Bajos

Colección Kunstmuseum Den Haag, La Haya: cat. 79, 180

Museo Kröller-Müller, Otterlo: cat. 298

Museum De Wieger, Deurne: cat. 276

## Italia

Colección Peggy Guggenheim, Venecia / Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York: cat. 250

Colección Mattioli: cat. 86, 90, 91, 98, 113

## Portugal

Museu Coleção Berardo, Lisboa: cat. 297

## Reino Unido

British Council, Londres: cat. 371

Paragon Press, Londres: cat. 398

Tate, Londres: cat. 97, 103

The Henry Moore Foundation, Hertfordshire: cat. 294

University of Hertfordshire Art Collection, Hertfordshire, Hatfield: cat. 291

## Suiza

Fondation Jean et Suzanne Planque, Lausana: cat. 69

Galerie Gmurzynska, Zúrich: cat. 134, 155, 179, 182, 271

Hermann und Margrit Rupp-Stiftung. Kunstmuseum Bern, Berna: cat. 168

Kunsthaus Zürich, Zúrich: cat. 87

Merzbacher Kunststiftung, Küsnacht: cat. 84, 129, 130

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra: cat. 46, 55, 265-268

Zentrum Paul Klee, Berna: cat. 221, 269, 275

## Colecciones particulares

cat. 47-49, 51, 63, 66, 70, 85, 95, 96, 101, 106, 114, 121, 140, 141, 158, 169, 177, 220, 246, 256, 257, 296, 363, 366

Las palabras

N.º pág.

1						
50						
100						
150						
200						
250						
300						
350						
400						
450						
	p. 10	p. 14	p. 28	p. 60	p. 132	p. 328
	<b>Las imágenes, las palabras y las cosas</b> Sobre esta exposición	<b>El ojo diagramático y la imaginación curatorial</b>	<b>El arte del diagrama</b>	<b>Árboles del conocimiento.</b> Las tradiciones diagramáticas de la Edad Media y el Renacimiento	<b>La retórica de la visión sinóptica.</b> Coleccionar imágenes como acto de historiografía: Aby Warburg, Carl Einstein y algunos de sus contemporáneos	<b>Barr, el Cubismo y Picasso.</b> Paradigma y "antiparadigma": 1936-1946
		<b>Manuel Fontán del Junco</b>	<b>Astrit Schmidt-Burkhardt</b>	<b>Manuel Lima</b>	<b>Uwe Fleckner</b>	<b>Eugenio Carmona</b>
						<b>Relación de obras y documentos en exposición</b>  p. 466 <b>Índice onomástico de artistas y autores en exposición</b>  p. 470 <b>Bibliografía</b>  p. 480 <b>Créditos</b>

## Las imágenes

							N.º pág.
							1
							50
							100
							150
							200
							250
							300
							350
							400
							450
p. 82							
Obras en exposición							
p. 85	p. 147	p. 152	p. 178	p. 236	p. 266	p. 343	
<b>1</b> La historia del arte como arte visual, I (1562-1934)	<b>2</b> Alfred H. Barr, Jr.: una genealogía para el arte moderno (1936)	<b>2.1</b> De la estampa japonesa al cubismo (1850-1910)	<b>2.2</b> De Odilon Redon al constructivismo (1895-1915)	<b>2.3</b> De la estética de la máquina a Dadá, el purismo y De Stijl (1910-1920)	<b>2.4</b> Del surrealismo, la Bauhaus y la arquitectura moderna a la abstracción geométrica y orgánica (1920-1935)	<b>3</b> La historia del arte como arte visual, II (1936-2019)	

LAS  
IMÁGENES,  
LAS  
PALABRAS  
Y LAS  
COSAS

SOBRE ESTA EXPOSICIÓN

de narrar visualmente una historia (la del arte), una muestra hecha desde una posición curatorial específica, con un pie puesto en la práctica curatorial (y en la conciencia de esa práctica) y otro en el pensamiento visual, en determinadas teorías literarias y en los trabajos propios de los *Visual Studies*. También es una exposición sobre otra exposición: la extraordinaria *Cubism and Abstract Art*; y también una muestra sobre el creador del primer museo de arte moderno del mundo y el primer “curador” en el sentido contemporáneo de esa palabra, Alfred Hamilton Barr, Jr. (1902-1981). Por los dos últimos motivos, *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* constituye además un ejercicio de reconstrucción del que quizá haya sido el intento más ambicioso (y temprano) de dotar al arte de la primera mitad del siglo XX de un canon en toda regla y de una genealogía que abarca casi tres generaciones.

\*\*\*\*

La Fundación Juan March y el Museo Picasso Málaga desean agradecer su ayuda a todas las personas e instituciones que, junto a nuestros equipos de trabajo, han hecho realidad este proyecto. El lector habrá encontrado ya en páginas anteriores la minuciosa contabilidad de una nómina de agradecimientos que es tan larga como justa. Además, queremos agradecer a la Comunidad de Madrid la concesión de una beca de viaje que permitió a Marta Suárez-Infiesta, actual Jefe de Proyectos del Departamento de Museos y Exposiciones de la Fundación Juan March, trabajar durante el mes de junio de 2015 en la documentación relativa a Alfred H. Barr en los archivos del MoMA de Nueva York y en los de la Smithsonian Institution de Washington, así como a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, por su apoyo a proyectos de este tipo.

\*\*\*\*

Queremos agradecer muy especialmente la ayuda prestada por The Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) a este proyecto, seleccionado para una de sus convocatorias de investigadores en residencia. Esto permitió que entre junio y agosto de 2016, Manuel Fontán del Junco fuera invitado como Clark Fellow y pudiera desarrollar, en unas condiciones excepcionales, parte de la investigación que ha desembocado en esta muestra. La ayuda de las bibliotecarias y de todo el personal del Clark Art Institute, la convivencia con Michael-Ann Holly, Iliia Dorontchenkov, Molly Brunson, Xavier Bray, Hakkan Nilsson, Keith Moxey y Hal Foster, entre otros, los productivos *lunch seminars* con colegas y profesores de varias universidades y la ayuda esencial de John Krimbiel (Williams College) han sido absolutamente determinantes para esta investigación. Como también lo ha sido la presencia en el equipo curatorial de la muestra de Astrit Schmidt-Burkhardt (Universidad de Viena), la académica con el conocimiento más notable del llamado “giro diagramático” en la historia del arte, cuyas investigaciones y publicaciones desde 2005 tanto han orientado el camino desarrollado en esta exposición y en estas páginas. Lo mismo cabe decir de los ensayos de Eugenio Carmona (Universidad de Málaga), Uwe Fleckner (Universidad Humboldt de Berlín e Instituto Warburg de Hamburgo) y Manuel Lima (investigador experto en visualización de la información y miembro de la Royal Society of Arts de Londres), que han participado en el proyecto y han contribuido a darle la forma que ha acabado adquiriendo.

\*\*\*\*

*Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* aspira a hacer visible un panorama de representaciones visuales lo suficientemente amplio como para complementar las habituales presentaciones discursivas de la historia del arte. Trata de conseguir un equilibrio entre pensamiento teórico y reflexión visual que pueda contribuir en algo tanto al progreso del conocimiento como a los objetivos de disfrute y formación crítica del público, típicos de las exposiciones concebidas por instituciones que trabajan más allá del entretenimiento. Y, desde luego, ha intentado salir del cauce seco que separa las denominadas “dos historias del arte”: la escrita desde el conocimiento especializado por los académicos y la de la divulgación inespecífica del arte que, al parecer de muchos, se deja ver en tantas exposiciones. Esta exhibición es un intento de vadear el cauce de un río, el que deberían compartir la universidad y el museo, por el que descienden aguas a veces turbulentas y emocionantes. Ahora es el turno de los lectores, y sobre todo de quienes acudan a contemplar la muestra, de juzgar si este empeño ha merecido la pena. Eso sí: de juzgarlo no solo después de leer estas páginas sino, sobre todo, después de visto lo visto en las salas en las que se despliega y que son su espacio más propio.

Madrid-Málaga, 2019-2020

Fundación Juan March

Museo Picasso Málaga

La exposición a la que esta publicación acompaña es un empeño común de las dos instituciones que la han concebido, organizado y finalmente presentado en sus respectivas sedes: el Museo Picasso de Málaga y la Fundación Juan March, en Madrid. La muestra, *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual*, apunta, desde el nacimiento de la idea que la originó y los primeros pasos, a dejar a la vista un hecho peculiar que afecta a los modos tradicionales de pensar las obras de arte y a los de contar su historia.

Ese hecho podría formularse con la siguiente pregunta: Si la historia del arte se centra en el estudio de un tipo de artefactos cuya diferencia específica es que han sido hechos para ser vistos, ¿no debería estar muy presente ese rasgo en el modo de contar esa historia? La exposición y su catálogo se abren con un sí decidido a esa pregunta inicial: en efecto, la historia de los objetos, creados sobre todo para ser vistos y admirados, también debería, ella misma, poder ser visualizada –y no solo explicada y leída–. Al menos, debería poder visualizarse en mayor medida que la historia de la economía o de la piscicultura, por citar algún ejemplo. Y esa es una de las razones por las que *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* exhibe (es decir, pone a la vista) una selección de muchas de las representaciones visuales de la historia del arte (árboles genealógicos, tablas sinópticas, diagramas...) que se han empleado a lo largo de la propia historia del arte, formando parte de métodos alternativos de argumentación acerca de la evolución y las transformaciones del arte.

La exposición es por tanto un intento, sin duda atrevido, de contar visualmente la historia de las artes visuales. Para ello, se ha dividido en tres secciones: la primera y la última muestran de modo ejemplar y no exhaustivo representaciones visuales de la historia del arte –desde un concepto ampliado de esa historia– llevadas a cabo por artistas, diseñadores, ilustradores, historiadores, ensayistas, poetas y escritores, críticos y teóricos del arte, desde los primeros árboles genealógicos de la Edad Media hasta los diagramas modernos y contemporáneos y las presentaciones virtuales que se pueden encontrar hoy en la red. La segunda, centro de la muestra, se toma tan en serio la pregunta inicial acerca de la visualidad de la historia del arte como para proponer un experimento visual, consistente en materializar una de esas representaciones –uno de esos diagramas– en el espacio expositivo (y, también, en alguna medida, en el de las páginas de esta publicación). El diagrama elegido para el experimento es el célebre que Alfred H. Barr, Jr., fundador en 1929 del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y su primer director, compuso para la sobrecubierta del catálogo de una exposición pionera, *Cubism and Abstract Art*, celebrada en esa misma sede en 1936. Con su diagrama, Barr pretendía hacer visible la genealogía del arte moderno desde 1890 hasta 1936 que reconstruía en la exposición y argumentaba por extenso en los textos que escribió para el catálogo correspondiente.

La exposición reúne un amplio elenco de artistas y autores relacionados con el pensamiento visual e incluye las más variadas representaciones visuales de ese pensamiento: árboles genealógicos, tablas, alegorías y diagramas elaborados en un lapso temporal que va desde el siglo XV hasta hoy. En números absolutos, la suma asciende a doscientos treinta artistas y autores, trescientas cincuenta obras y más de un centenar de documentos. Con todo, *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* está muy lejos de ser una muestra colectiva o una exhibición temática centrada en una selección de representaciones de la historia del arte que tienen en común la curiosidad de no estar basadas mayoritariamente en textos, ilustrados o no. Es más bien una exposición sobre modos





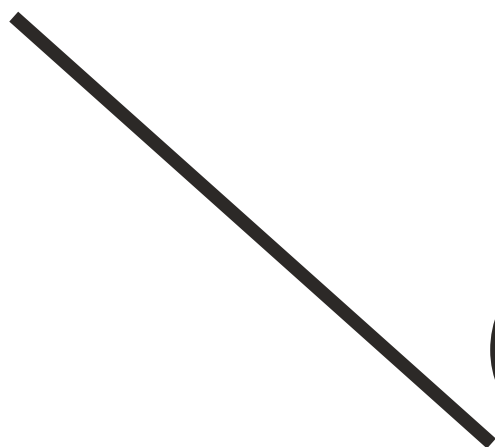




EL OJO



DIA



GRAMÁ



TICO



Y LA

IMAGINA

CIÓN

CURA

TORIAL

Manuel Fontán del Junco



**“My credo for art history is:  
in the beginning was the eye not the word”**  
Otto Pächt, 1977

**“Una obra de arte debería  
enseñarnos siempre que no habíamos  
visto lo que estamos viendo”**  
Paul Valéry, 1894

**“Of course I feel that we should all be  
the wiser if Meyer Schapiro would publish  
a history of modern art from the s  
ocial point of view”**  
Alfred H. Barr, Jr., 1936

**L**o que debe hacerse con aquello que ha sido creado para ser visto es mirarlo. Pero ¿qué hacer con las historias que nos cuentan cómo se elaboraron los artefactos creados para ser mirados? ¿Y con las que cuentan no solo cómo se realizaron, sino por quién, por qué y cuándo? ¿Y con aquellas que narran cuáles de entre esos objetos influyeron, años después, en la creación de otros, o cuáles inspiraron unos, pero no otros? ¿Y cómo abordar los relatos genealógicos, que establecen relaciones de parentesco entre esos objetos a través del tiempo y del espacio, y lo hacen en grados tan diversos como los paternofiliales, los ligados a antepasados en línea directa, a familias políticas o a grupos sociales? Con todas esas historias que suman la historia de un ámbito de la cultura –por ejemplo, el de las creaciones artísticas–, lo que debe hacerse es escribirlas, para conservarlas y poder contarlas. Y leerlas, desde luego.

Pero, puesto que los objetos propios de esa historia en particular fueron hechos sobre todo para ser vistos, ¿no estaría bien que, además de leerlas, esas historias también se pudieran *ver*? ¿No estaría bien poder contarlas no solo con palabras, sino mostrándolas a ellas mismas a través de imágenes, o mediante relatos que combinen estas últimas con textos? ¿O es que la historia del arte únicamente puede leerse, pero no verse? Una historia del arte que solo pudiera leerse sería algo tan extraño como una historia de la literatura expresada en exclusiva con ideogramas o a la que solo tuviéramos acceso mediante pictografías. Y por experiencia todos sabemos que, a veces, el dicho “una imagen vale más que mil palabras” es muy cierto, como sucede, por ejemplo, con *The Triumph of the New York School* [El triunfo de la Escuela de Nueva York] (1984), de Mark Tansey [fig. 1], que cuenta de manera sintética y eficaz todo aquello que Serge Guilbaut argumenta en las 288 páginas de su libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*<sup>1</sup>.

### **Presentar textualmente, representar visualmente**

Como ya se ha dicho, la exposición *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* expone una amplia selección de representaciones de la historia del arte, una historia cuyo objeto mismo parece exigir también una narrativa visual por su propia naturaleza, o, al menos, una en la que las imágenes



**Fig. 1.** Mark Tansey, *The Triumph of the New York School* [Triunfo de la Escuela de Nueva York], 1984. Óleo sobre lienzo, 188 x 304,8 cm. The Whitney Museum of American Art, Nueva York

que supone su función como meras ilustraciones de los textos de historia.

Porque el caso es que la historia del arte ha sido construida primordialmente con la misma materia prima que todas las historias de la historia, desde Heródoto a Fernand Braudel: con la palabra, más que con las imágenes y, desde luego más que con las propias obras de arte. Es verdad que la mayoría de las historias del arte son historias ilustradas, pero lo son, casi sin excepciones, en una proporción en la que, de Plutarco a Ernst Gombrich, el predominio corresponde al texto, no a las imágenes. De hecho, cuando en una publicación imperan estas últimas, se tiende a pensar que su rigor científico ha cedido a su valor de entretenimiento visual —y el libro

exhibirse descansando en horizontal sobre la *coffee table*—. Esos libros, como ocurre con la mayor parte de los catálogos de arte, se miran más que se leen, y es todo menos casual que formen parte del repertorio habitual de recursos escenográficos de las fotos de todas las revistas de interiorismo y decoración —y que en cambio brillen por su ausencia entre los títulos elegidos por la crítica para sus reseñas científicas—.

El objetivo de la exposición a la que este catálogo escolta es fijarse en el carácter eminentemente visual del objeto propio de la historia del arte —las obras de arte— y mostrar un panorama, más ejemplar que exhaustivo, de muchos de los intentos de representar esa historia visualmente en vez de







llamada *ekphrasis*, sino más bien los textos en las que se las historia), las imágenes que los reproducen junto a esas palabras y, finalmente, los lugares físicos en los que esos objetos se exhiben (los espacios museísticos). Como ensayo, sin embargo, sufre de una carencia esencial, porque precisamente el espacio del texto —de este y de todos, en los que las palabras y los párrafos se encadenan sobre la superficie blanca de la página— no admite juntas todas esas realidades. En efecto: de la respiración consecutiva de las páginas de un libro solo pueden vivir las palabras, no las cosas. Como mucho, un libro admite ilustraciones, es decir, reproducciones de las cosas<sup>2</sup>. Y como ha argumentado convincentemente James Elkins, el intento de reducir un libro de historia del arte exclusivamente a imágenes sin texto no produce más que un resultado excéntrico, fallido e ineficaz como relato<sup>3</sup>.

Juntas, las obras de arte, sus imágenes y los textos sobre ambas solo pueden “tener lugar” en los espacios de la exposición y en el más general del museo, y es precisamente esa especificidad la que, como veremos, produce la simétrica y absoluta necesidad de que las historias de la historia del arte sean también visuales y, por tanto, la de que la historia del arte académica y la historia del arte desarrollada por el museo y la exposición se complementen.

### Cómo ver las imágenes como imágenes

Vemos realidades y vemos imágenes, ubicua y continuamente. Hoy vivimos rodeados de estas últimas, y a algunas las llamamos “obras de arte”. Pero si queremos saber qué son, como tales, esas imágenes y las realidades que reproducen, más allá del uso que les damos como medios y de su formar parte integrante del ambiente casi inconscientemente icónico en el que vivimos, la cuestión es cómo ver las realidades en cuanto realidades y sus imágenes en cuanto imágenes, es decir, en cuanto realidades en sí mismas y no como medios para otra cosa. Para ello, necesitamos “extrañarlas”, crear respecto de ellas una distancia temporal y espacial; necesitamos someter esas imágenes y la realidad que reproducen —y en general el contexto en el que habitualmente percibimos lo real— a un proceso de distanciamiento.

Ese distanciamiento de lo real se consigue, por una parte, gracias a la reflexión y a su elaboración artística mediante la palabra —como hacen la historia, la filosofía y la literatura—, pero también mediante el uso de las propias imágenes —al modo en que lo hacen las artes visuales, sobre todo las escénicas—. La historia está llena de ejemplos de ejercicios de ese extrañamiento. Un buen ejemplo de reelaboración literaria del poder de las imágenes es uno de los cuentos fantásticos de H. G. Wells titulado *El país de los ciegos* (publicado en 1904 en *The Strand Magazine* como *The Country of the Blind*). En él, Wells consigue que reflexionemos sobre el hecho intrínseco de ver, gracias a las aventuras (y sobre todo las sorprendentes desventuras) de una persona dotada de la facultad de la vista en un país habitado exclusivamente por ciegos.

Otro ejemplo reciente y eficaz de reflexión sobre la vista, esta vez mediante las propias imágenes, podría ser el caso de *Dogville*, una película de Lars von Trier estrenada en 2003. En esta, nada más empezar, su director nos sorprende con dos recursos, uno de ellos inhabitual y otro claramente extraño: la voz *en off* de un narrador y, sobre todo, la toma inicial en picado de la película en el que el pueblo imaginado de *Dogville* aparece como un plano cartográfico literalmente dibujado en el suelo [fig. 5], con los nombres de sus calles y diversas señalizaciones. Esta literalidad escénica de *Dogville* es un claro e intencionado intento de llamar la atención

Fig. 4. Alfred H. Barr, Jr., Sobrecubierta en id. (ed.), *Cubism and Abstract Art* [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de marzo-19 de abril de 1936]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936. Archivo Lafuente

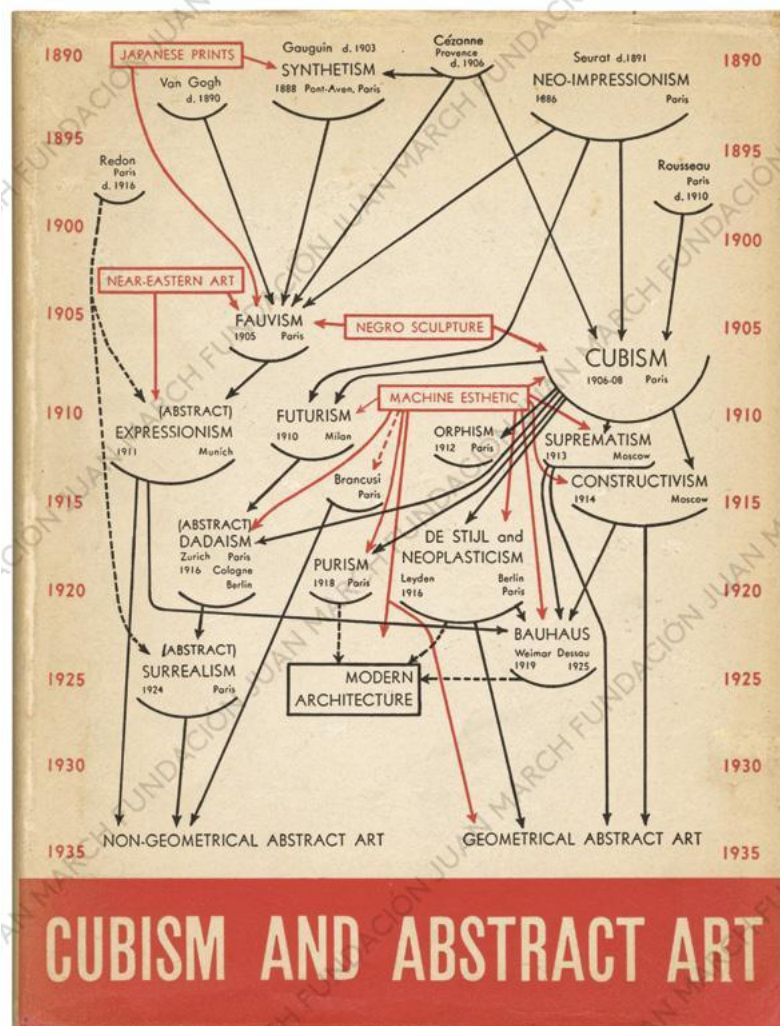


Fig. 5. Fotografía de la escena inicial de la película *Dogville*, de Lars von Trier, 2003

del público sobre la escenografía como escenografía presentando un caso extremo de escenografía naturalista, tan habitual en el cine que no somos conscientes de ella precisamente porque cumple su función, que es la de desaparecer para que atendamos a la trama, a la que dota de verosimilitud.

*El país de los ciegos*, por su parte, habla de un mundo de leyenda, en el que ocurre algo que nos parece inicialmente tan antinatural como que el ver no constituya una ventaja competitiva. Pero como el país está dominado por los ciegos (en esa cultura total de la ceguera sus miembros ni siquiera saben qué significa ver y su lengua no tiene una palabra para definir esa facultad), el mundo está rigurosamente preparado para —y solo para— quienes no ven: la orientación tiene lugar mediante el olfato y el oído, las vías de tránsito se reconocen porque tienen cercados de piedra a modo de pasamanos, las personas se siguen unas a otras “oyendo el camino”. El





**Figs. 6, 7 y 8.** Tres aspectos de las salas de la primera sede del MoMA durante la exposición *Cubism and Abstract Art*, 1936. Fotografías de Beaumont Newhall. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive

aventurero que descubre ese mundo se repite que “en el país de los ciegos, el tuerto es el rey”, y se las promete muy felices dispuesto a aprovechar las ventajas de la visión en beneficio propio, pero la realidad le desmiente continuamente, dando siempre ventaja a los ciegos. Convencido de que para sobrevivir solo puede adaptarse, el protagonista del relato está a punto de sucumbir y permitir que le engeñezcan, aunque al final, recobrada la lucidez, escapa.

### Hacer ver lo visible: la exposición

La historia en sus textos, la filosofía y la literatura en los suyos, o el cine haciendo explícitos algunos de sus recursos nos proporcionan la perspectiva necesaria para percibir las realidades, y sus imágenes en cuanto tales, e inquirir por su función. Pero esa percepción consciente e intencionada de las imágenes como tales también puede alcanzarse —y este es nuestro asunto— directamente a través de los titulares de las imágenes: las obras de arte originales. Esto último lleva tiempo, pues se cumple a través de una práctica cultural que no tiene más de tres siglos de antigüedad y que, a pesar de la creciente virtualización de lo real, goza de una envidiable salud analógica: la exposición (o su versión permanente, el museo).

Lo que acerca el caso elegido —el de Alfred H. Barr y su mencionado trabajo curatorial pionero *Cubism and Abstract Art*— al protagonista de *El país de los ciegos* es, primero, que la de Barr fue una empresa muy parecida al intento del protagonista del cuento de Wells de aprovechar las ventajas de la visión en beneficio propio, solo que Barr las aprovechó más bien en beneficio de un público que, metafórica pero mayoritariamente, era ciego para el arte moderno.

Barr hizo “ver” a su público el arte moderno porque le hizo ver los límites del mundo a los que si alcanzaba la vista de ese público (el arte “establecido”, digamos que el arte hasta 1900, *junto* al de aquellos años a partir de los cuales la vista de ese público o fallaba o era incapaz de ver nada (el arte moderno, digamos que el realizado a partir de 1907). Pero sobre todo consiguió que “vieran” ese arte nuevo porque, para ello, Barr no escribió un relato histórico, ni una monografía académica, ni una narración fantástica: *hizo una exposición*, es decir, habilitó un constructo básicamente pensado para ser visto, un artefacto con el que, a diferencia del protagonista del cuento de Wells, triunfó, pues, como veremos, la exposición *Cubism and Abstract Art* fue un episodio —muy relevante pero no el único— de un largo y exitoso proceso: el de la creación por parte del MoMA de Nueva York del canon del arte del siglo XX —y de su público—.

Con todo, hubo algo característico y específico de la exposición *Cubism and Abstract Art* que la diferenció —y la diferencia aún hoy— de otras exposiciones, incluso pioneras, y que puede explicarse bien por comparación con el recurso escenográfico que *Dogville* hace explícito al inicio de su metraje. Consiste en que Barr, durante la preparación de su exposición, fue elaborando algo muy parecido a la marcada escenografía de esa película: el diagrama sobre el desarrollo del arte moderno que acabaría, impreso, en la sobrecubierta de su catálogo.

Ese célebre diagrama, cuyo carácter escenográfico es muy evidente, funciona con respecto a la muestra *Cubism and Abstract Art* de un modo parecido a las marcas escénicas de *Dogville* respecto a la película. Esta última procuraba un lugar a (las imágenes en movimiento de) sus personajes, mientras que el diagrama elaborado por Barr dotaba de estructura narrativa a la enorme diversidad y número de las obras expuestas. Hay, sin embargo,



dos diferencias sustanciales entre película y exposición: en la primera, el plano del pueblo de Dogville estructura el espacio del relato del mismo nombre, y “se ve”; en la segunda, aunque Barr ordenara las imágenes de las obras entonces expuestas en el diagrama que se publicó en el catálogo que acompañó a la muestra, ese orden “no se veía” en la exposición, que debió adaptarse a la arquitectura, excesivamente doméstica (como prueban bastantes instantáneas del reportaje fotográfico de la muestra), de la primera sede del museo [figs. 6, 7 y 8].

En lo que sigue, quisiera ocuparme de analizar esa exposición de Barr y su significado histórico, para, a continuación, sugerir qué podrían aprender, en mi opinión, la historia del arte, el comisariado, la museografía y la museología acerca de sí mismas como ciencias, artes y oficios, de la maniobra “sensibilidad diagramática” que Barr puso de manifiesto en dicha muestra.

### En 1936, ¿quiénes éramos, de dónde veníamos, adónde íbamos?

Para analizar la gesta de Barr y el significado histórico de *Cubism and Abstract Art* una buena manera es imaginarse al propio Barr, a finales de los años veinte, como el protagonista del cuento de Wells: un joven aventurero con vista (y con visión) en un país de ciegos para el arte moderno. A pesar del temprano Armory Show de 1913 celebrado en Nueva York, de la migración a Norteamérica de artistas europeos como Marcel Duchamp y de la actividad de artistas y coleccionistas norteamericanos como Joseph Stieglitz, John Quinn, Marius de Zayas o Katherine Dreier y de algunas galerías ya desde antes de los años veinte, lo cierto es que ni Norteamérica en general, ni Nueva York en concreto eran todavía la tierra de promisión del arte moderno en que se convertirían muy pronto.

En ese contexto, en 1929, con apenas 27 años [fig. 9], el joven Barr, nacido en Detroit en 1902, fundaba el primer museo de arte moderno del mundo, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York<sup>4</sup>. Apenas siete años después, en 1936, presentará en él dos exposiciones pioneras y ambiciosas en términos absolutos, en especial si se tiene en cuenta la fecha: *Fantastic Art*, *Dada*, *Surrealism* y *Cubism and Abstract Art*. De ambas puede decirse lo que Barr escribió en relación a la segunda: que fueron hechas “con un espíritu retrospectivo, no polémico”<sup>5</sup>, lo que viene a significar que ambas respondían a un deseo esencialmente didáctico, el de dar a conocer al público norteamericano el arte del siglo XX.

Cuando se tomó esta segunda foto [fig. 10], en Barcelona, en 1967, Barr acababa de jubilarse como director de colecciones del MoMA. Habían pasado casi cuarenta años desde la creación del museo y más de treinta desde que se celebrara *Cubism and Abstract Art*. En ese periodo, Nueva York le había robado a París su centralidad en la historia del arte moderno y el MoMA era ya el paradigma —criticado, sí, pero precisamente por intentarlo y, en buena parte, por haberlo conseguido realmente— del canon del arte moderno occidental. Ese canon se construyó, obviamente, haciendo jugar la lógica del coleccionar, que es el mecanismo básico de la “institución arte” (Peter Bürger), a favor del primer museo moderno del mundo; pero se construyó también al ritmo de las decisiones sobre individualidades, grupos, procedencias geográficas y obras que están en la base de las exposiciones que el museo llevó a cabo<sup>6</sup>. Barr comisarió muchas en su vida profesional, pero ninguna de ellas ha tenido una relevancia tan absolutamente determinante para el destino del arte moderno como *Cubism and Abstract Art*, y reflexionar sobre ella con un mínimo de perspectiva histórica no hace más que agrandar su significado.



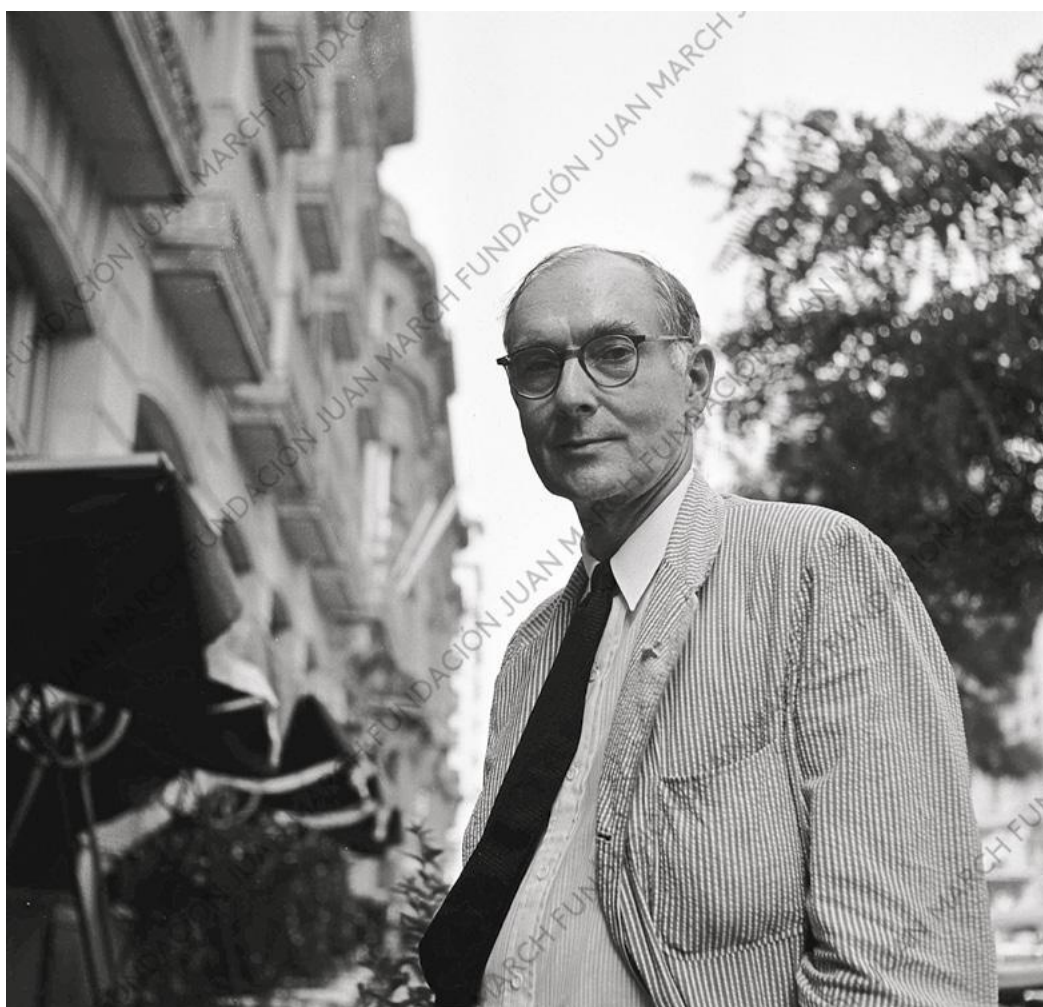
Fig. 9. Alfred H. Barr, Jr., 1929-30. Fotografía de Eliot Elisofon. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive

Para empezar, Barr se atrevió, en poco más de siete años después de crear el museo y con apenas treinta y cuatro años, a hacer una exposición que consistía nada menos que en dotar de una genealogía de casi cincuenta años (los que van de 1890 a 1935) a las abstracciones geométricas y no geométricas de mediados de los años treinta. Hoy consideramos a estas el paradigma de la vanguardia y la modernidad más clásicas, pero entonces las obras de Vasili Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso, Hans (o Jean) Arp o Theo van Doesburg eran estrictamente contemporáneas a Barr y a su público. Es decir: Barr estaba haciendo una exposición de arte contemporáneo, y la investigación que había empezado a llevar a cabo desde 1927<sup>7</sup> presentaba rasgos de las indagaciones (apresuramientos, necesidad de llegar a síntesis quizá prematuras, poca perspectiva histórica) típicas del periodismo, como el propio Barr explicaría años después<sup>8</sup>.

Su empeño fue, como escribiría más tarde en una de sus cartas, “un ejercicio de arqueología reciente”<sup>9</sup>. El caso es que, venciendo brillantemente la principal dificultad de ese tipo de “arqueología” (distinguir los que serán restos arqueológicos en el futuro de aquellos que solo son y seguirán siendo simples “restos” sin significado), Barr, en realidad estaba escribiendo y completando (y esto lo vemos y sabemos hoy) el primer borrador de la historia del arte moderno y las primeras listas de los pertenecientes a su canon<sup>10</sup>.

Trasladada a nuestros días, la hazaña de Barr equivaldría a la de un curador de apenas treinta y cinco años que, al frente de un museo de arte contemporáneo de no más de diez años de existencia, no solo concibiera y organizara una exposición en la que suministrara una genealogía a las corrientes principales del arte de 2019 retrotrayendo sus antecedentes hasta 1970, sino que en la década de 2050 su propuesta hubiera obtenido ya un consenso básico tal sobre el carácter canónico de su selección de obras y la historia narrada a través de ellas que se

Fig. 10. Alfred H. Barr en Barcelona hacia 1967. Fotografía de Francesc Catalá Roca. Colección Fundación Juan March

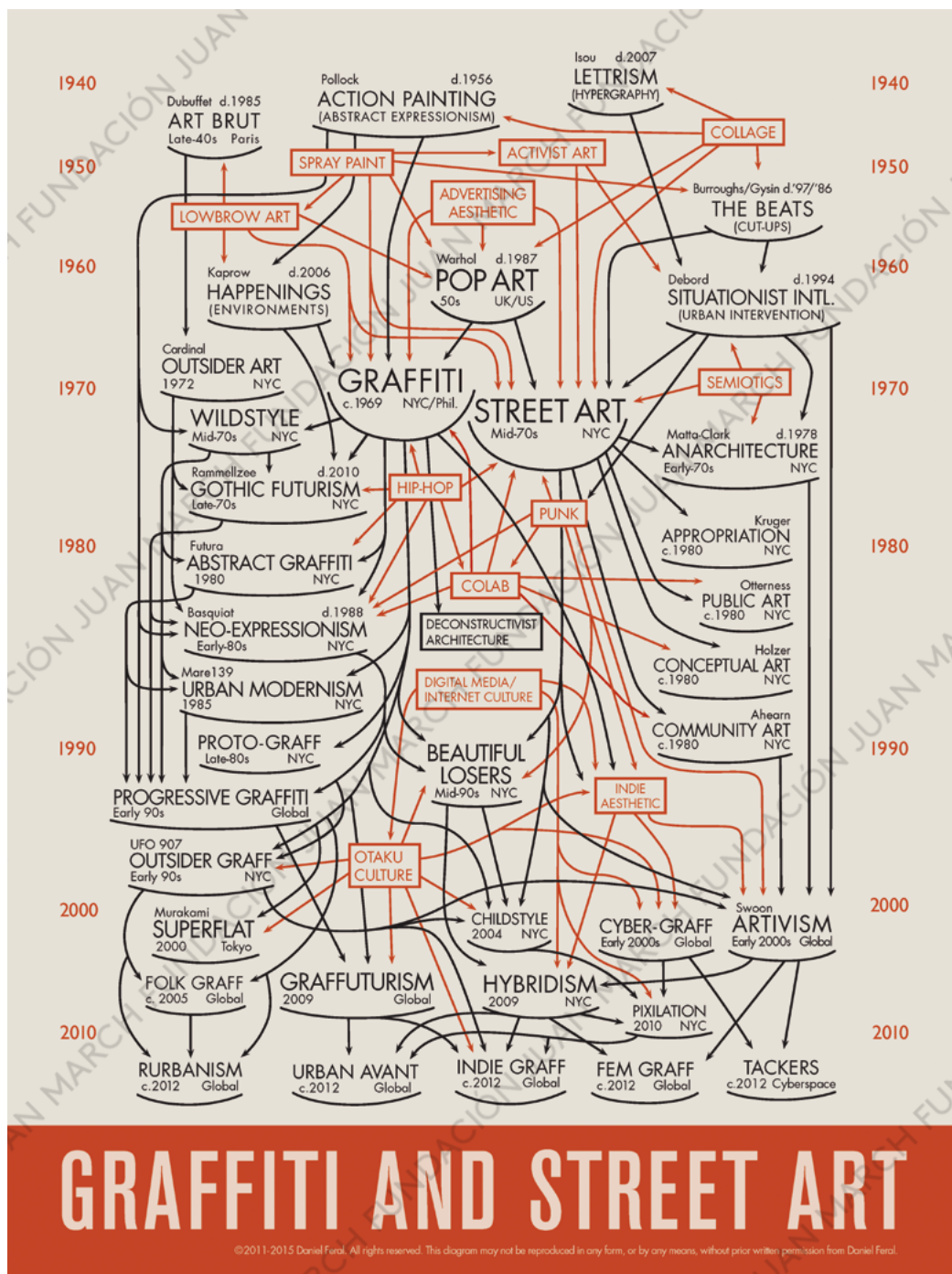




hubiera impuesto como narrativa principal a escala mundial, lo que implicaría, naturalmente, que obras de todos esos artistas formaran parte de las colecciones del resto de los principales museos del mundo.

Barr concibió y montó prácticamente en solitario esa exposición pionera, la primera que pretendió mostrar la genealogía del arte abstracto desde el postimpresionismo de finales del siglo XIX hasta la abstracción geométrica y no geométrica de los años treinta, a través de Picasso, el cubismo —Eugenio Carmona se ocupa en su ensayo de las ambigüedades del tratamiento de Picasso y el cubismo por parte de Barr (cf. 328-41)— y de todos los movimientos históricos de vanguardia. Además, Barr fue el responsable último de la configuración de la colección del MoMA, una colección que ha establecido el canon de la modernidad como ningún otro museo desde entonces. Todo ello convierte a Barr, más que en un “misionero” del arte moderno<sup>11</sup>, en una especie de “padre curatorial” del arte del siglo XX y, a mi juicio, en el verdadero pionero del comisariado contemporáneo<sup>12</sup>, porque el sueño de cualquier comisario y cualquier historiador del arte es proporcionar a su presente una genealogía como esa, una gesta que equivale a que uno llegue a comprender su propio tiempo. Barr intentó —y hoy sabemos que consiguió, con matices— materializar

**Fig. 11.** Daniel Feral, *Graffiti and Street Art* [Graffiti y arte callejero], 2011. Cartel publicado con ocasión de la muestra sobre la evolución del arte abstracto urbano *Futurism 2.0*, celebrada en el espacio Blackall Studios, Londres, septiembre-octubre de 2012. Cartel. Impresión offset, 45,72 x 30,48 cm. Cortesía del artista / EKG Labs



su objetivo (algo que, por otra parte, la reluctancia de las vanguardias —que se postulaban como novedades radicales— a aceptar antecedentes históricos, complicaba aún más<sup>13</sup>).

La exposición *Cubism and Abstract Art* fue, en suma, muy importante por muchos motivos, pero, como hemos dicho, una particularidad la distingue sobre todas: el diagrama que Barr preparó para la sobrecubierta de su catálogo, que entre tanto se ha hecho célebre, e incluso ha sido imitado, copiado [cat. 341] y parodiado [fig. 11, cat. 386].

## Imágenes y palabras: los diagramas

Técnicamente, el de Barr es un “diagrama de flujo”<sup>14</sup>, una *Flow Chart* en la que se representan relaciones en un orden temporal descendente (su eje vertical está seccionado de cinco en cinco años, entre 1890 y 1936). Los elementos con los que está construido —flechas, líneas continuas y discontinuas, semicírculos, rectángulos en tinta roja para cuatro “temas” externos a la historia del arte (la estampa japonesa, el arte del próximo oriente, la escultura negra y la estética de la máquina) y los nombres de “ismos” y movimientos, estilos artísticos y algunas pocas fechas y nombres propios y de ciudades— constituyen la versión moderna, abstracta, conceptual, científica, del viejo árbol genealógico.

Barr había tenido a la vista un ejemplo “modernizado” del modelo del árbol, el famoso dibujo del mexicano Miguel Covarrubias publicado en 1933 en *Vanity Fair* [cat. 38], pero, como veremos, llevaba ya una década ensayando diagramas y optó antes por un tipo de representación más abstracta y conceptual que por otra de tipo realista e intuitivo, lo que, por otra parte, se adecúa mejor con el contenido —el arte abstracto y su evolución histórica— que el diagrama pretende visualizar. Los archivos del MoMA de Nueva York conservan numerosos bocetos del diagrama de 1936 [cat. 41], cuya secuencia permite observar la voluntad sintética de su autor, que pasa de versiones muy detalladas, con listados nominales de artistas [fig. 12], a otras más sintéticas. Poco después, Barr añadiría a su arsenal de diagramas uno encaminado a hacer comprensible el movimiento de la colección del museo: los llamados diagramas “Torpedo”, que visualizan el movimiento, lento pero inexorable, que a través del tiempo convierte en “moderno” lo “contemporáneo” [cat. 42] de toda colección.

Todo diagrama —el de Barr también—, es criticable por la misma razón por la que es elogiado: su capacidad de síntesis implica carencias analíticas, y la compleja red de influencias y relaciones es siempre susceptible de ser refinada. De hecho, Barr revisó su diagrama. El archivo del MoMA conserva un gastado ejemplar de la sobrecubierta con sus correcciones y añadidos manuscritos [fig. 13], en el que se advierte claramente que añadió una ciudad (Hannover), redibujó conexiones entre la escultura negra y Constantin Brancusi, entre el futurismo, la estética de la máquina y el constructivismo, y entre el expresionismo abstracto, el dadaísmo abstracto y el surrealismo abstracto, a la vez que reforzó el vínculo que lleva de la estética de la máquina hasta la arquitectura moderna y suprimió las flechas entre el arte del Próximo Oriente y el expresionismo abstracto, la escultura negra y el fauvismo y, más llamativamente, entre la estética de la máquina y el cubismo.

Hay otro aspecto por el que la propia visualidad intuitiva del diagrama de Barr es criticable, y tiene que ver con la ambigüedad esencial del signo de la flecha, como ha señalado Michael Baxandall<sup>15</sup>. En una flecha, la dirección de la punta alude claramente a una función activa: una flecha que apunta de



A hacia B habla de un efecto activo de A en B. En el diagrama, sin embargo, ocurre al contrario (y por eso, en buena lógica histórica, Barr debería haberlo dibujado al revés): aunque las flechas bajen por el diagrama señalando las influencias de unos en otros, los que cargan con la función activa en una relación de influencia son los aparentemente pasivos, los influidos (que están debajo) y no los influyentes (que están arriba). Estos últimos no pueden prever a sus seguidores o, directamente, ocurre que aquellos han desaparecido cuando la influencia se produce; un hecho que, por cierto, cuestiona el concepto, abusivamente usado por la museografía, del “diálogo” entre obras no coetáneas en el tiempo,

puesto que lo esencial de todo diálogo, la comunicación en los dos sentidos (la flecha con dos puntas) o es imposible, o si es un diálogo entre dos, uno de ellos está muerto.

Pero la crítica principal al diagrama —y a la exposición— fue la que llegó de la mano de historiadores y artistas: muy clara y fundamental fue la acusación de “formalismo” a la exposición por parte de Meyer Schapiro, profesor de la Columbia University y amigo de Barr, ampliamente expuesta después con detalle en su *The Nature of Abstract Art* [La naturaleza del arte abstracto]<sup>16</sup>.

Con todo, considero más importante que atender a esas críticas plantear una hipótesis respecto al

diagrama: la hipótesis de que ese diagrama hubiera sido una especie de carta de navegación con la que Barr habría arribado no solo a un país de ciegos (la Nueva York de los años treinta), sino a otro, menos visible pero tan poblado como una ciudad: un país en el que el ver tampoco fuera considerado realmente una ventaja competitiva sobre el saber adquirido por el leer, un país en cuya producción científico-histórica no hubiese predominado la imagen, sino la palabra.

La hipótesis que propongo es que consideremos que el país de los ciegos al que Barr habría llegado ya en 1929 (al crear el museo), y sobre todo a partir de 1936 (con su diagrama) es aquel en el que la historia del arte no era una historia visual, sino una básicamente textual; aquél en el que la visualización de las propias obras y de sus imágenes estaba casi ausente o, según una lógica tan férrea como la del cuento de Wells, es secundaria con respecto a la palabra; un país junto a cuya historia del arte no habían crecido las narrativas propias de los museos y las exposiciones. Pero todo eso es exactamente lo que resultaba endémico dentro de las fronteras de la historia del arte moderno hasta al menos los años treinta del siglo pasado.

Dos argumentos, creo, abonan la hipótesis del diagrama como un salvoconducto de un país nuevo con el que Barr habría arribado al viejo: uno, la temprana práctica diagramática del joven estudiante universitario Barr; otro, su precocidad como organizador de exposiciones. El antecedente de los diagramas de Barr de 1935-36 es el que preparó sobre corrientes del grabado alemán [cat. 25], conservado en una carta a Paul Sachs ya en 1925<sup>17</sup>. Muy probablemente Barr debiera el impulso inicial de esa afición sintética y representativa a uno de sus profesores, Charles Rufus Morey [cat. 24]. Por lo demás, Barr organizó su primera exposición en el Wellesley College (Wellesley, Massachusetts), el primer lugar en el que trabajó impartiendo clases, ya en 1926<sup>18</sup>.

Contra las dos historias del arte, en mi opinión, la “sensibilidad diagramática” de Barr y su temprana práctica curatorial le situaron desde el principio de su actividad profesional (incluso antes de tener que “inventarse” un museo) en un territorio particular, libre de la dialéctica entre “las dos historias del arte”<sup>19</sup>, la de la universidad y la del museo. Barr fue, desde el principio de su carrera, dueño de un terreno de juego inmune a la perversa y habitual

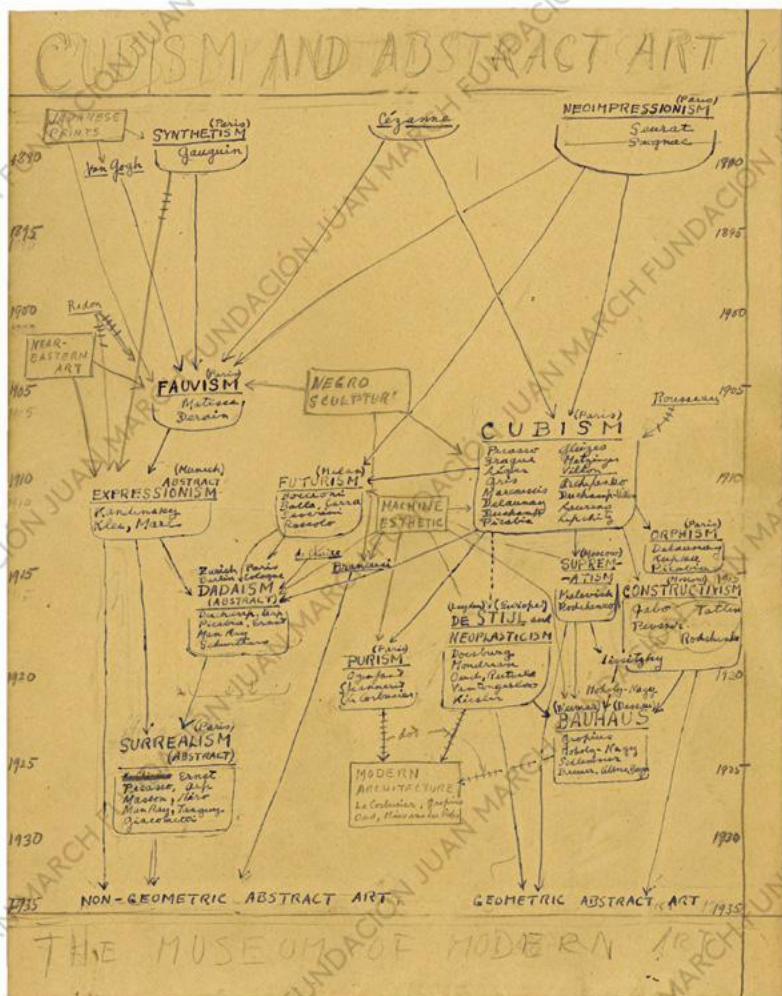


Fig. 12. Alfred H. Barr, boceto preparatorio del diagrama para *Cubism and Abstract Art*, con listados de artistas bajo las denominaciones de movimientos y estilos, c. 1936. Alfred H. Barr, Jr. Papers, 10.A.34. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York

Fig. 13. Ejemplar de la sobrecubierta del catálogo de *Cubism and Abstract Art* con correcciones y añadidos manuscritos por Barr. Alfred H. Barr, Jr. Papers, 3.C.4. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York

**PUBLICATIONS OF THE MUSEUM OF MODERN ART**

Titles	Paper	Cloth
Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh	\$2.00	
Paintings by 19 Living Americans	1.50	
Painting in Paris	1.50	3.50
Max Weber, Retrospective Exhibition	1.00	
Charles Burchfield, Early Watercolors	1.00	
Corot and Daumier	2.00	
Painting & Sculpture by Living Americans	1.50	
Toulouse-Lautrec and Odilon Redon	2.00	
German Painting and Sculpture	1.50	
Modern Architecture	1.50	
Murals by American Painters & Photographers	.50	
American Painting and Sculpture	1.50	
American Folk Art	1.50	
Maurice Sterne		2.50
Aztec, Incan and Mayan Art (also titled, American Sources of Modern Art)	1.50	3.50
Diego Rivera Portfolio (autographed)		30.00
Edward Hopper	1.00	2.50
Painting and Sculpture from 16 American Cities	1.00	2.50
Machine Art	1.50	3.50
The Lillie P. Bliss Collection	1.50	3.50
America Can't Have Housing	.50	
Modern Works of Art	1.75	
Gaston Lachaise	1.00	2.50
George Caleb Bingham: The Missouri Artist	.50	
African Negro Art		2.50
Vincent van Gogh		2.50
Ignatz Wiemerler, Modern Bookbinder	.50	
Louis Sullivan		4.00
Architecture of H. H. Richardson and His Times		6.00
Posters by Cassandre	.25	
Cubism and Abstract Art		3.00
Modern Painters & Sculptors as Illustrators		1.50

**CUBISM AND ABSTRACT ART**

by Alfred H. Barr, Jr.

Painting, sculpture, industrial and commercial art, typography, photography, the theatre and the cinema have felt the influence of Cubism and abstract art. The history of non-representational art is here traced from its late 19th century antecedents to its present renaissance. The principal sources of Cubism are illustrated by African sculpture and the work of Gauguin, Seurat and Rousseau; of Abstract Expressionism by the work of Gauguin, van Gogh, Redon and Malevich. Among the 20th century movements represented are Cubism (Picasso, Braque, Léger, Gris, Duchamp); Cubist and abstract sculpture (Bronschi, Villon, Archipenko, Duchamp-Villon, Lipchitz, Arp); Futurism (the Italian, Boccioni, Severini, Balla); Abstract Expressionism in Germany (Kandinsky, Klee); and abstract trends in Dadaism and Surrealism. The abstract movements which involve architecture and the practical arts include Suprematism (Malevich) and Constructivism in Russia; de Stijl (Dobson) and Neo-Plasticism (Mondrian) in Holland; Purism (Le Corbusier) in Paris; and the Bauhaus group in Germany. 248 Pages, 223 Illustrations. Price: \$3.00



contraposición entre la investigación histórica de tipo académico que llevan a cabo las universidades y la de tipo curatorial, desarrollada por los museos. Por supuesto, era muy consciente de las diferencias que había entre la investigación académica y “la investigación y publicación en museos de arte”, por decirlo con el título de una conferencia que impartiría años después, en 1945<sup>20</sup>, en la que desgranaría las diferencias entre ambos tipos de investigación de un modo que deja ver hasta qué punto había sido consciente de ellas en la práctica. Y su listado de diferencias se puede resumir en que la primera es un tipo de investigación ligada a la biblioteca y a las imágenes reproducidas en los textos de un libro, mientras que la segunda gira en torno a la gran ventana del museo frente a la universidad, a saber: que el museo dispone de las propias obras de arte y no solo de sus imágenes.

Ahora bien: *un diagrama, a diferencia de un texto y de una imagen, es precisamente una mezcla inseparable de ambas*. Y por eso, su uso temprano por parte de Barr pone de manifiesto, en mi opinión, una especie de voluntad didáctica visual que lo convirtió en un constructor de puentes entre ambas. Esa especie de “arqueología del presente” que fue su exposición de 1936 se debió exactamente al intento de tender un puente entre ambos modos de hacer historia —la textual y la visual—, un puente construido en el tiempo real del presente, razón por la cual recibió por igual las críticas y los elogios, precisamente, o de historiadores como Meyer Schapiro o de los artistas o galeristas que protagonizaban (o no) su historia del presente, como Kandinsky, László Moholy-Nagy, Auguste Herbin o Alexander Archipenko<sup>21</sup>.

Más allá de que nos dejara un diagrama crucial para entender el arte moderno, Barr poseyó una visión y un ojo esencialmente diagramáticos, que alimentaron fuertemente su imaginación curatorial y equilibraron el carácter eminentemente intuitivo y visual de esta con el conocimiento que la historia extrae de las fuentes documentales inéditas o publicadas.

Por ello, puede afirmarse que una de las herencias de Barr es la conciencia de que la investigación académica y la investigación curatorial no son categorías opuestas, pero tampoco son idénticas, ni su diferencia es meramente de grado o de aplicación, como si la segunda fuera la aplicación técnica de la primera en el museo. No: la relación entre ambas no es la misma que se establece entre la ciencia y la técnica o entre la investigación pura y la aplicada en las ciencias positivas, porque hay al menos una diferencia esencial entre ambas, que se podría caracterizar aplicando la expresión “openly researched” (“investigación desarrollada públicamente”<sup>22</sup>) al tipo de indagación propia de las exposiciones. Pues lo diferencial y sustantivo de toda investigación que tenga como fin concebir una exposición (y sus correspondientes publicaciones) es que debería caracterizarse *ab initio* por una conciencia plena y absoluta del hecho determinante de que su resultado —la peculiar coreografía de obras de arte y documentos que la componga— acabará pública y democráticamente dispuesto y expuesto en las tres dimensiones de un espacio físico *para ser visualizado, no para ser leído*.

Una investigación curatorial es una investigación que se toma en serio la fórmula de Otto Pächt citada al inicio de estas líneas, y su resultado, la exposición misma, es una máquina histórico-visual, una instalación interpretativa de obras de arte (y, en mucha menor medida, de textos y documentos) que requiere *eo ipso* ser visualmente convincente porque se la presenta para su contemplación. La ayuda discursiva propia de otras investigaciones no forma

parte, en la misma medida que las obras, del dispositivo visual de esa máquina, de cuyo motor está casi ausente la ayuda proporcionada a la comprensión e interpretación de las obras de arte por parte de los textos, que comparan y comentan reproducciones de esas obras en los amplios y detallados artículos y en las monografías científicas.

### La práctica curatorial como visión diagramática

Con su exposición, en suma, Barr mostró por primera vez que el lugar abierto por la pregunta acerca de si la historia del arte debe o no ser también visual solo puede ser “completado” por la exposición (sobre todo por la exposición) de las obras, porque ese lugar lo es en sentido literal: o la exposición es el espacio en el que la historia del arte se presenta en una proporción tal que transforma exactamente el libro en su contrario, o no es más que los ingleses llaman “display” (que se aplica lo mismo a un museo que a un escaparate) y que en castellano podríamos definir como “escaparatismo sofisticado”.

Porque en el espacio del museo y de la exposición, la dominancia es visual, es la de las obras de arte: en ellos está, sobre todo, *lo que hay que ver y se ve* —el arte, en su increíble diversidad—, mientras que *lo que se lee* —cartelas, apoyos textuales— comparece en una proporción comparativamente minúscula. La historia del arte textual es, se podría decir, platónica: en el libro, las imágenes, copias de lo real, están al servicio del texto, las ideas se hacen comprensibles a través de una argumentación ilustrada con imágenes; la exposición, en cambio, es aristotélica: es la sustancial realidad de las obras de arte lo que está a la vista en cada exposición sin apenas textos, y lo que haya de verse y entenderse debe conseguirse (o no) a través de las obras mismas y no de sus imágenes o de la ayuda discursiva.

Por decirlo así, la importancia radical de lo visual para la historia del arte apunta a que lo específico de la percepción y la interpretación de las obras de arte del siglo XX debe producirse a través de la experiencia sensorial directa de verlas y mirarlas, y no solo, o no tanto, a través de la diferida de leer sobre ellas o de acercarnos a ellas por medio de sus imágenes reproducidas o de la palabra, que debería ser un momento metodológicamente secundario. Y es posible que la melancolía, un sentimiento consustancial a la historia del arte como ciencia<sup>23</sup> —una ciencia cuyos cultivadores casi nunca poseen ni tienen su objeto de estudio al alcance de la vista—, solo pueda curarse, precisamente, “curando” las obras de arte de su lejanía en la cercanía real que proporciona el lugar físico del museo y de la exposición en el que se las presenta. Lo específico de las obras de arte es que tienen un carácter que podríamos llamar “específico” (denominación híbrida conformada por “específico”, “espacial” y “físico”): por eso, lo que se materializa en el espacio real del museo moderno y en sus exposiciones no es otra cosa que la propia historia del arte como una historia más visual que textual.

Con Barr y su sensibilidad diagramática nació el historiador visual, y con él el conservador-comisario del arte del presente, del arte moderno de cada época. Con su diagrama, además, Barr nos condujo a descubrir que el espacio físico de la exposición no es el único propio de aquella historia del arte que se ve más que se lee: que hay otro, el de los propios diagramas, casi desconocido y menos visible porque su materialidad no es arquitectónica, y porque quizá aparezca menoscabado por el peso del texto, ya que se lo encuentra básicamente en libros, en revistas y en las formas del arte más ligadas a la portabilidad y la multiplicación, como

los dibujos, los grabados o las copias impresas; ese es un espacio que históricamente ha sido tan discreto como amable para con el carácter visual de las obras de arte y la genealogía histórica de cada una de ellas. Ese “espacio otro” que es el diagrama cuenta con una larga historia desde sus más tempranas versiones figurativas y naturalistas (ligadas a una de las metáforas visuales más poderosas de todas las culturas: el árbol) hasta sus modernas representaciones abstractas y conceptuales, aptas para hacer visibles generalidades, conceptos científicos o humanistas o información cuantitativa. Esos pequeños y a menudo brillantes espacios diagramáticos —como los seleccionados para esta exposición— también son los propios de la historia del arte que quiere ser vista y no solo leída, porque también ellos son máquinas ejemplares cuya naturaleza está compuesta, inextricablemente, de imágenes y de palabras.

### Exposiciones como diagramas en el espacio

Creo que puede decirse que, para el curador, una de las lecciones de Barr ha sido que el uso del diagrama como herramienta de heurística histórica e instrumento metodológico no es el equivalente de la infografía para el periodismo, es decir, una especie de ayuda secundaria para facilitar la comprensión de hechos complejos.

La lección de Barr es que toda exposición, lo sepa o no, lo pretenda o no, contiene un diagrama, es decir, una narrativa compuesta de signos de orientación y unos pocos textos. Aunque él no fuera el primero en intentar representar visualmente la historia del arte, sí fue pionero en lo que se refiere a ligar el diagrama a la exposición de las obras estructuradas por él, más allá de los experimentos de secuencias visuales de Aby Warburg [cat. 32] (construidos básicamente con reproducciones y no con originales), y de las tablas sobre teoría del arte de Malévich [cat. 28], que son sus dos antecedentes más tempranos.

Puede que la práctica curatorial, entendida como investigación en el museo, sea una especie de periodismo de urgencia (el propio Barr la caracterizó así en la conferencia citada<sup>24</sup>), pero, como el buen periodismo, sus autores están escribiendo con ella en cada exposición el primer borrador de la historia. Si lo específico y lo que da sentido a una exposición es hacer visible a todos el arte, es decir, hacer visible aquello que tiene una vocación esencialmente viva, entonces lo que se escribe sobre lo visible debe poderse, a su vez, visualizar. A menos, claro, que las exposiciones carezcan de sentido. Porque si esa experiencia directa del original no tiene una función específica y no provee a la historia de una perspectiva que no pueda alcanzarse igualmente con imágenes comentadas o textos ilustrados, las exposiciones (que no son más que museos efímeros), e incluso los propios museos, están de más, por lo menos más allá de su función de custodia fetichista de las obras de arte originales.

Por eso, toda exposición es, indefectiblemente, una muestra de objetos materiales, y también el museo de la imaginación de su curador. Lo que se exhibe en este segundo museo no es, sin embargo, nada material. Es casi invisible, es como una especie de sistema nervioso, y por esa razón solo puede percibirse cuando se lo hace explícito. Mientras eso, como en el caso de *Dogville* y de nuestro diagrama materializado, no ocurra, el museo de la imaginación del curador es una red, invisible pero operativa e intuitivamente comprensible, de conexiones entre lo que sí se ve: las obras expuestas. Es una secreta red de ramas, flechas, líneas continuas y discontinuas y otros signos de orientación, que





Fig. 14. "Space is the Connector of all Things", en Richard Kostelanetz, *Third Assembling: A Collection of Otherwise Unpublishable Manuscripts* [Tercer Assembling: Una colección de manuscritos por lo demás impublicables]. Nueva York: Assembling Press, 1972 p. 12. Archivo Lafuente

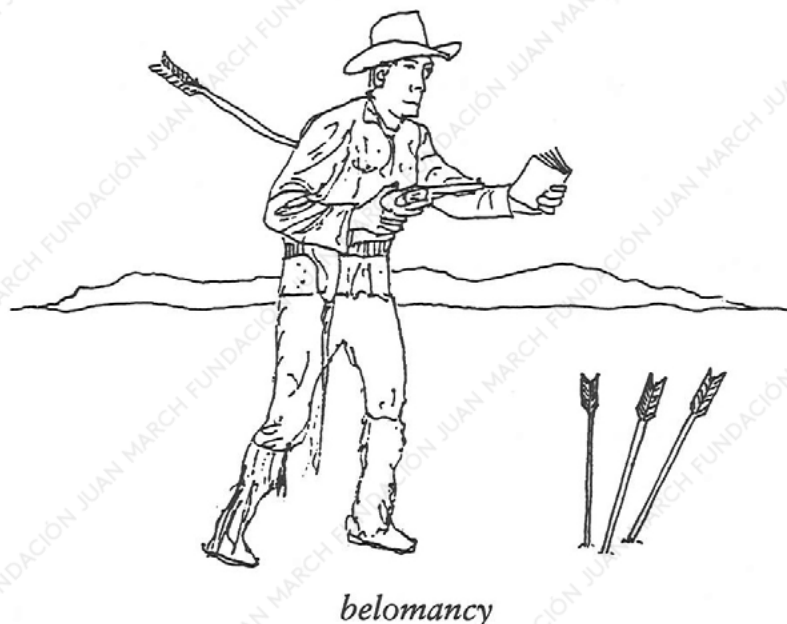


Fig. 15. Peter Bowler, "Belomancy" [Belomanía], en id., *The Superior Person's Book of Words* [Libro de palabras para personas superiores]. Londres: Bloomsbury, 2002, p. 16

conectan eficazmente las obras entre sí y establecen entre ellas las relaciones que convierte toda *exhibition* en algo más que un mero *display*: en un relato visualmente eficaz, en una visión panorámica interpretativa e interpretable, en un artefacto cuya "retórica de la sinopsis" (en expresión de Uwe Fleckner<sup>25</sup>) no tiene sustituto útil o sucedáneo textual, porque es, básicamente, una trama invisible en el espacio que reúne obras, imágenes y palabras para dar sentido visual a la reunión de las primeras. En una novela reciente, titulada precisamente *La exposición*, Nathalie Léger ha escrito:

Busco la palabra *exposición* en el diccionario *Trésor de la langue française*: "Lo que se expone. Acción de exponer una superficie sensible a los rayos luminosos. Acción de disponer para que algo sea visto. Conjunto de objetos que se ofrecen a la vista. Lugar donde se presentan los objetos que se ofrecen a la vista. Acción de revelar en un discurso. Abandonar en secreto a un recién nacido en un lugar donde es susceptible de ser recogido. Exponer a un muerto en el lecho mortuario. Poner algo en situación de sufrir daño o perjuicio. Mostrar una cosa. Estado de la cosa expuesta". Me prometo volver a ver al conservador del museo de C\*\*\* para resumírselo, para exponerle desde mi punto de vista la entrada del TLF y recordarle *el proyecto de toda exposición: simple y llanamente disponer el abandono de algo en secreto*. Eso es lo único que es posible decir (desplazar, esquivar, desenfocar) en su desorden, e incluso en su orden.<sup>26</sup>

Lo que cada exposición se dispone cada vez a abandonar en secreto en el espacio que usa no son, naturalmente, las obras expuestas, sino su diagrama: las marcas de la coreografía que organizará las obras en el espacio de comparaciones abierto y continuo al que ellas pertenecen y las ordena [fig. 14]. Casi se podría decir que lo más significativo en una exposición son los espacios vacíos entre las obras; o, al menos, que esos espacios vacíos son —como los espacios blancos entre palabras, párrafos, páginas y capítulos— en las páginas de un libro, absolutamente necesarios para que el texto sea legible y, por tanto, tenga sentido; tan necesarios como para que los nódulos —las obras de arte— alrededor de los cuales se organizan no puedan adquirir sentido y significado sin ellos, de modo que recorrer esos espacios vacíos supone, en última instancia, no solo mirar sino también conocer, aprender y saber.

La exposición de Barr *Cubism and Abstract Art* es, más de ochenta años después de su celebración, el museo de la imaginación más poderoso del arte moderno, porque hizo real con mucha anticipación todos los museos imaginarios posibles. Si tomamos como ejemplo cualquiera de esos museos imaginarios —por ejemplo el de André Malraux—, la diferencia es clara: consiste en que las reproducciones del museo imaginario de la escultura mundial del francés solo se levantaron del suelo (en el que Malraux las dispuso para poder tener de ellas una visión panorámica que pronto se perdería entre las páginas de su libro [fig. 16, cat. 322]) para acabar, a la Mallarmé, impresas en un libro; en cambio, las obras reales seleccionadas por Barr terminaron dispuestas en las paredes del MoMA —que convertiría muchas de ellas en parte de su colección [fig. 17]— porque desde el principio habían sido imaginadas, pensadas, seleccionadas y coleccionadas para ser expuestas en el espacio físico del museo o la exposición, sí: porque un curador, en suma, acaso no sea más que un historiador del arte que se sube por las paredes, o un practicante de lo que Peter Bowler ha llamado "belomancia" [fig. 15] (la capacidad de predecir el futuro usando flechas<sup>27</sup>), un merodeador de espacios vacíos que acarrea un arco y el invisible



carcaj de flechas que, una vez lanzadas certeramente, dotará de eficacia visual al espacio en que ha dispuesto las obras de arte.

Si, como ha argumentado convincentemente Astrit Schmidt-Burkhardt, el llamado giro diagramático no ha eclosionado ni dejado aún en la historia del arte la huella que sí han dejado el *linguistic turn* [giro lingüístico] y el *iconic turn* [giro icónico] en las ciencias humanas<sup>28</sup>, quizá ello no se deba a la reluctancia que una cultura y unas ciencias humanas como las nuestras, fundadas sobre el alfabeto, la escritura y la lectura, pudieran tener ante el pictograma, el icono o el signo, sino más bien a que la diagramática es hoy, sobre todo, una ciencia joven administrada por la historia académica y la teoría del arte, más que una destreza oficiada por la práctica curatorial. La primera usa los diagramas como recurso secundario y como apoyo en sus textos para clarificar con ellos aspectos complejos de la historia y la teoría de las imágenes; la segunda construye sus exposiciones —mezclas más o menos conseguidas de imágenes y textos— con diagramas, pero quizá no haya reflexionado suficientemente sobre ese hecho<sup>29</sup>.

Quizá lo que el giro diagramático en la historia del arte necesita para consumir la vuelta completa sobre su eje sea un impulso por parte de una especie de “giro curatorial”: que diagramar, es decir, representar visualmente relaciones, sea considerado por curadores y académicos sobre todo como la principal de las herramientas curatoriales, más que como un recurso ancilar de la historia académica del arte. Si no, probablemente el mundo de la investigación académica seguirá siendo para los curadores como un país de ciegos, y el mundo de las instituciones museísticas será para los primeros un país de iletrados. Immanuel Kant apuntó en su *Crítica de la razón pura* que el verdadero conocimiento solo puede producirse cuando las intuiciones de la imaginación (construidas a partir de los sentidos) se subsumen bajo los conceptos del entendimiento (ideados por la razón). Si alguno de los dos componentes falta, solo hay ideas descarnadas o impresiones sensibles, pero no hay verdadera comprensión de lo real (Kant formuló esto acuñando la frase: “las intuiciones sin conceptos están ciegas, los conceptos sin intuiciones están vacíos”). La historia académica del arte abunda en conceptos, mientras que la desarrollada por las instituciones abunda en intuiciones; y que no coincidan en las exposiciones, constituye un *lapsus pictoriae* tan dramático como lo sería un largo y continuo *lapsus linguae* en un texto.

Si no aceptamos que la diferencia entre la investigación académica y la curatorial es la que existe, por una parte, entre una forma de historiar que pivota sobre las obras de arte y sus contextos como realidades visualizables en el espacio, y, por otra, una forma de historiar que pivota sobre los textos y el apoyo ilustrativo que deben prestarle las reproducciones,



**Fig. 16.** André Malraux en su casa de Boulogne-sur-Seine, cerca de París, trabajando en su libro *El museo imaginario*, 1953. Fotografía de Maurice Jarnoux. Paris Match Archive, París

**Fig. 17.** Alfred H. Barr rodeado de obras de la colección del MoMA. Fotografía de David E. Sherman, 1953. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York





la diagramática será una excentricidad, la historia académica un terreno de mandarines especializados y las exposiciones unos ejercicios más bien lujosos (y cada vez más insostenibles) de propaganda institucional y cultura del entretenimiento. Si, en cambio, como hizo Alfred H. Barr, la investigación curatorial es tomada en serio por la académica (y viceversa),

ocurrirá que aquellos pasamanos en relieve que hacían transitables para los ciegos los caminos del país imaginario de Wells serán, en las exposiciones, las líneas de los diagramas invisibles que las sustentan, y recorrer los espacios aparentemente vacíos de la exposición entre las obras de arte nos devolverá la vista y significará, además de disfrutar, conocer. En

un mundo como el nuestro, en el que la imagen es tantas veces medial e inflacionaria y su consumo es tan inconsciente e irreflexivo como determinante de nuestro comportamiento y nuestra percepción, que espacios libres para la experiencia sensorial como los de la exposición y el museo<sup>30</sup> sigan existiendo quizá no sea una de sus ventajas menos importantes.

## NOTAS

1. Cf. Guilbaut 2007.

2. Excluyo de esta apreciación el llamado "libro de artista" y el "fotolibro". Y también algunos de los antecedentes de la tesis que se plantea en estas páginas sobre el uso de las imágenes en los libros, singularmente *Counterblast*, de Marshall McLuhan (1954), *The Mechanical Bride* (1967), del mismo autor, y *The Medium is the Massage*, de Marshall McLuhan y Quentin Fiore (1967), en los que la visualidad conseguida por la tipografía, la *mise en page* o el juego entre el texto y la imagen los convierte en lo que llamaría "libros-exposición".

3. Cf. Elkins 2002, p. 131, comentando los libros de Janson 1959 y una historia del arte en imágenes a cargo de Frank, Schaefer y Winter 1913-c. 1925.

4. Para una panorámica de esos años, cf. el libro de Gordon Kantor 2002; la biografía de Alfred H. Barr escrita por Goldfarb Marquis 1989, es todavía una buena introducción biográfica, cuya lectura puede complementarse con la entrevista *Oral History interview with Margaret Scolari Barr concerning Alfred H. Barr*, 22 de febrero-13 de mayo de 1974 (Archives of American Art, Smithsonian Institution, AAA\_collcode\_barr74) y, para el episodio concreto del despido de Alfred H. Barr por Stephen C. Clark en 1943, Fox Weber 2007. Altamente recomendable es el libro de Staniszewski 1998.

5. "It is conceived in a retrospective not in a controversial spirit", en Barr 1936, p. 9.

6. Barr ha sido un ejemplo eximio de cómo coleccionistas y curadores son almas gemelas porque les es común la selección de obras de arte: el gesto curatorial por excelencia.

7. En ese año, Barr emprendía junto con Jere Abbott un viaje por Europa que incluyó a Rusia, y que será determinante para la exposición. De hecho, en la carta a Jerome Klein (cf. nota 9), Barr escribiría: "[...] I was very much interested in cubism and abstract art about 10 years ago, but my interest in it has declined steadily since 1927" [Hace diez años estaba muy interesado en el cubismo y el arte abstracto, pero mi interés en ellos ha ido declinando desde 1927].

8. Cf. Barr 1989, pp. 231 y ss.

9. "an exercise in recent archaeology". Cf. carta de 1932 de Alfred H. Barr a Jerome Klein, The MoMA Archives, AHB [Alfred H. Barr, Jr.] Papers, Correspondence A-K, I.A.5; mf 2164:605.

10. Más allá de los excluidos o incluidos —la ausencia de mujeres como Gunta Stolzl, Sonia Delaunay o Sophie Taeuber-Arp es chocante, así como la de artistas no occidentales—, resulta instructivo comparar la procedencia de las obras en exposición en 1936 y su actual titularidad: la mayor parte de ellas, como puede verse en el listado que Barr incluyó en el catálogo (cf. Barr 1936, pp. 6-7 y 203-33), pertenecían entonces a colecciones de los propios artistas, a colecciones privadas o a galerías; hoy forman parte de la colección del MoMA o de algunos

de los museos más relevantes del mundo, lo que habla elocuentemente del éxito de Barr en la construcción del canon moderno.

11. La fórmula es de Alice Goldfarb Marquis, que organiza su biografía (cf. nota 4) alrededor de la metáfora del misionero que expande la buena nueva del arte moderno, apoyada en la profesión de pastor presbiteriano que tuvo el padre de Alfred H. Barr.

12. Mientras escribo se celebra en Nueva York (Swiss Institute) y antes en el Getty Museum de San Francisco, una exposición sobre Harald Szeemann titulada de igual modo que una de sus primeras muestras, en 1974, dedicada a Étienne Szeemann, su abuelo peluquero: "Grossvater, ein Pionier wie wir" (en inglés: "Grandfather: A Pioneer Like Us"). Szeemann, desde su exposición pionera *Live in your Head. When Attitudes Become Form* [Habitando en tu cabeza. Cuando las actitudes toman forma], celebrada en la Kunsthalle de Berna en 1969, pasa por ser el padre del comisariado independiente. Y así es, pero creo que hacer surgir el comisariado contemporáneo exclusivamente del espíritu del arte y la crítica del museo moderno durante los años sesenta es darle una etiología más bien tardía: tiene más sentido datar su comienzo en el trabajo de figuras como Alexander Dörner, Willem Sandberg y, desde luego, de Barr, que es el auténtico "abuelo" pionero del comisariado moderno y contemporáneo. Esta es una genealogía cuyo conocimiento, en mi opinión, habría evitado algunos de los defectos del frecuente "exhibicionismo" y del ridículo "curacionismo" (David Balzer) contemporáneos.

13. "Los efectos de una obra —escribió Valéry— nunca son una simple consecuencia de las condiciones de su génesis. Al contrario, puede decirse que una obra tiene por secreto objetivo hacer imaginar una génesis de sí misma tan poco verdadera como sea posible", cf. Valéry 2015, p. 19. Prácticamente cada movimiento artístico moderno se ha entendido a sí mismo como una novedad radical y, por tanto, ha intentado "matar al padre" y presentarse en solitario, sin antecedentes. En esta circunstancia, la búsqueda de esos últimos por parte del historiador puede revestir tintes casi tan dramáticos como los de este poema de César Vallejo: "[...] Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente", César Vallejo, "Hoy voy a hablar de la esperanza", en Vallejo 2003, p. 44.

14. Hay magníficas introducciones al pensamiento visual y a la representación visual de información cuantitativa. Cf. entre otros, Tufte 2006, o Holmes 1998.

15. Cf. Tufte 2006.

16. Schapiro 1937, pp. 77-98. Este no es el momento de discutir esa afirmación de Schapiro, a la que creo que Barr se refiere, con fina ironía, en la carta a Jerome Klein citada

(cf. nota 9). Con todo, la acusación de "formalismo" de Schapiro habría que confrontarla con el uso generalizado por parte de Barr en su exposición de material documental (frecuentemente cargado de connotaciones políticas y sociales), y con el hecho de que la zona del diagrama que más líneas de influencia "irradia" (hasta nueve, por encima incluso del cubismo) sea una realidad tan externa a la historia formalista del arte como la contenida en el rectángulo rojo de "Machine Esthetic".

17. Cf. Gordon Kantor 2002, p. 22, fig. 4.

18. *Ibidem*, pp. 86 y ss.; y 117 y ss.

19. Cf. Haxthausen 2002.

20. Cf. nota 8.

21. Cf. las cartas a Barr, aún inéditas, de Kandinsky, Herbin, Kahnweiler, Rosenberg o László Moholy-Nagy en: The MoMA Archives, AHB [Alfred H. Barr, Jr.] Papers.

22. La expresión es de Erwin Panofsky, que la usa con el propósito de destacar el carácter distintivo del Institute for Advanced Study de Princeton: cf. Panofsky 1955.

23. Cf. Holly 2013.

24. Cf. notas 8 y 20.

25. Véase el texto de Uwe Fleckner en este catálogo, pp. 132-45.

26. Léger 2019, p. 96. El subrayado es mío.

27. "Belomancy, n.: predicting the future by the use of arrows. The future of the then reigning British royalty was accurately foretold in this fashion at the Battle of Hastings" [Belomancia: Predecir el futuro mediante el uso de flechas. El futuro de la entonces reinante Corona británica fue anticipado de este modo con mucha exactitud en la batalla de Hastings], en Bowler 1979, p. 16.

28. Cf. Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlín: Akademie Verlag, 2005b, y Schmidt-Burkhardt 2017.

29. Los estudios curatoriales constituyen una ciencia aún joven, aunque cuenta ya con relevantes publicaciones, catálogos razonados dedicados a la obra completa de comisarios, estudios de espacios expositivos y museísticos, o historias de las exposiciones y del arte desde revistas como el *Journal of Curatorial Studies* o *The Exhibitionist*. Una sección especializada en publicaciones dedicada a los estudios y prácticas curatoriales puede consultarse en línea en la Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March en [www.march.es](http://www.march.es).

30. Sucede así también con muchas librerías tradicionales, en las que los laberintos de libros expuestos sobre amplias mesas en aparente desorden, en realidad han sido organizados cuidadosamente por el ojo crítico del librero, que secretamente nos guía a través de aquellos, aunque creamos descubrir el camino nosotros solos en nuestro errático deambular.

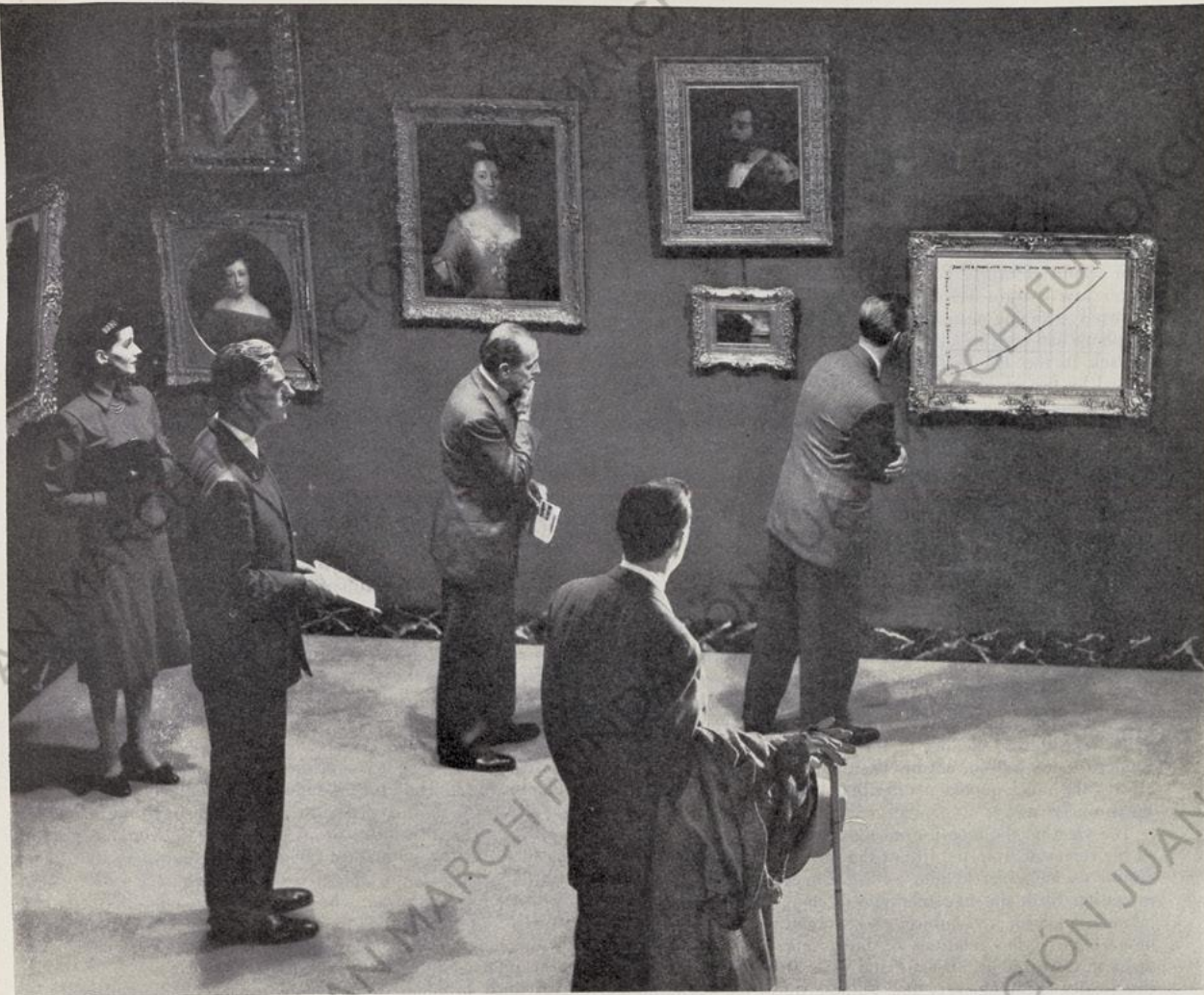


ARTE EL  
DEL

DIA

GRAMA

Astrit Schmidt-Burkhardt

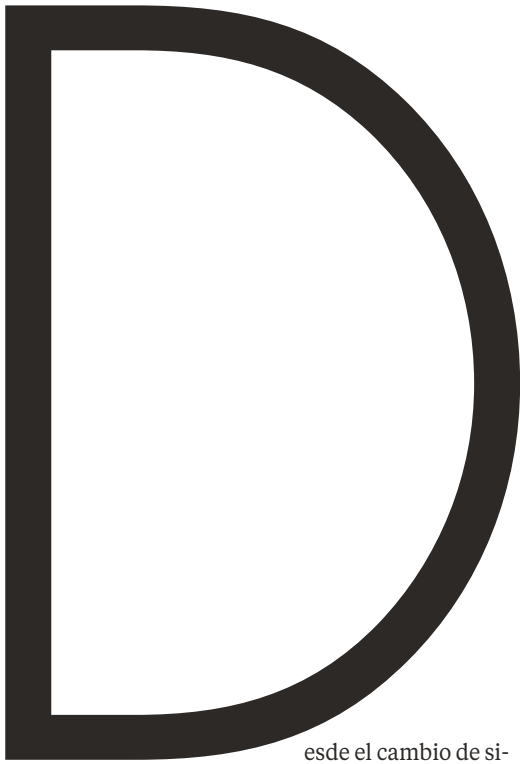


Outstanding advertising can be prepared best  
 when everyone concerned with it  
 has a fanatical belief  
 that a sales curve bending upward  
 is one of the world's most beautiful pictures.

**YOUNG & RUBICAM, Inc., Advertising**

New York • Chicago • Detroit • San Francisco • Hollywood • Montreal • Toronto • London

**Fig. 1.** Campaña publicitaria de la agencia Young & Rubicam Inc., publicada en la revista *Fortune*, XXXII, n.º 5 (Jersey City, 1945), p. 177



Desde el cambio de siglo se han intensificado los intentos de determinar las coordenadas de la diagramática. No obstante, aún no se ha escrito una historia universal del diagrama, ni en el terreno de la filosofía ni en el del estudio de la literatura, y menos aún del arte. Sigue faltando una teoría general de lo diagramático, al igual que una definición que vaya más allá de los límites del enfoque propio de las investigaciones de la ciencia de la imagen<sup>1</sup>. La profundización en la reflexión en torno al diagrama tiene su origen en el pragmatismo de las humanidades. Partiendo de la visualización de datos y hechos se pueden representar interrelaciones temporales y causales, fijar el saber en una forma ampliada, compuesta de escritura e imagen, y generar nuevos procesos de conocimiento. Son estos motivos concluyentes por los que los diagramas desempeñan un papel cada vez más importante como vehículo de reflexión, también en la teoría del arte. En definitiva, lo que queda bien claro es que, al igual que hay una historia detrás de todo diagrama, en cada historia hay también un diagrama.

Todo el que analiza los diagramas debe abordar el tema de manera no convencional, puesto que se trata de un terreno relativamente inexplorado. El investigador debe abordar sus indagaciones de forma amplia, para luego sumergirse en el estudio del detalle. La teoría del arte no dispone realmente de ningún método para aproximarse a los diagramas. Es más bien el análisis multimétodo el que proporciona una comprensión vasta. Como investigadora en el extenso campo de la historiografía, argumento inductivamente a partir de fuentes iconográficas y textuales. Aunque de vez en cuando modifico mi enfoque metodológico y procedo deductivamente, como mejor se ilustran muchas de mis reflexiones es con los propios diagramas.

Pocos meses después de finales de la Segunda Guerra Mundial, la agencia americana Young & Rubicam Inc. lanzó una campaña que publicitaba su propio quehacer:

La mejor forma de hacer una publicidad extraordinariamente eficaz consiste en que todos los que tengan que ver con ella estén fanáticamente convencidos de que una curva de ventas ascendente es una de las imágenes más bellas del mundo.<sup>2</sup>

Este lema se recalca con una imagen muy sugestiva [fig. 1 y cat. 313]. En ella, cinco personas que han

acudido a un museo contemplan hechizadas una obra de un género aparentemente nuevo: la imagen diagramática. La pura observación externa no revela nada que diferencie ese gráfico vertiginosamente ascendente del resto de las piezas expuestas. La luminosa imagen del diagrama cuelga de la pared con un decorativo marco dorado, al igual que las pinturas del siglo XVIII que lo rodean. La inflexión optimista de la curva actúa como *Gefühlssymbol* o símbolo sentimental (según expresión de Max Deri), que produce de forma refleja en el observador una sensación igualmente positiva. Esta reacción se puede explicar mediante la teoría del acto icónico<sup>3</sup>, que se basa en la capacidad de las imágenes de ejercer una influencia emotiva. Por ello, la representación comparativamente abstracta de este diagrama afectivo deja todo lo demás en un segundo plano. La fascinación que emana por ser visualmente distinto es abrumadora. El diagrama eclipsa con su sugestivo mensaje la potencia expresiva del resto de pinturas. Su conceptualismo gráfico se puede entender como un desafío a la precisión aconceptual de las imágenes miméticas.

A pesar de toda la imaginación que desprende este anuncio publicitario americano en torno a la que quizá considera la “imagen más bella del mundo”, lo cierto es que esta escena de museo apunta al porvenir. Con su trayectoria ascendente, la curva describe la extendida sospecha de una evolución futura que, vista en retrospectiva, resulta tentadoramente plausible. Con las herramientas de diseño propias del montaje, este anuncio muestra la coyuntura del diagrama en el arte posterior a 1945, es decir, su evolución desde la representación gráfica hasta el arte gráfico representativo.

En el transcurso de esa evolución también cambió la forma de escribir la historia del arte, pues se empezó a prestar cada vez más atención a los diagramas, tanto a los que formaban parte del arte gráfico representativo como a las representaciones gráficas, es decir, tanto a los esquemas estéticos como a las prosaicas visualizaciones de datos. A esto hay que añadir que, en el campo de las humanidades, la historia del arte, con su competencia especial en cuestiones visuales, ha utilizado los diagramas con objetivos concretos, a saber, como herramienta epistémica, como trabajo conceptual postfáctico o como visualización de textos en el marco de una didáctica reformadora, y no solo desde principios del siglo XX, sino incluso desde la época en que aspiraba a consolidarse como disciplina universitaria en los albores del siglo XIX.

## Alegato en favor de la tabla

Durante mucho tiempo, el diagrama no pasó de ser un complemento de la gran narrativa –entendida en el sentido de la escritura de la historia universal de Hegel–, un medio para conseguir un fin. Por ejemplo, cuando el 28 de agosto de 1811 Johann Wolfgang von Goethe, fervoroso contemplador de atlas de historia y diestro creador de esquemas de columnas manuscritos reflexionaba acerca de cómo se podría plasmar la historia del arte en formato tabular durante una charla con Johann Heinrich Meyer, compañero de lucha durante muchos años y aliado en cuestiones de doctrina clasicista de la belleza, lo que buscaba era ante todo conseguir una imagen mejor del pasado, es decir, una imagen sincronóptica<sup>4</sup>. Como ya ocurriera un año antes, Goethe también se había llevado ese verano a su acostumbrada cura balnearia en Karlsbad el libro de Gabriel Gottfried Bredow, *Weltgeschichte in Tabellen nebst einer tabellarischen Übersicht der Litterärsgeschichte* [Historia del mundo en tablas junto con una sinopsis tabular de la historia de la literatura] (1801)<sup>5</sup>. Las tablas de Bredow, de las que Goethe había adquirido la tercera edición tras la impresión de 1810, junto con un “mapa lingüístico” geográfico creado a instancias de Wilhelm von Humboldt en 1812 y el *Atlas historique, généalogique, chronologique et géographique* [Atlas histórico, genealógico, cronológico y geográfico] de Alain-René Le Sage (o Lesage) (1807), constituían la base de la “biblioteca de viaje compendiadora y tabular” que el muy ocupado consejero privado pensaba reunir de cara a sus largas estancias en el extranjero<sup>6</sup>. En el verano de 1812, Goethe empezó a completar las tablas de Bredow con ayuda de Meyer, agregando en los márgenes la historia de la pintura y la escultura<sup>7</sup>. Así, después de adherir en ellas anchas tiras de papel para poder incluir toda esa información, encargaron a un calígrafo que consignara los datos referentes a la historia del arte desde el mítico Dédalo hasta bien entrado el año 1648<sup>8</sup>. Más adelante, Goethe acostumbraría a recurrir a esas “tablas sincrónicas”, incluso como “gran auxilio” para su quehacer, mientras copiaba el borrador manuscrito de la *Geschichte der Kunst* [Historia del arte] de Meyer<sup>9</sup>. Cuando un año después, en 1826, el mismo *Kunstmeyer*<sup>10</sup> presentó una exposición en forma de tabla dedicada al arte antiguo, Goethe se mostró entusiasmado. Las tablas sinópticas de Bredow, divididas temáticamente en “historia” y “literatura” y dispuestas una tras otra, quedaron reunidas una al lado de otra en una misma lámina, permitiendo así una mejor visualización de los acontecimientos políticos, científicos y artísticos transcurridos en paralelo. “Qué estimulante y reconfortante resulta no solo encontrar descritos los resultados sino también explicitados los aspectos concretos, cosa que yo mismo me he esforzado en conseguir, aun de forma general e insuficiente, durante muchos años”, comentaba Goethe, haciendo propaganda de la publicación<sup>11</sup>.

Esa *Uebersicht der Geschichte der Kunst bei den Griechen, deren bekannteste Werke und Meister, so wie die noch vorhandenen und darauf Bezug habenden Denkmale. Nebst den gleichzeitigen Weltbegebenheiten und den wichtigsten Erscheinungen im Gebiete der Wissenschaften, Literatur und Poesie* [Tabla sinóptica de la historia del arte griego, de sus



obras y maestros más conocidos, así como de sus monumentos conservados y sus referencias. Se incluyen también los acontecimientos mundiales contemporáneos y los fenómenos más importantes en los campos de las ciencias, la literatura y la poesía, como rezaba el título completo de las tablas de Meyer, está integrada por cinco calcotipias numeradas alfabéticamente y una portada ornamentada [cat. 5]. La impresión de la obra se llevó a cabo en la Kammingische Buchdruckerei [Imprenta Kamming] de Dresde y fue distribuida por la prestigiosa Waltherische Hofbuchhandlung [Librería palatina Walther], con sede central en esa misma ciudad y sucursales en Leipzig, Varsovia y Praga. Esta *Sinopsis* se estructura en columnas dispuestas en simetría especular. En la estrecha del centro se indica la “Cronología olímpica”, flanqueada a cada lado por dos grandes rúbricas: “Historia política” y “Pinturas y esculturas” a la izquierda, y “Pintores y cuadros” e “Historia de las ciencias, la literatura y la poesía” a la derecha del eje temporal. Entre estas categorías emparejadas, se ha trazado una línea vertical que divide los logros artísticos de las evoluciones estilísticas.

A diferencia de la comodidad que suponía la consulta de la edición encuadernada de esta tabla, que se podía hojear cómodamente como volumen en folio, Goethe tenía que ponerse de puntillas o agacharse mucho para poder estudiar como es debido su versión en forma de rollo sujeto a dos varas de madera, y que había desplegado en su habitación azul. En su “longitud total intencionada” la *Sinopsis*, integrada por cinco partes adheridas sobre lienzo y con unas dimensiones totales de 185 x 51 cm, superaba en un palmo la altura del anciano pontífice del arte<sup>12</sup>. La actividad física durante el estudio de las tablas estimulaba la atención y encajaba con las preferencias de Goethe, puesto que solía utilizar un pupitre para escribir de pie. El mismo día en que empezó a profundizar activamente en la *Sinopsis* de Meyer resumió sus impresiones en un texto muy meditado. Se trata de una carta dirigida a Sulpiz Boisserée, su oponente en materia de teoría del arte quien, a pesar de la amistad teñida de resentimiento que existía entre los dos, había hecho una visita a Goethe en Weimar:

Siento que su tabla [de Meyer] de historia del arte hasta Alejandro el Grande no estuviera ya colgada en la pared de mi casa cuando vino usted aquí. Es el fruto de cuarenta años de trabajo y un gran regalo para los verdaderos amantes del arte, pues nos ayuda a salir de muchas confusiones.<sup>13</sup>

Goethe no solo elogiaba la obra de toda una vida de Meyer, sino que también la defendía preventivamente de cualquier crítica remitiendo al juicio infalible de su gusto adiestrado con buenos vinos, al tiempo que lanzaba una pulla sutil contra la forma de entender el arte de Boisserée, que siempre le había parecido “extremadamente peculiar”. Tras haber redactado esta carta, Goethe analizó a fondo una vez más la tabla de Meyer para reafirmarse en su veredicto y, a continuación, tomó un relajante baño<sup>14</sup>.

Por muy justificada que estuviera, la carta de recomendación que Goethe escribió a Boisserée, no tuvo mayores consecuencias<sup>15</sup>. No le movió a extraer de la *Sinopsis* conclusiones prácticas que desembocaran en una forma de escribir la historia del arte ampliada, ni a poner en marcha nuevos impulsos metodológicos. Con todo, la exposición de Meyer, con sus destacados espacios vacíos y la opción de completar ulteriormente la rúbrica “Pintores y cuadros”, permitía detectar una tendencia diagramática a la desnarrativización que, en general, es propia de las tablas. Esa tendencia se acentúa aún más por el hecho de que en la *Sinopsis* Meyer había compri-

mido en cinco pliegos tamaño folio su amplio ensayo sobre la *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor* [Historia de las artes plásticas de los griegos desde su origen hasta su máximo florecimiento], que fue publicado en 1824 en Dresde y sumaba más de trescientas páginas de texto, sin contar con las notas y el índice.

Goethe fue durante toda su vida un gran amante de las tablas aplicadas a todos los campos del saber. En una ocasión, hizo que tapizaran toda una estancia con unas tablas botánicas en latín y en alemán que él mismo había confeccionado para poder aprender el contenido de memoria paseándose insistentemente ante ellas. Otra estancia estuvo revestida durante varios años con tablas cronológicas relacionadas con sus propios trabajos. Más tarde, ambas estancias se pintaron de nuevo de color blanco, decisión errónea que Goethe lamentó después. Utilizaba listas y exposiciones como “eficaz instrumento auxiliar para el aprendizaje”, tanto en sus años mozos como a edad avanzada<sup>16</sup>. A finales de 1827, un año después de la publicación de la *Sinopsis* de Meyer, Goethe hizo que colgaran en su dormitorio la *Tabular and Proportional View of the Superior, Supermedial and Medial Rocks* [Tabla sinóptica de rocas de las eras primaria, secundaria y terciaria], del geólogo británico Henry de la Beche, que acababa de ser publicada. Así, podía comparar con provecho orgullo aquella impresionante sinopsis con sus propias tablas sobre la teoría del sonido (1810), y que había hecho copiar en formato grande a su escribiente Johann John expresamente con ese fin [fig. 2]. Ambas obras estaban colocadas sobre el lavabo, por lo que el aseo diario se convertía en una experiencia instructiva de lo más especial: clara, evidente, precisa y, no obstante, parca en palabras.

## Narrativa y diagrama

La investigación de la historia del arte fue concebida desde un principio como historia en el doble sentido del término: como narración, en tanto enumeración, y como explicación, en tanto argumentación. En su intento de realizar una primera sistematización de la historia del arte, Johann Joachim Winckelmann hizo una referencia explícita a la acepción de explicación que tiene en griego la palabra *ιστορία* [historia]. Por eso su *Geschichte der Kunst des Altertums* [Historia del arte de la Antigüedad] (1764) no está concebida como una “simple narración de la secuencia cronológica y de los cambios que tienen lugar en ella”<sup>17</sup>. Su intento de determinar cuál es la esencia del arte se centra también en las interconexiones de motivos y acciones enmarcados en un contexto cultural. El modelo presentado por Winckelmann de una historia del arte y del estilo basada en textos no solo era irrenunciable para Goethe, sino que siguió siendo modélico durante siglos. Cada intento innovador de tomar otro rumbo ha estado condenado al fracaso.

Así, los esfuerzos del profesor francés de diseño Joseph Gauthier por presentar una historia del arte de carácter científico pero accesible a cualquiera, con poco texto pero muchos diagramas, tablas e ilustraciones, desembocaron en 1911 en la publicación de su *Graphique d'histoire de l'art* [Historia gráfica del arte], que se reeditó en 1939, pero lo cierto es que ambas ediciones no tuvieron la recepción que merecían [cat. 13]<sup>18</sup>. El libro de Gauthier no podía rivalizar ni remotamente con una forma de escribir la historia del arte que seguía la influyente tradición de Winckelmann. No obstante, esta publicación, que los historiadores especializados no han tenido muy en cuenta, será la que apunte el rumbo que se adoptará en el siglo XX, puesto que trata de argu-

mentar con “netteté schématique” [claridad esquemática] de forma metódica, es decir, con un sentido esquematizador del orden.

Para que los diagramas empezaran a utilizarse con más frecuencia en la historia del arte como herramienta del pensamiento, fueron necesarias unas condiciones socioeconómicas distintas de las que había tenido Goethe en el pasado, o más tarde el propio Gauthier. Con ello nos referimos a la profunda transformación social debida al desarrollo del sector terciario en el siglo XIX, pero sobre todo a la creciente presión globalizadora a lo largo del siglo XX, dos evoluciones externas a la ciencia que aguzaron la receptividad general frente a las representaciones gráficas<sup>19</sup>.

## El diagrama como objeto de investigación

Precisamente en la época del último gran avance globalizador desencadenado por la caída del telón de acero, caía también el imperativo visual del *pictorial turn* [giro pictórico] (William J. T. Mitchell) y del *iconic turn* [giro icónico] (Gottfried Boehm). Pero el campo discursivo del análisis de la imagen no coincidía con el espíritu de la época en el arte ni tampoco conseguía reflejar la crisis epistemológica que experimentó la teoría del arte a finales del siglo XX y que había sido provocada por la libre formación de una “ciencia de la imagen” secesionista. En 1998, en efecto, el *iconic turn* experimentó un nuevo viraje<sup>20</sup>. Si Gottfried Boehm todavía concebía el giro icónico como una forma de hacer filosofía, Horst Bredekamp lo considera ahora como una ampliación del objeto, que se puede entender como respuesta estratégica al desafío de una ciencia de la imagen de cuño sociológico, percibida como renegada-recalcitrante. La iniciativa de Bredekamp sobre la imagen técnica (*Das technische Bild*), más tarde convertida en libro, evidenció en qué dirección se podía desarrollar el objeto *imagen*<sup>21</sup>. En la actualidad, los diagramas también se entienden como una forma ampliada de la imagen. Debido a su carácter icónico, se pueden añadir al canon de las imágenes científicas, y no, por ejemplo, al de la literatura<sup>22</sup>. El caso paradigmático que Bredekamp tenía en mente parece darle la razón. Se trata del famoso diagrama de la evolución recogido en la principal obra de Charles Darwin *On the Origin of Species* [El origen de las especies] (1859), en el que se exponen gráficamente los principios fundamentales de la selección natural a partir de una afiligranada estructura en abanico y con una llamativa ausencia de texto [véase fig. 27 Lima]<sup>23</sup>. En consecuencia, parecía que se podían desatender los elementos textuales de los diagramas. Al fin y al cabo, en la teoría del arte existe la tendencia a aplicar a los diagramas los métodos de análisis disponibles. Pero hay algo que este planteamiento hermenéutico no puede conseguir, a saber, explicar lo que los diagramas transmiten mediante su componente textual.

Desde el cambio de siglo, se perfila una clara tendencia hacia la “diagramatología” en la historia del arte. El propio concepto es relativamente joven. Se introdujo dentro de una concepción más amplia de la ciencia de la imagen gracias a Mitchell, que en 1981 tituló así un ensayo de manera programática. En ese texto, Mitchell defendía la interpretación de las características formales en la literatura y en “otras artes”, y atribuía al diagrama como instrumento de análisis una importante función interpretativa. Por eso, el término “diagramatología” hacía referencia a aquellos estudios que abordaban sistemáticamente las relaciones entre elementos concretos en las construcciones gráficas, su representación e interpretación<sup>24</sup>. Parece que para semejante tarea, que Mitchell había vinculado a





**Fig. 2.** Reconstrucción del dormitorio de Goethe en 1827. En la pared cuelgan *A Tabular and Proportional View of the Superior, Supermedial and Medial Rocks* [Tabla sinóptica de rocas de las eras primaria, secundaria y terciaria] (1827) del geólogo británico Henry de la Beche, y la *Table zur Tonlehre* [Tabla de la teoría de los sonidos] de Goethe (1810). Fotografía de Sigrid Geske. Klassik Stiftung Weimar

la teoría literaria, la teoría del arte estaba prácticamente predestinada. De hecho, la investigación diagramatológica se vería impulsada por una nueva generación de investigadores que, a partir de figuras diagramáticas de pensamiento y ordenamiento más antiguas, han conseguido resolver de forma convincente problemas y cuestiones actuales<sup>25</sup>. En estos planteamientos se condensaba la tendencia hacia la confrontación metódica de formas de representación abstractas de todos los siglos, tendencia que empezaba a perfilarse en los años cincuenta del siglo XX a partir de proyectos de investigación singulares<sup>26</sup>. Sobre este trasfondo histórico-científico, el diagrama pudo prosperar como objeto de investigación. Uno de los puntos culminantes de este desarrollo se produjo en 2009 con la creación en Jena de una cátedra junior de estética del conocimiento. Con ella, se ponía de manifiesto la ambición político-científica de consolidar institucionalmente la diagramatología.

Aunque a primera vista pueda parecerlo, la confrontación científica con el diagrama no es un fenómeno de los últimos veinte años, ni tampoco constituye un dominio puramente alemán<sup>27</sup>. El ascenso oficial del diagrama al canon iconográfico de la historia del arte es solo una consecuencia tardía de esfuerzos más antiguos por tomar en serio las representaciones gráficas, ya fuera como medio para la reflexión o para la creación de teorías. El concepto de arte había saltado ya por los aires a comienzos del siglo XX: Aby Warburg en los años veinte, Nelson Goodman en los cincuenta y los sesenta, Ernst Gombrich y Richard Kostelanetz en los setenta, William J. T. Mitchell en los ochenta o James Elkins en los noventa se referían insistentemente a las ventajas potenciales de lo que Felix Auerbach, denominó “arte exteriormente carente de pretensiones”<sup>28</sup> como el de los gráficos del conocimiento, y mostraban sus variadas posibilidades de aplicación en las humanidades. No obstante, su alegato en pro de la diagramatización del conocimiento no tuvo mucho eco. Es cierto que el diagrama se ha utilizado más a lo largo del siglo XX, pero no se ha producido una visualización completa y consecuente de la escritura de la historia<sup>29</sup>.

Aún así, encontramos una importante excepción en la exposición gráfica de las áreas de difusión y las dinámicas de desplazamiento de las artes plásticas que nos ofrece John Onians. En su *Atlas del arte mundial* (2004), reeditado en 2008 con otro título pero con el mismo contenido,

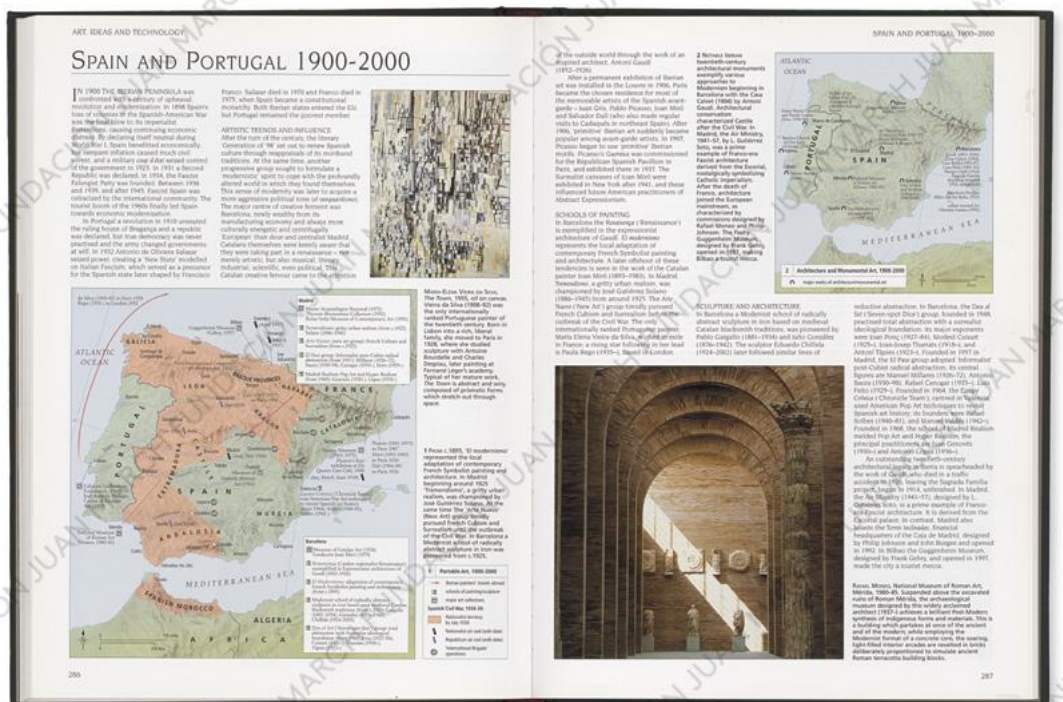
es un genuino intento de trazar mediante mapas una historia del arte mundial bajo las condiciones de la globalización [fig. 3]<sup>30</sup>. Estos mapas, de intenso colorido, son la quintaesencia de una representación paritaria de la geografía del arte, que deja ópticamente en un segundo plano el texto acompañante. Puede que una empresa tan audaz como esta haya tenido una importante fuente de inspiración en los atlas históricos, pero Onians debe su conciencia fundamental de las ventajas epistémicas de la cartografía del conocimiento a su maestro Ernst Gombrich. Siguiendo el modelo de las ciencias naturales, Gombrich argumentó categóricamente a favor del empleo en las humanidades de una amplia paleta de formas de representación diagramática. En su opinión, la especial utilidad de los diagramas consiste en que se puede combinar fácilmente con otros sistemas simbólicos, como, por ejemplo, árboles, permitiendo así mostrar relaciones lógicas y objetivas mediante interconexiones espaciales, sin necesidad de añadir extensos comentarios:

Sea lo que sea lo que se represente: la jerarquía de un ejército, el plan organizativo de una empresa industrial, el sistema clasificatorio de una biblioteca o una red de conexiones lógicas, el diagrama despliega ante nuestros ojos algo que verbalmente y con mucho esfuerzo solo se podría describir como cadena de constataciones.<sup>31</sup>

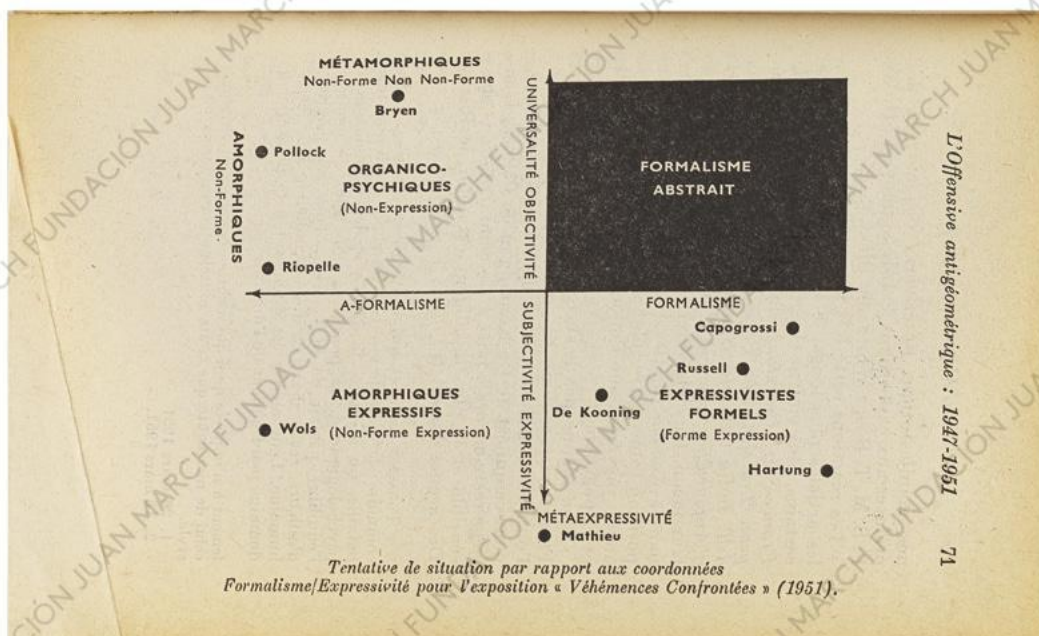
Gombrich destacaba el “método vienés de la estadística mediante pictogramas” empleada por Otto Neurath como ejemplo de recodificación eficaz de la información didáctica apoyada en la evidencia gráfica [cat. 37]<sup>32</sup>. De este modo, se favorecía la ampliación del conocimiento científico en pro de la visualidad. Además de discursos, también había que crear (en palabras de Karin Knorr-Cetina) “viscursos”<sup>33</sup>.

No obstante, las ciencias de la naturaleza, que habían movido a Gombrich a defender el empleo de las representaciones gráficas, desempeñaron una función ejemplar escasa o indirecta en cuanto a la obtención visual de evidencias en la teoría del arte. Más bien, fue la historiografía, en tanto disciplina madre de la historia del arte, la que proporcionó diagramas sincronópticos que solo había que adaptar. Este tipo de diagramas que visibilizan transformaciones organizadas temáticamente a lo largo de prolongados periodos de tiempo, no son tan solo una de las primerísimas formas de visualización gráfica en general, sino también una de las

**Fig. 3.** Mapas geográfico-artísticos de España y Portugal entre 1900 y 2000, en John Onians (ed.), *Atlas del arte mundial*. Londres: Laurence King, 2004, pp. 286-87







que más se han empleado en la teoría del arte. Pero no únicamente las humanidades, sino también los artistas, han sido productores activos de diagramas y han proporcionado de continuo ejemplos modélicos de visualización durante el siglo XX. Sus creaciones, surgidas en claro diálogo con los diagramas científicos, influyeron en la escritura de la historia del arte en dos sentidos: por un lado, despertaron el interés por estas formas de visualización y, por otro, impulsaron la diagramatización del conocimiento historiográfico.

Por ejemplo, el diagrama circular que el historiador parisino del arte Jean Claire creó en 1972 se inspiró en el esquema de coordenadas que el pintor tachista George Mathieu elaboró en 1951 [figs. 4 y 5 y cat. 343 y 347]<sup>34</sup>. Tanto en un caso como en otro, se ha emprendido, con ayuda de ejes de coordenadas, una diferenciación por categoría de las distintas generaciones de artistas. Pero lo que también queda claro es que, analizado en sí mismo, ningún esquema permite detectar si es obra de un artista o de un historiador. Arte y ciencia convergen en el campo de lo diagramático; la transición de la representación gráfica representativa a la representación gráfica es fluida.

### ¿Un "giro diagramático del pensamiento"?

Aunque los estudios sobre el diagrama realizados en los últimos años en el campo de la teoría del arte han abordado explícitamente cuestiones internas propias de esa disciplina, lo cierto es que todos reaccionan implícitamente ante la incertidumbre postmoderna desencadenada por la nueva inabarcabilidad de los procesos globalizadores, y a la que también ha contribuido la *World Wide Web*. Ante esas inmensas cantidades de datos que representaban un desafío insospechado a la hora de establecer cualquier hipótesis o modelo teórico, el trabajo con el diagrama sugería esa visión de conjunto, de contornos claramente definidos, que los cambios acelerados en el mundo del conocimiento ponían cada vez más en cuestión<sup>35</sup>. Detrás de ese mayor interés por el diagrama, se escondía la necesidad no expresada de poner orden mediante la visibilidad fáctica.

*Ordo* es un término clave de carácter filosófico-teológico. Describe un mundo largamente pretérito como un todo ordenado, donde cada persona tiene su sitio y cada cosa su lugar<sup>36</sup>. No nos interesa aclarar aquí si *ordo* hace referencia a un deseo social o a una realidad histórica. Más bien se trata de constatar que esa unidad dotadora de sentido que

evoca el concepto se diluyó en una diversidad inabarcable, a más tardar con la llegada de la modernidad. A la vista de la diferenciación que tiene lugar en unas ciencias extremadamente complejas, cada vez resulta más difícil obtener una visión de conjunto. Para contrarrestar esta amenazadora subversión del conocimiento, es imprescindible un nuevo orden de las cosas, una reordenación constante, que es el resultado casi natural de la vida media del saber. A su vez, cada desorden transitorio genera ese caos productivo que permite el surgimiento de nuevos conocimientos.

Estas conclusiones del diagnóstico de la época llevaron a László Beke en 2003 a hacer el siguiente pronóstico: la New Art History [Nueva Historia del Arte]<sup>37</sup> abrirá una perspectiva interesante para trabajar con modelos explicativos no lineales al sondear el diagrama como espacio de reflexión en todas las direcciones epistemológicas<sup>38</sup>. Ese mismo año, Steffen Bogen y Felix Thürlemann proclamaron el "diagrammatic turn" [giro diagramático], corroborando así la cauta suposición de Beke, del mismo modo que este último parecía confirmar la época de cambio anunciada por sus colegas alemanes<sup>39</sup>. A todo esto hay que decir que esa fórmula tan resultona, que extrae su persistente fuerza del espíritu de los años noventa, no era una creación de nuevo cuño. El concepto aparece por vez primera en un artículo biográfico sobre el funcionario del Gobierno británico Gladwyn Jebb, que tenía una gran intuición para idear mejoras organizativas. Con la expresión "diagrammatic turn of mind" [giro diagramático del pensamiento] no se aludía, en principio, a ningún cambio de paradigma kuhniano, y menos aún a una revolución interdisciplinar, como podría entenderse hoy en día el cambio diagramático<sup>40</sup>. En su contexto originario, esa formulación se refería a una especie de actitud mental diagramática o forma de pensar que incidía mucho en el orden. Pero a esa fórmula, ideada después de la Segunda Guerra Mundial, todavía le faltaba el ímpetu programático con el que cincuenta años después se acabará reaccionando ante los discursos de cambio internos de la teoría del arte (nos referimos a los mencionados giros pictórico e icónico). Llama la atención que este concepto se utilice en la historia del arte para pasar a la ofensiva. Se trata nada menos que de impulsar una construcción teórica diagramática en la teoría arte, y de hacer avanzar así la implementación institucional de la diagramática como práctica científica. Dieron pie a ello los medios digitales en los que los diagramas empezaban desempeñar un papel cada vez mayor. Una vez se reconocieron las cualidades diagramáticas en el diseño de interfaces gráficas de usuario, parecían darse las condiciones previas necesarias para un "giro diagramático".

Al malestar que desde hace bastante tiempo provoca el término *giro* –ya que el cambio de paradigma explícito lleva agotado treinta años, debido al uso inflacionario de la retórica del giro–, hay que añadir que ha llegado un momento en que las proclamaciones de *giros* se han desenmascarado como resultado de intereses individuales o de modas investigadoras colectivas, y eso si es que no se ha lanzado el concepto de giro con la intención de alcanzar un posicionamiento estratégico pionero frente a la competencia en el mundo académico. Al fin y al cabo, la afirmación de un cambio de paradigma debe entenderse como diferenciación interna dentro de la rama científica en cuestión. Pero lo cierto es que no está claro qué pretensiones de validez se reclaman con ello. Hasta ahora no se ha debatido sobre el giro diagramático ni dentro de una especialidad ni de forma interdisciplinar. El carisma enigmático de este concepto presupone algo así como un

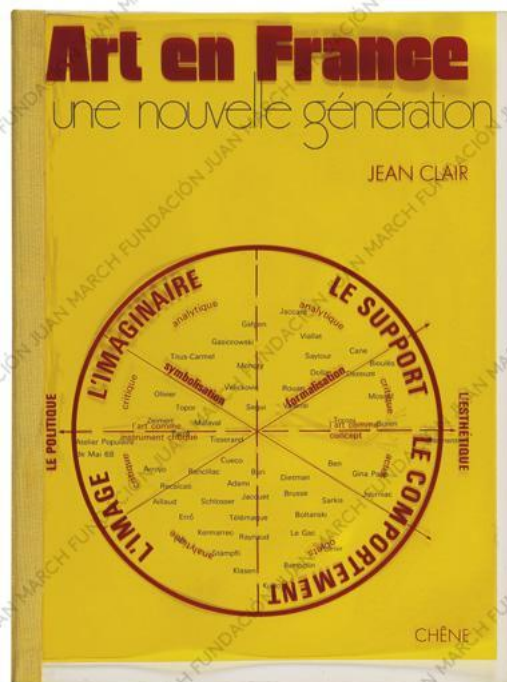


Fig. 4. "Tentative de situation par rapport aux coordonnées Formalisme / Expressivité pour l'exposition *Véhémences confrontées* [1951]" [Ensayo de ubicación de las obras según las coordenadas formalismo / expresividad para la exposición *Vehemencias confrontadas*], en Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme* [De la revuelta al renacimiento. Más allá del tachismo]. París: Gallimard, 1973, p. 71

Fig. 5. Cubierta de Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération* [Arte en Francia. Una nueva generación]. París: Chêne, 1972

paradigma diagramático interdisciplinar. Es cierto que la historia del arte y de la imagen conocen el diagrama desde hace mucho tiempo, la literatura comparada se ha acercado a él, la filosofía lo ha sometido a una revisión reciente y la historiografía ha emprendido un avance fulminante en su ámbito<sup>41</sup>. En este sentido, cada disciplina actúa como si ya se hubiera impuesto el giro diagramático.

No obstante, el giro diagramático no ha conseguido alcanzar ni de lejos el grado de influencia intelectual que tuvo el *linguistic turn* o giro lingüístico<sup>42</sup> en los años setenta. Si realmente existe el giro hacia el diagrama que sugiere este concepto, entonces no solo entran en juego fenómenos superficiales, sino también condiciones fundamentales de nuestro conocimiento y de nuestra producción de saber. Esto incluye también el hecho de que el diagrama consigue superar la crítica a la imagen del giro lingüístico y el escepticismo frente al lenguaje de los giros pictórico e icónico. El giro diagramático resulta muy interesante concebido como tesis: desactiva la carga explosiva de los *giros* (teóricos) en liza, al reunirlos y neutralizarlos en una gran síntesis. Dicho en términos hegelianos, se “superan” con él los giros copernicanos en las humanidades. En mi opinión, el giro diagramático solo se puede comprender adecuadamente como acto de suspensión y superación.

Este acto de superación encierra al mismo tiempo un motivo de reconciliación. En el giro diagramático, los textos y las imágenes se apropian unos de otros dando lugar –desde la perspectiva de la teoría de los medios– a un tercer elemento. Debido a su carácter de intermediario y “transmediario”, el diagrama ofrece esa amalgama reflexiva capaz de alumbrar nuevas evidencias. Por ello puede servir a dos planteamientos diferentes, es decir, al de los que piensan en abstracto, y al de los que buscan el conocimiento siguiendo una orientación visual. Gracias a su capacidad para producir por combinación un tercer elemento de mediación, el diagrama genera su propia semántica según leyes propias. En eso consiste el valor añadido epistemológico del diagrama.

Ciertamente, al combinar elementos textuales e iconográficos también se pierde algo. Del lado de las pérdidas habría que contabilizar el hecho de que, al convertirse en diagrama, tanto el texto como la imagen tienen que renunciar a sus respectivas pretensiones de soberanía, al logos lingüístico y a la lógica visual, para permitir posibilidades de configuración según una especie de razón diagramática.

### El diagrama como instrumento de análisis

Con todo, el empleo en la historia del arte del diagrama elaborado con medios gráficos aparece estrechamente ligado a la cientifización de esta especialidad a partir de 1800. En un primer momento, la tarea del diagrama consistía en visualizar grandes interrelaciones históricas acompañando a un texto. El interés de Goethe por las exposiciones en forma de tabla resulta sintomático al respecto. Se buscaban tablas diagramáticas que mediante relaciones espaciales visibilizaran transformaciones a lo largo de amplios periodos de tiempo. Estas representaciones sinópticas contribuían a obtener una *imagen* más precisa del pasado, con sus diversas cesuras, épocas, fases y actores.

Como consecuencia de la agudeza diferenciadora propia de la lógica de la distinción –tal como la puso en práctica la vanguardia en el siglo XIX, pero sobre todo en el siglo XX–, el diagrama se convirtió en un importante instrumento de análisis para la teoría del arte, puesto que ayudaba a dominar una inabarcable diversidad de fenómenos

estéticos. No es casual que un diagrama, que desvela precisamente esas transformaciones dentro de la estructura de la vanguardia, terminara convirtiéndose en el más influyente dentro de esa disciplina: el *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935* [Diagrama de la evolución estilística de 1890 a 1935] (1936) de Alfred H. Barr [cat. 42b].

Con este diagrama el curador norteamericano ofrecía un esquema de la evolución de procesos históricos recurriendo a una forma de representación abstracta. Confiaba en poder dotar de sentido analítico a su material histórico empleando medios diagramáticos<sup>43</sup>. La argumentación visual de Barr tenía como objetivo evitar exponer la historia del arte como gran narrativa. De ello se inferiría la tesis de que los diagramas se pueden contemplar como elementos dotadores de sentido, pero nunca leerse en voz alta con sentido. Sigamos con el mismo ejemplo: de la lectura del diagrama de Barr resultan una serie de nombres y conceptos inconexos, que no forman ninguna frase coherente. Pero, ¿qué es lo que se pierde realmente con la disolución de la sintaxis? Las determinaciones adverbiales como “próximo”, “alejado”, “sobre” o “al lado” se establecen en el diagrama de forma completamente natural, como nos enseñan las ciencias de la cognición (palabra clave: *natural mapping* o mapeo natural)<sup>44</sup>. Dicho de otro modo, el diagrama genera una gramática de orden propio: la diagramática como conjunto de reglas de la racionalidad operativa<sup>45</sup>. La impresión de causalidad que producen las matrices gráficas genera algo así como una sintacticidad. En este contexto, el lugar en cuanto localización puntual de información se configura con ayuda de una racionalidad procesual narrativa, que lo convierte en un espacio en cuanto ámbito de las acciones<sup>46</sup>.

Barr no fue el primero en apostar por la diagramatización del conocimiento en la historia del arte, pero lo cierto es que nunca se insistirá lo bastante en su persistente influencia. No ha habido antes ni después de él ningún historiador de esta disciplina que haya conseguido una repercusión similar con un solo diagrama. El “efecto Barr” en la teoría del arte consiste en generar evidencias visuales, en lugar de acrecentar el conocimiento mediante deducciones. La visualización es lo contrario de la certeza sensorial, pone en el punto de mira lo que escapa a la visión directa<sup>47</sup>. El grado de evidencia de un diagrama se fundamenta, por un lado, en la precisión de la información recopilada en él, es decir, en cualidades semánticas, y, por otro, en la construcción formal de relaciones, a saber, en cualidades subsemánticas.

Las fuentes confirman que Barr dio el mismo valor a ambos aspectos. Sin embargo, el elemento más seductor de su diagrama de flujo fue lo equilibrado de su composición, hasta el punto de que ha sido objeto constante de malinterpretación gráfica, en el sentido de arte del diseño<sup>48</sup>. William J. T. Mitchell, estudioso de la literatura y el arte, es uno de esos teóricos que han intentado sacar el diagrama de Barr de ese “rincón autónomo” de la estética describiéndolo –en referencia implícita a Gilles Deleuze y Michel Foucault– como “máquina visual” que produce lenguaje<sup>49</sup>. Pero el hecho de que el lenguaje vuelva a cobrar importancia, aniquila el objetivo emancipatorio que se buscaba originariamente con el procedimiento diagramático.

A pesar de esta limitación, el diagrama de Barr adquirió carácter de signo al servicio de una didáctica reformadora. Reproducido programáticamente en la sobrecubierta del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* [Cubismo y arte abstracto], debilitaba el planteamiento de Winckelmann, según el cual la historia del estilo debía consistir

en textos que la fundamentasen. Después de Barr, se convirtió en norma para teóricos e historiadores plasmar en diagramas su visión de la evolución del arte. Estas visualizaciones se diferencian por su enfoque, contenido, forma e intención, pero aplicadas a la práctica investigadora, a la elaboración de conceptos o a la didáctica iconográfica, las representaciones diagramáticas tienen en común el esfuerzo por alcanzar una evidencia que no desmerezca en nada de la propia del texto. Ya no hace falta hojear los libros ni leer los escritos para comprender sus tesis.

No obstante, a pesar de la variedad de sus usos y aplicaciones, el diagrama no ha sustituido ni dejado en segundo plano la escritura de la historia. Más bien se suma a la gran narrativa como alternativa visual. No es un añadido ilustrativo al texto, sino una ampliación medial del este<sup>50</sup>. Los diagramas de la historia del arte no existen como argumentación en sí mismos. La sustancia de las afirmaciones escritas se las arregla sin ellos. Está claro, sin embargo, que la dependencia del contexto propia del diagrama no menoscaba su estatus, al igual que tampoco se puede reducir su significado a esa dependencia. Ahora bien, ¿qué transformaciones decisivas de la escritura de la historia se deben exclusivamente, o al menos esencialmente, a la contemplación de diagramas? Cabe dar al menos dos respuestas a esta pregunta: la soberanía interpretativa del observador, y el sentido topológico del orden, que se sirve de diversos procedimientos.

La soberanía interpretativa se basa en el proceso de percepción interactivo que el diagrama desencadena en el observador. Este proceso está encauzado por la diseminación de datos y hechos; se despliega en una red integrada por informaciones. El empleo de flechas favorece adicionalmente la animación mental de las representaciones gráficas. Al igual que la imagen, el diagrama está asimismo abierto hacia todos lados y, a la inversa, también se puede leer en todas direcciones. El diagrama ofrece muchas posibilidades y vías de acceso: no hay ningún sistema-guía; la orientación no está predefinida forzosamente, sino que es resultado de la lectura; y, en fin, cada observador elige un punto de partida y va abriendo su propio camino.

Al observar el diagrama, la mirada que reconoce funciona como mirada que analiza. Muchos diagramas –sobre todo las redes de retroalimentación, los esquemas circulares de múltiples perspectivas o los gráficos conceptuales multilineales– requieren ser observados por un ojo ágil y despierto, que no solo registre el significado y la estructura mediante una lectura estricta de izquierda a derecha y de arriba a abajo, sino que sea capaz de desplazarse hacia delante y hacia atrás en el espacio configurado. A diferencia de la fijación lineal del texto, los saltos de la mirada generan constantemente nuevas interrelaciones, y con ellas nuevas evidencias<sup>51</sup>. La circularidad de las direcciones de lectura pone en marcha un proceso de pensamiento que habilita al observador a establecer sus propios matices, adquiriendo así soberanía intelectual interpretativa.

Se entiende de suyo que la matriz gráfica no solo encierra una dimensión analítica. La estructura abstracta ofrece por lo menos en igual medida estímulos y puntos de partida para una visión figurativa, aunque a veces también con una intención paródica contra todas las reglas de la razón diagramática. Si con la renuncia a la mimesis figurativa Barr había conseguido entroncar directamente con formas de conocimiento –entendidas aquí como operaciones mentales– a través de la fórm(ul) a iconográfica diagramática, lo cierto es que este planteamiento también implica como involuntaria ironía el que su lógica de despliegue (abstracta)



puede ser contradicha por reinterpretaciones (figurativas), como en una imagen reversible [fig. 6].

Además, existe una competencia interpretativa que se comporta como recepción performativa en el acto icónico [fig. 7 y cat. 374]. En esa recepción, la explicación de la matriz imaginativa de imagen y texto se encarna de forma intuitiva. El diagrama permite, en palabras de Deleuze, un pensamiento “que procede según ejes afectivos, es decir, según los afectos”, y por tanto contra todas las reglas de la razón diagramática<sup>52</sup>. En este sentido alógico, el observador puede comprender el diagrama como *retórico* y considerarse a sí mismo como su órgano ejecutor. En el acto performativo de la interpretación se licua el carácter iconográfico operativo, hasta un punto en que la acción subsiguiente cuaja en pose expresiva. Pero, por genuino que parezca este enfoque, no pasa de ser un caso especial.

Por lo general, el patrón receptivo individual resulta de la combinación selectiva de informaciones codificadas semióticamente de diferentes maneras y que aparecen yuxtapuestas de forma sincrónica. Como vehículo de la inspiración, el diagrama apoya las operaciones intelectuales que ha dispuesto el autor, pero que pueden ser encauzadas de forma decisiva por el receptor. Por eso, los diagramas van a favor del usuario, motivo por el que la lectura de diagramas produce tanta satisfacción.

A diferencia de la soberanía interpretativa, que entra en el terreno de la competencia individual del observador, el sentido topológico del orden es un rasgo constitutivo del propio diagrama. Los diagramas representan un orden espacial, e incluso generan ellos mismos orden mediante la espacialización, teniendo en cuenta que generar orden significa siempre reducir la complejidad, es decir, simplificar. La simplificación se puede lograr de dos maneras: en la forma y en el contenido. En un contexto de sobreabundancia de información, el reduccionismo del contenido lleva a prescindir de datos redundantes. No es la diferenciación cualificada del saber, sino la supresión competente, lo que desemboca en la adquisición de conocimiento. Solo entonces son posibles las evidencias a través de ejes temáticos, intersecciones centrales, agrupaciones dominantes y espacios vacíos<sup>53</sup>. Estas infraestructuras diagramáticas no reproducen nada, sino que generan un campo de operaciones basado en la consistencia del contenido y en la homogeneidad visual. Del reduccionismo formal del diagrama se puede decir lo que George Kubler describió como “reducción purista del conocimiento”<sup>54</sup>. Por tanto, podemos considerar como regla básica diagramática que la univocidad del saber es inversamente proporcional al grado de iconicidad. Cuantos menos elementos icónicos contenga un diagrama, más claro será, cuantos más signos presente, más indeterminado parecerá.

El orden topológico del diagrama se puede generar de formas diametralmente opuestas: puede ser clasificador o sistematizador [véanse figs. 4 y 5 y cat. 343 y 347]<sup>55</sup>. Clasificar significa agrupar: objetos, fenómenos o conceptos se reparten en diversas categorías o se asignan a ellas con una agudeza diferenciadora de carácter analítico; el nexo de unión puede ser una característica, función o significado común. Sin embargo, al sistematizar se relacionan entre sí diversos objetos, fenómenos o conceptos, que se disponen según sus interrelaciones en un contexto general ordenado. Mientras que la clasificación tiene como objeto la diferenciación, la sistematización se basa en las relaciones.

En 1941, el inglés Eric Newton, de profesión crítico de arte, trató de combinar entre sí ambos procedimientos de ordenación en un diagrama de flujo. A fin de describir las relaciones genealógicas de Giotto a Picasso, fue más allá de las dos narrativas maestras

presentadas un año antes por Barr con su tosca división en escuelas, y las transformó en un sistema geográfico [cat. 324]. Siguiendo un modelo cartográfico, Newton argumentaba en su esquema mediante amplias líneas de afinidad y patrones de puntos y rayas, muy eficaces para resaltar las peculiaridades locales. Esos patrones rodean islas de nombres circulares de distintos tamaños e importancia, que parecen emerger del mar del tiempo. Los artistas se podían ubicar a partir de ese momento –y como complemento a las afinidades de estilo– aislados o en grupo, según escuelas nacionales y regionales. El planteamiento de Newton venía alentado por la idea de representar adecuadamente la genealogía y la geografía del arte<sup>56</sup>. Los pintores y escultores no solo se diferenciaban según sus relaciones de procedencia jerárquicas y su radio de influencia, sino que también se entendían como figuras señeras locales.

Existe una estrecha interrelación entre orden y ubicación. El orden está ligado a un lugar. Solo gracias al carácter local de la información, es posible inferir interrelaciones en el espacio topológico a partir de hechos singulares. Se trata de establecer interconexiones que generen constelaciones de hechos que eviten la descomposición de la historia mundial en

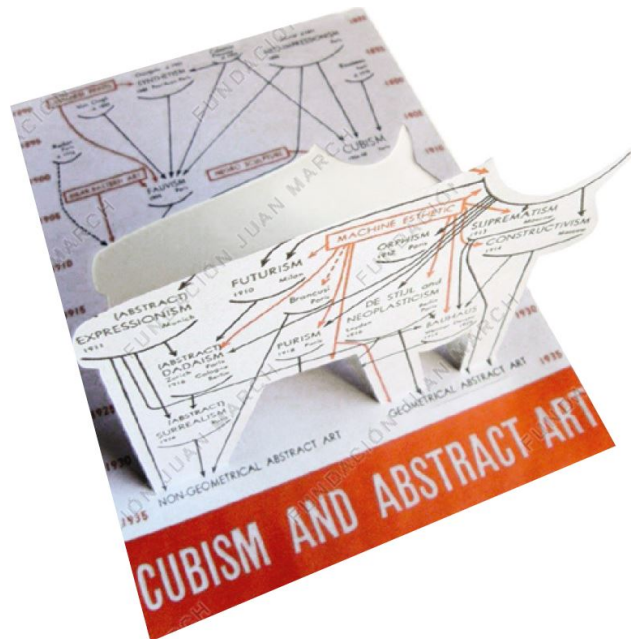
acontecimientos aislados, como planteaba Ludwig Wittgenstein. El espacio topológico, que define las relaciones de coexistencia de datos y hechos, unas veces clasificando y otras sistematizando, está sujeto a su vez a un orden simbólico. Este se establece de forma realmente natural en el diagrama. La psicolingüística nos enseña que “arriba” y “abajo”, “izquierda” y “derecha” representan valores implícitos. Así, el eje vertical se suele valorar de forma positiva. Cuanto más alto está situado algo en él, mejor parece. Y al revés ocurre lo mismo: cuanto más abajo esté ubicado algo, más negativa será la valoración que reciba<sup>57</sup>.

## Reflexión visual versus pensamiento sin imágenes

La coyuntura histórica del diagrama dentro de la teoría del arte está inserta en un proceso complejo, determinado por confrontaciones en el seno de esta disciplina, por el planteamiento de cuestiones y problemas artísticos y también por transformaciones sociales. Para la rama de la teoría del arte que tiene una orientación histórico-evolutiva, el empleo de gráficos se hace necesario como

**Fig. 6.** Belén Adamo descubrió en 2013 la silueta de un toro en el diagrama de Barr y Santiago Ortiz la fotografió. Cortesía de los autores

**Fig. 7.** Una visitante de la muestra fotografiada por David Lechner delante de la obra de Gerhard Dirmoser *art in context. Die Kunst der Ausstellung* [Arte en contexto. El arte de la exposición], 2003. Diagrama en formato póster (180 x 240 cm), dividido en cuatro partes



consecuencia de la creciente presión por visualizar la complejidad generada por la gradual especialización del objeto de investigación y del conocimiento sobre el mismo. En este sentido, el diagrama, en cuanto sistema generalizable de interconexiones no visibles y abstractas, permite condensar argumentaciones. Mediante el empleo de un modelo gráfico se hacen afirmaciones que van más allá de la referencia externa al texto<sup>58</sup>. Así surge ese carácter explícito de la diagramática, que no puede ofrecer la escritura de la historia. Ya se genere el diagrama como práctica investigadora previa a la producción del texto, como trabajo conceptual postfáctico tras la producción del texto o como visualización propia de una didáctica reformadora paralela a la producción textual, siempre ayuda a dotar de una nueva legibilidad al texto, basada ante todo en la “visión plástica”<sup>59</sup>.

En el estudio del arte, el diagrama se utiliza raras veces como puro instrumento teórico. En lugar de eso, surgen una y otra vez nuevas teorías, alentadas por la idea de concebir el diagrama como una auténtica alternativa a la imagen y al texto. Pero no queda claro si lo que hay que fomentar entonces es la reflexión visual o el pensamiento sin imágenes. Mientras que Gombrich veía como una ventaja del diagrama la posibilidad de representar fácilmente situaciones complejas solo consignables por escrito mediante un considerable esfuerzo lingüístico, William J. T. Mitchell concebía el diagrama como el verdadero motor de la verbalización. En el primer caso, se debía evitar el lenguaje, en el segundo, había que generarlo. Estas apreciaciones tan contradictorias reflejan el ambivalente estatus teórico del diagrama como “epistemisches Ding” (“cosa epistémica”, en expresión de Hans-Jörg Rheinberger<sup>60</sup>) de la ciencia del arte.

### Coyuntura diagramática

No hay prácticamente antología actual alguna dedicada al estudio de la imagen o del arte en la que no aparezca el concepto de “diagrama”. La palabra griega *διάγραμμα* [diagrama] abarcaba originariamente un gran espectro semántico. Podía referirse, primero, a una figura geométrica; segundo, a un sinónimo de la signatura que aparece en las inscripciones de los edificios griegos; tercero, a una disposición legal o un edicto; cuarto, a una tabla o una lista; quinto, al esquema de una sucesión de notas musicales; y sexto y último, a un apunte cartográfico<sup>61</sup>. A pesar de que el alcance del significado de “diagrama” se ha ido reduciendo con el paso del tiempo, eso no ha impedido que el término hiciera carrera. Precisamente, ese significado limitado de la palabra parece haber sido más bien la condición previa que ha procurado su éxito. Además, se han impuesto neologismos que ya no pueden faltar en las publicaciones más recientes. Gilles Deleuze fue el primero en emplear en 1975 el término “diagramatismo” (*diagrammatisme*), que luego Félix Guattari introdujo en la filosofía post-estructuralista<sup>62</sup>. “Diagramática” surgió a partir de la reformulación de la teoría gramatical del lenguaje en una teoría del diagrama. Y la expresión “diagramatología” (*diagrammatology*) fue acuñada –como ya hemos dicho– en 1981 en la comprometida defensa de ese concepto por parte de William J. T. Mitchell, aunque sugiere asociaciones con la *Grammatologie* [gramatología] de Jacques Derrida (1967)<sup>63</sup>. Toda esta terminología convertida en moda plantea inevitablemente la pregunta por las causas y el trasfondo del auge actual del interés por el diagrama.

Recordemos que en 1993 Ulrike Maria Bonhoff todavía se vio obligada a justificar su disertación sobre el tema *Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit* [El diagrama. Análisis desde

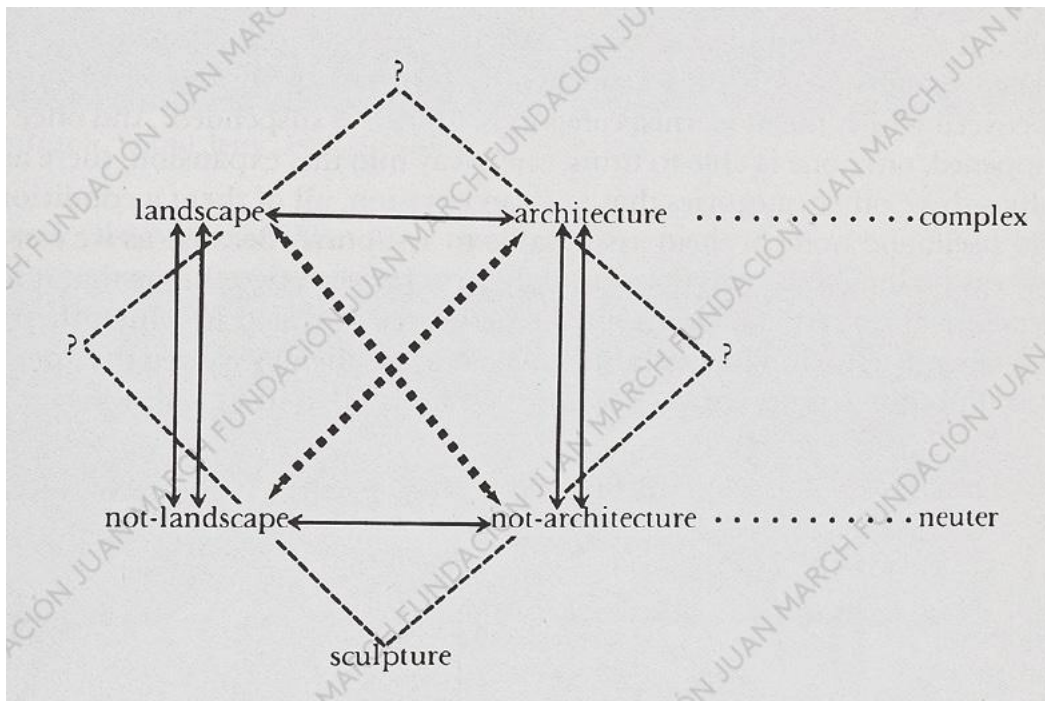


Fig. 8. Rosalind E. Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” [Escultura en el campo expandido] [1979], en id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas]. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, p. 283

el punto de vista de la historia del arte de su variada utilización desde la Antigüedad hasta la época moderna], a pesar de que el manejo de mapas, planos o diagramas forma parte de la rutina cotidiana de todo historiador del arte, como opinaba Robert S. Nelson en referencia a los manuales y a las obras de consulta<sup>64</sup>. Sin embargo, diez años después fue posible proclamar sin problemas el giro diagramático como consecuencia de la crisis epistemológica de la teoría del arte. Es cierto que el camino hasta llegar allí había sido señalado por Annamária Szóke, pero su librito pionero publicado en húngaro *Diagram* (1998) apenas tuvo eco<sup>65</sup>. No obstante, surge la pregunta de si el giro diagramático no habrá sido iniciado más bien por aquellos historiadores del arte que, más que convertir los diagramas en objeto de análisis, se han dedicado a crearlos ellos mismos para apoyar visualmente la estructura de sus argumentaciones. Así, Alfred H. Barr había trabajado en los años treinta en pro de la visualización de la historia del arte con una clarividente contemporaneidad<sup>66</sup>. Sus paradigmáticos gráficos sobre la evolución histórica del estilo lo convierten en un auténtico precursor de la mencionada New Art History. Más tarde, Rosalind E. Krauss hizo suyo el planteamiento diagramático bajo nuevas circunstancias, y trató de mostrar gráficamente el complejo problema de la teoría del arte referente al campo ampliado de la escultura, partiendo de un “campo de relaciones cuaterniónico” que, en su estructura formal, se asemeja al cuadrado de los opuestos [fig. 8 y cat. 359]<sup>67</sup>.

Los requisitos previos internos de la propia ciencia, es decir, el impulso a la investigación diagramática, se establecería de la mano del estructuralismo que surgió a finales de los años sesenta y se identifica con Jean Piaget, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss o el primer Roland Barthes. Con el estructuralismo se impuso el poderoso imperativo del lenguaje<sup>68</sup>. Toda la producción cultural se entendió y se abordó desde los conceptos de arte y lenguaje. Es decir, todo se empezó a concebir como un sistema de signos basado en significantes arbitrarios. Su capacidad de generar significado, y por tanto de dotar de sentido, se podía separar totalmente de la función mimética y referencial de los signos. Si se transfiere este planteamiento estructural a los fenómenos visuales, entonces cuadros, películas, arquitectura, fotos y esculturas no solo se pueden contemplar, sino también leer como si fueran un texto<sup>69</sup>.

Hacia ya tiempo que historiadores del arte de la talla de Gombrich habían tematizado poco más o



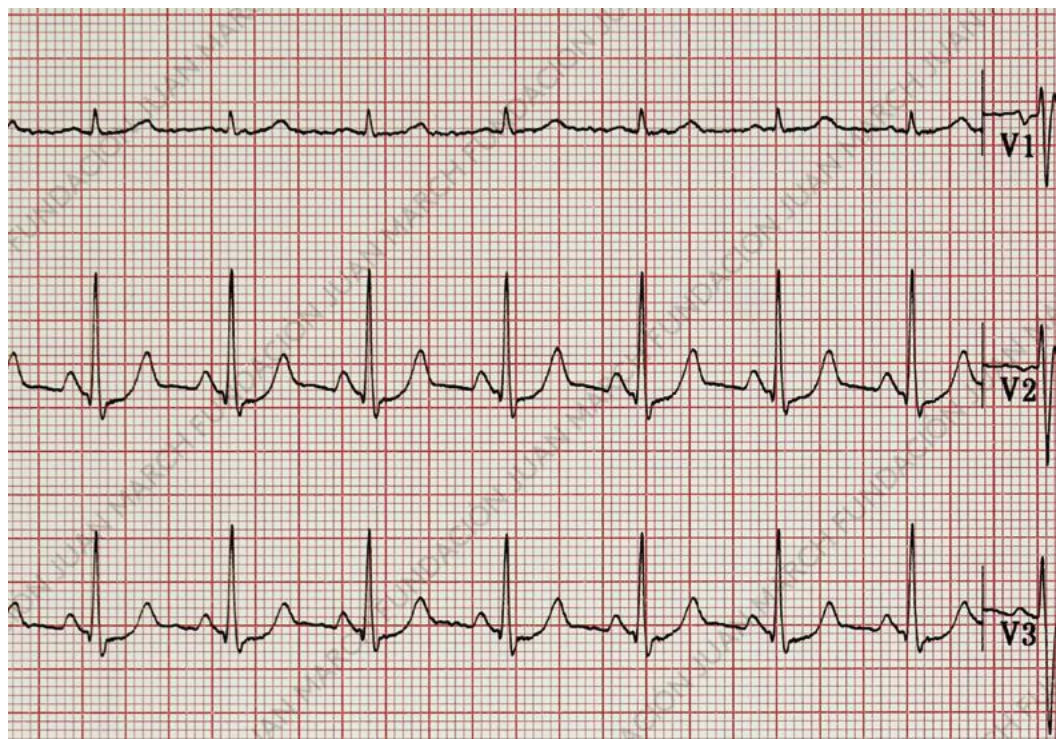
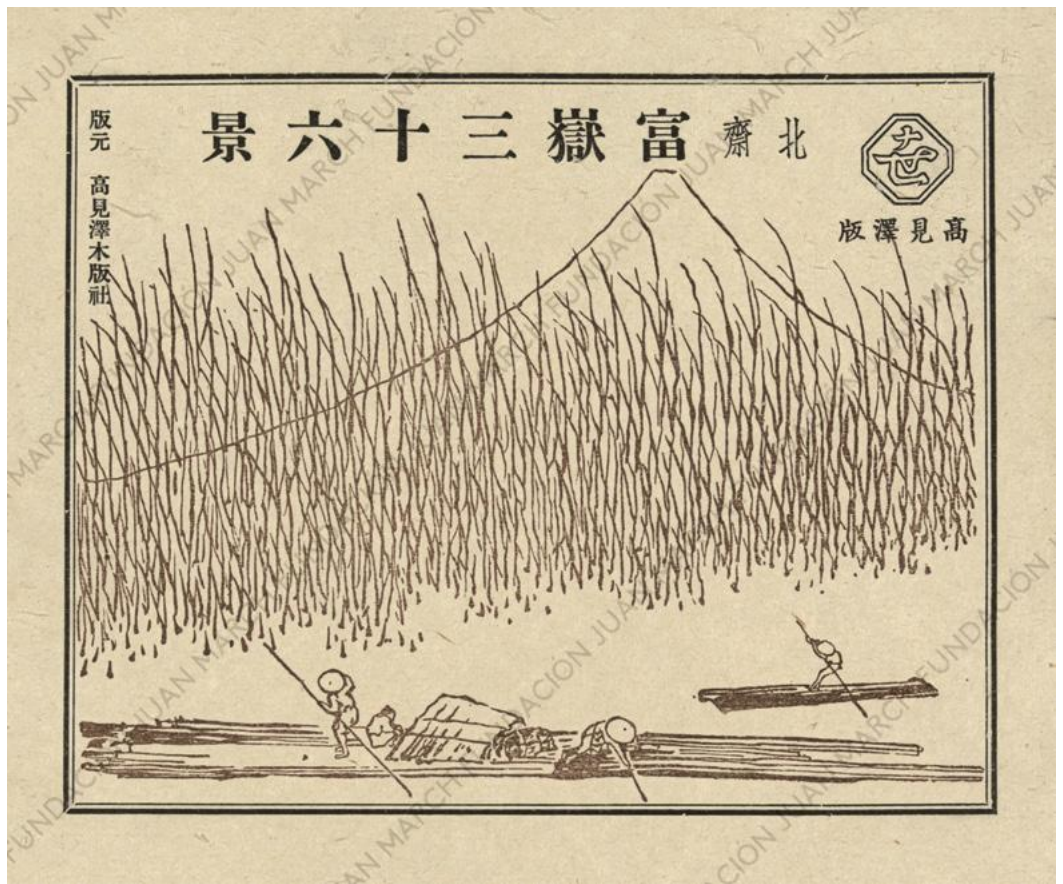
menos que *avant la lettre* lo que denominó “picture reading” [lectura de imágenes], al incorporar conocimientos de las ciencias cognitivas en sus reflexiones sobre teoría del arte. Así, según él, las imágenes no se exploran “at any given glance” [de un golpe de vista], sino “piece-meal” [por partes], es decir, se leen de forma sucesiva. Gombrich subrayaba la analogía entre la lectura de textos y la lectura de imágenes, que consiste en los esfuerzos por orientarse de un ojo analítico que va recorriendo el campo de texto o de la imagen<sup>70</sup>. Finalmente, esta forma de entender la lectura de imágenes motivó asimismo el persistente interés de Gombrich por los modos de visualización alternativos, en los que texto e imagen coinciden en una forma híbrida: diagramas, esquemas y mapas<sup>71</sup>.

Pero será el crítico, escritor y artista americano Richard Kostelanetz quien extraiga las consecuencias de la “lectura” de los medios visuales, y bajo la influencia del grupo de artistas Art & Language comience a considerar cada vez más el lenguaje como una forma visual de exposición argumentativa. Por eso, en su antología *Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition* (1975) [Ensayando el ensayo. Formas alternativas de exposición], además de los clásicos artículos textuales encontramos también numerosos diagramas. Parafraseando las palabras de Kostelanetz en la introducción, hay que leer los gráficos como si fueran textos<sup>72</sup>. En calidad de ensayos alternativos en forma gráfica, abren nuevos espacios de pensamiento y superficies de lectura de resonancias conceptuales, y eso es algo en lo que el autor se verá corroborado en buena medida por la disposición numérica del *Tractatus logico-philosophicus* (1921) de Ludwig Wittgenstein, que él comparaba con viñetas<sup>73</sup>. Es cierto que el espacio diagramático no se eleva a partir del espacio cartográfico bidimensional, sino que este último comprime más bien los diversos planos semánticos. Dicho de otro modo, el carácter de superficie propio del espacio de pensamiento en la segunda dimensión queda superado por la profundidad reflexiva del diagrama, que se traduce en densidad semántica.

Gracias a esta nueva actitud abierta frente al lenguaje se pudo considerar el diagrama, contemplado desde otro punto de vista, como híbrido de texto e imagen, lo que en este caso significaba obviamente leerlo. Los planteamientos de la visualización diagramática parecían así ser la gran alternativa al texto, puesto que permitían literalmente una *contemplación* alternativa del planteamiento narrativo.

### ¿Qué es un diagrama?

Dentro de la teoría semiótica del diagrama se pueden distinguir dos posiciones diferentes, identificables, por un lado, con Charles Sanders Peirce, y, por otro, con Nelson Goodman. La amplia recepción de Peirce, que lo convierte en el teórico de cabecera de la investigación diagramática en las ciencias de la imagen y de los medios, comenzó con la publicación póstuma de sus escritos y manuscritos en los años treinta. En ellos se encuentran también sus famosas reflexiones sobre el icono, el índice y el símbolo<sup>74</sup>. La clasificación triádica de Peirce en signos icónicos, indexicales y simbólicos se fundamentaba en la relación específica del signo correspondiente con su referente. Simplificando mucho podríamos decir que, en el caso del icono, esa relación con el objeto se basa en una similitud o analogía; en el caso del índice, en un modo o contexto; y en el caso del símbolo, en una convención o hábito de pensamiento. Peirce incluía el diagrama entre los signos icónicos debido a su semejanza abstracto-estructural con el objeto de referencia, y por tanto lo consideraba, en el más amplio sentido, como perteneciente al grupo de las imágenes.



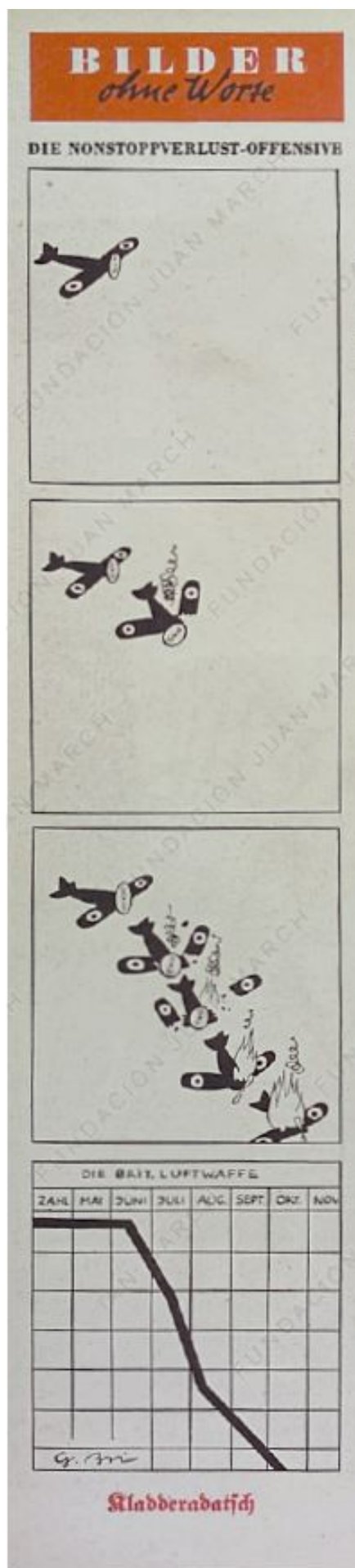
Por el contrario, Goodman extremó su comparación entre imagen y diagrama hasta llegar a la cuestión central para él: ¿Qué diferencia un “dibujo” del monte Fuji de Hokusai de un electrocardiograma que representa visualmente el sonido cardíaco? Para Goodman la respuesta era clara. La diferencia entre un esquema pictórico y uno diagramático es de naturaleza sintáctica [figs. 9 y 10]<sup>75</sup>. Así, en el dibujo a tinta de Hokusai, el tamaño de la composición, el grosor de las líneas, su color e intensidad así como la materialidad del papel de dibujo forman parte de las características constitutivas de la representación<sup>76</sup>, mientras que en la representación gráfica de los latidos del corazón todavía aparecen, de manera contingente, las características constitutivas de la imagen, pero no desempeñan ningún papel en la semántica del esquema diagramático. El electrocardiograma se define en exclusiva a partir del espacio de coordenadas, y hasta cierto punto

**Fig. 9.** Katsushika Hokusai, *Vista del monte Fuji*, c. 1830-40, publicada entre 1830 y 1840. Xilografía en el sobre que contiene 36 vistas de Hokusai del monte Fuji, 18,1 x 15,1 cm. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D. C.

**Fig. 10.** Electrocardiograma de la autora (detalle)



Fig. 11. G. Bri, "Die Nonstopverlust-Offensive" [Ofensiva "Bajas Non-Stop"], en la revista satírica alemana *Kladderadatsch*, vol. XCIV, n.º 39 (Berlín, 1941), s. p. [3]



solo se puede leer desde esa perspectiva. Las características que lo constituyen vienen dadas únicamente por las ordenadas y las abscisas.

Meyer Schapiro ya había llegado a una conclusión similar en su ensayo *On the Humanity of Abstract Painting* [Sobre la humanidad de la pintura abstracta] (1960). En él comparó la recepción de los diagramas de las ciencias naturales en el arte con un pintor que entra en un aula en la que un matemático está demostrando un teorema en la pizarra. El pintor no comprende el valor informativo de carácter científico de esas letras y esos signos geométricos, y tampoco puede enjuiciar la verdad o falsedad de la demostración. Pero se queda embelesado ante el diagrama y las fórmulas:

Para el matemático, el diagrama es solamente un práctico instrumento auxiliar, una representación gráfica de conceptos. Le da igual que esa representación se haya hecho con tiza amarilla o blanca, que las líneas sean gruesas o finas, continuas o discontinuas, que estén en el borde o en el centro de la pizarra o que el conjunto sea grande o pequeño –todo eso es accidental, y el significado sería el mismo incluso aunque el diagrama estuviese puesto boca abajo o hubiese sido dibujado por otra mano. Sin embargo, para el artista esas son precisamente las características que tienen importancia; los pequeños cambios en la curvatura de una línea tendrían a sus ojos un efecto tan grande como el cambio de la secuencia lógico-demonstrativa de un teorema en cuanto a su exactitud.<sup>77</sup>

Lo que para el científico es solo un instrumento didáctico auxiliar, parece convertirse para el artista en una innovación, en un fin en sí mismo en el ámbito de las formas.

La diferencia medial entre imagen y diagrama –que abordan tanto la anécdota de Meyer Schapiro como el análisis de Goodman–, se puede ilustrar una vez más a partir de una breve historieta gráfica del año 1941 que lleva por título "Die Nonstopverlust-Offensive" ["Ofensiva Bajas Non-Stop"<sup>78</sup>], en referencia satírica a la operación estratégica de la aviación británica conocida como "Ofensiva Non-Stop" [fig. 11]. La caída de un avión descrita en tres viñetas dispuestas verticalmente parece transformarse en la última de ellas en una línea estadística descendente como resultado de una analogía semántica. El verdadero núcleo de este destino en curva presentado aquí como chiste gráfico consiste en que la representación narrativa de la serie se puede comprimir en un gráfico abstracto, también narrativo, sin merma alguna de su claridad gráfica. Pero esto no resulta ser más que una impresión engañosa, puesto que un diagrama no es sino la expresión gráfica, que no el retrato, de las relaciones, proporciones y magnitudes abstractas en una retícula de coordenadas concreta.

La diferenciación entre imagen y diagrama que Goodman expuso más ampliamente en 1968 en *Languages of Art* [Lenguajes del arte] encuadrándola en su teoría de los símbolos relativamente "repletos" y los "atenuados"<sup>79</sup>, traza una nítida línea de separación entre esquemas pictóricos y diagramáticos. No obstante, en un primer momento, la historia del arte en Alemania no se dio por enterada, a pesar de que el superventas científico de Goodman –que en Estados Unidos tuvo ya una segunda edición en 1976– ha estado disponible desde 1973 en una primera (si bien poco lograda) traducción al alemán de Jürgen Schlaeger, y desde 1995 en la segunda versión (mucho mejor) de Bernd Philippi.

Hoy la teoría del arte en el ámbito de habla alemana trabaja con cuatro conceptos o definiciones de diagrama. La primera definición, inspirada implícitamente en Peirce, procede de Felix Thürlemann y es del año 1990:

El 'diagrama', también denominado 'esquema' es una forma discursiva que tiene como objetivo representar lo más directamente posible estructuras del plano del contenido en el plano de la expresión.<sup>80</sup>

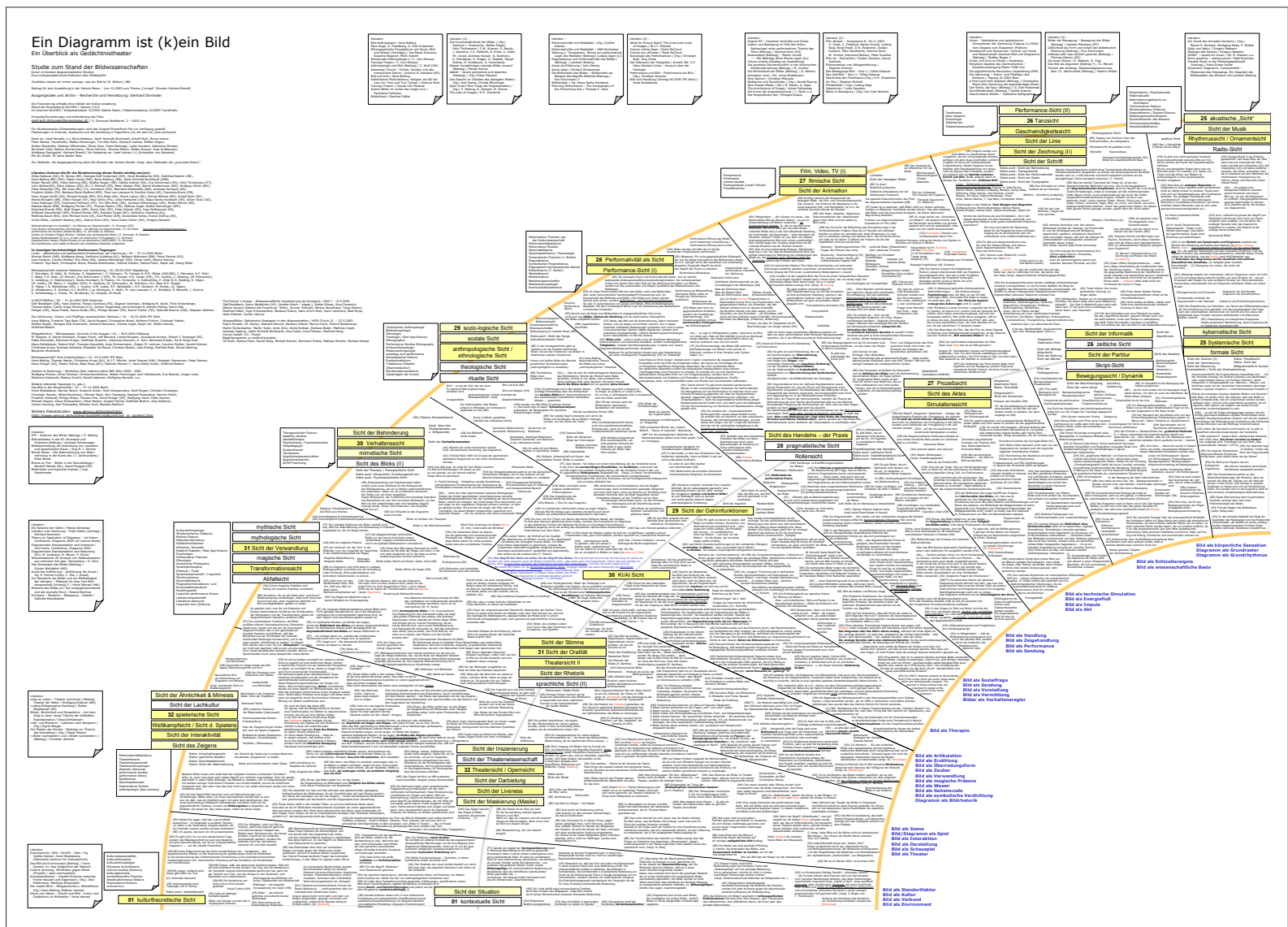
Según esta definición semiótica, el contenido se desplaza hacia el exterior, a un campo visible, a saber, se produce una transferencia, cuya aportación consiste en "representar directamente" el contenido. Si para simplificar damos por supuesto que es posible convertir sin problemas lo decible en visible, ¿significa esto que el plano de contenido no visualizado es siempre indirecto; que, por así decirlo, se contrapone a la representación directa del diagrama?

En 2003, es decir, trece años después de esa primera definición, Thürlemann respondía a esa pregunta. En el marco de su explicación del *giro diagramático*, que proclamó junto con Steffen Bogen, decía de los diagramas lo siguiente, en clara referencia a Peirce, la gran autoridad en cuestiones de teoría de signos: son "instrumentos comunicativos con capacidades propias no reemplazables"<sup>81</sup>. De acuerdo con esta definición, se concede a los diagramas una competencia autónoma que va más allá del texto y de la imagen en sí mismos. Según Thürlemann y Bogen, la capacidad propia del diagrama consiste simplemente en que este ignora la relación de competencia entre imagen y texto y no admite una jerarquía de valor entre ambos tipos de signos. El diagrama solo despliega su cualidad específica en la genuina interacción de elementos visuales y textuales. La teoría literaria acuñó en los años noventa conceptos como "iconotexto" o "visiotipo" para referirse a esa equiparación paritaria.<sup>82</sup>

La segunda definición de diagrama procede de Gottfried Boehm. En el fondo, es lapidaria, pero precisamente en ello radica su notable fuerza: "Los diagramas son auténticas imágenes, si bien marcadamente cognitivas, porque son capaces de lograr una visualización gráfica increíble de magnitudes numéricas abstractas". El arquetipo de diagrama que Boehm tenía en mente era el estadístico, por tanto, remitía implícitamente a la definición de esquema diagramático de Goodman. El diagrama estadístico consigue traducir en "una configuración visual volúmenes comerciales, tonelajes, mercancías, frecuencias referidas a periodos de tiempo, etc. [...] 'muestra' lo que nunca se podría leer en meras columnas de cifras"<sup>83</sup>. Boehm definía el diagrama como imagen cognitiva que traduce valores cuantitativos en magnitudes gráficas.

Ambas definiciones de diagrama –la semiótica de Thürlemann y Bogen y la matemática de Boehm–, también se pueden aplicar, ponderadas de diferentes maneras, a los diagramas de la historia del arte, que parecen desempeñar un papel cada vez más importante en la producción de significado.

La tercera definición de diagrama deja deliberadamente en suspenso si debemos considerarlo como imagen o no, equilibrando de forma no expresa la distinción polarizadora de Goodman. Esta es la posición defendida por Steffen Bogen, que en su ensayo "Schattenriss und Sonnenuhr" [Silueta y reloj de sol], publicado en 2005, afirmaba haber planteado las primeras "reflexiones sobre una diagramática de la historia del arte", haciendo así una especie de trabajo de fundamentación en el campo de la teoría de la imagen.<sup>84</sup> Bogen definía el concepto de lo diagramático del modo "más general posible", como subraya una y otra vez. Esta estrategia le permitía circular por una doble vía: por un lado, podía replegarse en su "proyecto resueltamente encuadrado en la historia del arte" y defender la imagen estética, que ha quedado temporalmente algo fuera del foco de la disciplina, *contra* el diagrama; pero, por otro lado, dejaba abierto el camino hacia una historia general de la



imagen, en la que el papel significativo del diagrama como imagen cognitiva es incuestionable<sup>85</sup>.

El campo de tensión de la teoría de la imagen se establecía aquí entre lo estético por un lado y lo cognitivo por otro, y no se podía neutralizar sin más. Al fin y al cabo, la escisión entre imagen y texto no solo se entendía como un rígido dualismo basado en la oposición, sino también como un entramado bipolar de relaciones. El analista de sistemas Gerhard Dirmoser ha mostrado esto partiendo de un esquema disponible en la red desde junio de 2005. Su estudio esquemático de perspectiva múltiple titulado *Ein Diagramm ist (k)ein Bild* [Un diagrama (no) es una imagen] divide [cat. 377] el debate sobre el concepto de imagen en treinta y dos sectores predefinidos según los más diversos aspectos, sin conseguir con ello clarificar del todo quiénes se imponen, si los partidarios de la idea de que “un diagrama es una imagen”, o sus oponentes, que afirman exactamente lo contrario [fig. 12]. El planteamiento diagramático de Dirmoser es en esencia hermenéutico, puesto que describe las posiciones concretas mediante categorías en vez de abordarlas de forma argumentativa.

La cuarta interpretación de un diagrama la planteó Susanne Leeb en 2012. Cuando se declaraba a favor de una “semiótica materialista” separándose de los planteamientos de la teoría de signos, lo hacía para volver a poner en primer plano la materialidad del diagrama y, con ella, el arte como praxis material<sup>86</sup>. En sus efectos concretos, los diagramas despliegan una dinámica reflexiva propia, que los hace atractivos a ojos de la teoría crítica del arte; en este sentido, no es la capacidad diagramática de ilustrar gráficamente lo que importa. Leeb, apelan-

**Fig. 12.** Gerhard Dirmoser, *Ein Diagramm ist (k)ein Bild* [Un diagrama (no) es una imagen], 2005. Una de las partes del diagrama en formato póster (180 x 240 cm), dividido en cuatro partes

do a Deleuze y Guattari, contraponen a este concepto “retrospectivo” de diagrama –al que las ciencias de la imagen, de los medios y cognitivas han prestado gran atención– un concepto “proyectivo”. De acuerdo con este planteamiento, existen vectores implícitos que “apuntan en direcciones aún por explorar” y abren un “campo de acción” (político)<sup>87</sup>. En este caso, el diagrama se entiende como una fuerza social, y no solo como un reflejo semiótico de fuerzas sociales. Esta comprensión, mucho más abierta, de lo diagramático, con su potencial progresivo, se sitúa en un contexto ético-estético y está vinculada con cuestiones de relevancia social referentes a la subjetividad y a la capacidad de resistencia. Aunque la teoría del diagrama como “materia transformadora” solo aflora hasta cierto punto en el arte, lo cierto es que el arte del diagrama puede aguzar la conciencia crítica e impulsar procesos de reflexión socialmente relevantes<sup>88</sup>.

Nuestro planteamiento del problema no se puede diluir en la pregunta retórica *What Do Pictures Want?* [¿Qué quieren las imágenes?], es decir, en la cuestión de si las imágenes también *quieren* ser diagramas –según William J. T. Mitchell insinuaba en el libro publicado en 2005 que tituló con esa pregunta–, ni tampoco se puede limitar a elaborar conceptualizaciones inestables que tengan como objeto concebir metafóricamente procesos intersociales<sup>89</sup>. En realidad, planteamos la cuestión, mucho más fundamental, de qué es lo que realmente son capaces de aportar los diagramas desde perspectivas epistemológicas. A continuación se debatirán respuestas a esta pregunta partiendo del enfoque de la teoría de los géneros y de ejemplos prototípicos, y teniendo en el punto de mira la funcionalidad interna de las imágenes diagramáticas del conocimiento.



# El conocimiento como espacio de coordenadas

Las imágenes del conocimiento tal como las entendemos aquí no son imágenes legitimadoras como las que encontramos en las ciencias naturales<sup>90</sup>. Estas últimas generan, mediante su indexicalidad<sup>91</sup>, una evidencia gráfica cuyo objeto y finalidad se fundamentan en la ciencia<sup>92</sup>. Al contrario de lo que ocurre en las ciencias naturales, las imágenes del conocimiento historiográficas son condensados icónicos. Casi siempre tienen una larga historia previa, originada no tanto en imágenes como probablemente en la investigación, las reflexiones y, finalmente, en la redacción de un texto que ha llevado mucho tiempo. Así consideradas, las imágenes historiográficas del conocimiento son “imágenes posteriores” epistemológicas, la quintaesencia de la investigación volcada en diagramas. Nunca se sitúan al principio de un proceso científico sino al final, aunque en las publicaciones se antepongan como frontispicio al texto y, de esta forma, produzcan la falsa impresión de que han sido previas al trabajo científico, producción de texto incluida. Tenemos un ejemplo de ello en el *Tree of Architecture* [El árbol de la arquitectura] dibujado por Banister Fletcher en 1905 para la quinta edición de su historia de la arquitectura [cat. 12].

El espacio y el tiempo, la yuxtaposición y su resolución en la sucesión, constituyen el sistema de coordenadas de la historiografía diagramática. Solo una vez fijadas, se puede insertar el conocimiento

histórico. Sigfried Giedion consideró incluso la fijación temporal como el paradigma historiográfico por antonomasia:

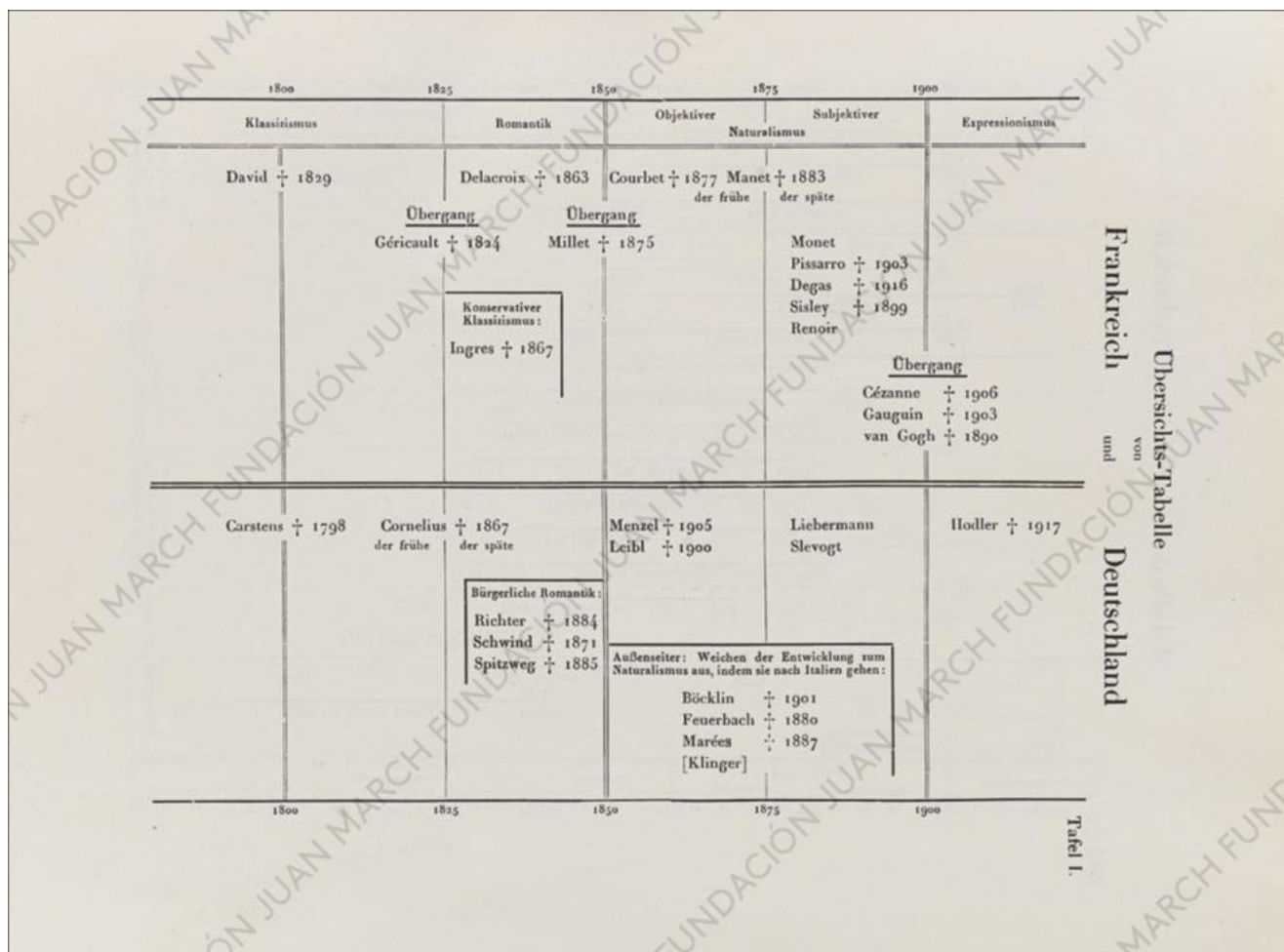
Las fechas son la medida del historiador, le permiten medir el espacio histórico. Tomadas en sí mismas y conectadas con un único hecho aislado, las fechas son tan carentes de sentido como los números de un billete de metro. Pero, concebidas en un contexto, es decir, ligadas a acontecimientos en sentido horizontal y vertical, delimitan una constelación histórica y entonces se llenan de significado. Las fechas que indican cuándo y dónde aparecen o se imponen determinados fenómenos en diversos ámbitos proporcionan interconexiones significativas que ofrecen ideas objetivas sobre esos desarrollos.<sup>93</sup>

En su principal obra de historia cultural *Mechanization Takes Command* [La mecanización toma el mando] (1948), Giedion se había declarado a favor de una “historia anónima” que lograra, primero, destacar las estructuras históricas y sus constelaciones cambiantes abstrayéndolas del individuo. En este sentido, la configuración teórica de la historia aparece determinada por dos parámetros, a saber, la historia del estilo y la tipología: “La historia del estilo trata un tema en sentido horizontal, la tipología lo hace en sentido vertical. Ambas son necesarias para poder ver las cosas en el espacio histórico”<sup>94</sup>. Giedion daba preferencia al enfoque tipológico. Este, tal y como él lo entendía, no representa –según afirmara Immanuel Kant en el pasado– el “principio regulador de la razón” a la vista de la “diversidad de las cosas”. Para Giedion, el enfoque tipológico es simplemente un procedimiento metodológico que permite seguir durante un amplio periodo de tiempo los cambios sutiles, desplazamientos, desarrollos,

en resumen, la “línea del destino” de los fenómenos históricos. Para ello, son requisitos imprescindibles las “visiones panorámica y simultánea” o la “percepción simultánea”<sup>95</sup>. Aunque con estas expresiones Giedion aludía implícitamente a la iconización de la historia, nunca siguió investigando en esa dirección. No obstante, sus esfuerzos se centraron en el establecimiento de relaciones causales, en la demarcación de constelaciones significativas en el espacio de coordenadas de una historia de la cultura basada en el texto.

La imagen del conocimiento por parte de la historiografía es un “espacio de configuración” (en expresión de Gaston Bachelard<sup>96</sup>) que, mediante la puesta en relación de fechas y hechos, genera efectos de sentido. La visibilidad de cifras, nombres y conceptos ligada a un sistema de signos bidimensional abre una superficie operativa cognitiva capaz de hacer saltar por los aires la forma convencional de entender las imágenes del conocimiento como precipitado fáctico, en cuanto se crea con ello un sistema a partir de relaciones lógico-causales de sucesión, de superposición y de subordinación. Lo importante es la relacionalidad topológica de las fechas. En este sentido, no basta –como hizo Max Deri– con limitarse a bosquejar un espacio reticulado y disponer en él, por ejemplo, la evolución comparada de la pintura del XIX entre dos países a lo largo de un periodo de cien años [fig. 13 y cat. 20]. Para poner al descubierto los entrelazamientos existentes en el campo artístico, es necesario establecer al menos relaciones rudimentarias entre los datos consignados. De este modo es como Stephen Bann representó las corrientes constructivistas: mediante de líneas en zigzag que se entrecruzan visualizó espacialmente la actividad internacional de la vanguardia [cat. 393]. *Im Raume lesen wir die Zeit* [En el espacio

Fig. 13. Max Deri, “Übersichts-Tabelle von Frankreich und Deutschland” [Tabla sinóptica de Francia y Alemania], en id., *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* [La pintura en el siglo XIX]. Berlín: Cassirer, 1919, vol. II, tabla I



leemos el tiempo], ese es el significativo título de la historia geopolítica de la civilización de Karl Schlögel, que descifra el mundo a partir de mapas y planos de ciudades y medios de transporte<sup>97</sup>. Si tratamos de leer momentos temporalmente específicos en la tabla ordenada geográficamente de Bann, salta a la vista que el traslado de las tendencias vanguardistas fuera de la Unión Soviética, Hungría y Alemania fue la consecuencia de la tala político-cultural que pusieron en práctica el estalinismo, el gobierno de los consejos húngaros y el nacionalsocialismo.

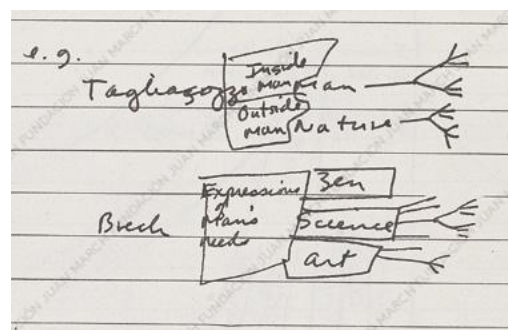
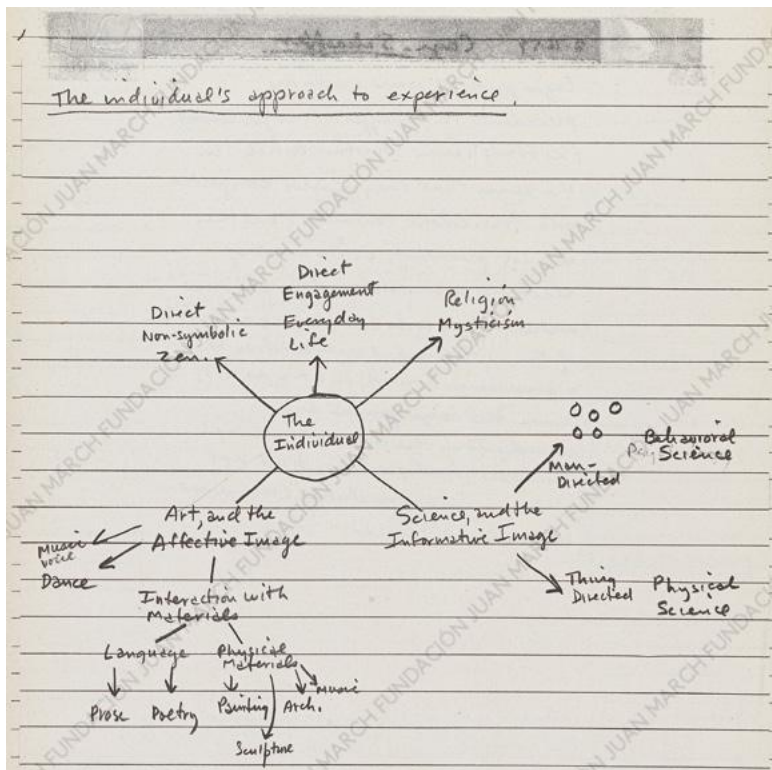
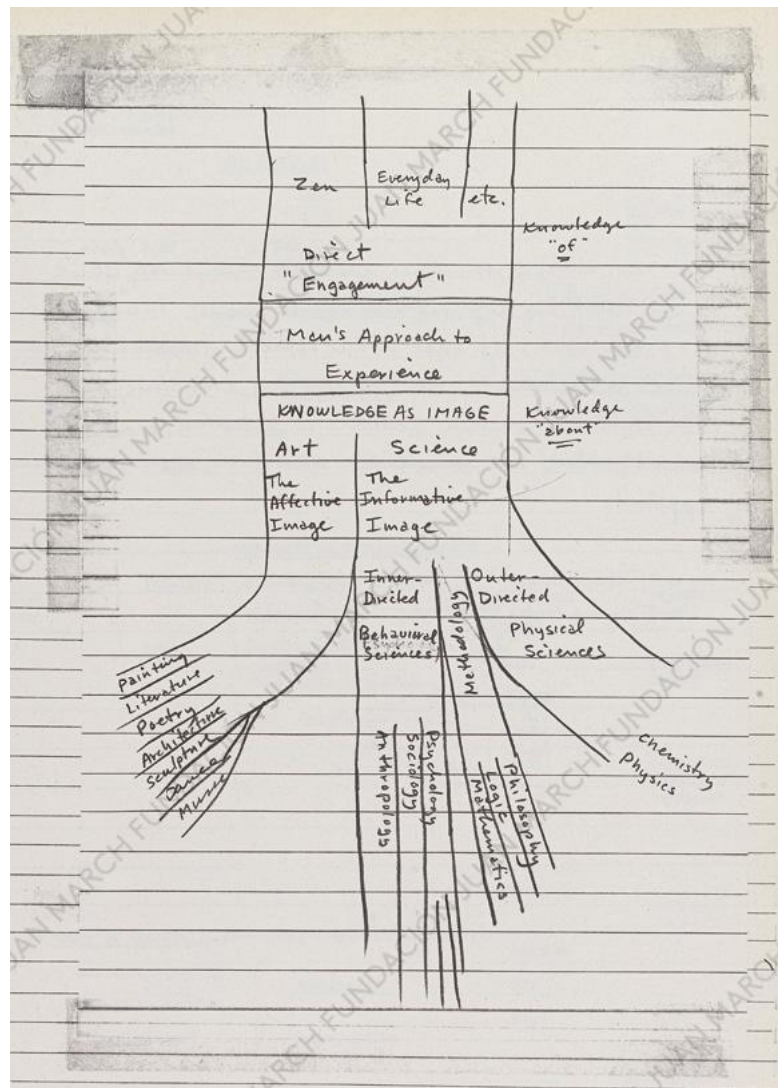
La mecánica de diferenciación dirigida hacia el interior en el espacio de coordenadas diagramático tiene como objetivo dar con un conjunto de reglas de la historia. Como ya hemos dicho, el espacio y el tiempo son los factores estructurales que establecen un orden. A estos hay que añadir el factor "cantidad". La imagen del conocimiento se caracteriza de forma general por la avalancha de información. No obstante, no se trata de una característica constitutiva. La imagen del conocimiento historiográfica sigue siendo imagen del conocimiento, ya esté dotada de información selectiva o sobrecargada de material informativo.

El conocimiento puede adoptar tres formas: frases, cifras e imágenes. Las frases tienen como objetivo la presentación narrativa; las cifras reducen los datos cuantitativos a magnitudes numéricas simples, y las imágenes escenifican el conocimiento situando los hechos en una relación espacial. Depurando esta idea, cabría decir a modo de tesis que la dramaturgia diagramática de los datos permite reflejar el saber de una forma nueva: del productor como "bildnerisches Denken" [pensamiento plástico] (en palabras de Paul Klee, adoptadas posteriormente por Jürg Spiller para el título de una de sus publicaciones<sup>98</sup>) y del receptor como "visual thinking" [pensamiento visual] (en expresión de Rudolf Arnheim<sup>99</sup>).

### El conocimiento como estructura

El diagrama es una forma de representación que permite actos cognitivos mediante la praxis visual, experimentar plásticamente con el conocimiento en cuanto proceso de análisis<sup>100</sup>. En el diagrama, el carácter interno del pensamiento encuentra un modo de exteriorización. Como espacio de pensamiento visible, está sujeto a su vez a leyes óptico-espaciales, se puede prescindir de las coordenadas ordenadoras de espacio y tiempo. No obstante, se trata en esencia de establecer un orden, como en el sistema de coordenadas; ahora bien, ese orden no tiene que ser necesariamente de naturaleza espacial, también puede ser de naturaleza diferenciadora. Estos dos enfoques del orden permiten distinguir entre una imagen del conocimiento topológica y otra de carácter estructural. Esta última, a diferencia de la primera, trabaja con categorías. Lo que importa no es tanto *qué* hay que ver, sino *cómo* se comportan los conceptos entre sí, es decir, se trata de la representación directa de relaciones entre elementos concretos, de "demostraciones" (en expresión de Kant) diagramáticas mediante las cuales las certezas cognitivas adquieren evidencia visual.

Los diagramas considerados como transcripciones abstractas de bosquejos teóricos y de literatura científica forman parte del repertorio clásico de la transmisión del conocimiento<sup>101</sup>. El investigador social Giorgio Tagliacozzo también los ha utilizado a menudo en el marco de su actividad docente. En el semestre de invierno de 1958-59, Tagliacozzo impartió una serie de clases en la New School for Social Research de Nueva York sobre el tema "The World of Modern Knowledge. Integration of Science and the Humanities" [El mundo del conocimiento moderno. La integración de la ciencia y las



Figs. 14, 15 y 16. George Brecht, Diagramas, en id., *Notebooks*, vol. II: *October 1958-April 1959* [Cuaderno de notas, vol. II, octubre de 1958-abril de 1959]. Edición de Dieter Daniels con la colaboración de Hermann Braun. Colonia: König, 1991, pp. 122, 123 y 121 (1.ª reimpr.)



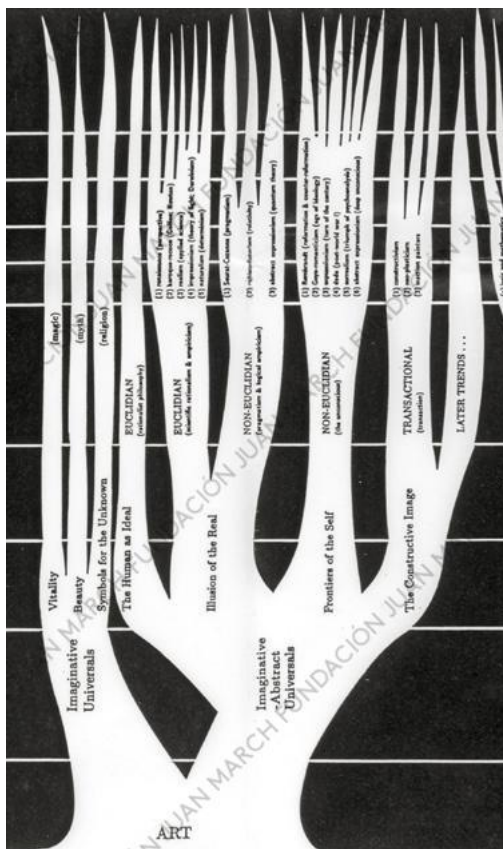
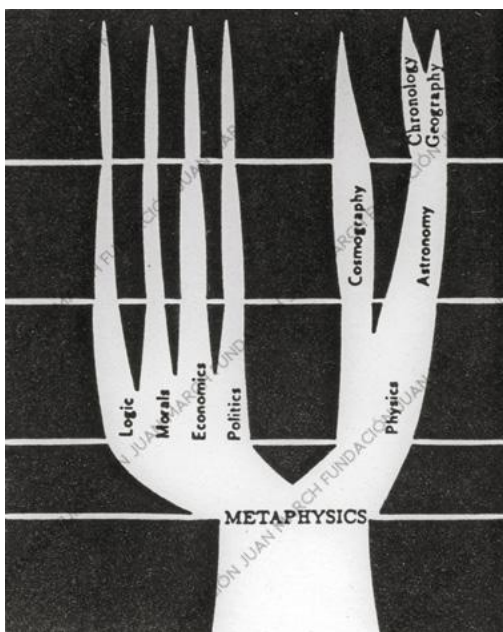
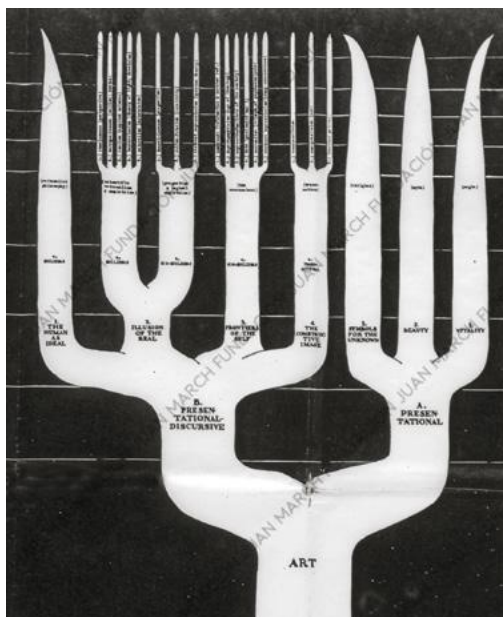
humanidades]. De la lectura de la hoja informativa hectografiada de sus clases sobre historia de las ideas se desprende que su objetivo era analizar el “desarrollo”, la “estructura” y el “panorama” del mundo del conocimiento moderno. Tagliacozzo quería centrarse sobre todo en las estrechas relaciones existentes entre la geometría no euclidiana, la lógica simbólica, la teoría de la relatividad y la teoría de los cuantos, el psicoanálisis, la teoría de la Gestalt y el arte moderno, todas ellas disciplinas que, desde su punto de vista, conforman el conocimiento moderno. Como preludio de esta serie de clases, el 29 de septiembre de 1958 Tagliacozzo disertó sobre un tema de enorme interés en el marco de nuestras reflexiones: “Knowledge as Image” [El conocimiento como imagen]<sup>102</sup>.

Entre los oyentes se encontraba George Brecht, que más tarde sería uno de los artistas del movimiento Fluxus, y que quedó tan impresionado por los esquemas que Tagliacozzo dibujó en la pizarra que los copió en las notas que estaba tomando, y luego, a principios de octubre de 1958, los pegó en su cuaderno de apuntes, como muestra en concreto un esquema en forma de tocón de árbol [fig. 14]. La idea del *knowledge as image* se sitúa en un punto de intersección de ese esquema arbóreo, en concreto allí donde el sistema de raíces múltiples se compacta formando el tronco macizo. En ese punto coinciden diversas cualidades del conocimiento: el empírico “conocimiento de” algo (*knowledge of*), y los “conocimientos sobre” diversas áreas del saber (*knowledge about*). El arte y la ciencia son, por lo que respecta a su competencia en cuestiones de visualización del conocimiento, equiparables. Ahora bien, la diferencia sustancial radica en sus resultados. El arte genera imágenes afectivas, la ciencia imágenes informativas.

En otro dibujo, Brecht transformó el esquema del tocón de árbol en un diagrama de red, con el “individuo” como nodo central [fig. 15 y cat. 328]. Es difícil discernir si Brecht se limitó a reproducir en este esquema lo que Tagliacozzo bosquejó en la pizarra, o si es resultado de su creatividad –y, en ese caso, si su pensamiento gráfico– vino inspirado por Tagliacozzo. Lo que sí está claro es que el 6 de octubre de 1958, es decir, durante la segunda conferencia en la que Tagliacozzo abordó la cosmovisión pre-euclidiana, euclidiana y no euclidiana, Brecht bosquejó en dos diagramas tanto la opinión del docente, como su propia concepción de la vida, claramente divergente, adoptando así un punto de vista propio [fig. 16]<sup>103</sup>. Toda imagen estructural del conocimiento comienza con el imperativo de pensar por uno mismo.

A partir de esta serie de clases fue aumentando el interés de Tagliacozzo por la visualización de la historia de las ideas. En este sentido, recogió sugerencias de las más diversas ramas del saber, por ejemplo, de la taxonomía de la flora y la fauna, de las investigaciones sobre el metabolismo de las plantas, de la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer, de la diferenciación dicotómica entre lenguaje e imagen y entre simbolismo discursivo y representativo de Susanne Langer, de la teoría general de sistemas de Ludwig von Bertalanffy o de la tesis de Herbert Read, que defendía que en el proceso de desarrollo de la conciencia humana la imagen precede a la idea<sup>104</sup>. Con su apuesta por la prioridad icónica en los procesos cognitivos, Read rechazaba claramente el determinismo lingüístico del pensamiento, como preconizaba, por ejemplo, la psicolingüística. En concreto, argumentaba este punto de vista remitiendo a la anticipación de las ideas científicas por parte de las artes plásticas<sup>105</sup>.

Por lo que respecta al pensamiento plástico, Tagliacozzo encontró en el árbol el arquetipo per-



fecto del sistema simbólico diagramático. Esta forma gráfica le permitía abarcar todas las ramas del saber, pero también intervenir directamente en las formas de adquisición del conocimiento –en el sentido de operaciones mentales<sup>106</sup>. Finalmente, en la primavera de 1959 consiguió que la arquitecta Hildegarde Bergheim se encargase de plasmar gráficamente su *Tree of Knowledge* [Árbol del conocimiento], espécimen de grueso tronco tan firmemente asentado en la tierra que se las arregla sin raíces [cat. 329]. El árbol del conocimiento de Tagliacozzo se compone de dos sistemas de ramas claramente diferenciados, que a su vez también están concebidos de forma arborea: la rama de la ciencia a la izquierda y la rama del arte a la derecha del tronco principal [fig. 17].

La dicotomía como prototipo deductivo encuentra su correspondencia gráfica en la forma abstracta básica del árbol. La ramificación del esquema arbóreo permite una diferenciación que se puede seguir afinando indefinidamente mediante sucesivas ramas de distintos tamaños. Es indudable que la posibilidad de determinar cada punto del sistema con este tipo de red de distribución de carácter casi matemático, tiene su atractivo. Esta forma racionalizada de lógica deductiva permite definir el desarrollo paso a paso y fase por fase. Ahora bien, la estructura ordenadora del árbol solo resulta clara por su división tripartita en raíces, tronco y ramas. Sin embargo, el sistema de las ramas, irregular y en definitiva impredecible, con su alto grado de bifurcación y su despliegue en el espacio, presenta una importante similitud con los sistemas fractales. Para dotar al *Tree of Knowledge* de Tagliacozzo de una estructura abarcable, Bergheim hizo que todas las ramas crecieran hacia lo alto, adoptando una forma ahorquillada, como si se tratase de un emparado. Así, en su árbol las ramas se bifurcan incesantemente en diversos planos taxonómicos, pero sin que se produzca ninguna intersección.

El *Tree of Knowledge* de Tagliacozzo se basa en cinco axiomas que se exponen al lado del árbol como comentario en forma de texto. En primer lugar, las tendencias intelectuales dominantes no se agotan nunca, sino que continúan adaptándose indefinidamente a las circunstancias cambiantes. De ello resulta, en segundo lugar, que las distintas corrientes de pensamiento surgen en paralelo y se despliegan en una única dirección. En tercer lugar, cada disciplina concreta, como por ejemplo la economía, la ética o la psicología, constituyen una suma de múltiples corrientes de antigüedad diversa, cuyo denominador común se basa únicamente en conceptualizaciones y enfoques temáticos análogos. Para evitar la falta de nitidez semántica, el árbol está dispuesto de tal forma que las culturas del conocimiento concretas se asignan a aquellas grandes corrientes a las que predominantemente pertenecen. En cuarto lugar, como consecuencia de los tres primeros axiomas, resulta que el panorama del conocimiento contemporáneo también es siempre un panorama histórico; que los modelos taxonómicos o integrativos están condenados al fracaso, pues se basan en disciplinas y no en

**Fig. 17, 18 y 19.** Giorgio Tagliacozzo (concepto) y Hildegarde Bergheim y Donald Kunze (traslación gráfica), *Tree of Knowledge* [El árbol del conocimiento], 1959 y 1989. Impresión offset, 70,5 x 115 cm, 75 x 113,5 cm y 75 x 113,5 cm. Colección particular



corrientes paralelas de pensamiento; y, finalmente, que hay disciplinas concretas que se mencionan en distintos puntos del *Tree of Knowledge*. En quinto lugar, el *Tree of Knowledge* es histórico, porque se dispone cronológicamente; es taxonómico, porque clasifica; es integrador, porque la estructura unificadora del modelo en árbol permite visibilizar relaciones, combinaciones, derivaciones y afinidades entre las diversas ramas del saber; es semántico, porque expresa transformaciones dentro de las disciplinas concretas en el marco de la evolución del conocimiento; es pedagógico, por motivos evidentes; y es heurístico, por lo que tiene de indagación imaginativa<sup>107</sup>.

Estos axiomas fueron la base a partir de la cual Tagliacozzo siguió desarrollando su panorama organizado estructuralmente. A esto se sumó en 1961 un hallazgo afortunado: los escritos del filósofo napolitano, largo tiempo olvidado, Giambattista Vico, cuyo redescubrimiento a lo grande fue una tarea a la que Tagliacozzo dedicó su vida. De hecho, impulsó de forma decisiva la investigación americana sobre Vico. Esta indagación se consolidó en el terreno científico con la fundación de un instituto autónomo y la edición de una revista. La principal obra de Vico, *Scienza nuova* [Ciencia nueva], publicada por primera vez en 1725 y redactada en versión definitiva en 1744, supuso una especie de confirmación y corroboración *post factum* del trabajo que Tagliacozzo había llevado a cabo en el *Tree of Knowledge*. Vico se esforzó visiblemente por integrar las ciencias dentro de un sistema en el marco de su reconstrucción de la “sabiduría poética”, entendida como cosmovisión del mundo arcaico-pagano. Para ello, eligió la metáfora del árbol, pues le permitía ilustrar de forma gráfica la evolución hacia esa “sabiduría poética”. Según el planteamiento de Vico, todo origen es de naturaleza tosca y, por eso, la “sabiduría poética” también se remonta directamente hasta la metafísica “tosca” que constituye el tronco<sup>108</sup>. A partir de él se desarrolló, por un lado, una rama poética, es decir, correspondiente a las humanidades, con las disciplinas lógica, moral, economía –entendida como teoría de la organización de la familia en tanto comunidad doméstica intermediadora entre el individuo y el estado<sup>109</sup>– y política; y, por otro lado, la rama de las ciencias naturales, con la física –también caracterizada como “poética”–, dentro de la cual Vico incluyó toda la naturaleza, es decir, también la *physis* humana. Esta física poética constituyó a su vez la ciencia madre de la cosmografía y la astronomía, de la que surgen las dos disciplinas historiográficas filiales de la cronología y la geografía<sup>110</sup>. Llama la atención que Vico no tuviera en cuenta el arte dentro de su representación esquemática de las disciplinas teóricas y prácticas.

Como ya hemos dicho, el “árbol del conocimiento”, también denominado “árbol de la *sabiduría poética*”, fue utilizado por Vico únicamente como metáfora. No obstante, se trata de un símbolo bastante determinante. Vico recurrió a él para organizar estructuralmente su texto cargado de ideas que, como representante temprano de un pensamiento *salvaje*, le costó mucho ordenar, sobre todo si tenemos en cuenta que el tosco retículo que ofrecía el árbol resultaba bastante limitado a la hora de plasmar la interconexión interna de un estado de cosas muy complejo. Tagliacozzo no se arredró ante la estructura del libro, no siempre fácil de comprender para los lectores de hoy en día, y en 1989 tradujo la imagen metafórica en un símbolo gráfico arbóreo [fig. 18 y cat. 364]. Así, el “árbol de la *sabiduría poética*” de Vico se convirtió en un referente absoluto en la clasificación de las culturas del conocimiento. Ambos, Vico y Tagliacozzo, aparecen como clasificadores y como teóricos de la descendencia.

Tagliacozzo encargó al profesor de arquitectura americano Donald Kunze la traslación gráfica de la segunda versión del *Tree of Knowledge*, redactada en 1989 tras tres décadas de pausa reflexiva<sup>111</sup>. El lenguaje iconográfico de este nuevo árbol del conocimiento, de llamativo formato apaisado, se inspira claramente en las particularidades del diseño de Bergheim del año 1959 [véase cat. 331]. Tagliacozzo añadió el subtítulo “Genetic History of the Human Imagination” [Historia genética de la imaginación humana], que expresa su esfuerzo por lograr una vez más un árbol universal del conocimiento. En cambio, comprimió los cinco axiomas en los que se fundaba originariamente el esquema arbóreo en el siguiente añadido en letra pequeña: “All major products of imagination, once born, tend to survive indefinitely” [Una vez alumbrados, todos los grandes productos de la imaginación tienden a pervivir indefinidamente]. Con este comentario, fácil de pasar por alto, la tesis inicial de la pervivencia de las tradiciones intelectuales formulada en 1959, alcanza ahora el estatus de hecho científico.

Es natural que la versión reelaborada del *Tree of Knowledge* presente diferencias aquí y allá, y que se hayan realizado cambios y correcciones. Por ejemplo, en la rama del arte, Tagliacozzo sustituyó “presentational” [presentacional] y “presentational-discursive” [presentacional-discursivo] –terminología filosófica que había tomado anteriormente de Susanne Langer–, por “imaginative universals” [universales imaginativos] e “imaginative-abstract universals” [universales abstractos imaginativos] [fig. 19]. Con esta nueva forma de conceptualizar –en parte inspirada en Vico, en parte acuñada por él mismo– buscaba establecer una clara diferenciación entre el arte irracional de la “Era de los dioses” y el arte ampliamente racional de la “Era del ser humano (o de la *ciencia*)”<sup>112</sup>. En el discurso sobre el arte desarrollado en el siglo XX, este tipo de contraposiciones han servido sobre todo para destacar nuevas tendencias estéticas, frente a otras más antiguas. Sin embargo, Tagliacozzo utilizó esta contraposición terminológica para facilitar en su *Tree of Knowledge* las comparaciones entre las ramas del arte y de la ciencia<sup>113</sup>.

Pero no solo son dignas de mención las divergencias que presenta la rama del arte reelaborada en 1989, sino también los elementos que se mantienen constantes. Tagliacozzo no tuvo en cuenta la dinámica evolutiva del arte posterior a 1959. Para él la modernidad terminaba con el “impresionismo abstracto”, declaración errónea que corrigió en 1989 reemplazándola por el “expresionismo abstracto”, como si con eso quedara todo dicho. Pero, hasta cierto punto, también dejaba una puerta abierta al añadir una nueva rama lateral, la de las “Later Trends...” [Últimas tendencias...], a través de la cual podían colarse en su modelo de pensamiento figurativo orientaciones artísticas postmodernas.

## El conocimiento como absolutización

Los diagramas son un medio de eficacia probada para llevar a cabo el trabajo de conceptualización. Sharon Helmer Poggenpohl y Dietmar R. Winkler los consideraron incluso un instrumento para la “creación del mundo”, y nos propusieron entender el acto creativo diagramático como génesis intelectual<sup>114</sup>. Pero el ejemplo de Poggenpohl/Winkler también llamaba la atención sobre un problema fundamental: los diagramas generan imágenes del mundo, en el sentido de cosmovisiones. A la hora de producir significado, los diagramas, ya sean imágenes del conocimiento referidas al espacio u orientadas hacia la estructura, no siguen una estrategia de plasmación gráfica libre de valores. Son sistemas

de representación atravesados por parámetros ideológicos y descriptivos. En este sentido, las diversas configuraciones del conocimiento se pueden explicar como representaciones de una determinada imagen del mundo, aparecen cargadas, consciente o inconscientemente, de valores ideológicos que funcionan como metamarcos que repercuten en el diagrama. En cuanto sistemas de ordenación, transmiten implícitamente ideologemas, que se integran en el diagrama de modo hasta cierto punto contingente. Además, se produce una diferencia substancial si para la “creación del mundo” se escoge un modelo jerárquico en forma de árbol, un esquema circular igualitario o un diagrama de red rizomático<sup>115</sup>.

Ahora bien, el concepto de imagen del mundo ha de entenderse también en otro sentido: como representación explícita de una cosmovisión. En sociología es habitual emplear esquemas icónico-ideológicos, que pueden ser modelos en capas, piramidales o tipo cebolla, construcciones de base y superestructura, etc. En la teoría del arte sin embargo, las imágenes diagramáticas del mundo son más bien la excepción. El ejemplo que presentamos a continuación es obra del arquitecto y teórico del arte húngaro Paul (Pál) Ligeti. Poco antes de que la crisis económica mundial llegara a su apogeo en 1926 publicó *Új Pantheon felé. A kultúrák élete a művészet tükrében* [Sobre un nuevo panteón. La vida de las culturas en el espejo del arte]. Esta obra se editó en Alemania en 1931 –poco tiempo después del momento álgido de la crisis–, en una versión ampliada titulada *Der Weg aus dem Chaos* [El camino para salir del caos], un imponente volumen que, tal como proclama el subtítulo, trata de interpretar “los acontecimientos mundiales a partir del ritmo evolutivo del arte”<sup>116</sup>. En este enunciado ya se trasluce que Ligeti es seguidor de un enfoque cíclico de la filosofía de la historia en la línea de Oswald Spengler, pero sin compartir su pesimismo cultural. Este modelo teórico de la historia construido matemáticamente parte de una repetición regular de los procesos históricos que da por supuesta la autorregulación de la historia. Con dicha autorregulación entra en juego la problemática del cálculo de los grandes periodos y del desplazamiento de las fases. El resultado es una imagen de secuencias que se superponen [fig. 20]. La onda es el símbolo de una evolución periódico-rítmica y en la misma medida irreversible. Cesuras de época jalonan la línea temporal. Toda transformación tiene lugar dentro de un desarrollo estructural formal que se mantiene siempre idéntico. Los problemas se aplazan y se desplazan, y de este modo se procesan de nuevo una y otra vez. La reorganización histórica se basa únicamente en la posibilidad de variar las situaciones problemáticas, y eso hace que todo planteamiento optimista que confíe en el progreso quede destruido desde el primer momento. La metanarración propia de la filosofía de la historia gira únicamente en torno a ese cambio prefijado de paradigmas de coyunturas de ascenso y retroceso. En este modo invariable está inscrita la autodescripción de un sistema social extremadamente estilizada, en la que la experiencia de la historia continúa sirviendo como experiencia de la diferencia<sup>117</sup>.

Cabe objetar a esta teoría de ciclos que su lógica y su psicología siguen un patrón de pensamiento individual conforme al cual los procesos históricos se suceden según un ritmo estrictamente matemático con el fin de deducir de ellos una validez objetiva. Cassirer hablaba en este contexto de “puras relaciones ideales”<sup>118</sup>. La curva, y en su prolongación serial la onda, también representan una relación ideal. La *onda* es la regla que determina la imagen de la historia. Pretende una uniformidad de la evolución histórica, en cuya repetición permanente resuena algo obsesivo. Además, la curva, como tipo de dato

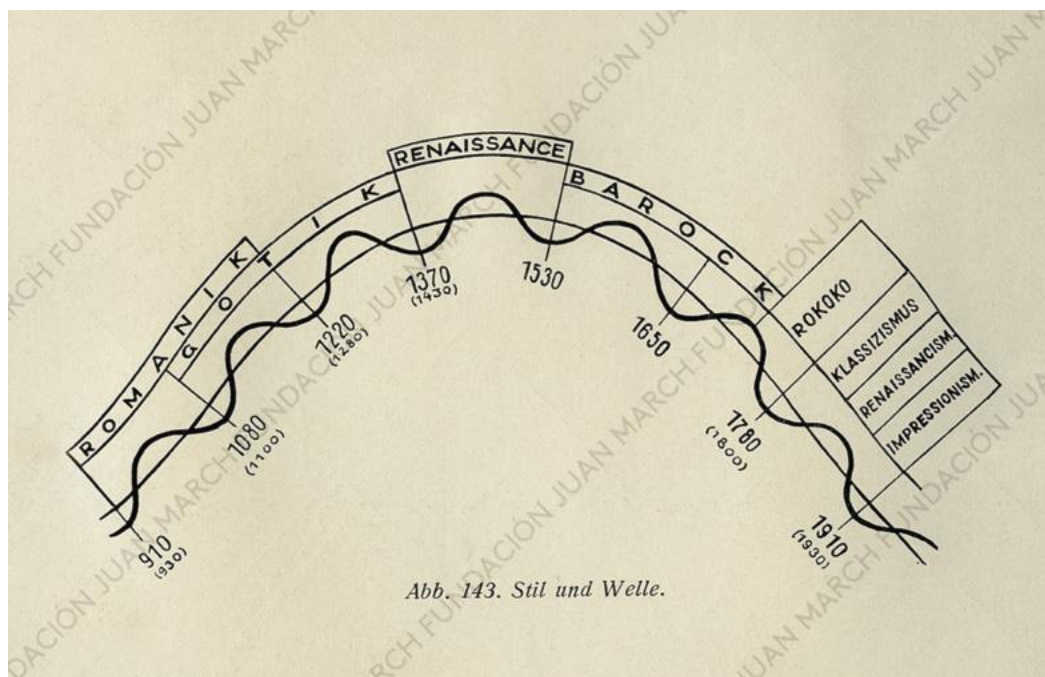


Abb. 143. Stil und Welle.

estadístico que ofrece casi garantía de objetividad, restringe masivamente el margen de maniobra a la hora de interpretar. Vista así, la representación basada en la teoría de los ciclos de Ligeti se aproxima a una imagen del mundo mítica, que toma enseguida un rumbo totalitario. En cuanto se despliega esta estrategia gráfica de convencimiento, solo el fascismo parece ser capaz de contrarrestar la “devastación civilizatoria” preprogramada.

Vinculadas con la teoría ilustrada de las ondas de la historia de Ligeti, destacan dos “imágenes esquemáticas” que parecen preparar el camino hacia una iconografía ideológica [fig. 21]. En ellas se recurre al empleo de medios gráficos abstractos para bosquejar esquemáticamente tres o cuatro ideologías predominantes en el periodo comprendido entre el final del impresionismo y la conclusión del manuscrito alemán del libro de Ligeti, en el invierno de 1930-31. En el esquema superior, las ondas briosas que Ligeti había presentado al lector en dos docenas de diagramas de curvas como imagen historiográfica modélica se han estirado hasta convertirse en líneas rectas. La combinación de varias rectas finas que se van engrosando hacia el exterior de la composición, recuerda remotamente a un código de barras dividido por seis líneas verticales. Sin embargo, el esquema inferior sugiere todo lo más una similitud con tarjetas perforadas o signos del alfabeto Morse; las líneas horizontales se descomponen en rayitas cortas e irregulares, y las formas ovales dividen el patrón de rayas en varias zonas que, al entrecruzarse, generan un holgado entramado de conexiones verticales y horizontales. Pero, ¿qué imagen del mundo o qué ideología se puede visualizar con estas simples rayas, líneas y formas ovales?

El esquema superior representa la denominada “sociedad sana” como sistema integrado por varios niveles. Para Ligeti, esta sociedad se compone de una amplia clase media, simbolizada aquí mediante múltiples líneas finas. Sobre y bajo ella tenemos a las clases bajas y a las clases superiores representadas respectivamente con líneas de distinto grosor. Las transiciones entre las diversas capas sociales son fluidas, como se desprende claramente del distinto grosor de las líneas. Las diferencias nacionales, marcadas con líneas divisorias verticales, se han reducido al mínimo. En este esquema, las distinciones son tan sutiles que Ligeti las compara con las gradaciones armoniosas de un espectro cromático<sup>119</sup>. Según este esquema, de cara al interior la “sociedad sana” consigue limar los con-

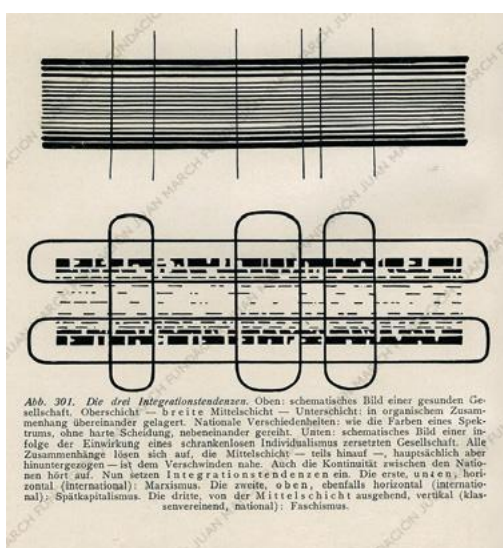


Fig. 20. Paul Ligeti, “Stil und Welle” [Estilo y onda], en id., *Der Weg aus dem Chaos* [El camino para salir del caos]. Múnich: Callwey, 1931, fig. 143

Fig. 21. Paul Ligeti, “Die drei Integrationstendenzen” [Las tres tendencias integradoras], en id., *Der Weg aus dem Chaos* [El camino para salir del caos]. Múnich: Callwey, 1931, fig. 301

trastes sociales mediante transiciones fluidas, y de cara al exterior no deja que se produzcan diferencias internacionales. Por el contrario, la “sociedad disgregada”, cuyo inicio se hace coincidir con el final del impresionismo, es fruto de un individualismo desenfrenado, tal como trata de ilustrar el esquema inferior<sup>120</sup>. Tres ideologías serían las responsables de la comunidad trastornada que Ligeti ha condensado en una fórmula iconográfica absolutizadora. Es sintomático de la “sociedad disgregada” la destrucción de la clase media sustentadora. Una parte de ella consigue ascender a la clase alta, pero la mayoría se desvía hacia las clases bajas. La consecuencia de esta tendencia a la descomposición es una polarización social, que a su vez trae consigo tendencias integradoras, que además se desarrollan a nivel internacional. En un sentido marxista, el proletariado es la nueva clase baja, mientras que la nueva clase alta se constituye como clase dominante y, como tal, encarna el capitalismo tardío. En el esquema estos frentes político-sociales inconciliables desembocan en la formación de bloques dentro de esa sociedad, definida topológicamente como de dos clases. Ligeti trataba de contener las posiciones enfrentadas criticando duramente, por un lado, la ideología de la plusvalía y, por otro, la nivelación equiparadora del trabajo físico e intelectual<sup>121</sup>. Creía poder derivar dos cosas de la “ley de las ondas de la historia”: una, la obligación de abonar los réditos del capital acumulado a aquellos que carecen de recursos, y otra, la “regeneración ética” –y con ello quiere decir orientada a lo “colectivo”– de la clase alta<sup>122</sup>.

Estas tesis, que Ligeti bosquejó de forma un tanto simplista, conducen ideológicamente al fascismo. A este se le atribuye la capacidad de absorber las energías estancadas y de desviarlas de la lucha de clases. Partiendo de la debilitada clase media, el fascismo aúna los estratos sociales opuestos, al menos a nivel nacional, fenómeno al que se alude mediante los tres óvalos verticales [véase fig. 21]<sup>123</sup>. Ligeti era consciente del peligro que entrañaba semejante encapsulamiento del estado fascista. En cambio, rechazaba rotundamente la idea paneuropea como ambición desenfrenada de poder del gran capital, ejemplificada por Francia<sup>124</sup>. Se supone que la situación es diferente en Italia y Alemania: con su disposición a organizarse supranacionalmente, el fascismo abría en esos países un asomo de perspectiva política a la clase media<sup>125</sup>. A pesar de este giro profascista, Ligeti trató de dar la impresión de estar defendiendo una posición imparcial, marcando distancias frente a la doctrina nacionalsocialista, a la que reprochaba que su idealismo era demasiado reaccionario y su nacionalismo demasiado tendente al aislamiento, crítica que resulta mucho más moderada que la que hizo al marxismo o al capitalismo.

Al final de su citado libro *Der Weg aus dem Chaos*, de título programático y en el que se ofrece una concepción del mundo, Ligeti trazaba el camino que conduce hacia el caos como lucha violentísima entre las tres ideologías dominantes: el marxismo, el capitalismo y el fascismo. Hablaba de las “conmociones de los años venideros”, de la “lucha” de las distintas fuerzas ideológicas, del gran “riesgo” de que se repitan los acontecimientos de 1914-1918 y, en consecuencia, situaba su texto en la “víspera” de profundos enfrentamientos que, si se sacan las consecuencias lógicas del diagnóstico que hizo de la época, solo podían desembocar en una nueva guerra mundial, en el sentido de una batalla ideológica<sup>126</sup>. Pero en ese escenario fatalista también se abría una perspectiva de futuro por lo que respecta a la historia de la civilización<sup>127</sup>. En un horizonte lejano en el tiempo volvería a emerger la “sociedad sana”, cabría decir que como sencillo patrón de rayas, con



el que damos por terminado el análisis de patrones ideológicos en Ligeti.

Las esperanzas de Ligeti de que sus ideas, formuladas gráficamente de forma simplificada, se abrieran paso con la publicación de *Der Weg aus dem Chaos*, se vieron repentinamente defraudadas. Como escritor judío, compartió el destino de muchos intelectuales contemporáneos: su libro se publicó, pero deliberadamente no se publicitó ni se comentó, a fin de protegerlo de la censura nacional-socialista mediante el silencio y preservarlo así para futuras generaciones de lectores<sup>128</sup>.

### Entre modelo ordenador y campo de experimentación

Las imágenes del conocimiento recurrentes en las humanidades operan con hechos. Por lo general, son acumulativas, es decir, el espacio de configuración definido mediante coordenadas se caracteriza por una elevada densidad de datos. La tarea de la imagen del conocimiento topológica consiste en la sistematización espacial de la información y en la racionalización de relaciones objetivas. Su capacidad radica tanto en la mediación como en la formación de teoría. El esfuerzo patente por servirse de una retícula formal para dominar la profusión histórica —que es en definitiva insondable—, tiene como objetivo otorgar un modelo ordenador memorizable a la imagen del conocimiento sobrecargada de datos. En este empeño confluyen criterios estéticos para mejorar el modelo perceptivo del observador. Desde un punto de vista neurobiológico, las formas regulares se graban más fácilmente en la memoria que las estructuras “caóticas” en red.

A diferencia de las imágenes del conocimiento topológicas, basadas en un principio de ordenación espacial, las imágenes del conocimiento estructurales operan con categorías, abren un campo de experimentación a construcciones del pensamiento de tipo conceptual. Los órdenes lógico-causales no solo generan modelos de pensamiento icónicos, sino que ellos mismos son una especie de estilo de pensamiento que se sirve de medios plásticos<sup>129</sup>. En este sentido, el filósofo se asemeja a un dibujante que bosqueja las interrelaciones, como hizo Ludwig Wittgenstein en unos mil esbozos<sup>130</sup>. Las imágenes del conocimiento estructurales tienen un tinte tan subjetivo en su planteamiento generalizador como el que a veces presentan también las imágenes del conocimiento referidas al espacio<sup>131</sup>. El *Tree of Knowledge* de Tagliacozzo es el mejor ejemplo de ello, en tanto está basado en un círculo vicioso. Tagliacozzo partía del supuesto de que existe una evolución, y buscó un modelo de orden en la naturaleza que justificara a su vez esa suposición. Lo encontró en el árbol como arquetipo diagramático por antonomasia. El modelo en árbol se presta al sistema clasificatorio de las culturas del conocimiento de Tagliacozzo porque, como red de distribución jerárquicamente escalonada, puede explicar de forma gráfica la idea de un desarrollo constante del saber entendido como evolución hacia algo superior.

Frente a la espacialización del conocimiento y al orden del saber diferenciado estructuralmente, el sistema absolutizador del modelo de imagen dominante del mundo de Ligeti resulta llamativamente abstracto. Con unas pocas rayas, este historiador de la arquitectura y el arte consiguió hacer política ideológica. Para ello, recurrió a los sugestivos medios de una “estética desde abajo”. El concepto de “estética desde abajo” fue acuñado a finales del siglo XIX por el físico y filósofo Gustav Theodor Fechner para diferenciarlo de la “estética desde arriba”, alejada de la realidad cotidiana, como la que, referida casi exclusivamente al arte, era objeto de debate de

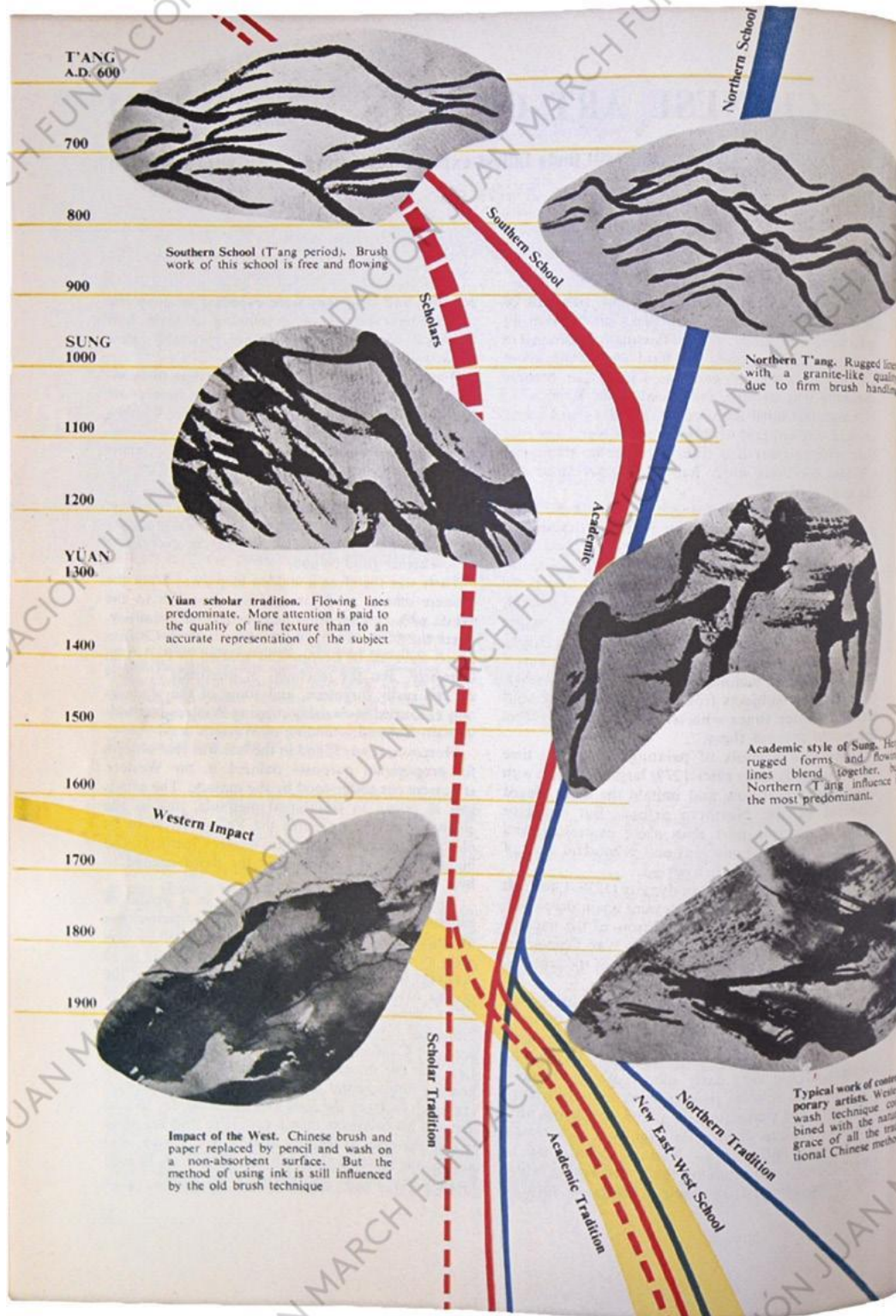


Fig. 22. Anónimo, “Mountains down the Centuries” [Montañas a través de los siglos], en *Magazine of the Future* [Revista del futuro], vol. III, n.º 5 (Londres, 1948), p. 58

la filosofía y la teoría literaria tradicionales. La belleza de las teorías científicas y, derivada de ella, de las ideologías, quedaba consecuentemente excluida de la “estética desde arriba”, que tenía un enfoque inductivo. Frente a ella, la “estética desde abajo” respondía a un planteamiento experimental. Consideraba la experiencia de la belleza como lo que es empíricamente: un fenómeno psicológico cotidiano que se puede analizar mediante experimentos<sup>132</sup>. Los ensayos de Fechner demostraron que las formas sencillas, claras y homogéneas generan asociaciones positivas en el espectador, y en ese sentido totalmente específico, la sencilla imagen del modelo de la “sociedad sana” de Ligeti resulta extrañamente bella. El dibujo esquemático de Ligeti se basa en el hecho de que la visualización conduce a la formación de mayorías políticas, a una capacidad de consenso ideológico que se fundamenta en el principio de asociación estético. Detrás de la eficaz estrategia totalitaria de sus esquemas, se esconde una dimensión político-iconográfica que no debemos subestimar en absoluto.



## Formas estilísticas de la época

En 1948 la revista divulgativa británica para hombres de negocios *Magazine of the Future* publicó un artículo anónimo sobre arte chino. El texto, breve pero profusamente ilustrado, defendía la opinión de que la pintura china, ya fuera antigua o nueva, cobra su expresión más intensa a través de la reflexión sobre su propia tradición vital –más allá de la confrontación artística con las influencias occidentales desde la llegada de los misioneros<sup>133</sup>. Este punto de vista, motivado por un difuso interés coleccionista, se subrayaba con la fuerza sugestiva de un diagrama: “Mountains down the Centuries” [Las montañas a través de los siglos] [fig. 22].

En este esquema diagramático se expone el desarrollo de tres estilos distintos en China a partir de ejemplos de paisajes montañosos, mostrando su relación recíproca e ilustrando al mismo tiempo la complejidad formal de las obras de arte con detalles típicos. De este modo, se genera la ilusión de una economía cognoscitiva basada en pocos medios de representación: gráficos evolutivos, líneas temporales, ejemplos ilustrativos y comentarios. Resulta prácticamente imposible compendiar mil quinientos años de historia autónoma del estilo de la pintura china a tinta con más concisión que la alcanzada con este proceso de abreviación gráfica. Según muestra este esquema, la fuerza del arte chino brota de fuentes insondables. Las tres líneas evolutivas visibles en el diagrama, que discurren de arriba a abajo y aparecen codificadas de diferente manera mediante el color y la forma, no derivan de corrientes artísticas precedentes, ni se precisa la escala temporal de su recorrido, que queda abierto. Estas tradiciones estéticas están simplemente ahí como sistema guía, sin finalidad ni objetivo, y por ende también sin mostrar reacción alguna ante condicionantes externos al arte.

La “Escuela del Norte”, que representa la mayor de estas tradiciones, aparece como una línea de color azul. La delgada línea curva roja representa la “Escuela del Sur”, al principio más estrecha. Ambas escuelas se corresponden con dos posiciones extremas, que se van aproximando hasta que, a partir de 1100, se encauzan en una dinámica paralela hacia la “vía media” confuciana. El cambio de rumbo que emprende el movimiento estilístico del Sur como asimilación al estilo del Norte va unido a un enorme aumento de importancia. Este incremento se registra diagramáticamente como una línea que se va engrosando y que de hecho se corresponde con la academización del arte chino a partir del siglo XII. La tercera corriente, representada aquí como una línea discontinua roja, se corresponde con la “tradición erudita”. No se basa en la imitación de la naturaleza, sino en la imitación al maestro y en la perfección técnica del alumno, y como variante de la “Escuela del Sur” experimenta un desarrollo comparativamente discreto.

La influencia de Occidente, que irrumpe en el Imperio del Centro en el siglo XVII como luminosa línea curva, tiñe por igual las tres tradiciones pictóricas. Este impulso extraño hace que los estilos se bifurquen. Se liberan nuevas fuerzas, que transforman y amplían las concepciones estéticas de toda una nación. Además, la apropiación de elementos extraños en nuevos ramales laterales parece haber favorecido la formación de una “tradición del norte” como reacción contra esa difuminación de las diferencias locales, que aparecen plasmadas en los tres colores básicos para una mejor diferenciación. A la vez, el afinamiento de las líneas tradicionales dispuestas como tríada sobre el eje compositivo central del diagrama, deja claro que, a partir de ese momento, la “Escuela del Norte” y la “Escuela del Sur”, así

como la “tradición erudita” tendrán que compartir su influencia sobre la conciencia artística china con la “Nueva Escuela del Este-Oeste”.

Los detalles pictóricos dispuestos a ambos lados de las curvas evolutivas muestran ampliaciones fotográficas de diversas técnicas de pintura a tinta a partir de motivos de paisajes montañosos. Están insertos de tal manera en el diagrama, que ilustran las características estilísticas en etapas dinásticas: a la izquierda, modelos de líneas fluidas basados en la atmósfera serena del sur de China; a la derecha, ejemplos con pinceladas comparativamente duras, atribuidas a la áspera naturaleza del norte. Si bien esta contraposición de ejemplos estilísticos, organizada conforme a un enfoque geográfico-artístico, parece aplicar en el contexto asiático la teoría climática del arte desarrollada por Johann Joachim Winckelmann a partir de la escultura griega, lo cierto es que el recurso diagramático de la visualización gráfica se atiene a la certeza de que todo el significado que el arte puede generar por sí mismo aparece ligado ante todo a la naturaleza de su forma<sup>134</sup>.

Igual que todo artefacto artístico lleva la firma de su época, todo diagrama de historia del arte posee una marca temporal. Esta visualización diagramática de la historia del estilo chino solo se puede entender como expresión del estilo de una época sobre el trasfondo del arte informal. En la disposición tachista de los detalles pictóricos organoides, y en el trazado enfático de las líneas, se plasman diagramáticamente los elementos estilísticos que han caracterizado al arte occidental a partir de 1945 bajo la influencia decisiva de la caligrafía del Asia oriental. Dicho de manera más general, el diagrama describe lo que representa con los medios de lo representado. El cálculo compositivo del diagrama se basa en ese entrecruzamiento de forma y contenido. El estilo de la época pertenece, como estilo individual, al diseño diagramático, y eso también se debe a otro motivo evidente: a la hora de elaborar gráficamente los diagramas de la teoría del arte, se ha recurrido una y otra vez a diseñadores y artistas escogidos para que dotaran al sobrio material de datos de una visualización estética a la altura del estilo de la época.

En esta línea, por ejemplo, se situó László Moholy-Nagy, quien a finales de los años veinte recibió el encargo de idear un frontispicio para el volumen en el que se recoge la historia de los estilos en Alemania *Der Pulsschlag deutscher Stilgeschichte* [El pulso de la historia del estilo alemán], de Georg Gustav Wieszner [cat. 33]. Consciente de que no se podía fomentar la educación popular como transmisión jerárquica del conocimiento, sino como intercambio gráfico y claro de ideas, Wieszner trabajó como mediador entre el mundo erudito y un público más amplio<sup>135</sup>. De acuerdo con esa premisa, enseñaba como profesor en una universidad popular, escribió sus libros conforme a la tarea que se había propuesto y, con esa intención, escogió a Moholy-Nagy como creador de diagramas. Este antiguo profesor y diseñador de publicaciones de la Bauhaus fue el encargado de extraer de la narrativa lineal de Wieszner mediante el empleo de “materiales tipográficos” como la letra, los signos y la fotografía, esa fuerza óptica iluminadora que caracteriza al buen diseño visual<sup>136</sup>. El diseño del diagrama, concebido como un intento de compresión parecido al del texto, estaba ligado al proyecto del libro, pero el planteamiento temático general, que presentaba los cambios de estilo arquitectónicos como oscilación regular entre una serie de posibilidades básicas, ofreció a Moholy-Nagy suficiente margen como para transformar el esquema evolutivo con ayuda de la estructura compositiva y la dramaturgia de las reproducciones, hasta obtener, en cierto modo, un “fototexto”. Su “continuidad visual-asociativa-con-

ceptual sintética” debía contribuir a que la publicación adquiriese ese estilo adecuado a la época que promete una recepción eficaz<sup>137</sup>. De este modo, el marcador temporal constituye un criterio claro con el que medir y diferenciar tanto el arte diagramático firmado por Moholy-Nagy, como el diagrama de diseño anónimo que describe la historia del estilo pictórico chino.

No sería necesario hacer un análisis de las circunstancias diagramáticas tan solo para hablar en pro de una “historia del estilo de las imágenes científicas”<sup>138</sup>. En el marco de los más recientes esfuerzos por apadrinar una investigación del diagrama en la teoría del arte bajo el punto de vista de la historia del estilo, eso supondría lanzarse a hacer lo que ya está hecho. Es cierto que existe una historia estilística de los diagramas –aunque hasta la fecha no ha sido escrita–, igual que existe una historia genérica de los diagramas, si bien solo parcial, o una historia de la recepción de los diagramas científicos, que también se podría ampliar<sup>139</sup>. Para la investigación diagramática, la actualidad de la historia del estilo no radica tanto en su descubrimiento como en su redescubrimiento como historia de la mentalidad, en la medida en que en ella se registran prácticas intelectuales, patrones de pensamiento cotidianos, fundamentaciones ideológicas o el inconsciente colectivo de una época. Este planteamiento amplio del problema, que detrás de la cualidad formal detecta implicaciones de contenido referidas a una determinada era cultura, sociedad o personas concretas, explica la candente actualidad de una comprensión más amplia de la historia del estilo de las imágenes científicas.

Las reflexiones suscitadas por el diagrama “Mountains down the Centuries” servirán a partir de ahora como trasfondo sobre el cual me propongo extraer un aspecto básico y general de la ciencia positivista de los rasgos característicos. Se trata de la doble pregunta por la función y el significado del enfoque de la historia del estilo dentro de la historia de los diagramas de la teoría del arte. Las respuestas a este interrogante deberán ayudarnos a entender por qué y de qué modo ha sido posible que recientemente se hayan vuelto a plantear problemas propios de la historia del estilo en el contexto de una diagramática del estudio del arte, y eso a pesar de que la historia del estilo, cuya aparición se encuadra en el historicismo, no ha vuelto a cosechar grandes éxitos desde 1945<sup>140</sup>. Más bien, el descontento provocado por el estudio de las líneas del estilo compositivo de los cabellos y los pliegues de los ropajes ha provocado la aparición de nuevos planteamientos metodológicos, entre los que, sin duda, también hay que incluir la diagramatología como nuevo campo de investigación de la ciencia de la imagen.

### “Habrá que crear tablas...”

En la parte teórica de su estudio sobre los *Verkannte Künstler* [Artistas incomprendidos], redactado durante la Segunda Guerra Mundial, el historiador y crítico de arte Franz Roh formuló un desiderátum en el que resuena involuntariamente la apología que hace Goethe de la sinopsis tabular como herramienta de reflexión de la teoría del arte:

Habría que crear tablas que mostrasen con qué rapidez surgen y se marchitan los estilos en la historia del arte (románico, gótico, Renacimiento, etc...). Luego habría que anotar en ellas la duración cambiante de cada una de sus fases (gótico temprano, pleno y tardío, etc...). Después, habría que medir la duración de los estadios evolutivos de cada maestro concreto. Porque los tiempos individuales también son diferentes. En ciertos momentos, y por lo que respecta



a determinadas personas, todo ocurre muy rápido: Goethe y la secuencia integrada por el Rococó, el sentimentalismo, el *Sturm und Drang*, el clasicismo y el romanticismo. Y Picasso, con la sucesión de objetividad lírica (periodo azul), cubismo, clasicismo y surrealismo.<sup>141</sup>

La reivindicación de las tablas –en tanto formas primigenias del diagrama– por parte de Roh iba unida a la esperanza de poder alcanzar nuevas conclusiones sobre los mecanismos de acción del estilo de la época y del estilo individual mediante la elaboración gráfica de la información. Las tablas debían ayudar de forma ilustrativa a entender el trasfondo del surgimiento de la fama, su demora o incluso su ausencia. Roh tenía la esperanza de que, partiendo de datos cronológicos presentados de forma visual, se podría ahondar más en los requisitos del reconocimiento y de la incompreensión de artistas concretos. Por eso, relacionó el condicionamiento de la historia en la carrera del artista con una evolución general del estilo, es decir, con factores externos cuya interacción con el desarrollo estilístico individual de un creador era, en su opinión, lo que había que investigar para comprender su éxito o su falta de éxito, no como un logro o un fracaso personales sino encuadrados en un contexto supraindividual más amplio. Este apologeta de la modernidad empleó la visualización gráfica de esas relaciones para dotar a su “teoría de la incompreensión cultural” de esa concisión y evidencia que son cualidades intrínsecas, sobre todo, de los diagramas.

Si bien Roh llegó a describir los parámetros decisivos para una comprensión del arte como fin en sí misma –velocidad de los estilos, duración de sus fases y tempo de evolución de los artistas–, lo cierto es que no detalló concretamente cómo plasmarlos en forma de tabla, ni tampoco llegó a crear él mismo ninguna<sup>142</sup>, pese a que no le faltaron estímulos ni sugerencias. Gracias a sus muchos años de amistad con Otto Neurath, estaba perfectamente familiarizado con el “método vienés de estadística mediante pictogramas”, y también supo señalar sus puntos débiles<sup>143</sup>. Roh criticaba a esa especie de “estadística de la evidencia gráfica” una “estilización no siempre irreprochable” [cat. 37]<sup>144</sup>. Sin embargo, esa confrontación con la estadística mediante pictogramas pudo haber aumentado su interés por las tablas, o incluso haberlo despertado. Lo que el crítico Roh no sospechaba cuando formuló su alegato en favor de la representación tabular de las líneas estilísticas durante los años de la guerra era que hacía ya tiempo que se había desarrollado dentro de la teoría del arte una praxis tabuladora y diagramatizadora, aunque latente en muchos casos, que ofrecía una imagen diferenciada de los desarrollos de la historia del estilo y de sus tempos.

Así, el crítico de arte Max Deri, que desarrolló su actividad en Berlín, había presentado en 1919 un manual didáctico en dos volúmenes, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* [La pintura en el siglo XIX], dirigido a un círculo de lectores amplio, más allá del ámbito restringido de los “colegas”<sup>145</sup>. Entre las numerosas representaciones gráficas que Deri ofrecía para una mejor comprensión del texto destacan tres tablas sinópticas [véanse figs. 13 y 14 y cat. 20], que ilustran la estructura e intensidad de las evoluciones artísticas comparando dos naciones, Francia y Alemania. Deri era seguidor de la interpretación psicologista de la forma, en la tradición del primer Heinrich Wölfflin, y la vinculaba con cuestiones propias de la historia del estilo. Así, analizó la sucesión lineal de “estilos de la época” preguntándose por su sujeción a leyes y tratando explicar el cambiante “sentimiento de la época” estilístico por analogía con los cambios de estados psíquicos<sup>146</sup>.

En sus representaciones tabulares, que sirven como introducción al libro ilustrado, Deri realizó una sinopsis de lo que expuso a lo largo de unas quinientas noventa páginas: dos tablas, colocadas una frente a otra en doble página, informan sobre la interrelación existente desde el punto de vista de la historia evolutiva entre los grandes estilos de una época y la evolución individual de los artistas, y lo hacen con la máxima sobriedad gráfica que quepa imaginar, pero también de modo sorprendente. En calidad de “andamiaje histórico”, estas tablas tienen el cometido de promover eficazmente, en el marco de la comparación entre dos países, la comprensión del expresionismo, desplegando de forma ejemplar sus antecedentes a partir de treinta y cinco pintores<sup>147</sup>.

Para facilitar la visión de conjunto de la información Deri optó por el formato apaisado. Entre los parámetros definidos en el encabezamiento y en el pie de las tablas, el tiempo cronológico y los “tipos de estilo”, subdivididos en bloques de cincuenta o veinticinco años, se han trazado las “líneas de la vida” de destacados representantes del clasicismo, el romanticismo, el naturalismo y el expresionismo. La extensión horizontal de estas rectas aparece definida por dos datos orientativos, el año de nacimiento y el año de fallecimiento del pintor, cuyo nombre aparece mencionado [fig. 23]<sup>148</sup>. La indicación adicional de la duración vital de cada artista al final de la línea de la vida se relativiza con respecto a la duración total de su existencia en el momento del óbito.

Los esquemas aparecen atravesados a lo ancho por varias líneas discontinuas. Sirven para agrupar a los artistas en generaciones estilísticas, asignándolos a las tendencias artísticas indicadas en el encabezado de la tabla, que también están anotadas en el margen izquierdo para una mejor comprensión<sup>149</sup>. La permeabilidad de esas líneas divisorias sugiere un intercambio osmótico entre los diversos “modos estilísticos” de los artistas, mientras que las consistentes líneas de la vida dan la impresión de aludir a fenómenos singulares y no permiten vislumbrar nada referente a las variadas conexiones transversales debidas a influencias recíprocas. No obstante, esas líneas de la vida se pueden leer como un índice de “modos estilísticos” individuales. Deri compuso las rectas combinando dos tramos parciales, uno fino y otro de más grueso, planteando así una interpretación ligada al trazado polivalente de líneas. Mientras que la raya fina representa los primeros veinticinco años de vida de un artista, la gruesa representa su fase creativa madura, que Deri fijó por término medio entre los treinta y los cincuenta años. Tal como están codificadas aquí las líneas de la vida, a partir de los veinticinco años se transforman en líneas de producción creativa, que informan sobre la tendencia artística en la que hay que incluir al artista. Para ello, solo hay que alinear la parte más gruesa del trazo con las categorías estilísticas que aparecen en el encabezado de la tabla. Semejante categorización rudimentaria esquiva el planteamiento de cuestiones más generales, como las que interesan a Franz Roh. En cualquier caso, esto no permite fundamentar, ni tampoco rebatir, la “teoría de la incompreensión cultural” de Roh.

En lugar de eso, las líneas de la vida de Deri permiten fundamentar la plausibilidad de fases estilísticas, que se suceden a un ritmo matemáticamente promediado de veinticinco años, y que representan, cada una de ellas, una generación. Las líneas temporales, situadas en los bordes superior e inferior de la tabla, aluden explícitamente a un gran “arco evolutivo”, integrado por cinco tramos más pequeños: el clasicismo, el romanticismo, el naturalismo subjetivo y objetivo y el expresionismo. Para Deri, cada uno de estos “arcos estilísticos” se diferencia según un “sentimiento básico” estético, cuya transformación

explica desde una psicología del estilo análoga a las fluctuaciones de los estados de ánimo<sup>150</sup>.

En esta *Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage* [Presentación histórico-evolutiva a partir de fundamentos psicológicos], como reza el subtítulo de su publicación, Deri se centró en la interconexión interna entre la obra de arte y el “hábito anímico del artista”, que trató de poner de manifiesto en capítulos planteados monográficamente<sup>151</sup>. La quintaesencia de esta comparación aparece resumida en la “Übersichts-Tabelle von Frankreich und Deutschland” [Tabla sinóptica de Francia y Alemania] [véase fig. 13]. La comparación directa de ambas naciones visibiliza claramente diferencias de mentalidad sustanciales. Junto a los “principales maestros”, que como Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Gustave Courbet o Edouard Manet representan cada uno de ellos una corriente estilística como exponentes del espíritu de la época, tenemos a Théodore Géricault, Jean-François Millet, Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh como “maestros de transición” en su avance secesionista<sup>152</sup>. Atraviesan, aparentemente sin esfuerzo, las cesuras estilísticas marcadas con líneas de separación verticales entre clasicismo, romanticismo, naturalismo y expresionismo, e inauguran una nueva fase estilística convirtiéndose, en calidad de fenómenos de transición, en figuras guía de las nuevas generaciones de artistas. En Alemania [fig. 24], esta evolución tiene lugar en paralelo, pero con cierto retraso temporal, como suele ocurrir cuando se trata de influencias foráneas. Al contrario que sus colegas franceses, los pintores alemanes se caracterizan por un mayor y poderoso impulso –Deri habló de la “terca independencia germánica”– que, a juzgar por los recuadros gráficos, también podría entender como limitación<sup>153</sup>. Así, Ludwig Richter, Moritz von Schwind y Carl Spitzweg siguieron estando estrechamente ligados a un “romanticismo burgués” hasta el final de sus días, mientras que Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées y, con limitaciones, también Max Klinger fueron a Italia para escapar de la tiranía del estilo de la época<sup>154</sup>. Al esquivar estos últimos la evolución hacia el naturalismo, se convirtieron en marginados dentro del panorama artístico; y, en tanto “raros” en la evolución del arte alemán, no tuvieron sucesores dignos de mención<sup>155</sup>.

La monografía en dos tomos de Deri fue publicada por Paul Cassirer en cuatro ediciones entre 1919 y 1923<sup>156</sup>. Ahora bien, las tablas del volumen ilustrado, que se imprimieron sin cambios en todas las ediciones, apenas han dejado huella en la historia académica del arte. Un crítico categórico de la publicación, Adolf Behne, abordaba, al menos brevemente, las representaciones gráficas del volumen, aunque solo para observar irónicamente en un *collage* de citas que dichas representaciones sirven para aligerar en gran medida la forma de Deri de analizar el arte<sup>157</sup>. Behne no era consciente de que Deri había emprendido el nuevo camino de la argumentación tabular. Además, sus tres tablas expositivas ofrecen un ejemplo elocuente de qué clase de imprimación ideológica puede esconderse detrás de la praxis diagramática. A pesar de todo, el “internacionalismo del conocimiento” del que Deri hacía alarde, la combinación de las modalidades visual y reflexiva de sus tablas, favorecía una psicología del estilo chauvinista que implicaba un cambio de significado, imposible de entender sin incluir la disposición histórica<sup>158</sup>. Cuando Deri, llevado de cierta euforia nacionalista, estilizó el expresionismo elevándolo a la categoría de auténtico golpe liberador –pues consideraba que podía hacer tambalear el “liderazgo del extranjero” después de cuatrocientos años–, eso implicó ascender el arte del imperio alemán a la cúspide del desarrollo cultural<sup>159</sup>.

También encaja con esta exagerada autoconciencia nacional el hecho de que en su tabla sinóptica de Francia y Alemania [vease fig. 13] declarara a Ferdinand Hodler representante en solitario del expresionismo, y del que no parece existir un correlato adecuado en el vecino país francés. Hodler, al que difícilmente se puede incluir en la vanguardia de preguerra, se elevaba así a la categoría de gran padre del expresionismo<sup>160</sup>. Esta apropiación del pintor suizo para la causa alemana permitía a Alemania retornar después de muchos años el liderazgo del estilo<sup>161</sup>. Con esta apreciación se castigaba al primer grupo de artistas alemanes del siglo XX, Die Brücke [El puente], ausente en las tablas de Deri, quien lanzaba sobre sus componentes el duro reproche de haber elegido, “para desgracia de su actividad creativa”, modelos erróneos, como Van Gogh, Gauguin o Edvard Munch<sup>162</sup>. Es evidente que Deri no defendía una posición avanzada en cuestiones estéticas, lo que le acarreadó críticas demolidoras por parte del bando de los apologetas del arte contemporáneo. Behne, que se sentía llamado a emitir su juicio como teórico del expresionismo, redactó dos reseñas con motivo de la reedición de la obra de Deri, a fin de hacer público su rotundo rechazo. El que fuera compañero de lucha de la galería berlinesa Der Sturm [La tormenta], objetaba que a Franz Marc solo se le dedicasen tres líneas y a Hodler cincuenta páginas. Pero la clara desigualdad en el trato dado a artistas concretos no es lo único que escandalizó a Behne. Como combativo agente de la modernidad, acusó a Deri de haberse servido de un concepto de arte anticuado y de un planteamiento positivista, con los que solo había conseguido presentar un “libro inofensivo y rancio”, o más bien, una “reconfortante Biblia para espíritus simples”<sup>163</sup>.

1853	Ferdinand Hodler	1917 64 J.
------	------------------	---------------

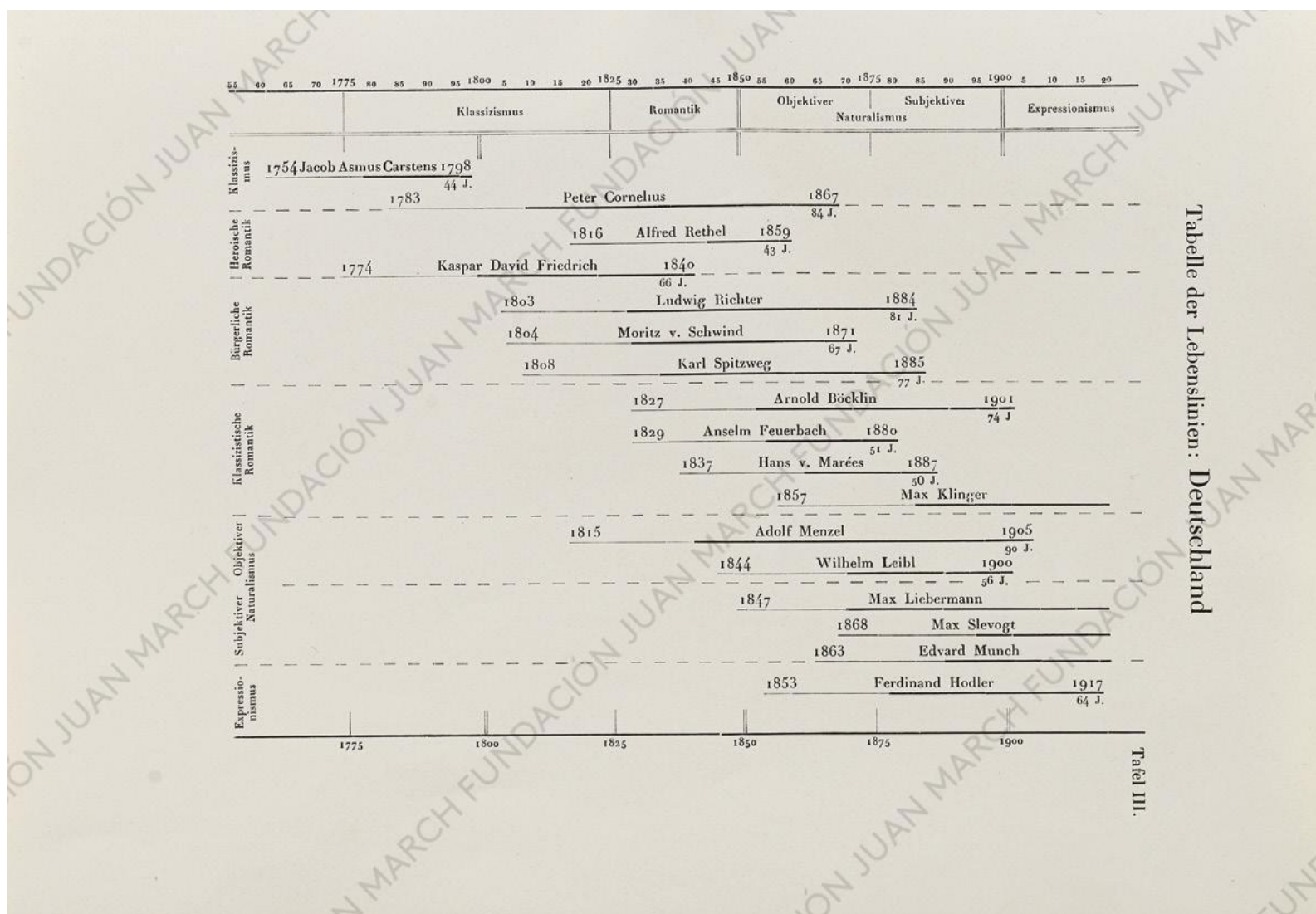
**Fig. 23.** Max Deri, “Tabelle der Lebenslinien: Deutschland” [Tabla sinóptica de las líneas vitales: Alemania] [detalle de fig. 24], en id., *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* [La pintura en el siglo XIX]. Berlín: Paul Cassirer, 1919, vol. II, tabla III

En el momento en que se publicó el manuscrito del libro –que estaba terminado en lo esencial en el verano de 1914, aunque no se llevó a imprenta hasta cinco años después debido al estallido de la Gran Guerra–, estas agudas observaciones cobraron un matiz adicional, si no enteramente nuevo<sup>164</sup>. La combinación de la forma reflexiva y de la forma representativa que caracterizan las tablas de Deri hizo que adquirieran también una función compensatoria por la guerra mundial perdida. Con una referencia implícita al tratado de Versalles, el autor abogaba en la nota introductoria a la cuarta edición por un “aseguramiento biológico-económico de la vida” como requisito imprescindible para conseguir “logros culturales extremadamente necesarios”. Se trataba nada menos que de volver a plantear como era debido las “escalas de valores” artísticas partiendo de “objetivos culturales autoimpuestos”<sup>165</sup>. Sobre cómo se debían aplicar esas escalas de valores, Deri lo había dejado claro en sus tablas.

### En el fluir del tiempo

La reivindicación de las tablas sinópticas y del diagrama, asunto en el que hemos citado como ejemplo a Franz Roh, se basa en el principio epistemológico de que es posible extraer conclusiones a partir de los propios fenómenos y de sus representaciones. Roh abogaba por las tablas sinópticas porque, con ellas, se podían alinear de forma gráfica y evidente las carreras, favorables o desfavorables, de los artistas, con la historia del estilo. Dentro de la praxis diagramática de la teoría del arte, el diagrama de la historia del estilo representa –desde un punto de vista cuantitativo– una magnitud dominante. El motivo de que así sea se debe buscar en la propia historiografía del arte. La literatura de la historia del

**Fig. 24.** Max Deri, “Tabelle der Lebenslinien: Deutschland” [Tabla sinóptica de las líneas vitales: Alemania], en id., *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* [La pintura en el siglo XIX]. Berlín: Paul Cassirer, 1919, vol. II, tabla III





arte se consolidó como disciplina académica en el historicismo gracias a un doble y enérgico empeño: por un lado, se separó de la estética filosófica, y por otro se convirtió en ciencia histórica; y pasó a considerarse una disciplina autónoma porque empezó a escribir –y a diagramatizar– la historia del estilo<sup>166</sup>.

Arcisse de Caumont representa un caso excepcional dentro de esa evolución. Este investigador de la Antigüedad, formado también en Ciencias Naturales, introdujo en 1831 su diagrama de flujo, creado tres años antes, en la joven disciplina especializada de Historia de la Arquitectura y el Arte. Con sus investigaciones centradas en motivos arquitectónicos, sobre todo medievales, desde la perspectiva de la historia de la forma, puso una importante piedra en el desarrollo e institucionalización de esa incipiente disciplina en Francia [cat. 20]<sup>167</sup>. El *Tableau figuratif des variations de l'architecture religieuse, depuis le V.º Siècle, jusqu'à la fin du XVII.º* [Tabla sinóptica figurativa de las variaciones de la arquitectura religiosa desde el siglo V y hasta finales del siglo XVII] acompañaba al cuarto volumen ilustrado de su *Cours d'antiquités monumentales* [Curso de antigüedades monumentales]<sup>168</sup>. Se trata de una sección de un esquema figurativo más amplio sobre historia del arte que Caumont había confeccionado en 1828 llevado de su ambición didáctica de “hablar siempre al ojo y al espíritu al mismo tiempo”<sup>169</sup>. Caumont, permanentemente insatisfecho con su dotes como dibujante, pues no era capaz de reproducir de manera aproximada mediante gráficos su precisa capacidad de observación, confió la realización de su esquema a la dinastía de impresores Chalopin, que había fundado en 1830 el primer establecimiento litográfico en Caen, en buena medida a instancias del propio Caumont<sup>170</sup>. Por lo que respecta a la apariencia de su esquema, imita la configuración visual

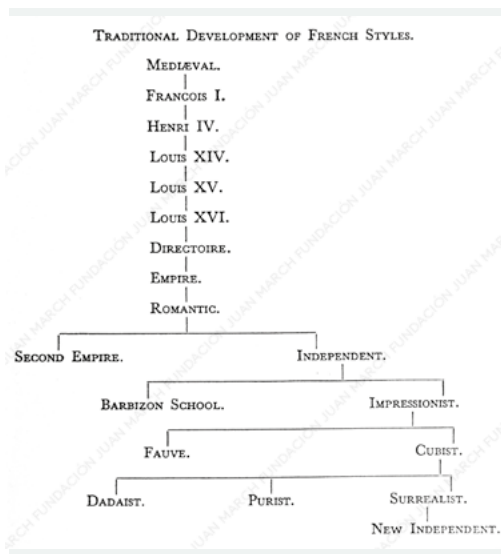


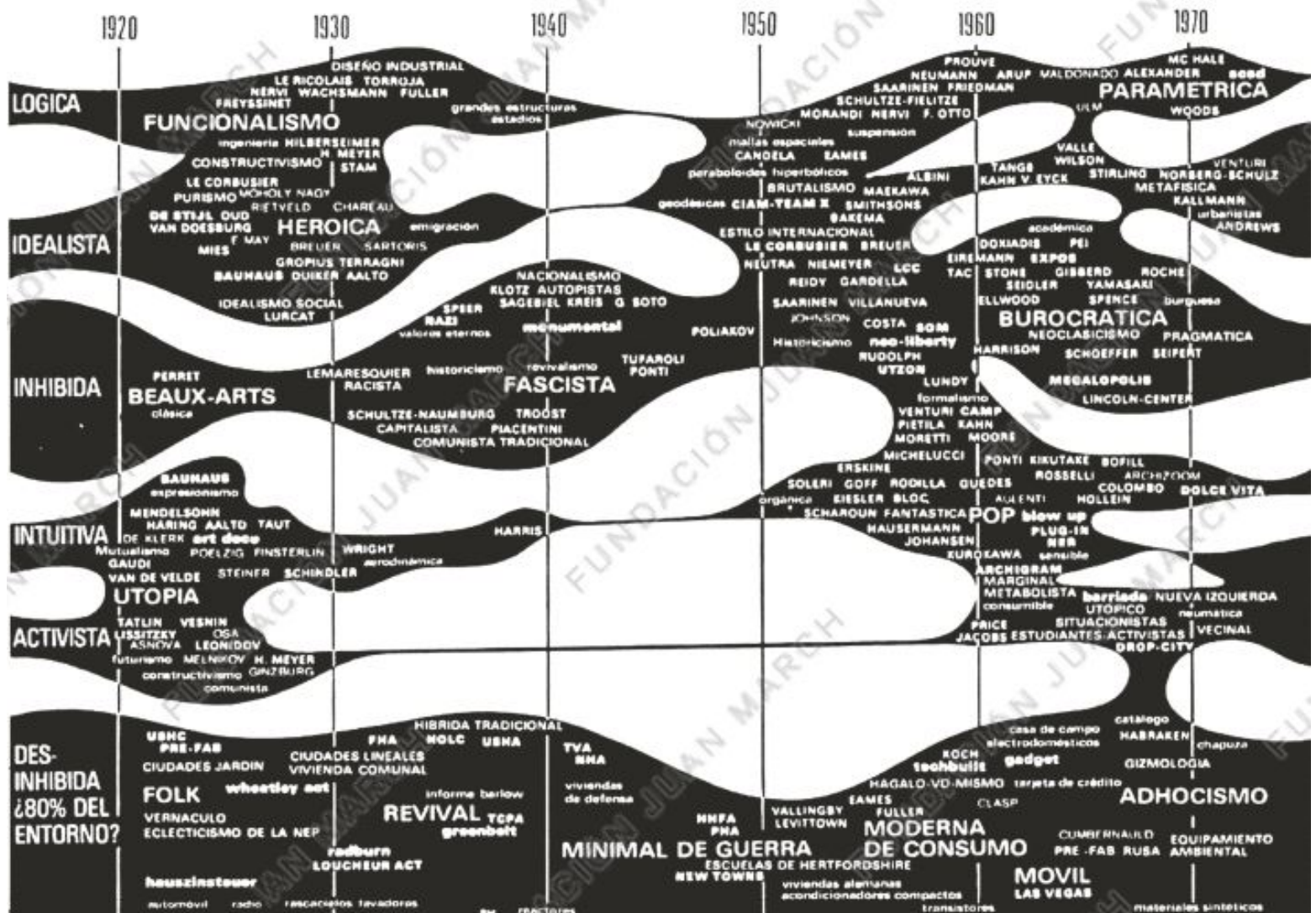
Fig. 25. Amelia Defries, “Traditional Development of French Styles” [Desarrollo tradicional de los estilos franceses], en id., *The Arts in France*. Londres: Benn [1931], p. IX

del género diagramático conocido como “Strom der Zeit” [La corriente de los tiempos], que contaba con múltiples modelos aportados por la historiografía como disciplina madre de la historia del arte, y que Caumont solo tuvo que readaptar para presentar su argumentación<sup>171</sup>.

El río de la historia de Caumont brota de las nubes cargadas de lluvia de la Antigüedad grecorromana, se forma en la “era galorromana” y va creciendo de forma constante, alimentado por diversos afluentes, hasta terminar abriéndose en el delta de la modernidad. La sucesión fluida de las épocas románica, gótica y moderna hace que perdamos de vista que están dispuestas como un modelo descendente, cuyo desarrollo se reproduce en forma de sublime historia decadente. La reducción del afligido sistema hidrográfico del discurrir de la historia universal a una corriente principal homogénea se debe a que Caumont centró su interés en la declinación estilística de la arquitectura sacra francesa desde el siglo V. Grandes épocas como el “periodo románico”, el “periodo gótico” y el “periodo moderno” subdividen el flujo de la historia en secciones concretas, que se han coloreado para una mejor diferenciación. De este modo, se identifican cromáticamente tres épocas que, desde la perspectiva de la teoría de sistemas, constituyen el fundamento básico de toda representación general de la historia<sup>172</sup>.

Mientras que las transiciones de una época a otra son fluidas y permeables, de manera que las fronteras estilísticas y temporales se diluyen de forma patente, las columnas que enmarcan la tabla permiten –como contraimagen tabular de la corriente de los tiempos representada figurativamente– una sistematización basada en la concordancia entre la división cronológica del tiempo y la categorización de la historia del estilo. Los intervalos de la tabla cronológica de la

Fig. 26. Charles Jencks, “Árbol evolutivo”, en id., *Movimientos modernos en arquitectura*. Madrid, Hermann Blume, 1983





izquierda se suceden de cien en cien años, y la nomenclatura de la derecha posibilita una división en fases estilísticas; juntas disuelven la época como concepto ordenador. Así queda establecida la “tabla de los estilos” que Caumont hará famosa en Francia<sup>173</sup>.

Las fina subdivisión estilística en “primordial” [primordial] (en el sentido de “originaria”), “secondaire” [secundaria] y “tertiaire” [terciaria] pone de manifiesto los esfuerzos de Caumont por plasmar la historia de la arquitectura y el arte mediante un sistema clasificatorio basado en análisis morfológicos que toma prestados términos de la geología. Con este recurso explícito a los términos geológicos, el arqueólogo Caumont trató de recoger la historia del estilo en un esquema acorde con las experiencias que había cosechado como científico estudioso de la naturaleza<sup>174</sup>.

La corriente de los tiempos dispuesta hidrográficamente por Caumont no tuvo un eco inmediato en la escritura de la historia del arte. Esto pudo deberse a que este esquema de flujo no se incluyó en la segunda edición ampliada del *Cours d'antiquités monumentales* (1841). Solo a raíz de la disolución del concepto unitario de estilo –tal como la había impulsado la vanguardia, con su marcado hábito de establecer distinciones como consecuencia de la fuerte presión de la competencia–, los esquemas diagramáticos para registrar la pluralidad de ismos artísticos volverán a cobrar especial relevancia. Esto ya lo puso de manifiesto en 1931 la escritora e historiadora del arte inglesa Amelia Defries con el rudimentario esquema evolutivo que introdujo en *The Arts in France* [Las artes en Francia], libro en el que ofrecía una sinopsis de la historia del arte francés [fig. 25]<sup>175</sup>. En ese esquema se recurre a una sucesión rectilínea de dinastías para describir la evolución, caracterizada por su continuidad inmanente, de los grandes estilos de las diferentes épocas desde el Medioevo hasta la caída de la monarquía francesa. Y también se muestra con un grado de ramificación cada vez mayor la lógica distintiva artística a partir del romanticismo, con el surgimiento de escuelas y tendencias concretas.

No es casual que, después del esquema didáctico sobre los estilos creado por Defries, el *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935* [Diagrama de la evolución estilística desde 1890 hasta 1935] (1936) de Alfred H. Barr se haya convertido en el “flow chart” [diagrama de flujo] definitivo de la historia del arte [cat. 42b]. A diferencia de la genealogía hierárquica de Defries, el trazado dinámico del diagrama de Barr, desarrollado en varias hojas, representa el intento de concebir las múltiples corrientes artísticas de la vanguardia como vasos comunicantes dentro de un sistema complejo de influencias. En este caso, la complejidad de los estilos dispuestos en sucesión cronológica no solo crece constantemente, sino que también decrece. Barr desglosó con precisión el fenómeno difuso del “arte moderno”, y de este modo introdujo un estándar diagramático en el estudio del arte que posteriormente se orientará hacia la retórica estilística de la influencia.

Como *leitmotiv* de una nueva forma de conocimiento, el gráfico de Barr permite a la historia del estilo presentarse como diseño teórico autónomo, es decir, que no necesita ir acompañado de textos argumentativos. Para lograr esto, el esquema de Barr debía contar con una estructuración múltiple. Mediante una conexión deductiva entre los distintos ismos estilísticos tenía que mostrar una estricta rigidez interna que hiciera comprensible el teorema subyacente del ansia de abstracción inherente a la modernidad. Con la esquematización de relaciones de dependencia lógico-objetivas, la plausibilidad diagramática reemplazaba a la escritura narrativa de la historia del arte.

La praxis diagramática, que dio lugar al “efecto Barr” en la era de la escritura de la historia del estilo, ignoraba el hecho de que el propio concepto unitario de estilo se había vuelto claramente insuficiente desde hacía ya tiempo, debido a la pluralidad formal de la estética de la modernidad. La diferenciación estilística de la vanguardia lo había hecho saltar por los aires y se necesitaban nuevos criterios de distinción. Se pueden señalar por lo menos dos soluciones a este dilema. Allí donde el análisis del estilo se entiende como punto final de la historia, la clasificación se convierte en una genealogía como forma de causalización. Desde la perspectiva de una modernidad compleja, las épocas estilísticas más antiguas aparecen ahora inadecuadamente homogéneas. Defries había elegido la imagen de la cadena conceptual lineal en la que estilo y época son idénticos. La otra alternativa fue la aportada por Charles Jencks, que es, junto con Caumont y Barr, una de las piedras angulares en el ámbito de la diagramatización del estudio del arte. Como teórico de la arquitectura de la postmodernidad, Jencks comenzó a sustituir las categorías de la historia del arte por conceptos de la psicología y la filosofía, a fin de permitir a la tradición formalista de la modernidad el regreso a los debates de contenido. No concebía el pluralismo de los estilos como una yuxtaposición de lenguajes artísticos, sino que más bien lo reducía a algunas estructuras básicas de distinta relevancia, alejadas de un carácter marcadamente antinómico. A partir de 1970 Jencks visualizaría esta idea directriz con los denominados *Evolutionary Trees* [árboles evolutivos], que incorporó a sus publicaciones como “ayuda a la lectura” [fig. 26]<sup>176</sup>. En ellos, el corte transversal cronológico del panorama artístico se dispone como sistema flotante. Los grupos de palabras, con una tipografía que destaca como iluminada sobre el fondo negro, contrastan con los terrenos informativamente baldíos en forma de vesículas, que vienen a ser el vaciado diagramático de la idea de un discurrir discontinuo de la historia.

Si repasamos los últimos doscientos años, vemos que la cientificación de la historia del arte y el empleo de diagramas en la teoría del arte –ya sea en su forma sistematizadora, didáctico-reformista o divulgadora– aparecen enmarcados en un proceso de condicionamiento recíproco. El control del vertiginoso crecimiento de la ciencia y de la multiplicación de la información que conlleva, en resumen, el imperativo de la “empirización”, requería nuevas formas de representación. Como acompañamiento al texto, se necesitaban diagramas que mostraran interrelaciones y desarrollos más amplios dentro de una retícula cronológica. Estas representaciones sinópticas no solo fomentaron el pensamiento procesual historiográfico, sino que ayudaron sobre todo a aguzar la conciencia de cuál es el ámbito objetivo de las disciplinas. Así, tanto los historiadores de la arquitectura como los del arte argumentaban y operaban con diversas formas de pensar diagramáticamente el tiempo, que a su vez eran expresión de patrones interpretativos de la historia susceptibles de cronologización. Como formas unitarias, estas visualizaciones vinculaban entre sí informaciones heterogéneas, sin subsumirlas por ello bajo una forma constante o una interpretación estable. En su “forma estética” de conceptualizar la historia del estilo, el propio diagrama ascendió a la categoría de relevante “forma temporal”.



## La espacialización de lo histórico

En 1995 el teórico e historiador alemán del arte Stefan Germer, fallecido prematuramente, abogaba con vehemencia por una “espacialización de lo histórico”. Bajo la influencia de Michel Foucault, Gilles Deleuze y el círculo de la Escuela de los *Annales*, Germer defendía el “espacio” como *el* criterio para enjuiciar los diversos desarrollos artísticos, porque permite establecer una relación topológica entre diferencias locales, regionales y nacionales. “Pero eso significaría”, concluía Germer:

que los mapas sustituirían a las “imágenes” del acontecer artístico. Y, como en ellos se detecta el carácter ficticio y la configuración derivada de intereses concretos antes que en las “imágenes”, aportarían la ventaja de que nadie tomaría la representación por la cosa misma, sino que siempre se tendría conciencia de su función mediadora.<sup>177</sup>

Germer esperaba de la cartografía de la historia del arte –entendida como representación de fuerzas diferentes y contrapuestas, y en cualquier caso plurales–, la integración del “espacio fragmentado del presente” en un contexto más amplio, que permitiría tener más a la vista las relaciones de coexistencia entre el centro y la periferia, y también las relaciones de poder externas a la estética.

La reivindicación de Germer dio sus frutos. Desde entonces, la cartografía de la historia que reflexiona sobre el contexto desempeña un papel cada vez más importante en la producción de significado del conocimiento crítico [véase fig. 3]<sup>178</sup>. La factografía dirigida teóricamente genera en el medio del dibujo espacios topológicos desde los cuales se puede explorar el pasado. Este espacio de visualización gráfica definido por datos y hechos está atravesado constitutivamente por significados, cuyas correspondencias e interrelaciones referenciales permiten hablar de un auténtico espacio de reflexión. En ese sentido, László Beke concebiría más tarde la *New Art History* como corriente pionera, en cuanto focalizada en sistemas de pensamiento no lineales, es decir, en modelos de explicación espaciales. Pero no solo los diagramas históricos se sometían a análisis crítico, sino que la Nueva Historia del Arte también reclamaba el espacio de configuración lógico-relacional para su propia y esclarecedora argumentación<sup>179</sup>.

La espacialización de lo histórico tiene una larga tradición. Su novedad consiste en que en el estudio de la cultura volvemos a ser muy conscientes de esa tradición. Acto seguido trataremos de sondear el calado de la dimensión crítica de la historia dibujada, y de marcar sus límites, que son sobre todo de naturaleza ideológica<sup>180</sup>.

### El espacio histórico retocado

El diagrama histórico encuentra sus requisitos y parámetros concretos en la cartografía: incorpora la ausencia de perspectiva en la representación y los meridianos y los paralelos se recodifican como ejes temporales y espaciales. Pero el mapa geográfico y la visualización cronográfica no solo están estrechamente unidos desde un punto de vista constructivo, sino que contribuyen a la necesidad primordial de orientación. Sin embargo, no se puede hacer

coincidir la imagen de los mapas y la de la historia. Antes bien, el mapa constituye únicamente la lámina de realidad empírica en la que se puede resaltar el espacio abstracto de la historia, como se aprecia en una expresiva tabla cronológica anónima de la era napoleónica [fig. 27]: con su acceso nebuloso a fechas y hechos seguros, este gráfico trata de desviar la atención de la indispensable interacción de modos de representación cartográficos e historio-gráficos, pero las palabras introductorias dirigidas al observador no dejan lugar a dudas de que es precisamente esa composición diagramática lo que permite que la estrategia visual pueda desplegar su efecto:

Esta *Tabla cronológica* presenta una compilación de la historia fácilmente comprensible; desahoga a la memoria, la introducción se puede seguir con facilidad, permite establecer comparaciones sobre el surgimiento y la organización de los diversos estados de Europa, es un todo indispensable para leer la historia con provecho y placer.

Pero ¿qué es lo que se puede leer en esta hoja casi toda ella de color negro? Desde un punto de vista psicológico, este diagrama supone un inmenso acto de supresión, pues sencillamente hace desaparecer grandes épocas de la historia. Alude paródicamente a toda forma de sincronopsis o de cronología épica y aprovecha las sutilezas de la técnica del grabado a media tinta en el claroscuro del espacio monocromo, y asume faltas de nitidez fácticas en favor de una fenomenología visual. Se trata de un caso clásico de retoque histórico. Solo cuando el ojo se acostumbra a un pasado literalmente oscuro, distingue fechas concretas, reconoce nombres de fundadores de religiones o símbolos en forma de cruz. Los sombreados cambiantes que aparecen en la zona de grises de la matriz historio-gráfica reflejan las transiciones fluidas del no saber al medio-saber, mientras que la era de la ilustración debe entenderse literalmente como época de iluminación, pues con ella empieza a aclararse el oscuro espacio-tiempo. Al resaltar los desarrollos democráticos de finales del siglo XVIII, la *Tableau chronologique* pone una nota final optimista por lo que respecta al futuro.

En un principio, la reducción de datos en el diagrama constituye un proceso analítico y teórico. No es el despliegue de conocimiento, sino la supresión de hechos, lo que garantiza las primeras certezas. Pero en la *Tableau chronologique* ese proceso funciona exactamente al revés, y de este modo anticipa de forma gráfica la “demasiada historia” a la que aludía Friedrich Nietzsche, al empujar áreas lejanas del pasado hacia el inconsciente óptico. Paradójicamente, esa invisibilidad es un componente esencial de esta imagen visualizadora. La historia del mundo aparece de forma visible e impenetrable a la vez. En esa dimensión sin acontecimientos de la pura nada histórica tiene lugar una carnavalización de la retórica de la ilustración diagramática. En eso consiste la sorprendente modernidad de esta tabla cronológica, incluso cabría decir su involuntaria postmodernidad.

### Espacio histórico económico

La exitosa trayectoria del diagrama está estrechamente ligada a la transformación capitalista de la percepción. El diagrama practica una economía del conocimiento basada en el empleo de medios ahorrrativos unido a la promesa de una gran ganancia de conocimiento. Con este propósito, William Playfair intentó en el siglo XVIII popularizar la tabla estadística utilizando diagramas de líneas, barras y círculos, a menudo de colores, y potente fuerza óptica. El resultado fue la estadística gráfica que el propio

Playfair se vanagloriaba de haber inventado, ignorando todos los ejemplos y precursores anteriores<sup>181</sup>. Esta osada empresa, que comenzó como prometedora idea de negocio con el desarrollo de modernos estándares diagramáticos, fracasó desde un punto de vista financiero. Solo dio buen resultado en tanto que Playfair ascendió a la categoría de genuino exponente de la ilustración diagramática en Gran Bretaña, aunque su recepción duradera se produjo sobre todo a título póstumo. No obstante, el interés que despertaron sus diagramas en personajes como Luis XVI o Alexander von Humboldt le reportó una gran estima en el extranjero.

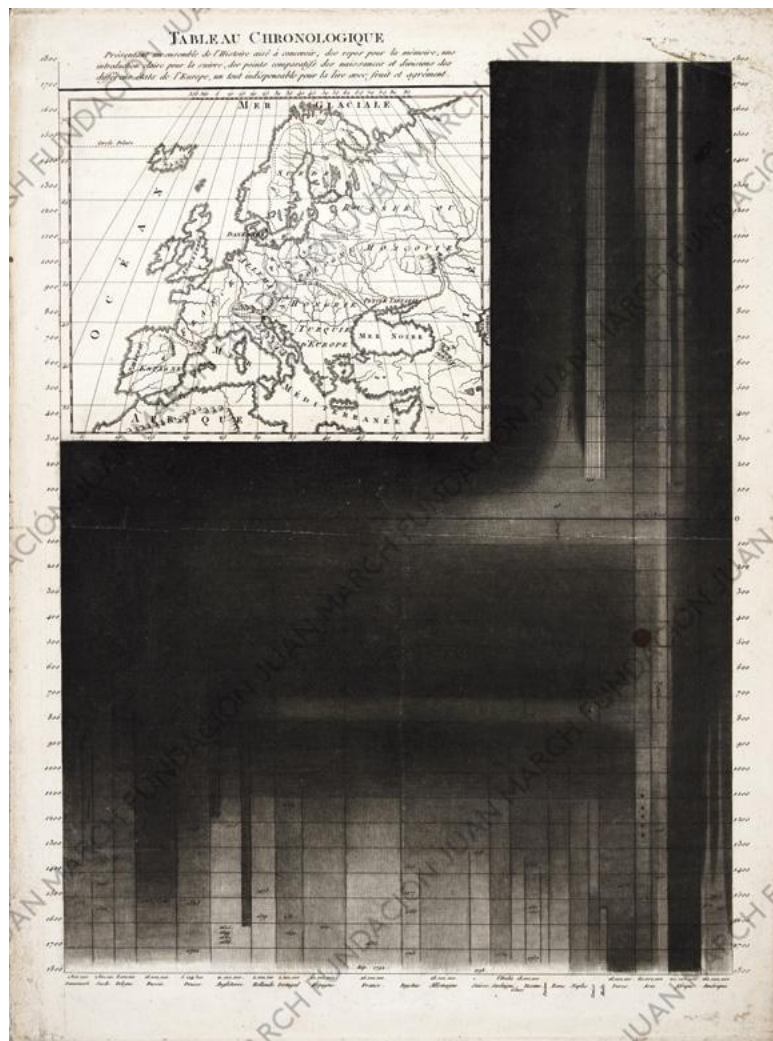
Como ingeniero y economista de formación, Playfair tenía experiencia en el manejo de gráficas. Como antiguo dibujante técnico en la empresa Boulton & Watt –famosa por la construcción y distribución de la máquina de vapor–, su confianza en el dibujo como instrumento de conocimiento era casi ilimitada, puesto que permitía reproducir prácticamente a la perfección “una idea simple y clara”<sup>182</sup>. Recalcaba una y otra vez que sobre todo el “espacio” se podía representar particularmente bien mediante el dibujo, en buena medida porque después se podían trazar en dicho espacio desarrollos temporales<sup>183</sup>. Llevado de ese convencimiento, Playfair exploró y puso en marcha estrategias diagramáticas, cuyo resultado se tradujo en una serie de cuarenta y cuatro diagramas. Publicados por vez primera en 1786 en *The Commercial and Political Atlas* [El atlas político y comercial], Playfair fundó con ellos la estadística gráfica. Este atlas, que fue editado hasta 1801 en tres ediciones corregidas y ampliadas, estaba concebido como obra popular destinada a procurar un conocimiento rápido de los procesos económicos.

Uno de esos diagramas pioneros es el *Chart of the National Debt of Britain from the Revolution to the End of the War with America* [Diagrama de la deuda nacional británica desde la revolución y hasta

el final de la guerra con América] [fig. 28]. Partiendo de una gráfica de línea muy marcada, revelaba hasta qué punto las guerras coloniales inglesas entre 1688 y 1784 fueron financiadas mediante el endeudamiento del estado. El entrecruzamiento irregular de las coordenadas “tiempo” y “dinero” permite datar con precisión acontecimientos históricos que han tenido consecuencias decisivas para el fisco. Pero eso no es todo. Playfair utilizó la estadística gráfica para realizar una crítica pública. Con esta montaña simbólica de deudas en esbelto formato vertical denunció sobre todo la “ruinosa locura” del Gobierno británico que le llevó a hundir cada vez más el presupuesto de la nación a costa de las “generaciones futuras”<sup>184</sup>. Playfair recurrió al método diagramático para criticar la Razón de Estado, porque su objetivo consistía en destapar los negocios del gobierno y relativizar su derecho a ejercer la autoridad abriendo un debate sobre este asunto, poniéndolo en evidencia mediante la estadística. Frente a infinitas columnas de cifras, el valor informativo de una única línea debía hacer reflexionar a unos lectores que, en su mayoría, carecían de formación en economía política, y debía alentarlos a oponerse y a impulsar un desendeudamiento, considerado como urgente en un doble sentido, económico y moral. Pero lo que Playfair no tuvo en cuenta al hacer su crítica, o, mejor, lo que no percibió por falta de distanciamiento histórico frente a los acontecimientos políticos, fue que ese gráfico anguloso también permitía una segunda lectura, hasta cierto punto optimista, a saber, el ascenso cuantificable, intenso y constante de Gran Bretaña como potencia mundial desde finales del siglo XVII.

En el espacio estadístico claramente definido de la factografía se prescinde de toda información que pueda contribuir a crear distracciones, a fin de aumentar la productividad de este tipo de visualizaciones cognitivas. En el campo diagramático

Fig. 27. Anónimo, *Tableau chronologique* [Tabla cronológica], c. 1800. Grabado calcográfico y aguatinata, 46,5 x 34,5 cm. Colección particular





solo se incluyen los datos necesarios para captar la atención y provocar una percepción lo más eficiente posible. Según Playfair, se trataba, como ya hemos dicho, de visualizar “una idea simple y clara” en un espacio de datos relacional. Pero esta simplificación no se debe confundir con la presión selectiva del conocimiento erudito que ayuda a conservar el dominio sobre la información. En este caso, la selección del saber proporciona más bien una estrategia para una nueva producción de conocimiento. Gracias a ella, el gráfico argumentativo adquiere la dimensión de un espacio de reflexión gigante. Podemos resumirlo del siguiente modo: los diagramas eficaces se caracterizan por un diseño purista, conclusión a la que había llegado el crítico Huntly Carter en 1910, en su reseña sobre los *Winchester Charts* [Diagramas Winchester] empleados en el análisis de la historia del arte italiano. Esta apreciación de Carter se basaba en la lectura del texto de Denman Ross, *Theory of Pure Design* [Teoría del diseño puro] (1907), un “útil ensayo sobre diagramática” en el que se abordaban cuestiones de diseño bajo el punto de vista de una estética elemental del orden<sup>185</sup>.

Es evidente que el empleo del diagrama como importante instrumento de conocimiento en el campo económico supuso también la imposición de la idea de eficiencia capitalista, con las implicaciones ideológicas que ello conlleva. Por otro lado, el filósofo y sociólogo económico austriaco Otto Neurath, defensor del “epicureísmo social”, tampoco se arredró a la hora de instrumentalizar esta forma de representación a fin de conseguir sus objetivos<sup>186</sup>, porque el diagrama, y en este caso sobre todo la estadística gráfica mediante pictogramas, se prestan perfectamente a difundir el conocimiento empírico en el campo del análisis social [cat. 37]. El interés de Neurath por la “estadística universal”, en la que debía confluír el conocimiento estadístico procedente de los más diversos ámbitos, está vinculado a su apuesta por la economía planificada y por la posibilidad de acabar con la economía monetaria. Para analizar este enfoque debemos retrotraernos al año 1919, cuando Neurath era presidente del negociado central de economía de la República Soviética de Baviera y responsable de la “socialización total”<sup>187</sup>. Tras la caída del gobierno de los soviets acusado de alta traición, Max Weber intentó ayudarlo ante el tribunal haciendo una declaración como testigo bastante contradictoria. El que promoviera a Neurath para obtener la habilitación en economía política alegó que el acusado mostraba un cierto alejamiento de la realidad en cuestiones de política y economía<sup>188</sup>.

La tensión ideológica existente entre ambos hombres era insalvable, a pesar de los intentos infructuosos de Neurath de ganarse a Weber para sus planes de socialización tras el proceso penal. El *Kathederstreithengst* [profesor pendero] (como Robert Musil se refería a Neurath)<sup>189</sup> defendía imperturbable su idea de una economía planificada y centralizada. Por lo que respecta a esta cuestión, Neurath era y siguió siendo un oponente declarado de Weber, a sus ojos el “sociólogo no marxista más importante de Alemania”<sup>190</sup>. Algo de esa disuasiva fascinación por Weber la encontramos también en el título de su principal obra de estadística gráfica mediante pictogramas, *Gesellschaft und Wirtschaft* [Sociedad y economía] (1930), que mantiene una correlación temática con *Wirtschaft und Gesellschaft* [Economía y sociedad] (1922), el *opus magnum* de Weber publicado póstumamente. El legajo que este dejó con el título de “Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte” [La economía y las potencias y órdenes sociales] recalca la faceta económica como parte esencial de su teoría<sup>191</sup>. En una nota a pie de página, el sociólogo aludía a los tempranos méritos de Neurath en el campo de la

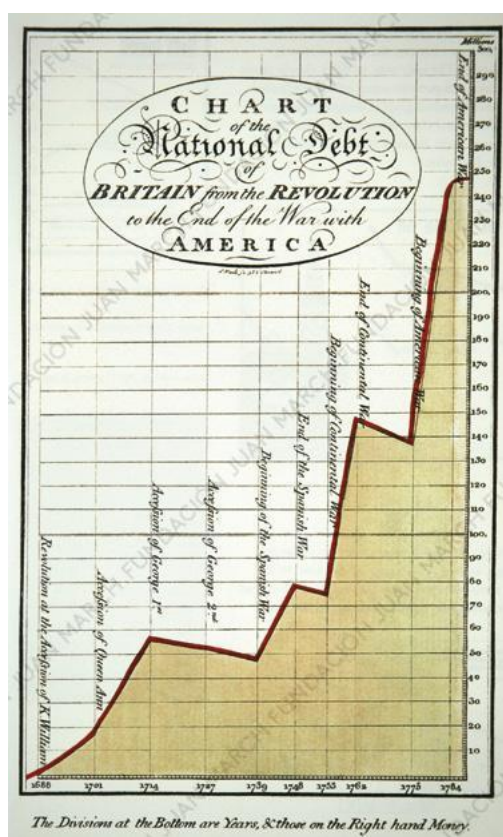


Fig. 28. William Playfair, “Chart of the National Debt of Britain from the Revolution to the End of the War with America” [Diagrama de la deuda británica desde la revolución hasta el final de la guerra con América], en id., *The Commercial and Political Atlas* [Atlas comercial y político]. Londres: Printed for J. Debrett, 1786, tabla 26

problematización de la economía y del cálculo natural, para luego, en la siguiente nota, volver a adoptar un distanciamiento crítico<sup>192</sup>. También había hecho lo mismo con su teoría de la “socialización total” y la “economía planificada”. Weber –ese oponente burgués de Karl Marx– se aferraba al punto de vista de que era imposible prever las consecuencias de los objetivos de la economía nacional propuestos por Neurath. Los comparaba drásticamente con un “salto a las tinieblas”<sup>193</sup>.

Pero Neurath reaccionaba sutilmente ante las discriminaciones ideológicas. Tenemos un buen ejemplo de ello en la mencionada inversión programática del título de su obra fundamental de estadística mediante pictogramas con respecto al *opus magnum* de Weber. Esta inversión equivale a un desplazamiento de la importancia de las categorías de las ciencias sociales. Neurath atribuía a la sociedad el papel que según Weber desempeñaba la economía como principio rector. También formaba parte de este gesto de transmutación semántica de los valores de Weber el que Neurath posicionara la “sociología empírica” defendida por él como concepto opuesto a la “sociología comprensiva” practicada por Weber<sup>194</sup>. Neurath destacó lo que significaba este enfoque a partir de docenas de estadísticas mediante pictogramas que versaban sobre problemas de inmediato interés político-social.

### El espacio histórico espiritual

Para un antimetafísico combativo como era Neurath, cuya “pedagogía mediante pictogramas” se fundaba en hechos empíricos, el congreso antroposófico celebrado en 1922 en Viena brindaba la ocasión perfecta para ajustar cuentas con la “reconfiguración del orden económico y social” de Rudolf Steiner. Neurath criticó la osadía antisocialista con la que ese planteamiento contribuía sin el menor escrúpulo a la “economía capitalista salvaje”<sup>195</sup>. Reprochaba al “sacerdote seglar” Steiner que se explayara “hasta el infinito” en la exposición de sus ideas en sus conferencias, y que con sus explicaciones, analogías y metáforas gráficas dejara una impresión caótica en los oyentes, o al menos en aquellos que mantenían un distanciamiento crítico frente a la “región nebulosa del mundo religioso” (Marx)<sup>196</sup>.

De hecho, el amplio abanico de temas sobre los que Steiner trató de instruir al público en más de quinientas conferencias impartidas a lo largo de su vida, suponía un inmenso desafío para los oyentes. Pero al final era el carisma del orador lo que cautivaba a muchos de ellos, incluso aunque al principio se mostrasen bastante escépticos ante los planteamientos del “pedagogo”, como le ocurrió al teórico ruso del simbolismo Andrej Belyj. Este escuchó por vez primera una conferencia del autor teosófico en 1912, y nos ha dejado un elocuente testimonio de su capacidad de transformación retórica, que le permitía recurrir a todo tipo de registros para convencer al oyente. El propio giro antroposófico de Belyj fue resultado de ese talento:

Steiner habla colérico, seco, con voz de bajo, a veces empieza a gritar y otras a cantar suavemente, pero habla de tal forma que cada palabra queda grabada en tu alma como una señal indeleble. Comparadas con Steiner, todas las personas a las que he escuchado en mi vida son como bebés en cuanto a la capacidad puramente externa de hablar de forma eficaz; a veces dirige las palmas de las manos enérgicamente contra los oyentes, y ese gesto funciona casi como un golpe físico en el rostro. [...] en el transcurso de la conferencia fue un español, un incendiario, un cardenal católico, un maestro de escuela y un

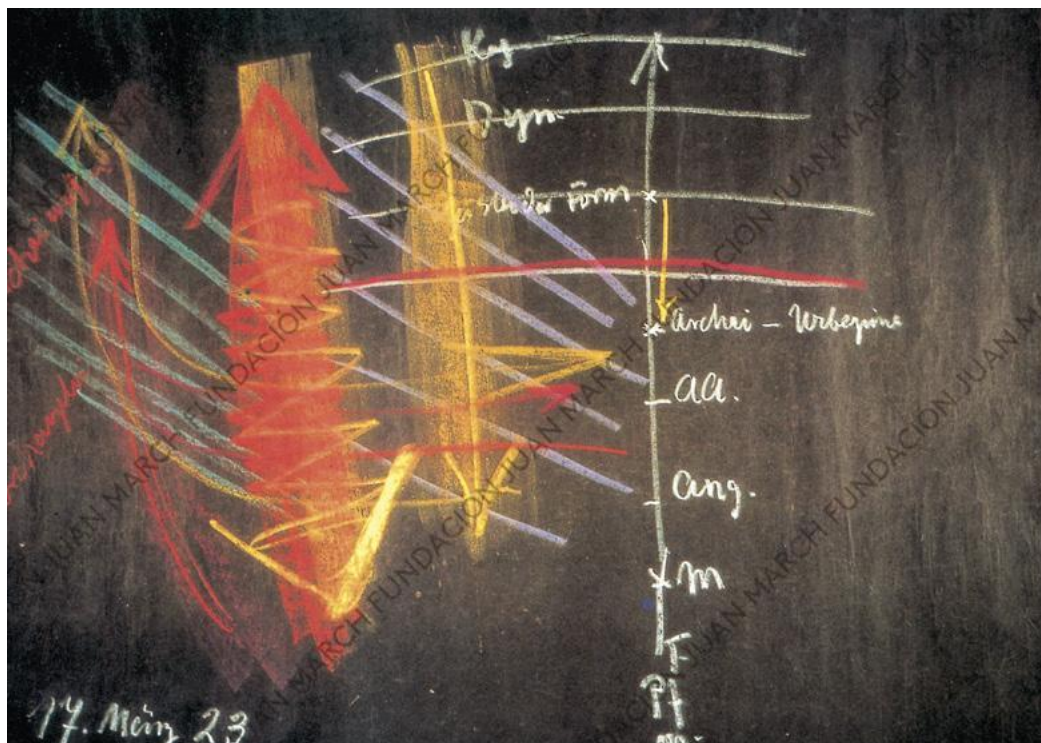


legendario guerrero nórdico. Su mirada tenía una fuerza y una violencia como yo 'jamás había visto en ninguna otra persona'.<sup>197</sup>

Cuando en estas exposiciones improvisadas, basadas únicamente en notas, Steiner manifestaba su posición sobre contextos socioeconómicos difíciles de comprender, fenómenos espirituales o constelaciones históricas concretas, recurría a un instrumento auxiliar de eficacia probada como es el dibujo en la pizarra. Dibujaba uno, dos, a veces tres gráficos por conferencia. Por tanto, Steiner fue uno de los dibujantes de diagramas más productivos de principios del siglo XX. Estaba convencido de que la traslación de sus pensamientos a un espacio de visualización compuesto por gráficos y símbolos le permitía explicar mejor su ideología. Dibujar y escribir en la gran pizarra negra con tizas blancas y de color era solo un instrumento auxiliar didáctico. Al principio, después de cada conferencia se borraba la pizarra. Pero la transferencia que supone la materialización de una idea en el acto de dibujar generaba nuevas evidencias cognoscitivas<sup>198</sup>. Y para permitir que esto también siguiera ocurriendo a largo plazo, a partir de agosto de 1919 la pizarra se empezó a forrar con un papel negro sobre el que Steiner desa-

**Fig. 29.** Rudolf Steiner [Die Kreuzzüge] [Las cruzadas], 1923. Tiza sobre papel, c. 100 x 150 cm. Rudolf Steiner Archiv, Dornach (Suiza)

**Fig. 30.** Joseph Beuys, *Das Kapital Raum 1970-77* [Espacio El capital 1970-1977], 1980. Detalle de la instalación en el Museum für Gegenwart, en la Hamburger Bahnhof de Berlín



rollaba sus bosquejos, para después poder archivar esos pliegos de papel<sup>199</sup>.

La praxis de la mediación gráfica de Steiner se debía a la experiencia que había cosechado como profesor en Berlín durante el cambio de siglo. Entonces daba clase en la escuela para trabajadores que Wilhelm Liebknecht había fundado en 1891. Allí impartió cursos y seminarios prácticos de historia entre 1899 y 1904, al principio con un enfoque de inspiración marxista. Pero al final comprobó que su "método histórico idealista", que contraponía a una concepción materialista de la historia, tenía muy buena acogida entre los trabajadores, y esa experiencia le marcó<sup>200</sup>. Steiner desarrolló su actividad expositiva rutinaria sobre el trasfondo de esa recepción positiva, y empezó a defender la teoría teosófica con creciente fuerza persuasiva. Finalmente, ese fue también el motivo de su despido como profesor de la escuela.

Es de suponer que Steiner ya aprovechaba la esquematización diagramática del conocimiento a la hora de aplicar su "método histórico idealista". Pero seguir la argumentación visual no resultaba fácil a todos sus oyentes, y menos aún la reflexión posterior a partir de los dibujos hechos en la pizarra. A diferencia de Steiner, que prefería enseñar sus cosmovisiones lápiz en mano, el observador de sus gráficos no siempre obtenía conocimiento de ellos, y mucho menos de forma inmediata. Hasta sus más próximos correligionarios, como su mujer, Marie Steiner von Sivers, tenían dificultades para adentrarse en el espacio de pensamiento generativo de estas representaciones gráficas. No obstante, Steiner les recomendaba de forma casi autoritaria afrontar esas dificultades, que se debían, tal como él declaraba, al hecho de que no existe ningún camino que lleve directamente del saber cognitivo ("ciencia del cerebro") al saber emotivo ("sabiduría del corazón"). Para que ese camino fuera lo más corto posible había que contemplar los dibujos como si fueran símbolos, pues Steiner estaba convencido de que los símbolos siempre representan algo así como una "puerta de acceso al espíritu"<sup>201</sup>.

Para mantener lo más abierta posible esa "puerta de acceso" esotérica, Steiner trabajaba con un amplio espectro de figuras gráficas. Los expertos diferencian más de cien figuras concretas<sup>202</sup>. Los signos lógicos gráficos como círculos, espirales o paréntesis tenían significados diferentes, pero otorgaban consistencia y plausibilidad iconográfica al contenido de desbordante variedad temática que abordaban sus dibujos. Por ejemplo, Steiner ofrecía una nueva explicación espiritista de las cruzadas medievales utilizando flechas e interpretando con ímpetu configurador el espacio histórico como campo de fuerza [fig. 29]<sup>203</sup>. El esquema que dibujó como acompañamiento a la conferencia "Die Impulsierung des weltgeschichtlichen Geschehens durch geistige Mächte" [El impulso del acontecer de la historia mundial a través de los poderes espirituales] (17 de marzo de 1923) sirve para identificar patrones historiográficos. Este proceso se basa en el principio diagramático que consiste en describir el patrón de un acontecimiento complejo mediante su resolución en gráficos sencillos. Al reducir el espacio histórico a una definición semiótica mínima, Steiner conseguía que las escenas históricas aparecieran como estructuras relacionales. Visto así, Steiner era un estructuralista. Buscaba las estructuras ocultas de las guerras de religión entre Oriente y Occidente, y las detectaba en una lucha espiritual de cualidades suprahistóricas<sup>204</sup>. En el dibujo se han omitido de forma consecuente las relaciones geográficas entre el Este y el Oeste, de las que Steiner habló en su conferencia. Sin embargo, la lucha espiritual entendida como enfrentamiento



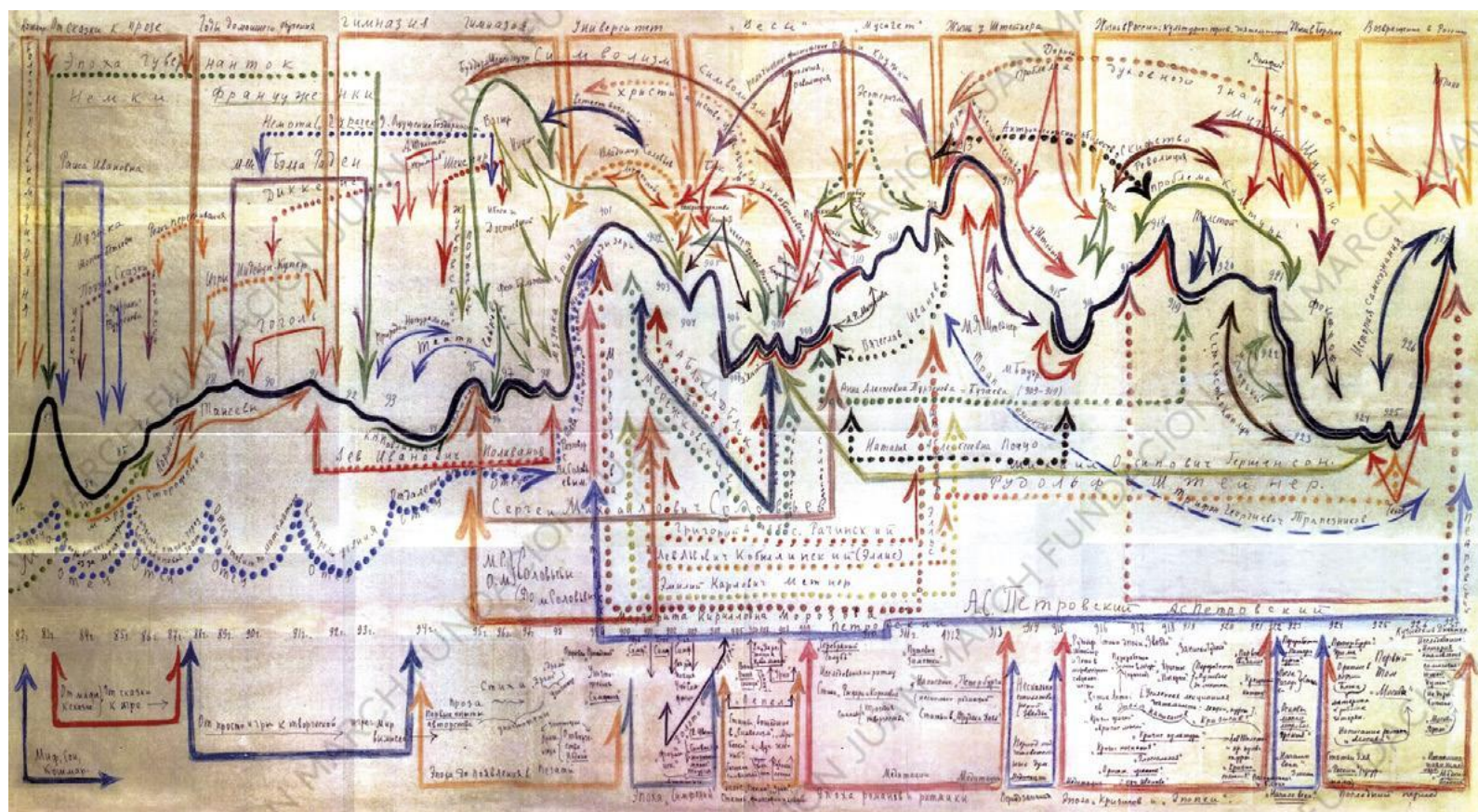


Fig. 31. Andrej Belyj, *Linija žizni* [Línea de la vida], c. 1927. Lápices de colores, tinta y grafito sobre varios papeles adheridos entre sí, 66 x 125 cm. Museo Andrej Belyj, Moscú

conflictivo entre un arriba y un abajo se simboliza mediante varias flechas. La flecha amarilla situada a la izquierda del eje central de la imagen ha sido dibujada con un trazo grueso, como gesto de descenso pesimista; por el contrario, el pujante vector blanco situado a la derecha responde al gesto de ascenso glorificador. Ambos definen esa poética oculta del espacio indexical en que se asienta la imagen antroposófica del mundo de Steiner. (Ciertamente se trata de una cosmovisión que funciona sin los puntos de referencia constructivos de una antropología crítica.) Las flechas están tomadas de la cartografía de las campañas militares, sin pretender reproducir con su forma abstractiva nada de la fatal realidad de la guerra que acababa de desfigurar Europa. Más bien representan un juego dinámico de fuerzas de la naturaleza primordial que debe leerse como trasunto de “relaciones histórico-geográficas”<sup>205</sup>. Por tanto, el dibujo no solo tematiza tensiones y oposiciones históricas, sino también la gradación intermedia entre ellas. Esa escala graduada del desarrollo se declina en su totalidad mediante letras y abreviaturas, desde el reino mineral situado en la parte inferior hasta la jerarquía angélica ubicada arriba, todo ello ligado entre sí mediante una duplicación o superposición de flechas y mediante líneas de fuerzas transversales. Las secciones destacadas en la escala de desarrollo esotérica trazada con tiza blanca –desde la aparición del ser humano hasta los “espíritus de la forma”– se indican con un asterisco.

El espacio de la historia universal explorado gráficamente por Steiner se caracteriza por una cierta permeabilidad. Eso se debe en buena medida al hecho de que era un dibujante asistemático. Steiner dibujaba alternando varias pizarras, y no siempre allí donde el tema más lo reclamaba, sino donde se encontrara en cada momento<sup>206</sup>. La espacialización inconexa de la voz forma parte de la dramaturgia de la docencia. Muy otra será después la forma de proceder, por ejemplo, de Joseph Beuys. Su irrefrenable locuacidad le llevaba a llenar hasta los bordes con escritura y dibujos una pizarra tras otra, a fin de servirse de un plus de palabras para dotar a su pensamiento plástico de una mayor plausibilidad en forma de argumentos “all over” [fig. 30]. Por el

contrario, la imagen de la historia de Steiner está planteada como un sistema abierto, no existe un marco formal que ponga límites a sus dibujos.

Las superficies marcadamente vacías son una característica esencial de los dibujos que Steiner hacía en la pizarra, como ya observara Emil Schweigler<sup>207</sup>. Por el contrario, el formato y el color desempeñan un papel subordinado. La superficie vacía es ante todo un *escenario*, y en cuanto hay que incluirla en la reflexión como magnitud indiferenciada, se convierte en un espacio abstracto para la reescenificación simbólica de las cruzadas medievales. La interpretación antroposófica de ese vacío está clara. Se entiende como superficie de proyección psicológica del observador, que queda expuesto a sí mismo en la confrontación con la nada en la pizarra. En un sentido básico y general la superficie vacía también se puede entender como espacio libre. Permite al observador integrarse en el esbozo gráfico, es decir, continuar pensando en esas direcciones que solo se han bosquejado y no se han seguido desarrollando.

Aunque para Steiner no existía una diferencia esencial entre viajar con el lápiz de dibujo sobre el “mapa de Europa” y describir verbalmente las grandes batallas de la historia mundial o las luchas de poder espiritual, al final daba preferencia a la representación visual. El espacio esquematizado como “reproducción externa” de procesos históricos en forma de corrientes que siguen direcciones opuestas debía servir para visibilizar claramente unos principios universales que abarcaban múltiples épocas<sup>208</sup>. Ese espacio histórico no sigue la geometría

euclidiana. En lugar de la perspectiva geométrica, se desarrolla una especie de perspectiva cromática con tizas de colores que visibiliza el “libre movimiento del alma en el cosmos”, expresado de forma idealizada<sup>209</sup>. Pero bajemos al prosaico nivel de los hechos: Steiner presenta las cruzadas del Medioevo como ejemplo paradigmático que tiene una relevancia espiritual en el presente. Mediante la madurada dramaturgia de las flechas, bosqueja un espacio de acción historiográfico cuya dimensión normativo-ideológica trata de inculcar de modo sugestivo en el oyente/observador. Los dibujos que Steiner hacía en la pizarra y sus elementos formales aparecen determinados de forma decisiva por la estrategia de convencimiento gráfica de este reformador del mundo.

Lo que para Steiner se presentaba de forma típica e ideal como macro-tendencia historiográfica, no se refleja ni siquiera de manera aproximada en el microámbito de la historia vital individual, como muestra el ejemplo de Belyj. Este ferviente seguidor de la antroposofía llegó a Dornach junto a su futura esposa en febrero de 1914 para contribuir como tallador de madera en la construcción del Goetheanum, centro mundial del movimiento antroposófico levantado en Dornach (Suiza), hasta el momento de marchar como soldado a Rusia en 1916. Allí conoció a Steiner, no solo como orador sino también como dibujante, con ocasión de las conferencias que daba los domingos en la carpintería<sup>210</sup>. Cuando más tarde el propio Belyj, siguiendo una sugerencia del crítico literario Ivanov-Razumnik, tomó los lápices de colores para periodizar su producción literaria en el año 1927, su evolución ritmada en etapas de siete años desembocó rápidamente en un diagrama “caótico” [fig. 31]<sup>211</sup>. Las flechas, empleadas de forma argumentativa en el campo espacial de fuerzas integrado por influencias espirituales, relaciones personales y fases creativas, tenían como cometido destacar la potencia explicativa de ese autoanálisis multifactorial. La *Linija žizni* [Línea de la vida] de Belyj, con un movimiento que discurre en ocasiones de un lado a otro y a veces de modo antitético, ofrece una argumentación cambiante, que es ante todo un psicograma del autor<sup>212</sup>.



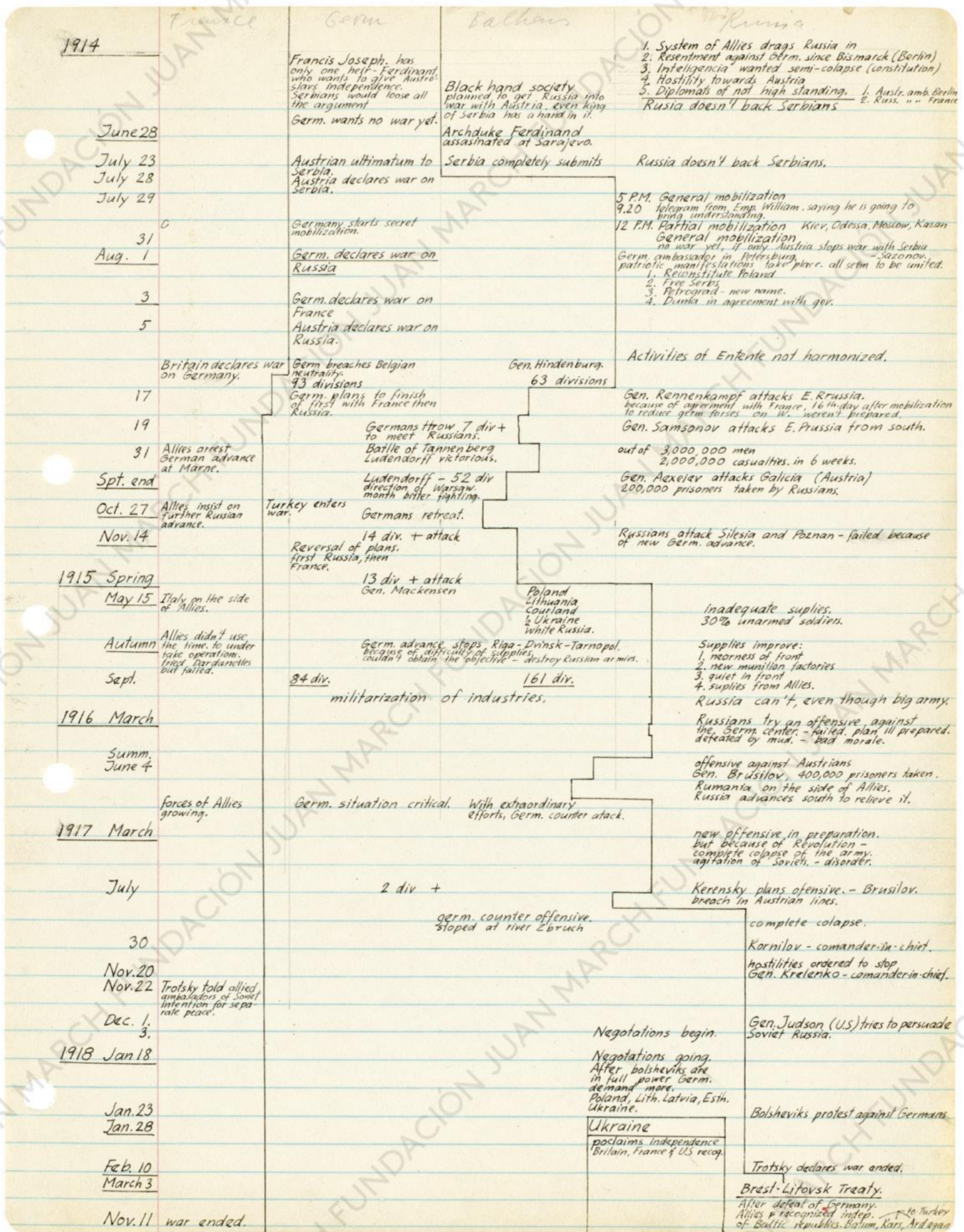


Fig. 32. George Maciunas, Chronology: 1881-1934 [Cronología: 1881-1934], detalle, c. 1953-54. Pluma y lápiz sobre papel rayado, 26,4 x 21,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift



## Espacio histórico vectorial

El diagrama histórico es un espacio de configuración cuya conformación gráfica está sujeta al pensamiento plástico. Aunque el espacio diagramático emplee los más diversos formatos, está claramente estructurado. Por ejemplo, los acontecimientos importantes se pueden marcar con un código cromático, los lugares destacados recalcar con recuadros, y las unidades más grandes agrupar entre corchetes<sup>213</sup>. Por tanto, los diagramas históricos son imágenes con una semántica que sigue leyes propias, y que resulta particularmente informativa cuando se trata de mostrar interrelaciones causales. El parámetro “causa-efecto”, basado en un enfoque causal, probablemente tenga en la flecha su símbolo más característico. El vector como instancia lógica gráfica es sinónimo de una rigurosa cadena deductiva. Como signo indexical muestra relaciones de dependencia, nos ayuda a seguir las vías de influjo en el espacio topológico de la historia dibujada. En consecuencia, la flecha invita, por un lado, a mirar de manera relacional, y, por otro, sirve también para recalcar la potencia explicativa de los diagramas.

Teniendo en cuenta esto, el historiador del arte inglés John Willett presentó en 1978 un esquema evolutivo, en el que trató de bosquejar con líneas de fuerza de color negro y diversos tonos de gris la compleja fase de consolidación de la modernidad artística durante la república de Weimar [cat. 354]<sup>214</sup>. Con este esquema dispuesto deliberadamente en varias capas, que incluye también el anclaje en el plano político-social, Willett aplicaba un importante correctivo al afamado gráfico de Barr. Este había prescindido por completo de las interconexiones de las vanguardias históricas fuera el ámbito estético, a fin de afirmar la lógica propia del arte en el marco de una diferenciación estilística interna<sup>215</sup>. Willett, por el contrario, generó una imagen de múltiples planos con ayuda de un orden entrelazado, compuesto por flechas que se entrecruzan. Estos planos otorgan al espacio plano y bidimensional del gráfico una profundidad dinámica en la que también se refleja en buena medida el intenso afán de interconexión transnacional como práctica vanguardista global<sup>216</sup>.

## El espacio histórico tabular

La historia nunca es aespacial. Todo lo contrario, siempre tiene una especificidad local. La espacialidad es una dimensión necesaria de los acontecimientos históricos, cuyo pleno alcance solo se per-

cibe como es debido en la ocupación estratégica del espacio en nombre de una política fatal de “Blut und Boden” [Sangre y tierra]<sup>217</sup>. Para dotar de forma gráfica al juego de fuerzas territoriales de las energías militares, el historiógrafo del movimiento Fluxus, George Maciunas, se concentró en la línea cuando creó sus primeras tablas históricas en los años cincuenta [fig. 32]. Maciunas empleaba papel de escribir corriente para elaborar sus cronologías de la historia europea, trazadas a pluma con precisa limpieza sobre una amplia superficie. El lineado azul claro y la vertical de color rosa en el margen izquierdo del papel se ofrecen como modelo interpretativo espacio-temporal, pues generan la estructura básica bidimensional de una red de coordenadas. La yuxtaposición espacial y la sucesión temporal forman una estructura que permite ordenar el conocimiento historiográfico. El eje espacial y el eje temporal establecen una relación matemática entre los datos concretos que permite hacer afirmaciones cuantitativas.

En un principio, Maciunas desplegó su diagrama histórico en ese retículo compuesto de hileras y columnas a través de una ordenación espacial que –como expuso Kant en su *Crítica de la razón pura* (1781)– es indispensable para almacenar lo “científicamente conocido”<sup>218</sup>. Por lo pronto, era el espacio historiográfico lo que interesaba a Maciunas y lo que sometió a su voluntad de ordenación sincronóptica. Partiendo de los acontecimientos políticos que han tenido lugar en Francia, Inglaterra, Alemania, los países balcánicos y Rusia, Maciunas representó tabularmente la historia europea con una topografía abstracta partiendo de puntos de vista geográficos. Comparaciones con China, Japón y Estados Unidos completan esta imagen histórica marcada por los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial<sup>219</sup>. Entre los estados nación se han trazado líneas divisorias verticales, de modo que los países se alinean unos junto a otros de forma paritaria. Maciunas se sirvió sobre todo de esas líneas divisorias para enseñarnos a pensar de nuevo la historia en zonas espaciales delimitadas. Las definió como columnas y de ese modo pudo llevar a cabo una diferenciación regional del pasado. Estas líneas, trazadas con regla, discurren largo tiempo en paralelo, pero tan pronto como hay que registrar enfrentamientos bélicos entre los países se transforman sin problemas en líneas de frente, como si se tratase de un rompecabezas. Su trazado irregular marca ahora los desplazamientos territoriales resultado de las campañas militares. Por tanto, la línea vertical que discurre formando meandros es el índice de la ordenación geopolítica

del espacio que los avances militares y los combates en retirada redefinen una y otra vez. Si uno compara las líneas entre sí, enseguida tiene claro que la agresión alemana de mediados de agosto de 1914 a noviembre de 1918 pudo concentrarse en la anexión del Este solo porque el frente occidental se mantenía estable. La historiografía, tal como la esquematiza aquí Maciunas, abre a la historia un espacio de acción que aparece ligado a la escritura, pero sobre todo al trazado polivalente de líneas.

## Tipologías individuales

El modelo de esquema evolutivo historiográfico se basa en la suposición de que existe algo así como una convención de la visualización. De hecho, el debate sobre la generación de evidencia visual se centra en las imágenes de las ciencias naturales como si nosotros, en las humanidades, no pudiésemos argumentar, reflexionar y obtener también nuevos conocimientos con, mediante y a través de construcciones históricas diagramáticas. A diferencia de la formación de modelos de las ciencias naturales, que tratan de generar algo así como *objetividad* a través de procesos de automatización, los diagramas historiográficos están sujetos a fluctuaciones subjetivas, es decir, ideológicas, aunque sus ordenaciones espaciales, estructuradas predominantemente siguiendo las reglas estrictas del sistema de coordenadas, puedan enganar al respecto<sup>220</sup>. Así, con su anguloso gráfico, Playfair hizo una dura crítica de la política de endeudamiento del Gobierno británico. Neurath apostó por la potencia reformadora social de la ilustración visual mediante estadísticas gráficas mediante pictogramas. Por el contrario, Steiner defendió la idea de un evolucionismo espiritual, que visualizó a partir de un sencillo conjunto de signos. A su vez, Willett trató de corregir con su enfoque pluricausal la idea conservadora de un arte autónomo considerado como un fin en sí mismo, y Maciunas utilizó la retícula para reproducir la geopolítica del espacio como representación escénico-abstracta. Estas formas heterogéneas de plantear la formación historiográfica de modelos inspiradas en diferentes puntos de vista abren nuevas perspectivas, necesarias para analizar a fondo el pasado una y otra vez. Es cierto que, al final, el texto también cumple esta función epistémica, pero no lo hace con la evidencia gráfica propia de los diagramas. El arte de la diagramática consiste en agotar sus amplias posibilidades configuradoras, a fin de alcanzar puntos de vista esclarecedores.

## NOTAS

Este texto se basa en la segunda edición ampliada del libro de la autora *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas* [El arte de la diagramática. Perspectivas de un nuevo paradigma de la ciencia de la imagen]. Bielefeld: Transcript, 2017.

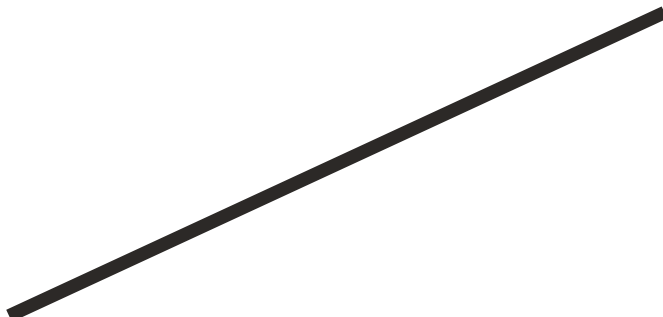
1. Mersch 2006, pp. 103-4; Bucher 2008, p. 3, y también la definición de carácter epistemológico de trabajo con diagramas en Wöpking 2016, p. 59.
2. Lema publicitario en la revista *Fortune* 1945, p. 177.
3. Teoría estética a la que el historiador de arte Horst Bredekamp dedicó en 2010 un libro, *Theorie des Bildakts*, traducido al castellano por Akal en 2017 como *Teoría del acto icónico*. Cf. Bredekamp 2010 [N. del Ed.]. Cf. además, desde un punto de vista crítico, Büchsel 2019.
4. Goethe 1891, p. 230.
5. Anotación en el diario el 29 de julio de 1810. Cf. Goethe 1891, p. 143.
6. Goethe en una carta a Wilhelm von Humboldt de 31 de agosto de 1812. Cf. Goethe 1900, p. 84.
7. *Ibidem*.
8. Meyer 1974, p. 10.
9. Goethe en una carta a Johann Heinrich Meyer de 10 de noviembre de 1812. Cf. Goethe 1900, p. 128; Holtzhauer 1974, p. 9.
10. Este es el sobrenombre con el que se conocía al suizo Meyer, consejero de Goethe en materia artística. En alemán de Suiza (o Schwyzerdütsch), dialecto en el que se manejaba Meyer, “Kunst” (arte) se pronuncia “Kunscht” [N. del Ed.].
11. Goethe 1826, p. 183.
12. *Ibidem*, p. 182. Sobre la altura de Goethe (172,4 cm en el año 1824), cf. Hesse 1997, p. 80.
13. Goethe en una carta a Sulpiz Boisserée del 27 de junio de 1826. Cf. Goethe 1907, p. 73.
14. Goethe 1899, p. 209.
15. Sobre la historia del surgimiento y recepción de la tabla de Meyer, cf. Rössler 2014.
16. Soret 1929, p. 471.
17. Winkelmann 1972, p. 9.
18. Gauthier 1911.
19. Sobre la burocratización en el siglo XIX, cf. Segelken 2010.
20. Huber y Kerscher 1998.
21. Bredekamp, Schneider y Dünkel 2008.
22. Bredekamp 2004, p. 18.
23. Bredekamp 2005b.
24. Mitchell 1981, pp. 622-23; y desde una perspectiva filosófica, Krämer 2016.
25. Cf. Bonhoff 1993; Böhmeler 1999; Krause 1999; Gormans 2000; Bogen y Thürlemann 2003; Schmidt-Burkhardt 2003; Wendler 2003; Bogen 2005; Bredekamp 2005b; Schmidt-Burkhardt 2005b; Schneider 2005; Maldonado 2006; Schmidt-Burkhardt 2007; Müller 2008; August 2009; Heck 2009a; Heck 2009b; Siegel 2009; Bauer y Ernst 2010; Garcia 2010;

- Schmidt-Burkhardt 2011a; Schmidt-Burkhardt 2011b; Leeb 2012b; Bauer 2013; Boschung y Jachmann 2013; Hönes *et al.* 2013; Rottmann 2013; Thiel 2013; Vogelsang 2013; Cortjaens y Heck 2014; Bauer 2016; Dell 2016; Schneider *et al.* 2016; Ulama 2016; Rendgen 2018; Gremse 2019.
26. Ong 1958; Ong 1959; Legner 1975; Ferguson 1987.
27. Bucher 2008 ofrece una visión de conjunto sistematizadora de los desarrollos más recientes.
28. Auerbach menciona esta expresión, “äußerlich anspruchlosen Kunst”, en su libro *Die graphische Darstellung*. Cf. Auerbach 1914, p. 4 [N. del Ed.].
29. A lo sumo se encuentran inicios de ello en el ámbito de la divulgación: cf. Bocola 2001.
30. Onians 2004; Onians 2008.
31. Gombrich 1972, p. 91.
32. Gombrich 1984, p. 146.
33. Sobre el desarrollo de esta expresión, cf. Knorr-Cetina 1999, pp. 245-63 [N. del Ed.].
34. Sobre Jean Clair, cf. Schmidt-Burkhardt 2005a, pp. 70-72.
35. Dodge y Kitchin 2001.
36. Meinhardt 1984.
37. En 1982, la conferencia “The New Art History?”, organizada por la Middlesex University de Londres y la revista cultural *Block*, tuvo enseguida una amplia aceptación entre los historiadores de arte más radicales. Esta expresión, que ponía en entredicho el carácter unidireccional de la narrativa tradicional dominante, se popularizó a partir de 1986 a raíz de la publicación de A. L. Rees y Frances Borzello (eds.), *The New Art History*. Cf. Rees y Borzello 1986 [N. del Ed.].
38. Beke 2003, p. 395.
39. Bogen y Thürlemann 2003, p. 3.
40. *Current Biography* 1948, p. 25. Cuando hoy se habla de “diagrammatic thinking” se hace en referencia a Charles Saunders Peirce y Gilles Deleuze. Sobre esto, cf. Gerner 2010.
41. Cf. Gehring *et al.* 1992; Bonhoff 1993; Moretti 2005; Krämer 2009; Krämer 2014; Rosenberg y Grafton 2010.
42. El *giro lingüístico*, expresión empleada en 1953 por Gustav Bergmann para describir el modo de hacer filosofía iniciado por Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (donde el autor reflexiona sobre la lógica y el lenguaje), hace referencia a un cambio metodológico según el cual el trabajo conceptual de la filosofía requiere de un análisis previo del lenguaje [N. del Ed.].
43. Schmidt-Burkhardt 2005b, pp. 114-84; en sentido crítico con la ideología de la influencia, cf. Brevern 2018, pp. 318-24.
44. Este concepto, que hace referencia a la ordenación lógica de los elementos en un objeto para que resulte útil (y de paso atractivo) fue introducido por Donald A. Norman en *The Psychology of Everyday Things*. Cf. Norman 1988 [N. del Ed.]. Cf. además Tversky 1995; y sobre los principios de ordenación espacial de la representación topológica, cf. Willits 1997, pp. 70-89.
45. Krämer 2009; Krämer 2014; Weigel 2008.
46. Cf. Römer 2000, p. 159, que recurre a Certeau 1988, p. 218.
47. Sobre la visualización diagramática de lo invisible, cf. Gormans 2000, p. 53; sobre el diagrama como imagen tipo de la visión indirecta, cf. Bexte 2007, p. 326.
48. Sobre el modo de lectura estética del gráfico de Barr, cf. Tufte 2006, pp. 62-68.
49. “Barr’s diagram [...] is like all abstract paintings a visual machine for the generation of language” [El diagrama de Barr (...) es, como todas las pinturas abstractas, una máquina visual para la generación de lenguaje], cf. Mitchell 1994, p. 234.
50. En casos excepcionales el diagrama también se ha empleado como medio metodológico probatorio, como muestra un curioso ejemplo procedente de estudios de investigación sobre el Medioevo, cf. Korbel 1983.
51. Sobre las ventajas de los saltos de la mirada, los denominados movimientos sacádicos (movimientos rápidos del ojo) en la representación gráfica, cf. Auerbach 1914, p. 4.
52. Guattari 1993, p. 85.
53. Sobre la productividad intelectual de los espacios vacíos, los huecos y los baldíos informativos, cf. Dotzler y Schmidgen 2008.
54. Kubler 1962, p. 124. Sobre la praxis diagramática de Kubler, cf. Heck 2016.
55. O’Hara 1993.
56. Newton 1956, pp. 239-40.
57. Tversky 1995, p. 47.
58. Reichle, Siegel y Spelten 2008.
59. Heck 2009a.
60. El autor desarrolla este concepto en su libro *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Cf. Rheinberger 1992 [N. del Ed.].
61. Bonhoff 1993, pp. 7-8.
62. Deleuze 1975, p. 1223; Clément y Deleuze 1980, p. 100.
63. Mitchell 1981, pp. 622-23.
64. Nelson 1997, p. 29.
65. Szöke 1998.
66. Schmidt-Burkhardt 2005b, pp. 114-60.
67. Sobre los préstamos diagramáticos que Krauss toma del grupo de Klein, del grupo de Piaget y del *Esquema L* de Jacques Lacan, cf. Krauss 1979, pp. 36-38; Krauss 1993, pp. 22-24 y 74-75; Prange 2003, pp. 65-72.
68. Sobre la concepción crítica de la escritura del estructuralismo francés, cf. Mersch 2002.
69. Jay 2003, p. 137.
70. Gombrich 1963, p. 156.
71. Gombrich 1972; Gombrich 1975.
72. Kostelanetz 1975, pp. 6-7.
73. *Ibidem*, p. 3.
74. Peirce 1932, pp. 156-73.
75. Goodman 1976, pp. 229-30.
76. *Ibidem*, p. 230.
77. Schapiro 1978, p. 229.
78. La historieta apareció en la revista satírica alemana *Kladderadatsch*. En ella se hace una burla de la operación de la RAF, bautizada como “Ofensiva *Non-Stop*”, contra la Luftwaffe en el Canal de la Mancha, cuyo fin era el de entorpecer el avance alemán en el Este (*Non-Stop* porque los ataques ingleses se sucedían sin interrupción, de tres a cinco veces al día). La operación no tuvo éxito [N. de E.].
79. “Relatively ‘replete’ and ‘attenuated’”, Goodman 1976, p. 230, nota 2.
80. Thürlemann 1990, p. 182.
81. Bogen y Thürlemann 2003, p. 2.
82. Wagner 1996; Pörksen 1997.
83. Boehm 2004, p. 42.
84. Bogen 2005.
85. Schmidt-Burkhardt 2005b, pp. 25-39 y 429-46. Desde la perspectiva de Peirce, cf. Bogen 2007, quien extrae del diagrama, tomado como imagen cognitiva, una faceta lógico-experimental adicional.
86. Leeb 2012a.
87. *Ibidem*, pp. 9-10.
88. Leeb 2013; Schmidt-Burkhardt 2017, pp. 242-52 y 263-70.
89. Mitchell 2005.
90. Sobre las diversas facetas de la imagen del conocimiento, cf. Raulff y Smith 1999.
91. En lingüística, la indexicalidad alude a las expresiones cuyo significado solo aparece completo dentro de un contexto. Así, expresiones indexicales son por ejemplo “esto”, “aquí”, “yo”, “mundo”..., que adquieren sentido a partir del contexto en el que se enuncian [N. del E.].
92. Sobre el debate acerca de la relevancia de la imagen en las ciencias de la naturaleza, cf. Galison 2002, pp. 300-23.
93. Giedion 1948, p. 10.
94. *Ibidem*, p. 11.
95. *Ibidem*.
96. Bachelard desarrolla el concepto de “espacio de configuración” en su libro *La Poétique de l’espace*. Cf. Bachelard 1957.
97. Schlögel 2003, pp. 81-259.
98. En 1956 Jürg Spiller recopiló por primera vez parte del ingente material didáctico-teórico desarrollado por Paul Klee en la Bauhaus de Weimar y Dessau en un libro que tituló *Paul Klee: Das bildnerische Denken*, de donde proviene la expresión empleada aquí por la autora. Cf. Spiller 1956 [N. del Ed.].
99. Con esta expresión se remite al libro de Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*. Cf. Arnheim 1969 [N. del Ed.].
100. Sobre el diagrama como genuina herramienta del pensamiento e “instrumento probatorio”, cf. Baigrie 1996.
101. Gormans 2000, pp. 52-53.
102. Brecht 1991, p. 118.
103. *Ibidem*, pp. 118 y 121.
104. Tagliacozzo 1993, p. 7.
105. Read 1955.
106. Sobre este tema en general, cf. Cernuschi 1996; Wendler 2003; Siegel 2009, pp. 57-80; Salenius y Worm, 2014.
107. Este comentario en letra pequeña se puede consultar en Tagliacozzo 1993, p. 8.
108. Vico 1744, p. 132, y Tagliacozzo 1993, p. 1, quien cita a Vico 1968, p. 367.
109. La economía política, entendida como economía nacional, solo se convertirá en una disciplina habitual a lo largo del siglo XVIII. El alumno de Vico, Antonio Genovesi, ocupó en 1754 la primera cátedra de esta ciencia en Nápoles. Cf. Höhle 1990, p. XCIV.
110. Cf. § 367 en Vico 1990, p. 164.
111. Sobre el análisis de Vico por parte de Tagliacozzo, cf. Kunze 2005, pp. 49-59 (donde se encontrarán más referencias bibliográficas).
112. Tagliacozzo 1993, p. 19.
113. *Ibidem*.
114. Sobre este asunto, cf. Poggenpohl y Winkler 1992.
115. Cf. al respecto el análisis de las estructuras discursivas en Flusser 1998.
116. “Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung”. Cf. Ligeti 1931.
117. Luhmann 1985.
118. Cassirer 1910, pp. 449-59.
119. Ligeti 1931, pp. 305-6.
120. *Ibidem*, p. 253.
121. *Ibidem*, pp. 260-61.
122. *Ibidem*, p. 305.
123. *Ibidem*, p. 264.
124. *Ibidem*, pp. 267-68.
125. *Ibidem*, p. 268.
126. *Ibidem*, pp. 254-55.
127. *Ibidem*, pp. 291-96.
128. Sobre la recepción y contextualización de Ligeti, cf. Sorokin 1966, pp. 365-73; Baur 1978 (índice); Heynickx 2008; Teutenberg 2013; Bauer 2016, pp. 160-63.
129. Recordemos la conferencia “Das Diagramm, die Analogie, die Hysterie. Logique de la Sensation: Gilles Deleuze, François Lyotard und die Malerei” [El diagrama,

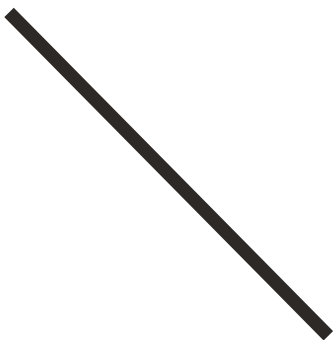


- la analogía, la historia. Lógica de la Sensation: Gilles Deleuze, François Lyotard y la pintura] que Robert Fleck pronunció en 1983 en Viena y en la que visualizó los estilos de pensamiento nacionales a partir de gráficos esquemáticos.
130. Cf. Wittgenstein 1994, p. 37.
131. Sobre el diagrama como "asunto político", cf. las reflexiones de Deleuze a partir de Michel Foucault. Cf. Deleuze 1975, p. 1223.
132. Cf. Fechner 1876, vol. 1, pp. 1-7.
133. Cf. *Magazine of the Future* 1948, pp. 57-63.
134. Como introducción a la geografía del gusto, cf. Sauerländer 1985; sobre el topos de una antropología cultural geoclimática, cf. Fink 1987. Sobre la *Histoire naturelle* [Historia natural] de Georges Louis Leclerc de Buffon como fuente de inspiración de Winckelmann, cf. Franke 2006, pp. 110-13.
135. Cf. Wieszner [1930], pp. 5-6. Sobre el desarrollo de una nueva comprensión de la educación popular, cf. Wunsch 1986.
136. Cf. Moholy-Nagy 1927, p. 38.
137. Cf. ibídem.
138. Cf. Bredekamp 2008.
139. Sobre la historia del género del diagrama, cf. Gormans 2000; Bucher 2008.
140. Cf. Cortjaens y Heck 2014.
141. Roh 1993, p. 412. Sobre las condiciones más detalladas del surgimiento del manuscrito del libro bajo la política cultural nacionalsocialista, cf. Lersch 2005, pp. 170-74.
142. Saqué esa impresión después de examinar el legado de Franz Roh en el Deutsches Kunstarchiv del Germanisches Nationalmuseum de Núremberg.
143. Cf. Schmidt-Burkhardt 2017, p. 78.
144. Roh 1926, p. 365.
145. Cf. Deri 1919, pp. 5 y 10.
146. Cf. ibídem, pp. 54-57; y también Bushart 2007, p. 375.
147. Cf. Deri 1919, pp. 57 y 71.
148. La pequeña inexactitud al precisar el año del fallecimiento de Ferdinand Hodler, que no murió en 1917 sino al año siguiente y por tanto cumplió 65 años, no juega ningún papel en este contexto.
149. Por tanto Deri abría una brecha en la historia del arte según generaciones que siete años más tarde reivindicaría Wilhelm Pinder, cf. Pinder 1961. Las tesis centrales de ese volumen aparecieron anteriormente como artículo, cf. Pinder 1926. Pinder omitió deliberadamente al precursor Deri, y la bibliografía secundaria de la teoría del arte le ha seguido en esto con los ojos cerrados.
150. Cf. Deri 1919, pp. 7 y 56-57.
151. Ibídem, p. 71.
152. Ibídem, p. 69. Más tarde, Pinder hablará de "grandes maestros" y "maestros intermedios", cf. Pinder 1961, pp. 98-99.
153. Cf. Deri 1919, p. 70.
154. Ibídem.
155. Ibídem.
156. A finales de 1919 ya estaba agotada la primera edición del libro de Deri. La cuarta edición de 1923 se debió principalmente al gran interés que existía sobre todo "en el extranjero", cf. Feilchenfeldt y Brandis 2002, pp. 122-27.
157. Cf. Behne 1920a, p. 6.
158. Cf. Deri 1919, p. 64.
159. Ibídem, p. 65.
160. Cf. Bushart 2007, p. 382.
161. Deri concluía el volumen de textos con un himno a Hodler. Lo ensalzaba como "gran artista", como "camarada del alma de Durero, Holbein y Grünewald" y, por tanto, como "sucesor directo de las tres figuras más poderosas del último periodo artístico nórdico-germano" que, como "pionero de lo nuevo-antiguo", había logrado por vez primera volver a tender un puente hacia la "época heroica alemana", cf. Deri 1919, pp. 518 y 524-25.
162. Ibídem, p. 453.
163. Cf. Behne 1920a, p. 6; Behne 1920b, p. 344. Deri no aceptó todas las críticas sin réplica. En el "prefacio" de la cuarta edición rechazó el reproche de Behne, que se refería a la publicación como "seiscientos páginas de monótono aburrimiento", argumentando que las "constantes repeticiones" sirven para hacer también comprensible la "nueva visión estética fundamental" a un círculo de lectores más amplio, cf. Deri 1923, p. 11.
164. El manuscrito sobre la pintura francesa se terminó de escribir en el verano de 1914 y el dedicado a la pintura alemana se redactó durante el invierno de 1918. Cf. Deri 1919, p. 5.
165. Deri 1923, p. 5.
166. Bauer 2003, p. 171.
167. Juhel 2004; Loyrette 1980; Therrien 1998.
168. Caumont 1831.
169. Cf. al respecto Caumont en una carta dirigida a Frédéric Galeron del 15 de octubre de 1829, citada en Huchet 1984, p. 93.
170. Cf. Caumont en una carta sin fechar dirigida a Frédéric Galeron, citada en Huchet 1984, p. 76.
171. *Strom der Zeiten* [La corriente de los tiempos] de Friedrich Strass se publicó por vez primera en 1803 en alemán. Sobre la edición francesa, cf. Strass 1816; en relación a la historiografía sobre el río de la historia, cf. Reitinger 2010; Rosenberg y Grafton 2010, pp. 143-47; sobre la metáfora de la afluencia en la historia del arte, cf. Pfisterer y Tauber 2018.
172. Cf. Luhmann 1985, p. 11.
173. Sobre la historia de la "tabla del estilo" como alternativa a la crónica, cf. Buchanan 1999, pp. 174-76.
174. Cf. Schmidt-Burkhardt 2005b, pp. 69-72. Sobre las diferencias metodológicas de la clasificación en botánica, geología e historia del estilo, cf. Recht 1999; Nayrolles 2001.
175. Cf. Defries [1931].
176. Cf. Jencks 1970. Sobre la integración de los esquemas evolutivos de Jencks en el contexto de las ciencias naturales, la biología o la técnica, cf. Höfler 2014.
177. Germer 1995, p. 151.
178. Onians 2004; Onians 2008.
179. Beke 2003, p. 395.
180. Sobre la "cosmovisión" que proporciona un mapa, cf. Schlögel 2003, pp. 148-53.
181. Playfair 1801b, pp. VII-IX; Costigan-Eaves y Macdonald-Ross 1990, pp. 324-25.
182. Playfair 1786, p. 3.
183. Ibídem; Playfair 1801a, p. 15; Playfair 1801b, p. XIII.
184. Playfair 1786, pp. 115-20.
185. Carter 1910, p. 12; cf. al respecto Ross 1933.
186. Sobre la interpretación personal del pensamiento marxista por parte de Neurath teniendo en cuenta la filosofía de la felicidad de Epicuro, cf. Sandner 2014, pp. 211-12.
187. Neurath 1919, pp. 13-14.
188. Mommsen y Schwenker 1988. En enero de 1919 Neurath se declaró en contra de la socialización mediante la nacionalización.
189. Así definía Musil a Neurath en sus diarios de 1919-20. Cf. Musil 1983, p. 429 [N. del Ed.].
190. Neurath 1981c, p. 463.
191. Winckelmann 1986, pp. 130-31.
192. Weber 1922, pp. 56-57, notas 1 y 2.
193. Weber citado en Mommsen y Schwenker 1988, p. 493, nota al pie 10; cf. al respecto Neurath en una carta a Max Weber del 4 de octubre de 1919, en Weber 2012, pp. 798-800.
194. Neurath 1981c, p. 463.
195. Neurath 1981a, p. 210; Neurath 1981b, p. 214.
196. Neurath 1981a, p. 212; Neurath 1981b, p. 215.
197. Belyj en una carta a Aleksandr Blok escrita entre el 1 y el 14 de mayo de 1912, en Belyj 1997, p. 45.
198. Cf. una visión de conjunto de los diversos espacios de transmisión de conocimiento desde el aula hasta la data-estructura (arquitectura como texto) virtual, en Scheibel 2004.
199. El primer gráfico pintado en una pizarra conservado está fechado el 9 de agosto de 1919; cf. Steiner 1990, p. 11.
200. Cf. Steiner y Steiner-von Sivers 1967, p. 13; Steiner 1982, pp. 375-80.
201. Rudolf Steiner en una carta a Marie Steiner-von Sivers del 18 de abril de 1903, en Steiner y Steiner-von Sivers 1967, p. 30.
202. Balastèr 1988, p. 28.
203. Steiner 1966, pp. 58-73.
204. Ibídem, p. 66.
205. Ibídem, pp. 67-68.
206. Permiten llegar a esta conclusión los estenogramas de Helene Finckh, quien no solo recogía las palabras de Steiner sino que también anotaba sus propias observaciones sobre la composición de los gráficos. Cf. Balastèr 1988, p. 29.
207. Schweigler y Steiner 1941, pp. 10-11.
208. Steiner 1966, pp. 70-71.
209. Steiner 1980, pp. 172.
210. Belyj 1992, pp. 56, 62 y 75.
211. Cf. Belyj en una carta a Ivanov-Razumnik escrita entre el 1 y el 3 de marzo de 1927, en Belyj 1997, pp. 124-54.
212. Sobre la línea en zigzag de los sentimientos, cf. ibídem, pp. 115-16 y 183.
213. Krämer 2005, pp. 38-39.
214. Willett 1978.
215. Schmidt-Burkhardt 2005b, pp. 114-60.
216. Sobre la "correspondencia entrelazada" (Derrida) entre arte y política, cf. el esquema de Willett, "Art Streams of the 20s: 2 Organizations and Political Links" [Corrientes artísticas de los años 20: 2 Organizaciones y vínculos políticos], en Willett 1978, p. 15.
217. "Blut und Boden" [Sangre y tierra] expresión en la que se resume la ideología de carácter étnico ensalzada por el Nazismo, en la que se exalta la pureza racial de un pueblo, así como de la tierra en la que hunde sus raíces en tanto fuente de riqueza alimentaria y cultural [N. del Ed.].
218. Sobre la matriz de filas y columnas que forma espacio, cf. Goody 1977, p. 53.
219. Schmidt-Burkhardt 2011b, pp. 31-37.
220. Sobre la impresión de objetividad de las visualizaciones, cf. Daston y Galison 2007; sobre las estrategias de estetización y los procesos de automatización de las imágenes científicas, cf. Beyer y Lohoff 2005; Mersch 2005.

ÁRBOLES



DEL



CONOCI

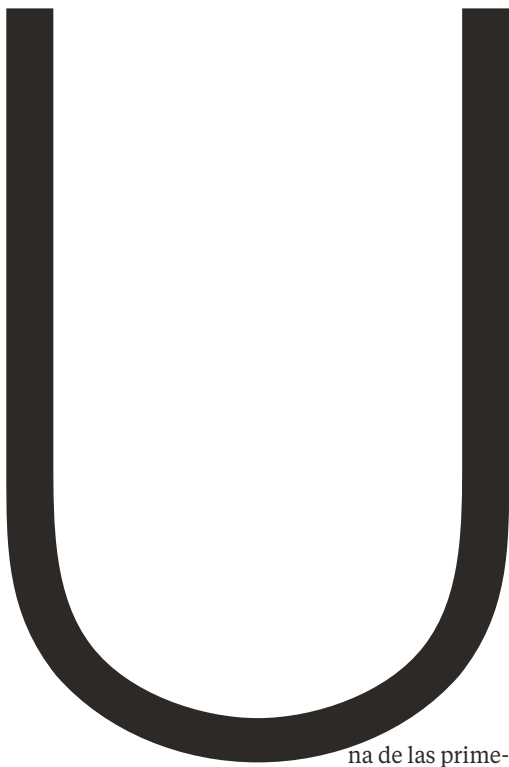


MIENTO



LAS TRADICIONES  
DIAGRAMÁTICAS  
DE LA EDAD MEDIA Y EL  
RENACIMIENTO

**Manuel Lima**



Una de las primeras cosas que llaman la atención del visitante que accede a la gran sala central del Natural History Museum de Londres (aparte de la impresionante réplica de un esqueleto de *Diplodocus*) es una sección de tronco de árbol que mide más de 4,5 metros de diámetro, colocada al fondo de la sala. Perteneció a una secuoya colosal, de 1.335 años de edad, nacida de una frágil semilla en el año 557 y talada cuando medía 84 metros de alto. Cuando Carlomagno fue coronado sacro emperador germánico en el año 800, la joven secuoya tenía solo 243 años; celebró su séptimo centenario en 1257, tres años después del nacimiento de Marco Polo, y su primer milenio pocos años antes de que, en 1564, nacieran Shakespeare y Galileo. Este árbol majestuoso aún se mantenía firme en la cordillera californiana de Sierra Nevada, e iba camino de cumplir su cumpleaños número mil cuatrocientos, cuando fue cortado en 1892.

Los bosques de secuoyas, ya extendidos en la era de los dinosaurios, siguieron expandiéndose durante millones de años, y hay restos fósiles que atestiguan su presencia en Groenlandia, el continente euroasiático y Norteamérica. Después de haber estado próximas a la extinción durante las glaciaciones y ser objeto de replantación en todo el mundo tras su descubrimiento a mediados del siglo XIX, ahora las secuoyas están principalmente limitadas al cinturón costero del Norte de California, en los Estados Unidos. Capaces de alcanzar una altura de 115,5 metros y un diámetro troncal de 7,9 metros, y vivir más de 3.500 años, las secuoyas se cuentan entre los organismos de mayor tamaño y longevidad de nuestro planeta. Estos grandiosos seres vivos son un ejemplo asombroso de longevidad y estabilidad, y en última instancia representan la culminación palpable de las poderosas cualidades que el ser humano ha atribuido siempre a los árboles.

En esta época, cuando más de la mitad de la población del mundo vive en ciudades, rodeada día tras día de asfalto, cemento, hierro y vidrio, cuesta trabajo concebir un tiempo en el que los árboles

tenían una significación inmensa y tangible para nuestra existencia. Pero durante miles y miles de años nos han suministrado no solo abrigo, protección y alimento, sino materiales aparentemente inagotables para los medicamentos, el fuego, la energía, el armamento, la fabricación de herramientas y la construcción. Es normal que los seres humanos, observando los intrincados esquemas de sus ramas y el cíclico marchitarse y renacer de su follaje, los vieran como imágenes potentes del crecimiento, la decadencia y la resurrección. Ciertamente, los árboles han poseído una significación tan inmensa para el hombre, que a duras penas se podría hallar una cultura que no les haya atribuido un simbolismo elevado, y en no pocos casos un poder celestial y religioso. La veneración de los árboles, llamada dendrolatría, va unida a las ideas de fertilidad, inmortalidad y renacimiento, y a menudo se expresa bajo la forma de un *axis mundi* [eje del mundo], árbol cósmico o *arbor vitae* [árbol de la vida]. Esos motivos, comunes en la mitología y el folclore del mundo entero, han tenido importancia cultural y religiosa para los grupos humanos a lo largo de la historia, y es indudable que la siguen teniendo.

Encontramos una referencia a ese concepto universal en uno de los textos más sagrados de Occidente. La Biblia menciona en varios pasajes el árbol de la vida, especialmente en el Génesis y en el Apocalipsis 22,2, donde se nos dice que crece al lado del río de agua de vida: “En medio de su plaza, y de la una, y de la otra parte del río el árbol de la vida, que da doce frutos, en cada mes su fruto: y las hojas del árbol para sanidad de las gentes”. En cuanto a la utilidad del libro de la vida, se entiende mejor en Génesis 3,22: “Y dijo [el Señor Dios]: He aquí Adán, cómo se ha hecho uno de nos, sabiendo el bien y el mal: ahora pues, porque no alargue quizá su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre”<sup>1</sup>.

Esa alusión no es exclusiva del cristianismo. En realidad fue tomada, como muchos temas y relatos cristianos, de tradiciones judías, asirias y sumerias. El concepto de un árbol de la vida se remonta a muchos siglos antes del nacimiento de Jesucristo y ha sido uno de los arquetipos de nuestra especie más extendidos y duraderos.

En el Creciente Fértil, que se considera la cuna de la civilización, los sumerios, los acadios, los babilonios y los asirios creyeron en un concepto análogo al de árbol de la vida. Se creía que ese árbol, representado por una serie de nodos y líneas entrecruzadas, crecía en el centro del paraíso, a veces guardado por una serpiente, pero más a menudo servido por dioses con cabeza de águila y sacerdotes adorantes [figs. 1 y 2].

Sabemos que los egipcios adoraron varias clases de árboles, como el sicómoro verde, la acacia, el tamarisco y el loto, y algunos indicios parecen atestiguar que Osiris, el gran dios de la vida futura, del mundo subterráneo y de los muertos, era en sus orígenes un dios arbóreo [fig. 3]<sup>2</sup>. Los antiguos cananeos reverenciaban la estaca de Asera, un objeto cultural en forma de árbol que honraba a la diosa madre Asera. El judaísmo esotérico tiene su propia y famosa versión del árbol de la vida, vulgarmente conocido como árbol sefirótico o cabalístico [fig. 4], y en la tradición cristiana se describen tanto el árbol de la vida como el árbol del conocimiento del bien y del mal, siendo este un componente mayor en la historia fundamental de la Caída del Hombre, retratado en numerosas ilustraciones y pinturas medievales [figs. 5-7]. El Corán, texto sagrado del islam, menciona similarmente un árbol sagrado, el árbol Tuba, que se alza en el centro del paraíso. La mitología nórdica de la Escandinavia precristiana y Europa septentrional, región antiguamente cubierta por espesos bosques, está llena de referencias a Yggdrasil, un enorme Fresno que une la tierra con el infierno y el cielo [fig. 8]. En la cultura pagana de los celtas hubo muchas historias de árboles y prácticas culturales en arboledas sagradas; la palabra “druida” tiene que ver con el roble, y etimológicamente podría proceder de un término protoindoeuropeo que significaría “conocedor del roble” o “vidente del roble”. En la Grecia antigua cada santuario y templo de Atenea poseía su olivo sagrado, al cual se tenía por símbolo de la paz y la protección divinas<sup>3</sup>. Se cree que los indios navajos tuvieron un árbol de la vida en forma de árbol de maíz, que es también un tema recurrente en la cultura de los indios ojibwa. Las culturas maya, azteca, de Izapa, olmeca y otras mesoamericanas dejaron numerosas representaciones de





**Fig. 1**

Anónimo, *Árbol sagrado acadio*, c. 2250 a. C. Impresión sobre arcilla, 3,65 x 2,3 cm. The British Museum, Londres

Esta pieza, obtenida a partir de la impresión de un sello cilíndrico acadio de piedra verde, muestra una escena de oposición antitética, con un árbol sagrado en el centro sobre un monte cónico. Los sellos cilíndricos fueron un instrumento de comunicación muy utilizado en Mesopotamia durante la Edad de

Bronce (que abarca los imperios sumerio, acadio, babilónico y asirio). Presentaban una amplia variedad de asuntos a través de escenas emblemáticas grabadas y anotaciones escritas. Normalmente se hacían rodar sobre una tablilla blanda de arcilla húmeda para producir una impronta bidimensional de la escena. En esta impresión el árbol sagrado ocupa el lugar central, flanqueado a cada lado por un hombre que apuñala a un búfalo.



**Fig. 2**

Anónimo, *Árbol sagrado asirio*, c. 865 a. C. Piedra de yeso, 217 cm (alto). The British Museum, Londres

Relieve en una losa parietal exhumada en el Palacio del Noroeste de Asurnasirpal II en Nimrud (ahora norte de Iraq), que muestra a un genio con cabeza de águila fertilizando un árbol sagrado. El genio alado con cabeza de águila, motivo repetido en la iconografía asiria, era un espíritu mágico protector al que se solía representar junto a un árbol sagrado, símbolo importante de la fertilidad para los asirios y tema frecuente durante el reinado de Asurnasirpal II. Se cree que estas figuras míticas, que también aparecen como sacerdotes, reyes o seres sobrenaturales, indican vientos fertilizantes o divinidades relacionadas con la fecundación artificial del árbol (cf. Philpot, 2004, p. 88). La losa contiene también un texto grabado en escritura cuneiforme. En sus orígenes, este relieve formó parte de una estancia totalmente revestida con representaciones del rey Asurnasirpal II rodeado de árboles sagrados.

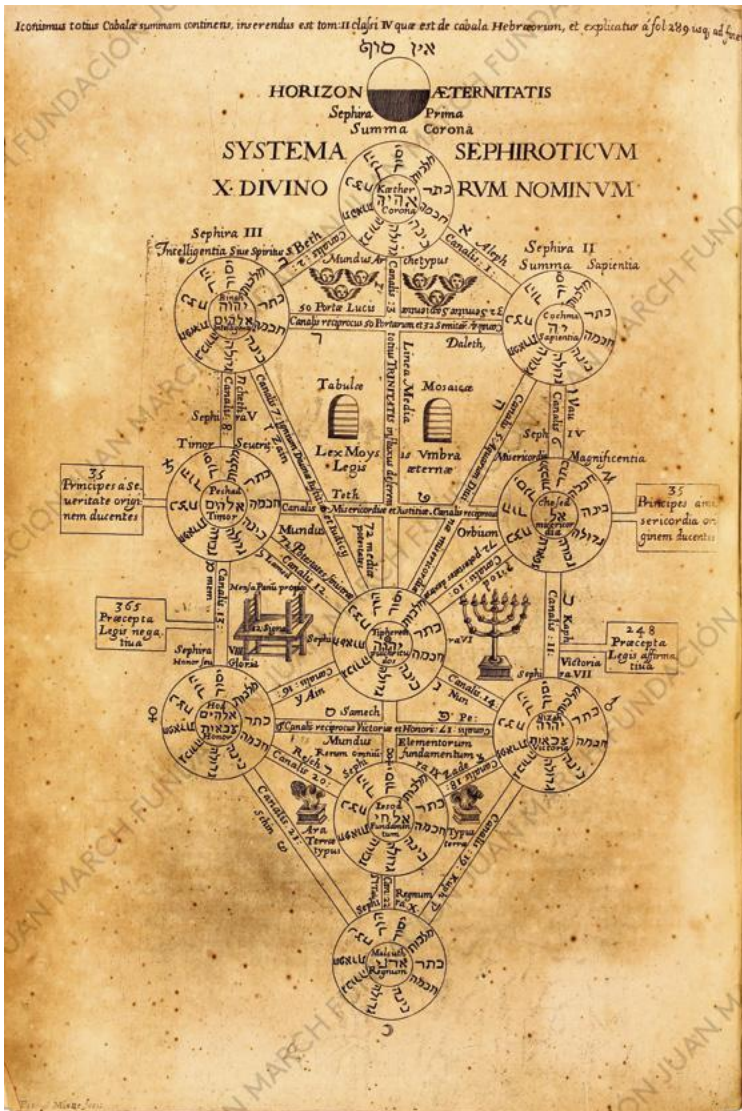


**Fig. 3**

Anónimo, *Árbol del loto*, c. siglo IX u VIII a. C. Marfil, 8,5 x 5 cm. The British Museum, Londres

Relieve con un joven vestido a la usanza real egipcia y asido a un árbol del loto. El árbol y la flor del loto fueron temas recurrentes en el arte, la iconografía y la arquitectura de Egipto, y se cree que encerraban un significado importante para las gentes de aquel tiempo. A menudo el árbol del loto fue objeto de culto, como símbolo de regeneración y resurrección vinculado a diferentes deidades egipcias.





**Fig. 4**

Athanasius Kircher, *Árbol cabalístico de la vida*. Grabado en id., *Oedipus Ægyptiacus*, vol. I. Roma: Ex typographia Vitalis Mascardi, 1652. Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, A 027/084, lám. entre los fols. 288 y 289

Ilustración del erudito y polímata jesuita Athanasius Kircher (1601-1680). La cábala (en hebreo קַבָּלָה *Qabbaláh*) es una tradición mística judía; su nombre significa "recepción" y alude a las enseñanzas transmitidas de generación en generación o recibidas directamente de Dios. Un elemento esencial del saber cabalístico es el árbol de la vida, imagen formada por un diagrama de diez círculos que simbolizan diez emanaciones de la energía divina. La versión del árbol cabalístico de Kircher, fundamental en el judaísmo esotérico, tuvo gran difusión en sociedades místicas de Europa y América del Norte.



**Fig. 5**

Anónimo, "The Tree of Life" [El árbol de la vida], c. 1793. Aguafuerte, 35,4 x 25 cm. The British Museum, Londres

Escena en la que aparece Cristo crucificado en un árbol que da frutos con nombres de virtudes como Paz, Amparo, Seguridad, Redención eterna, Perdón y Rectitud. Las raíces del árbol muestran siete calificativos de la naturaleza divina: gloriosa, misericordiosa, santa, justa, sabia, todopoderosa y omnipresente. En un primer plano están los sacerdotes John Wesley y George Whitefield predicando a un gentío en la calle. Al pie del grabado, otra inscripción reproduce un conocido pasaje bíblico que hace referencia al árbol de la vida.

**Fig. 6**

Hans Sebald Beham, *El árbol de la ciencia*, c. 1525-27. Xilografía, 34,2 x 25,3 cm. The British Museum, Londres

Escena de la Caída de Adán y Eva ante un fondo boscoso. Adán toma una manzana de la mano izquierda de Eva, y esta recibe otra manzana de la serpiente enroscada en el árbol. En el centro de este, por encima de la serpiente, hay una calavera de gran tamaño, recordatorio de las consecuencias de desobedecer a Dios. En una versión posterior de la escena el grabador alemán Beham sustituyó la calavera por un esqueleto completo abrazado al árbol del conocimiento del bien y del mal.





Fig. 7

Anónimo, El árbol de la ciencia, siglo XVI.  
Xilografía, 38 x 24,2 cm. The British  
Museum, Londres

Probable frontispicio de una edición  
del Nuevo Testamento del siglo XVI que  
ilustra la conocida narración bíblica de  
la Caída de Adán y Eva, en él se muestra  
una de las escenas más representadas  
de la teología cristiana: la de Adán y Eva  
junto al árbol del conocimiento del bien  
y del mal, sosteniendo una manzana que  
una serpiente enroscada en el tronco les  
incita a comer. En esta versión concreta son  
varias especies de animales las que rodean  
a Adán y Eva en el Jardín del Edén, inscrito  
en un bello marco ornamental.



Fig. 8

Anónimo, El árbol Yggdrasil. Miniatura  
iluminada en la *Edda oblongata*, c. 1680.  
Instituto Árni Magnússon para los Estudios  
Islandeses, Reikiavik, AM 738 4to, fol. 44r

Miniatura recogida en la *Edda oblongata*,  
un manuscrito islandés de hacia 1680  
que contiene varias ilustraciones de la  
mitología nórdica. Muestra al árbol del  
mundo o fresno cósmico Yggdrasil, junto  
a los diferentes animales que habitan en  
él. Entre ellos tiene particular importancia  
la ardilla verde Ratatösk, abajo a la  
izquierda, que según la mitología nórdica  
(especialmente el poema del siglo XIII  
*Grimnismál*) sube y baja corriendo por  
Yggdrasil para llevar mensajes entre el  
águila que aparece en lo alto del árbol y el  
dragón Nidhöggr, que roe sus raíces.



árboles cósmicos; para los mayas tenía la forma de una ceiba, conocida como *waca chan*, *yax imix che* o simplemente árbol yaxché [fig. 9]. El hinduismo venera a numerosos árboles sagrados: el *ashoka*, el *bael*, el *neem*, el *tulsi* y las champacas [fig. 10]; los más famosos son el árbol védico de Jiva y Atman, y la *ashvattha*, o higuera sagrada —llamada árbol de la bodhi por los budistas—, bajo la cual el Buda Gautama habría meditado y alcanzado la iluminación [figs. 11 y 12]. Finalmente, en el budismo tibetano la tradición Gelugpa, basada en la escuela fundada por Dje Tsongkhapa en el siglo XV, ha sido retratada a menudo como un árbol del refugio con la representación de muchos de sus eminentes lamas y gurús [fig. 13].

La omnipresencia de estos símbolos revela una conexión y fascinación intrínsecamente humana con los árboles, que atraviesa el tiempo y el espacio y va mucho más allá de la devoción religiosa. Esta fascinación la han sentido filósofos, científicos y artistas, atraídos igualmente por los aspectos inescrutables del árbol y por su belleza ruda, directa y resiliente. Hay en los árboles un fuerte carácter evocador y expresivo que los hace aptos para toda clase de representación. Dibujarlos es fácil para los niños y los pintores principiantes, pero también han sido tema principal de artistas renombrados en todas las épocas. Sería imposible mencionar a todos los artistas que han contemplado árboles, pero desde luego es difícil hablar de Vincent van Gogh sin citar su tratamiento dramático y vigoroso de los árboles [fig. 14], e incluso recordar a Gustav Klimt sin evocar la imagen de su famoso *Árbol de la vida* [fig. 15].

El atractivo de los árboles sedujo incluso a una de las figuras más sobresalientes del Renacimiento, el polímata italiano Leonardo da Vinci. Leonardo dejó tras de sí unas seis mil hojas de notas y dibujos relacionados con sus variadísimas inquietudes en la pintura, la escultura, la arquitectura, la anatomía, la botánica, la geometría, la ingeniería y la astronomía. En uno de sus cuadernos sobre botánica para los pintores consignó una particular relación matemática entre el tamaño del tronco de un árbol y el tamaño de sus ramas [fig. 16]. En esencia, observó que, a medida que un árbol se ramifica, en cada altura la suma de grosores de las ramas secundarias es aproximadamente igual al grosor del tronco o rama principal. La norma de Leonardo se cumple prácticamente en todas las especies arbóreas, y ha sido un principio esencial a la hora de modelar árboles realistas generados por ordenador.

Hace años que ese fenómeno intrigaba a los científicos, sin que hubiera para él una explicación lógica hasta que en 2011 Christophe Eloy, físico invitado en la Universidad de California en San Diego y asociado a la universidad francesa de Aix-Marseille, abordó el enigma desde un ángulo totalmente distinto. Eloy, especialista en dinámica de fluidos, se dio cuenta en seguida de que dicha pauta no tenía nada que ver con la circulación hídrica por las ramas del árbol, como antaño se pensó, sino con su resistencia al viento. Como demuestra el modelo de Eloy, el hecho de que la estructura fractal de la mayoría de los árboles se ajuste a la regla de Leonardo obedece primordialmente a la necesidad de soportar las fuerzas de flexión que ejerce el viento

sobre sus ramas. Esto en sí mismo es un descubrimiento importante, pero además una fórmula de este cariz para calcular la tolerancia al viento puede tener otras aplicaciones en numerosas tecnologías, particularmente en el diseño de objetos y edificios resistentes al viento y eficientes.

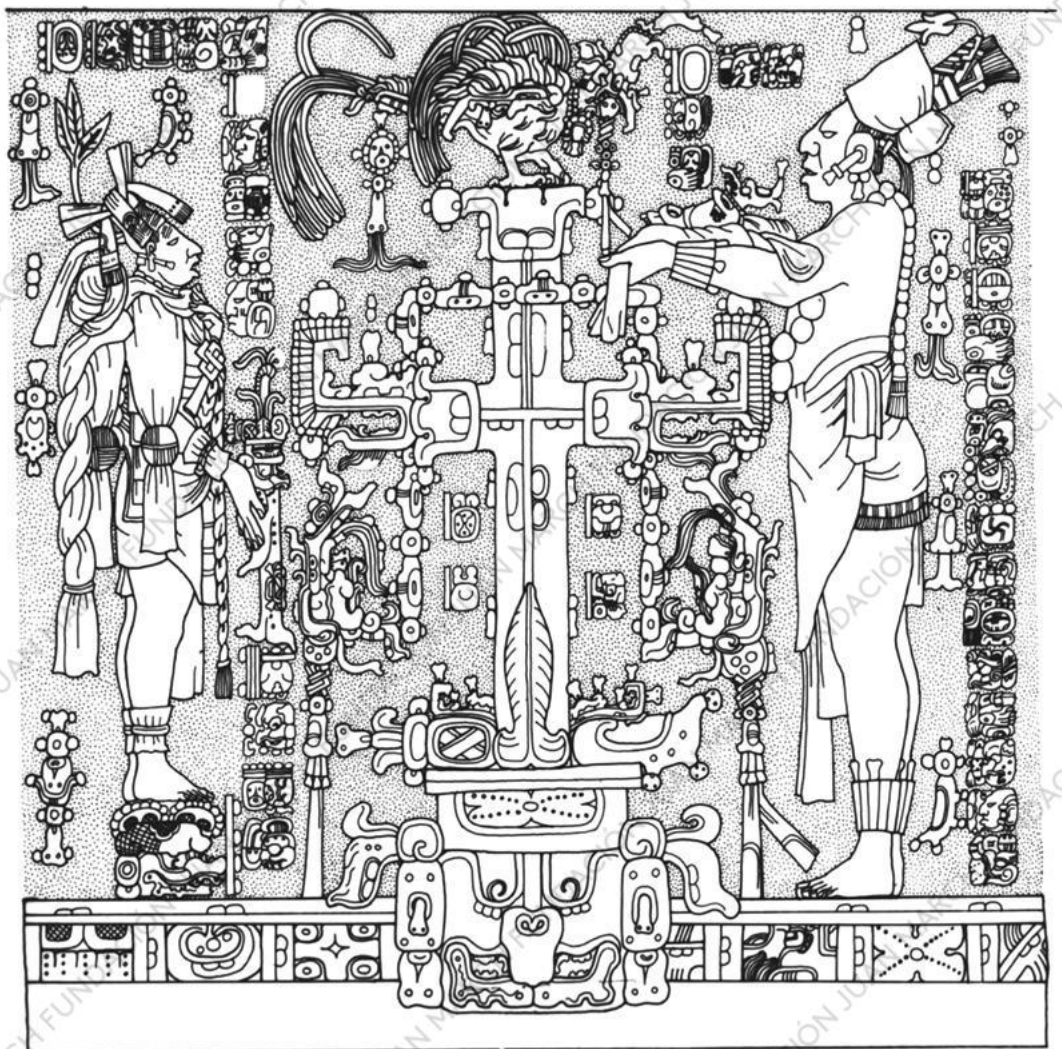
A medida que nuestro conocimiento de los árboles ha ido aumentando gracias a ese y muchos otros avances científicos, hemos comprendido que su función rebasa ampliamente la de proveer a la subsistencia directa de los ecosistemas protegidos que sostienen. Los árboles desempeñan un papel crucial en la moderación de las temperaturas del suelo y la prevención de su erosión. Y lo más importante es que sabemos que son los pulmones de nuestro planeta, que absorben dióxido de carbono de la atmósfera y liberan oxígeno. Por consiguiente, los árboles y los seres humanos estamos inexorablemente unidos en este planeta azul que compartimos.

Nuestra relación simbiótica y primordial con el árbol puede justificar que su esquema ramificado nos haya proporcionado no solo un importante motivo iconográfico para el arte y la religión, sino también una valiosa metáfora para los sistemas de clasificación del conocimiento. A lo largo de toda la historia humana se ha utilizado la estructura arborescente para esclarecer prácticamente todas las facetas de la vida, desde los lazos de consanguinidad hasta las virtudes cardinales, desde los sistemas jurídicos hasta los dominios de la ciencia, desde las asociaciones biológicas hasta las bases de datos. Ha demostrado ser un modelo tan idóneo para presentar relaciones en forma gráfica porque

**Fig. 9**

Linda Schele (dibujo), El árbol de la vida, escena central del *Tablero de la Cruz* (c. 698), conservado en el Museo Nacional de Antropología de México

Dibujo basado en un bajorrelieve del Templo de la Cruz, la pirámide más notable del complejo de templos de Palenque, en la jungla de Chiapas (México). Palenque fue una ciudad-estado maya que floreció en el siglo VII, y sus ruinas se remontan hasta el año 226 a. C. Este tablero representa el árbol de la vida, una cruz o eje cósmico que según la mitología maya se encuentra en el centro de las cuatro direcciones o centro cósmico. En esa intersección se unen tres mundos: el inframundo, la Tierra y los cielos. La mayor parte de las inscripciones acompañantes refieren el comienzo de la creación y establecen la lista dinástica de los señores de Palenque.





**Fig. 11**

Anónimo, El árbol de la bodhi, s. III d. C.  
Piedra caliza, fragmento. The British  
Museum, Londres

Relieve en una losa del exterior de una estupa, que representa la iluminación del Buda (o buddha) Gautama, con un trono vacío bajo el árbol sagrado de la bodhi. Ese árbol, localizado en Bodhgaya, en el noreste de la India, era una higuera o banyano de gran porte bajo el cual se cree que Buda (Siddhartha Gautama) alcanzó la iluminación (concepto que en sánscrito se designa con el término *bodhi*, "despertar"). Bajo el trono se encuentran las huellas de los pies de Buda (*buddhapadas*), y en ellas dos "ruedas de la ley" (*dharmachakras*), un motivo recurrente de la simbología budista basado en las enseñanzas de Gautama.



**Fig. 10**

Anónimo, Árbol sagrado hindú, c. 1830.  
Acuarela, 22,6 x 17,6 cm. The British  
Museum, Londres

Escena en la que se muestra las bodas del dios hindú Shiva y su esposa Parvati bajo un árbol sagrado. Brahma aparece con cuatro cabezas, realizando sentado un *homa* o sacrificio ritual del fuego. El árbol del centro podría ser un *bael* o *Magnolia champaca*, también llamado *Michelia champaca*, un árbol de hoja perenne que se considera dedicado a Shiva y cuyas flores se emplean en los cultos y observancias religiosas de otras deidades hindúes.





**Fig. 12**

Anónimo, Buda, c. 701-750. Pintura sobre seda de la dinastía Tang, 139 x 102 cm. The British Museum, Londres

Pintura en la que aparece Buda sentado bajo un árbol de la bodhi engalanado, dando instrucción a sus discípulos.



**Fig. 13**

Konchog Gyaltsen, Árbol campo de refugio en la asamblea con Tsongkhapa, c. siglo XVIII. *Thangka* (pintura tibetana sobre algodón con líneas finas de oro). The Rubin Museum of Art, Nueva York

*Thangka* que representa a Dje Tsongkhapa en el centro del campo (árbol) para la acumulación de mérito. Dje Tsongkhapa (1357-1419) fue un ilustre filósofo y líder religioso tibetano, cuya actividad condujo a la formación de la escuela budista hegemónica Gelugpa. Esta pintura sitúa a Tsongkhapa en el centro de un árbol, rodeado por una multitud de deidades de meditación, budas de confesión, *bodhisattvas*, *arhat* y protectores. Todas esas figuras religiosas están sentadas en el árbol, que se alza sobre un estanque azul. Al pie de la composición y alrededor del estanque se disponen las siete joyas de la realeza, los cuatro guardianes de los puntos cardinales, Brahma y Visnú. Por encima del árbol está el linaje de encarnaciones del panchen-lama, el lama de más alto rango después del dalai-lama en la tradición Gelugpa del budismo tibetano.



Fig. 14

Vincent van Gogh, *The Mulberry Tree* [La morera], 1889. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm. Norton Simon Art Foundation, Gift of Mr. Norton Simon, Pasadena (California)

Van Gogh pintó esta morera en octubre de 1889, menos de un año antes de morir. El árbol crece en suelo pedregoso y está visto desde el jardín del manicomio de Saint-Paul en Saint-Rémy-de-Provence, donde Van Gogh estaba viviendo tras su

notorio incidente con Paul Gauguin. En esta pintura, que parece haber tenido cierta fascinación sobre su ánimo porque escribió comentándola a su hermano y a su hermana, se ve que el otoño ya se advierte en el árbol, cuyas hojas dominan la composición con sus tonos amarillos y anaranjados, en contraste con el cielo azul. A Van Gogh le interesaban mucho las mutaciones del follaje como respuesta no solo a la estación del año sino también a los cambios de color del cielo.

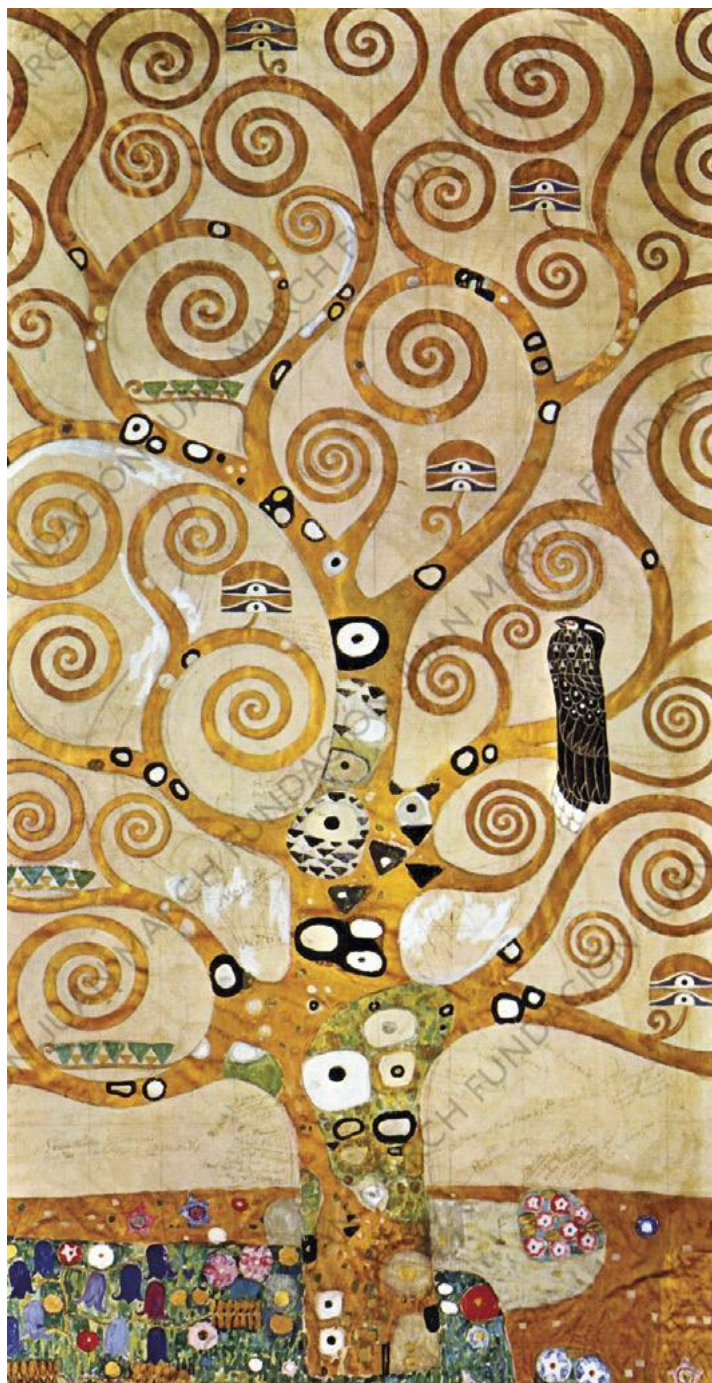


Fig. 16

Leonardo da Vinci, Ramificación de un árbol en el Manuscrito M de Leonardo, c. 1495-99. Bibliothèque de l'Institut de France, París, Ms 2183, fols. 78, 79

Estudio sobre cómo se ramifica un árbol, realizado por Leonardo pocos años antes de su muerte. En él propone una posible ecuación del proceso de ramificación arbórea. La regla de Leonardo es bastante sencilla: en cada nivel de ramificación de un árbol, la suma de las secciones de las ramas es igual a la sección del tronco (cf. Richter 1970, p. 205). Este principio de ingeniería ha sido reconocido recientemente como fundamento principal de la resistencia del árbol al viento y otras fuerzas externas.



Fig. 15

Gustav Klimt, *Lebensbaum* [El árbol de la vida], c. 1910-11. Lápiz de color, pastel y gouache sobre papel transparente, 200 x 102 cm. MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Viena

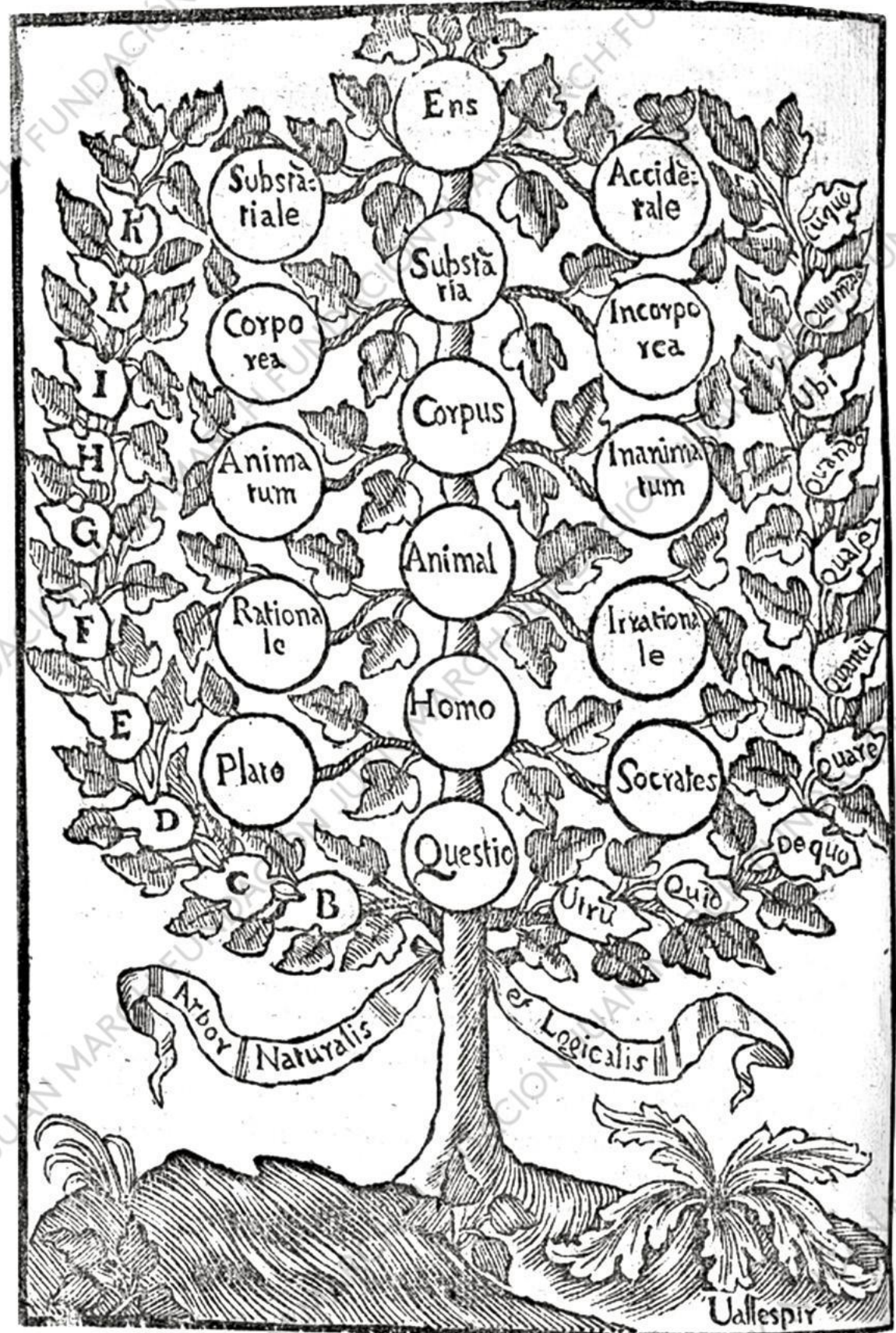
Este detalle, uno de los dibujos más reproducidos de la época moderna, es el número cuatro de la serie de nueve bocetos que componen el motivo, destinado a un friso mosaico encargado para el comedor del Palais Stoclet de Bruselas. El árbol de la vida se creó en un periodo muy productivo de Klimt y refleja su obsesión por este tema recurrente. Está articulado en una enigmática configuración de espirales, con ramas que forman un complicado torbellino en el que se insertan distintos símbolos, entre ellos frutos y hojas geométricos, y animales como pájaros y mariposas.



Fig. 17

Ramón Llull, *Arbor Naturalis et Logicalis* [Árbol natural y lógico (o árbol de Porfirio)]. Xilografía en *Beati Raymundi Lulli [...] Logica nova*. Palma de Mallorca: ex Typis Michaëlis Cerdà & Artich & Michaelis Amorós, 1744, p. 16. Biblioteca Pública de Palma, "Can Saler", Palma de Mallorca, R. Llull 262-C

Representación de uno de los más antiguos arquetipos arbóreos conocidos, a partir de la obra del filósofo y lógico griego Porfirio en el siglo III d. C., basada en ideas que Aristóteles había expresado antes en sus *Categorías*. El árbol materializa la escala del ser de Porfirio en una estructura arborescente, compuesta por un tronco central que contiene la serie de géneros y especies, y dos columnas contiguas con sucesivas divisiones dicotómicas. De la estructura ontológica original de Porfirio, que no ha llegado hasta nosotros, se hicieron varias interpretaciones durante la Edad Media. Esta figura es traducción literal del árbol de Porfirio que dibujó el gran poeta, místico y filósofo español Ramón Llull en 1303.





expresa pragmáticamente la materialización de la multiplicidad (representada por la sucesión de grandes ramas, ramas medianas, ramitas y hojas) a partir de la unidad (el tronco fundacional central, unido a su vez con una raíz, fuente u origen común)<sup>4</sup>. Es tan potente, de hecho, que a lo largo del tiempo las metáforas arbóreas han arraigado profundamente en muchas lenguas, de tal manera que es normal que hablemos de “ramas” del saber o de las ciencias, o de la “raíz” de un problema. En nuestros días, ese modelo sigue teniendo gran importancia en la genética, la lingüística, la arqueología, la epistemología, la filosofía, la genealogía, la informática, la biblioteconomía y las ciencias de la información, entre muchos otros campos.

Para empezar a estudiar la procedencia del modelo epistemológico del árbol tenemos que volver la mirada al gran Aristóteles, su clasificación de los saberes y del mundo natural, y la subsiguiente expansión de sus ideas por el filósofo griego Porfirio<sup>5</sup>. Se atribuye a este el principio lógico que subyace al diagrama más antiguo que conocemos, el llamado “árbol de Porfirio”, que no es sino un esquema dicotómico basado en la ordenación aristotélica de la naturaleza [fig. 17].

Si bien es cierto que Aristóteles y Porfirio sentaron las bases de ese modelo epistemológico, la fase más decisiva para el desarrollo de la metáfora arbórea tuvo lugar en la Europa medieval durante los comienzos de la escolástica. Hay pruebas concluyentes de que ya los juristas romanos utilizaron diagramas en forma de árbol, o *stemmata*, para transmitir la normativa sobre parentesco y matrimonio, pero el árbol no llegó a constituir una estructura habitual para visualizar, cartografiar y

clasificar el conocimiento hasta la Alta Edad Media (hacia 1000-1300), un periodo de grandes transformaciones sociales y políticas y de aumento exponencial de la población. Si bien la literatura bíblica y los textos litúrgicos seguían siendo el principal fundamento educativo de los monjes y del clero de élite, el siglo XII presenció también una entrada masiva de conocimientos del mundo antiguo, que a su vez impulsaría una serie de intentos de racionalizar, organizar, categorizar y en último término representar aquel nuevo acervo de información. Al mismo tiempo, la exégesis bíblica evolucionaba desde el simple ejercicio de desglose alegórico hasta un proceso analítico arduo, con diversos grados de complejidad. Pronto el análisis textual se vio ampliado con diagramas, que resultarían ser útiles herramientas didácticas a la hora de explicar los novedosos sistemas multiparte. El diagrama aportaba muchas ventajas para el aspirante a exégeta, que con él podía captar de una sola ojeada los diferentes niveles, relaciones y cadenas de sucesos expresados en los textos bíblicos [fig. 18]. Según investigadores de la Universidad de Yale:

En los libros producidos para enseñar la nueva exegética, las imágenes empezaron a adquirir un papel crecientemente significativo. Mientras en algunos casos una representación visual precedía al texto exegético como sumario de lo que se estaba impartiendo, en otros era el objeto principal, sirviendo el texto meramente como introducción a lo que comunicaban la imagen y sus inscripciones.<sup>6</sup>

Este énfasis medieval en la exégesis visual constituyó probablemente el factor crucial en la géne-

sis de muchos de los ideales que hoy guían el diseño de la información y la visualización de datos.

Una de las mejores maneras de entender las motivaciones que impulsaron la exégesis visual medieval es examinar atentamente la *ars memorativa* o “arte de la memoria”. Este nombre latino designa un conjunto de principios y técnicas mnemónicas utilizados para mejorar la memorización y la recuperación, fomentando al mismo tiempo la inventiva y la creatividad combinatorias. La *ars memorativa*<sup>7</sup>, surgida en la Grecia antigua y propagada durante toda la Edad Media, adquirió un empuje considerable en manos de los primeros monjes cristianos, como medio que facilitaba la lectura, la interpretación y la meditación sobre la Biblia. Santo Tomás de Aquino y la Orden de Predicadores fueron grandes partidarios de este arte, y de muchas de las técnicas mnemónicas, como auxiliares en el estudio de los textos sagrados. Los principios generales de la *ars memorativa* incidían en la ejercitación del sentido visual y de la orientación espacial, la importancia de la ordenación y el posicionamiento de las imágenes y, en última instancia, la fuerza de asociar términos y valores. Con un orden natural caracterizado por el crecimiento y la disyunción, una estructura de ramas, hojas y frutos colgantes fácil de aprehender, y múltiples asociaciones alegóricas, el árbol era un obvio candidato gráfico para representar la *ars memorativa*.

El investigador inglés Peter L. Heyworth ve en el diagrama arborescente una potente herramienta didáctica para transmitir el rico patrimonio bíblico:

En este periodo, el propio arte de predicar vino a ser equiparado a un árbol. *Praedicare est arborizare*:

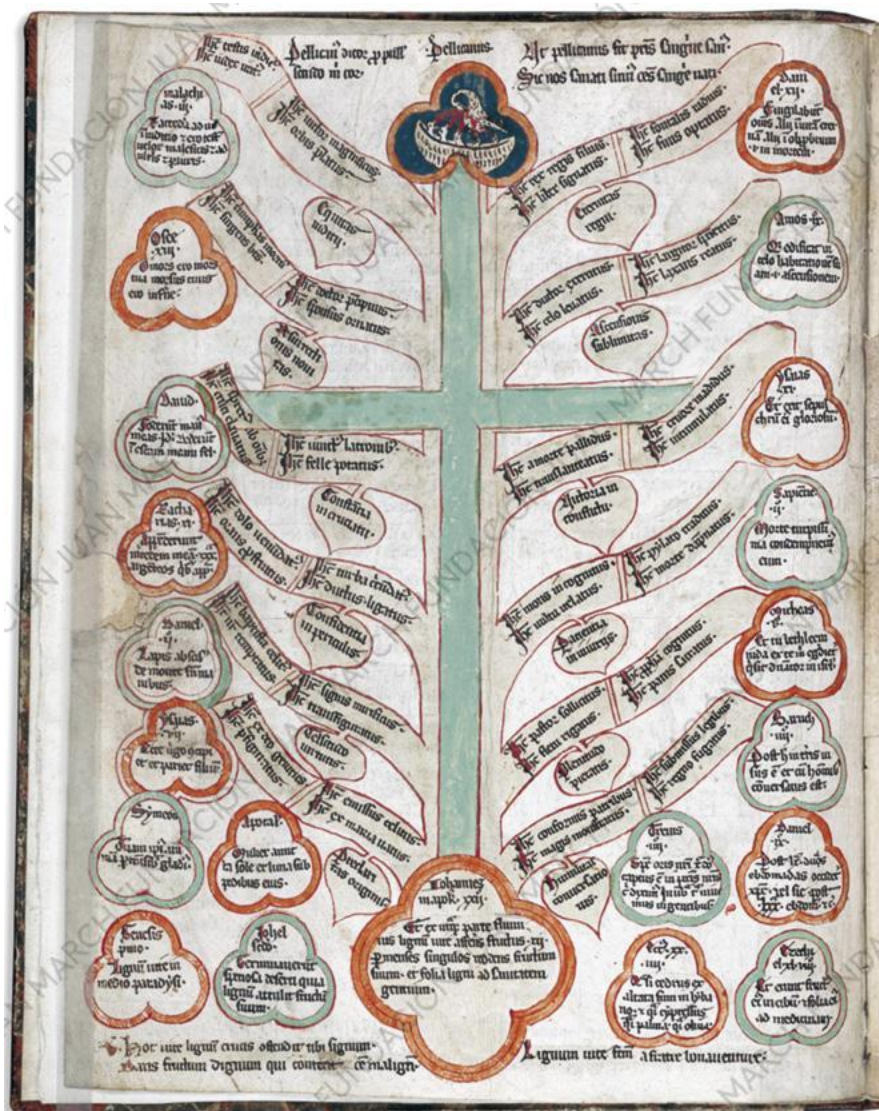


Fig. 18

Anónimo, Árbol de la vida. Miniatura iluminada en un *Speculum theologiae* de finales del s. XIII-principios del s. XIV, 28,5 x 22 cm. Yale University Library, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven (Connecticut), Beinecke MS 416, fol. 1v

Imagen iluminada que forma parte de un manuscrito, perteneciente a un género vulgarmente conocido como *Speculum theologiae*, que contiene una colección de ocho folios de diagramas didácticos compuestos en la abadía cisterciense de Kamp en Alemania. Este árbol diagramático es un notable ejemplo de la *ars memorativa* y exégesis visual medieval, que opera a modo de auxilio mnemónico para la meditación y el estudio de las Escrituras. Despliega doce ramas con sus respectivos frutos, correspondientes a distintos hechos de la vida de Cristo, acompañados de pasajes y citas de la Biblia. Basado en un versículo del Apocalipsis, este diagrama se vale de la composición arborescente para mejorar la memorización al servicio de la visualización meditativa.



Fig. 19

Lucas Vorsterman, Árbol genealógico de María de Médicis, c. 1632. Aguafuerte, 24,5 x 16,4 cm. The British Museum, Londres

Medallón retrato de María de Médicis (1575-1642), que aparece circundada por ramas de su árbol genealógico. María, perteneciente a la opulenta y poderosa familia de los Médicis, fue la segunda esposa del rey Enrique IV de Francia. En las principales ramas del árbol, flores de lis sostienen los retratos de sus cinco hijos: el rey Luis XIII de Francia; la reina Enriqueta María de Inglaterra y Escocia; la reina Isabel de España; el duque Gastón de Orleans, y la duquesa Cristina de Saboya.



Fig. 20

Hartmann Schedel, Árbol genealógico de Jafet. Xilografía en el *Liber Chronicarum* o *Crónica de Núremberg*. Núremberg: preces providoru[m] ciuiu[m] Sebaldi Schreyer [et] Sebastiani Kamemaister, 1493. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Inc/1198, fol. XVI

Página de la *Crónica de Núremberg*, también conocida como *Liber Chronicarum* [Libro de las crónicas]: un extraordinario incunable (libro impreso antes de 1501), profusamente ilustrado y técnicamente muy avanzado, que contiene 1.809 xilografías hechas con 645 tacos. Esta historia universal del mundo fue compilada a partir de fuentes más antiguas y contemporáneas por el médico, humanista e historiador alemán Hartmann Schedel (1440-1514). Algunos de los mapas que contiene son las primeras ilustraciones diseñadas de ciertas ciudades y países. El árbol de la página derecha, que muestra a los descendientes de Jafet, hijo del patriarca bíblico Noé, pertenece a una sección que versa sobre el origen de las tribus y las naciones y presenta numerosas genealogías. Ilustraciones similares se emplean a lo largo del libro para aclarar las complicadas relaciones de parentesco que el texto describe. En lugar del árbol genealógico, más común, aquí el autor de las ilustraciones emplea un peculiar motivo botánico de sarmientos para enlazar los distintos miembros de la familia.



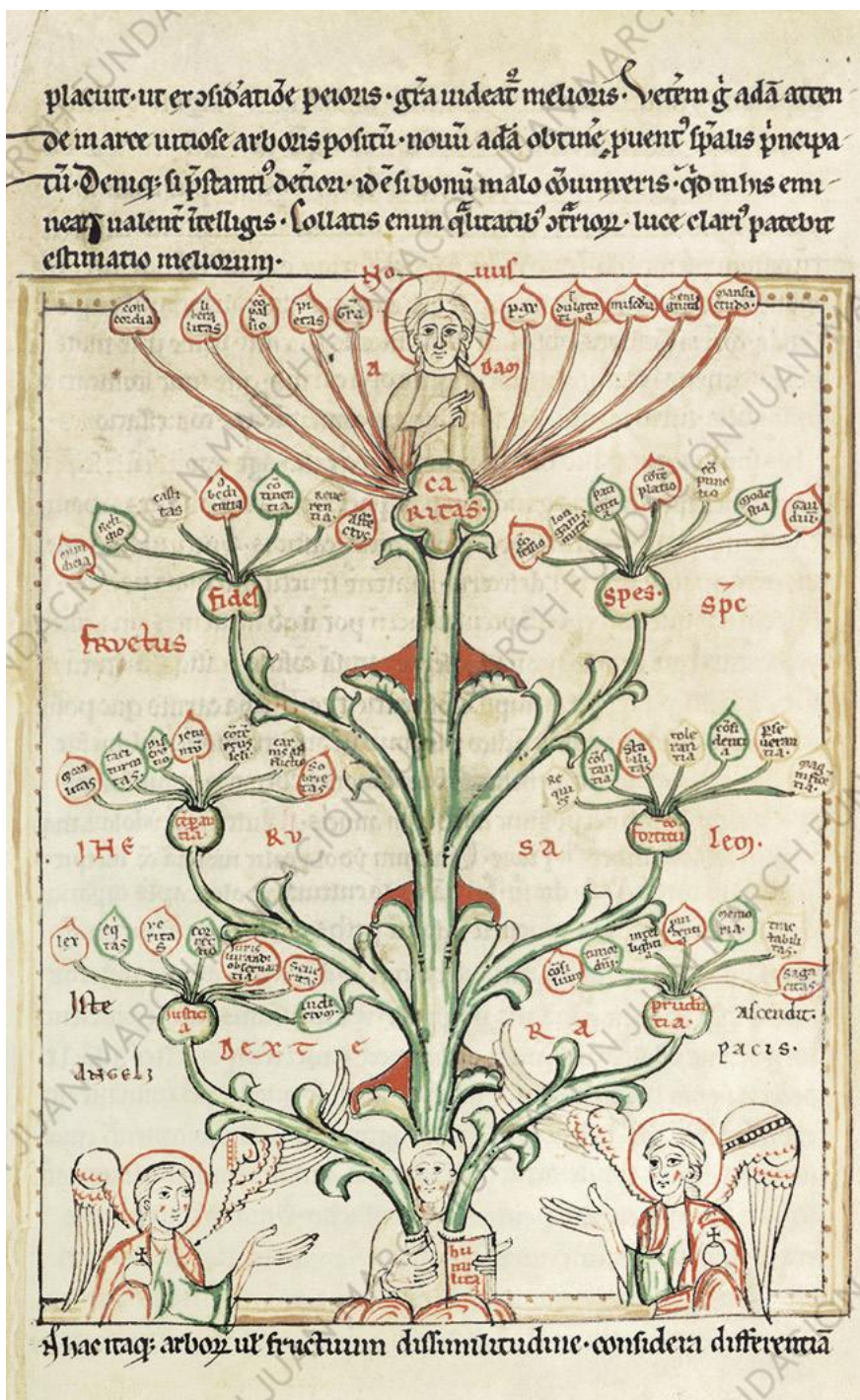


el sermón bien cultivado ha de tener raíces en un tema, que florece en el tronco de una *auctoritas* bíblica y desde ahí echa ramas grandes y pequeñas, que son las divisiones y subdivisiones con las que el predicador extiende su materia.<sup>8</sup>

La Alta Edad Media vio nacer no solo algunos de los primeros y más expresivos diagramas en forma de árbol, sino también sus arquetipos más populares y duraderos. Los árboles genealógicos se cuentan entre los primeros ejemplos del modelo, empleándose casi siempre para la presentación de familias de la realeza y la nobleza, y para ilustrar parentescos religiosos [figs. 19 y 20]. Los árboles también pasaron a ser metáforas de una concepción de la sociedad más amplia. La *scala naturae* [escala natural], asimismo conocida como “gran cadena del ser”, fue un concepto filosófico popular en la Edad Media, que veía el mundo como un árbol de perfección inmutable. Derivada de la concepción

teleológica aristotélica de una escala de los seres esencial y jerárquica y una visión absoluta del universo, la *scala naturae* mostraba distintas especies en un orden lineal ascendente, normalmente empezando por los minerales inanimados y pasando por los fósiles hacia las plantas, los animales, los seres humanos, los seres celestiales y finalmente Dios. Otras versiones ponían mayor énfasis en la monarquía y el derecho divino absolutista de los reyes, colocando al monarca en la cúspide de la escala, seguido por los señores y las familias nobles, las distintas clases sociales de menor rango y así sucesivamente hasta el último siervo, que aparecía inmediatamente por encima de los animales, las plantas y los minerales. La *scala naturae* era un obvio reflejo de la estratificación feudal de la sociedad que rigió en toda Europa durante la Edad Media, cuyo orden artificial reforzaba y consolidaba. Aunque mantuvo su influencia hasta bien entrada nuestra época en diferentes manifestaciones de

sistemas de clases jerárquicas, este encadenamiento de grados finalmente sería abandonado como sistema de clasificación formal en el siglo XVIII. Entre otros conceptos afines surgidos en el siglo XII se destaca el árbol moral, integrado por dos tipos complementarios, el árbol de las virtudes y el árbol de los vicios. El primero señala una serie de cualidades humanas relacionadas con la moral celestial (las virtudes cardinales) [fig. 21]; el segundo, por el contrario, indica un conjunto de cualidades asociadas con la inmoralidad terrenal (los pecados cardinales). Esta yuxtaposición de bien y mal suministraba una estructura recurrente dentro de la cual los monjes medievales podían interpretar y contemplar las asociaciones entre las virtudes principales y los pecados o vicios mayores. La figura del árbol se empleó también durante este periodo para organizar manifestaciones legales como las bulas o decretos papales, los tratados jurídicos y las decisiones o decretos de los



**Fig. 21**  
Anónimo, Árbol de las Virtudes. Miniatura iluminada en Conrad de Hirsau, *Speculum virginum*, primer cuarto del s. XIII, 22,8 x 31,2 cm. Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W.72, fol. 26r

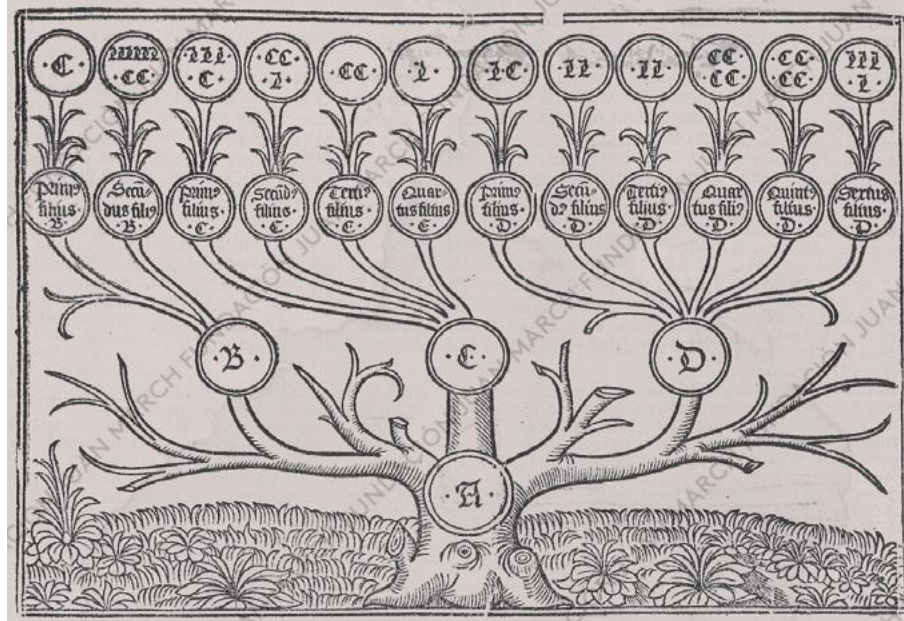
Ilustración del *Speculum virginum* [Espejo de vírgenes], libro escrito en el primer cuarto del siglo XIII en la abadía cisterciense de Himmerod, en Alemania. Es uno de los primeros tratados teológicos sobre la vida de clausura y sirvió como guía espiritual para las monjas. Este llamativo diagrama arborescente es una de sus doce ilustraciones. El árbol de las virtudes, tema común en la exégesis visual de la Edad Media, representa una serie de cualidades humanas relacionadas con la moral celestial (las virtudes cardinales), fáciles de entender y seguir como enseñanzas teológicas por el lector piadoso, y específicamente por las mujeres entregadas a la vida religiosa.



**Fig. 22**

Anónimo, "Arbor seu figura declarativa tituli. De iure patro". Grabado en Joannes de Imola y Egidio Perrino, *Clementinae Clementis Quinti Constitutiones*. Lyon: Apud Hugonem à Porta, & Antonium Vincentium, 1559. Morris, *The Law Library Catalogue*, New Haven, CL 141 B6 1559, desplegable entre los fols. 184 y 185

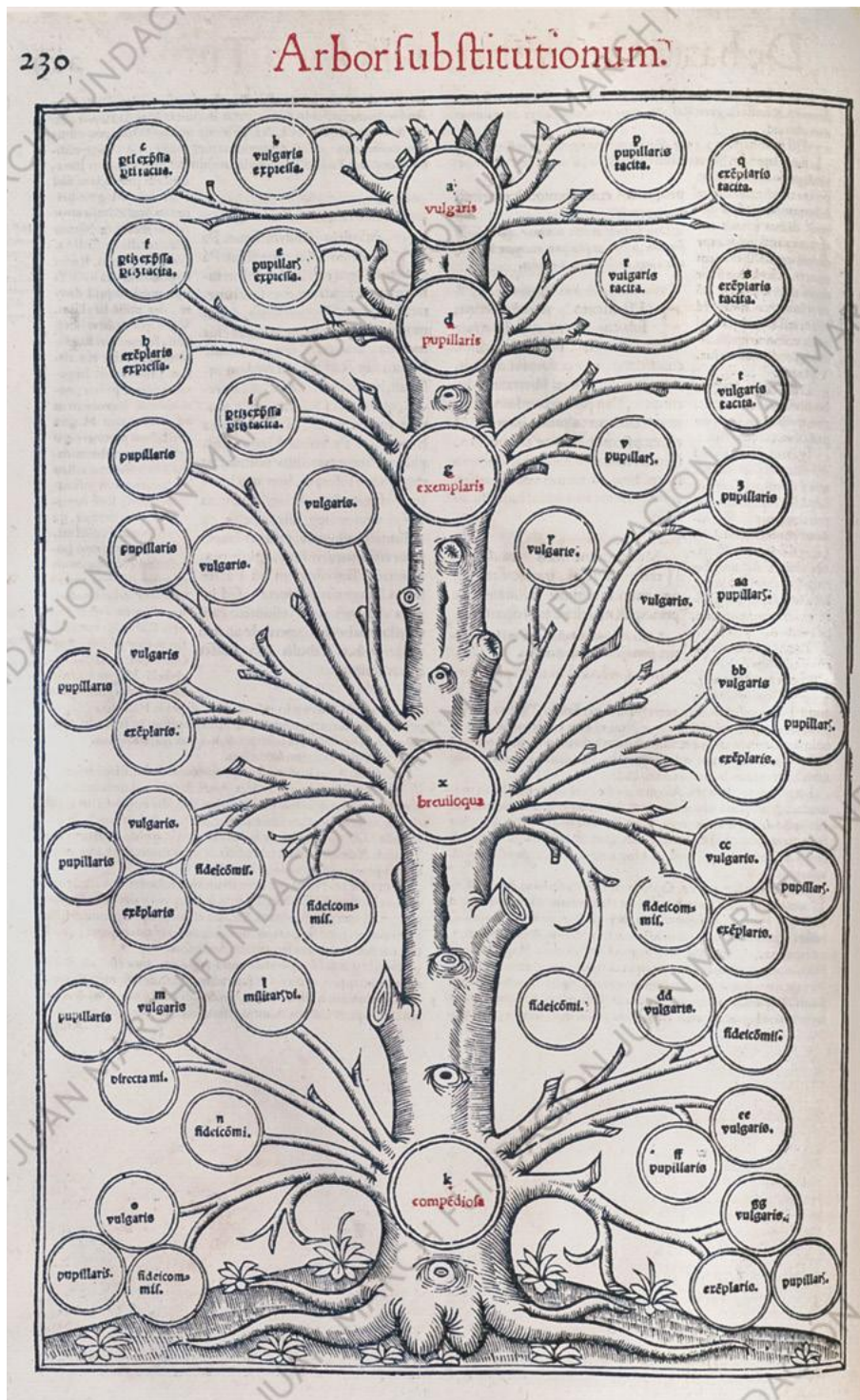
Parte de una compilación de constituciones (decisiones o decretos) pontificias dictadas por el papa Clemente V (1305-1314), este diagrama arborescente organiza una serie de decretos sobre el régimen de patrocinio. El documento original contiene media página de texto de apoyo, donde se desarrollan las distintas letras que figuran en el diagrama. Encima del árbol se lee en latín: "Ya que la materia de este título es sobremanera intrincada, difícil y cotidiana, pudiera resultar más fácil abarcarla utilizando el arte figurativo de un tronco de árbol".



**Fig. 23**

Anónimo, "Arbor substitutionum" [Árbol de sustituciones]. Xilografía en *Infortiatum, Pandectarum Iuris Civilis tomus secundus*. Lyon: Apud Hugonem à Porta, 1552. Morris, *The Law Library Catalogue*, New Haven, ABCNY Inf39 1552 flat, fol. 230

Ilustración del *Corpus Iuris Civilis* [Código de derecho civil], también conocido como Código de Justiniano, posiblemente la obra más importante de jurisprudencia e historia del derecho jamás compuesta. Redactada entre 529 y 534 por un comité de juristas nombrado por el emperador bizantino Justiniano I, recoge en sus cincuenta libros una colección de leyes y dictámenes anteriores, junto con esquemas explicativos de la legislación y los nuevos decretos del propio Justiniano. La parte segunda y más importante recibe el nombre de Digesto o Pandectas, y recoge casi un milenio de pensamiento jurídico romano, sin excluir dictámenes y fragmentos de tratados legales sobre un sinfín de asuntos, desde los derechos de los municipios hasta la reglamentación del divorcio. Este diagrama arborescente aparece en la segunda parte del Digesto (libros XXIV a XXXVIII), titulada *Infortiatum*. Se pensaba que hubiera recibido ese nombre por ser una sección de mucho uso, relativa a las sucesiones, las sustituciones y otras materias afines.

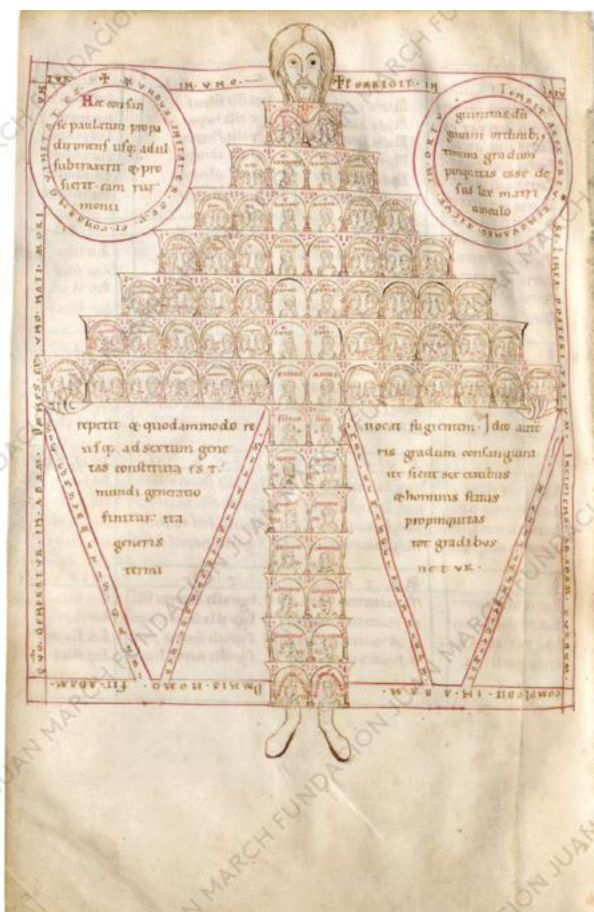




**Fig. 24**

Anónimo, Carta de consanguinidad. Miniatura iluminada en tinta parda y roja en Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, c. 1160-65. Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, BSB-Hss Clm 13031, fol. 102v

Carta de la compilación llamada *Etymologiae* [Etimologías], escrita aproximadamente entre los años 615 y 630. Esta obra de San Isidoro de Sevilla, formada por 449 capítulos en veinte libros y proyectada como suma del conocimiento universal, constituyó un eslabón crítico entre la Antigüedad tardía y la Edad Media temprana, donde se exponían numerosas materias: la medicina, la gramática, la agricultura, la guerra, las herramientas, el derecho, la astronomía, la matemática y la religión. Este árbol arquetípico de consanguinidad, ilustración de una copia del siglo XII realizada en la abadía de Prüfening en Ratisbona (Alemania), indica los lazos de sangre de una sola persona. Los miembros de la familia más cercana, como padre, madre, hijo e hija, se sitúan cerca del centro, mientras que los parientes más lejanos se disponen en la periferia. A pesar de la fuerte estilización, esta carta abarca un esquema arborescente jerárquico y piramidal de gran complejidad. En los siglos siguientes inspiró muchas versiones más o menos embellecidas, que hicieron de ella uno de los arquetipos arbóreos más conocidos.



monarcas [figs. 22 y 23]. Entre estas representaciones una de las más usadas fue el árbol de consanguinidad, que mostraba las relaciones de parentesco entre familiares a lo largo de varias generaciones. Ya que el matrimonio con menos de siete grados de separación no se permitió hasta 1215, cuando el IV Concilio de Letrán redujo el número a cuatro, este tipo de diagrama fue un instrumento importante para cartografiar los lazos de consanguinidad entre parientes. Los orígenes del árbol de consanguinidad, usado durante centenares de años, se remontan al siglo VII, siendo el principal de sus progenitores san Isidoro de Sevilla<sup>9</sup> en su obra magna, las *Etimologías* [fig. 24].

Nacido asimismo en el siglo XII, el árbol de Jesé fue un tema enormemente popular del arte cristiano y la iconografía medieval, importante para consolidar la metáfora del árbol como representación esquemática de una genealogía. El árbol de Jesé, que también se conoce como *radix Jesse* [raíz de Jesé], representa la genealogía de Jesús hasta el padre del rey David, Jesé de Belén. Era un linaje basado en varias referencias bíblicas que establecen que Cristo descendía de David, en su mayor parte tomadas de los libros de Isaías, Mateo y Lucas. Esta representación arborescente acostumbra a ser muy estilizada y decorada con ricos ornamentos. El propio Jesé suele aparecer tendido al pie del árbol o viña, recostado o dormido; de su cuerpo brotan ramas que ligan entre sí a los distintos antepasados de Cristo. El número de personajes representados varía mucho; entre Jesé y Jesús podían contarse hasta cuarenta y tres generaciones. Este motivo se encuentra en un extenso repertorio de pinturas, dibujos e iluminaciones de manuscritos a lo largo de varios siglos [fig. 25], así como en la decoración de grandes iglesias de todo el mundo, desde la abadía de Westminster en Londres hasta la catedral de Chartres (Francia).

En la evolución del árbol exegético en la Alta Edad Media hubo muchos personajes de relieve, entre ellos eruditos y enciclopedistas tempranos como Lamberto de Saint-Omer y Joaquín de Fiore<sup>10</sup>, pero uno solo descuella como progenitor: el estudioso y filósofo español del siglo XIII Ramón Llull. Parece haber indicios de que Llull entró en contacto con las obras importantes de Lamberto de Saint-Omer y Joaquín de Fiore en el curso de sus numerosos viajes, pero su pasión por la comunicación gráfica parece haber nacido mucho antes. “Es evidente que Ramón Llull compartía la fascinación de los escolásticos por el modo en que los diagramas y las estructuras gráficas se pueden imponer sobre los textos o generarlos”, explica la profesora de cultura y literatura medieval Mary Franklin-Brown. “Ya en los comienzos de su carrera, con anterioridad a sus dilatados viajes, hacía pruebas con figuras de árboles como instrumento exegético y didáctico”<sup>11</sup>. En casi toda la producción luliana aparecen figuras de árboles, y sabemos que diseñó varios de carácter moral donde se delineaban la ética, las virtudes y los vicios, así como distintas versiones del árbol de Porfirio [véase la fig. 17]. Pero es en su extensa y original enciclopedia *Arbor scientiae* [Árbol de la ciencia], que vio la luz en 1296, donde Llull se distingue por el desarrollo del modelo arborescente [fig. 26]. En esa magnífica compilación de dieciséis árboles de la ciencia que cartografiaban los más diversos ámbitos del conocimiento, Llull genera una compleja estructura organizativa formada por intrincadas conexiones, en la que el árbol constituye un elemento central de su visión y de su búsqueda de una ciencia o sabiduría universal. *Arbor scientiae* y sus llamativos modelos de árbol llegarían a ser una influencia central en los siglos siguientes, en particular para los sistemas de clasificación que surgieron en la Europa del Renacimiento.



**Fig. 25**

Maestros del taller de Blanca de Castilla, El árbol de Jesé. Miniatura iluminada en el *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, c. 1230. Bibliothèque de l’Arsenal, Paris, Ms-1186 réserve, fol. 15v

Árbol de Jesé bellamente ornamentado del *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille* [Salterio de san Luis y Blanca de Castilla]. El linaje, mostrado en orden ascendente, está compuesto por Jesé, Abraham, David, María y Jesucristo. Lo flanquean a uno y otro lado figuras del Antiguo Testamento, como Malaquías, Daniel e Isaías.





Fig. 26

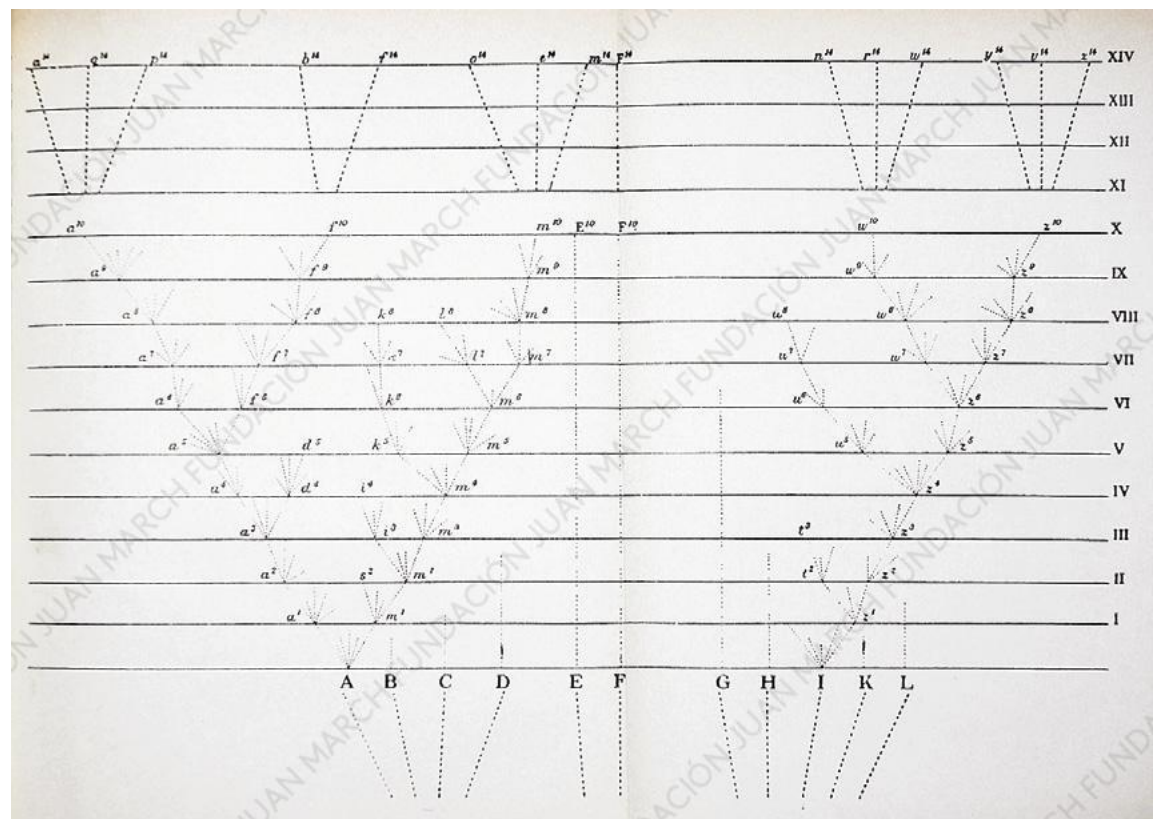
P. Clomvet (grabador), El árbol de la ciencia. Aguafuerte en Ramón Llull, *Árbol de la ciencia de el iluminado maestro Raymundo Lullio*. Bruselas: Por Francisco Foppens, 1663. Biblioteca Nacional de España, Madrid, R/17978, fol. [17]

Grabado que ilustra la edición en español del *Arbor scientiae* [Árbol de la ciencia, 1296] impresa en Bruselas en 1663. Este árbol emblemático encarna la búsqueda luliana de una ciencia universal y viene a ser un índice general de su influyente obra enciclopédica. Mientras las ramas principales con filacterias representan los dieciséis dominios de la ciencia, a cada uno de los cuales se dedica un árbol propio en las páginas siguientes, las dieciocho raíces se reparten entre nueve atributos divinos (Bondad, Grandeza, Duración, Poder, Sabiduría, Voluntad, Virtud, Verdad y Gloria) y nueve principios lógicos (Diferencia, Concordancia, Contrariedad, Principio, Medio, Fin, Mayoridad, Igualdad y Minoridad). La idea de un tronco unitario de las ciencias ha perdurado hasta hoy, empleada en sentido figurativo en expresiones como "las ramas de la ciencia". En los siglos siguientes a la muerte de Llull se hicieron varias versiones de este árbol con diferentes estilos de diseño.

Fig. 27

Charles Darwin, Árbol de la vida. Diagrama en *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*. Londres: John Murray, 1859, desplegable frente a p. 117

Esta es la única ilustración que contenía la primera edición de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* [El origen de las especies por medio de la selección natural] de Darwin. El árbol es una demostración esencial de su pensamiento sobre la evolución y la teoría del origen compartido universal. En la base del diagrama, Darwin inscribe una serie de hipotéticas especies ancestrales irregularmente espaciadas, de A a L, para subrayar que son distintas, mientras que sobre ellas se ven varios esquemas de ramificación que indican las subsiguientes variedades y subespecies. Cada partición sobre el eje vertical, de I a XIV, representa mil generaciones. Aunque ya antes hubo otros árboles de la vida que unían las especies, creados por autores como Jean-Baptiste Lamarck, Edward Hitchcock y Heinrich Georg Bronn, Darwin fue el primero en introducir un mecanismo de variación en el tiempo que hace que el suyo sea el primer árbol de la vida evolucionista.





La metáfora del árbol continuó floreciendo durante el Renacimiento, y no solo (lo que no deja de ser sorprendente) en imágenes diagramáticas e ilustraciones arbóreas. En sus esfuerzos escritos por categorizar el conocimiento, los filósofos Francis Bacon y René Descartes describieron densos sistemas de clasificación mediante formas de árboles<sup>12</sup>. Se cree que en Bacon influyeron las representaciones arborescentes de Ramón Llull, y su propio esquema epistemológico alentó a su vez muchas fórmulas posteriores: fue una inspiración de primer orden para la concepción del árbol del conocimiento de Descartes, así como para el esquema general de la *Encyclopédie* francesa de Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert, publicado en 1751.

Pero sería en la biología de la Ilustración donde el diagrama arborescente encontrase una de sus mejores acogidas. La Ilustración, marcada por el auge de la ciencia empírica, fue una época afanada en describir y categorizar la afluencia de plantas y animales desconocidos del Nuevo Mundo. De los diversos esfuerzos de clasificación surgidos en el siglo XVIII, fue la taxonomía formulada por el zoólogo sueco Carlos Linneo<sup>13</sup> en su seminal *Systema naturae* [Sistema natural] lo que realmente revolucionó la manera de clasificar, agrupar y nombrar las especies que habitan nuestro planeta. Aunque su sistema de clasificación biológica y nomenclatura ha durado siglos, su obra pasó de moda en la era victoriana, debido sobre todo al naturalista inglés Charles Darwin<sup>14</sup> y su famosa teoría del origen compartido universal a través de un proceso evolutivo.

La aportación de Darwin a la biología —y a la humanidad— tiene un valor incalculable. Sus ideas sobre la evolución y la selección natural conservan gran importancia para la genética, la biología molecular y muchos otros campos. Pero pocas veces se ha puesto de relieve su legado en el ámbito de la cartografía de la información. Durante los veinte años que precedieron a la publicación en 1859 de *El origen de las especies por medio de la selección natural*, Darwin consideró varias posibilidades de representar mediante la figura de un árbol las relaciones evolutivas entre especies con un antepasado común. Hizo distintos dibujos que desarrollaban temas arbóreos, el más famoso de los cuales es un esbozo rápido trazado entre unas anotaciones de 1837. Años después esa idea tomaría cuerpo en el diagrama crucial al que él mismo llamó “el árbol de la vida” e insertó en *El origen de las especies* [fig. 27].

Darwin no ignoraba la significación de la figura del árbol como elemento central en la representación de su teoría. Dedicó ocho páginas del capítulo “La selección natural”, en el que aparece el diagrama, a glosar detalladamente el funcionamiento del árbol y su valor para entender el concepto de origen compartido. Por otra parte, en una carta a su editor, John Murray, enviada pocos meses antes

del estreno de su hito científico el 31 de mayo de 1859, escribía:

Adjunto el diagrama que quiero que se grabe en cobre en una lámina *desplegable* frente a la última parte del volumen. —Es algo de aspecto extraño, pero *indispensable* para mostrar la naturaleza de las muy complejas afinidades entre animales pasados y presentes—. He dado las instrucciones necesarias al grabador, pero tendré que ver una prueba.<sup>15</sup>

Aquí advertimos la importancia de la ilustración no como elemento secundario de su relato, sino como manifestación crucial de su pensamiento. Al final sería el diagrama del árbol, acompañado por las explicaciones detalladas de Darwin, lo que verdaderamente convenciera a un público más bien escéptico y reacio a aceptar sus revolucionarias ideas.<sup>16</sup>

Después de la adhesión de Darwin a la metáfora arbórea, el naturalista, zoólogo, filósofo y artista alemán Ernst Haeckel fue uno de los más prolíficos creadores de árboles, y un destacado promotor del esquema arborescente para ilustrar procesos evolutivos<sup>17</sup>. Aunque quizá sea más conocido por las sorprendentes ilustraciones multicolores de animales y fauna marina publicadas en su *Kunstformen der Natur* [Formas artísticas de la naturaleza, 1899-1904]<sup>18</sup>, durante su larga carrera Haeckel creó centenares de árboles genealógicos, bellamente ilustrados, referentes a toda clase de seres vivos. También acuñó muchos términos que ahora son de uso general, como “phylum”, “ecología” o “filogenética” (el estudio de la asociación evolutiva entre diferentes grupos de organismos). La filogenética es un área de investigación en vías de crecimiento, que ha resultado decisiva para la clasificación de las especies en nuestra época. Elemento central de sus estudios es el árbol filogenético, una representación jerárquica de relaciones evolutivas entre rangos de especies biológicas que comparten un antepasado común, y que es continuamente puesta al día con la aparición de nuevos datos científicos.

Mientras el diagrama arborescente se situaba en el centro de una entusiasta rehabilitación por parte de las ciencias biológicas, los campos de la cartografía y de la gráfica estadística —de la que había sido pionero el ingeniero escocés William Playfair con su obra seminal *The Commercial and Political Atlas* [Atlas político y comercial, 1786], y que a mediados del siglo XIX experimentó un estallido de originalidad— se mantuvieron inmunes a su atractivo, por decirlo así. De todos modos, en las décadas siguientes continuaron aflorando numerosas representaciones de árboles para cartografiar un número creciente de temas, a la vez que adquirirían lentamente un diseño genérico abstracto.

De ser metáforas potentes con connotaciones divinas, poco a poco los diagramas arbóreos han

pasado a ser pragmáticos y utilitarios, y hoy son sobre todo instrumentos de la informática y, dentro del ámbito matemático, de la teoría de grafos. No está claro exactamente cuándo el diagrama arbóreo empezó a desprenderse de sus formas realistas de árbol para adquirir arquitecturas más estilizadas y abstractas. De hecho, algunos no lo hicieron nunca. El enfoque figurativo inicial, que ha durado casi mil años, no da muestras de desaparecer. No obstante, en cierto momento alguien debió darse cuenta de que era posible transmitir la lógica jerárquica de un árbol sin muchos de sus embellecimientos vegetales. Ello a su vez abriría la puerta a una manera de pensar más abstracta y diagramática, fruto de la cual se produjo un cambio drástico cuyos ecos aún no se han apagado.

Todo autoriza a suponer que los esquemas verticales y horizontales fueran los primeros tipos de abstracción, ya que mantenían un fuerte parecido con árboles de verdad. Bifurcándose a partir de un único punto de origen (arriba o abajo en los árboles verticales, izquierda o derecha en los horizontales), esos modelos visuales alternativos son los lejanos progenitores de todos los diagramas modernos de nodos y enlaces. Utilizando líneas simples en lugar de ramas, y círculos o cuadrados vulgares en lugar de las antiguas hojas o frondas, los descendientes de aquellos primitivos esquemas de nodos y enlaces siguen siendo muy empleados para representar toda clase de datos taxonómicos, y son una parte integral de muchos sistemas operativos de ordenador, que hace posible la organización, presentación y consulta de archivos y carpetas. Ocasionalmente, incluso entre los modelos de árbol más antiguos, hay un esquema que no se ajusta a una única orientación, sino que se asemeja a los trazados orgánicos y multidireccionales, hoy día tan difundidos, que se generan por ordenador mediante algoritmos avanzados.

El círculo, otro símbolo que aparece en innumerables culturas vinculado a ideas de unidad, integridad e infinitud, se emplea desde hace siglos para representar todo tipo de conceptos e información<sup>19</sup>. Era solo cuestión de tiempo, por lo tanto, que pasara a ser vehículo de representación de estructuras jerárquicas, dando origen a diagramas arborescentes radiales que se benefician de la eficiencia espacial del círculo y su atractiva fuerza pictórica.

Una alternativa reciente a los árboles radiales son los árboles hiperbólicos, que se han popularizado con la aparición de visualizaciones interactivas generadas por ordenador. En lugar de insertarse en el espacio euclidiano, los árboles hiperbólicos aprovechan el espacio hiperbólico, que propicia un componente de ampliación (o de “enfoque y contexto”) útil para el despliegue y la interacción con grandes jerarquías.

El ordenador, Internet y los nuevos modelos nacidos de algoritmos han dado lugar a una panoplia

de nuevos métodos y diseños. Solo en un par de décadas hemos presenciado una explosión de originalidad en la representación de estructuras jerárquicas, particularmente gracias a la introducción de técnicas alternativas de espacio lleno y esquemas de adyacencia que han potenciado las ventajas y la funcionalidad de los viejos diagramas de nodos y enlaces. Muchos de estos nuevos modelos integran múltiples tipos de atributos de datos cuantitativos, como el tamaño, la longitud, el precio y la temperatura, y se valen de la semántica del color para indicar cualidades como el tipo, la clase, el género y la categoría.

A comienzos de la década de 1990 Ben Shneiderman<sup>20</sup> sugirió la idea de descomponer sucesivamente un área dada en elementos cada vez más pequeños, que permitirían la interacción de numerosos niveles jerárquicos. Este avance condujo a crear el mapa de árbol: un modelo de visualización de espacio lleno que utiliza áreas poligonales y anidadas para indicar diferentes niveles escalonados. En un mapa de árbol rectangular, cada rama o sección del árbol está representada por un rectángulo, fragmentado en rectángulos más pequeños que representan sus subsecciones.

Ese importante hito catapultó a su vez la aparición de otras variantes. Muchas de las nuevas alternativas, por ejemplo el mapa de árbol circular y el mapa de árbol Voronoi, son semejantes en principio al modelo rectangular propuesto por Shneiderman, pero utilizan constructos poligonales diferentes. Sin embargo, a día de hoy el mapa de árbol rectangular original —descontando unos pocos ajustes y mejoras algorítmicos— sigue siendo el más popular de su clase, y uno de los métodos más difundidos para visualizar estructuras jerárquicas.

Los diagramas de rayos de sol, primos de los árboles radiales basados en áreas, probablemente surgieron como variante de los gráficos circulares, lo que explica que también sean conocidos como gráficos de tarta multinivel, o sencillamente gráficos de tarta anidados. Cabe pensar que el diagrama de rayos de sol se inventara simplemente como forma de posibilitar subdivisiones de las secciones primarias del gráfico circular (cuyo primer ejemplo conocido se atribuye al *Statistical Breviary* [Breviario estadístico] de William Playfair en 1801).

El último modelo (y tal vez el menos conocido) es el *icicle tree* [árbol de carámbanos], también conocido como *icicle plot*, que fue desarrollado a comienzos de la década de 1980 por estadísticos como Beat Kleiner, John Hartigan, Joseph Kruskal

y James Landwehr. Los *icicle trees*, considerados el equivalente de los árboles verticales y horizontales entre los diagramas de adyacencia, emplean una serie de rectángulos yuxtapuestos, secuenciales, para indicar un orden de rangos, pero a pesar de su gran adaptabilidad no han sido demasiado utilizados. Ha habido otros modelos complementarios, como por ejemplo árboles de burbujas, árboles de conos y árboles de anillos, algunos de los cuales se aventuraron en el espacio tridimensional; sin embargo, todos estos modelos han sido un tanto marginales y experimentales, y hasta el día de hoy no han demostrado ser particularmente útiles.

Por ser una de las metáforas visuales más ubicuas y persistentes, la figura de árbol es un prisma extraordinario a través del cual podemos observar la evolución de la consciencia humana, la ideología, la cultura y la sociedad. Desde sus raíces firmemente hundidas en la exégesis religiosa hasta sus expresiones digitales y seculares contemporáneas, la multiplicidad de los asuntos que han cartografiado cubre prácticamente todos los aspectos significativos de la vida a lo largo de los siglos. Pero este símbolo dominante no es solo un ejemplo notable de la inventiva humana para cartografiar datos; es también el resultado de un potente anhelo humano de orden, equilibrio, jerarquía, estructura y unidad. Cuando miramos un diagrama de rayos de sol de comienzos del siglo XXI, parece ser una especie totalmente distinta de una ilustración de árbol figurativa del siglo XV. No obstante, si en su linaje nos remontamos más allá de los muchos ajustes, desplazamientos, experimentos, fracasos y éxitos, pronto nos daremos cuenta de que hay una línea genealógica definida, constantemente puntuada por muestras de la habilidad y la inventiva del hombre.

Esta larga sucesión de pasos nos ha llevado hasta un amplio repertorio de técnicas contemporáneas para representar y analizar estructuras jerárquicas. Lo que esta diversidad también nos enseña es que no existe un planteamiento de acierto o error, sino más bien una elección del modelo más efectivo para cada tarea. Como sucede en la mayoría de los sistemas que pretendemos cartografiar, las estructuras jerárquicas se pueden retratar desde distintos ángulos y mediante un número no pequeño de métodos visuales. Como cualquier mapa, una visualización es siempre una interpretación, un particular punto de vista desde el cual entender el sistema. Sin embargo, como nos demuestran los ejemplos del árbol de Porfirio, el árbol de Jesé, el

árbol de consanguinidad, el árbol de la ciencia lulliano y el árbol de la vida darwiniano, una visualización que se sostiene sobre una determinada tesis o proposición puede llegar a ser una herramienta enormemente poderosa y un meme contagioso y duradero. Lo que este texto transmite en última instancia a través de cientos de diagramas arbóreos es el poder de los auxilios visuales para facilitar la comprensión. Nos muestra, sencillamente, la potencia de la comunicación visual.

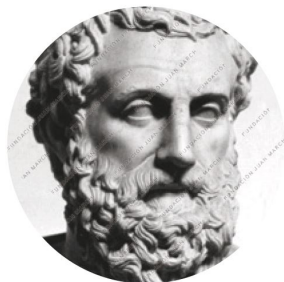
## NOTAS

Este texto se publicó por primera vez en inglés como introducción al libro del autor *The Book of Trees. Visualizing Branches of Knowledge* (cf. Lima 2014, pp. 15-43).

1. *Biblia Vulgata Latina traducida en español por Phelipe Scío de San Miguel*, Apocalipsis 22,2 y Génesis 3,22.
2. Philpot 2004, p. 11.
3. *Ibidem*, p. 38.
4. Lima 2011, p. 25.
5. Cf. en este catálogo la nota biográfica de Porfirio, p. 79.
6. Warren, Smedresman et al. 2006.
7. Carruthers 1990, p. 7.
8. Heyworth 1981, p. 216.
9. Cf. en este catálogo la nota biográfica de Isidoro de Sevilla, p. 79.
10. Cf. en este catálogo las notas biográficas de Lamberto de Saint-Omer y Joaquín de Fiore, pp. 79-80.
11. Franklin-Brown 2012, p. 141.
12. Cf. en este catálogo las notas biográficas de Francis Bacon y René Descartes, p. 80.
13. Cf. en este catálogo la nota biográfica de Carlos Linneo, p. 81.
14. Cf. en este catálogo la nota biográfica de Charles Darwin, p. 81.
15. Darwin 1859.
16. Pietsch 2012, p. 87.
17. Cf. en este catálogo la nota biográfica de Ernst Haeckel, p. 81.
18. Obra publicada originalmente en diez cuadernillos entre 1899 y 1904. Cf. Haeckel 1899-1904. [N. del Ed.]
19. Lima 2017.
20. Cf. en este catálogo la nota biográfica de Ben Shneiderman, p. 81.



# NOTAS BIOGRÁFICAS DE AUTORES RELEVANTES



**Aristóteles**  
384-322 a. C.

Conocido por los eruditos musulmanes de la Edad Media como “el Primer Maestro”, Aristóteles dio primacía al mundo tangible y a la idea de esencialismo: la presencia en cada cosa de una esencia inmutable. Esta concepción proporcionó el anhelo de fundar una taxonomía absoluta de la naturaleza, en la que se pudieran organizar todas las especies dentro de una jerarquía que procediera de lo más bajo a lo más alto. En las *Categorías*, parte de una serie de obras sobre lógica conocida como *Órganon* (40 a. C.), Aristóteles clasifica las entidades del entendimiento humano bajo una u otra de estas diez categorías: substancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, posición, estado, acción y pasión. La substancia, como base de su ontología, es la más importante de las diez clases, por ser la característica primaria de la que se predicen todas las demás. Aristóteles despliega su visión fundamental de la clasificación en los *Tópicos*, donde brinda una lista de cinco clasificadores (los predicables) de las relaciones posibles entre un predicado y su sujeto: *hóros* [definición], *genos* [género], *diáfora* [diferencia], *idion* [propiedad] y *symbebekós* [accidente]. La estructura silogística de Aristóteles, que ejerció una influencia determinante sobre todos los esfuerzos de clasificación posteriores, no es una mera agrupación en un solo nivel: implica un mecanismo jerárquico específico, en virtud del cual se fundamenta una secuencia de premisas sobre un primer principio original que es la fuente de todas las verdades subsiguientes.



**Porfirio**  
234-c. 305 d. C.

Siglos después de que Aristóteles sentara las bases de la clasificación, el filósofo y lógico griego Porfirio siguió desarrollándola en su breve *Isagoge* [Introducción] a las *Categorías* aristotélicas. Escrita entre los años 268 y 270 y ampliamente difundida en la Europa medieval a partir de una traducción latina llevada a cabo por el filósofo romano Anicio Manlio Severino Boecio (c. 480-524 o 525), la *Isagoge* llegó a ser un manual de lógica en el que se inspiraron pensadores posteriores como el filósofo y polímata musulmán Averroes y el fraile franciscano y filósofo inglés Guillermo de Ockham.

Además de reformular la lista original aristotélica de cinco predicables y reemplazar la *hóros* [definición] por la *eidós* [especie], Porfirio introdujo un esquema de clasificación jerárquico que vino a ser conocido como árbol de Porfirio, o *scala praedicamentalis*. Ese modelo, en forma de constructo arborescente, es una representación diagramática de la división lógica del género o substancia más alta en dicotomías sucesivas, hasta alcanzar la *infima species* [especie más baja]. Esencialmente retrata las bases de la proposición de Aristóteles mediante un esquema visual arborescente, fácil de captar y recordar. Aunque el esquema original de Porfirio no se conserva, el modelo fue continuamente adaptado en numerosas obras a lo largo de toda la Edad Media y el Renacimiento. El árbol de Porfirio es, que sepamos, el primer árbol metafórico del conocimiento humano.



**Isidoro de Sevilla**  
c. 560-636

A Isidoro de Sevilla, nacido en Cartagena, se le suele considerar el último erudito del mundo antiguo. Fue durante treinta y siete años arzobispo de Sevilla, en cuya escuela catedralicia había cursado sus primeros estudios. Famoso por su apertura de miras y su amor al saber, Isidoro promovió la enseñanza de todas las ramas del conocimiento, incluidas las artes y la medicina, en las escuelas sacerdotales de toda España.

Maestro en letras latinas, griegas y hebraicas, Isidoro fue un escritor prolífico y versátil, que dejó a la posteridad tratados y otros escritos. Pero su obra más grandiosa fue el intento de reunir la suma del conocimiento universal en la que llegaría a ser una de las enciclopedias medievales más influyentes y estimadas, las llamadas *Etimologías*. Redactadas entre los años 615 y 630 aproximadamente, las *Etimologías* abarcan veinte libros, con citas de 154 autores cristianos y paganos de la Antigüedad. Constituyen un repositorio del saber clásico en materias como la medicina, el derecho, la historia natural, la arquitectura y la agricultura, y están llenas de notables ilustraciones y mapas, entre ellos el más antiguo ejemplo de un mapa de T en O (un tipo de mapa medieval que representa el mundo como una letra T dentro de un círculo). Entre las ilustraciones se encuentran también algunos esquemas jerárquicos, en particular un famoso árbol de consanguinidad introducido inicialmente por Isidoro y repetido a lo largo de los siglos siguientes.



**Lamberto de Saint-Omer**  
c. 1061-c. 1125

Pocas son las noticias de que disponemos acerca del erudito francés, monje benedictino y cronista medieval Lamberto de Saint-Omer. Sabemos que estudió en el venerable e influyente monasterio de Saint-Bertin en el norte de Francia, así como en varias escuelas sobresalientes del mismo país, y que fue muy versado en gramática, teología y música. Siendo aún joven fue prior de Saint-Bertin, y en 1095 fue elegido abad por los monjes y canónigos de Saint-Omer. Debe su mayor fama al *Liber Floridus* [Libro de flores], que redactó entre 1090 y 1120, cuando era canónigo de Nuestra Señora de Saint-Omer. El *Liber Floridus* fue la primera enciclopedia de la Alta Edad Media, y poco a poco reemplazó a las *Etimologías*, la obra magna de Isidoro de Sevilla. Temiendo que todo el saber de los siglos precedentes se perdiera en el futuro, Lamberto hizo acopio de un vasto número de textos y manuscritos para elaborar una historia universal del mundo, dividida en 161 secciones que tratan materias como la astronomía, la filosofía y la historia natural. Es una obra asombrosa, bellamente ilustrada con cuadros, diagramas y mapas, e incluye dos notables figuras arbóreas: una palmera mística de las virtudes y una raíz única que se bifurca en dos árboles horizontales de las virtudes y los vicios.



**Joaquín de Fiore**  
c. 1135-1202

Joaquín de Fiore fue un monje cisterciense, místico y teólogo, conocido como autor de una fascinante filosofía de la historia basada en tres edades del mundo, la del Padre, la del Hijo y la del Espíritu Santo. Tras ser elegido abad de la abadía cisterciense de Corazzo, en el sur de Italia, y con el apoyo directo de varios papas sucesivos, Joaquín dedicó muchos años a escribir numerosos libros de exégesis bíblica antes de retirarse al eremitorio de Pietralata y fundar la orden monástica de San Giovanni in Fiore. Además de consagrarse al estudio de las Escrituras fue poeta y artista de talento, y no hay mejor muestra donde poder contemplar su lírica imaginación visual que el extraordinario *Liber Figurarum* [Libro de figuras]. Compilado póstumamente en 1202 y perdido hasta 1937, este volumen contiene una de las más asombrosas colecciones de simbología teológica de toda la Edad Media. La visión joaquiniana de las edades históricas se expresa a través de una serie de exuberantes árboles en flor que representan un amplio catálogo de asuntos basados en personajes e instituciones del Antiguo y el Nuevo Testamento, como la centralidad de Cristo, la jerarquía de los protagonistas de la Biblia y los eslabones con el pasado.



**Ramón Llull**  
(o Raimundo Lulio)  
c. 1232-c. 1315

Autor fecundo y polifacético, poeta, lógico y filósofo, Ramón Llull dejó cientos de escritos en catalán, latín y árabe, y fue un exponente clave del neoplatonismo para toda la Europa medieval. Se le ha calificado de pionero de la teoría de la computación por su obra más célebre, *Ars Magna* [Arte magna]. Escrita en 1271, contiene los cimientos de la fascinante combinatoria de Llull, un sistema universal del conocimiento que más tarde sería expandido por Gottfried Leibniz en lo que se considera un precedente remoto de la moderna informática.

El magnífico *Arbor scientiae* [Árbol de la ciencia] luliano, escrito en 1296, es posiblemente una de sus aportaciones más importantes a la cartografía de la información. Además de ofrecer un árbol primordial de los dominios científicos que suministra la estructura para el texto completo de la enciclopedia [véase fig. 17], el libro muestra catorce árboles principales y dos suplementarios, y abarca tanto el saber profano (natural) como el saber religioso. Entre esos árboles están el *arbor elementalis* (de física, metafísica y cosmología), el *arbor vegetalis* (de botánica y medicina), el *arbor humanalis* (de antropología y estudios de la humanidad), el *arbor apostolicalis* (de estudios eclesiásticos y organización de la Iglesia) y el *arbor celestialis* (de astronomía y astrología).



**Francis Bacon**  
1561-1626

Publicada en 1605 por el filósofo, científico, estadista y escritor Francis Bacon, *The Advancement of Learning* [El avance del saber] es una de las obras filosóficas más importantes escritas en inglés y un texto central del empirismo científico. Con su énfasis en la observación, la medición y la experimentación (apartándose de la filosofía teológica tradicional), Bacon ofrece una sistematización inédita y exhaustiva de todo el conocimiento humano. Empieza por localizar tres áreas principales del saber humano, que son las raíces de su sistema: “Las partes del saber humano hacen referencia a las tres partes del entendimiento humano, que es la sede del saber: la historia a su memoria, la poesía a su imaginación y la filosofía a su razón”<sup>1</sup>. Al expandir y contextualizar las restantes subcategorías de esos dominios primarios de la historia, la poesía y la filosofía, Bacon brinda una referencia evocadora al gran árbol del conocimiento cuando afirma que “las distribuciones y particiones del conocimiento no son como las varias líneas que se tocan en ángulo, y así se reúnen en un punto, sino como las ramas de un árbol, que antes de separarse y diferenciarse confluyen en un tronco que en su dimensión y cantidad es entero y continuo”<sup>2</sup>.

1. Bacon 1988, p. 81.  
2. Ibidem, p. 97.



**René Descartes**  
1596-1650

Conocido como padre de la filosofía moderna, René Descartes siguió explorando las ideas de Bacon para una organización arborescente de la ciencia, sobre todo en sus *Principia Philosophiae* (Principios de filosofía). Esta obra, publicada en 1644, se dividía en seis partes: I) Los principios del conocimiento humano, II) Los principios de las cosas materiales, III) El universo visible, IV) La Tierra, V) Los seres vivos, y VI) Los seres humanos. En una carta dirigida al traductor al francés de los *Principia Philosophiae*, en la que exponía la lógica subyacente a sus principios, Descartes invocaba el árbol del conocimiento: “Toda la filosofía es como un árbol, cuyas raíces son la metafísica, el tronco es la física, y las ramas que salen de ese tronco son todas las demás ciencias, que se resumen en tres principales, a saber, la medicina, la mecánica y la moral”. Y continuaba, sugiriendo que ese esquema también expresaba un orden determinado en el aprendizaje: “Ahora bien: así como no es de las raíces, ni del tronco de los árboles, de donde se toman los frutos, sino solamente de las extremidades de sus ramas, así la principal utilidad de la filosofía depende de aquellas de sus partes que solo se pueden aprender en último lugar”<sup>1</sup>.

1. Descartes 2009, p. 42 (la traducción recogida aquí es de la traductora de este ensayo).

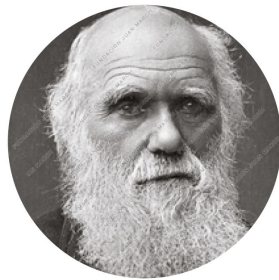




## Carlos Linneo

(Carl Linnaeus)  
1707-1778

El botánico, médico y zoólogo sueco Carlos Linneo sentó las bases de la moderna nomenclatura binómica de las especies, y su obra fundamental sobre la clasificación biológica le convirtió en padre de la taxonomía moderna. La taxonomía linneana, como se la llamó después, fue expuesta por su autor en su *Systema naturae* [Sistema de la naturaleza] a partir de 1735, y dividía la naturaleza en una jerarquía anidada que parte de tres dominios principales o reinos: el *Regnum animale* [reino animal], el *Regnum vegetabile* [reino vegetal] y el *Regnum lapideum* [reino mineral]. Cada reino se subdivide en rangos sucesivos, de superior a inferior: clase, orden, familia, género y especie, lo cual proporciona un mecanismo de agrupación jerárquico y unitario a efectos de clasificación. Ahí se agrupaban los organismos atendiendo a sus rasgos físicos comunes, y a pesar de los cambios graduales que se irían introduciendo con el paso del tiempo (de los cuales los más recientes han sido resultado de la revelación de nuevos conocimientos científicos a partir de la secuenciación del ADN) muchos siguen estando organizados en formas que coinciden con la clasificación original de Linneo. En el momento de su décima edición, el *Systema naturae* clasificaba 4.400 especies de animales y 7.700 especies de plantas. Una de las mayores innovaciones del sistema era su denominación de las especies, que abandonaba los incómodos nombres latinos tradicionales en pro de las ahora corrientes designaciones binómicas, compuestas solo por dos términos, el género y la especie, para cada animal o planta.



## Charles Darwin

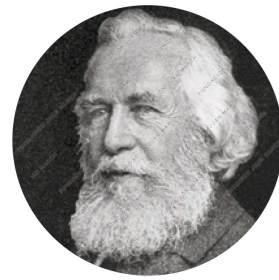
1809-1882

Charles Darwin fue clave entre los proponentes de la metáfora arbórea. La única ilustración de su revolucionario tratado *El origen de las especies por medio de la selección natural* (Londres, 1859) era un esquema de árbol ramificado, pieza central en su teoría, al que él llamó “el árbol de la vida”. Darwin profundiza así en el simbolismo del árbol para aclarar su idea de evolución:

A veces las afinidades de todos los seres de la misma clase han sido representadas por un gran árbol. Creo que este símil es bastante acertado [...]. En cada periodo de crecimiento, todos los retoños han tratado de ramificarse en todas las direcciones y de sobresalir y sofocar a las ramas y renuevos que los rodean, de la misma manera en que las especies y los grupos de especies han dominado en todos los tiempos a otras especies en la gran batalla por la vida.<sup>1</sup>

La idea de un árbol como sistema básico para organizar las especies no era, desde luego, nada nuevo. Los botánicos Augustin Augier y Nicolas-Charles Seringe, el paleontólogo Heinrich Georg Bronn y el biólogo Jean-Baptiste Lamarck, todos habían explorado el uso de gráficos jerárquicos para representar las especies. Pero Darwin introdujo un factor crítico (y desestabilizador): el tiempo. El árbol evolutivo de Darwin no era una imagen taxonómica del presente, estática e inmutable; era un modelo fluctuante, dinámico, que abarcaba muchas generaciones de cambio y adaptación.

1. Darwin 1909, p. 143.



## Ernst Haeckel

1834-1919

En su condición de importante defensor y seguidor de Darwin, el naturalista, zoólogo, filósofo, médico e ilustrador Ernst Haeckel fue uno de los partidarios decisivos del diagrama arbóreo para cartografiar los lazos evolutivos entre especies. Tras doctorarse en medicina en 1857, Haeckel centró sus esfuerzos en la zoología, y en 1862 ocupó la cátedra de anatomía comparada en la Universidad de Jena, en Alemania. En los años siguientes descubrió, nombró y describió miles de nuevas especies.

En su *Generelle Morphologie der Organismen* [Morfología general de los organismos], publicada en Berlín en 1866, Haeckel explica muchas de sus ideas evolucionistas, acompañadas por bellos dibujos de árboles de la vida que iba a seguir desarrollando en posteriores versiones. A diferencia de los árboles de carácter hipotético de Darwin, las ilustraciones arbóreas de Haeckel, más elaboradas, se basaban en un método meticuloso de clasificación biológica. En Haeckel, uno de los más grandes adalides de la figura arbórea, culmina la larga sucesión de gigantes, desde Linneo hasta Lamarck y de este a Darwin, que con sus obras alentaron un nuevo interés por el modelo epistemológico del árbol y su utilidad para explicar y comunicar procesos biológicos intrincados.



## Ben Shneiderman

n. 1947

Autor de varios libros, profesor y teorizador de la informática y miembro del Institute for Advanced Computer Studies en la Universidad de Maryland en College Park, el estadounidense Ben Shneiderman es un pionero en el estudio de la interacción cibernética, particularmente en el campo de la visualización de datos.

Aparte de su trabajo sobre interfaces de manipulación directa, Shneiderman es conocido como creador del sistema “mapa de árbol” (*treemap*) para la representación de datos jerarquizados. En 1990, mientras trataba de resolver el problema de un disco duro lleno, decidió abandonar el enfoque tradicional de nodos y enlaces y explorar una técnica de espacios llenos mediante rectángulos anidados. El algoritmo “mapa de árbol” así descubierto genera una estructura arbórea por medio de una sucesión de rectángulos (ramas) que seguidamente se parcelan en rectángulos más pequeños (subramas), conforme a un mecanismo recurrente apto para acoger grandes esquemas jerárquicos. El crucial avance de Shneiderman se ha convertido en uno de los modelos de visualización más celebrados y populares, pero lo más importante es que ha abierto las puertas a un vasto número de tipos de mapa de árbol de espacio lleno, propiciando un estallido de creatividad en la moderna visualización.

# OBRAS

# EN

Las obras en exposición se presentan en este catálogo divididas en tres capítulos. El primero *–La historia del arte como arte visual, I, 1562-1934–* y el tercero *–La historia del arte como arte visual, II, 1936-2019–* despliegan por orden cronológico representaciones visuales de la historia del arte (y a veces de su naturaleza y de sus instituciones). El capítulo central *–Alfred H. Barr: una genealogía para el arte moderno, 1936–* consiste, como se ha apuntado ya, en una reconstrucción casi exhaustiva del diagrama elaborado y publicado por Barr en 1936 en la sobrecubierta del catálogo de su exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en el MoMA de Nueva York en aquel mismo año. Las páginas de esta sección central recogen las obras que, en la exposición a la que acompaña este catálogo, han sustituido en las tres dimensiones del espacio expositivo real las meras referencias textuales de las dos dimensiones del diagrama impreso.



Un asterisco en el número de catálogo indica los casos en que la obra referida ha sido expuesta a través de su reproducción: facsímiles de publicaciones antiguas frecuentemente excluidas de préstamo, copias de exposición de algunas de las fotografías mostradas y parte del material documental más reciente.



85

**1**  
La historia  
del arte como  
arte visual, I  
(1562-1934)

147

**2**  
Alfred H. Barr, Jr.:  
una genealogía  
para el  
arte moderno  
(1936)

152

**2.1**  
De la estampa  
japonesa al  
cubismo  
(1850-1910)

178

**2.2**  
De Odilon Redon  
al constructivismo  
(1895-1915)

236

**2.3**  
De la estética de  
la máquina y el  
purismo a  
Dadá y De Stijl  
(1910-1920)

266

**2.4**  
Del surrealismo,  
la Bauhaus y la  
arquitectura  
moderna a la  
abstracción  
geométrica y  
orgánica  
(1920-1935)

343

**3**  
La historia del  
arte como arte  
visual, II  
(1936-2019)

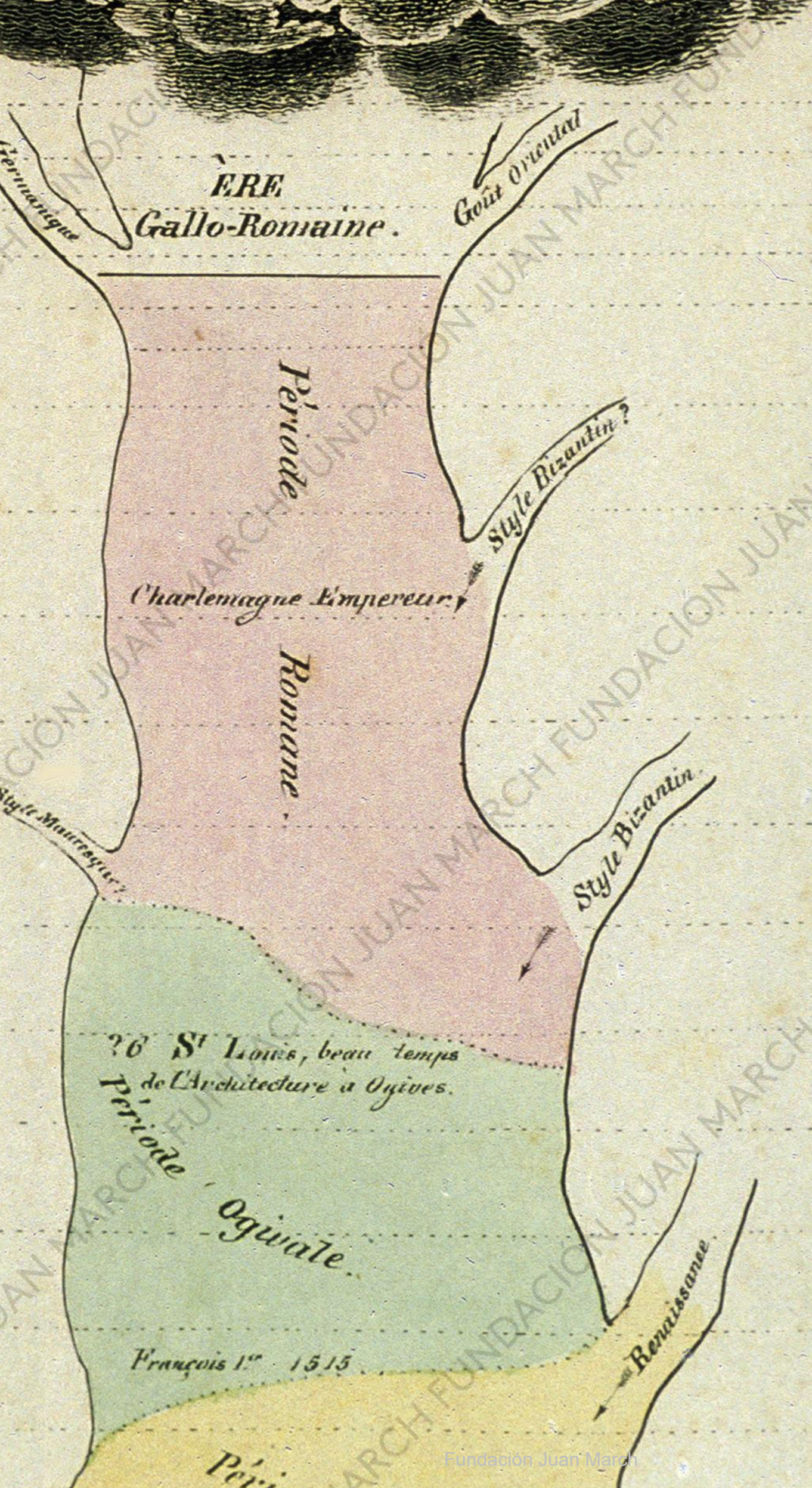


EXPO



SICIÓN





ERE  
Gallo-Romaine.

Gout Oriental

Période

Style Byzantin?

Charlemagne Empereur.

Romane

Style Byzantin

?6 S. Louis, beau temps  
de l'Architecture à Ogives.

Période

Ogivale

Renaissance

François 1<sup>er</sup> 1515

Période

Style Roman  
primitif.

id.

id.

id.

id.

Style Roman

Secondaire

Tertiaire ou de  
transition.

Style ogival  
1<sup>re</sup> Époque

2<sup>de</sup> Époque.

3<sup>de</sup> Époque

4<sup>de</sup> Époque (1480)

1550

Style Modern.

id.





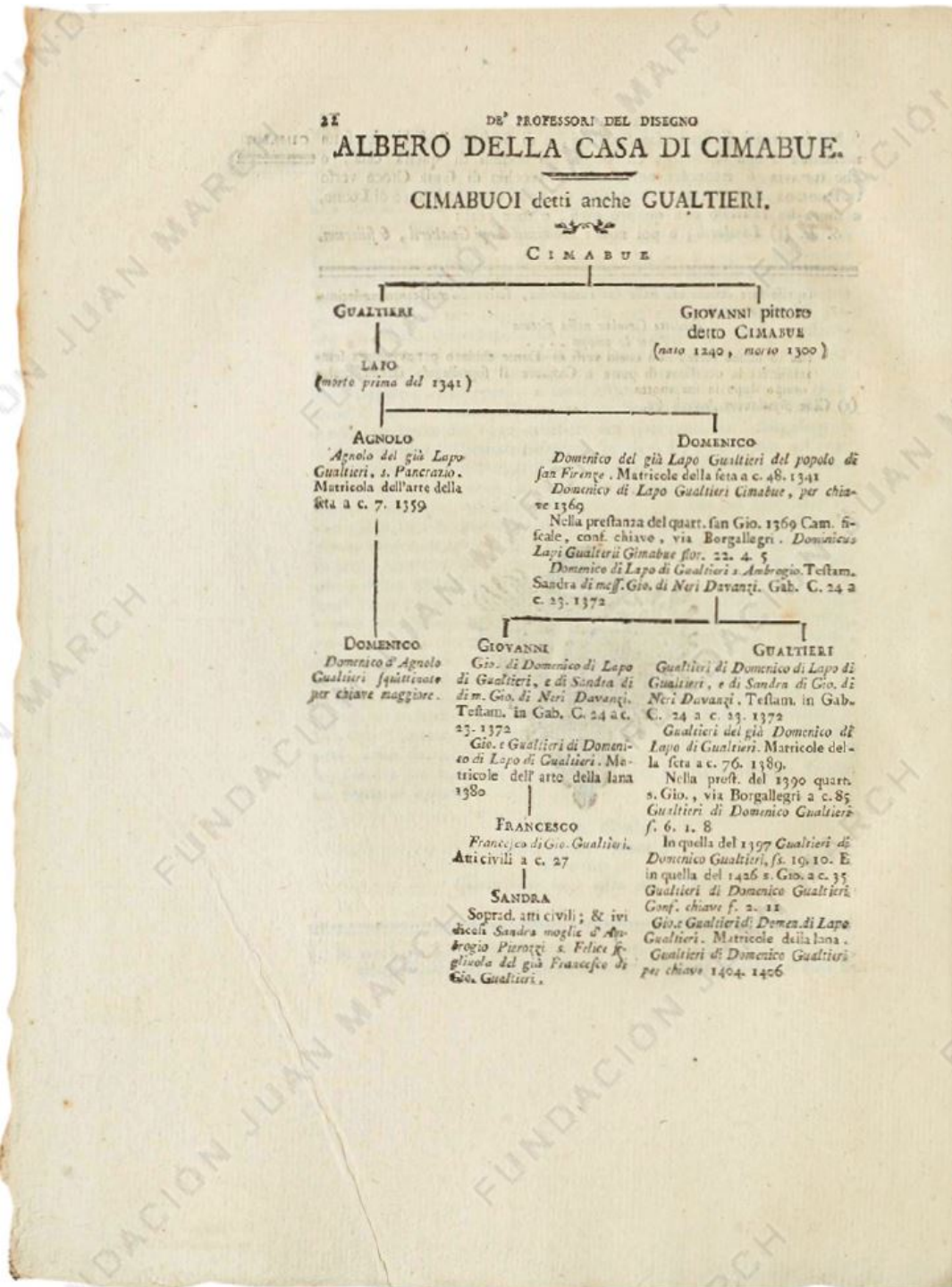
LA HISTORIA DEL ARTE COMO ARTE VISUAL, I  
(1562-1934)

**Filippo Baldinucci**

"Albero della casa di Cimabue" [Árbol genealógico de la familia Cimabue], en id., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell'Arti di Pittura, Scultura, e Architettura lasciata la rozzezza delle maniere Greca, e Gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione* [Noticias sobre los maestros del dibujo a partir de Cimabue, por las cuales se demuestra cómo y para quiénes las bellas artes de la pintura, la escultura y la arquitectura abandonaron la tosquedad de la manera griega y gótica y se han centrado en estos siglos a su antigua perfección]. Florencia: Per Santi Franchi, 1681, vol. 1, p. 7 [XV]

Libro, 4º de fol.

Biblioteca Nacional de España, Madrid

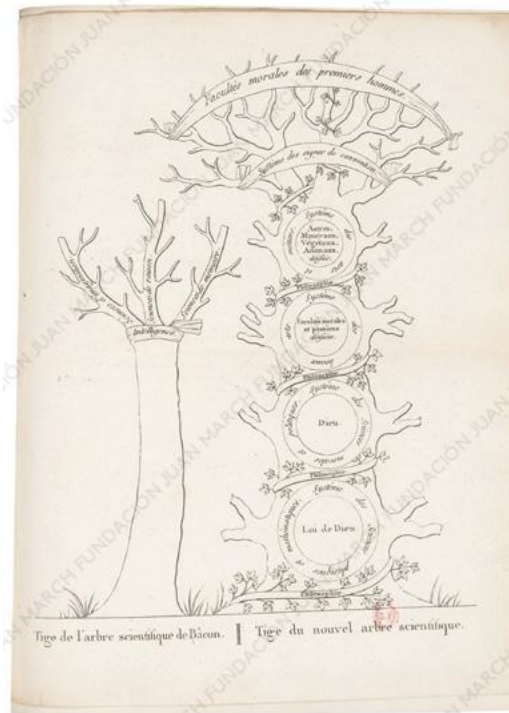
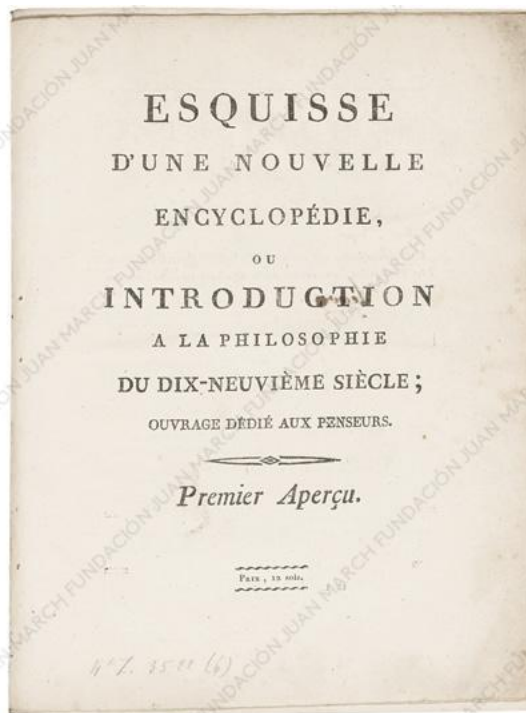


**Claude-Henri de Rouvroy**

"Tige de l'arbre scientifique de Bacon. | Tige du nouvel arbre scientifique" [Vástago del nuevo árbol científico de Bacon | Vástago del nuevo árbol científico], en Claude-Henri de Saint-Simon, *Esquisse d'une nouvelle encyclopédie, ou Introduction à la philosophie du dix-neuvième siècle; ouvrage dédié aux penseurs* [Esbozo de una nueva enciclopedia, o Introducción a la filosofía del siglo diecinueve; obra dedicada a los pensadores]. París: impr. de Moreaux [1810], portada y p. 9

Libro, 8º de fol.

Bibliothèque nationale de France, París





## Roger de Piles

"Noms des peintres les plus connus" [Nombres de los pintores más conocidos], en id., *Cours de peinture par principes* [Curso metódico de pintura]. París: Jacques Estienne, 1708, s/p [pp. 516, 519 y 520]

Libro, 12° de fol.

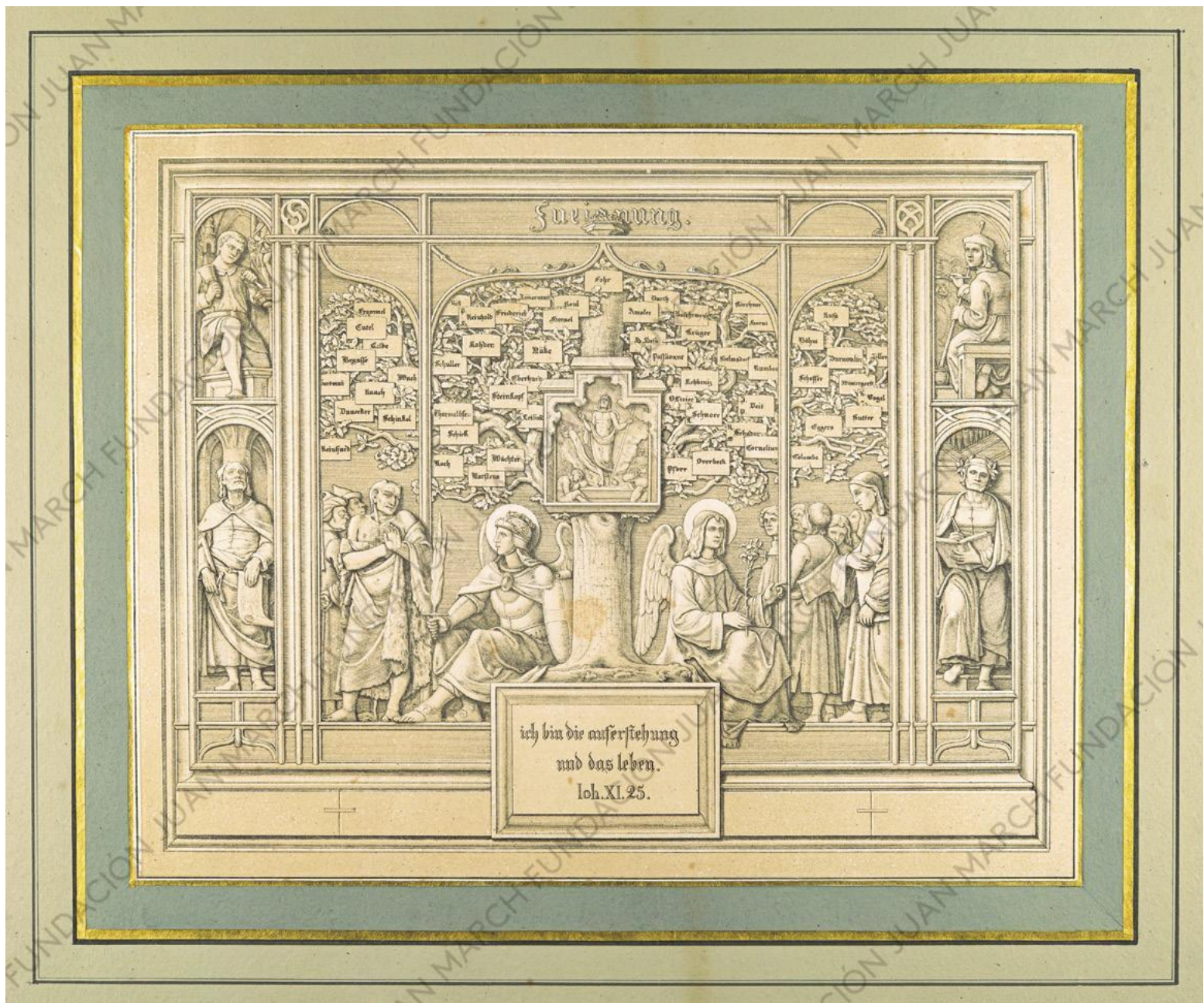
Bibliothèque nationale de France, París

N O M S				
des Peintres les plus connus.				
	Composition.	Dessein.	Coloris.	Expression.
A				
Albane.	14	14	10	6
Albert Dure.	8	0	10	3
Andre del Sarte.	12	6	9	8
B				
Baroche.	14	15	6	10
Bassan, Jacques.	6	3	17	0
Battist. del Piombo.	8	3	16	7
Belin, Jean.	4	6	14	0
Bourdon.	10	3	8	4
Le Brun.	16	16	8	16
C				
Calliari P. Ver.	15	10	16	3
Les Caraches.	1	17	13	13
Correge.	1	3	15	12
D				
Dan. de Volter.	12	5	5	8
Diepembek.	11	10	14	6

N O M S				
des Peintres les plus connus.				
	Composition.	Dessein.	Coloris.	Expression.
Pouffin.	15	17	6	15
Primaticc.	15	14	7	10
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	18
Rembrant.	15	6	17	12
Rubens.	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.	13	15	8	8
Le Sueur.	15	15	4	15
T				
Teniers.	15	12	13	6
Pierre Teste.	11	15	0	6
Tintoret.	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
V				
Vanius.	13	15	12	13
Vendeik.	15	10	17	13

N O M S				
des Peintres les plus connus.				
	Composition.	Dessein.	Coloris.	Expression.
Z				
Tadée Zucce.	13	14	10	9
Frederic Zucce.	10	13	8	8





4\*

**Ferdinand Olivier**

Árbol genealógico del nuevo arte alemán (finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX), en *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden, geordnet nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwey allegorische Blätter* [Siete áreas de Salzburgo y Berchtesgaden, ordenadas según los siete días de la semana, unidas por medio de dos hojas alegóricas], 1823, lám. 1

Litografía montada sobre tablero pintado y recubierto de oro, 45,4 x 56,6 cm

Cortesía de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Politische Geschichte, insofern dieselbe mit den bildenden Künsten in Berührung steht.	Bildner und Bildwerke.	Zeitrechnung nach Olymp.	Maler und Gemälde.	Geschichte der Wissenschaften, Literatur und Poesie.
<p><b>XIII. Jahrhundert vor Chr. Geb.</b> Blüthe des Aegyptischen Reichs unter Sesostris. Zug der Argonauten nach Colchis. Erster Thebanischer Krieg, um 1250 vor Chr. Geb.</p>	<p>Der noch vorhandene Jüdel auf dem Monte Citorio zu Rom errichtete Sonnen-Obelisk wird für ein Werk dieser Zeit gehalten. Didalos, der Athener, erster eigentlicher Künstler. Er schuf Bildwerke aus Holz; seine Augen mehr als früher geschlossen; benutzte Linien die Herme Gestalt, indem er sie schwebend darstellte und hierdurch mehr Schein von Leben und Bewegung erreichte. Auch als Baumeister erreichte dieser Mann großen Ruhm und soll ferne noch einige der mächtigsten Werkzeuge erfunden haben. Inauros, der Sohn des Didalos, errichtete die Segel-, Paros-, Schwester-Sohn der Didalos, die Sige und den Zerkel.</p>			<p>Vielleicht mehr als 1500 Jahre vor Chr. Geb., bringt Cadmus aus Phönicien die Kunst mit Buchstaben zu schreiben, nach Griechenland.  Orpheus — blüht circa 1255 J. vor Chr. Geb. ungefähr gleichzeitig mit dem Musaeus, Linus, Pempelus, Olen, Eumolpus und Phalamos, alle heilige Dichter.</p>
<p><b>XII. Jahrh. vor Chr. Geb.</b> Zug der Griechen wider Troja, welches von ihnen zerstört wird. 1184. Thrakische Tyrraner, angeführt vom Aeneas, kommen nach Mittel-Italien. Argiver, dem Diomedes folgend, lassen sich im unteren Italien nieder und erbauen Arpi. Andere Griechen unter Epeus gründen Metapont. Etrurien bildet.</p>	<p>Erhebung der noch jetzt stehenden Pyramiden in Aegypten. Reste von Mastira u. a. Gebäuden zu Mycenae u. Orchomenos in Griechenland; diese sind aus diesem Zeitalter oder einem noch earlierem herriührend. Alle Mastira verschickter Südstein Toscanas, aber Fiesole, Cortona, Volterra u. s. w. sind einige von ungefählicher Construction im Kirchenstanz.</p>			<p>David, Psalms, 1060. Blüthe der hebraischen Poesie. Salomo um 1000. Homer stiftet seine Gedichte unter den Joniern um das Jahr 950 vor Chr. Geb.</p>
<p><b>XI. und X. Jahrh. vor Chr. Geb.</b> Griechen verschiedener Stämme lassen sich nieder auf der Küste von Kleinasien und den angrenzenden Inseln, als: Anolis aus dem Peloponnesum nehmen 1070 den nördlichsten Theil in Bontia, von Cyprien am Propontis bis zum Ausflusse des Heptas. Ihnen folgen 1055 Jonier aus Attica, welche sich von den Ufern des Hellespont gegen Süden bis zum Vorgebirge Perionien ausbreiteten, und wie die Anolis die Insel Lesbos, so ergossen sich die Jonier die Insel Chios und Samos an. Über hundert Jahre später, 918, ziehen und finden aus der Gegend von Megara vertreibende Jonier noch weiter südlich in Carion und auch auf der Insel Rhodus Wohnstätten. Um diese Zeit geschahen ferne Auswanderungen aus Griechenland nach Italien, wo Cumae und Neapolis erbaut wurden. Athen schafft die Königswürde ab und wählt Archonten auf Lebenszeit. 1068. Flor des jüdischen Reichs unter David. (reg. von 1036 — 1013.) und Salomo. (reg. 1013 — 977.)</p>	<p>Erster Tempel zu Jerusalem, vorbereitet durch David. Salomo fingt denselben im Jahr 1012, und beendet endlich nach 7 Jahren und sechs Monaten. Große eherner Gusswerke wurden durch Phönizier zum Schmuck des Tempels verfertigt.</p>			<p>Hesiodus aus Cumis in Aölen gebürtig, wohnt zu Aegre in Boeotien und sang daselbst seine Gedichte ungefähr 900 Jahre vor Chr. Geb. Lycurgus sammelt auf seinen Reisen die homerischen Gedichte und bringt dieselben nach Sparta, wodurch sie im eigentlichen Griechenland bekannt werden circa 870 — 860 J. v. Chr. Geb.</p>
<p><b>IX. und VIII. Jahrh. vor Chr. Geb.</b> Phidon, König von Argos, um das J. 850 vor Chr. Geb., führt Maas und Gesetz in Griechenland ein. Lycurgus giebt Gesetze zu Sparta, 870. Iphitus in Elis. Der Ruf des Orakels zu Delphi breitet sich aus, und das Ansehen der Ratha der Amphiktyonen wird grösser. Phidias gründet Carthago, 810 vor Chr. Geb. Die Zeitrechnung nach Olympischen Jahren ihren Anfang im Julius des Jahres 776 vor Chr. Geb., weil von da an die Namen dieser, welche zu Olympien stieg, aufgeschrieben worden sind. Iphitus hatte jedoch schon 109 Jahre oder 27 Ol. früher, unter Beirath des Lycurgus die Feier dieser Feste und die zu beobachtenden Gebräuche angeordnet. Syracusa in Sicilien wird von Corinthern gegründet 758. ol. Ol. V. 3. Croton ol. V. 3. Locri ol. V. 4. Rome, Colonia von Alba im J. 754 vor Chr. Geb. den 21. April, Ol. V. 3. Chalcidier erbauen die Stadt Cumis in Sicilien 753. Ol. V. 3. Athen beschränkt das lebenslängliche Archontat auf zehn Jahre. 753. Ol. V. 3. Erster Krieg der Spartaner wider Messone 743 — 741 vor Chr. Geb. oder Ol. IX. 3 — Ol. XIV. 3. Ausgewanderte Spartaner, Parthener genannt, stiftet Tarent. Gandules, König in Lydien, gewinnt durch Gyges 743. Ol. XVI. 3. Gela in Sicilien wird erbaut, 743. Ol. XVI. 3. Numa, römischer König und Gesetzgeber, verordnet Anordnung der geordneten Götter, reg. v. 713 — 673 vor Chr. Geb. Zu Olympia wird das Ringen eingeführt. Ol. XVIII. 2. v. Chr. Geb.</p>	<p>Die Erfindung der Dorischen Ordnung in der Baukunst wird dem Phidon zugeschrieben, auch Silbermünzen soll er zuerst haben prägen lassen.  Die ältesten der noch vorhandenen iberischen Silbermünzen, so wie die ältesten Münzen von Lesbos können ungefähr um diese Zeit entstanden seyn; dergleichen sind aber Kiferstein mit fünf dem Krieg wider Theben beizuhaltenden Heiden, Opfergaben mit eingestochenen Figuren und Schrift, dürfen zum Theil auch ein so hohes Alter haben; denn so das Barreth mit der Erlösung des Bacchus und einer Minerva-Statue, beide aus Marmor gearbeitet in der Villa Albani.  Gittadas macht in dem Tempel der Minerva Chalcidion in Sparta die Statue der Göttin und verfertigt die Vasen mit ehernen Tafeln, worauf wahrscheinlich die Bilder nicht erblich gearbeitet, sondern eingestochen waren. Zu Anolis befindet sich mit Statuen gezeigte Druffen von diesem Meister. Gyges sendet kostbare Weihgeschenke in den Tempel zu Delphi, u. a. sechs goldenen Schalen, 30 Talente an Werth.</p>	<p>Ol. I.  Ol. XV.  Ol. XXV.</p>	<p>Boharchus, wahrscheinlich ein Jonier, malte die Niederlage der Megarenen (vielleicht die Erhebung und Zerstörung der Stadt Megara) welches Gemälde Gaudalus, König in Lydien, um hohen Preis dem Künstler abkaufte.</p>	<p>Gittadas, der Bildner, dichtet einen Lobgesang auf die Minerva, vermuthlich zwischen Ol. XV. und Ol. XX., sonach etwa um 720 — 700 vor Chr. Geb.  Amintors, der Carthager, laut für die Samter die ersten Trirernen. Ol. XIX. 1. oder 704 J. vor Chr. Geb.</p>
<p><b>VII. Jahrh. vor Chr. Geb.</b> Auch Feitkämpfe findet statt bei den Olympischen Spielen. Ol. XXIII. 688 J. vor Chr. Geb. Zu Athen werden die Archonten nicht mehr auf zehn Jahre gewählt, sondern alljährlich neu. Ol. XXIV. 1. 684 v. Chr. Geb. Das Wetrennen mit Wagen wird bei den Olympischen Spielen eingeführt. Ol. XXV. 680 J. vor Chr. Geb. Empörung der Messonier, welche zum ersten Mal von den Spartanern bekriegt werden. Ol. XXIII. 4. Dieser Krieg dauert bis Ol. XXVIII. 1. 668 J. v. Chr. Geb. — Ein Theil der aus dem Krieg überlebenden Messonier flüchtet nach Italien und stiftet, wo sie sich zu Gende niederlassen und dieser Stadt den Namen Messone geben. Ol. XXX. Cyprien erhebt die Herrschaft über Corinth. Ol. XXXI. 1. 664 vor Chr. Geb. Ol. XXXVI. 4. 633 vor Chr. Geb. Damaris, der Corinther, wandert nach Etrurien aus. Ol. XXX. 1. Byzanz wird von Megarenen erbaut. Ol. XXX. 3. Amphitus, Stagera, Lampontas, wie auch Alabera. Ol. XXXI. 2. Hämpera in Sicilien. Ol. XXXII. 4. 649 vor Chr. Geb. Verfall der Perse wird eingeführt bei den Olympischen Spielen. Ol. XXXIII. 1. Dreos, Athener strenger Gesetzgeber. Ol. XXXIX. 1. 641 vor Chr. Geb. Pseumtelides, reg. in Aegypten; Jonier und Carier lassen sich daselbst nieder. Ol. XL. 4. 637 vor Chr. Geb. Alvates, Urenkel des Gyges, herrscht über Lydien. Ol. XL. 1. 636 vor Chr. Geb.</p>	<p>Gittadas aus Chios erfindet das Eisen zu Eisen, auch die sogenannte bemessene Arbeit und verfertigt in dieser letzteren Art eine von Athen herwürgende Schale mit Figuren von Thieren, Pflanzen und Insassen geziert. Erguss dieser Zeit, scheinlich früher, aber scheinlich auch nicht später, zeigen sowohl die Bemessungsbildung mit erhabenen gezeichneten Fig. der XII. oberen Götter, als auch der mit noch weit mehreren Bildern gezeigte Altar in der Villa Borghese, gegen in Frankreich, entstanden seyn. Aristoteles von Cylasien in Crota. Zu Olympia sah man von seiner Arbeit den Herkules mit einer zu Pferde sitzenden Amazone kämpfend. Kisten des Cyprius im Tempel der Juno zu Olympia. Er war mit erhabenen Bildern reich verziert, aus Holz, Eisenblech und Gold gearbeitet, auf einer bemessenen Vase ist die vermuthliche Abbildung einer solchen erhabenen Arbeit noch übrig. Samische Kaufleute lassen aus ihrem Gewinn einen grossen ehernen Cester verfertigen von drei liegenden Colossen getragen und weihen das Werk der Juno zu Samos. Ol. XXXV. oder XXXVI.</p>	<p>Ol. XXV.  Ol. XXV.  Ol. XXV.</p>	<p>Boharchus, wahrscheinlich ein Jonier, malte die Niederlage der Megarenen (vielleicht die Erhebung und Zerstörung der Stadt Megara) welches Gemälde Gaudalus, König in Lydien, um hohen Preis dem Künstler abkaufte.</p>	<p>Archelochus aus Paros, Vater der Lyrischen Dichtkunst und der Satyre, Erfinder des Jambus, blüht Ol. XXII. ungefähr circa 690 J. vor Chr. Geb. Tyrtas, Dichter von Kleingriechen zwischen Ol. XXIV — XXVIII. 684 bis 668 v. Chr. Geb. Tyrtas, Dichter von Kleingriechen zwischen Ol. XXIV — XXVIII. 684 bis 668 v. Chr. Geb. Callinus von Ephesus, Sänger patriotischer Elegien, blüht um 650 v. Chr. Geb. oder um Ol. XXVI. 1. Arius v. Methymna, Dichtersänger, 646 vor Chr. Geb. blüht oder Ol. XXXVII. Alomans Lydien, um Ol. XL. 620 v. Chr. Geb. ist eine Fabel gezeichnet. Alcmaus aus Mytilene, Lyrischer Dichter, erfindet das nach ihm genannte Systemas, blüht circa 600 J. vor Chr. Geb. oder um Ol. XLII. 1. und blüht die nur wenig jünger. Sappho, ebenfalls aus Mytilene gebürtig, Sängerin der feurigsten Liebeslieder; auch Mimnermus aus Colophon, ein Elegiker von vorzüglicher Weichheit des Tons. Bienen züchter war. Anaxop, ein Phryger, der berühmteste Fabeldichter des Alterthums; schon um das J. 600 v. Chr. Geb. Ol. XL. soll er gelebt haben u. Ol. LIV. oder gegen 550 v. Chr. Geb. von den Dichtern umgeben worden seyn. Anaximander v. Miletus blüht um 610 v. Chr. Geb. Ol. XLIII. 3. u. war der Erste, der es unternehmte, eine Weltkarte zu zeichnen.</p>
<p><b>VI. Jahrh. vor Chr. Geb.</b> Die griechischen Pflanzstädte in Asien blühen; Sitten und Geisteskultur werden daselbst grosse Fortschritte. Zu gleichem Flor sind auch viele von den Anwohnerinnen in Italien und Sicilien gelangt. Zu Athen werden die strengen Gesetze des Draco abgeschafft, Solon führt dagegen mildere an. Ol. XLVI. 3. 594 v. Chr. Geb. Die Griechen werden durch den Zug des Darius nach Babylon in Jerusalem und der Tempel werden zerstört, die Juden nach Babylon in die Gefangenenschaft geführt. v. Chr. Geb. 588. Amasis regiert über Aegypten Ol. LII. 3. vor Chr. Geb. 570 J., beginnt die Griechen und errichte ihnen in Naucratis zu wohnen. Sieht Ol. XLIII. 3. 547 vor Chr. Geb.</p>	<p>Bathyelus aus Megara in Kleinasien verfertigt zu Anolis einen Tempel der Tyron des Apollon, auch das Gemälde der Hyacinthiden, beide reich mit erhabenen Bildern und mit Statuen geziert. Diponius und Scyllis, Bildner, aus Crota gebürtig, zeichnen eine ligurische Gruppe, Ceter und Pollux mit Weibern, Kindern und Pflanz darstellend, aus Elfenbein und Eisenblech; machen sich indessen vorzüglich durch marmorne Werke bekannt.</p>	<p>Ol. XLV.</p>		<p>Die unter dem Nämnen der Sieben Weisen bekannten Dichterphilosophen, Sittenlehrer, Gesetzgeber und Staatsmänner, welche die Erziehung ihrer Forerungen in einfachen Specien, sogenannten Gnomen, mittheilten, lebten alle um den Anfang des 7ten und zu Anfang des 6ten Jahrhunderts vor Chr. Geb. — Parandrus, Tyrann von Corinth, reg. v. Ol. XXXVI. 4. oder 633 v. Chr. Geb. Ol. LIV. 3. od. 563 v. Chr. — Thales, der Milesier, Astronom und Geometer, verstand Ol. XLV. 3. oder 577 v. Chr. Geb. durch unter den Griechen eines Sommersterns. Nahm an Wasser sey das Grundelement, aus welchem alle Dinge sich entwickeln haben; war Ol. LIX. 2. 543 v. Chr. 90 J. alt. — Pittacus, milder Herrscher über Miletus, soll Ol.</p>

5\*  
**Heinrich Meyer**  
*Uebersicht der Geschichte der Kunst bei den Griechen, deren bekannteste Werke und Meister, so wie die noch vorhandenen und darauf Bezug habenden Denkmale. Nebst den gleichzeitigen Weltgebeheiten und den wichtigsten Erscheinungen im Gebiete der Wissenschaften, Literatur und Poesie* [Tabla sinóptica de la historia del arte griego, de sus obras y maestros más conocidos, así como de los monumentos conservados y sus referencias. Se incluyen también los acontecimientos mundiales contemporáneos y los fenómenos más importantes en los campos de las ciencias, la literatura y la poesía].  
 Dresde: Walthers, 1826, tabla A  
 Libro, 2° de fol.  
 Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

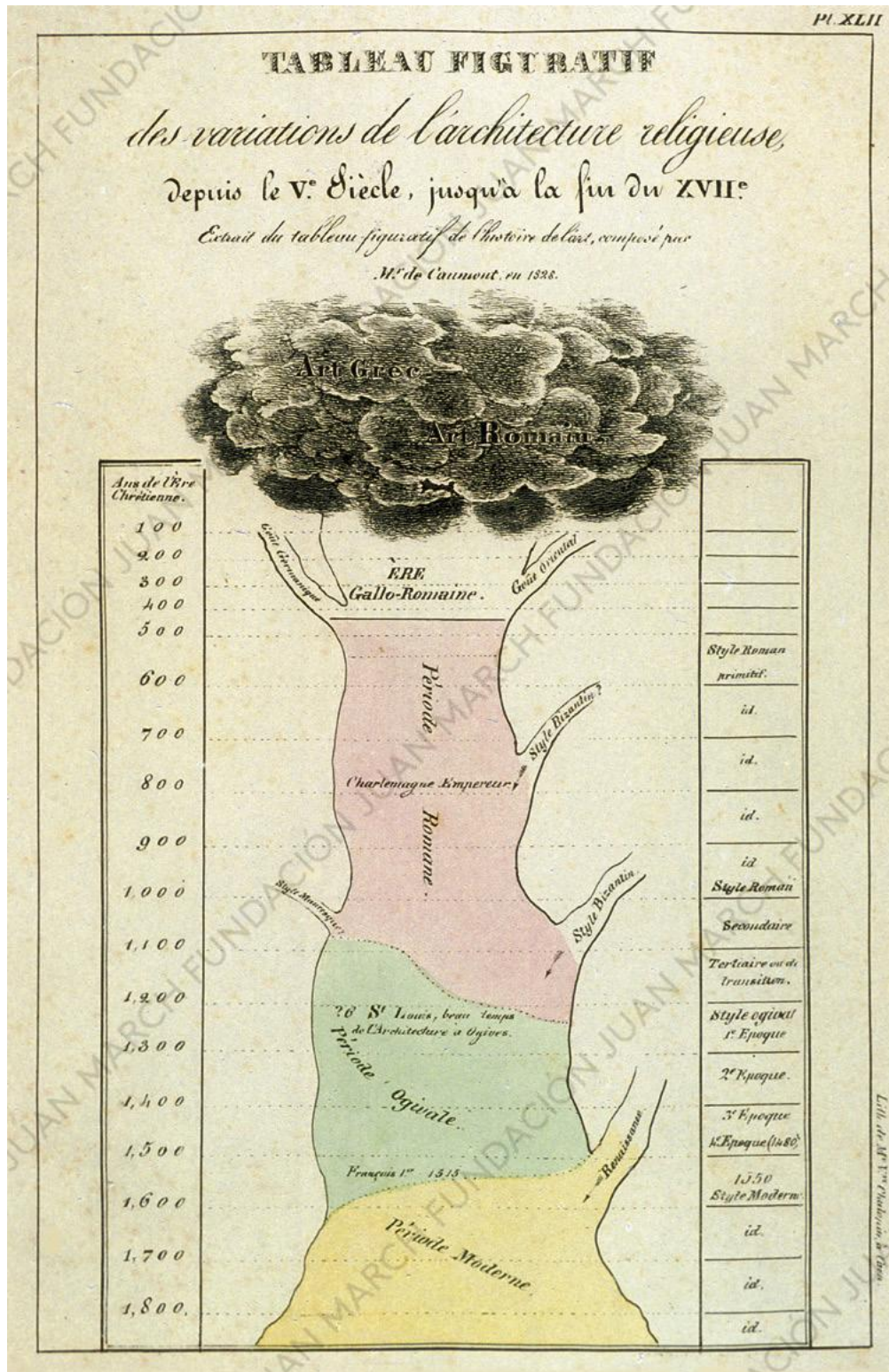


**Arcisse de Caumont**

"Tableau figuratif des variations de l'architecture religieuse depuis les V.<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la fin du XX.<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la fin du XX.<sup>e</sup> siècle." [Tabla sinóptica figurativa de las variaciones de la arquitectura religiosa desde el siglo V hasta finales del siglo XVII] (1828), en id., *Cours d'antiquités monumentales. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle.* Atlas. Quatrième partie: *Architecture religieuse du Moyen Age* [Curso de antigüedades monumentales. Historia del arte en el oeste de Francia, desde los tiempos más antiguos hasta el siglo XVII. Atlas. Cuarta parte: *Arquitectura sacra de la Edad Media*]. París: Lance, 1831, vol. IV, lám. XLII

Litografía, 8° de fol.

Bibliothèque Nationale de France, París



**Bertall (ilustrador), Louis-Paul-Pierre Dumont, Alexandre de Pothey y Paul Riault (grabadores)**

"République des Arts: Duel a outrance entre M. Ingres, le Thiers de la ligne, et M. Delacroix, le Proudhon de la couleur" [República de las artes: duelo a ultranza entre M. Ingres, el Thiers de la línea y M. Delacroix, el Proudhon del color], en *Le Journal pour rire*, 28 de julio de 1849, p. 3

Periódico, 60 x 43,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





8\*

**Honoré Daumier**

Combat des écoles.  
*L'Idéalisme et le Réalisme*  
[Combate entre escuelas.  
El Idealismo y el Realismo],  
1855

Litografía, 27 x 36 cm  
Boston Public Library



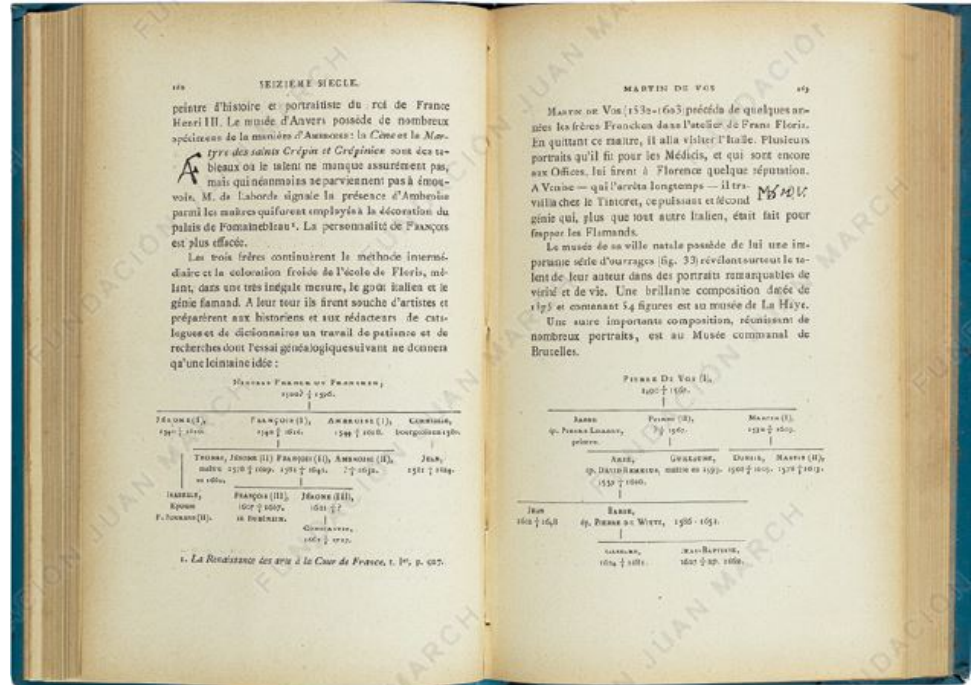
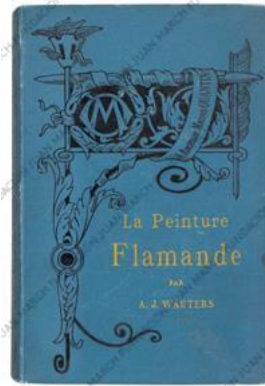
9

**Alphonse-Jules Wauters**

Árboles genealógicos de las grandes familias artísticas de la escuela flamenca, en id., *La Peinture flamande* [La pintura flamenca]. París: Ancienne Maison Quantin, 1883, cubierta y pp. 146-47, 162-63

Libro, 21 x 14 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



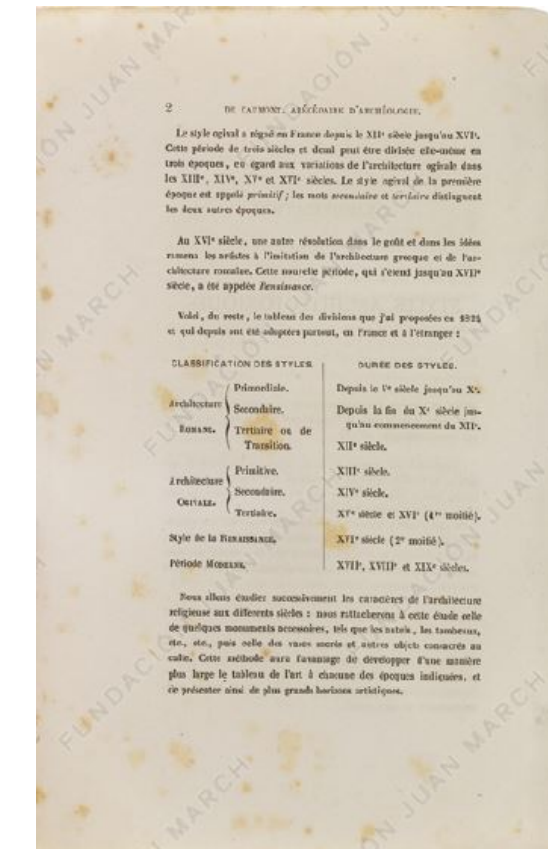
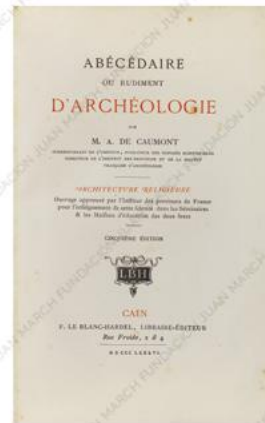
10

**Arcisse de Caumont**

“Classification des styles / Durée des styles”  
[Clasificación de los estilos / Duración de los estilos], en id., *Abécédaire ou rudiment d'archéologie* [Abecedario o rudimento de la arqueología]. Caen: F. Le Blanc-Hardel, 1886, portada y p. 2

Libro, 23 x 14 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





**Hermann Vogel**

„Die alte Eiche“ [El viejo roble], en *Fliegende Blätter* [Hojas volanderas], vol. CXVII, n.º 2.979 (Múnich, 1902-1903), p. 101

Revista, 26 x 23,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

— Die alte Eiche. —

101

„Hoiho! Was soll das Schlagen am heiligen alten Baum?!  
Lasst Eu're Beile rasten! Die Gierde legt in Zaum!

Pflanz' Jeder seine Blümlein, wo frei die Auen sind!  
Des Eichbaums Schatten brauch' ich für Kinder noch und Kindeskind!“



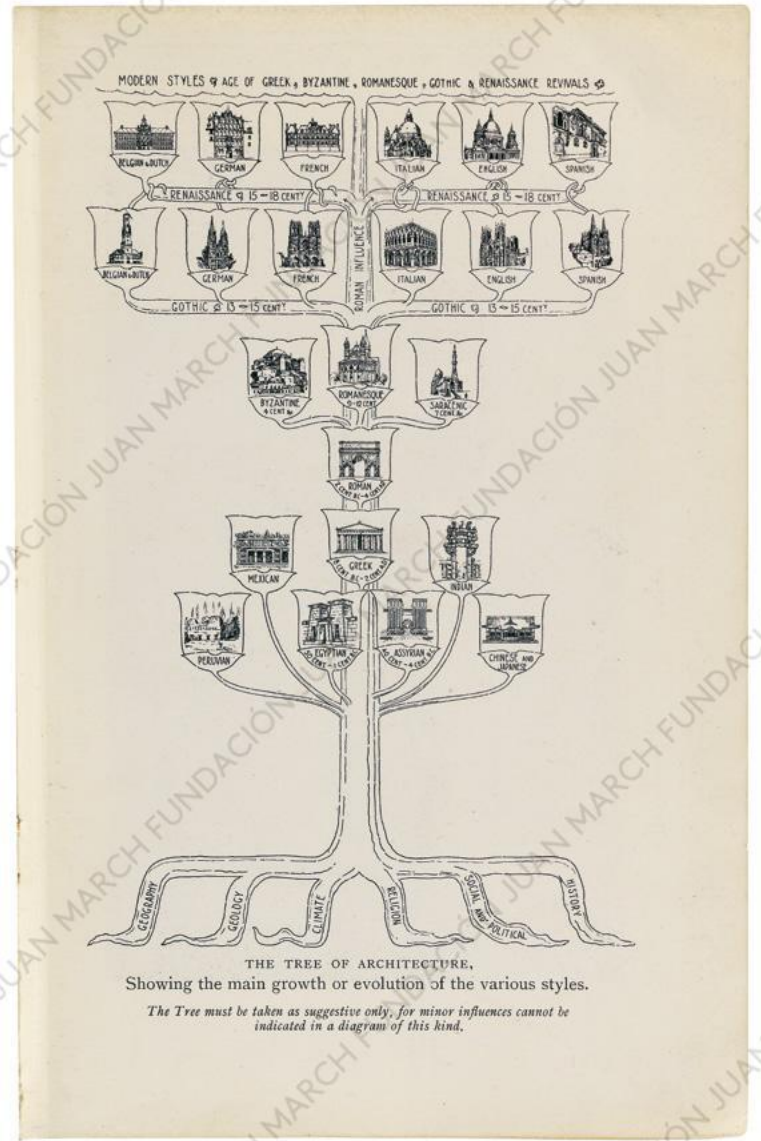
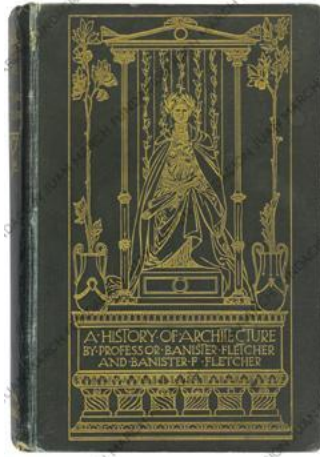


**Banister Fletcher**

"The Tree of Architecture, showing the main growth or evolution of the various styles" [Árbol de la arquitectura, en el que se muestra el desarrollo principal o la evolución de varios estilos], en id., *A History of Architecture on the Comparative Method, for the Student, Craftsman and Amateur* [Una historia de la arquitectura según el método comparativo, para el estudiante, el artesano y el aficionado]. Londres: B. T. Batsford, 1905 (5.ª ed. rev. y amp. por Banister F. Fletcher), cubierta y p. III

Libro, 23 x 15 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

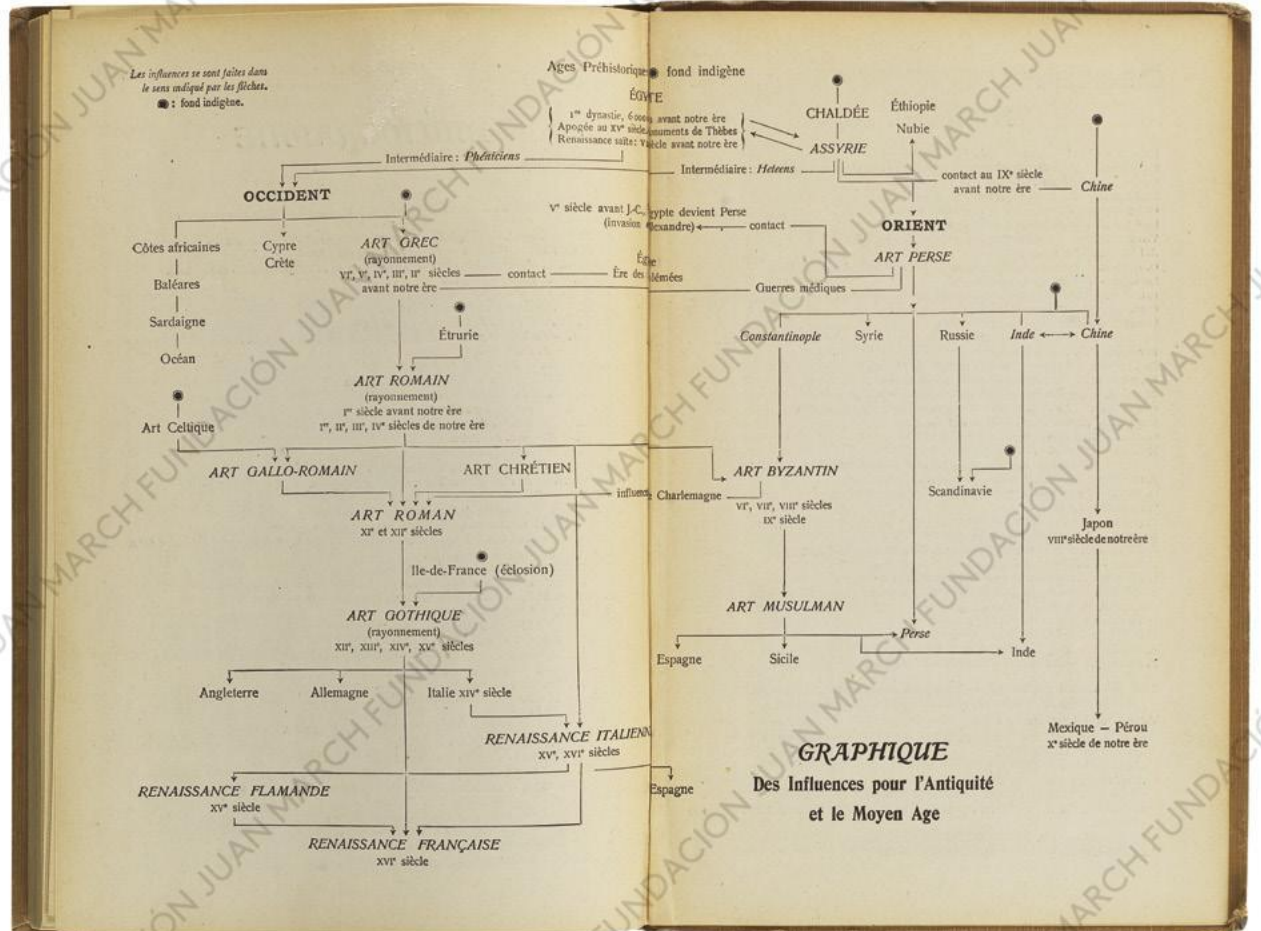
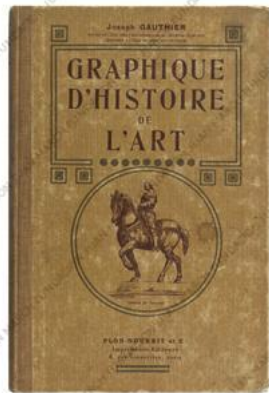


**Joseph Stany Gauthier**

"Graphique des Influences pour l'Antiquité et le Moyen Age" [Gráfico de las influencias de la Antigüedad y la Edad Media], en id., *Graphique d'histoire de l'art* [Gráfico de historia del arte]. París: Plon-Nourrit, 1911, cubierta y pp. 220-21

Libro, 25 x 16,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



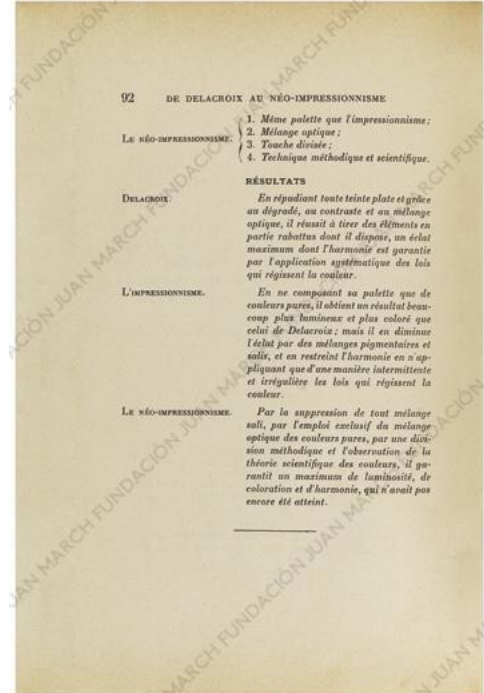
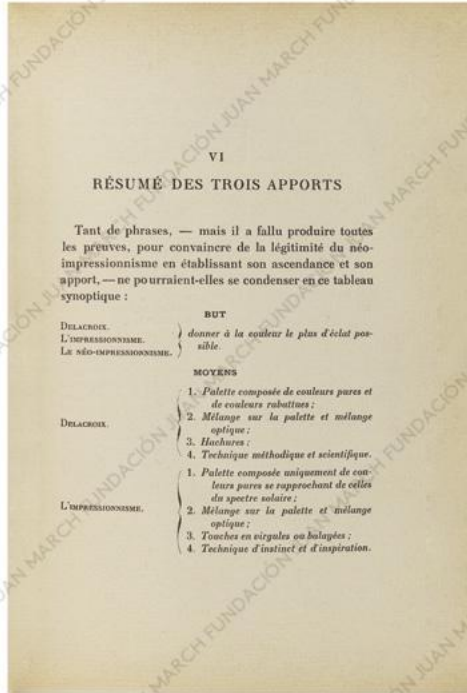
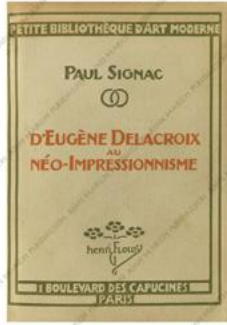


Paul Signac

"Résumé des trois apports" [Resumen de las tres aportaciones], en id., D'Eugène Delacroix au néo-Impressionnisme [De Eugène Delacroix al neoimpresionismo]. París: H. Floury, 1911, portada y pp. 91-92

Libro, 22 x 15 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

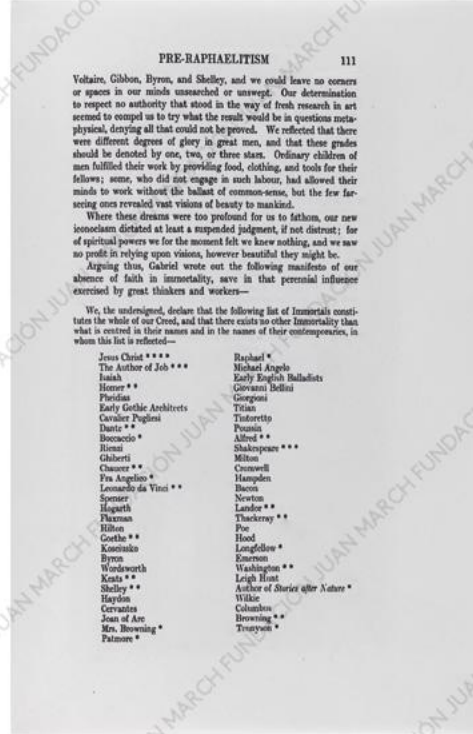


William Holman Hunt

"List of Immortals" [Lista de inmortales], en Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood [El Prerrafaelitismo y la Hermandad Prerrafaelita]. Londres: Chapman and Hall, vol. I, 1913 (2.ª ed. rev. con notas del autor por M. E. H.-H.), portada y p. 111 (ed. facsímil: Delhi, India: Facsimile Publisher, 2018)

Libro, 22 x 14 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

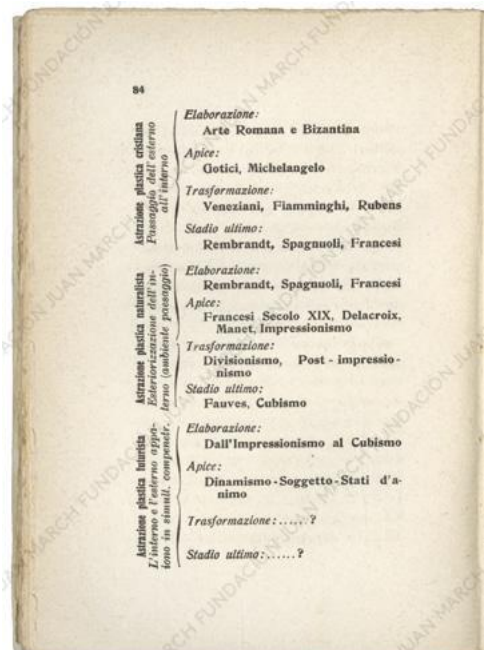
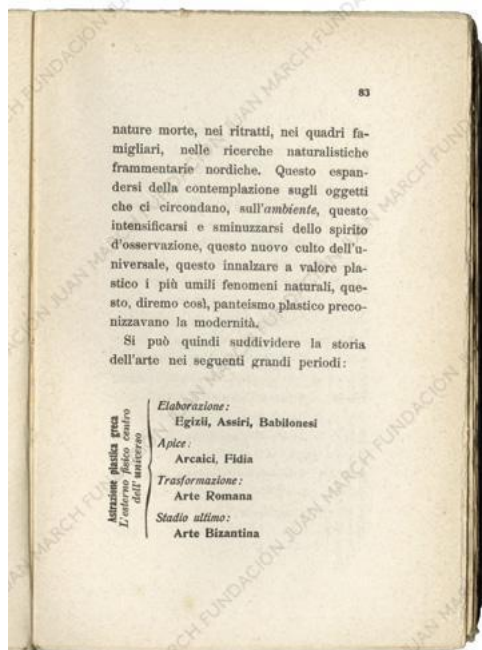


Umberto Boccioni

Diagrama de los principales periodos de la historia del arte, en Pittura, scultura futuriste (dinamismo plastico). Con 51 reproduzioni, quadri, sculture di Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini-Soffici [Pintura, escultura futuristas (dinamismo plástico). Con 51 reproducciones, cuadros, esculturas de Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini-Soffici]. Milán: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914, cubierta y pp. 82-85

Libro, 20,2 x 14 cm

Archivo Lafuente





Filippo Tommaso Marinetti,  
Umberto Boccioni, Carlo  
Carrà, Luigi Russolo y Ugo  
Piatti

Sintesi futurista della  
guerra [Sintesis futurista  
de la guerra] (firmado en  
Milán, 20 de septiembre de  
1914). Milán: Direzione del  
Movimento Futurista, 1914,  
portada e interior

Folleto, 29 x 23 cm

Archivo Lafuente



# SINTESI FUTURISTA DELLA GUERRA

Glorifichiamo la Guerra, che per noi è la sola igiene del mondo (*1° Manifesto del Futurismo*) mentre per i Tedeschi rappresenta una grassa spacciata da corvi e da iene. Le vecchie cattedrali non c'interessano; ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiaria, balorda e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere d'arte. Questo diritto appartiene soltanto al Genio creatore italiano, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica.

**SERBIA** INDIPENDENZA  
AMBIZIONE  
TEMERITA'

**BELGIO** ENERGIA  
VOLONTA'  
INIZIATIVA  
PERFEZIONE  
INDUSTRIALE

**FRANCIA** INTELLIGENZA  
CORAGGIO  
VELOCITA'  
ELEGANZA  
SPONTANEITA'  
ESPLOSIVITA'  
DISINVOLTURA

**RUSSIA** POTENZA  
SOLIDITA'  
INESPUGNABILITA'  
QUANTITA'

ELASTICITÀ  
SINTESI INTUIZIONE  
INVENZIONE  
MULTIPLICAZIONE  
DI FORZE  
ORDINE INVISIBILE  
**GENIO CREATORE**

**CONTRO**

RIGIDEZZA  
ANALISI  
PLAGIO METODICO  
ADDIZIONE  
DI CRETINERIE  
ORDINE NUMISMATICO  
**CULTURA TEDESCA**

**GERMANIA** PEDORAGGINE  
+ GOFFAGGINE  
+ FILOSOFUMO  
+ PESANTEZZA  
+ ROZZEZZA  
+ BRUTALITA'  
+ SPIONAGGIO  
+ PEDANTISMO PROFESSORALE  
+ ARCHEOLOGIA  
+ COSTIPAZIONE DI  
CAMELOTE INDUSTRIALE  
+ SCOCCIATORI e GAFFEURS

**FUTURISMO** **CONTRO** **PASSATISMO**

8 POPOLI-POETI CONTRO I LORO CRITICI PEDANTI

**INGHILTERRA** SPIRITO PRATICO  
SENSO DEL DOVERE  
ONESTA'  
COMMERCIALE  
RISPETTO DEL-  
L'INDIVIDUALITA'

**MONTENEGRO** INDIPENDENZA  
AMBIZIONE  
TEMERITA'

**GIAPPONE** AGILITA'  
PROGRESSO  
RISOLUTEZZA

**ITALIA** TUTTE LE FORZE  
TUTTE LE DEBOLEZZE  
DEL **GENIO**

**MARINETTI  
BOCCIONI  
CARRÀ  
RUSSOLO  
PIATTI**

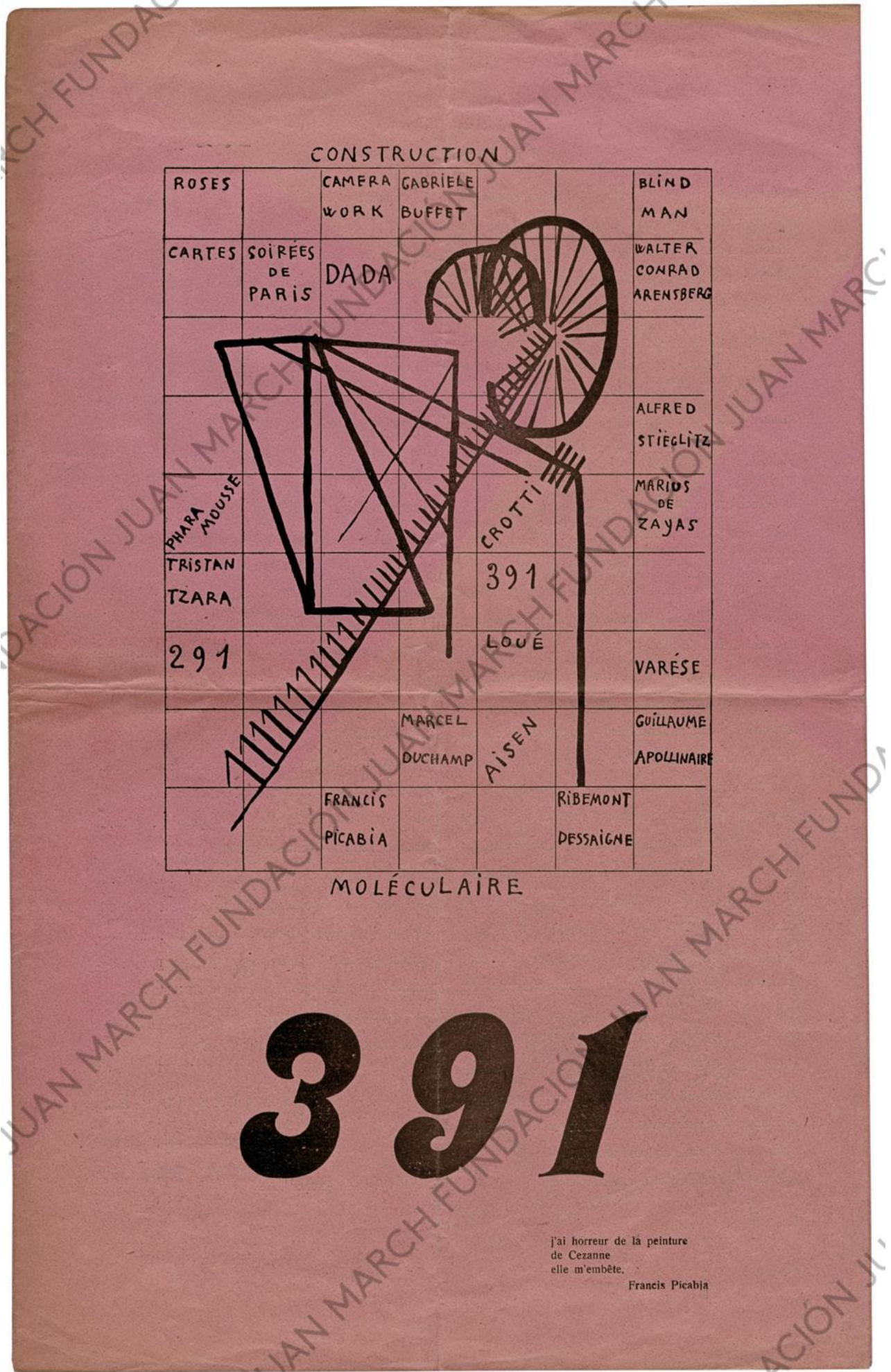
**CONTRO**

**AUSTRIA** CRETINERIA  
+ SUDICIUME + FEROCIA  
+ BALORDAGGINE POLI-  
ZIESCA + SANGUE RAG-  
GRUMATO + FORCA +  
SPIONAGGIO + BIGOTTISMO  
+ PAPALISMO  
+ INQUISIZIONE  
+ PERQUISIZIONE  
+ CIMICI + PRETI

**TURCHIA** = 0

Dal Cellulare di Milano, 20 Settembre 1914.  
DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO









**Max Deri**

“Tabelle der Lebenslinien: Frankreich” [Tabla sinóptica de las líneas vitales: Francia] y “Tabelle der Lebenslinien: Deutschland” [Tabla de las líneas vitales: Alemania], en id., *Die Malerei im XIX Jahrhundert* [La pintura en el siglo XIX]. Berlín: Paul Cassirer, 1919, vol. II, portada y tablas II y III

Libro, 25 x 19 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



**Tabelle der Lebenslinien: Deutschland**

**Tabelle der Lebenslinien: Frankreich**

Table II and Table III showing biographical data for various artists in Germany and France, including names, birth and death dates, and artistic movements.

**Félix Fénéon**

«Les deux routes» [Las dos rutas], en *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique* [El espíritu nuevo: revista internacional de estética], n.º 1 (París [1920]), portada y pp. 57-58

Revista, 25,3 x 16,6 cm

Archivo Lafuente



**LES DEUX ROUTES**

Voici, sans commentaires, le parallèle que M. F. F. établit en 1914, entre les peintres indépendants et les «officiels».

Dans ce même laps de trente ans, l'Académie des Beaux-Arts décerna le premier grand prix de Rome à :

Angrand, Anquetin, Bonnard, Cézanne, Lucie Cousturier, Croux, Derain, Derain, Van Dongen, D'Espagnat, Flourens, Forain, Van Gogh, Guillaume, Hahn, Matisse, Leger, Matisse Laurencin, Esbaquet, Léves, Manguin, Marquet, Merveil, Metzger, Puy, Puy, Rodin, X. Roussel, Van Rysselberghe, De Segonzan, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Valtat, Vuillard, Vlaminck, et les cubistes, et les orphistes,	MM. Poin, Axillat, Lefebvre, Dangey, Thys, Lauront, Devambaz, Lavallay, Lavergne, Mitroevy, J. A. Leroux, Diebennand, Leric, Moulin, Gibert, Laparra, Roger, Salabert, Jacquod-Dofranco, Soffert, Costin, Monchallou, Bonneau, G. P. Lormet, Billotey, André, Lafavey, Bédard, Dupas, De Gaston, Grosdon.
---	--





22\*

Anónimo

Stammbaum der düsseldorfer Malerschule [Árbol genealógico de la Escuela de Pintura de Düsseldorf], c. 1920

Gouache, 155 x 123 cm

Stadtmuseum  
Landeshauptstadt Düsseldorf



Anónimo

"List de liquides" [Listado de liquidaciones] y "Les Premiers et les derniers" [Los primeros y los últimos], en Littérature [Literatura], vol. III, n.º 18 [París, marzo de 1921], portada y pp. 1 a 3
Revista, 21,4 x 13,6 cm
Archivo Lafuente

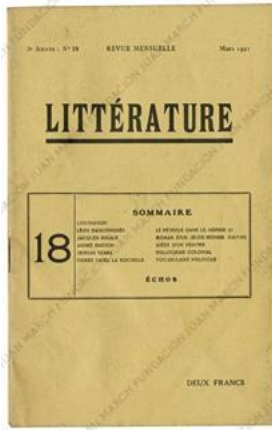
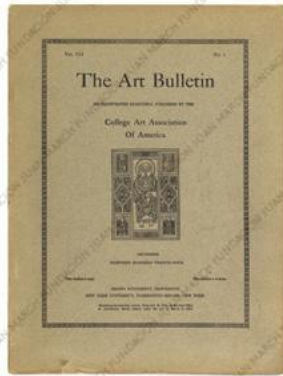


Table with 10 columns: Author, and 9 columns of numerical data. Includes names like Alcibiade, Alcega, Apollinaire, etc.

Two pages of a table with 10 columns: Author, and 9 columns of numerical data. Includes names like Briand, Byron, Caillaux, etc.

Charles Rufus Morey y John Shapley

"Diagram to Illustrate the Evolution of Style in Early Medieval Art" [Diagrama que ilustra la evolución del estilo en el arte medieval temprano], en "The Sources of Mediaeval Style" [Las fuentes del estilo medieval], The Art Bulletin [Boletín del arte], vol. VII, n.º 2 [Nueva York, diciembre de 1924], portada y p. 50
Revista, 31 x 24,5 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



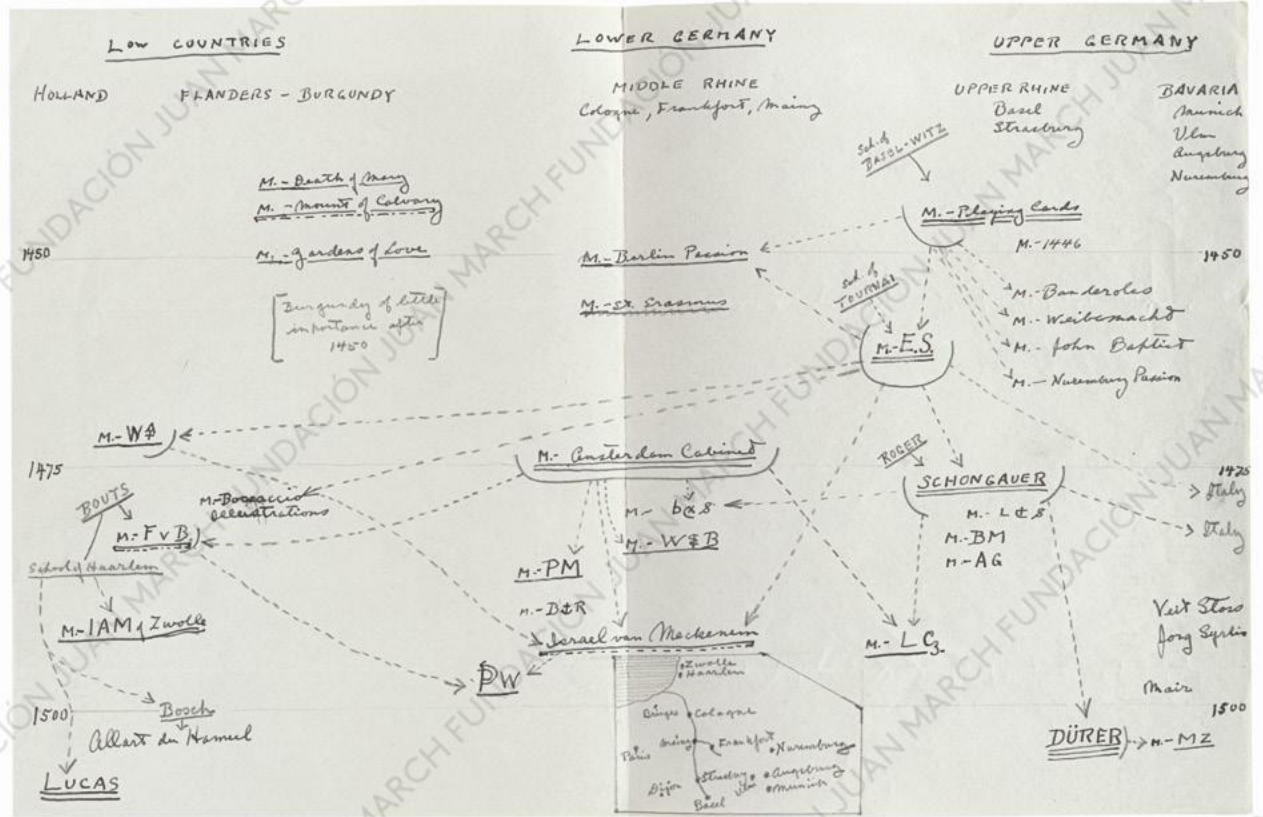
Textual introduction and a flowchart diagram titled 'DIAGRAM TO ILLUSTRATE THE EVOLUTION OF STYLE IN EARLY MEDIEVAL ART'. The diagram shows the lineage of styles from Hellenistic to various medieval schools like Ottonian, Italo-Byzantine, and Anglo-Saxon.



Alfred H. Barr, Jr.

Diagrama con una cronología de los grabadores al norte de los Alpes incluido en una carta a Paul J. Sachs, 1925

Harvard Art Museums Archives, Harvard University, Cambridge (MA), Paul J. Sachs Papers (HC 3), carpeta 108



Hans Arp y El Lissitzky

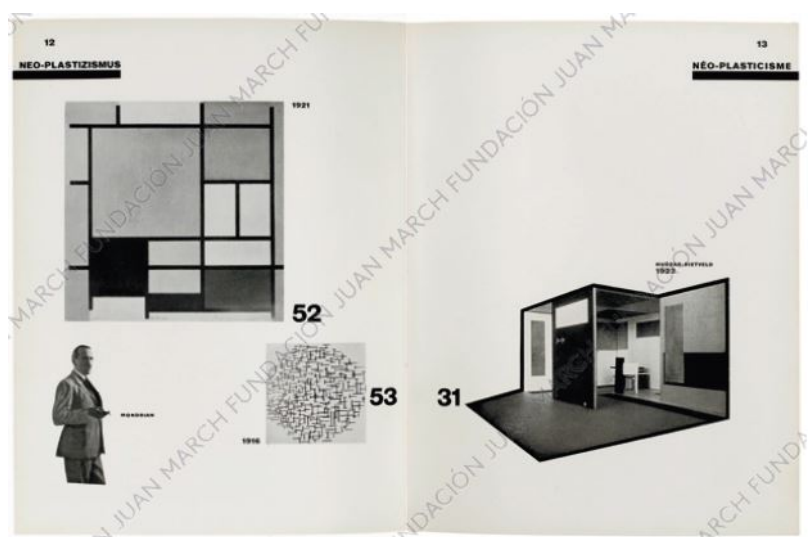
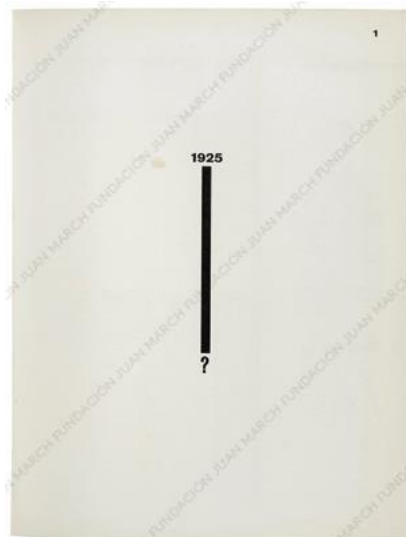
Kunst Ism 1914-1924 [Los ismos del arte, 1914-1924]. Erlebach (Zürich); München; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925, cubierta y pp. VI, VII, 1, 12-13

Libro, 26,5 x 20,5 cm

Archivo Lafuente



VI DIE KÜNSTLER LES ARTISTES THE ARTISTS		VII DIE ISMEN LES ISMES THE ISMS	
No.	NAME	No.	NAME
42	RODCHENKO	60	FICASSO PABLO (SP)
43	WALDENSTEIN KASIMIR (R)	61	...
44	Suprematismo	62	POPOVA LIUBOW (R)
45	...	63	RODCHENKO ALEXANDER (R)
46	MAN RAY (A)	64	RODCHENKO ALEXANDER (R)
47	Malev Formen	65	RODCHENKO ALEXANDER (R)
48	Malev Formen	66	RODCHENKO ALEXANDER (R)
49	Malev Formen	67	RODCHENKO ALEXANDER (R)
50	Malev Formen	68	RODCHENKO ALEXANDER (R)
51	Malev Formen	69	RODCHENKO ALEXANDER (R)
52	Malev Formen	70	RODCHENKO ALEXANDER (R)
53	Malev Formen	71	RODCHENKO ALEXANDER (R)
54	Malev Formen	72	RODCHENKO ALEXANDER (R)
55	Malev Formen	73	RODCHENKO ALEXANDER (R)
56	Malev Formen	74	RODCHENKO ALEXANDER (R)
57	Malev Formen	75	RODCHENKO ALEXANDER (R)
58	Malev Formen	76	RODCHENKO ALEXANDER (R)
59	Malev Formen	77	RODCHENKO ALEXANDER (R)









**Kazimir Malévích**

Plano explicativo y serie de veintidós tablas analíticas para el estudio de la cultura pictórica, c. 1925-27

The Museum of Modern Art, Nueva York (tablas 1, 3, 5, 6 y 16)

Colección del Stedelijk Museum, Ámsterdam (tablas 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 y 22)

**Plano explicativo de la disposición de las tablas analíticas, 1927**

Lápiz y tinta china sobre papel, 35 x 73 cm

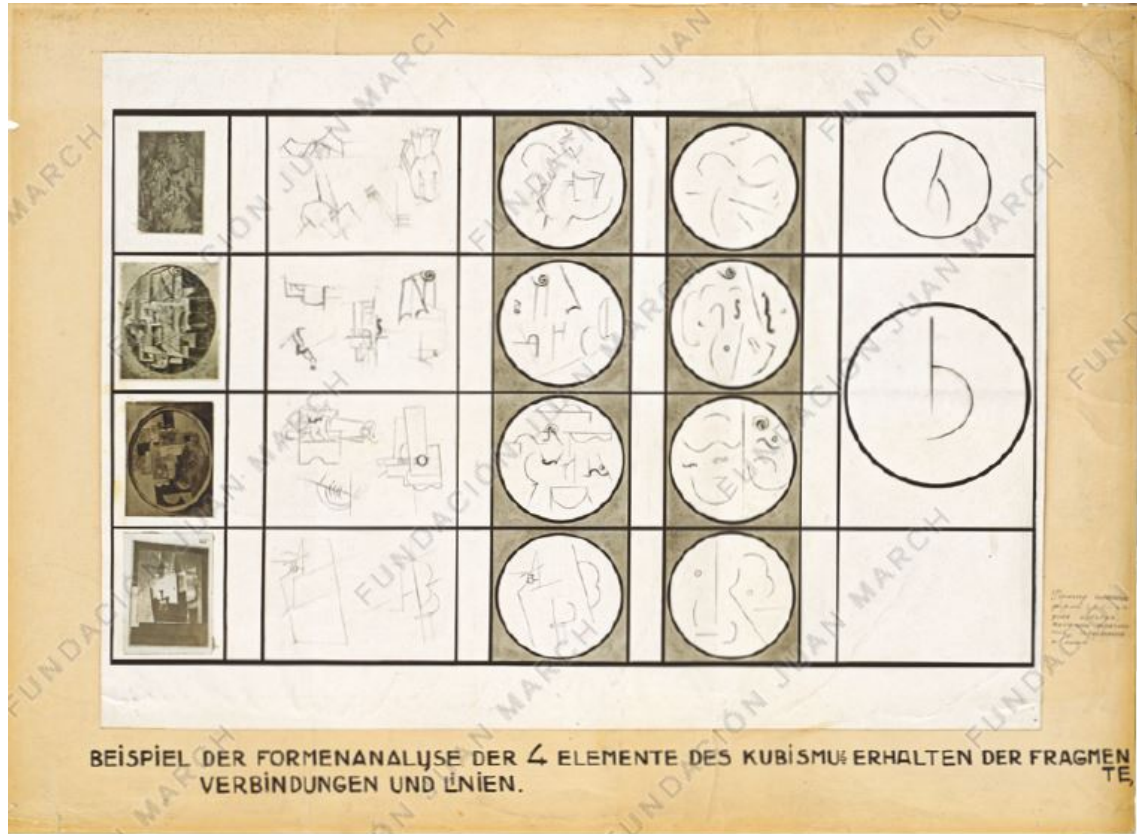
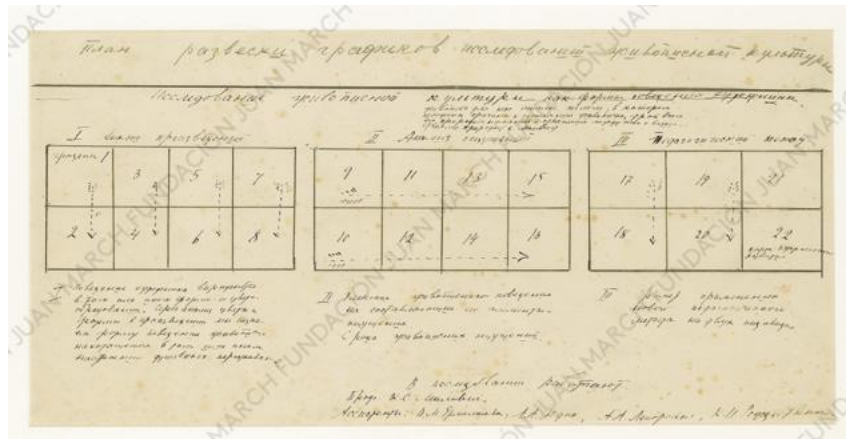
Colección del Stedelijk Museum, Ámsterdam

**Tabla 1**

"Ejemplo del análisis de formas de los cuatro elementos del cubismo: cómo se obtienen fragmentos, relaciones y líneas", c. 1925. Collage, lápiz y tinta china sobre papel, 72, 5 x 98,5 cm

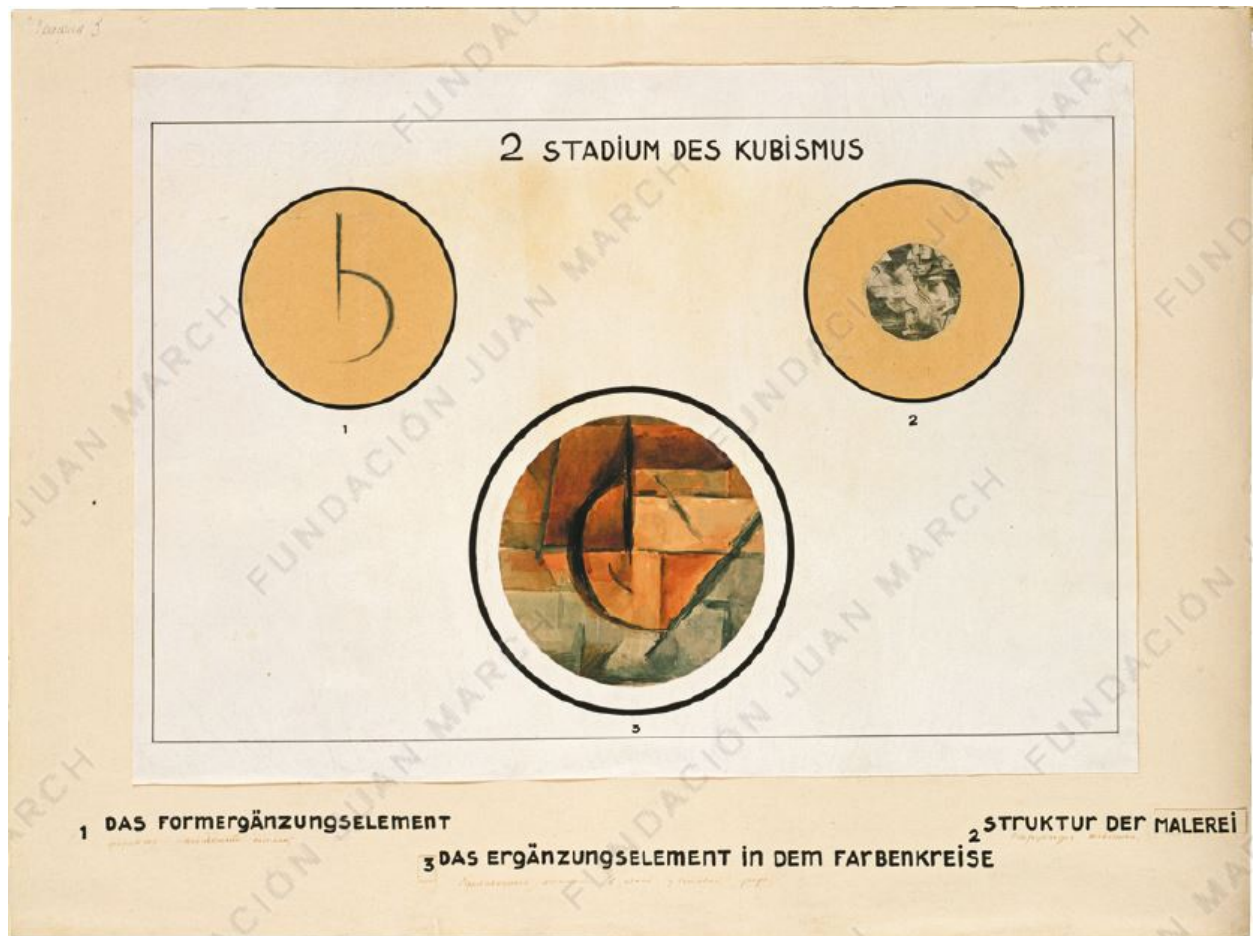
**Tabla 2**

"Un ejemplo del estudio del comportamiento pictórico desde el punto de vista del color y la forma (segundo estadio del cubismo)", 1927. Collage y acuarela sobre papel, 72 x 95,5 cm



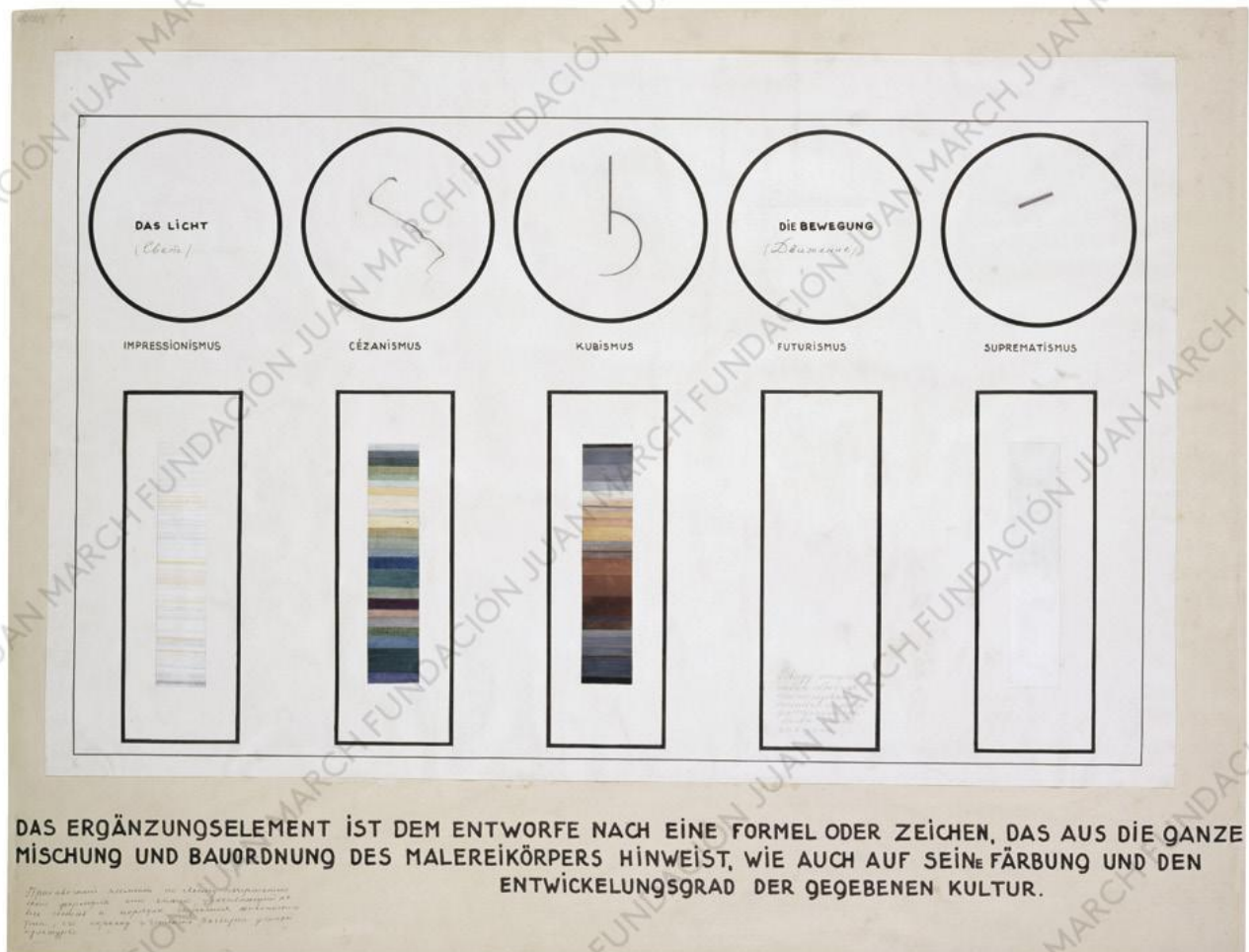
**Tabla 3**

"Segundo estadio del cubismo: 1. El elemento complementario de la forma; 2. Estructura de la pintura; 3. El elemento complementario en el círculo cromático", c. 1925. Collage, lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm



**Tabla 4**

"Elementos complementarios del impresionismo, cézianismo, cubismo, futurismo y suprematismo y sus espectros correspondientes, según el esquema constructivo y la mezcla de los elementos pictóricos de cada estilo", 1927. Collage, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 98 cm





**Tabla 5**

"El grado de desarrollo del elemento complementario ofrece la posibilidad de clasificar cada sistema pictórico en estadios", c. 1925. *Collage*, lápiz, gelatina de plata y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm



**Tabla 6**

"Transformación pictórica de la naturaleza bajo la influencia del elemento complementario", c. 1925. *Collage*, lápiz, gelatina de plata y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm



Tabla 7

"Tabla de las fórmulas de los elementos complementarios. La ordenación de los elementos complementarios según el comportamiento pictórico del artista da como resultado una tabla con una serie de signos que definen la cultura al completo", 1927. Collage y acuarela sobre papel, 72 x 95,5 cm

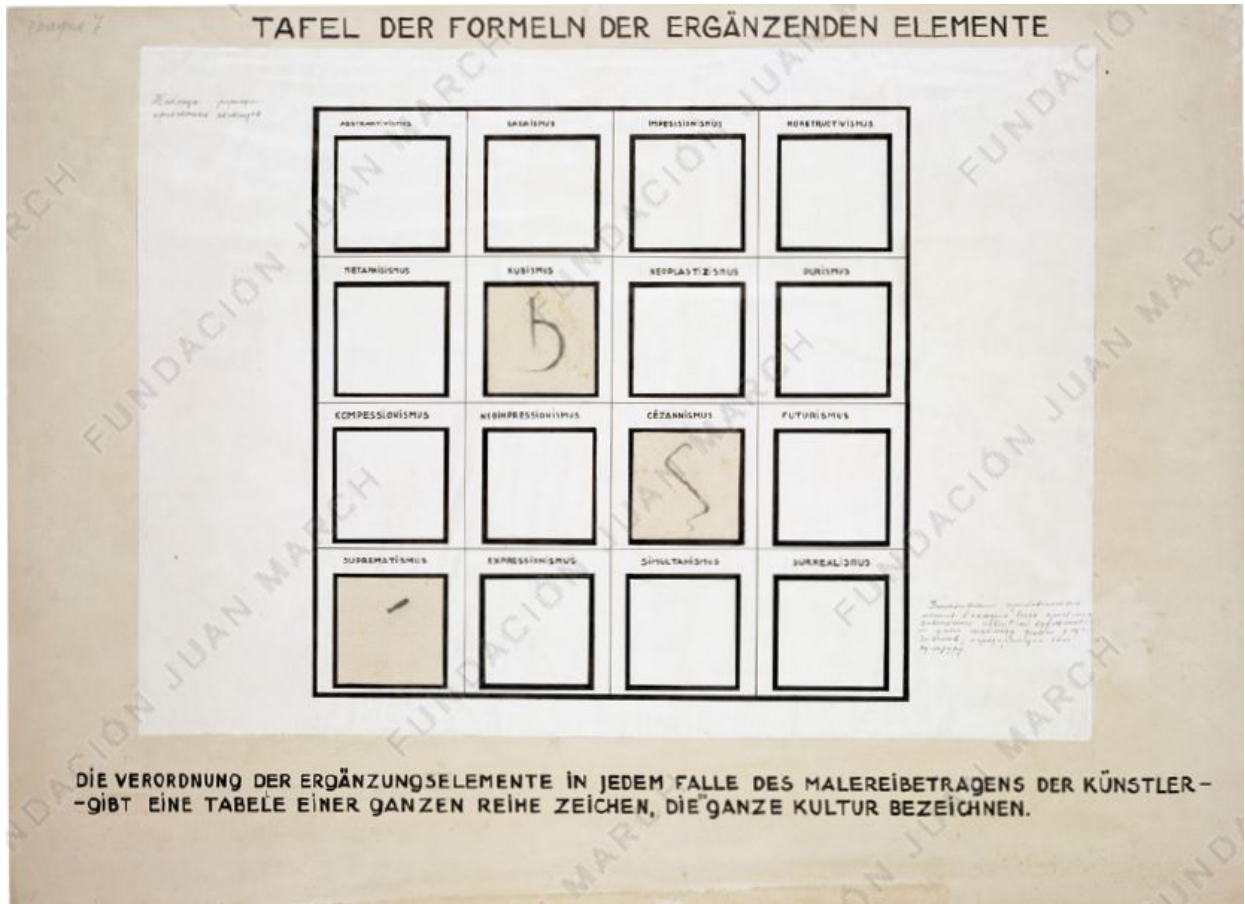
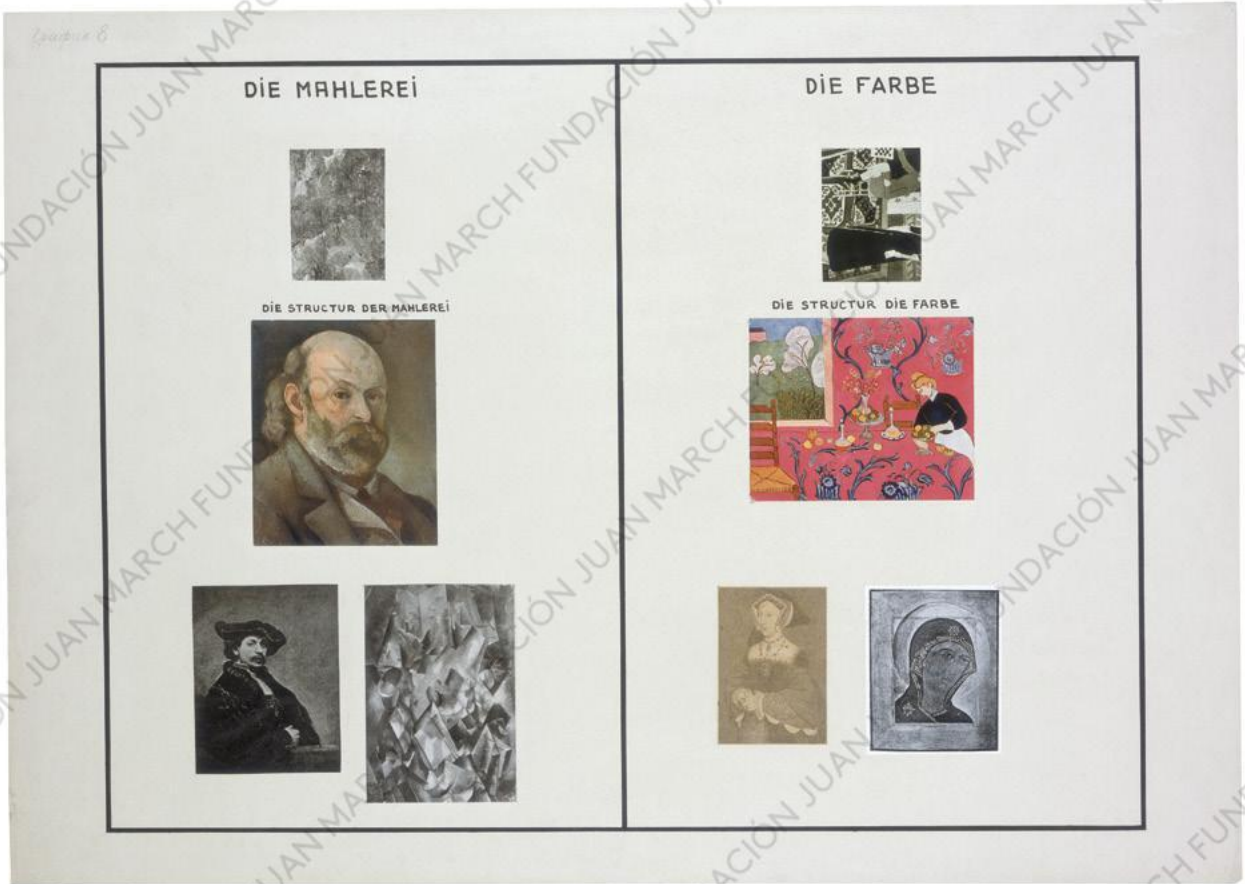


Tabla 8

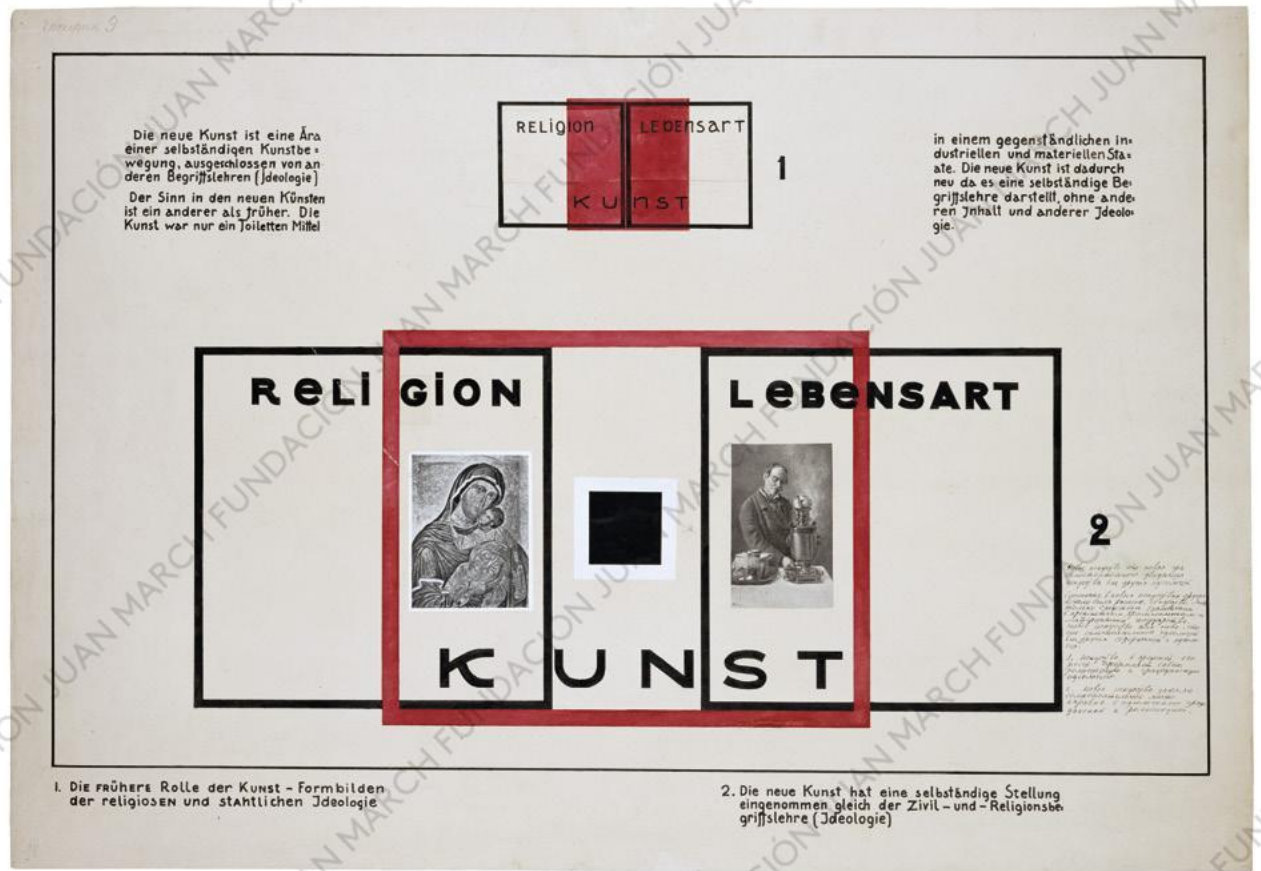
Estructura de la pintura y estructura del color, 1927. Collage sobre papel, 69,5 x 98 cm





**Tabla 9**

Independencia de las ideologías en el arte nuevo, 1927. Collage y tinta china sobre papel, 71,5 x 103 cm



**Tabla 10**

"1. Gráfico de la clasificación de los estímulos cromáticos en el proceso creador del artista; 2. Un detalle del mismo gráfico", 1927. Collage, lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 102,5 cm

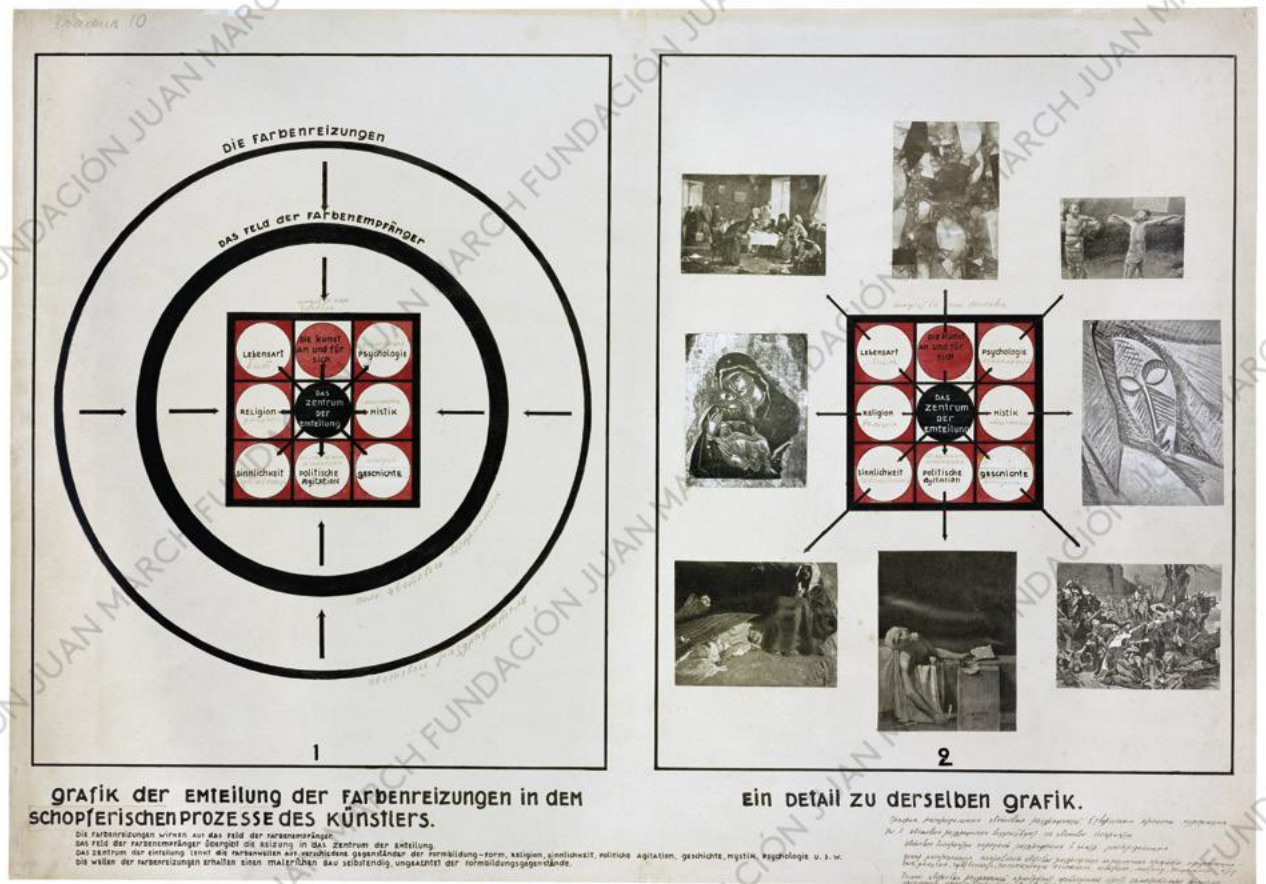


Tabla 11

"Desarrollo en detalle del gráfico n.º 9", 1927. Collage, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 102,5 cm

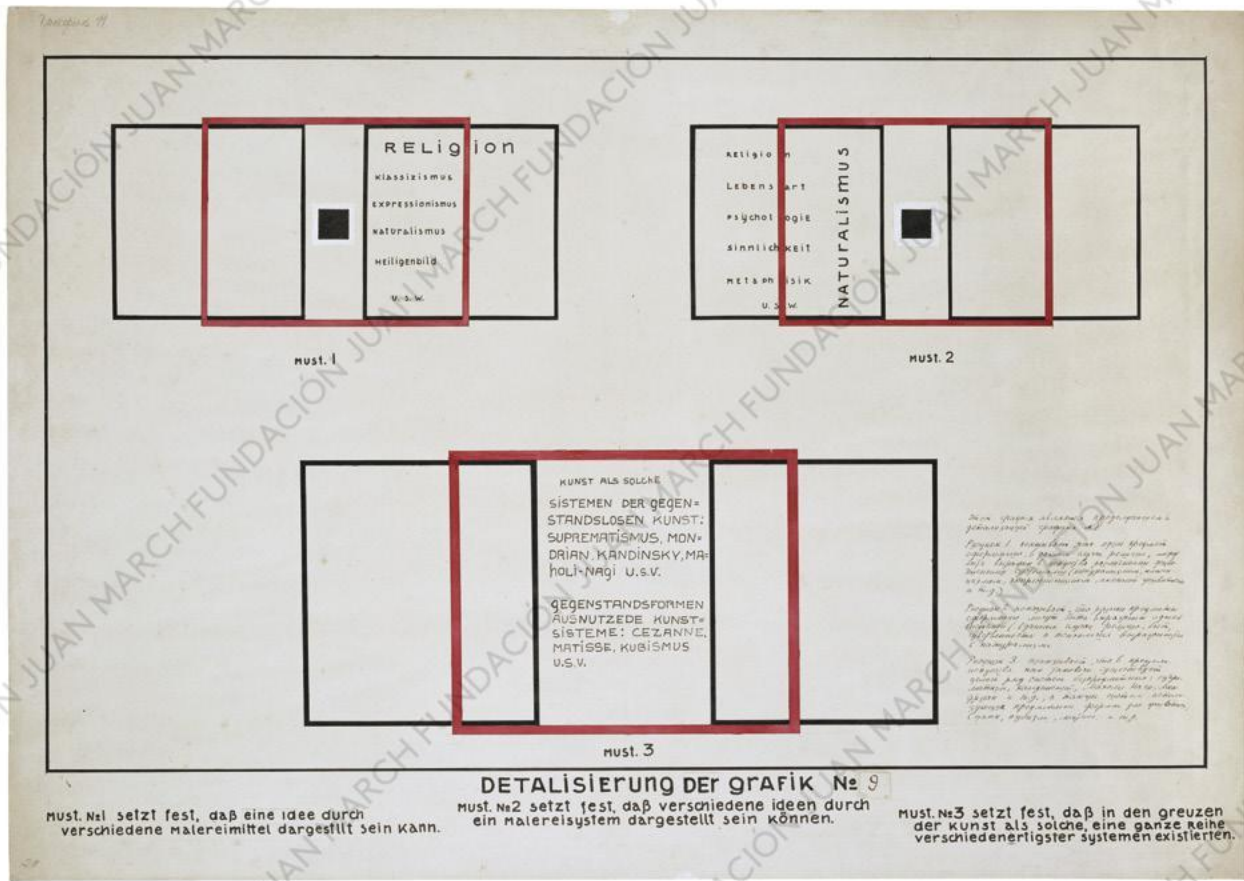


Tabla 12

"Ejemplos de combinación según la tabla n.º 4", 1927. Collage, lápiz y acuarela sobre papel, 72 x 103 cm

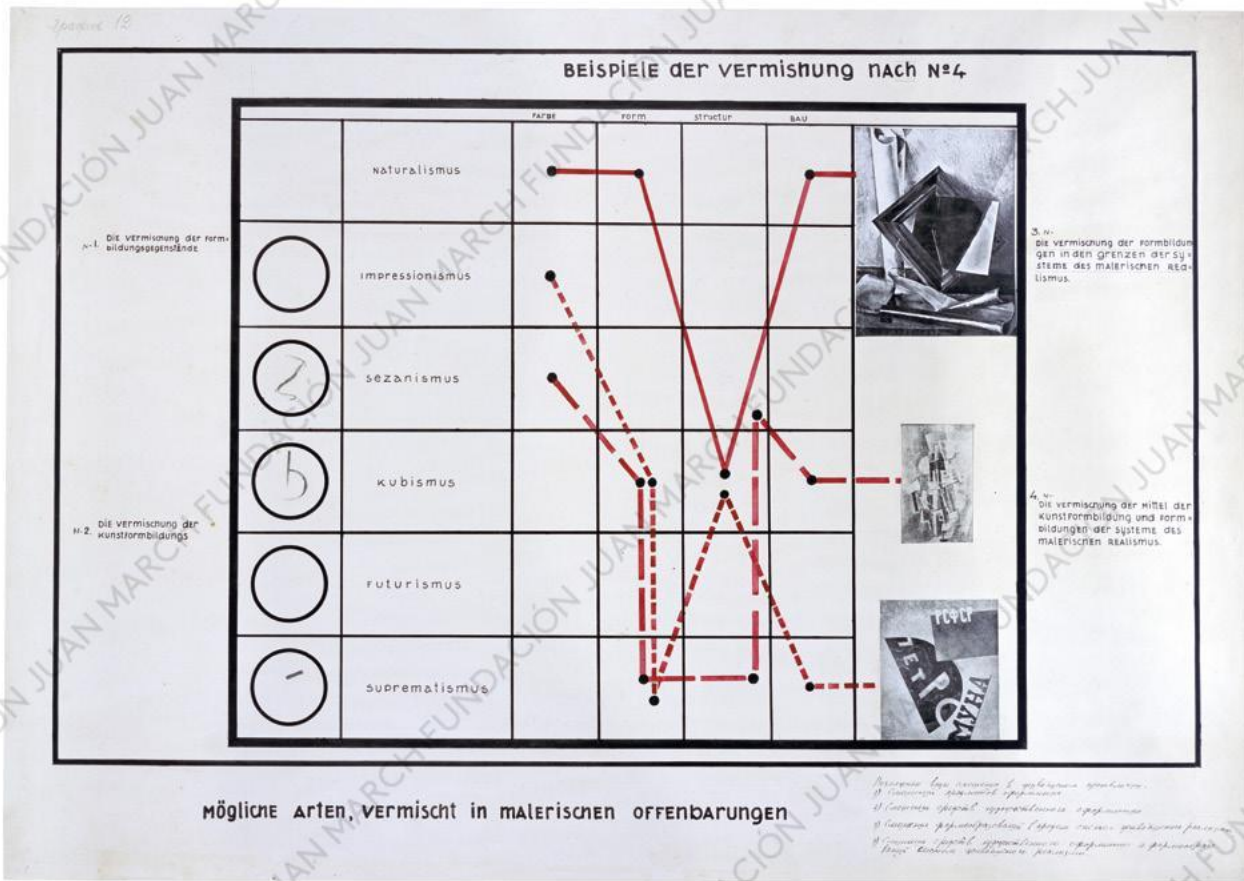




Tabla 13

"Desarrollo en detalle del gráfico n.º 9 ilustrado sobre la base del gráfico n.º 11", 1927. Collage y tinta china sobre papel, 72 x 103 cm

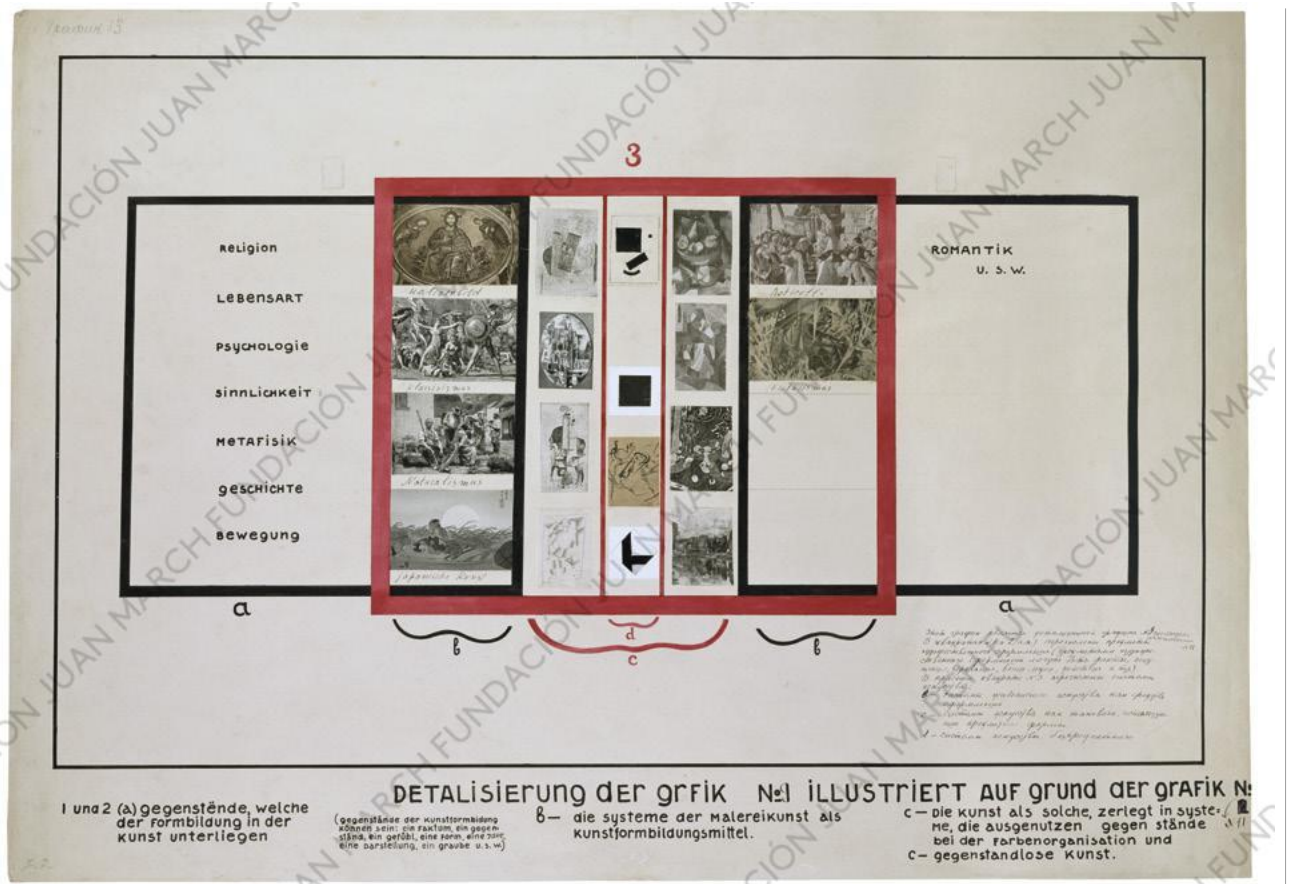
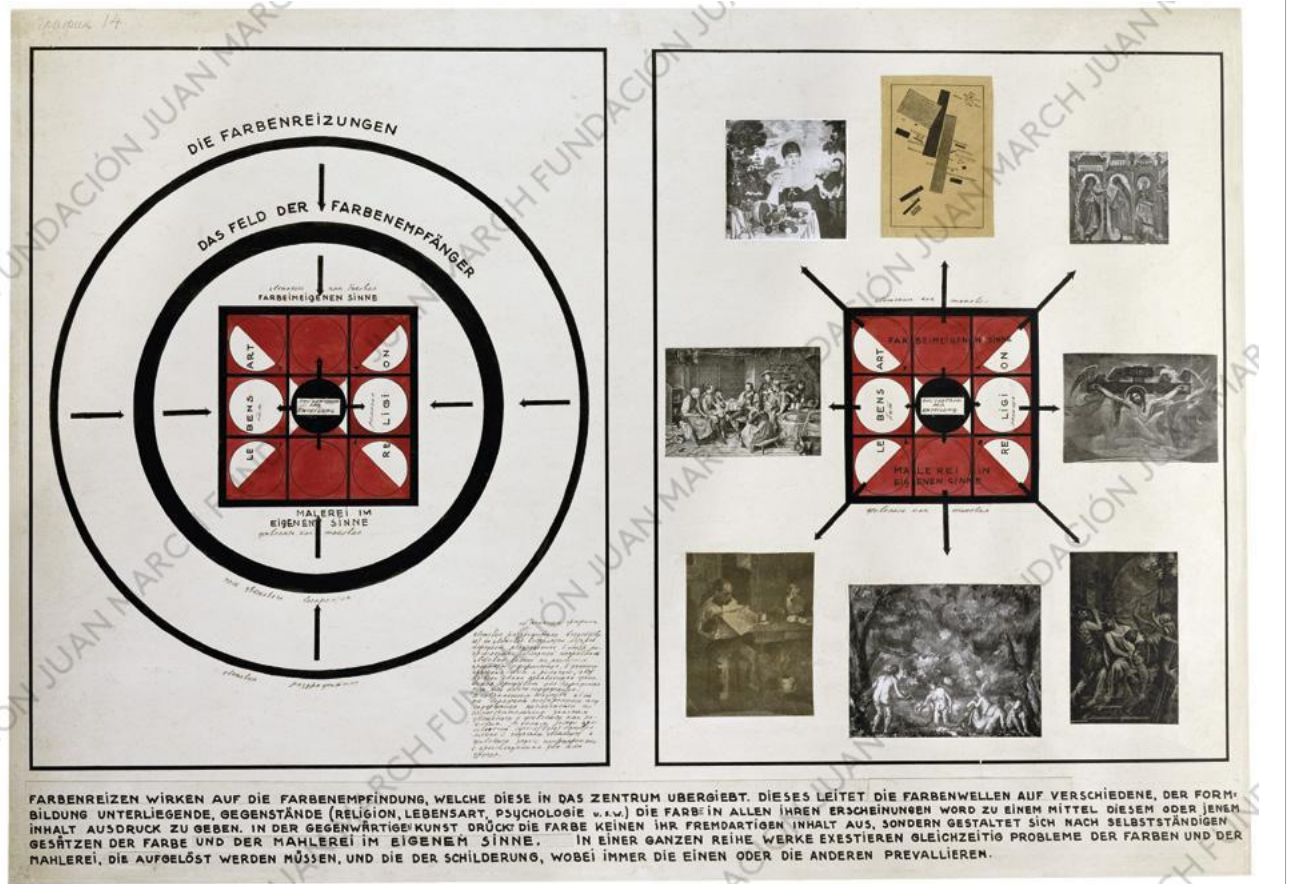


Tabla 14

Efecto de los estímulos cromáticos en la percepción del color, 1927. Collage, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 102,5 cm





**Tabla 15**

Relación entre la percepción pictórica del motivo y el entorno del artista en el naturalismo, el impresionismo y el cezanismo, 1927. Collage sobre papel, 72 x 98 cm



**Tabla 16**

Relación entre la percepción pictórica del motivo y el entorno del artista en el cubismo, el futurismo y el suprematismo, c. 1925. Collage, lápiz, gelatina de plata y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm





Tabla 17

"Esclarecimiento de la imagen y desarrollo de la imagen", 1927. Tinta china sobre papel, 72 x 98 cm

UND

### AUFKLÄRUNG DES BILDES

**AUFGABE:** 1. UNTERSUCHUNG DER KÜNSTLERISCHEN OFFENBARUNGEN DES INDIVIDUUMS ZUM ZWECK DER FESTSETZUNG SEINER ORDNUNG  
2. ZERGLIEDERUNG DER KÜNSTLERISCHEN OFFENBARUNGEN DES INDIVIDUUMS IN EINE REIHE KONSTRUIRENDER EMPFINDUNGS-ELEMENTE, UND FESTSETZUNG DESSEN, WELCHE JENER SICH NUR ALS ANSATZ ERWEISEN, UND WELCHE DER ORDNUNG DES INDIVIDUUMS EIGEN SIND, UND WEITERER KULTUR UNTERLIEGEN

**DIE AUFKLÄRUNG DES BILDES ZERFÄLLT IN ZWEI MOMENTE:**  
A. DAS SAMMELN DER VORLIEGENDEN FAKTE, DAS INDIVIDUUM BETREFFEND UND DAS DURCHARBEITEN DERSELBEN  
B. FIXIERUNG DER DIAGNOSTIK, AUF GRUNDLAGE DER DURCHGEARBEITETEN RESULTATE.

**ERGEBNISSE**  
ZERFÄLLEN IN  
A. UNMITTELBARE  
B. AUF EXPERIMENTALEM WEGE ERWORBENE

**UNMITTELBARE ERGEBNISSE BEKOMMT MAN MITTELST:**  
1. FRAGEBOGEN  
2. BESICHTIGUNG DER WERKE UND ANFRAGEN  
3. INKUBATION

**AUF EXPERIMENTALEM WEGE ERWORBENE ERGEBNISSE-RESULTATE:**  
1. PHYSIOLOGISCHE UNTERSUCHUNG  
2. UNTERSUCHUNG DURCH FARBEN  
3. UNTERSUCHUNG DURCH FARBENASSOZIATIONEN

### ENTWICKELUNG DES BILDES

**AUFGABE:** ENTFERNUNG DER KRÄFKHEIT DES EKLEKTISMUS, FALLS SOLCHER VORHANDEN IST UND DIE ENTWICKELUNG DER REINEN EMPFINDUNGEN DES INDIVIDUUMS BIS 100%

**WIRD ERREICHT MITTELST:**  
**RECEPTUR**  
AUF UNUNTERBROCHENEM  
**BEOBACHTEN**  
DES BETRAGENS DES INDIVIDUUMS  
BASIIERT

**DIE RECEPTUR GEBRAUCHT IN NOTWENDIGEN FÄLLEN FOLGENDE HILFSMITTEL:**  
1. ISOLATION  
2. RECEPTORISCHE NATUR-MORTE'N  
3. INKUBATION  
4. ANALYSE DES WERKES  
5. UNTERHALTUNGSSYSTEM

**BEOBACHTUNGEN WERDEN DURCHFÜHRT MITTELST:**  
1. NOTIERRUNGEN  
2. BULLETTIN  
3. AUSFORSCHENDER UNTERHALTUNGEN

UND

## AUFKLÄRUNG DES BILDES

## ENTWICKELUNG DES BILDES

Tabla 18

"Resultados directos. Esclarecimiento de la imagen, tabla I: Ejemplo del trabajo desarrollado en la práctica por dos individuos de diferente orden de sensibilidad según el nuevo método", 1927. Collage, lápiz y acuarela sobre papel, 72 x 98 cm

UNMITTELBARE ERGEBNISSE

Bezeichnung	1. Individuum	2. Individuum	3. Individuum	4. Individuum	5. Individuum
Fragebogen	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>		
Besichtigung der Werke und Anfragen	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>		
Inkubation	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>		
Ergebnisse	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>	<i>Handwritten text</i>

AUFKLÄRUNG DES BILDES TABELLE I

**BEISPIEL DER, AUF GRUNDLAGE DER NEUEN METHODE PRAKTISCH DURCHFÜHRTEN ARBEIT AN ZWEI INDIVIDUUMEN VERSCHIEDENER EMPFINDUNGSORDNUNG**





Tabla 21

"El desarrollo de la imagen. El individuo", 1927. Tinta china sobre papel, 72 x 98 cm

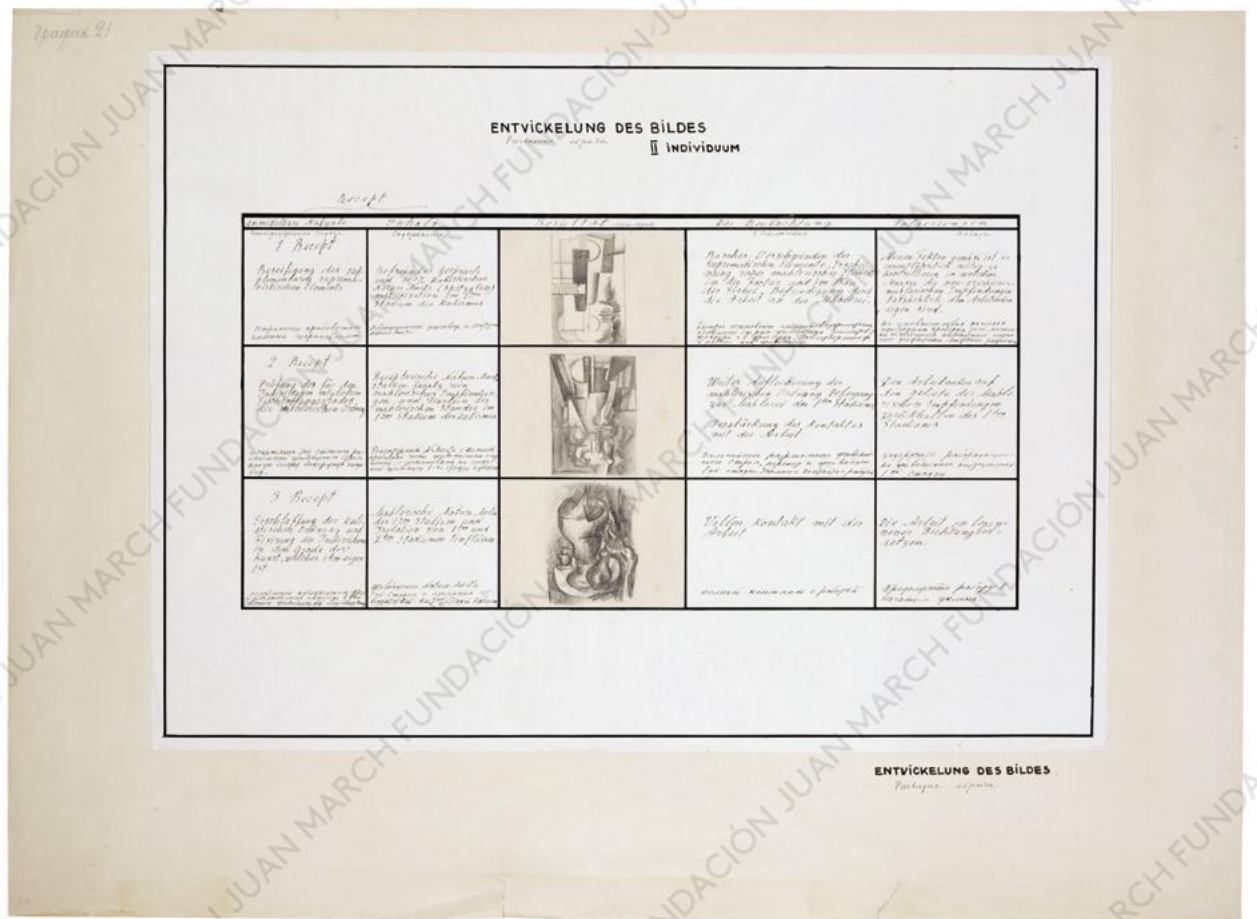
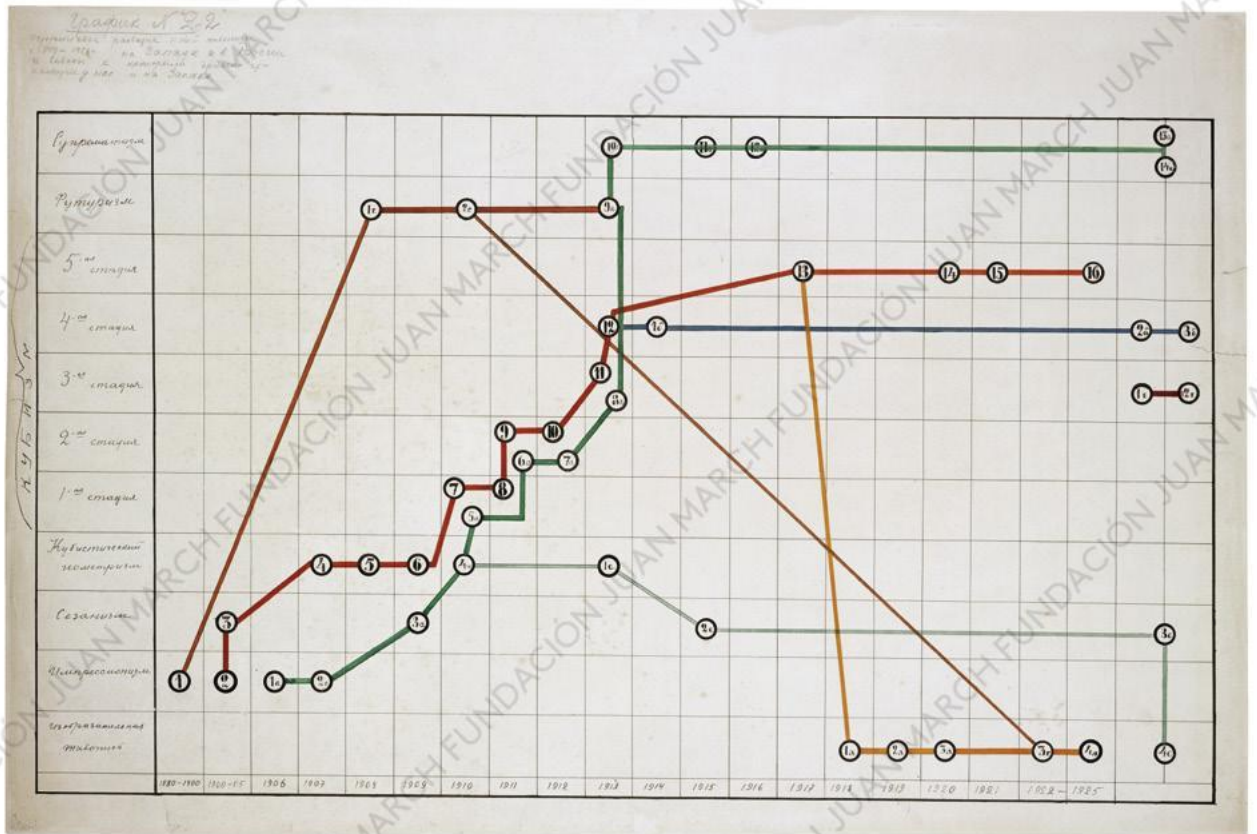


Tabla 22

Desarrollo histórico del nuevo arte (1880-1926) y las conclusiones derivadas de él en Occidente y Rusia, 1927. Acuarela y tinta china sobre papel, 69 x 104 cm

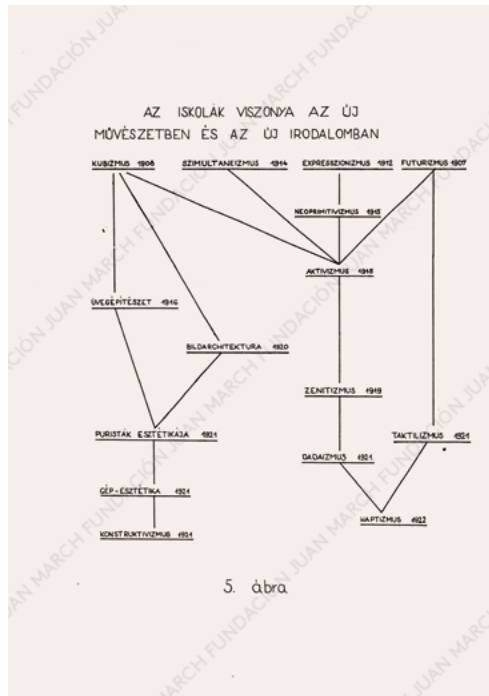


Ivan Matsu

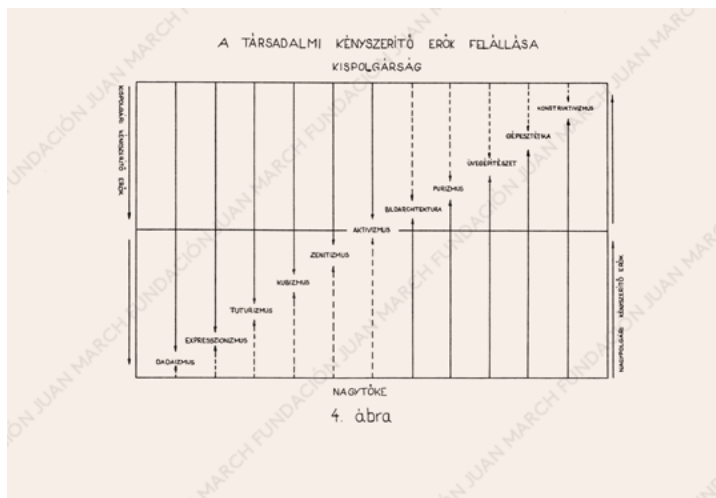
"Az új művészet és irodalom társadalmi eredete" [Origen social del nuevo arte y literatura] y "A társadalmi kényszerítő erők felállása" [La emergencia de las fuerzas sociales], en *A mai Európa művészete* [El arte de la Europa contemporánea]. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum (1926), 1978, pp. 55 y 138 (ed. original en ruso)

Libro, 19,5 x 14 cm

Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin



5. ábra



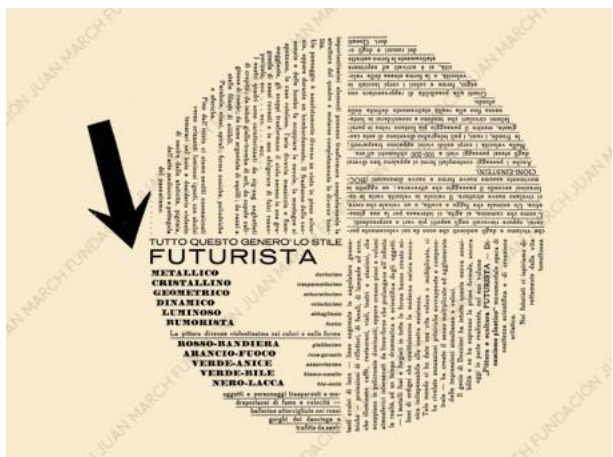
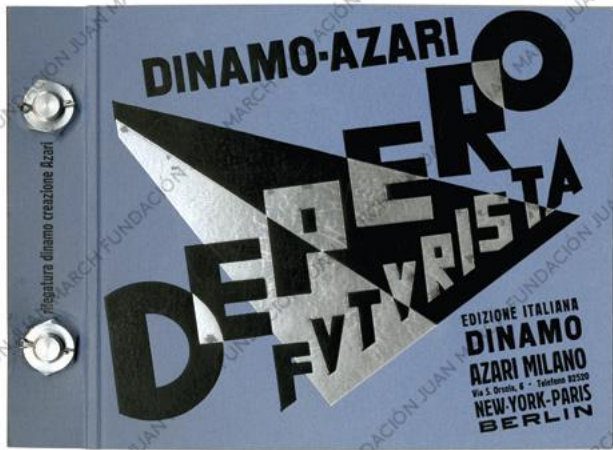
4. ábra

Fortunato Depero

Depero Futurista 1913-1927. Milán; Nueva York; París; Berlín: Italiana Dinamo-Azari, 1927, cubierta y pp. 55, 57 y 59

Libro, 24,5 x 31,9 cm

Archivo Lafuente







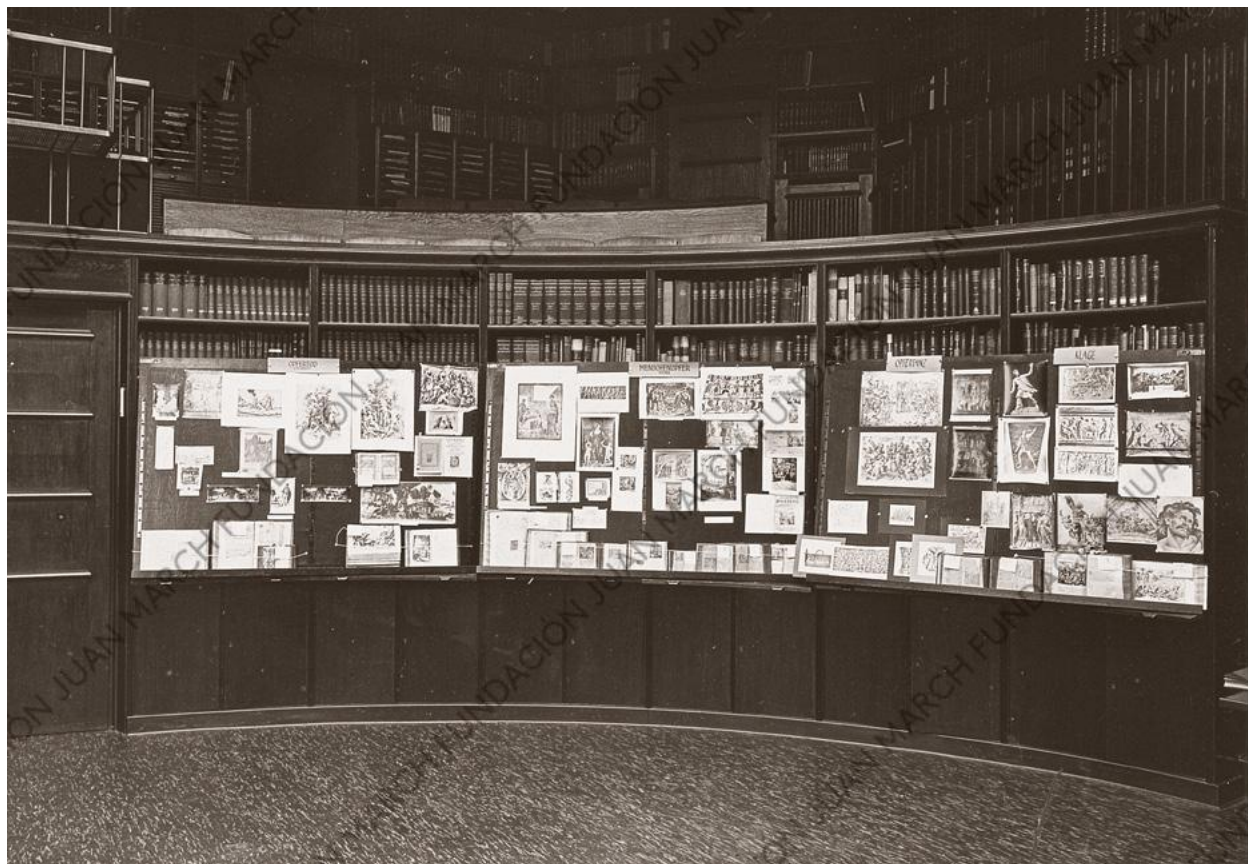


## Anónimo

Vistas *in situ* de los paneles utilizados por Aby Warburg para ilustrar el ciclo de conferencias *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* [Palabras primigenias del lenguaje gestual patético] pronunciadas en la Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo entre el 29 de enero y el 12 de febrero de 1927, y detalles (de izquierda a derecha):

1. "Verfolgung (Daphne) / Verwandlung (Actaeon)" [Transformación (Dafne) / Persecución (Acteón)];
2. "Raub (Proserpina)" [Rapto (Proserpina)];
3. "Opfertod (Orpheus)" [Muerte sacrificial (Orfeo)];
4. "Menschenopfer Medea" [Sacrificio humano (Medea)];
5. "Opfertanz / Klage" [Danza de la víctima / Lamento];
6. "Sieg" [Triunfo];
7. Sin título [Sandro Boticelli, *El nacimiento de Venus* (1486) y *Alegoría de la abundancia* (c. 1470-80); y Baccio Baldini (atribuido), *Venus y sus hijos* (1465)]

Warburg Institute Archive, Londres







1



2



3



4



5



6



7

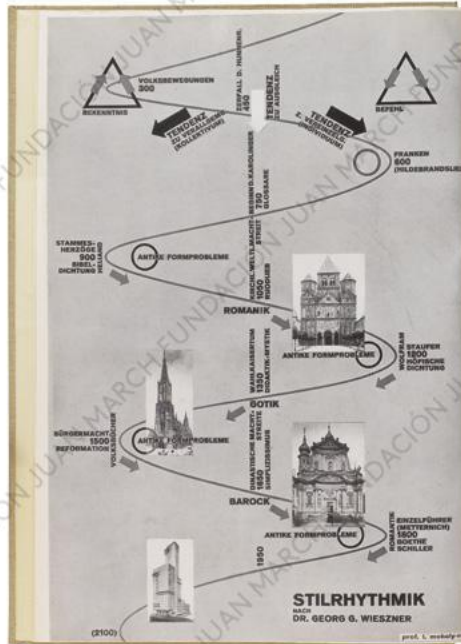


László Moholy-Nagy

"Stilrhythmik nach Dr. Georg G. Wieszner" [Estilo rítmico según el doctor Georg G. Wieszner], en Georg Gustav Wieszner, Der Pulsschlag deutscher Stilgeschichte. I. Teil: Von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert [El pulso de la historia de los estilos alemanes. Parte 1: De los orígenes al siglo XVI]. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1929, cubierta, portada (doble) y pp. 16-17, 50-51

Libro, 31 x 21,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



GEORG GUSTAV WIESZNER

DER PULSSCHLAG DEUTSCHER STILGESCHICHTE

I. TEIL. VON DEN ANFÄNGEN BIS INS 16. JAHRHUNDERT

MIT BILDERN VON FRANZ STODTENBERG, BERLIN, UND EINER ZEICHNERBEREICHEN FOTOMONTAGE VON L. MOHOLY-NAGY

AKADEMISCHER VERLAG DR. FRITZ WEDEKIND & CO. STUTTGART

Historical map and text titled 'KARL D. GROSSE' and 'LUDWIG D. FROMME'. It includes a table with columns for 'WESTFRANKEN (Normannen)', 'LOTARINGEN (Franken und Bistümer Italien)', and 'OSTFRANKEN (Sachsen)'. Below the table is a map of the Carolingian Empire and a small illustration of a figure. Text on the right discusses the development of the Germanic lands.

Den Normannen, die von Skandinavien her den Norden bedrängten, konnte noch Itali gelassen werden. Ihre Eroberungsfahrten gingen über Italien nach Neapel und Sizilien. Dort wurden sie die Herren von Sizilien und Neapel. Dort standen sie wieder, wie einst die Welfen des Ostens, als Feinde ihrer germanischen Stammesverwandten gegenüber.

900 hatte wohl die individuelle Macht aufzulösen, sich selbst aber keineswegs vollkommene Marktsouveränität geschaffen. Spät aber, unmittelbar nach diesem Wendepunkt der Epochen, bildeten sich solche in den einzelnen Stammesgebieten um die Herzogsgeschlechter.

Das jüngste und unentwickelteste Herzogtum des Reiches, das der Süden, übernahm die Führung. Als es Heinrich I. gelang, die Ungarn vollständig aus der Unstrut zu vertreiben, konnte er seine Herrschaft festigen, als nach der Vermählung schloß sich Lothfeld sein Sohn Otto I. in engerlicher aus demselben Stammesgebiet vorwärts, je gegen die Ostmark — das heilige Österreich — als germanisches Kolonialgebiet vorzubereiten konnte, war der Sieg des Königtums einsehend, denn es erfüllte die Hoffnungen der Zeit, es schenkte dem ruhigen Besitz des Bodens.

Als äußeres Zeichen der Macht, nahm Otto 962 wiederum die Kaiserkrone. Seit Karl dem Großen galten die alten Kulturländer der Lombardie, das reiche Gebiet der Pechen, den Weg nach Venedig, den damaligen Herren des Welt Handels, sicherte, als Reichsland. So wurde der deutsche König auch weltlicher Nachbar des Papstes, mit dem die mächtigsten päpstlichen Interessen verflochten.

So wurde das Reich nicht als ein abgegrenztes, vielmehr auf der Grundlage einer europäischen Machtstellung als „heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“, das in der romanischen Epochen mit seiner Größe, durch ein Schicksal führte, bis es 1806 mit dem neuen europäischen Machtsystem Napoleons zusammenbrach. Da aber die Geschichte dieses Reiches untrennbar mit der Herodesgeschichte der europäischen Länder verbunden ist, können wir seine Geschichte auch allgemein „die deutsche“ nennen, wenn auch dieses Wort damals kaum bekannt war und erst seit 1871 einen staatsrechtlichen Begriff erhielt.

Diagram titled 'Stilrhythmik' showing a wave-like pattern of styles over time. The x-axis represents time from 800 to 1800, and the y-axis represents style levels. The diagram shows a series of peaks and troughs, with labels for '900', '1200', and '1800'. Text on the left discusses the qualitative significance of these points.

Spannungsbegriffe zwischen sich haben. Die Geisteshaltung sich am 180 der Kunstwerke aus demselben offenkundig, entstehen um 1800, 1850 alle die Schöpfungen, die zwischen den Stilen stehen. In diesen Jahren stehen sich die alten Traditionen noch einmal mit den neuen Ideen gegenüber, dann aber spezifiziert sich das Neue zum herrschenden Stil, dessen Resultat nur der kritischen Wendepunkt erreicht wird.

Der Wandel der großen, geistig verbindenden Stile verläuft im Norden in 500jähriger Rhythmen, im Süden.

Um 1200 sind die romanischen, um 1500 die gotischen, um 1800 die barocken Ideen erreicht und damit unknüpfel. Stilgeschichte in Geistesgeschichte, Geistesgeschichte hat es mit dem lebendigen Prinzip an sich, das ein Fortschreiten nicht kennt.

Wo eine Kraft erlischt, ist Teil durch lebendige Gegenkraft. In diesem Punkte liegt sich die Pulsschlag, der das Leben eines Volkes, ganz gewiss aber das Leben des deutschen Volkes garantiert. Es gibt keine stetige Entwicklung nach einer Richtung. Wie unser menschliches Denken, umdrängung nach einer Richtung bis überanstrengt, erlischt, aber sich nicht, verlässt sich nicht und nicht „ablenken“ läßt, um dann wiederum umdrängung in anderer Richtung, entstehen zu können, so geschieht es — auf den Zeitraum von Jahrhunderten übertragen — mit dem Denken eines ganzen Volkes.

Ideen, die ihre letzte Kraft erschöpfen haben, Tendenzen, die unüberwindlich erscheinen, erlöschen, werden „abgelebt“, Gegenströmungen (Aktionen) werden über Traditionen über. Aber das Geste, der große archaische Begriff „Volk“, der sich von keiner Ideologie vergraben lassen will, widersteht. Der starke Strom der Ereignisse nimmt — „erle“ und Formen als Reaktionserscheinungen mit, die der neue Stil — bis ein, bis sie sich nach etwa 100 Jahren ganz Zielrichtung gänzlich auflösen haben und so eine Entspannung herbeiführen, auf Grund dessen sich die aktiven Kräfte sich allmählich erwecken, d. h. wirklich deutliche Stilelemente bilden können.

Diese aktiven Kräfte schwingen im Zeichen der Umkehrung, also an den Wendepunkten neuer Kräfte, aber die so sein, unknüpfel aber formlos und ohne eigene Gestalt. Um sich gegen die Verengung der verengenden Stilperiode über starken Traditionen lebendig zu können, müssen sie gewissermaßen eine Notlage überwinden. Jede Tradition hat ja, als geschichtliches Vermächtnis, noch lange über ihre schließ-

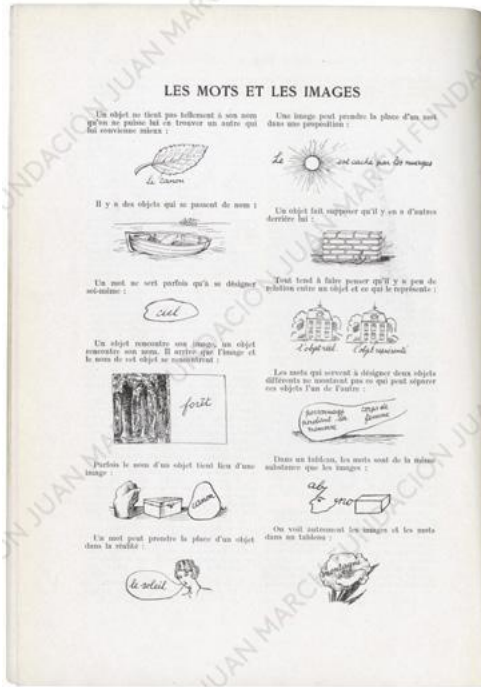


André Breton y René Magritte

"Les mots et les images" [Las palabras y las imágenes], en La Révolution surréaliste [La revolución surrealista], n.º 12 (París, diciembre de 1929), portada y pp. 31-32

Revista, 29 x 20 cm

Archivo Lafuente

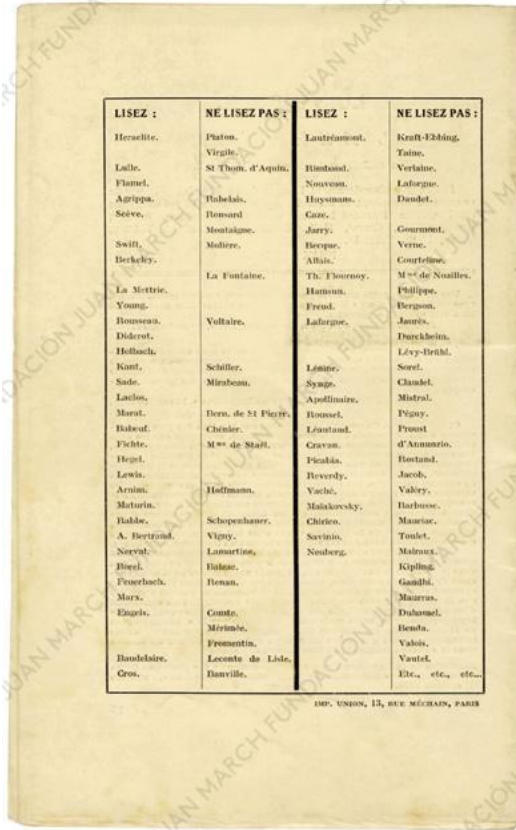
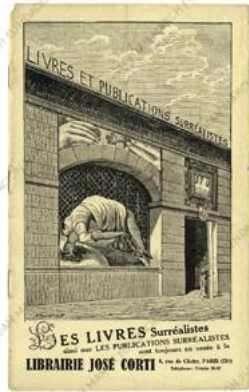


Anónimo

"Lisez / Ne lisez pas" [Lea / No lea], en Livres surréalistes et publications surréalistes [Libros surrealistas y publicaciones surrealistas]. París: José Corti [1931], portada y p. 16

Catálogo de publicaciones, 22,4 x 14 cm

Archivo Lafuente



Joaquín Torres-García

Álbum *Structures*  
[Estructuras], 1932, páginas interiores

Tinta, témpera y papeles cortados y pegados sobre papel y cartón, 24 x 19 cm

Museo Torres-García,  
Montevideo

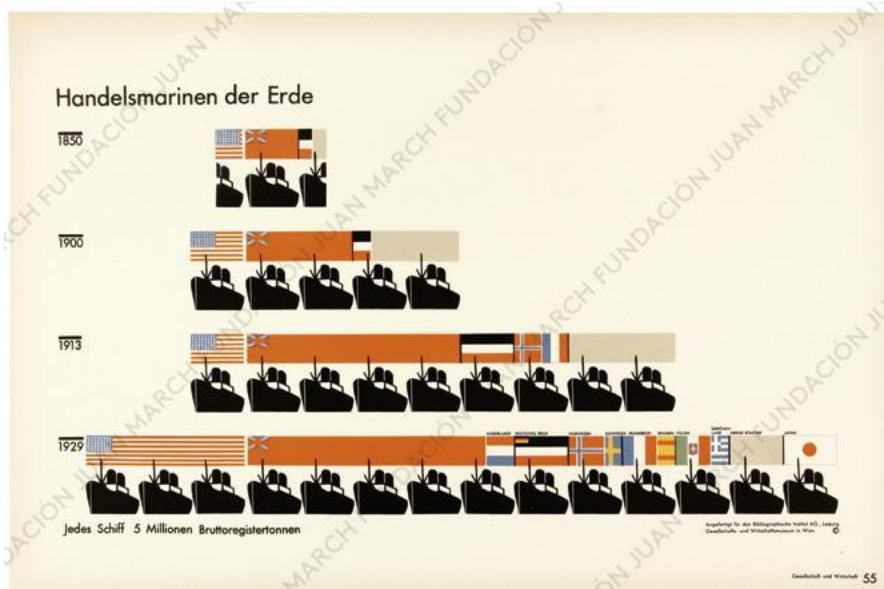
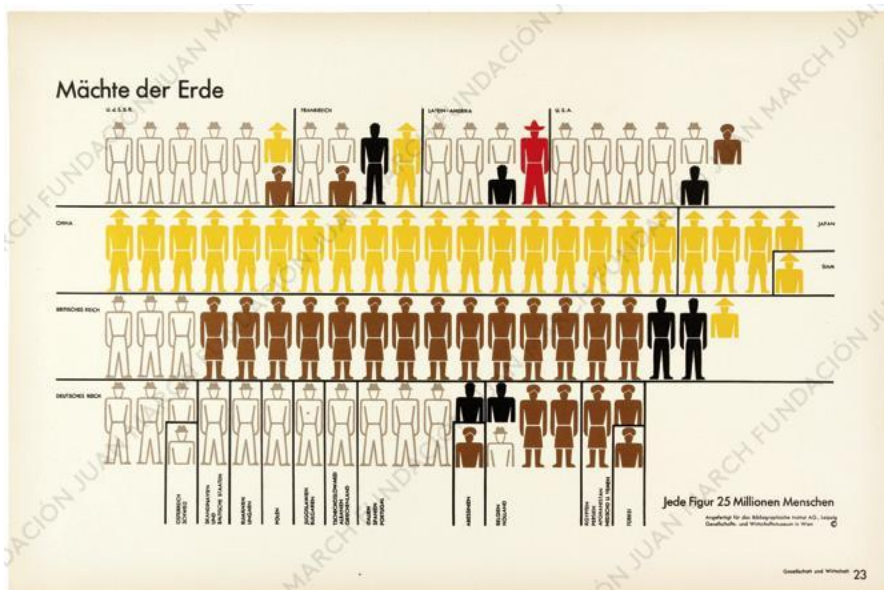
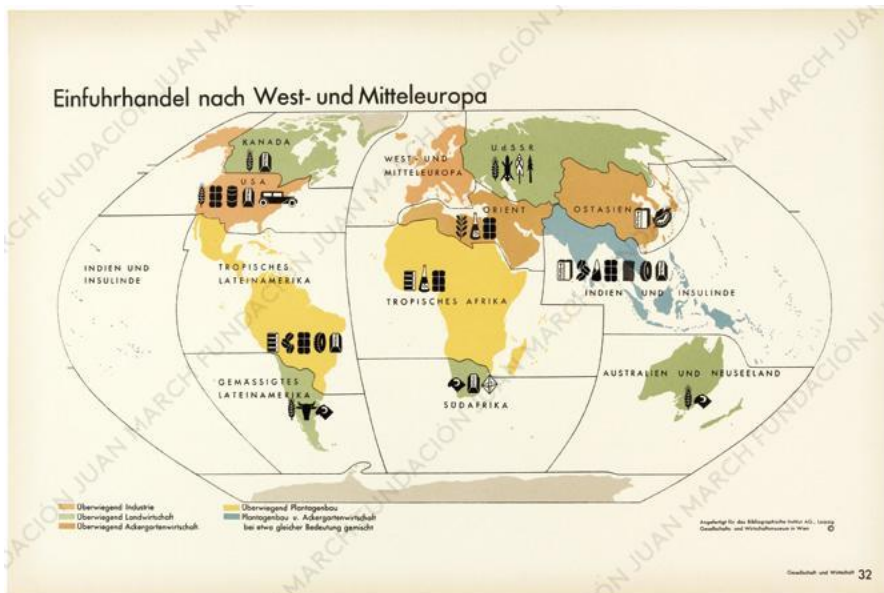




Otto Neurath (autor) y Gerd Arntz (diseño)

*Gesellschaft und Wirtschaft. 100 farbige Tafeln. Bildstatistisches Elementarwerk des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien* [Sociedad y economía. 100 láminas en color. Pictogramas estadísticos básicos del Museo de Economía y Sociedad de Viena], Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts AG, 1930, lám. 26: "Heeresstärken in der Neuzeit" [Fuerzas del ejército moderno]; lám. 32: "Einfuhrhandel nach Westund Mitteleuropa" [Comercio de importación de Europa Occidental y Central] y lám. 55: "Handelsmarinen der Erde" [Marinas mercantes del mundo]

Impresión fotomecánica, 30,6 x 58,4 cm (caja); litografías, 30,5 x 45,7 cm  
Colección Merrill C. Berman, Nueva York









Miguel Covarrubias

"The Tree of Modern Art-planted 60 Years Ago" [El árbol del arte moderno plantado hace 60 años], en Vanity Fair, vol. XL, n.º 3 (Nueva York, mayo de 1933), portada y pp. 36-37

Revista, 32 x 24,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



The Tree of Modern Art-planted 60 years ago

The Tree of Modern Art

A SIMPLIFIED GUIDE TO THE MODERN MOVEMENT—FOR THE UNINITIATED · BY R. H. WILENSKI

Two preliminary observations

The activity which we call Modern Art is the art of the last 60 years. It was made possible, in Europe, by the so-called Impressionist Movement in France.

But, before tracing the origins of this movement, there are two observations that will, perhaps, make an understanding of modern painting a little easier for us. First: that a true work of art is a record of the influence upon an artist of the civilization in which he lives—a symbol of the culture of his age—that is to say, of the spiritual attitudes of the keenest brains and finest spirits of that age. So that when we call a picture "good" or "bad," the words have merely a personal significance unless we mean by "good," a picture that does represent the factors I have defined, and by "bad," a picture which was not intended or has failed to do so. An artist is not, as so many people suppose, a person who has learned, by means of painting and drawing, to compete with the camera; a person who can paint nature, or objects, literally, correctly, agreeably. He is a man who, in his painting, does something

significant with his mind and heart—something which puts us in stimulating contact with everything which he truly is and everything that has made him. He is a man who, when he fails, has failed to do just this; and who, when he does not try to do it, is not an artist at all—though he can paint a nose so that we may want to pull it, or an onion that will bring tears to our eyes.

Second: that at every period everywhere, there are very few true artists. But there are always a great many hack painters who imitate the work of the true artists who have preceded them, or of the true artists who are still alive. Sometimes they imitate the work of artists dating 500 years earlier, but their favorite model is the art of 30 to 50 years earlier than their own day. There are thousands of hack painters today who are imitating the artists of 1880 to 1900, or even imitating the work of living painters. In 1880 the hack painters were imitating the artists of 1830—1850. In 1830 they were imitating the artists of 1780 to 1810, and so on. But the work of the hack painters of the past has, luckily, nearly all disappeared from view.

The first stage in art appreciation and understanding is the power to distinguish the work of a hack painter from that of a true artist. The second step is to throw all the works of all the hack painters into the dustbin, actually, if possible, metaphorically, if not. It is always hard to distinguish contemporary artists from contemporary hacks. It is much easier to pick out the true artist of a period that is past. When an artist has been dead for thirty or fifty years we can see him in relation to his period and to other artists who have worked before.

The intention in the Tree of Modern Art, seen on the opposite page, is to show the correlation between the different modern schools and movements; their growth from one another; the leaves and fruit which they have borne; and even the sad end that has attended some of them.

Origins of the modern movement

As we have said, Modern Art began 60 years ago, and derived from French Impressionism, in 1874. But Impressionism did not spring into being from the moon. It grew from solid French tradition in art; from the colorful romantic art of Delacroix, the romantic realism of Courbet and Daubigny, the delicate naturalism of Corot, and the still deeper roots of the classical French tradition—Ingres, David and Poussin. It grew from them just as they, in turn, had grown from the classic masters before them—following the natural law of evolution in art, which traces back to the ancient Greeks, and earlier.

The Impressionists—Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley and Degas (all of whom are shown on the trunk of the tree), were painters who aimed at two things: (a) at recording

their impressions of realities—choosing landscape and everyday life as their subjects—and (b) at symbolizing the gaiety of light by using bright colors, mainly the colours of the spectrum.

The first only of these aims was pursued by Manet, the pioneer of the movement. As early as 1863 Manet was painting scenes in the Tuileries Gardens and, as the years went on, he recorded his impressions of races, courses, tennis parties, boating on the river, shipping at ports, and so forth. At this time he also painted exhibition pictures to rival Velasquez and Goya—remarkably handsome works, most of which are now in American collections. Later he was converted to the study of the gaiety of light which was the main pursuit of the other Impressionists, Manet, Pissarro, Sisley, etc.

Renoir is one of the most delightful, if not one of the greatest of artists. He lived until 1919 and his work underwent many changes and developments. He was so sensitive to the culture of his time that he was able to absorb into his own personality not only Impressionism but, a little later, the more modern movement of Cézanne.

The place of Degas and Lautrec

Another great name associated with the Impressionists was that of Edgar Degas who was trained as a classic in the tradition of David and Poussin—and then developed into a brilliant pictorial journalist whose chronicles of ballet dancers, laundry women, café concert singers, etc. were lifted above journalism by the richness and audacity of their colour schemes and the Japanese spacing of their designs. To Degas we must add the name of Toulouse-Lautrec, a brilliant, frustrated personality who recorded Parisian night life and the world of vice and pleasure with a morbid intensity that places him with the great satirists of all time.

Out of the powerful trunk of the tree of Modern Art—formed by these Impressionist painters—three sprang, ten to twenty years later, three important branches, representing different tendencies in the Post-Impressionist movement. The first, or central branch, was the school originating in and headed by Seurat, and began with the founding of the Salon des Indépendants in 1884.

Seurat is as important and typical of the culture of his period as Paul Cézanne. He started painting at the age of twenty-one and died when he was thirty-one in 1891. He was never able to sell a picture. But in those ten years he painted twenty or thirty pictures of harbours and ports, and seven most delicately mediated compositions which are landmarks in the history of modern art. His central masterpiece, the "Grande Jatte," is now in the Chicago Art Institute. Seurat's art goes back, through the spectrum palette of the Impressionists, to (Continued on page 61)

THE TREE OF MODERN ART. ANNOUNCING A NEW SERIES

VANITY FAIR has, for nineteen years, paid continued attention to so-called Modern Art. But many readers are still in the dark concerning this movement—how it started, from what sources it sprang, or the identity of the masters who gave it stability and reason. For such readers we have produced this genealogical Tree of Modern Art.

A simple primer of the New Art will also be found on this page. Mr. Wilenski is a great authority, and the author of The Modern Movement in Art and French Painting. Uninitiated readers, too busy to follow art carefully, will profit by reading his article.

Vanity Fair's new colour series will begin in the next issue of the magazine. The first print will be the famous portrait of Mose. Sevan, by David, one of the root forces in Modern Art. Each month a notable painting by one of the great masters on this tree will be reproduced. At the end of a year, readers should possess a portfolio that will fairly indicate the varieties of fruit that have flourished on the Modernist tree.

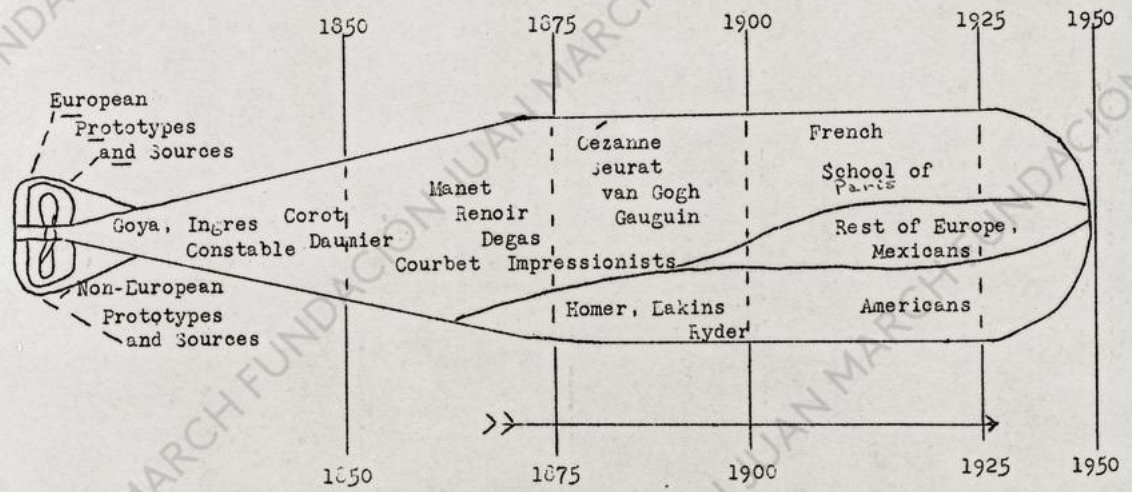




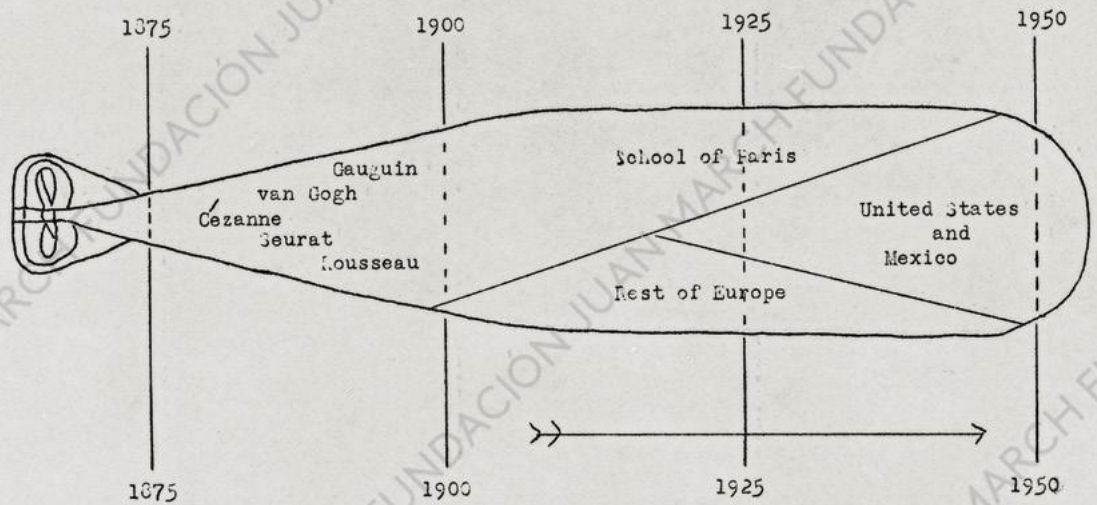


Alfred H. Barr Jr.

Comparativa de los dos diagramas "Torpedo" elaborados para ilustrar la colección permanente ideal del MoMA, 1933 (arriba) y 1941 (abajo), en el *Advisory Committee Report on Museum Collections* [Informe del comité asesor sobre colecciones del museo], 1941. Impresión offset, 20,3 x 29,2 cm. Alfred H. Barr, Jr. Papers. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York

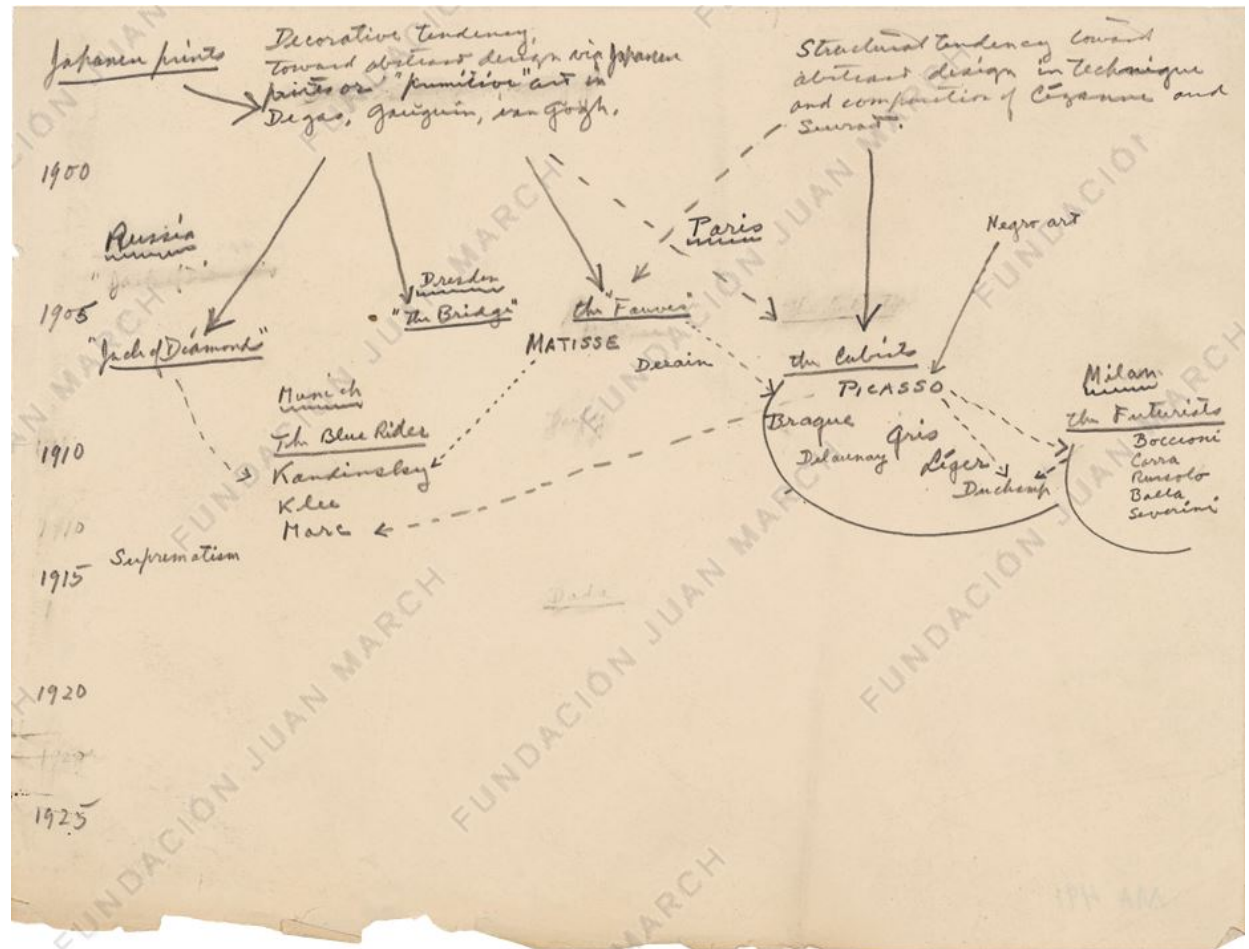
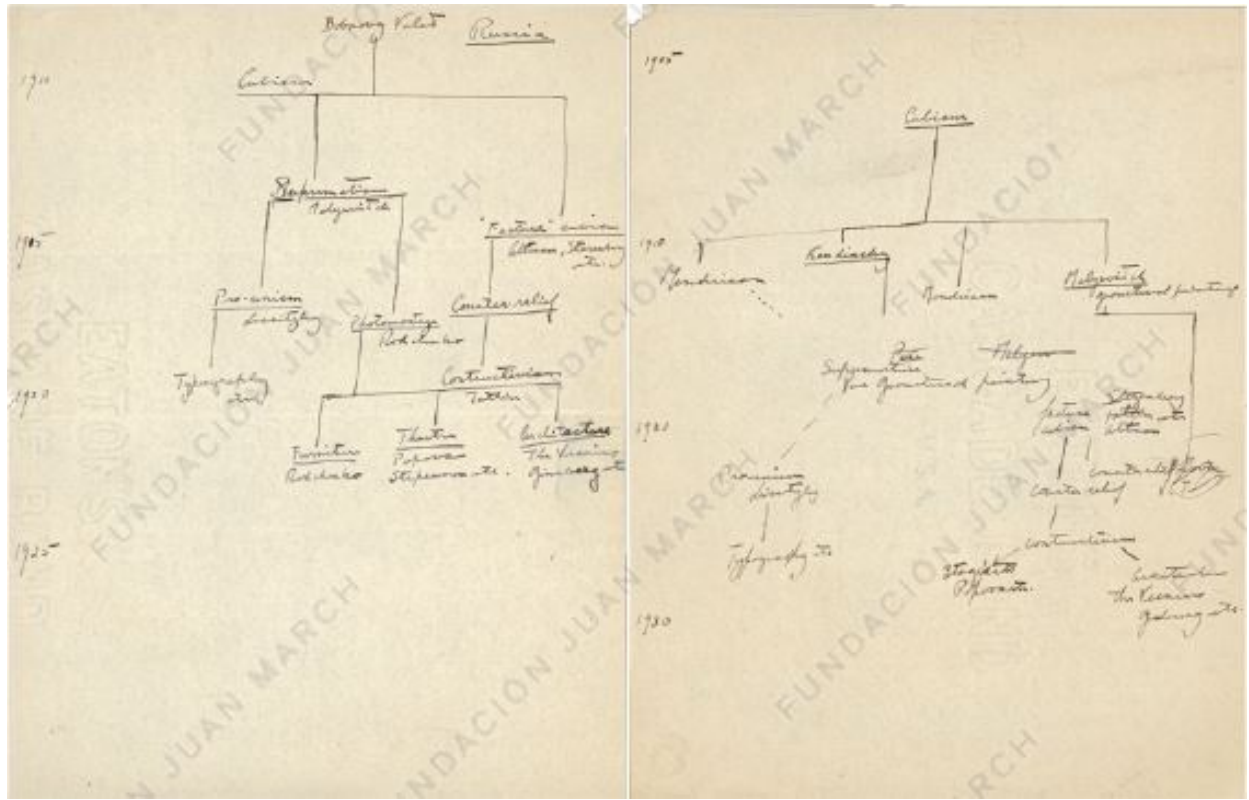


In the past nine years the torpedo has moved a little farther and the Committee would sketch it today in the following form:



Alfred H. Barr Jr.

Bocetos preparatorios para el diagrama de la evolución estilística del arte de 1890 a 1935 que ilustraría la sobrecubierta del catálogo *Cubism and Abstract Art*, c. 1928-36. Lápiz sobre papel, 20,6 x 27,6 cm y 27,6 x 20,6 cm. Alfred H. Barr, Jr. Papers. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York

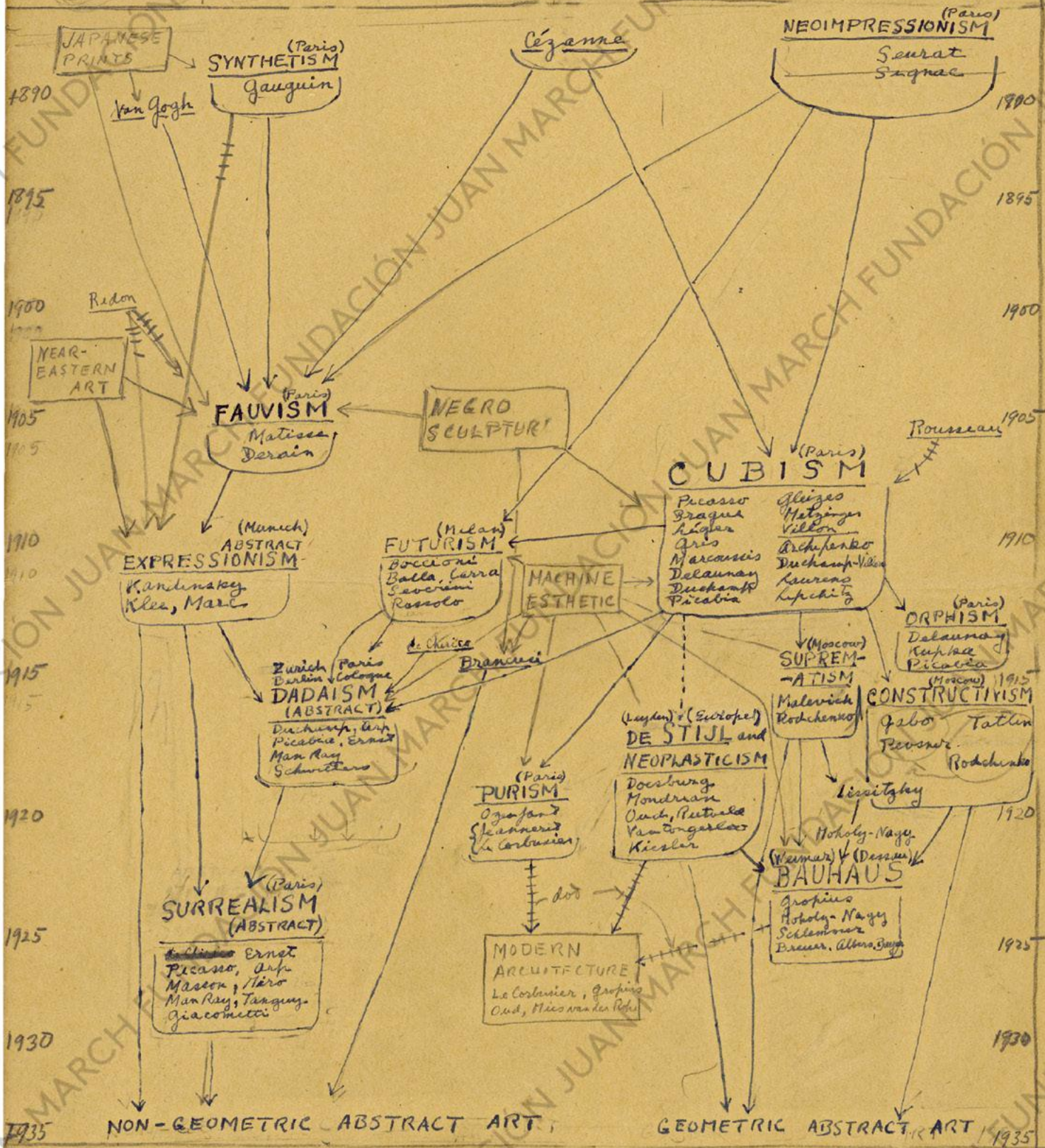






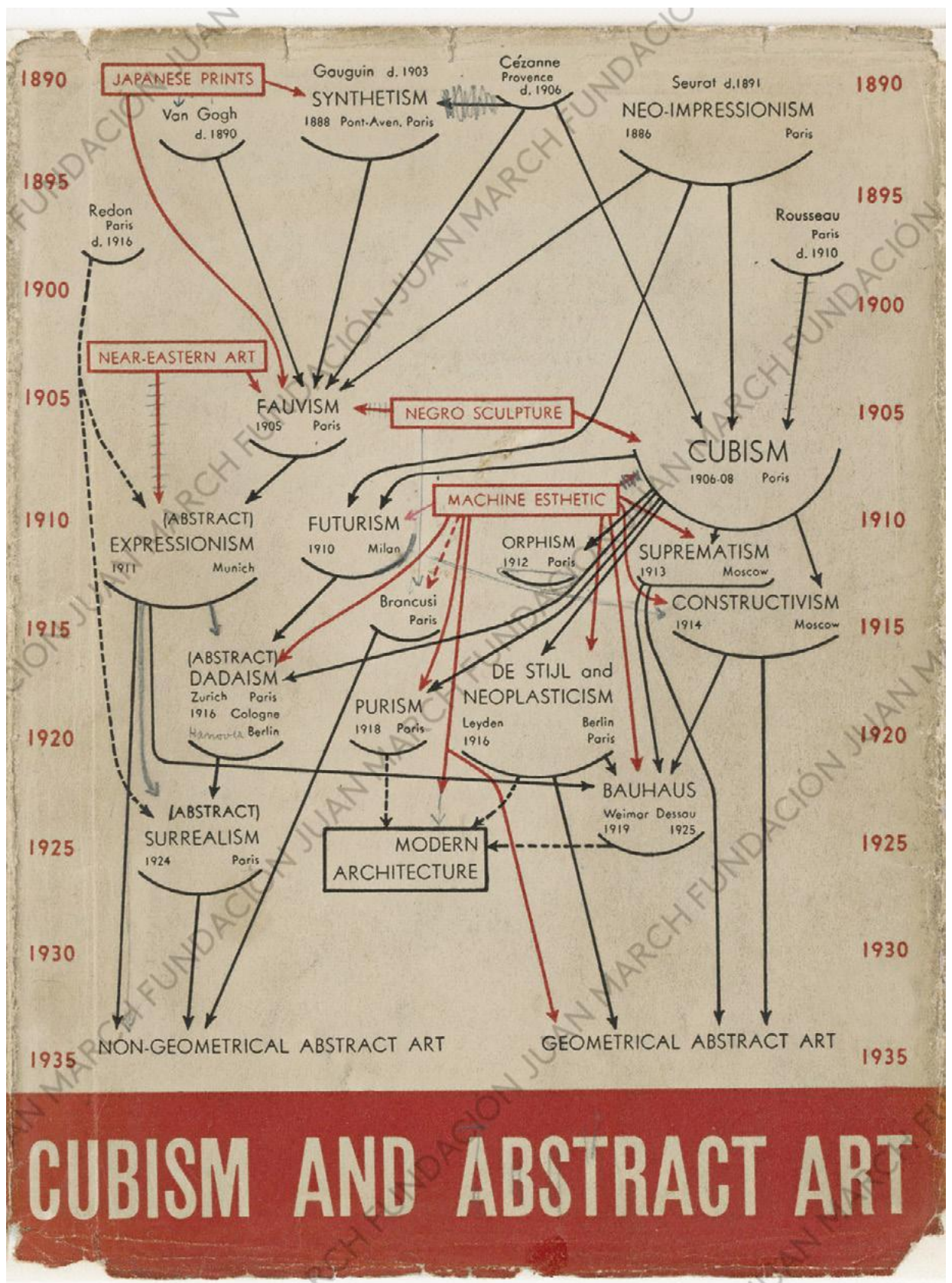


# CUBISM AND ABSTRACT ART



# THE MUSEUM OF MODERN





42b\*

Alfred H. Barr Jr.

Ejemplar de la sobrecubierta del catálogo de *Cubism and Abstract Art* con correcciones y añadidos manuscritos.

Alfred H. Barr, Jr. Papers. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York







LA RETÓ  
RICA

DE LA  
VISIÓN  
SINÓPTICA



COLECCIONAR IMÁGENES  
COMO ACTO DE  
HISTORIOGRAFÍA:  
ABY WARBURG, CARL EINSTEIN  
Y ALGUNOS DE SUS  
CONTEMPORÁNEOS

**Uwe Fleckner**



**Fig. 1.** Paneles de investigación de Rust Cohle, protagonista de la serie *True Detective* (1.ª temporada), Estados Unidos, 2014

**Fig. 2.** Panel de investigación del personaje Barry Allen utilizado en las series *Arrow* (2.ª temporada), 2013 y *The Flash* (1.ª temporada), Estados Unidos, 2014





Hay que atrapar a un asesino, descubrir un complot, es necesario hacer investigaciones exhaustivas para sacar a la luz la trama del crimen organizado... En las producciones de cine y televisión actuales, siempre que las pesquisas de los criminalistas indaguen en las complejas circunstancias de un crimen recurrente, casi de forma inevitable, a un instrumento auxiliar de carácter visual que la recepción crítica denomina "investigation wall" u "obsession wall" [paneles de investigación]. En este sentido, no es raro que en el cine incluso los personajes autodidactas, marginados o inconformistas, se sirvan igualmente de ese medio para tratar de evocar los demenciales universos de sus obsesiones mediante la composición desbocada de paredes (o estancias enteras) forradas de fotografías, fichas, textos, notas adhesivas y/o recortes de periódicos [figs. 1 y 2]. La estructura visual de estas acumulaciones, que vendrían a ser una forma especial de *mind map* [mapa mental] o de *organizational chart* [organigrama], siempre presenta la misma disposición básica: normalmente, los documentos seleccionados se reparten por las paredes con profusión desbordante, a veces acompañados de anotaciones explicativas, los detalles se destacan por separado, y una red, imaginaria o dibujada –o materializada de alguna otra manera–, une entre sí todas esas imágenes de forma hipercompleja y casi nunca lineal. Esta cartografía visionaria tiene como objetivo evidenciar las relaciones, las posibles influencias, las dependencias y las interconexiones entre los autores de los hechos y los hechos mismos. A menudo se recurre a un montaje cinematográfico sorprendente, por ejemplo un desplazamiento de la cámara sobre esas paredes, para abrir la escena en que la tenacidad argumentativa del investigador –o la obsesión de su loco adversario– adquiere de repente todo su sentido. La imagen del criminalista, absorto en la contemplación de semejante y complejo artefacto con la sensación de estar a punto de resolver el caso con tan solo descifrar como corresponde el entramado que él mismo ha tejido, también forma parte de los planos estándar del cine negro.

### Afinidades electivas visuales

Todo espectador de cine y televisión conoce –y adora– esos *investigation walls* que visualizan la complejidad de los hallazgos realizados. Pero casi nadie sabe que ese fenómeno tiene un significativo antecesor en un procedimiento científico-artístico que podemos datar con bastante exactitud. Remotamente emparentado con el arte contemporáneo del *collage*,

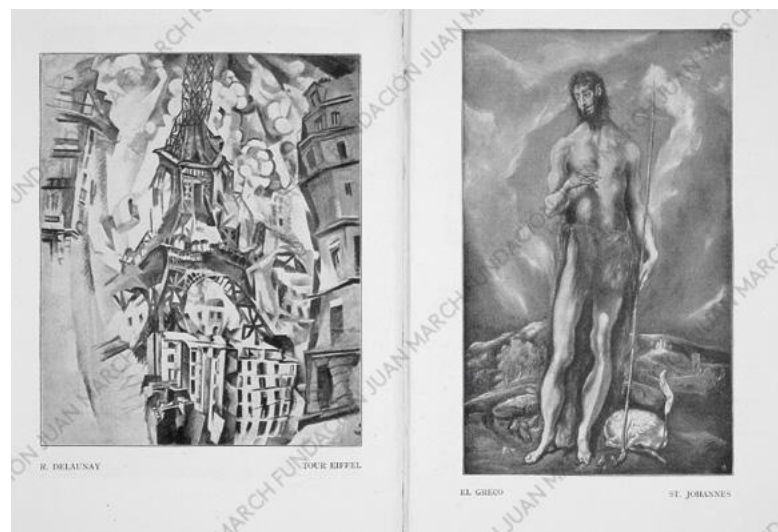
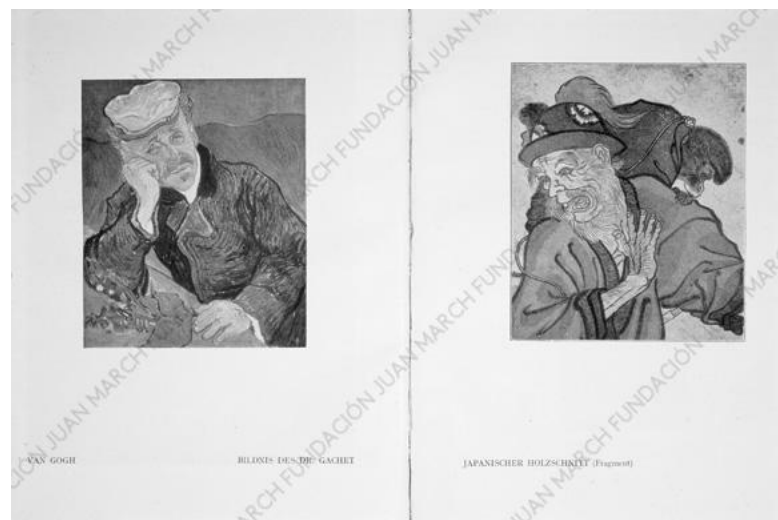
que tiene otro origen y otros objetivos estéticos, el montaje asociativo de reproducciones en forma de ensayo iconográfico sin palabras se puede retrotraer a 1912 de la mano de un ejemplo muy destacado: el almanaque *Der blaue Reiter* [El jinete azul], publicación que Vasili Kandinsky y Franz Marc concibieron con la intención expresa de practicar en él una escritura comparativa de la historia del arte, para lo que compusieron numerosos diálogos iconográficos [figs. 3 y 4]<sup>1</sup>. En una carta de Kandinsky fechada el 19 de junio de 1911, el pintor expresaba ese propósito de forma inequívoca: se trataba de confrontar dibujos infantiles con arte antiguo egipcio, obras de la pintura china con cuadros del aduanero Rousseau, o ejemplos de arte popular con obras de Pablo Picasso<sup>2</sup>. Tanto al leer como al contemplar el almanaque se revela de forma inmediata en qué consiste el valor de esas comparaciones entre imágenes, cuya inserción no responde a una referencia concreta en el texto. Por así decir, el "objetivo de las pesquisas" que Kandinsky y Marc tenían en el punto de mira consis-

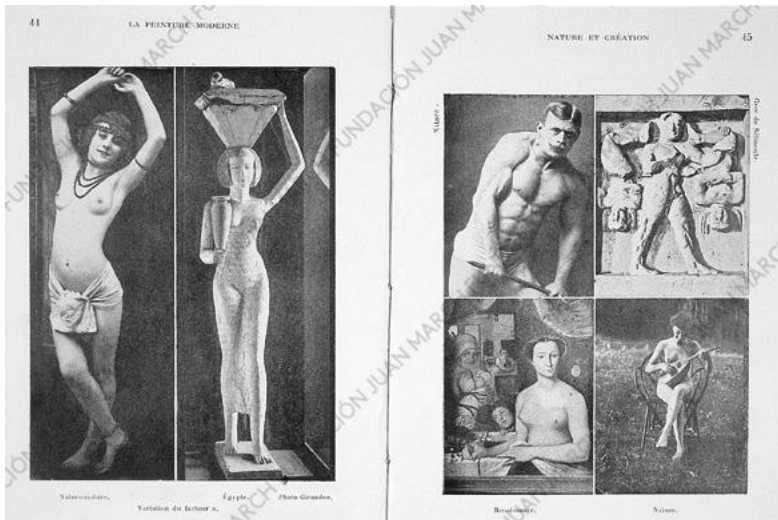
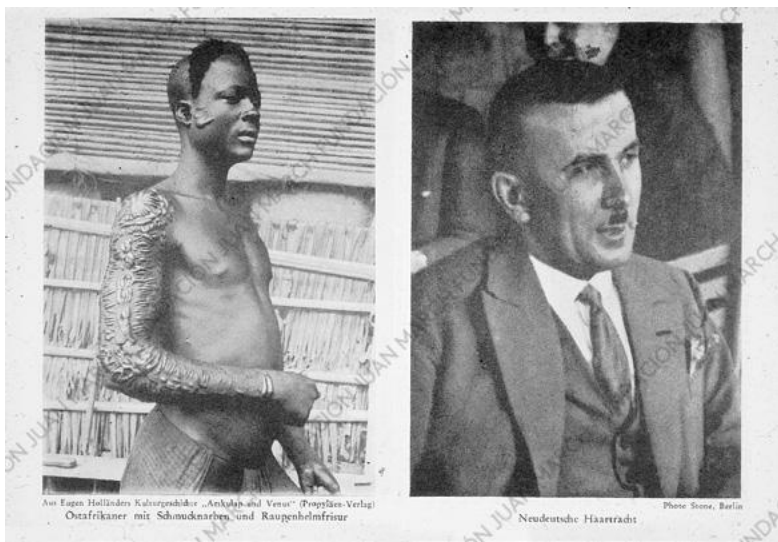
tía en descubrir genealogías de imágenes expresivas, afinidades electivas en las invenciones pictóricas humanas, entendidas, en cierto modo, de manera supratemporal y global, es decir, no únicamente como fruto de influencias inmediatas, sino también de una necesidad antropológica. Es cierto que la retórica de estas comparativas de imágenes no es, ni mucho menos, tan compleja como los *investigation walls* de las películas policíacas, pero *Der blaue Reiter* se puede considerar como el incunabulo de una larga serie evolutiva de tablas y paneles comparativos –en parte influidos por él, en parte surgidos en paralelo– que ha seguido su curso hasta bien entrado el siglo XX<sup>3</sup>.

Desde entonces, la comparación de imágenes como fuente de conocimiento basada exclusivamente en la argumentación visual formará parte del repertorio estándar de las revistas de arte, tanto populares como vanguardistas: la revista alemana *Der Querschnitt* [La sección transversal] (1921-1936), o publicaciones periódicas francesas como *L'Esprit nouveau* [El espíritu nuevo] (1920-1925), editada en

**Fig. 3.** *El doctor Gachet* (1890) de Vincent van Gogh y un detalle de *Kanshin mata-kuguri no zu* [La humillación de Kanshin] (c. 1835) de Utagawa Kuniyoshi, en Vasili Kandinsky y Franz Marc, *Der blaue Reiter*. Múnich: Piper Verlag, 1912, pp. 114-15

**Fig. 4.** *La torre Eiffel* (1911) de Robert Delaunay y *San Juan Bautista* (c. 1600-5) de El Greco, en Vasili Kandinsky y Franz Marc, *Der blaue Reiter*. Múnich: Piper Verlag, 1912, pp. 34-35



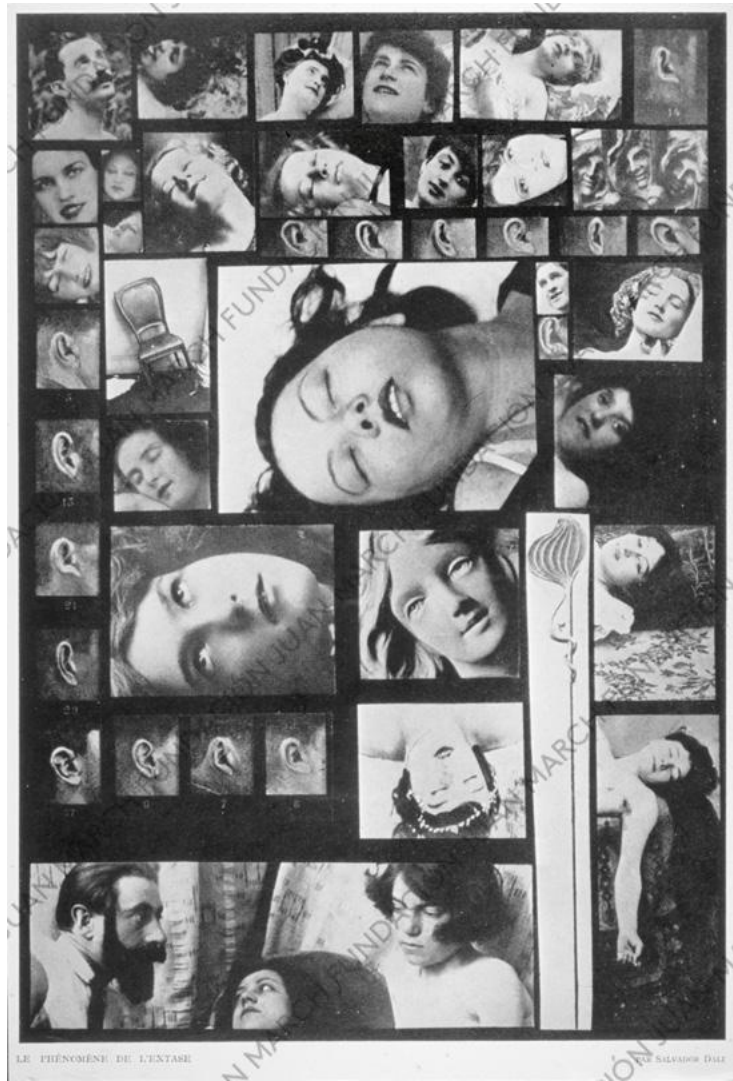


el círculo de Le Corbusier y Amedée Ozenfant (autores asimismo de *La Peinture moderne* [La pintura moderna]), *La Révolution surréaliste* [La revolución surrealista] (1924-1929) o *Minotaure* [Minotauro] (1933-1939) incluían a menudo en sus números tablas comparativas de imágenes cuya combinatoria mostraba una similitud estructural con las láminas de imágenes contrapuestas del almanaque difícil de pasar por alto, a pesar de pretender transmitir un mensaje muy distinto [figs. 5, 6 y 7]. Pero tampoco podemos ignorar que la inconoclasia antimoderna de los nacionalsocialistas se apropió de las estrategias de la técnica de montaje desarrolladas por sus oponentes, las pervirtió al convertirlas en instrumento de propaganda y las enfrentó pérfidamente al arte progresista de los creadores contemporáneos en la exposición múniquesa *Entartete Kunst* [Arte degenerado] (1937), y en numerosas publicaciones. Así, panfletos como *Kunst und Rasse* [Arte y raza] (1928) o *Kampf um die Kunst* [Lucha por el arte] (1932), de Paul Schultze-Naumburg; *Säuberung des Kunsttempels* [Depuración del templo del arte] (1937), de Wolfgang Willrich, o *Deutsche Kunst und entartete Kunst* [Arte alemán y "arte" degenerado] (1938), de Adolf Dresler, establecían comparaciones directas entre imágenes, contraponiendo obras escogidas del arte antiguo alemán o del arte nacionalsocialista académico con los trabajos de los expresionistas, cubistas, constructivistas y dadaístas; confrontaban composiciones modernas con fotografías médicas de personas discapacitadas o recurrían a la acumulación de material gráfico incriminatorio con el fin de documentar la supuesta decadencia del arte en la república de Weimar y justificar la proscripción y la incautación de obras "degeneradas", así como la persecución de sus autores [fig. 8].

El artista enmarcado en la corriente ideológica del concepto "Blut und Boden" [Sangre y tierra]

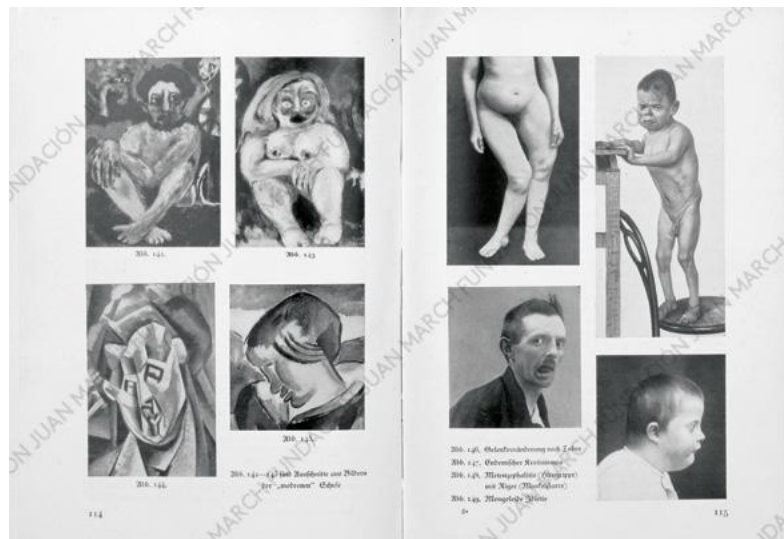
**Fig. 5.** Comparación de un "Nativo de África oriental con escarificaciones ornamentales y peinado en forma de casco con cimera" y el "Nuevo peinado alemán", en la revista *Der Querschnitt*, 1930

**Fig. 6.** Comparación de creaciones de la naturaleza con creaciones artísticas, en Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *La Peinture moderne*. París: Les Editions G. Cres & Cie, 1925, pp. 44-45



**Fig. 7.** Salvador Dalí, *Le Phénomène de l'extase* [El fenómeno del éxtasis], fotomontaje en *Minotaure*, n.º 3-4 (diciembre de 1933)

**Fig. 8.** Comparación de obras de Emil Nolde, Pablo Picasso y Karl Schmidt-Rottluff con fotografías de personas con discapacidad, en Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*. Múnich: J. F. Lehmanns Verlag, 1935, pp. 114-15





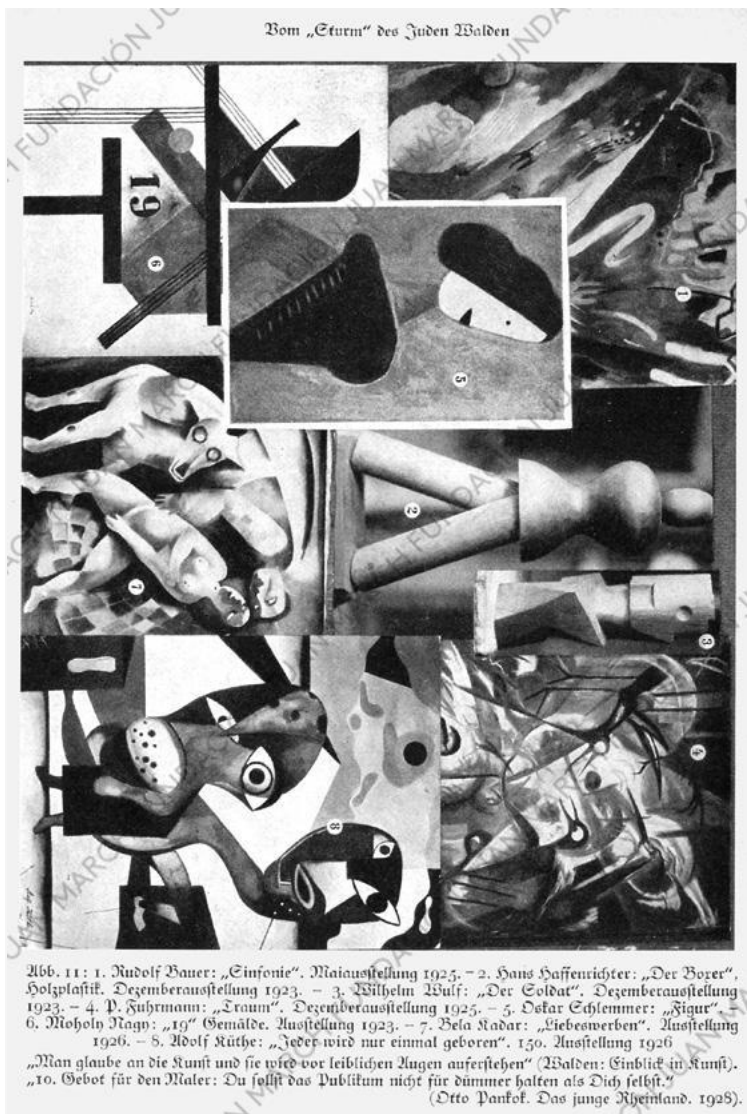


Abb. 11: 1. Rudolf Bauer: „Sinfonie“. Maiausstellung 1925. - 2. Hans Haffner: „Der Bogen“, Holzplastik. Dezemberausstellung 1923. - 3. Wilhelm Wulf: „Der Soldat“. Dezemberausstellung 1923. - 4. P. Fuhrmann: „Traum“. Dezemberausstellung 1925. - 5. Dekar Eschlemer: „Figur“. 6. Moholn Nagp: „19“. Gemälde. Ausstellung 1923. - 7. Bela Nadar: „Liebeswerben“. Ausstellung 1926. - 8. Adolf Rütche: „Jeder wird nur einmal geboren“. 150. Ausstellung 1926 „Man glaube an die Kunst und sie wird vor feiblichen Augen auferstehen“ (Walden: Einblick in Kunst). „10. Gebot für den Maler: Du sollst das Publikum nicht für dümmer halten als Dich selbst.“ (Otto Panfok. Das junge Rheinland. 1928).

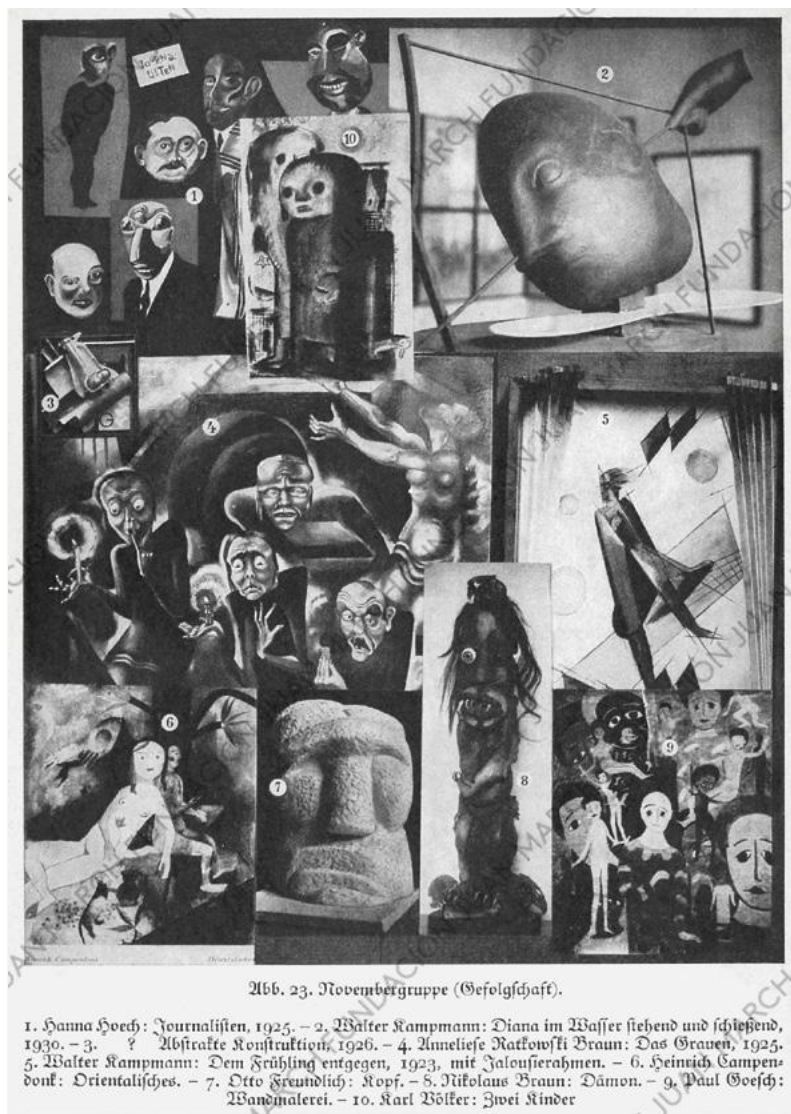


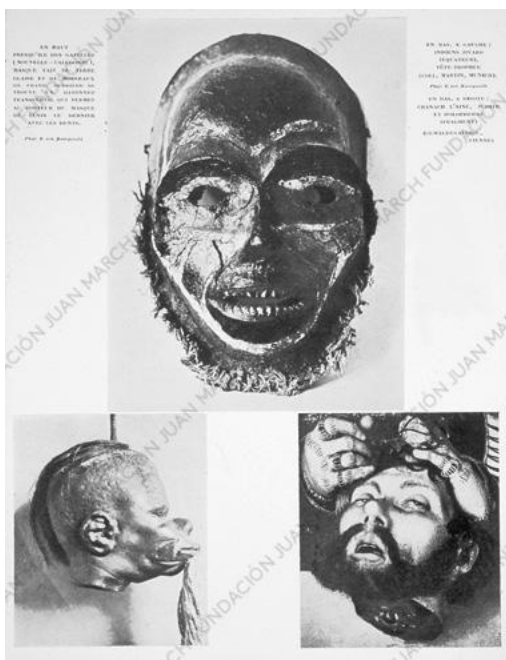
Abb. 23. Novembergruppe (Gesellschaft).

1. Hanna Hoeh: Journalisten, 1925. - 2. Walter Kampmann: Diana im Wasser stehend und schliefend, 1930. - 3. ? Abstrakte Konstruktion, 1926. - 4. Anneliese Ratkowsli Braun: Das Grauen, 1925. - 5. Walter Kampmann: Dem Frühling entgegen, 1923, mit Jalouferahmen. - 6. Heinrich Campendonk: Orientalisches. - 7. Otto Freundlich: Kopf. - 8. Nikolaus Braun: Dämon. - 9. Paul Goeßch: Wandmalerei. - 10. Karl Böcker: Zwei Kinder

Fig. 9. Fotomontaje con obras de artistas del círculo de la galería Der Sturm, en Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*. Múnich: J. F. Lehmann, 1937, p. 30

Fig. 10. Fotomontaje con obras de artistas del Novembergruppe [Grupo Noviembre] de la galería Der Sturm, en Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*. Múnich: J. F. Lehmann, 1937, p. 54

Fig. 11. Máscara de Nueva Caledonia, cabeza india jibarizada y un detalle de Judith y Holofernes (c. 1935) de Lucas Cranach el Viejo, en la revista *Documents*, 1930



Wolfgang Willrich había publicado en su pérfido libro *Säuberung des Kunsttempels*, un panfleto racista, antisemita y estéticamente reaccionario, algunos fotomontajes a toda página para atacar con ellos a los supuestos “locos, farsantes y criminales” del arte contemporáneo [figs. 9 y 10]<sup>4</sup>. En esos fotomontajes el autor combinaba, casi siempre mediante reproducciones de detalles, trabajos de arte expresionista, constructivista, dadaísta o de la Nueva Objetividad, numerados y con sus correspondientes leyendas. Para elaborar estas composiciones, la mayoría de las veces seleccionaba recortes rectangulares de las reproducciones, rara vez obras de arte completas, y los colocaba pegados unos junto a otros o los superponía formando estructuras ortogonales. Semejante proceso configurador deja claro que Willrich también quería medirse con las formas expresivas de las vanguardias. Pero al contemplar el resultado salta a la vista que su creador infravaloró profundamente las despreciadas obras de sus adversarios, de modo que si los ensamblajes, *collages* y fotomontajes de los vanguardistas combinaban material heterogéneo para obtener nuevas unidades iconográficas en las que el mensaje compositivo total superaba claramente la suma del material empleado, en los fotomontajes de este autor se producía únicamente una acumulación de piezas prestadas. En esos montajes no se ha refinado la densidad compositiva, ni se han marcado acentos significativos, sino que el pastiche de reproducciones se ofrece como una mera sucesión invariable, en la que sus componentes apenas establecen entre sí interacción iconográfica interna alguna, simplemente se agrupan conforme a motivos o recursos estilísticos más o menos coincidentes o según criterios externos. Por tanto, al final, el mensaje del conjunto se reducía únicamente a poner ante los ojos del espectador una profusión,

vanamente desmedida y arbitraria, de material iconográfico, y de subrayar su forma “degenerada” de producción.

Muy distinto es el caso de la revista dirigida por Carl Einstein *Documents* (1929-1931), sin duda una de las cumbres de la *mise en page* de las publicaciones de vanguardia. Esta *revue* parisina había adoptado como principio rector editorial la transmutación de todos los valores estéticos por medio de la confrontación visual directa, y a menudo chocante, de obras de arte de todos los géneros, épocas y culturas. Así, cuadros y esculturas, fotografías y fotogramas, cómics y arte gráfico aplicado coincidían en sus páginas, en combinaciones siempre nuevas que nunca dejan de sorprender: producciones de culturas desaparecidas junto a obras de arte vanguardista, u obras maestras de la alta cultura junto a curiosidades de la cultura trivial o popular<sup>5</sup>. Einstein tuvo acceso a los experimentos editoriales practicados en las revistas de los albores del siglo XX dirigidas a artistas y público en general, y los transformó en su particular forma de escribir la historia del arte, que definió como una lucha de todas las experiencias ópticas<sup>6</sup>. Las innumerables reproducciones que contiene la revista –cada número ofrece una amplia serie de imágenes destinadas a reflejar la riqueza de la capacidad expresiva humana– componen a veces pequeños ensayos iconográficos en los que se pone al lector al tanto de temas como la continuidad de los problemas formales artísticos, o del estado de la cuestión de disciplinas como la estética, la iconografía, la etnología o la historia de la cultura. Por ejemplo, en el sexto número de 1930, el artículo de Ralph von Koenigswald *Têtes et crânes* [Cabezas y cráneos] aparece acompañado por una tabla de imágenes en la que se comparan una máscara de Nueva Caledonia, una cabeza jibarizada



sudamericana y –aportación personal de la redacción de la revista– un detalle del cuadro de Lucas Cranach *Judith y Holofernes* de hacia 1535 (Kunst-historisches Museum, Viena): tanto en los cráneos de los antepasados, como en las cabezas-trofeo de los enemigos vencidos perviven mágicamente las energías de los muertos [fig. 11]<sup>7</sup>.

En uno de los textos claves de *Documents*, “Notes sur le cubisme” [Notas sobre el cubismo], el autor expuso en 1929 su profundo escepticismo frente a las posibilidades representativas del lenguaje, escepticismo que sin duda contribuyó al surgimiento de estas inusuales estrategias editoriales. En cuanto a la historiografía del arte, Einstein consideraba que la simultaneidad de la imagen se destruía por su fragmentación en el lenguaje:

Por lo que respecta al método pedante que consiste en describir los cuadros, queremos hacer notar que, debido a la estructura del lenguaje, la energía simultánea de la pintura se fragmenta y la impresión que produce se destruye por la heterogeneidad de las palabras.<sup>8</sup>

Al abordar los diversos planteamientos metodológicos de la historia del arte, Einstein constató la falta de nitidez conceptual de las declaraciones históricas y críticas en las que la obra concreta, convertida en mero pretexto, amenazaba con diluirse, e infringió sin rodeos la existencia de un abismo insalvable entre lenguaje e imagen, entre la paráfrasis literaria y la propia obra de arte: “El problema capital sigue siendo la diferencia entre estas dos categorías: la de la pintura y la del lenguaje”<sup>9</sup>. Como editor de *Documents*, Einstein, al confrontar material iconográfico supuestamente dispar, satisfacía el principio surrealista fundamental con el que André Breton reivindicaba el *dépaysement* sistemático y total, es decir, el extrañamiento y desarraigo de todas las cosas al ser trasladadas a un lugar nuevo, por lo que había que procurarles una nueva realidad intensificada<sup>10</sup>. Ese planteamiento, centrado en la confrontación, encontró precisamente su expresión plena en las estrategias asociativas textuales e iconográficas de la revista. Partiendo de una base antropológico-etnológica, y con ayuda de un empleo inusual de las reproducciones, los *Documents* muestran gráficamente, sobre todo, el enraizamiento del arte del presente en las profundidades de la historia. En consecuencia, en los “Aphorismes méthodiques” [Aforismos metódicos] que Einstein publicó en el primer número de esa revista en 1929 y que conforman un manifiesto de su propio trabajo científico, este llegó a una nueva y más amplia comprensión de la historia del arte entendida como lucha de todas las experiencias visuales, un enfoque de motivación surrealista que *Documents* escenificó como ninguna otra revista del siglo XX: “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones”<sup>11</sup>.

En tanto *clash of images* [choque de imágenes], este procedimiento sigue fascinando a los artistas del presente. Así, por mencionar solo dos de los ejemplos más llamativos, en el *Atlas* que Gerhard Richter inició en 1962, ese heterogéneo inventario de muestras de trabajos reales y posibles, fotos privadas y experimentos artísticos, y documentos gráficos críticos con los medios de comunicación; o en *Kulturgeschichte, 1880-1983* [Historia de la cultura, 1880-1983] de Hanne Darboven, desbordante archivo serial, no ordenado archivísticamente, que incluye material iconográfico histórico, popular y publicitario de todo un siglo, se detectan justamente los elementos esenciales de esas confrontaciones iconográficas que definieron los proyectos intelectuales de composición de paneles de la primera mitad



**Fig. 12.** Gerhard Richter, *Atlas*, 1962, panel 8. Fotografías de periódicos sobre cartón, 51,7 x 66,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich

**Fig. 13.** Hanne Darboven, *Kulturgeschichte, 1880-1983* [Historia de la cultura, 1880-1983], 1983, panel I, 162. Tarjetas postales y sellos sobre cartón, 70 x 50 cm. Dia Art Foundation, Beacon (Nueva York)

del siglo XX [figs. 12 y 13]<sup>12</sup>. Es precisamente ese aspecto estético, el encuentro entre imágenes heterogéneas de cuyo contacto salta una nueva chispa de conocimiento, lo que une, a pesar de las diferencias, la retórica iconográfica de las revistas de artistas desde el expresionismo hasta el surrealismo con las composiciones experimentales de carácter científico de Aby Warburg. Tras el restablecimiento de este de una enfermedad a mediados de los años veinte, su biblioteca, dedicada al estudio de la cultura, se convirtió en el escenario de presentaciones-conferencia de carácter experimental en las que el propio historiador hamburgués del arte ponía a prueba y hacía públicas –al menos ante un reducido grupo de personas– sus pioneras investigaciones, en lugar de transmitirlos en libros o artículos. Además de su famoso *Mnemosyne-Atlas*, proyecto iniciado en 1924, que no llegó a completar a causa de su muerte en 1929, elaboró por esa época una docena larga de paneles de imágenes destinados a acompañar sus conferencias: en sus disertaciones tardías, esos pa-



neles se convirtieron en un instrumento didáctico con múltiples posibilidades de interconexión que sustituyó, con su simultaneidad visual, a la linealidad, unívocamente orientada, de la comprensión lingüística. De hecho, los acontecimientos históricos examinados, almacenados en los artefactos y obras de arte de cada época, debían expresarse visualmente a través de las asociaciones establecidas a partir de testimonios iconográficos auténticos, o de su reproducción, casi siempre fotográfica.

### Estructura argumentativa polifónica y polifocal

Aby Warburg incluía en sus series de imágenes todos los géneros de las artes plásticas: arquitectura y pintura, escultura y artes aplicadas, dibujo y arte gráfico impreso, pero también modalidades iconográficas antiguamente menospreciadas, como monedas y medallas, sellos, dibujo publicitario o fotografía periodística<sup>13</sup>. Resulta, además, sorprendente, la variedad de piezas expuestas y de los medios de reproducción escogidos, pues sus paneles incluían, además de fotografías –sin duda el medio de reproducción más utilizado–, copias dibujadas –a menudo hechas por su mujer, la artista Mary Warburg–, impresiones facsímiles, libros ilustrados y libros raros sin ilustraciones. Algunas de las piezas mostradas, como sellos o recortes de periódicos, eran originales, pero de vez en cuando incorporaba objetos más pequeños en forma de vaciados en yeso, y también recurría a menudo a imágenes ya publicadas, sobre todo ilustraciones procedentes de grabados, monografías,

catálogos y revistas especializadas, reproducidas una vez más mediante fotografías. En este contexto, ocupaban una posición especial las imágenes que Warburg empleara previamente en sus propias publicaciones, así como algunos paneles completos elaborados en ocasiones anteriores, y que volvía a presentar fotografiados a tamaño reducido, como una especie de autorreferencial *mise en abyme*. En este caso, el objetivo evidente era poder mostrar una visión panorámica de un conjunto temático específico, pero también aludir a los trabajos de investigación realizados por él. Ahora bien, no hay que perder de vista que la mayoría de esos paneles tenían su principal razón de ser en la ilustración directa de sus propias conferencias, que a veces Warburg escenificaba como verdaderos espectáculos multimedia.

Tomemos, por ejemplo, el quinto panel de la conferencia *Die Funktion der nachlebenden Antike bei der Ausprägung energetischer Symbolik* [La función de la pervivencia de la Antigüedad en la constitución del simbolismo energético] (1927), que pronunció con motivo de la celebración del sesenta cumpleaños de su hermano Max, y que pone ante nuestros ojos lo que podríamos considerar el “típico” panel Warburg [fig. 14]<sup>14</sup>. Sobre un soporte negro dispuso doce piezas, la mayoría reproducciones fotográficas de las obras de arte escogidas. Warburg reunió alrededor del asunto central abordado en el panel, la iconografía alusiva a la muerte de Orfeo, representaciones de escenas parecidas que muestran el cuerpo humano en situaciones tensas de conflicto y lucha, entre ellas, la versión clásica del grupo del *Laocoonte* (Musei Vaticani, Roma); motivos de

Fig. 14. Fotografía anónima de uno de los paneles confeccionados por Aby Warburg para su conferencia *La función de la pervivencia de la Antigüedad en la constitución del simbolismo energético*, 1927, panel 5. Warburg Institute Archive, Londres







**Fig. 15.** Fotografía anónima de uno de los paneles confeccionados por Aby Warburg para su conferencia *Manet y la Antigüedad italiana*, 1929, panel 1. Warburg Institute Archive, Londres

la denominada “lucha de los calzones” del norte y el sur de Europa; un *Castigo de Amor* del círculo de Baccio Baldini; el fresco de *La matanza de los inocentes* de Domenico Ghirlandaio (Santa María Novella, Florencia), acompañado de una copia de los contornos de las figuras de dicho fresco a fin de mostrar mejor su intensa gesticulación, y una escena de batalla clásica del siglo I después de Cristo, reutilizada en el arco de Constantino<sup>15</sup>. Es evidente que, con la elección de los distintos formatos, Warburg diferenciaba imágenes principales y secundarias, y que la diversidad de los motivos se aunaba mediante la expresividad común de las imágenes escogidas. La descarga de tensión tanto física como psíquica se representaba unas veces al modo patético de la Antigüedad, y otras en el tono de comedia de la “lucha de los calzones”, para luego documentar con ejemplos del Renacimiento temprano la elaboración de soluciones iconográficas heterogéneas, punto en el que las obras de Durero marcaban una especie transición. Surgía aquí una constelación extremadamente interesante que, partiendo de una transferencia histórico-geográfica de motivos, se proponía mostrar visualmente el problema de un apasionamiento desmesurado que había que dominar.

Por tanto, este panel se puede considerar como una visualización modélica de la forma en que Warburg concebía el “Pathosformel” [fórmula del *pathos*], y del modo en que perseguía su objetivo, usando ejemplos de escenas de intenso movimiento que se retrotraen hasta las raíces de las interrelaciones entre el arte del norte y del sur de Europa. En este panel no se estaba escenificando ninguna secuencia cronológica, y menos aún teleológica o conforme a cualquier otro tipo de linealidad desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, sino más bien un diagra-

ma general de fuerzas integrado por cuerpos cargados de energía. Este diagrama genera la bipolaridad y multipolaridad subyacente a la evolución histórica a través de las confrontaciones iconográficas directas que se establecen incesantemente, visibilizando así la génesis compleja desde el mito enardecido por la pasión hasta la alegoría cristiano-sofosrónica, poniendo ante los ojos del espectador el “simbolismo energético” de la pervivencia de la Antigüedad. Desde el punto de vista compositivo, esto significa que Warburg no establecía ninguna conexión paratáctica entre sus ejemplos, sino una lucha entre imágenes caracterizada por una tensa confrontación, con lo que la composición de sus paneles permite detectar una proximidad intelectual innegable con la fundamentación antropológica de la historia del arte que Einstein formulaba aproximadamente por esa misma época y que definía, como hemos visto, como la “lucha de todas las experiencias ópticas”<sup>16</sup>.

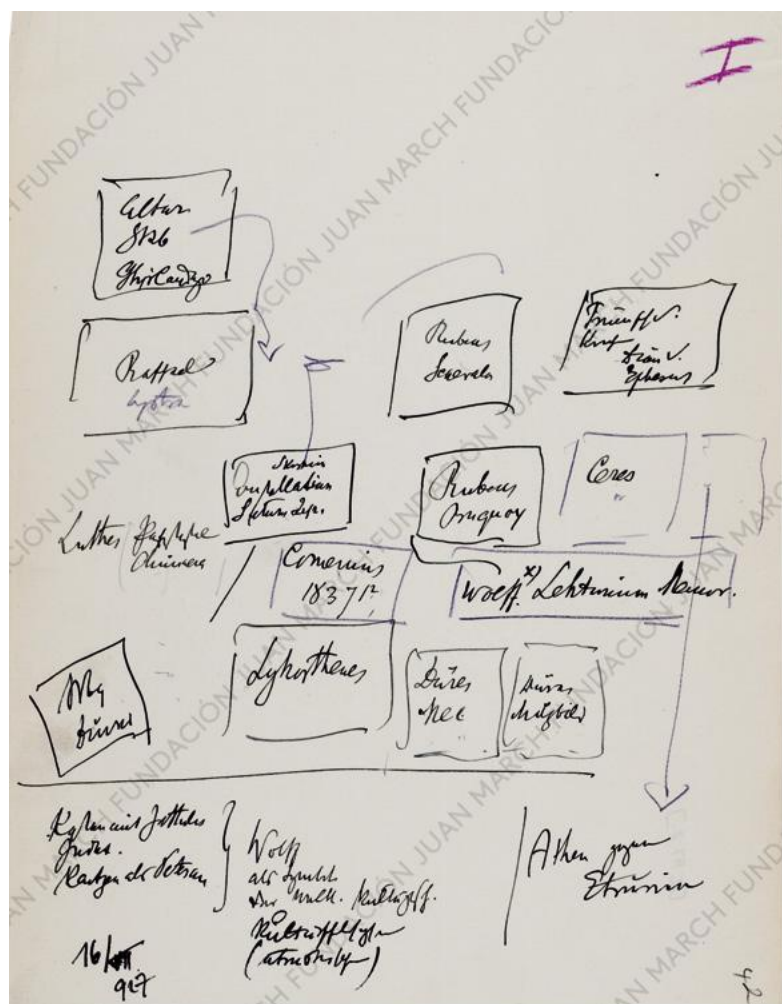
Si en este caso nos encontramos ante un panel relativamente sencillo de abarcar con la mirada, otros ejemplos revelan la complejidad que podían llegar a alcanzar las composiciones de Warburg [fig. 15]. El elevado número, a menudo inabarcable, de reproducciones dispuestas en un espacio mínimo –la mayoría de los paneles de la serie iconográfica para su escrito *Manet und die italienische Antike* [Manet y la Antigüedad italiana] [cat. 32] superan con mucho las cincuenta piezas–, la heterogeneidad de los medios empleados y la estructura compositiva condensada hasta el extremo plantean retos nada fáciles al espectador, más aún teniendo en cuenta que ahora nos falta la palabra de Warburg explicando sus paneles, pues normalmente improvisaba sus discursos delante de ellos<sup>17</sup>. Pero es sobre todo la composición de sus series iconográficas



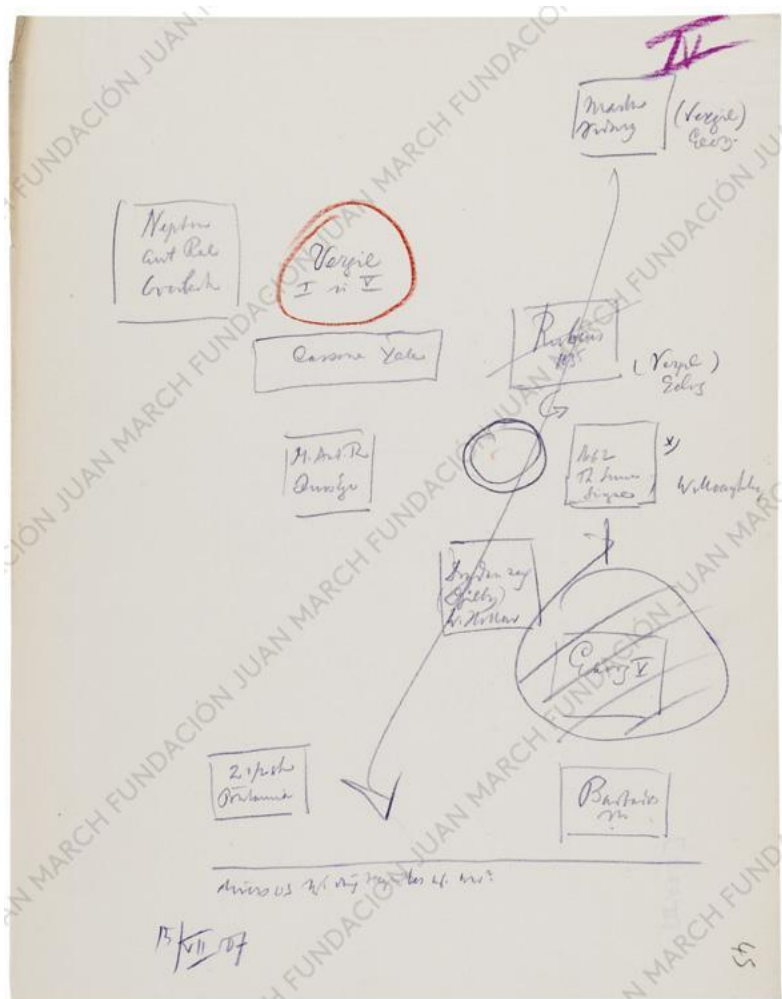
lo que evidencia, más que los restantes elementos, la sutilidad del entramado de ideas de Warburg. En algunos paneles de imágenes muy apiñadas se detectan distintos agrupamientos según diferentes motivos que permiten conectar las reproducciones entre sí en todas direcciones, y eso hace que la atención del espectador se dirija constantemente hacia nuevos campos de interés. En algunos casos, parece que Warburg llegó al modelo argumentativo de los paneles que acompañaban sus exposiciones –e incluso de los que conforman su *Atlas*–, a través de una “dirección de fotografía” que se puede comparar provechosamente con determinados recursos cinematográficos (sucesión de planos, plano general, primer plano, *flash-back*), si bien no se puede deducir que el historiador del arte haya desarrollado esas técnicas a partir de sus experiencias cinematográficas, que fueron más bien escasas.

En resumen, podemos decir que la peculiar retórica iconográfica de los paneles de Warburg trataba de convencer al espectador empleando una estructura argumentativa polifónica y polifocal, cuyo efecto apenas se puede reducir a un único denominador común. En ellos desplegó toda una plétora de ejemplos que van desde la Antigüedad hasta el presente, formando composiciones cuya sintaxis autónoma no sigue directrices lingüísticas de ninguna clase. Es cierto que, de vez en cuando, aparecen hileras de imágenes horizontales o en columnas verticales, pero casi siempre se ven interrumpidas por líneas de interrelación abiertas; que se escenifican evoluciones históricas de motivos concretos, así como sus inversiones; que recogen materiales discontinuos que coinciden o se enfrentan entre sí; que el montaje combina elementos iconográficos homogéneos y heterogéneos, y que la forma en que Warburg concebía el antagonismo polar de la historia de la cultura se expresa en muchos casos considerando el material iconográfico desde perspectivas totalmente contradictorias. El hecho de que Warburg combinara muchas veces las mismas imágenes de formas distintas para obtener configuraciones nuevas, y que, además, algunos paneles variaran de una conferencia a otra, e incluso aparecieran en una nueva versión en su proyecto *Mnemosyne-Atlas*, atestiguan asimismo el carácter experimental de su método.

La forma de mirar a través de la respectiva constelación de imágenes no puede ser guiada arbitrariamente, pero, por otro lado, tampoco está claramente regulada, ni es unidimensional, como la cronológica, dirigida a la adquisición de un conocimiento predeterminado; la mirada vaga, igual que vagan por el espacio y el tiempo las fórmulas iconográficas, tal y como pretendía Warburg, y la disposición específica del material respeta las contradicciones de la historia, e incluso las pone de relieve en su fatal inevitabilidad. El hecho de que estas constelaciones de imágenes aparezcan dispuestas sobre un fondo neutro, casi siempre negro, no es en modo alguno un aspecto secundario: ese soporte monocromo separa como un paspartú cada una de las piezas expuestas y, allí donde se altera deliberadamente la distancia de separación entre ellas, se llama la atención sobre la especial proximidad –o la inesperada colisión– de dos o más reproducciones. En los paneles de Warburg, el espacio existente entre una imagen y otra tiene como competencia básica salvaguardar una distancia cargada de tensión entre cada uno de los elementos concretos de la composición, de tal forma que puedan saltar “entre líneas” las chispas de nuevas certezas cognoscitivas. Nos llegan descargas de energía como las que a veces se pueden detectar en los trazos enérgicos de los esquemas dibujados por Warburg, sobre todo cuando esos bosquejos son borradores realizados espontáneamente [figs. 16 y 17]. Por tanto, las series de imágenes del historiador



**Figs. 16 y 17.** Borradores desechados de los paneles 1 y 4 confeccionados por Aby Warburg para su conferencia *La función de la mneme social como custodia de los dinamogramas antiqüizantes del lenguaje gestual*, 1927. Warburg Institute Archive, Londres



hamburgués del arte tienen, en tanto formaciones cognoscitivas abiertas, una dimensión epistémica y una dimensión estética, y su composición persigue el objetivo del conocimiento intelectual y sensorial a un tiempo.

### En el teatro de la didáctica iconográfica

Los proyectos de exposiciones y paneles del último Warburg constituyen sin duda el centro de sus investigaciones: no se pueden considerar en modo alguno como sucedáneos casuales de libros que no llegaron a publicarse, o como trabajos circunstanciales; en realidad, documentan la especial dedicación del historiador del arte a aquellas imágenes en las que la humanidad ha tratado de conjurar fenómenos inexplicables y, por ende, amenazadores, ya fueran afectos internos o demonios (“monstra”) procedentes del exterior. Warburg estaba convencido de que los temas de sus investigaciones –la pervivencia de las obras de arte de la Antigüedad que plasman un estado de agitación existencial, su depósito en la memoria social concebida como memoria iconográfica, la constante oscilación entre superstición e ilustración– se podían mostrar de manera más sugestiva y evidente a través de la presentación de las propias obras de arte que de su mera descripción verbal. La yuxtaposición y contraposición de las reproducciones escogidas estaba destinada a reemplazar un modelo de historia del arte más bien mecánico, sustentado en las relaciones de influencia, por una teoría más amplia de la migración iconográfica, basada en la psicología cultural.

Las exposiciones y las series de imágenes funcionan de modo que dejan bien claro por qué Warburg desarrolló un proceso demostrativo que diverge claramente de la presentación habitual de las disertaciones sobre historia del arte sujetas al lenguaje. Si en los libros, artículos y conferencias de los historiadores del arte las imágenes tienen por lo común una finalidad meramente ilustrativa, la argumentación simultánea de sus paneles, con sus oscilaciones e interferencias, se basa en una estructura genuinamente visual, cuyo hilo discursivo solo se puede seguir de manera aproximada, es decir, descansa en una estructura sin palabras. No obstante, la palabra –hablada– es irrenunciable como componente complementario de los paneles, y eso hace que la reconstrucción y la edición de las series de imágenes tropiece con un problema irresoluble: Warburg improvisaba casi siempre buena parte del contenido de sus disertaciones delante de esos paneles –ya fuera en conferencias o en exposiciones semipúblicas y también privadas–, y por tanto el material textual conservado, cuando lo ha habido, tiene por lo general un claro carácter fragmentario. No nos han llegado los elementos textuales de la mayoría de las series de imágenes, o bien son extremadamente lacónicos, o totalmente fragmentarios. Ya fuera en su totalidad o en su intencionada parcialidad –como ocurre con el incompleto *Mnemosyne-Atlas*–, las principales obras del último Warburg se perdieron con su muerte, y eso es algo que no nos queda más remedio que aceptar. El hecho de que todas las series iconográficas hayan sido concebidas como partes integrantes de un complejo de palabra e imagen mucho mayor, que aunaba la composición de las reproducciones y la del texto hablado, es sin duda un factor decisivo. De este modo, la presentación visual y la presentación lingüística se amalgamaban en sus paneles generando una forma híbrida peculiar, única en su género, que da origen a un género didáctico en el que palabra e imagen mantienen una relación recíproca de carácter emblemático: podríamos decir que, en sus últimas conferencias, el orador Warburg salió a



Fig. 18. Fotografía anónima de uno de los paneles confeccionados por Aby Warburg para su conferencia *La Antigüedad romana en el taller de Domenico Ghirlandaio*, 1929, panel 7. Warburg Institute Archive, Londres

escena como *subscriptio* personificada para explicar los ejemplos iconográficos montados en sus paneles.

La técnica expositiva de Warburg se distinguía sobre todo por su fuerte carácter performativo<sup>18</sup>. Imaginémosnos a Warburg explicando sus teorías delante de los paneles. Inmediatamente se cae en la cuenta de algo que resulta evidente: la gesticulación didáctica del orador durante la conferencia debe haber presentado fuertes analogías expresivas con el gesto que caracterizaba el motivo de los ejemplos iconográficos escogidos, al menos de los empleados para ilustrar la fórmula del *pathos*. Es evidente que la combinación asociativa de las imágenes y la explicación de sus interrelaciones por parte del intérprete, cuya actuación carismática en esas ocasiones está documentada, tenían un sugestivo efecto disuasorio, que Warburg solía intensificar hasta llegar al agotamiento, suyo y del público. Por tanto, las exposiciones y las series de imágenes no eran meros instrumentos de investigación histórica distanciadora, sino que su efecto se adentraba hasta el presente físico del orador; el *pathos* determinaba no solo el epicentro temático de las investigaciones de Warburg, sino también buena parte de su método



didáctico-retórico, y eso es algo que tiene importantes consecuencias.

La práctica expositiva y oratoria de Warburg se puede reconstruir de la siguiente manera: después de las conferencias –o de disertaciones ajenas a los ciclos de conferencias–, casi siempre acompañadas de diapositivas, Warburg explicaba a su oyentes los paneles de imágenes con un discurso improvisado. Estas exposiciones delante del material iconográfico, de las que en algunos casos se han conservado en el Warburg Institute Archive de Londres fragmentos textuales o listas de palabras clave, debían exigir muchísimo tanto al orador como al público, porque las fuentes hablan siempre de su inusual duración e intensidad.

En el que probablemente sea el caso más extremo, una exposición improvisada con motivo de una visita a Albert Einstein que hoy es imposible de reconstruir, y que se organizó el 4 de septiembre de 1928 en el mirador de la residencia de verano del científico en Scharbeutz con reproducciones que había llevado consigo Warburg, este estuvo hablando durante cuatro largas horas sobre imágenes astrológicas, y sobre la ambivalencia y la sorprendente persistencia de los “valores expresivos característicos” estrechamente ligados a ellas<sup>19</sup>.

También sabemos que en las conferencias que daba en la Kulturwissenschaftliche Bibliothek de Hamburgo, Warburg se desplazaba libremente delante de los paneles siempre que podía, y en ocasiones cogía o hacía circular entre los asistentes libros o láminas más pequeñas preparadas por él, a fin de estudiar ese material ilustrativo adicional en inmediata confrontación con las piezas expuestas en los paneles<sup>20</sup>. El orador prefería hablar ante un número limitado de asistentes, que debían ir moviéndose con él ante los paneles: en una carta de 6 de octubre de 1926, Warburg contaba que habría preferido improvisar su conferencia *Orientalisierende Astrologie* [Astrología orientalizante] ante un auditorio que lo acompañase de panel en panel, pero había tenido que renunciar a ello debido a la inesperada afluencia de un gran número de asistentes:

En contra de mi intención originaria, tuve que hablar ante un público sentado compuesto por unos 80 colegas expertos, puesto que el gran número de asistentes hacía imposible optar por una forma más libre de exposición a modo de conversación.<sup>21</sup>

También tenemos información de primera mano sobre la intervención de Warburg en la Bibliotheca Hertziana de Roma, donde en enero de 1929 dio una conferencia con el título *Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio* [La Antigüedad romana en el taller de Domenico Ghirlandaio], y para la que preparó la correspondiente exposición iconográfica sobre el tema [fig. 18]<sup>22</sup>. Un asistente comentó que:

Unas veces improvisaba y otras leía su manuscrito. Pero era evidente que como más cómodo se sentía era cuando podía recorrer la sala y hacer su exposición junto a las fotografías (3 lados de la gran sala estaban cubiertos con más de 100 fotografías). Definitivamente, esa forma de disertación sobre historia del arte es preferible a las diapositivas. El propio W[arburg] también expresó eso mismo. [...] Dejó que los oyentes tomaran parte en sus investigaciones y ofreció más hallazgos que soluciones. Ciertamente, la conferencia estimuló y casi enardecía a todos [...].<sup>23</sup>

Es probable que no solo el público, sino también el propio orador se sintieran estimulados y enardecidos durante esas presentaciones. Al fin y al cabo, la manera en que Warburg exponía sus ideas no tenía

nada en común con las rígidas formas de proclamar la verdad académica *ex cathedra*, sino que era algo totalmente diferente: experimento, atrevimiento, provocación y, en buena medida, el intento completamente serio de procesar la historia del sufrimiento de la humanidad a partir de su historia iconográfica. A la vista del carácter de estas exposiciones, no sería probablemente exagerado diseccionar el concepto de demostración, y concebir el método didáctico performativo de Warburg como una *de-monstratio*, con cuya ayuda el historiador de la cultura y el arte trató de mantener a raya a los *monstra* que lo acosaron durante toda su vida. Probablemente sea esa la única forma de entender por qué su presencia ante el material iconográfico elaborado por él se puede comparar perfectamente con aquellas danzas en cuya *eloquentia corporis* se había sumergido tan a menudo como científico: desde el “ritual de la serpiente” hasta la *Ninfa fiorentina*, desde la danza morisca hasta la cultura festiva del Renacimiento<sup>24</sup>. El hecho de que Warburg utilizara sus paneles experimentales de imágenes como decorado

para estas salidas a escena debe entenderse como el deseo realmente incontenible de dominar la oleada de imágenes procedentes del pasado y del presente con intentos continuos de ordenación visual.

### Los historiadores del arte como criminalistas

Todos estos experimentos artístico-publicitarios y científicos que han tenido lugar desde Marc y Kandinsky hasta Warburg desconfían de la capacidad de la organización lingüística para establecer un orden. Eligen las imágenes, combinadas a fin de conseguir estructuras argumentativas visuales, como medio para obtener el conocimiento en el campo de la estética, la crítica del arte y la historia del arte. En este contexto es de vital importancia que las imágenes escogidas no reproduzcan procesos de pensamiento lineal –por ejemplo, que no se alineen una tras otra como sucede habitualmente en las publicaciones o en la proyección de diapositivas durante una conferencia o una presentación con Powerpoint–, puesto



Fig. 19. Sala de pintura y escultura italiana (sala 34) del Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, c. 1920. Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín



Fig. 20. Henri Cartier-Bresson, *Atelier de Pierre Bonnard en Le Cannet*, 1944. Fotografía, 24,8 x 17 cm. Fondation Henri Cartier-Bresson, París



**Fig. 21.** Maurice Jarnoux, André Malraux en su casa de Boulogne-sur-Seine, cerca de París, trabajando en su libro *El museo imaginario*, 1953. Paris Match Archive, París



**Fig. 22.** Comparación de obras de Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Alberto Giacometti, Paul Gauguin y Rembrandt con fotografías contemporáneas, en John Berger, *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 1972, pp. 38-39



**Fig. 24.** Carrie Mathison y Saul Berenson, protagonistas de *Homeland* (Estados Unidos, 2011), en un fotograma de la serie ante un panel de investigación







**Fig. 23.** Gertrud Bing, Aby Warburg y Franz Alber en una suite del Hotel Palace de Roma rodeados de material iconográfico correspondiente en parte a la preparación de la conferencia *La Antigüedad romana en el taller de Domenico Ghirlandaio*, 1929. Warburg Institute Archive, Londres

que los documentos iconográficos deben percibirse de forma simultánea. Es evidente que los casos que hemos presentado aquí a modo de ejemplo se basan, por un lado, en los montajes históricos conocidos como *period roms*, visibles en museos, colecciones particulares y exposiciones desde el siglo XIX, espacios en los que se confrontan obras de diversos géneros y niveles estilísticos para mostrar de forma sugestiva el estilo y el carácter, por ejemplo, de una escuela artística regional en una época determinada [fig. 19]. Por otro lado, también hacen suya la tradición de unas prácticas muy concretas de *atelier*, en las que el material iconográfico presentado en álbumes recopilatorios o en las paredes –copias de obras de artistas modélicos, objetos y reproducciones de la historia de la cultura y la historia natural, representaciones profanas, bocetos de todo tipo– creaba un cosmos visual que se convertía en fuente de inspiración artística [fig. 20].

Los universos iconográficos museísticos dirigidos a la didáctica del arte, y los universos iconográficos de los *ateliers* destinados a la práctica artística se popularizaron a través de las publicaciones que ya hemos mencionado aquí (a partir de *Der blaue Reiter*), y que llamaron también la atención en el ámbito de la ciencia. En este sentido, podríamos seguir el rastro de la historia del uso elaborado de imágenes propio de Carl Einstein, pero sobre todo de Aby Warburg, como forma de

argumentación no lingüística, hasta llegar a generaciones posteriores de eruditos, con ejemplos como el André Malraux y su *Museo imaginario*, o John Berger y su *Modos de ver* [figs. 21 y 22]<sup>25</sup>. Todos ellos tienen en común el hecho de conseguir que sea la contemplación conjunta de material iconográfico seleccionado la que narre –en cierto modo desde sí misma– la historia del arte o un problema de dicha disciplina, dando así clara primacía a los testimonios visuales frente a cualquier forma de presentación lingüística, y además sin evitar en lo más mínimo la complejidad de los fenómenos que persiste en la simultaneidad de estas sinopsis iconográficas. Las pesquisas desarrolladas en este campo no tratan de resolver ningún caso de asesinato, ni tampoco pretenden destapar ningún complot, pero sí buscan esclarecer las grandes cuestiones históricas, o mejor dicho, de la historia de la humanidad, concernientes a la génesis y desarrollo de las posibilidades de expresión artística. Y, sin embargo, es cierto que los historiadores del arte que emplean en sus indagaciones paneles de investigación *avant la lettre* llevan a cabo un trabajo detectivesco comparable al de los criminalistas; siguen diversas pistas, reúnen indicios, tratan de encontrar conexiones razonables entre ellos, comprueban la plausibilidad de sus hallazgos y ordenan un mundo de complejas situaciones con ayuda de estrategias visuales [figs. 23 y 24].

#### NOTAS

Algunas de las reflexiones presentadas aquí se han tomado de la introducción a la edición de las series iconográficas y las exposiciones de Aby Warburg; cf. Fleckner 2012a, pp. 1-18.

1. Cf. Köllner 1984, pp. 33 y ss.; Thürlemann 1986, pp. 210-22; Erling 2000, pp. 188-239; Bushart 2000, pp. 240-47.

2. Cf. carta de Vasili Kandinsky a Franz Marc, 19 de junio de 1911, en Kandinsky y Marc 1983, pp. 39-41.

3. En este artículo se ha optado por traducir el término alemán "Tafel" por "lámina" o "tabla" cuando se hace referencia a imágenes individuales o composiciones de imágenes aparecidas en publicaciones, o por "panel" cuando se habla de composiciones de imágenes adheridas a un tablero o cualquier otro tipo de superficie [N. del Ed.].

4. Cf. Fleckner 2012b, pp. 63-73; Fleckner 2015, pp. 178-85. En la expresión "Blut und Boden" [Sangre y tierra] se resume la ideología de carácter étnico ensalzada por el nazismo, en la que se exalta la pureza racial de un pueblo, así como de la tierra en la que hunde sus raíces, en tanto fuente de riqueza alimentaria y cultural [N. del Ed.].

5. Cf. Fleckner 2006, pp. 331 y ss.

6. "L'histoire de l'art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations", Einstein 1929b, pp. 32-34.

7. Cf. Koenigswald 1930, pp. 352-58.

8. "En ce qui concerne la méthode pédante qui consiste à décrire les tableaux, nous remarquons qu'en raison de la structure de la langue la force simultanée du tableau est divisée et que l'impression est détruite par l'hétérogénéité des mots", Einstein 1929a, p. 146.

9. "Le problème capital reste la différence entre ces deux catégories: celle du tableau et celle de la langue", ibidem, p. 147.

10. Breton 1929, s. p.

11. Cf. nota 6.

12. Sobre el *Atlas* de Richter cf. Friedel y Wilmes 1997; Buchloh 1999, pp. 117-45; Flach 2005, pp. 45-69; sobre la obra de Darboven, cf. Adler 2009.

13. Cf. Warburg 2012.

14. Sobre *Die Funktion der nachlebenden Antike bei der Ausprägung energetischer Symbolik*, cf. Warburg 2012, pp. 115 y ss.

15. "Der Hosenkampf" o "Lucha de los calzones", alude a un motivo caricaturesco basado en Isaías 4, 1, típico en la plástica nórdica y del sur de Europa al menos desde el siglo XV, que representa la lucha de las mujeres viudas por un hombre, debido a la escasez de estos por culpa de las guerras [N. de Ed.].

16. Cf. notas 6 y 11.

17. Sobre *Manet und die italienische Antike*, cf. ibidem, pp. 367 y ss.

18. Cf. Fleckner 2017, pp. 17-33.

19. Anotación del 4 de septiembre de 1928 citada en Warburg 2001, p. 339; cf. Bredekamp 2005a, pp. 165-82.

20. La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg en Hamburgo, también conocida como KBW, base del futuro Warburg Institut, fue un proyecto en el que el propio Warburg empezó a trabajar en 1909. La pensó no solo como depósito para su colección privada sino también destinada a la educación pública. Abrió sus puertas en 1926 (aunque formalmente se había constituido ya en 1921), y en 1933, tras la subida al poder de los nazis, sus fondos se empezaron a trasladar a Londres. En 1944, el ya conocido como Warburg Institut fue asociado a la Universidad de Londres [N. del Ed.].

21. Citado en Binswanger y Warburg 2007, p. 164.

22. Sobre *Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio*, cf. Warburg 2012, pp. 303 y ss.

23. "Er sprach bald frei, bald las er aus seinem Manuscript ab. Am wohlsten fühlte er sich offenbar, wenn er im Saal herumgehen und an den Photographien demonstrieren konnte (3 Seiten des großen Saales waren mit über 100 Photographien bedeckt). Diese Art des kunsthistorischen Vortrags ist entschieden den Lichtbildern vorzuziehen. W[arburg] sagte das auch selbst. [...] Er ließ die Hörer seine Forschungen mitmachen und bot mehr Findungen als Lösungen dar. Der Vortrag hat wohl alle angeregt und beinahe aufgereggt [...]", carta de Axel von Harnack a Elsbeth Jaffé, de 20 de enero de 1929, extractada en una carta de Fritz Saxl a Aby Warburg, de 23 de enero de 1929 (Londres, Warburg Institute Archive, GC/24931).

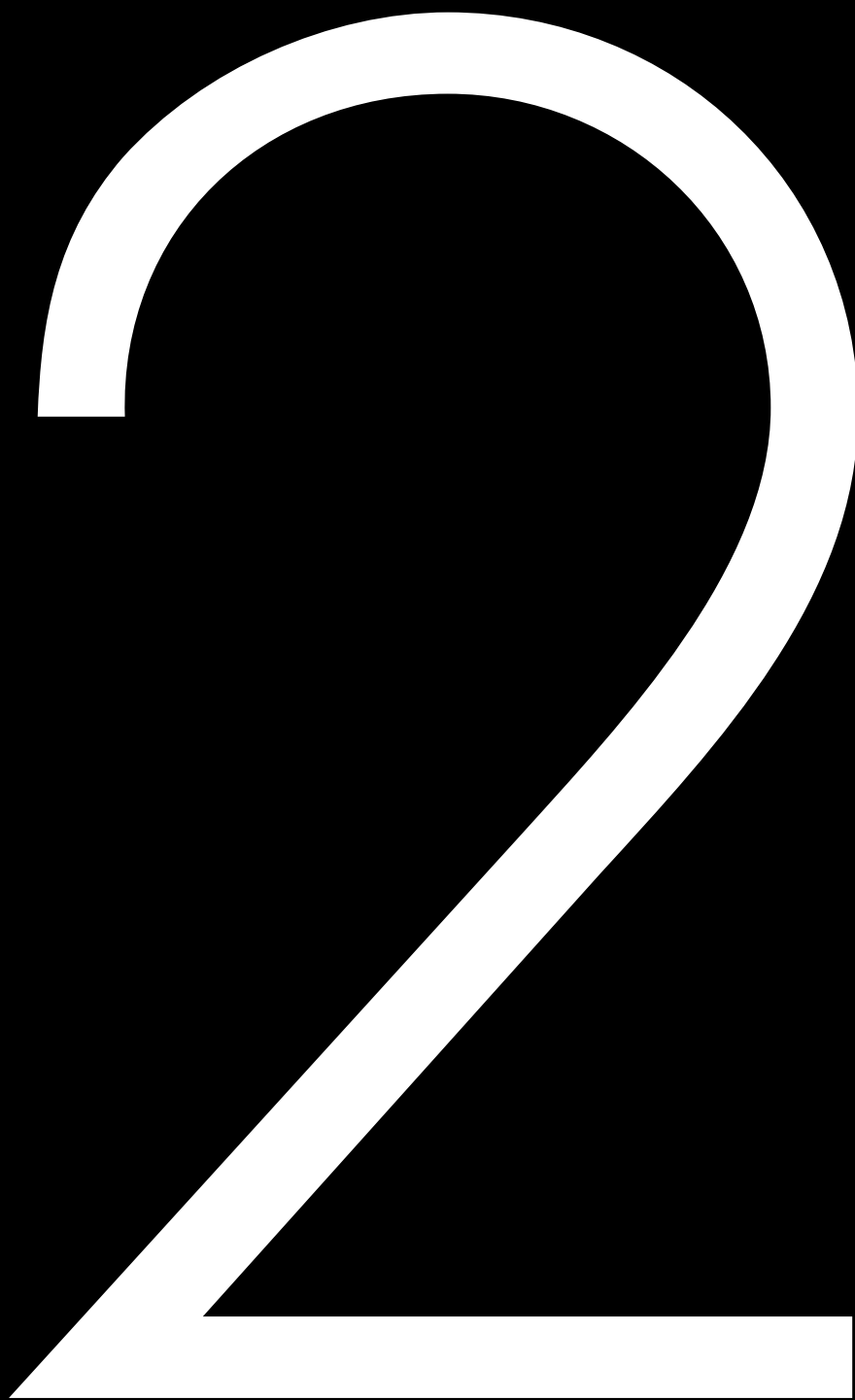
24. Estos temas los trató en *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, cf. Warburg 1932; sobre el denominado "Schlangensymbol" o "ritual de la serpiente", cf. Warburg 2018 [N. del Ed.].

25. Cf. Didi-Huberman 2013; Grasskamp 2014.

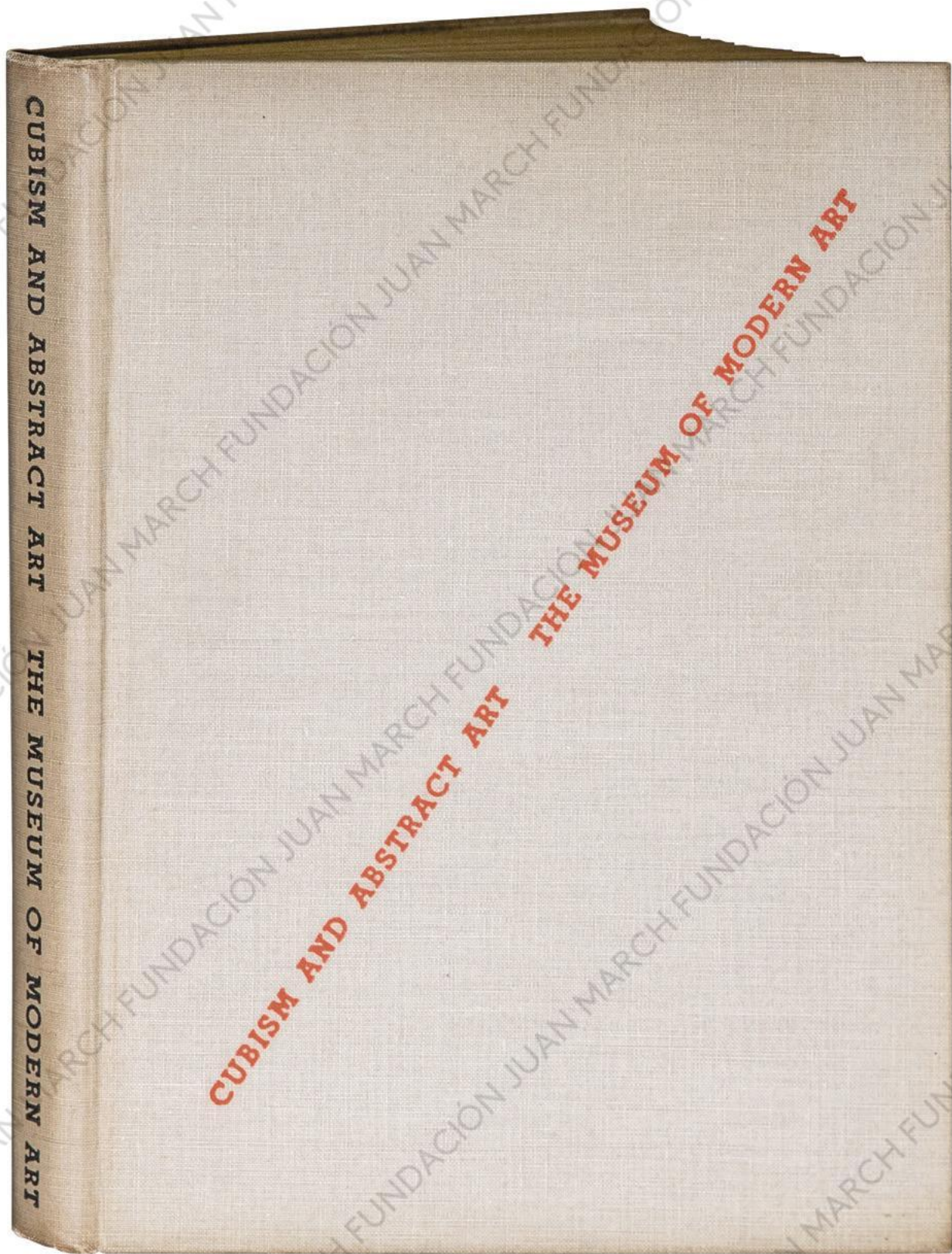








ALFRED H. BARR, JR.:  
UNA GENEALOGÍA PARA EL ARTE MODERNO  
(1936)



43

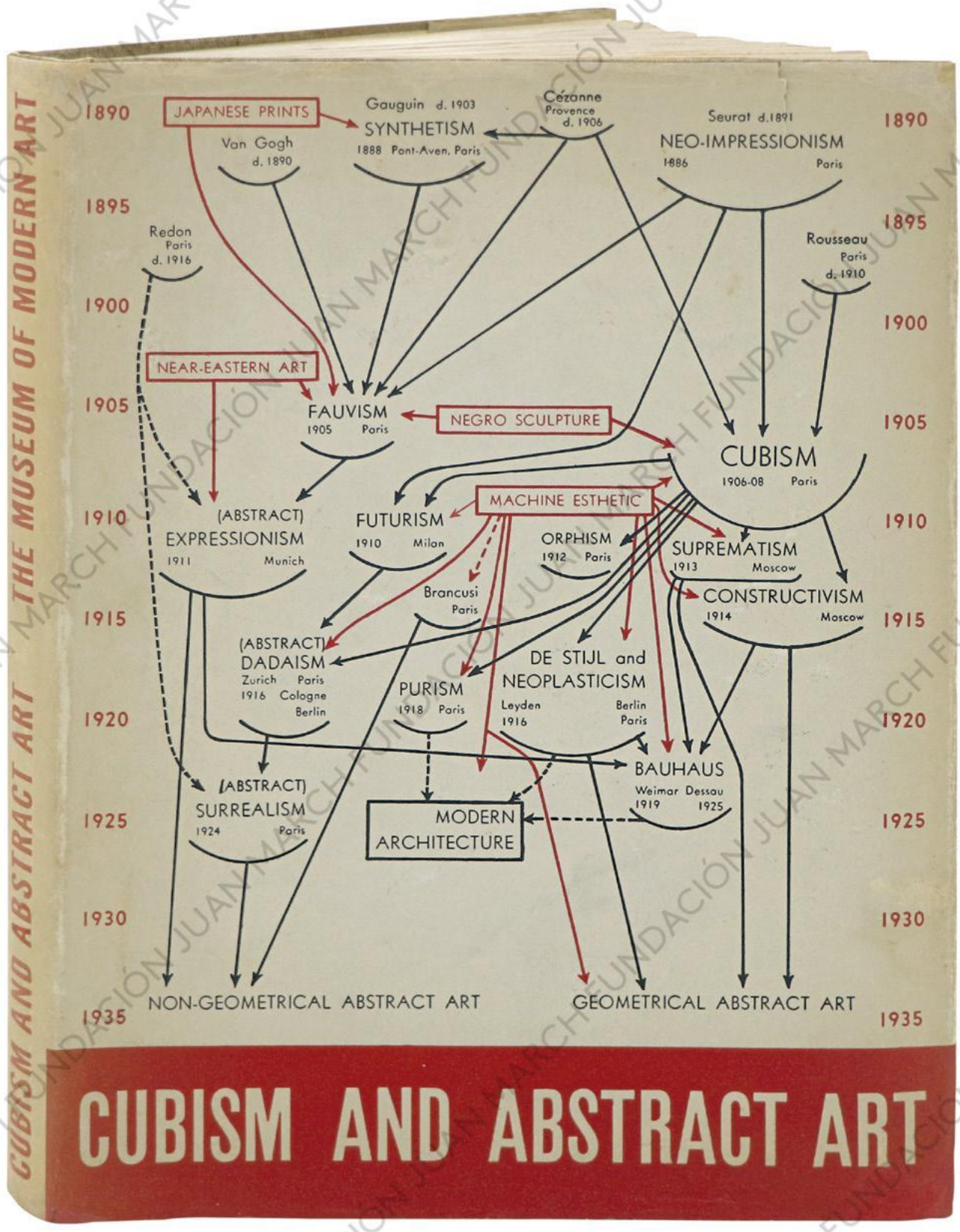
**Alfred H. Barr, Jr.**

Diagrama de la evolución estilística del arte de 1890 a 1935, en *Cubism and Abstract Art* [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de marzo-19 de abril de 1936]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936, sobrecubierta (diagrama) y cubierta

Libro, 26 x 20 cm

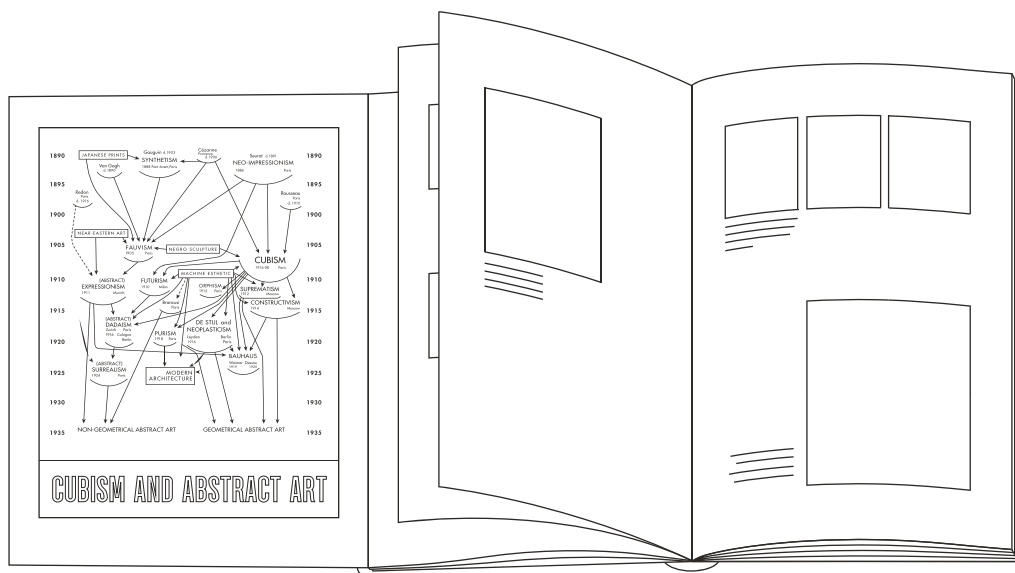
Archivo Lafuente. Colección Adolfo Autric



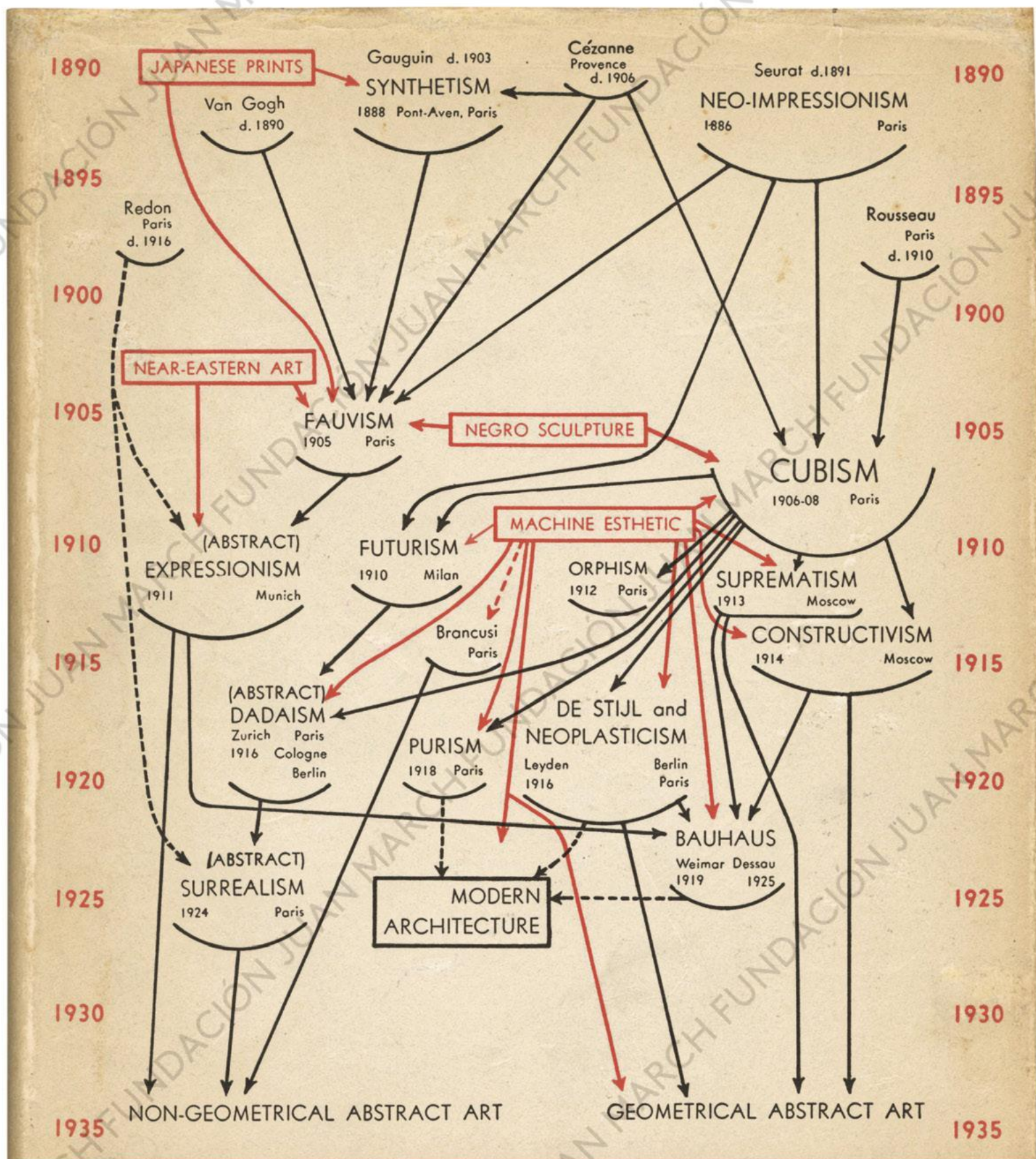


# CUBISM AND ABSTRACT ART

La secuencia de imágenes de reproducida en el capítulo central (pp. 143-323) ensaya la difícil tarea de trasladar a las páginas impresas las relaciones que Alfred H. Barr presentó panorámicamente en su diagrama para su *Cubism and Abstract Art* (1936). Como es obvio, mientras que la visualización de un único espacio abierto es siempre abarcante (y, dentro de ese espacio, ilimitada), la mirada lectora, que es consecutiva, se interrumpe en cada doble página y necesita “pasar página” para descubrir cómo continúa cada secuencia visual (una secuencia de influencias que, en algunos casos, se producen a través de décadas, lo que significa “pasar muchas páginas”). Los cintillos maquetados en la parte superior de cada una de estas páginas ayudarán a no perder el hilo al lector. Además, este podrá asimismo desplegar el diagrama inserto al principio del capítulo, para tenerlo a su izquierda, siempre a la vista, durante su “paseo” por estas páginas, que presentan imágenes de edades comprendidas entre 1895 y 1935.





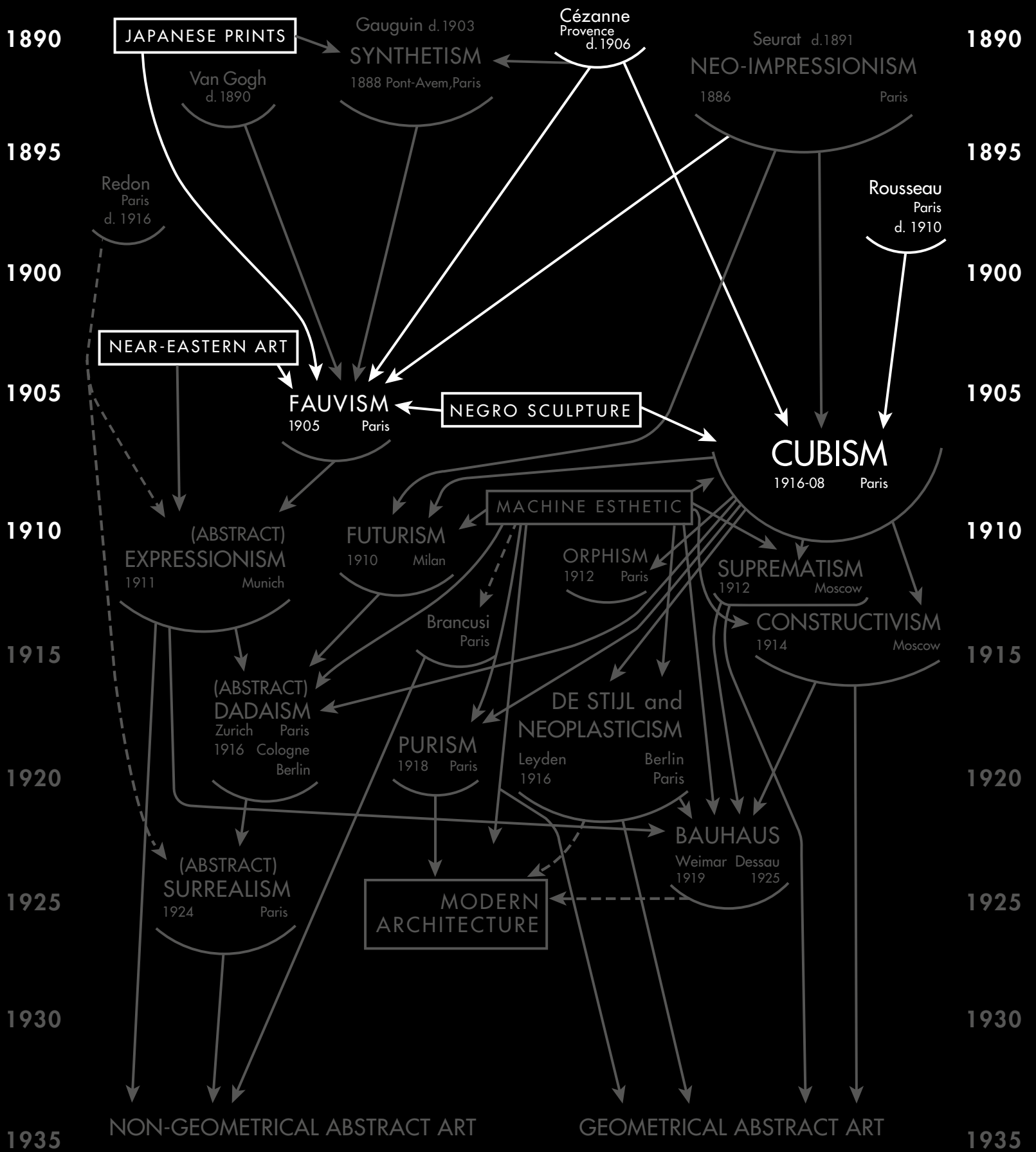


# CUBISM AND ABSTRACT ART

2.1

DE LA ESTAMPA JAPONESA AL CUBISMO  
(1850-1910)







44

**Utagawa Toyokuni I** (autor) y **Yamatoya Jūbei** (editor)

Viaje en palanquín, de la serie *Furyū yatsushi nana Komachi* [Versiones satíricas de los Siete episodios de la vida de [la poetisa] *Komachi*], estampa japonesa *ukiyo-e* del periodo Edo (1615-1868), c. 1812-14

Xilografía en color sobre papel japonés, 38 x 26 cm

Colección Bujalance

45

**Utagawa Kunisada** (Utagawa Toyokuni III) (autor) y **Takadaya Takezō** (editor)

Estación seis: Ōsaka, entre Totsuka y Fujisawa (retrato del actor Onoe Kikujirō II, como Ōsaka), de la serie *Tokaidō gojūsan tsugi no uchi* [Las cincuenta y tres estaciones de la ruta Tokaidō [de Tokio a Kioto]], estampa japonesa *ukiyo-e* del periodo Edo (1615-1868), 1852

Xilografía en color sobre papel japonés, 26 x 38 cm

Colección Bujalance





Cézanne } → FAUVISM  
          } → CUBISM

---



---

46

**Paul Cézanne**

*Baigneurs au repos* [Bañistas en repos], c. 1875

Óleo sobre lienzo,  
35 x 46 cm

Ville de Genève, Musées  
d'art et d'histoire, Ginebra.  
Depósito de la Fondation  
Jean-Louis Prevost, Ginebra



47

Dos tablillas paleobabilónicas con escritura cuneiforme sumeria, 1860 a. C

Terracota, 8 x 8 x 4 cm c/u

Colección particular

48

Cono de Gudea, 2100 a. C

Terracota, 13 cm

Colección particular

49

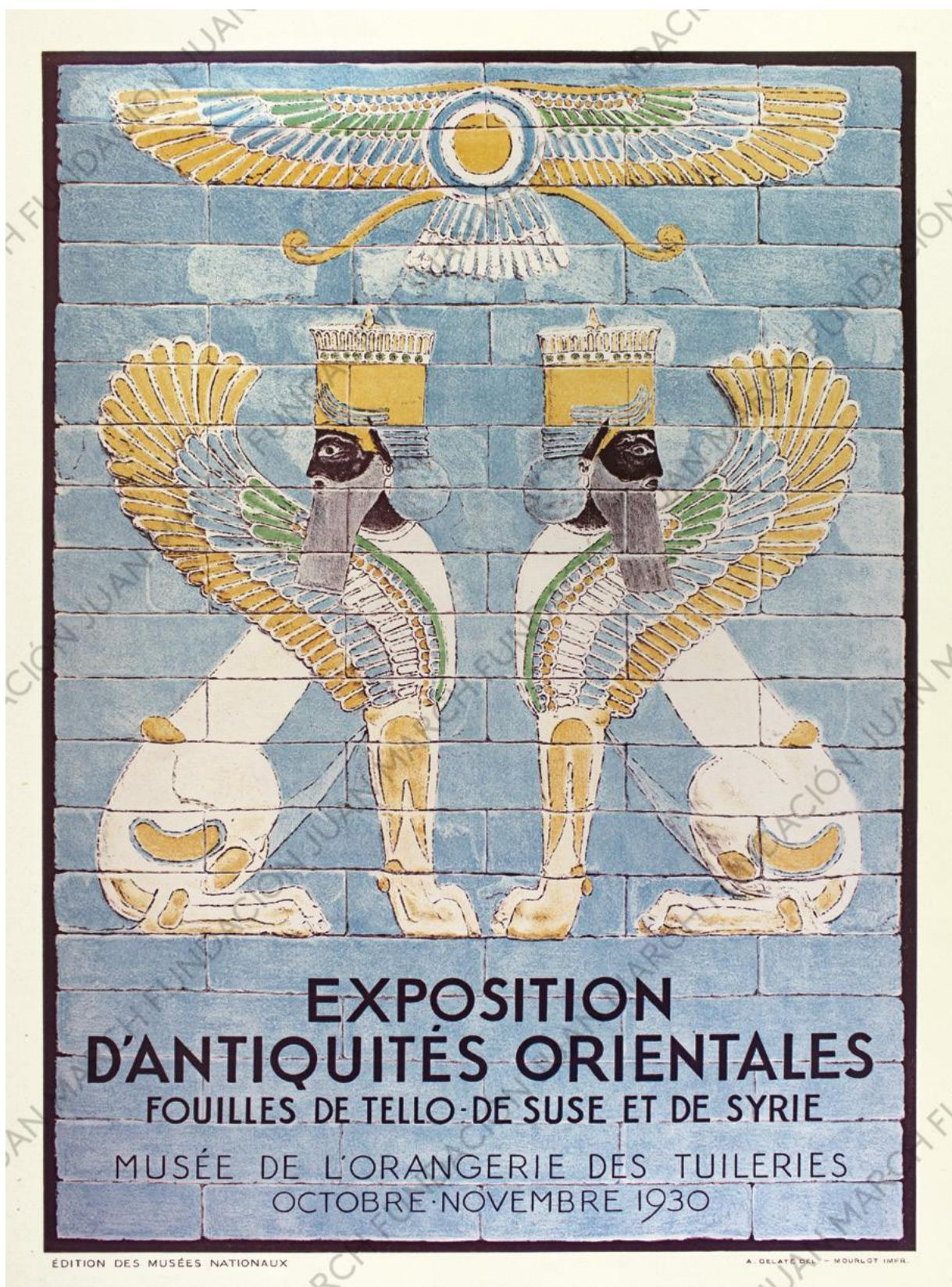
**Anónimo**

Cartel de la *Exposition d'antiquités orientales. Fouilles de Tello, de Suse et de Syrie* [Exposición de antigüedades orientales. Excavaciones de Tello, Susa y Siria], en el Musée de l'Orangerie des Tuileries, 1930

Litografía, 59 x 48 cm

Colección particular









50

**Adolf Loos**

"Grand-Hotel Babylon, 1923", en *ReD: Revue Svazu Moderní Kultury „Devětsil“* [ReD: Revista de la Unión de la Cultura moderna „Devětsil“], vol. 1, n.º 10 (Praga: Odeon, julio de 1928), portada

Revista, 23,5 x 18,4 cm

Archivo Lafuente

51

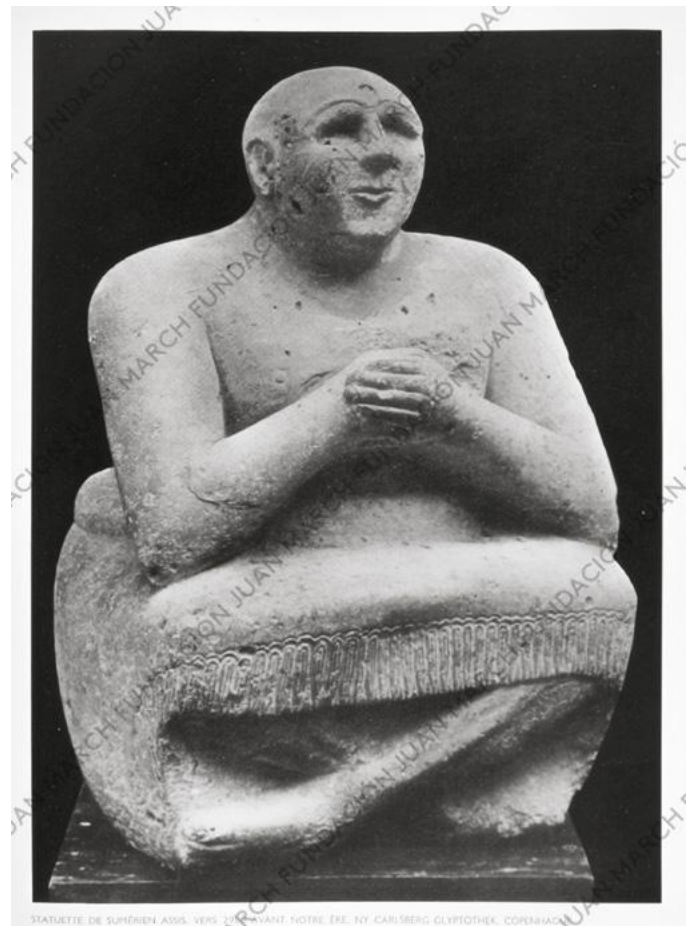
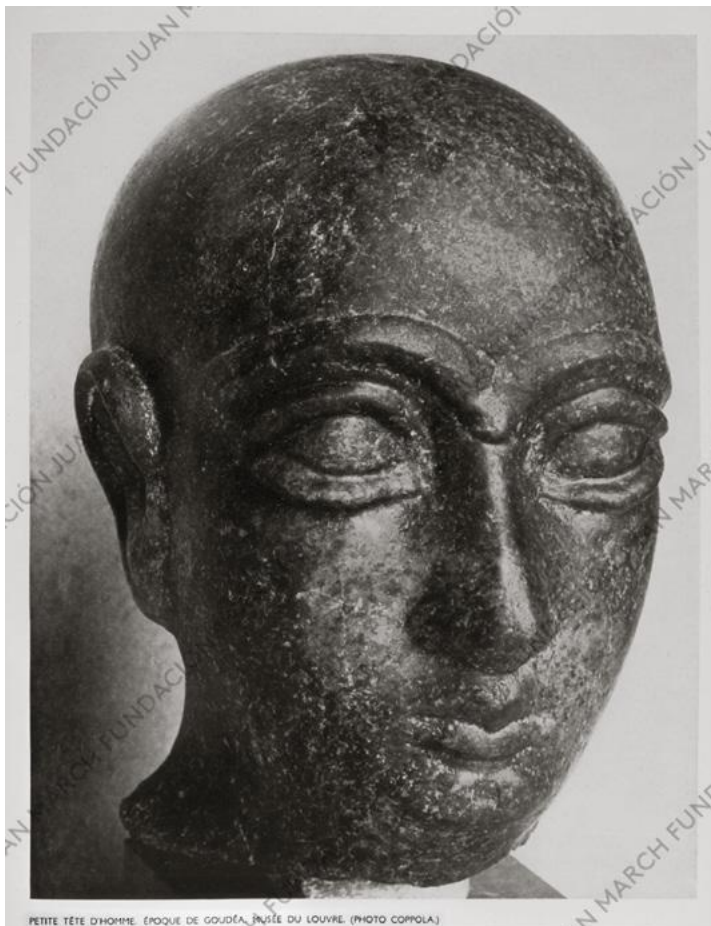
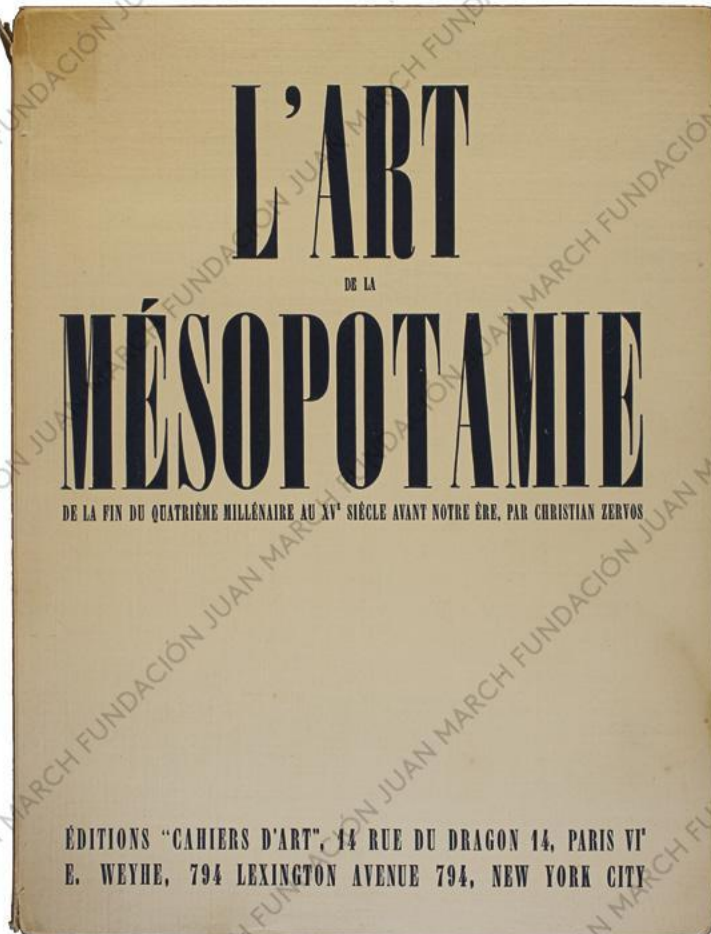
**Christian Zervos** (autor) y **Horacio Coppola** (fotografías)

*L'Art de la Mésopotamie: de la fin du quatrième millénaire au XV siècle avant notre ère* [El arte de Mesopotamia. De finales del cuarto milenio al siglo XV a. C.]. París: Éditions Cahiers d'art, 1935, cubierta y páginas interiores

Libro, 33 x 26 cm

Colección particular







52

**Utagawa Hiroshige** (Andō Tokutarō) (autor) y **Tsutaya Kichizō** (editor)

Hamamatsu, meisho zanzan no matsu [Estación treinta: Hamamatsu, paisaje de pinos], de la serie *Gojūsan tsugi meisho zue* [Vistas famosas de Las cincuenta y tres estaciones] (Tōkaidō vertical), estampa japonesa ukiyo-e del periodo Edo (1615-1868), 1855

Xilografía en color sobre papel japonés, 26 x 38 cm  
Colección Bujalance

53

**Utagawa Hiroshige** (Andō Tokutarō) (autor) y **Tsutaya Kichizō** (editor)

*Hiratsuka, Banyūgawa funewatashi Oyama enbō* [Estación ocho: Hiratsuka, ferry en el río Banyū y vista del monte Oyama], de la serie *Gojūsan tsugi meisho zue* [Vistas famosas de Las cincuenta y tres estaciones] (Tōkaidō vertical), estampa japonesa ukiyo-e del periodo Edo (1615-1868), 1855

Xilografía en color sobre papel japonés, 26 x 38 cm  
Colección Bujalance





54

**Henri Matisse**

*Les Fleurs jaunes* [Las flores amarillas], 1902

Óleo sobre lienzo,  
46 x 54,5 cm

Museo Nacional Thyssen-  
Bornemisza, Madrid





55

**Paul Cézanne**

*L'Allée au Jas de Bouffan*  
[El camino a Jas de Bouffan],  
c. 1890

Óleo sobre lienzo,  
73 x 94 cm

Ville de Genève, Musées  
d'art et d'histoire, Ginebra.  
Antiguo depósito de la  
Fondation Garengo





56

Henri Rousseau (a la manera de) y Roger Lacourière (grabador)

*La Charmeuse de serpents* [La encantadora de serpientes], 1912

Grabado en color,  
47 x 56 cm (huella),  
63 x 89,5 cm (papel)

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París





57

**Paul Cézanne**

*La Mer à l'Estaque* [El mar en l'Estaque], 1878-79

Óleo sobre lienzo,  
73 x 92 cm

Musée national Picasso-Paris,  
Paris. Donación Herederos de  
Picasso, 1973-78. Colección  
personal Pablo Picasso





---

58

**Pablo Picasso**

*Comptoir aux poires et pommes* [Frutero con peras y manzanas], 1908

Óleo sobre tabla, 27 x 21 cm

Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie, Museum  
Berggruen, Berlín



---

**59**

Máscara *Ngil* de la etnia Fang (Gabón-República de Guinea Ecuatorial), primera mitad del siglo XX

Madera, pigmentos y caolín, 49 cm (altura)

Colección Antonio Onrubia

---

**60**

**Pablo Picasso**

*Mère et enfant* [Madre y niño], 1907

Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm

Musée national Picasso-Paris, París. Dación Pablo Picasso, 1979









**61**

Máscara de danza ekuk,  
de la etnia Kwélé (Gabón),  
primer cuarto del siglo XX

Madera, caolín y polvo de  
maderas rojas oscurecido,  
39 cm (altura)

Colección Antonio Onrubia

**62**

**Pablo Picasso**

*Trois figures sous un arbre*  
[Tres figuras bajo un árbol],  
1907-8

Óleo sobre lienzo,  
99 x 99 cm

Musée national Picasso-  
Paris, París. Donación de  
M. William Mac Carthy-  
Cooper, 1986









---

63

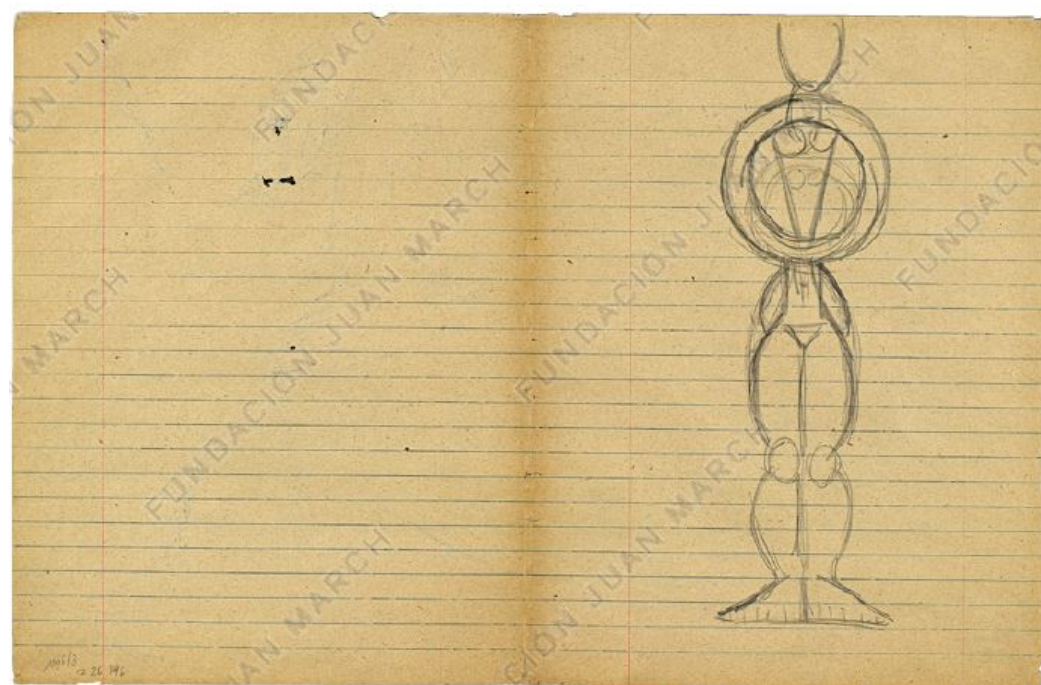
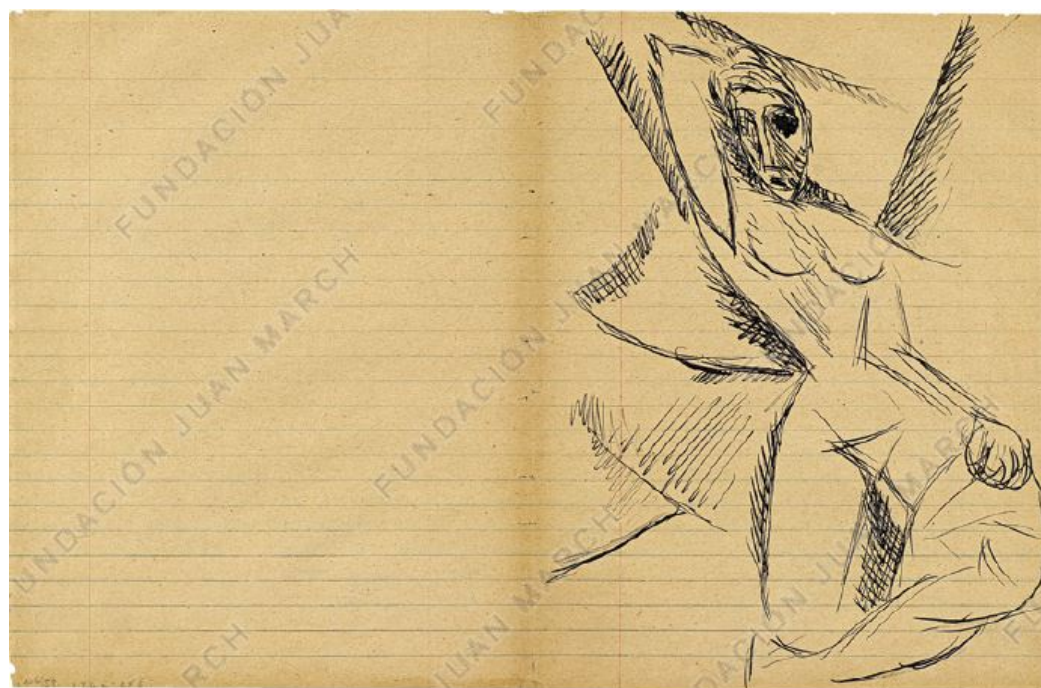
**Pablo Picasso**

*Tête de femme* [Cabeza de mujer], 1907

Óleo sobre lienzo,  
55 x 46 cm

Colección particular





64

**Pablo Picasso**

Cuaderno n.º 7 de bocetos para *Las señoritas de Aviñón* (París, mayo-junio), 1907, hojas 3, 10, 17 y 24

22 x 11,6 cm

Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga

**Hoja 3**

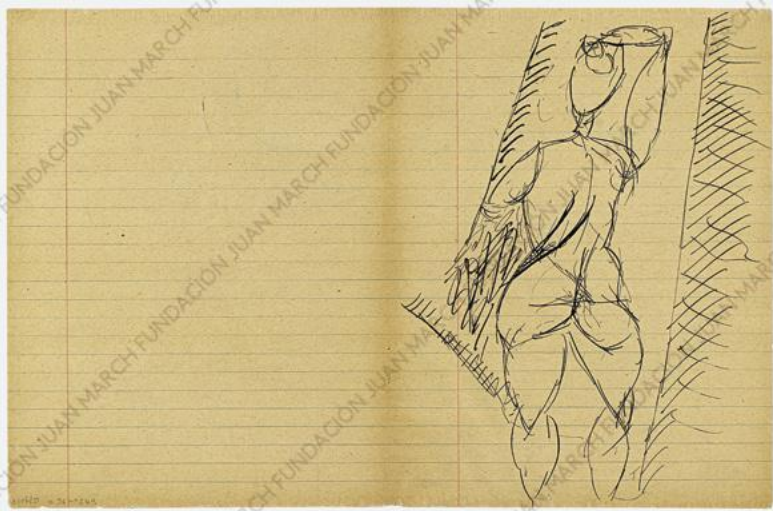
Estudio para la señorita sentada: desnudo con ropajes. Plumilla y tinta china sobre papel (59v-3r); Estudio para la señorita de los brazos levantados: desnudo de pie con las manos juntas. Lápiz de grafito sobre papel (3v-59r)





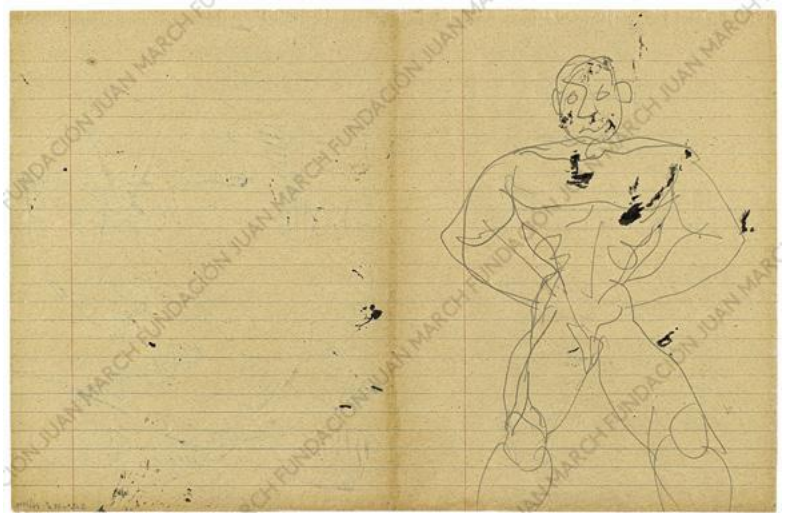
**Hoja 10**

Estudio para el desnudo con pañería: desnudo de perfil con el brazo levantado. Plumilla y tinta china sobre papel (9v-52r); Desnudo con el brazo levantado, de espaldas. Plumilla y tinta china sobre papel (52v-9r)



**Hoja 17**

Estudio para la señorita sentada: desnudo sentado en un sillón. Tinta china sobre papel; y bodegón con limón. Plumilla y tinta china sobre papel (16v-45r); Desnudo de pie con las piernas separadas y los brazos en jarras. Lápiz grafito sobre papel (45v-16r)







## Hoja 24

Estudio para la señorita de pie a la derecha (2): desnudo de perfil con brazos levantados. Plumilla y tinta china sobre papel, y Estudio para bodegón con plátanos: cafetera con ropajes. Plumilla y tinta china sobre papel (23v-38r); Pirámide de desnudos. Lápiz grafito sobre papel (38v-23r)



---

65

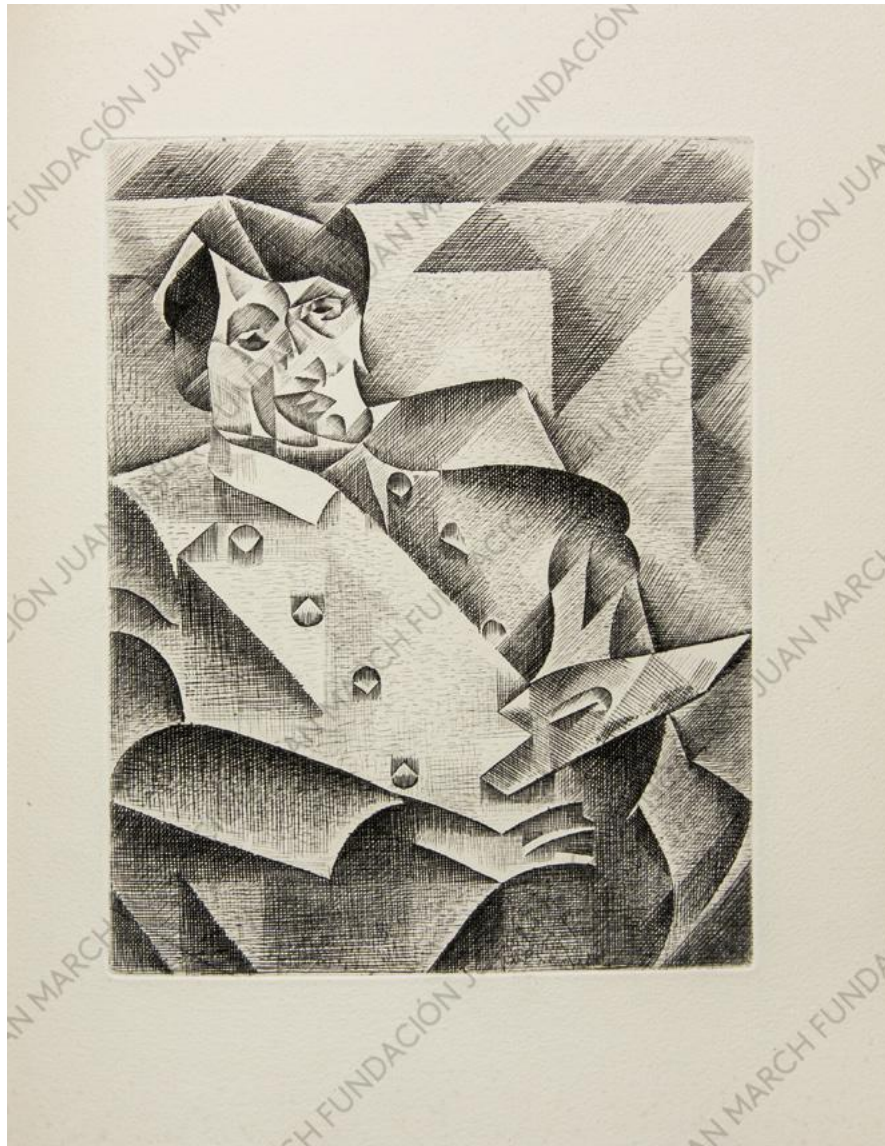
**Pablo Picasso**

*Composition cubiste (Femme nue debout)* [Composición cubista (Mujer desnuda de pie)], 1911

Óleo sobre lienzo,  
26,5 x 15 cm

Fundación Almine y Bernard  
Ruiz-Picasso para el Arte,  
Madrid





---

66

**Juan Gris**

Retrato de Pablo Picasso,  
en Albert Gleizes y Jean  
Metzinger, *Du Cubisme*  
(1912) [Sobre el Cubismo].  
París: Compagnie française  
des arts graphiques, 1947

---

Libro (aguafuerte),  
25,6 x 40,2 cm

---

Colección particular,  
depósito en Colección  
Fundación Juan March,  
Madrid



67

**Roger de La Fresnaye**

*Nature morte aux trois anses*  
[Naturaleza muerta con tres  
ansas], 1912

Óleo sobre lienzo,  
40 x 61 cm

Musée d'Art Moderne de la  
Ville de Paris, París

68

**Georges Braque**

*Guitare* [Guitarra], 1912

Óleo sobre lienzo,  
24 x 34,5 cm

Musée de Grenoble

69

**Georges Braque**

*Souvenir du Havre* [Souvenir  
de Le Havre], 1912

Óleo sobre lienzo,  
22 x 27 cm

Fondation Jean et Suzanne  
Planque, Lausana, en  
depósito en el Musée Granet  
(Aix-en-Provence)



# CUBISM

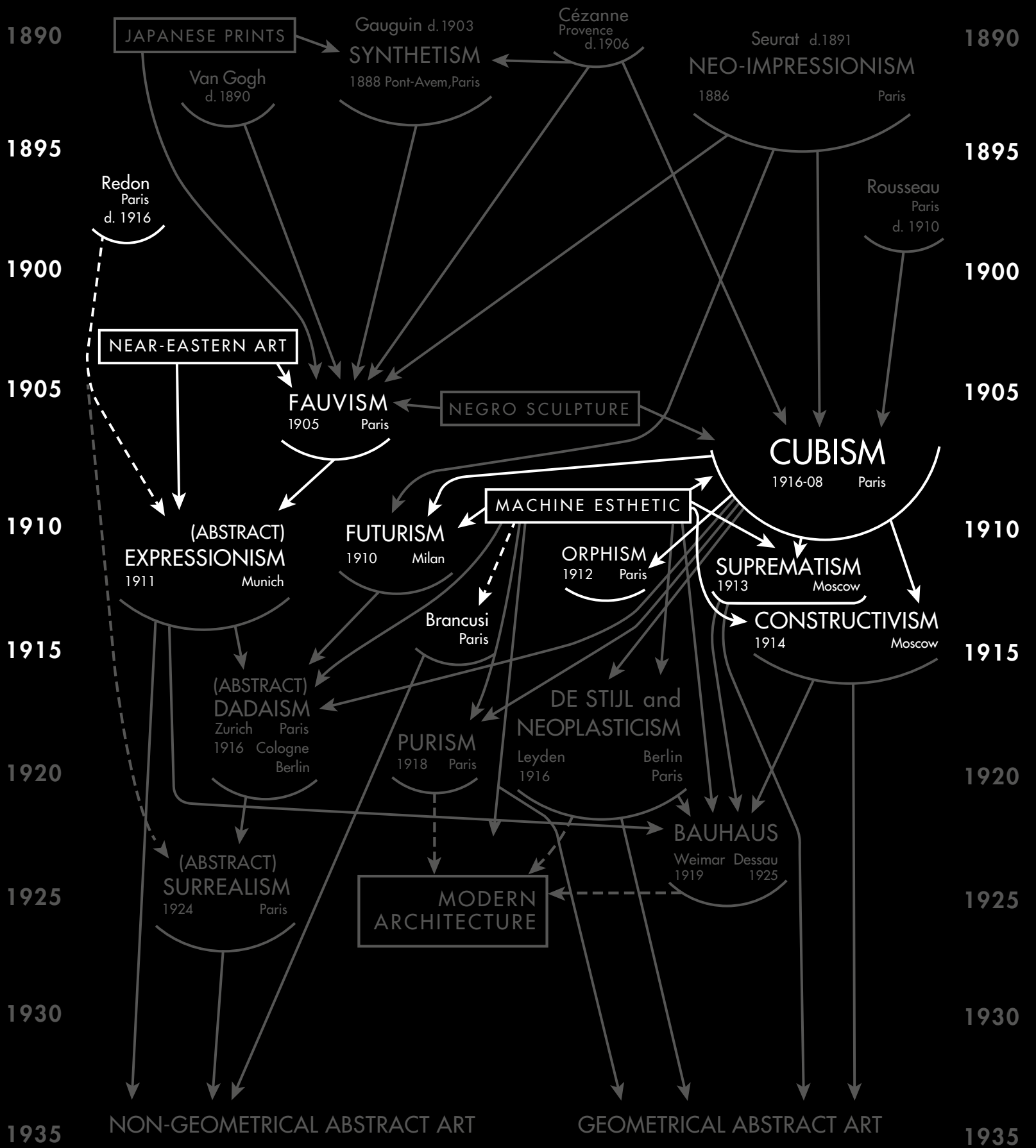
---





DE ODILON REDON  
AL CONSTRUCTIVISMO  
(1895-1915)







---

70

**Odilon Redon**

*Passage d'une âme* [Pasaje de un alma], 1891

Aguafuerte, 8,2 x 5,2 cm (mancha)

Colección particular

---

71

**Odilon Redon**

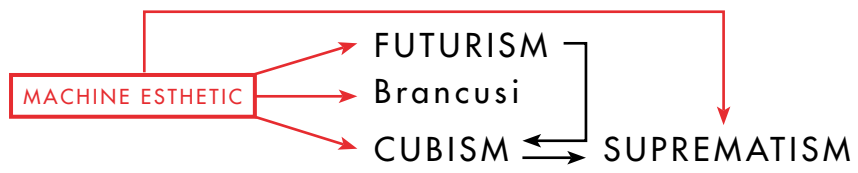
*Des peuples divers habitant les pays de l'océan* [Pueblos diversos que habitan los países del océano], del álbum *Tentation de St Antoine* [Tentación de San Antonio], 1896

Litografía, 56 x 39,3 cm

Colección José María Jiménez-Alfaro







---

72

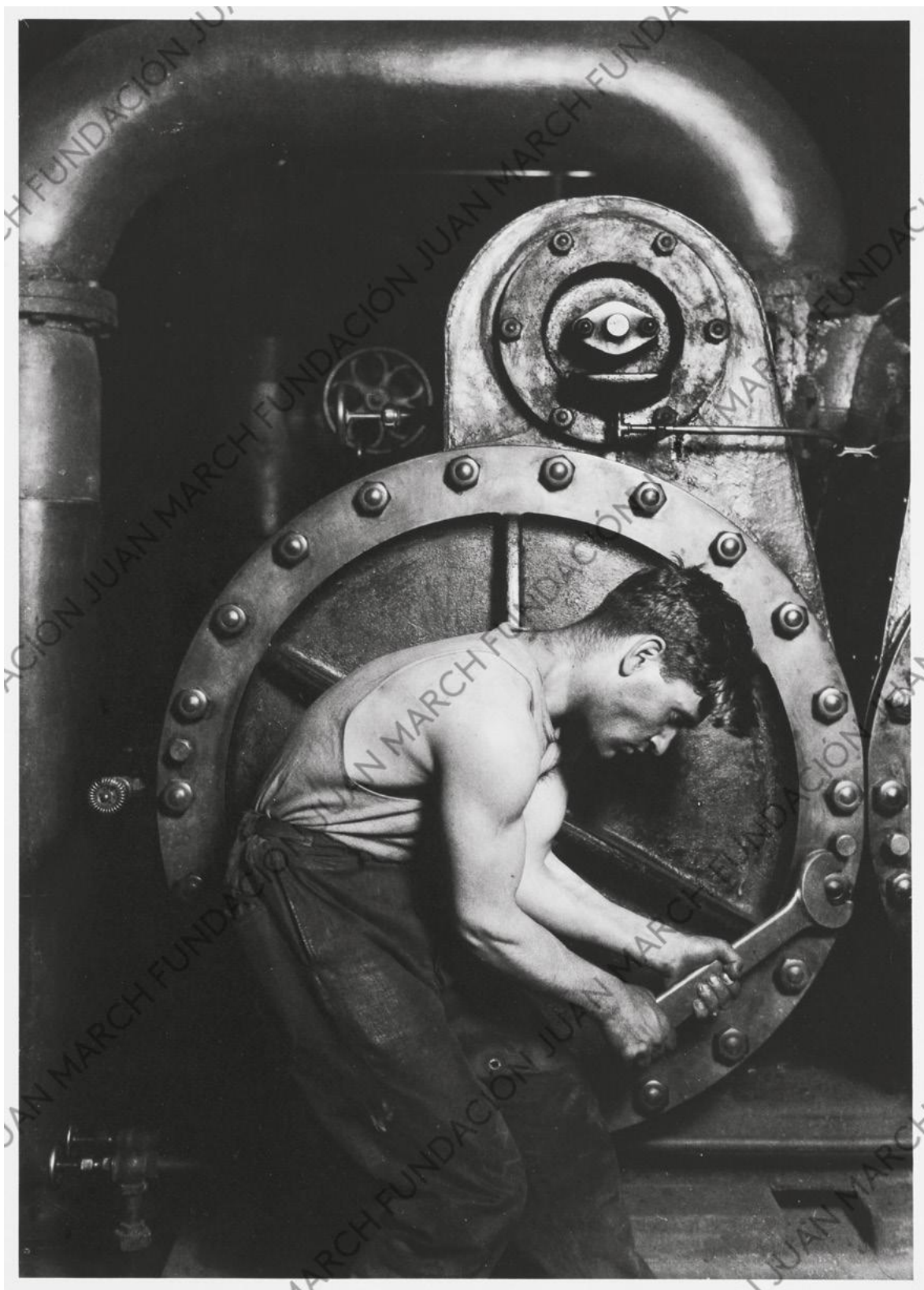
**Lewis Wickes Hine**

*Powerhouse Mechanic*  
[Mecánico en una central eléctrica], 1920

Fotografía. Copia de 1977  
(Nueva York: The Brooklyn Museum), 35,5 x 28 cm

Colección Cristina Gadea  
Atrix Tamayo







73

**Lewis Wickes Hine**

*Boiler Maker* [Constructor de calderas], c. 1910

Fotografía. Copia de 1970  
 (Rochester, Nueva York: The  
 George Eastman House),  
 23 x 30,5 cm

Colección Cristina Gadea  
 Autric Tamayo



74

**Anónimo**

Horno para patatas  
*Top-o-Stove*, c. 1935

Aluminio, 10 x 18,5 x 11 cm

Colección Adolfo Autric





75

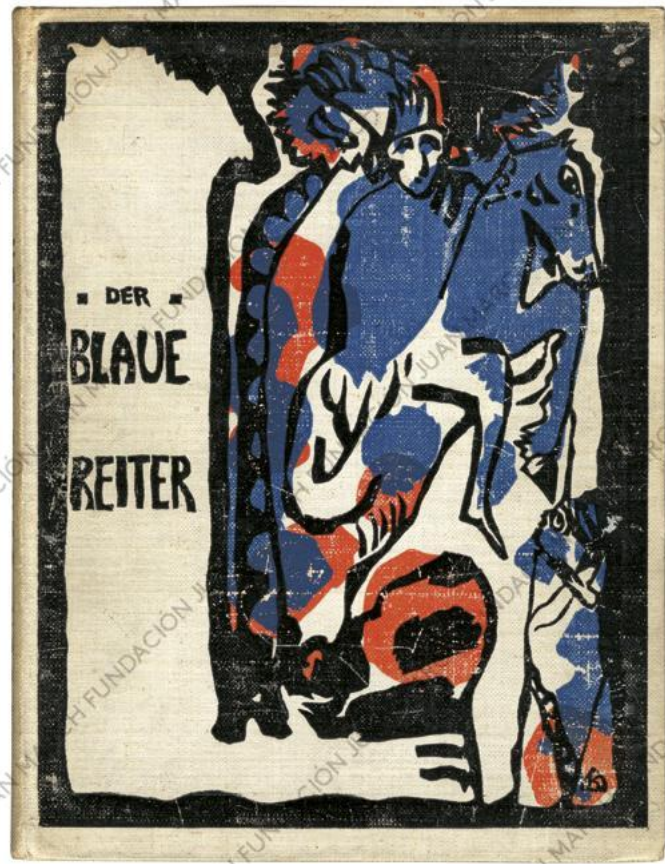
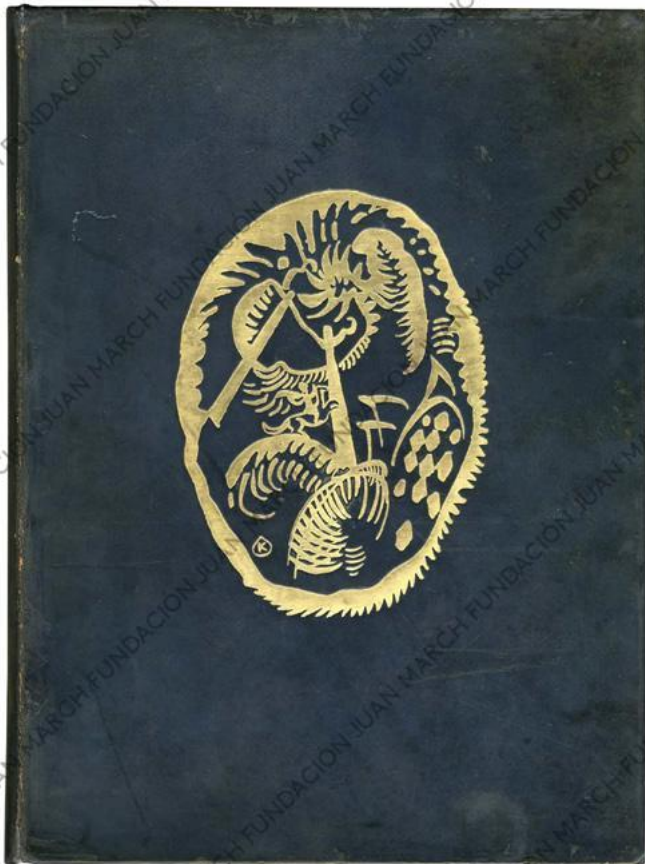
**Constantin Brancusi**

*La Muse endormie* [La musa dormida], 1910

Yeso patinado y goma laca,  
18 x 27,5 x 20,5 cm

Centre Pompidou, Musée  
National d'art moderne-  
Centre de création  
industrielle, Paris. Legado de  
Constantin Brancusi, 1957

Redon



76

**Vasili Kandinsky**

Cubiertas de Franz Marc y Vasili Kandinsky (eds.), *Der blaue Reiter* [El jinete azul]. Múnich: R. Piper & Co., ediciones de 1912 (izquierda) y 1914 (derecha)

Libro, 29,4 x 22,2 cm

Archivo Lafuente



77

Franz Marc

Ilustración, en Franz Marc y Vasili Kandinsky (eds.), *Der blaue Reiter* [El jinete azul]. Múnich: R. Piper & Co., 1912, página interior

Libro, 29,4 x 22,2 cm

Archivo Lafuente

78

Franz Marc

Ilustración, en Franz Marc y Vasili Kandinsky (eds.), *Der blaue Reiter* [El jinete azul]. Múnich: R. Piper & Co., 1912 (2.ª ed.), p. 65

Libro, 29,4 x 22,2 cm

Colección Carlos Pérez





---

79

**Odilon Redon**

*Pegasus* [Pegaso], 1914

Óleo sobre lienzo,  
58 x 51 cm

Colección Kunstmuseum Den  
Haag, La Haya

---

80

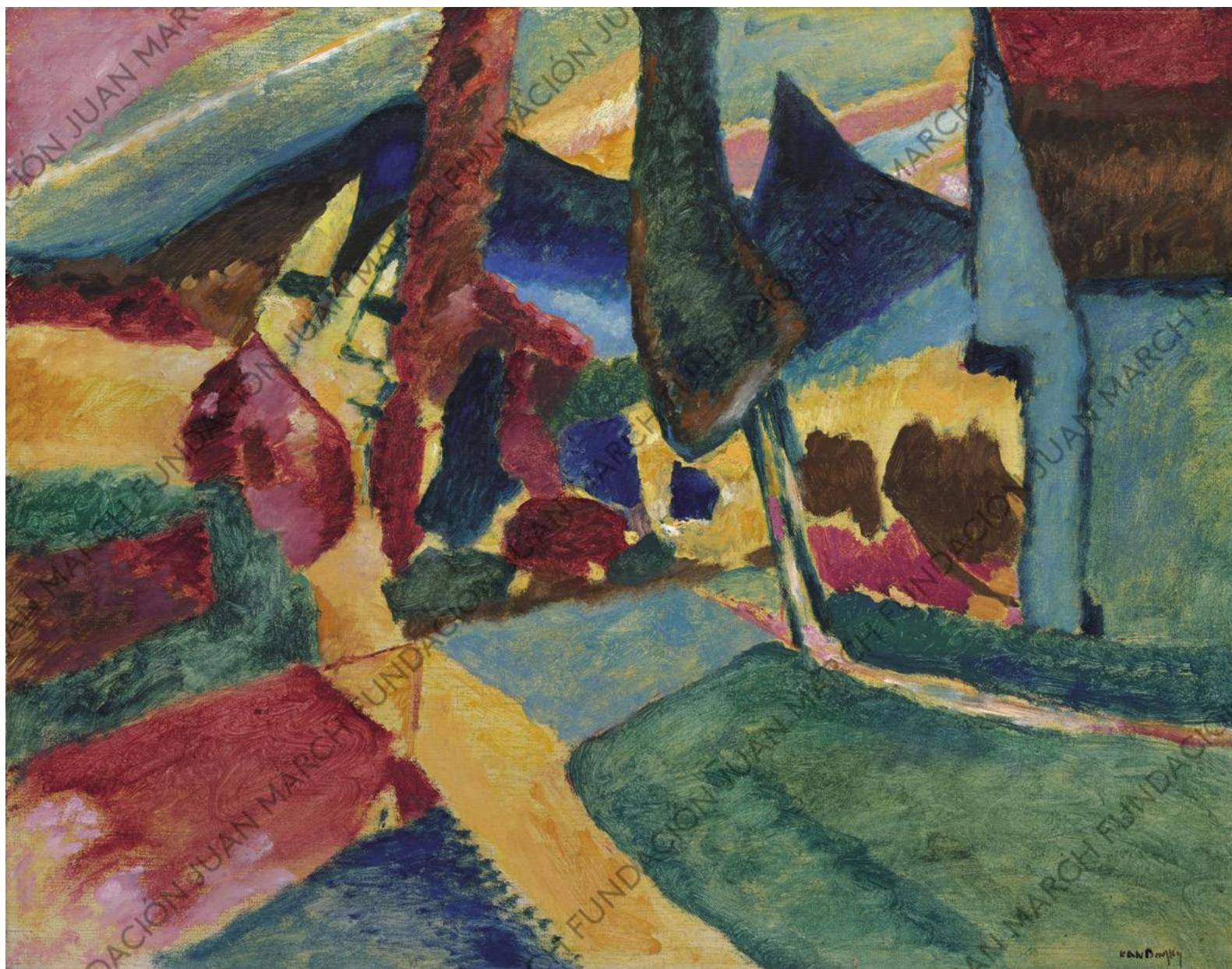
**Vasili Kandinsky**

*Landscape with Two Poplars*  
[Paisaje con dos chopos],  
1912

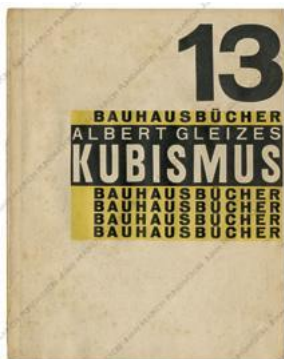
Óleo sobre lienzo,  
78,8 x 100,4 cm

The Art Institute of Chicago,  
Arthur Jerome Eddy Memorial  
Collection









81

**Giovanni Battista Piranesi**

Arco con adorno en forma de concha, lám. XI de la serie *Carceri d'Invenzione* [Cárceles imaginarias], c. 1770

Aguafuerte, buril, bruñidor y punta seca, 40,5 x 55 cm (mancha); 79,5 x 56,5 cm (soporte)

Colección Fernando Carderera

82

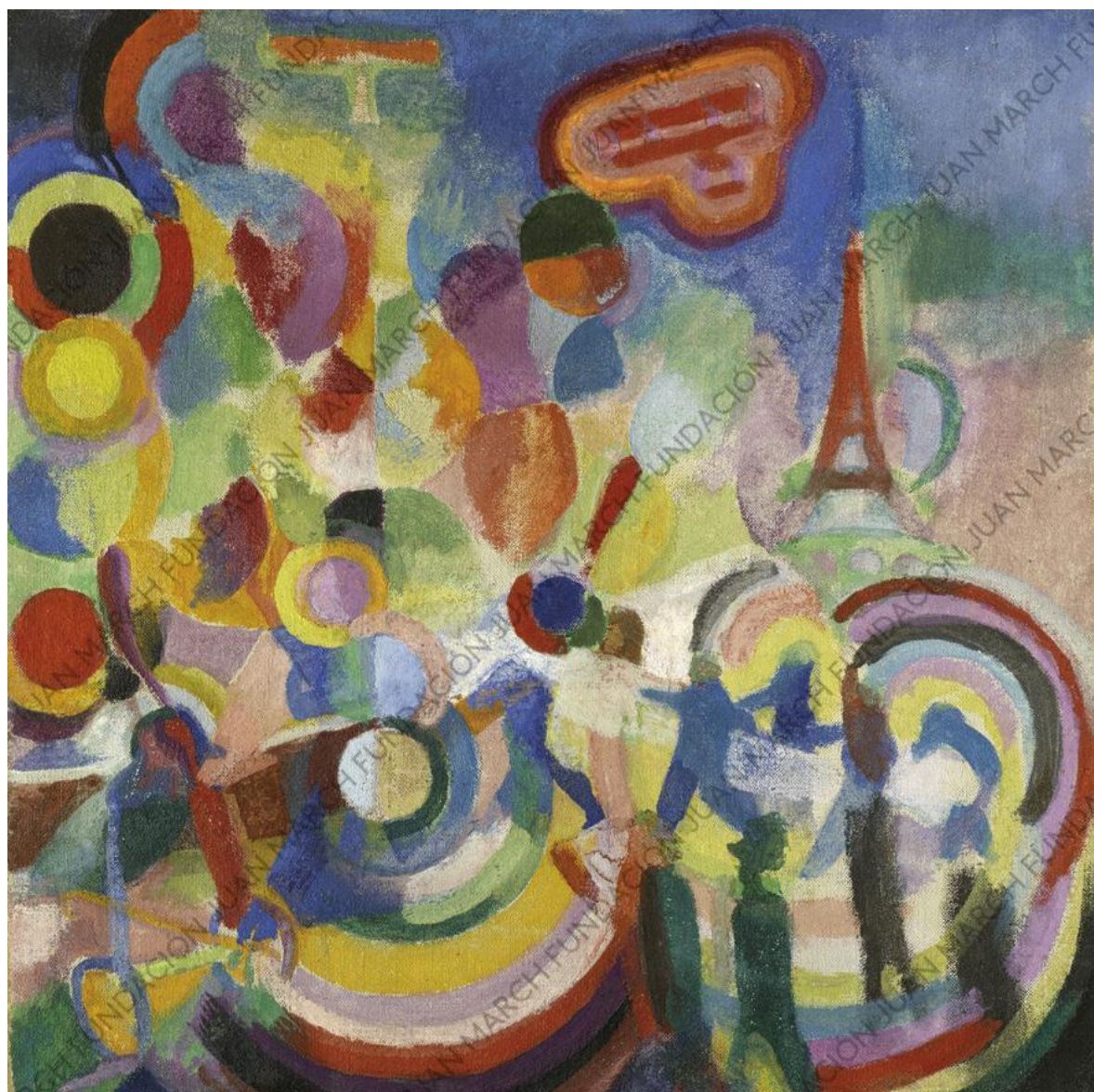
**Robert Delaunay**

*St. Séverin* (1909), en László Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Albert Gleizes, Kubismus* [Albert Gleizes. Cubismo]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 13 [Libros de la Bauhaus, 13]), 1928, cubierta y página interior

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente



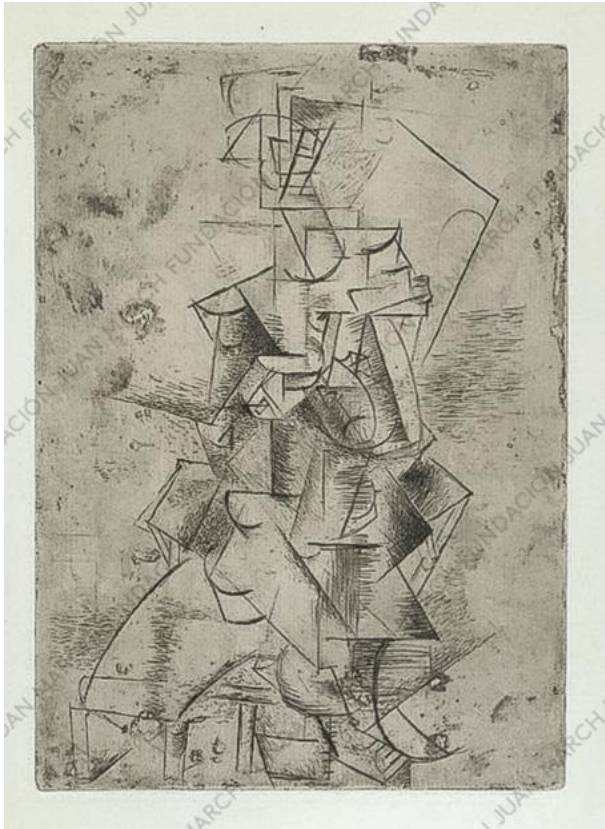


83  
**Robert Delaunay**  
*Hommage à Blériot*  
[Homenaje a Blériot], 1914  
Óleo sobre lienzo,  
46,7 x 46,5 cm  
Musée de Grenoble.  
Adquirido a Sonia Delaunay  
en 1946

84  
**František Kupka**  
*Étude pur une fugue* [Estudio  
para una fuga], 1912-13  
Gouache sobre papel,  
38 x 36 cm  
Merzbacher Kunststiftung







85

**Pablo Picasso**

*Mademoiselle Léonie dans une chaise longue* [La señorita Léonie en una chaise longue], en Max Jacob, *Saint Matorel*. París: Henry Kahnweiler, 1910

Libro con cuatro aguafuertes, 27 x 23,5 cm

Colección particular, depósito en el Museu Fundación Juan March, Palma



86

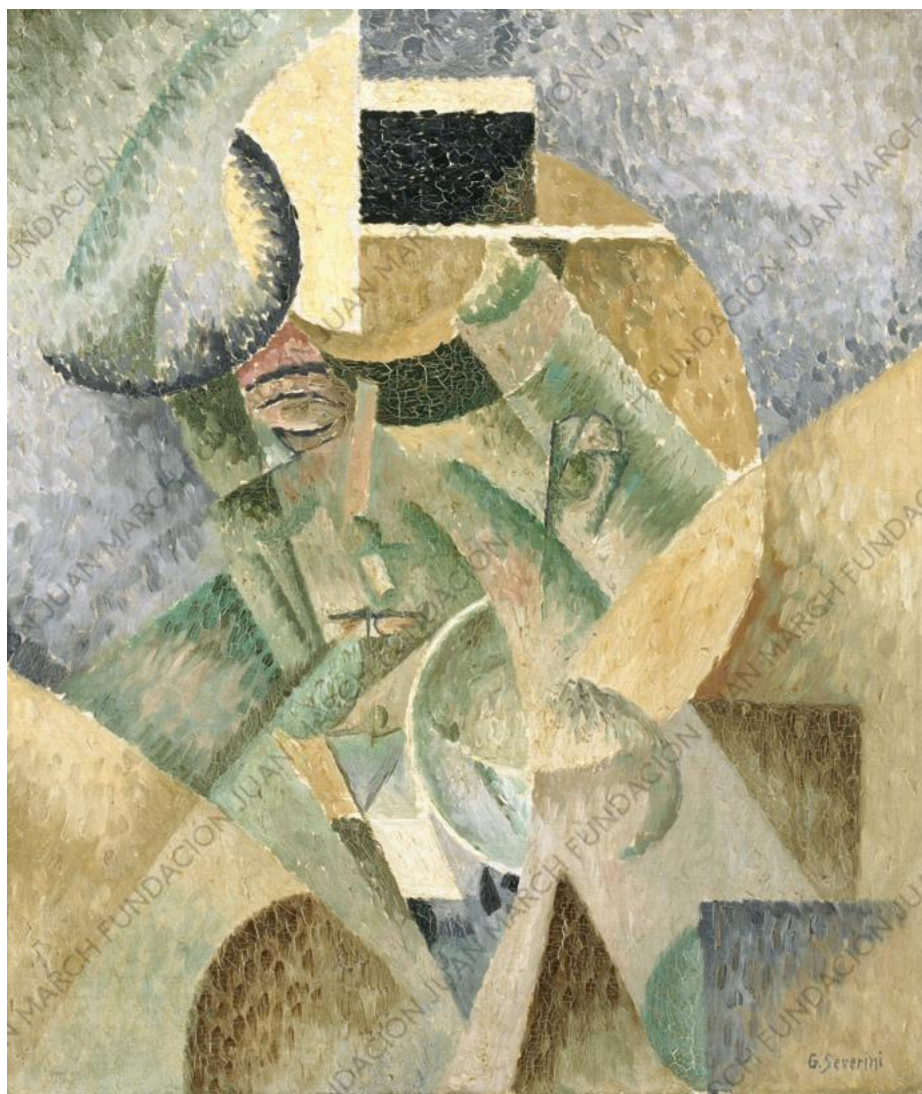
**Gino Severini**

*La ballerina blu* [La bailarina azul], 1912

Óleo sobre lienzo con aplicaciones de lentejuelas, 61 x 46 cm

Colección Mattioli





**87**  
**Gino Severini**  
*Autorretrato au canotier*  
 [Autorretrato en canotier],  
 1913  
 Óleo sobre lienzo,  
 54,9 x 46,5 cm  
 Kunsthau Zürich, Zürich.  
 Colección Johanna y Walter  
 L. Wolf, 1984

**88**  
**Pablo Picasso**  
 Dibujo de Picasso que ilustra  
 el texto de F. T. Marinetti,  
 "L'immaginazione senza  
 fili e le parole in libertà",  
 en *Lacerba*, vol. I, n.º 12  
 (Florenca, 15 junio de  
 1913), portada y p. 128  
 Periódico, 35,4 x 25,2 cm  
 Archivo Lafuente





---

89

**Peter Behrens**

Ventilador AEG, 1910

Hierro esmaltado y latón,  
48 x 45 x 23 cm

Colección Adolfo Autric

---

90

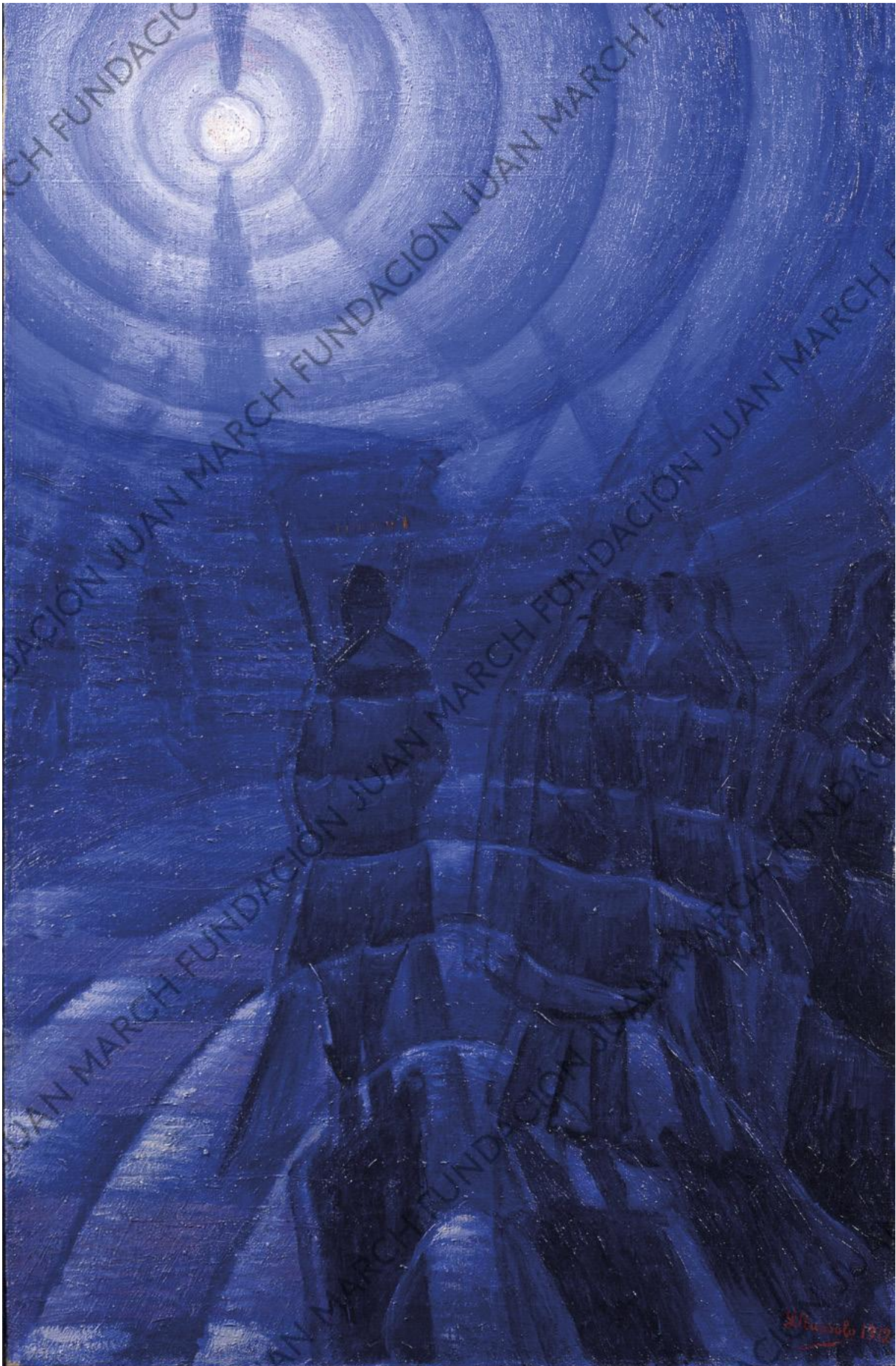
**Luigi Russolo**

*Solidità della nebbia* [Solidez  
de la niebla], 1912

Óleo sobre lienzo,  
100 x 65 cm

Colección Mattioli









91

**Giacomo Balla**

*Linee andamentali + successioni dinamiche* [Líneas de tendencia + Secuencias dinámicas], 1913

Témpera sobre papel verjurado sobre lienzo, 49 x 68 cm

Colección Mattioli



92

**Todd Company**

*Protectograph* [Protectógrafo], c. 1915

Acero esmaltado y cromado, 12 x 42 x 22 cm

Colección Adolfo Autric





VII. SANT ELIA, ONTWERP GEBOUW (1914)

93

**Antonio Sant'Elia**

Edificio, en Theo van Doesburg, *Klassiek-Barok-Modern* [Clásico-Barroco-Moderno]. Amberes: De Sikkel, 1914, lám. VII

Revista, 22,4 x 14,3 cm

Archivo Lafuente



---

**94**  
*Victoria de Samotracia*, 1913  
Vaciado en escayola,  
102 x 70 x 70 cm  
Taller de vaciados de la Real  
Academia de Bellas Artes de  
San Fernando, Madrid

---

**95**  
**Umberto Boccioni**  
*Forme uniche della continuità  
nello spazio* [Formas únicas  
de la continuidad en el  
espacio], 1913  
Bronce (réplica 2004),  
105 x 86 x 36 cm  
Colección particular







96

**Umberto Boccioni**

*Sviluppo di una bottiglia nello spazio* [Desarrollo de una botella en el espacio], 1913

Bronce (réplica 2005),  
38 x 57 x 30 cm

Colección particular

97

**Raymond Duchamp-Villon**

*The Lovers* [Los amantes],  
1913

Plomo (vaciado póstumo),  
67,3 x 99,7 x 12,1 cm

Tate. Presentado por los amigos de la Tate Gallery,  
1960

98

**Giacomo Balla**

*Mercurio che transita davanti al sole* [Mercurio pasando por delante del sol], 1913

Témperas sobre papel sobre lienzo,  
120 x 100 cm

Colección Mattioli









99

Figura masculina *blolo bian* de la etnia Baulé (Costa de Marfil), s. XIX

Madera, pátina gruesa, desgastes brillantes y adorno metálico, 36 cm (altura)

Colección Antonio Onrubia

100

Muñeca de fertilidad *akua,ba* de la etnia Fante (Ghana), primer cuarto del siglo XX

Madera, pátina negra y pigmentos, 32 cm (altura)

Colección Antonio Onrubia

101

Jacques Lipchitz

*Homme assis à la clarinète II* [Hombre sentado con clarinète II], c. 1900-20

Bronce, 75 x 25 cm

Colección particular





102

**Jacques Lipchitz***Seated Figure* [Figura sentada], 1915Bronce fundido,  
87 x 21,3 x 16,5 cmMuseo de Bellas Artes de  
Bilbao

103

**Alexander Archipenko***Woman Combing her Hair*  
[Mujer peinándose], 1915

Bronce, 35,6 x 8,6 x 8,3 cm

Tate. Adquirido en 1960

104

Máscara de rituales de la sociedad secreta Lilwa de la etnia Mbole (República del Congo, ex Zaire), primer tercio del siglo XX

Madera y pigmentos varios, 40 cm (altura)

Colección Antonio Onrubia



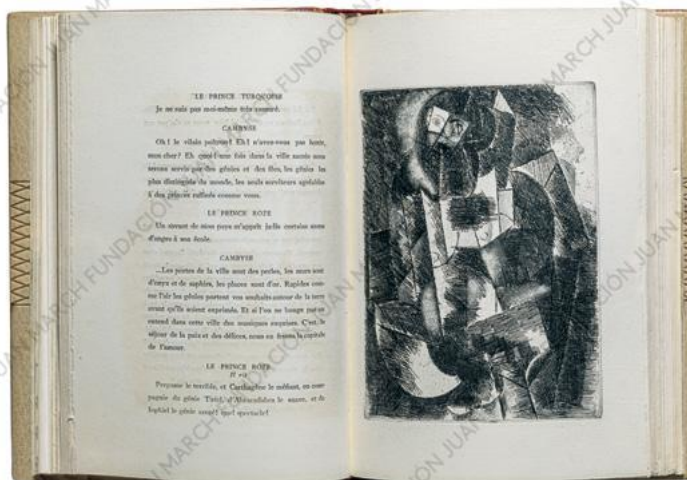
105

Filippo Tommaso Marinetti

*Ohnivý buben. Africké drama. Žáru, barvy, hřmotu, vůni* [Tambor de fuego. Drama africano. Resplandor, color, retumbar, oler]. Praga: Obelisk, 1922, portada

Libro, 24,5 x 16,1 cm

Archivo Lafuente



106

Pablo Picasso

"Femme" [Mujer], en Max Jacob, *Le Siège de Jérusalem* [El sitio de Jerusalem]. Paris: Henry Kahnweiler, 1914

Libro con cuatro aguafuertes, 22 x 16 cm

Colección particular, depósito en el Museu Fundación Juan March, Palma

107

Juan Gris

*Le Violon* [El violín], 1916  
Óleo sobre contrachapado, 79,5 x 53,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

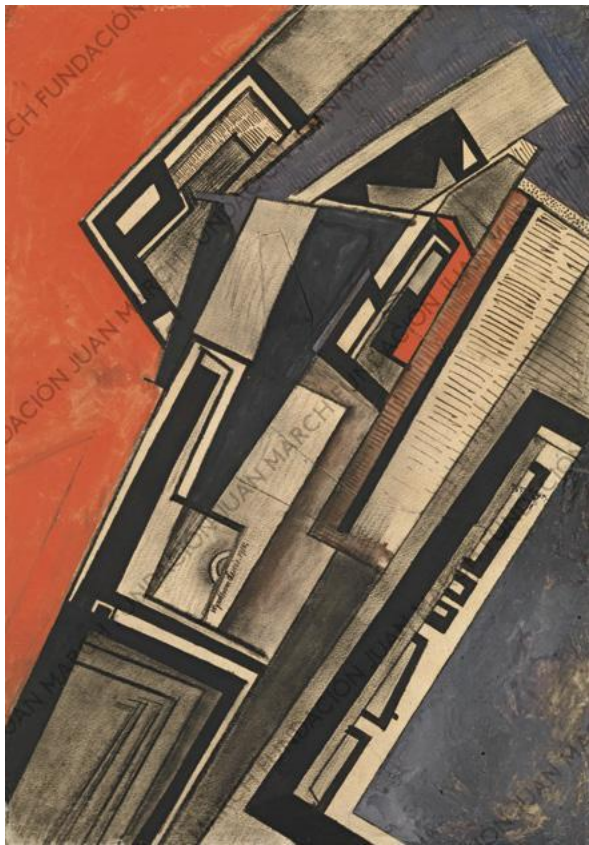












108  
**Pablo Picasso**  
*Mujer sentada*, 1917  
Óleo sobre tela,  
116 x 89,2 cm  
Museu Picasso, Barcelona



109  
**Wyndham Lewis**  
*Composition in Red and Mauve* [Composición en rojo y malva], 1915  
Pluma, tinta, clarión y gouache sobre papel,  
34,7 x 24,5 cm  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

110  
**Juan Gris**  
*Le Citron* [El limón], 1919  
Óleo sobre lienzo,  
55,2 x 37,8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid





111

Juan Gris

*La Casserole [El cazo]*, 1919

Óleo sobre lienzo,  
65 x 81 cm

Colección Abelló





---

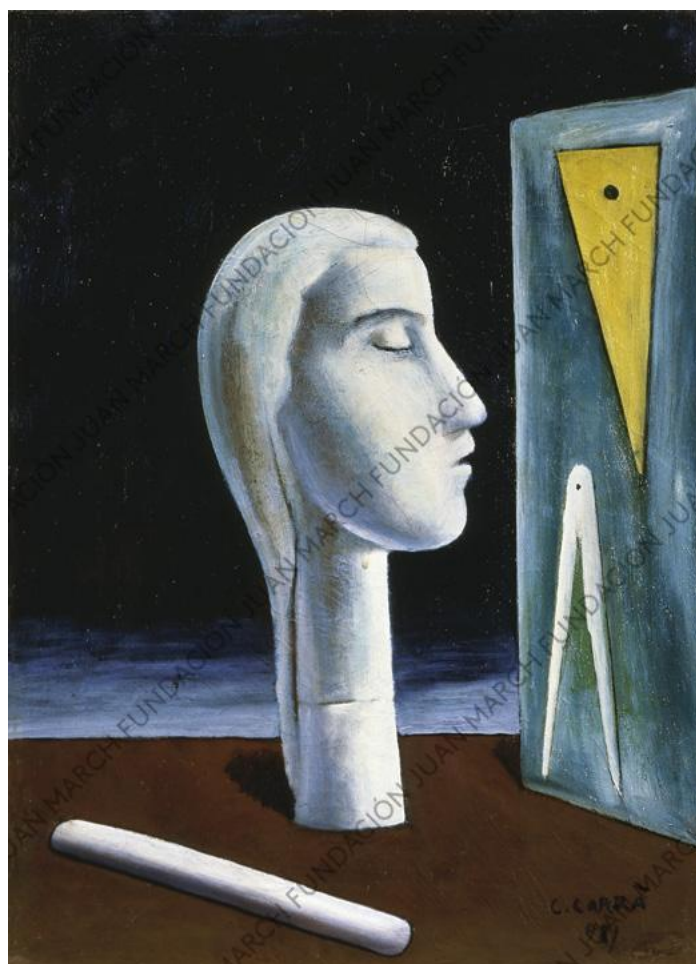
112

**Fernand Léger**

*Nature morte* [Naturaleza muerta], 1919

Óleo sobre lienzo,  
64,5 x 48,5 cm

Colección Abelló



---

113

**Carlo Carrà**

*L'amante dell'ingegnere* [La amante del ingeniero], 1921

Óleo sobre lienzo,  
55 x 40 cm

Colección Mattioli

---

114

**Henri Laurens**

*Femme à l'éventail* [Mujer con abanico], 1921

Bronce con pátina marrón,  
51 x 39 x 15 cm

Colección particular





116

**Viking Eggeling**

*Symphonie diagonale*  
[Sinfonía diagonal],  
c. 1917-24

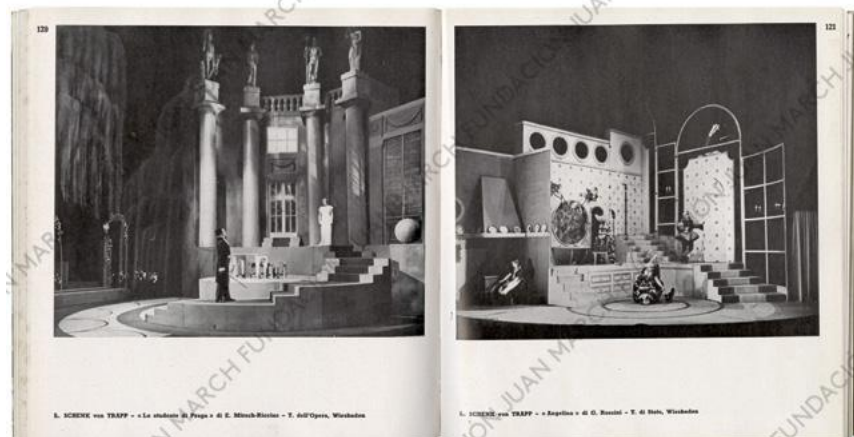
Película de 16 mm,  
duración 7', 29"  
(DVD, copia del original)

117

**Fernand Léger**

*Ballet mécanique* [Ballet  
mecánico], 1924

Película de 135 mm, duración  
12' (DVD, copia del original)



115

**Pablo Picasso, Fernand Léger  
y Lothar Schenk von Trapp**

Escenografías, en Enrico  
Prampolini, *Scenotecnica*.  
*Quaderni della Triennale*  
[Escenotécnica. Cuaderno  
de la Trienal]. Milán: Ulrico  
Hoepli Editore, 1940,  
cubierta y pp. 98-99 y  
120-21

Libro, 22 x 21 cm

Archivo Lafuente



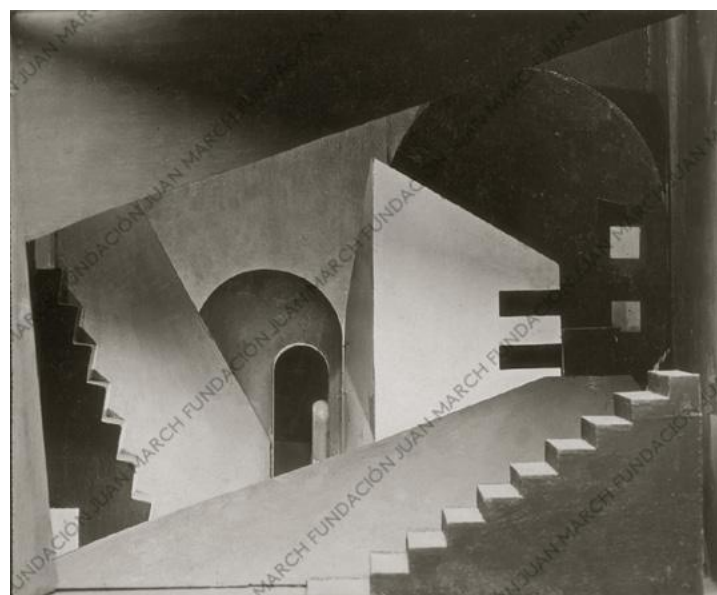
118\*

**Enrico Prampolini**  
(escenografía) y **Mario  
Giacomelli** (fotografía)

Escenografía para una obra  
de Filippo Tommaso Marinetti  
en la XVI Esposizione  
Internazionale d'Arte di  
Venezia, c. 1928

Fotografía. Copia de  
exposición

Cortesía Galería Priska  
Pasquer, Colonia





119

**Pablo Picasso**

*Frutero*, 1919

Óleo sobre lienzo,  
45,5 x 45,5 cm

Museo Picasso Málaga.  
Donación de Christine Ruiz-  
Picasso





---

120

**Pablo Picasso**

*Mandoline sur un guéridon*  
[Mandolina en un guerdón],  
1920

Gouache sobre cartón,  
30 x 20 cm

Musée national Picasso-Paris,  
Paris. Dación Pablo Picasso,  
1979



---

121

**Louis Marcoussis**

*Eau de vie* [Aguade vida],  
1920

---

*Gouache*, 23 x 30 cm

Colección particular





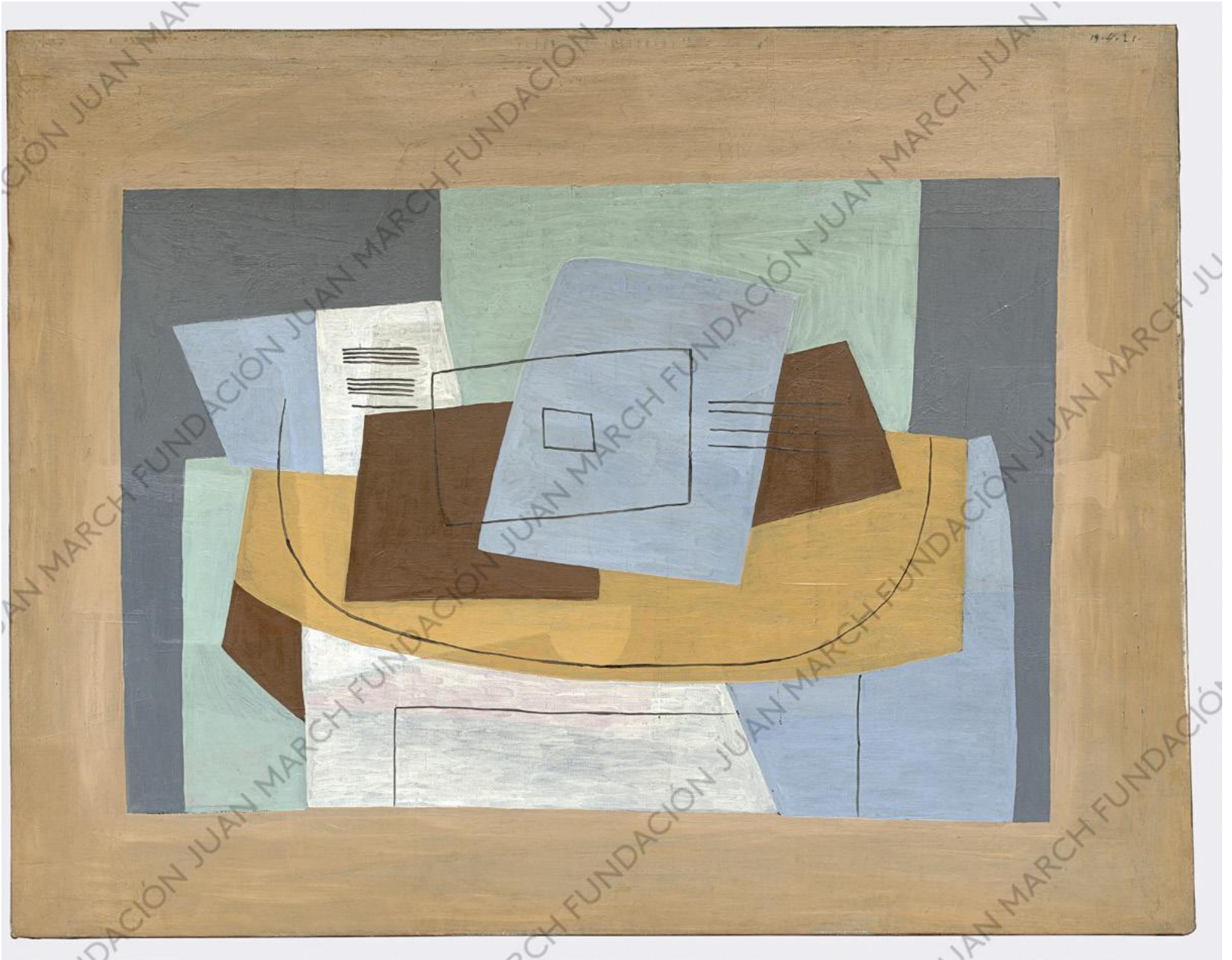
122

**Pablo Picasso**

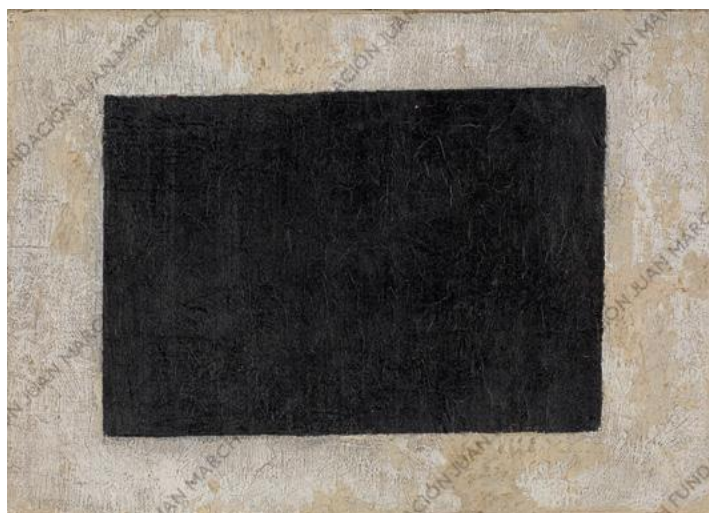
*Nature morte à la charlotte*  
[Naturaleza muerta con tarta  
charlota], 1924

Óleo sobre lienzo,  
54 x 65 cm

Centre Pompidou, Musée  
National d'art moderne-  
Centre de création  
industrielle, París. Legado de  
M. Maurice Meunier, 1955







---

123

**Pablo Picasso**

*Partiture musical et guitare*  
[Partitura musical y guitarra],  
1921

Óleo sobre lienzo,  
93 x 120 cm

Fundación Almine y Bernard  
Ruiz-Picasso para el Arte,  
Madrid

---

124

**Kazimir Malévich**

*Black Quadrilateral*  
[Cuadrilátero negro], 1915

Óleo sobre lienzo,  
17 x 24 cm

MOMus-Museum of Modern  
Art-Costakis Collection,  
Tesalónica



125

**Kazimir Malévich**

*Отъ кубизма и футуризма къ супрематизму. Новyi zhivopisnyi realizm* [Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo en pintura], n.º 1 (Mosú, 1916), portada

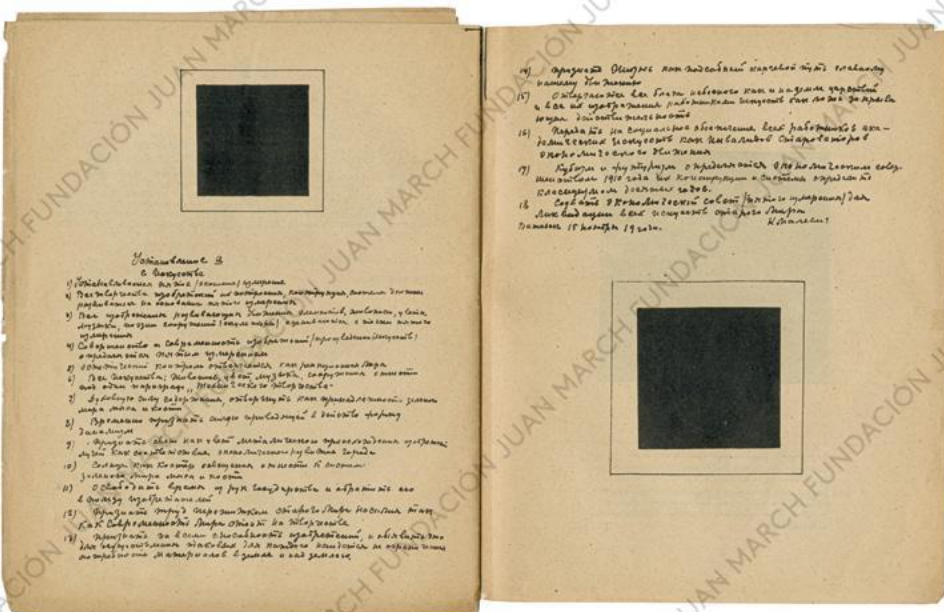
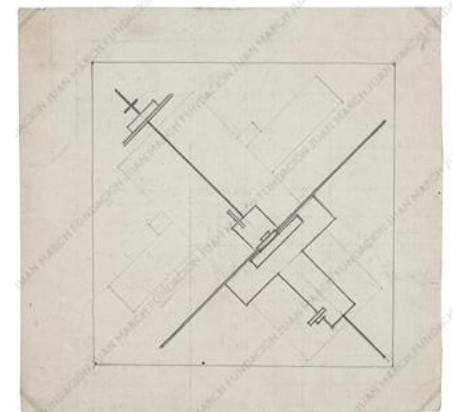
Revista, 18,2 x 13 cm

Archivo Lafuente





127  
**Kazimir Malévich**  
 Sin título, 1920-21  
 Lápis sobre papel,  
 14,7 x 14,1 cm  
 MOMus-Museum of Modern  
 Art-Costakis Collection,  
 Tesalónica



126  
**El Lissitzky y Kazimir Malévich**  
 O novykh sistemakh v iskusstve: Statika i skorost [Sobre los nuevos sistemas en el arte: estática y velocidad]. Vitebsk: Artel' khudozhestvennogo truda pri Vitsvomase (Vitebskikh svobodnykh masterskikh), 1919, portada y contraportada y pp. 30-31  
 Libro, 23,5 x 18,5 cm  
 Archivo Lafuente

128  
**Kazimir Malévich y Nikolai Punin**  
 Pervyi tsikl lektzii chitaniya na kratkosrochnnykh kursakh dlia uchitelei risovaniia [Primer ciclo de conferencias, destinado a cursos de corta duración para profesores de dibujo]. Petrogrado: Izo NKP, 1920, portada y contraportada  
 Libro, 22,7 x 15,2 cm  
 Archivo Lafuente





129

**Mikhail Lariónov**

*Blauer Rayonismus*  
[Rayonismo azul], 1915

Acuarela sobre papel,  
37,5 x 46,5 cm

Merzbacher Kunststiftung



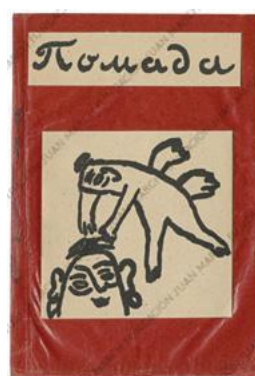
130

**Mikhail Lariónov**

*Roter Rayonismus*  
[Rayonismo rojo], 1913

Acuarela sobre papel,  
26,3 x 32,4 cm

Merzbacher Kunststiftung



131

**Aleksei Kruchenykh**  
(autor) y **Mikhail Lariónov**  
(ilustraciones)

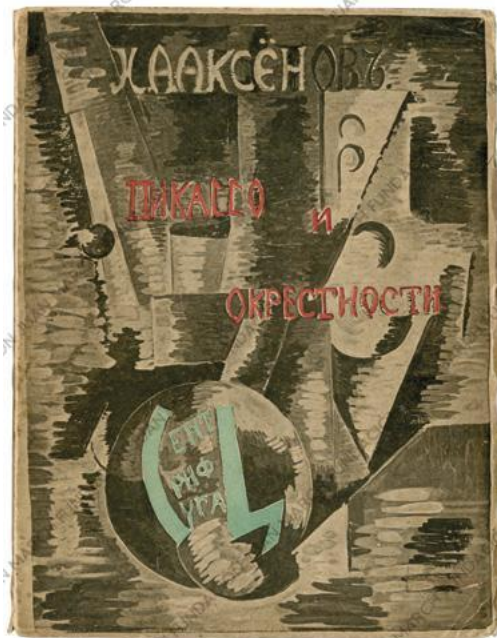
*Pomada*. Moscú: G. L.  
Kuzmin; S. D. Dolinskii,  
1913, portada y páginas  
interiores

Libro, 15,6 x 10,9 cm

Archivo Lafuente







132

**Aleksandra Ekster**

*Pikasso i okrestnosti*  
[Picasso y nosotros]. Moscú:  
Tsentrifuga, 1917, cubierta

Libro, 27 x 20,5 cm

Archivo Lafuente

133

**Aleksandr Rodchenko**

*Non-Representational  
Construction of Projected  
and Painted Surfaces of  
a Complex Composition  
with Colours* [Construcción  
no representacional de  
superficies proyectadas y  
pintadas de una composición  
compleja con colores], 1917

Acuarela-gouache y tinta  
sobre papel, 39,5 x 34,6 cm

MOMus-Museum of Modern  
Art-Costakis Collection,  
Tesalónica





---

134

**Aleksandr Rodchenko**

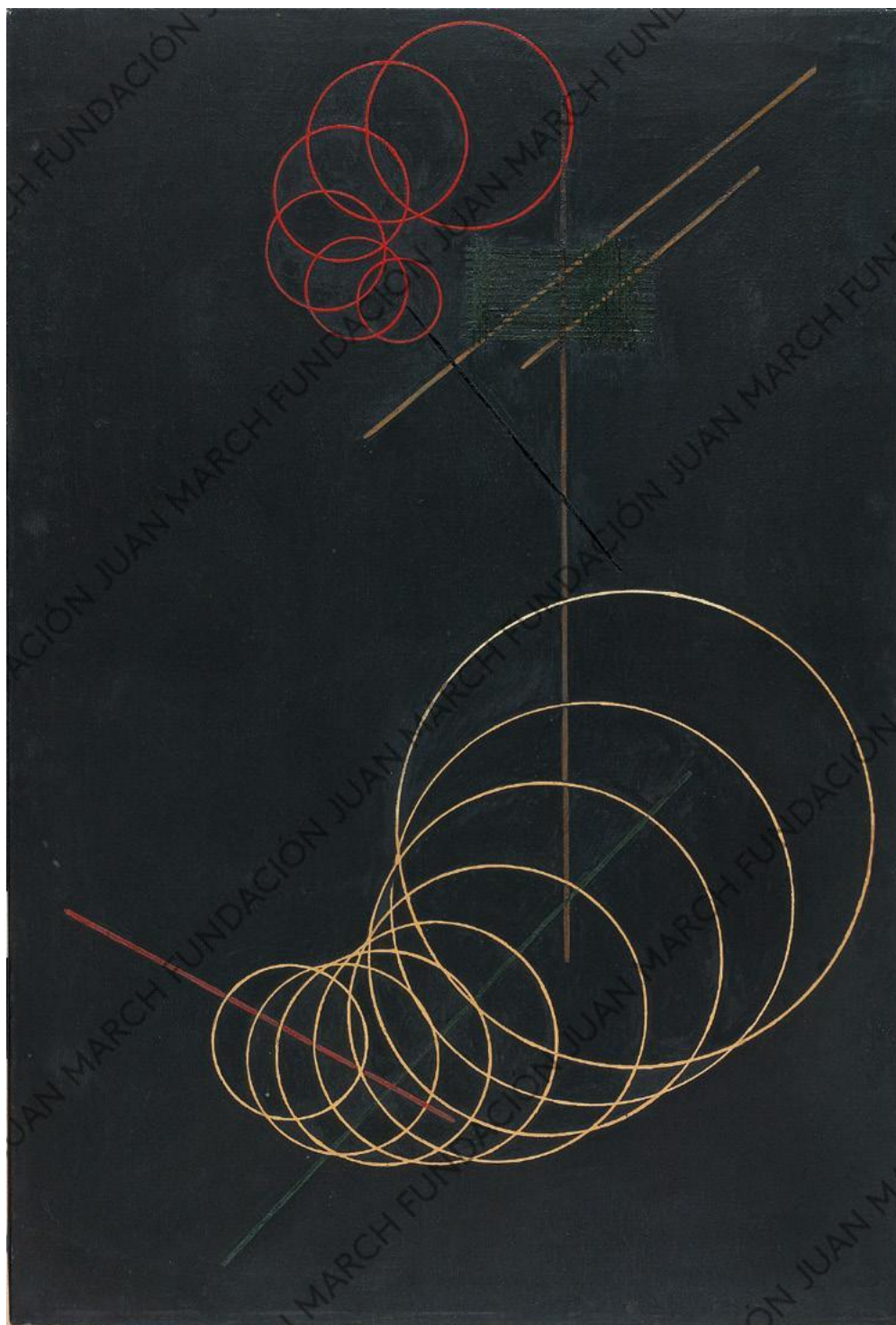
*Hanging Spatial Construction  
n.º 9 [Construcción espacial  
colgante n.º 9]*, c. 1910-21

Contrachapado  
de melocotonero,  
90 x 80 x 85 cm

---

Cortesía Galerie  
Gmurzynska, Zúrich





---

135  
**Aleksandr Rodchenko**  
*Linearism* [Linearismo], 1920  
Óleo sobre lienzo,  
102,5 x 69,7 cm  
MOMus-Museum of Modern  
Art-Costakis Collection,  
Tesalónica



137\*

Anónimo

Vladimir Tatlin con un asistente frente al modelo del *Pamiatnik III Internatsionala* [Monumento a la III Internacional], 1920

Fotografía. Copia de exposición

Archive Photos, Londres



136

Aleksandr Rodchenko

*LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv* [LEF: Revista del Frente Artístico de Izquierdas], n.º 2 (Moscú, abril-mayo 1923), portada

Revista, 23,2 x 15,6 cm

Archivo Lafuente

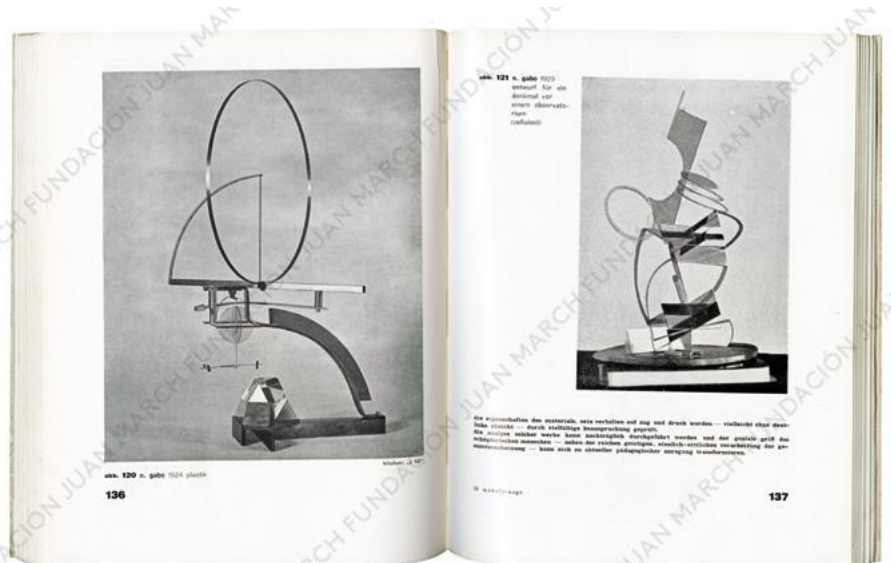
138

Naum Gabo

Esculturas, en Lázsló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Moholy-Nagy. Von Material zu Architektur*. Moholy-Nagy [Moholy-Nagy. Del material a la arquitectura]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 14 [Libros de la Bauhaus, 14]), 1929, cubierta y pp. 136-37

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente







---

139

**Vladimir Tatlin**

*Reconstruction d'un relief  
d'angle* [Reconstrucción  
de un relieve en ángulo],  
c. 1915

---

Hierro, acero y zinc,  
79 x 152 x 76 cm

---

Musée des Beaux Arts de  
Chambéry



---

140

**El Lissitzky**

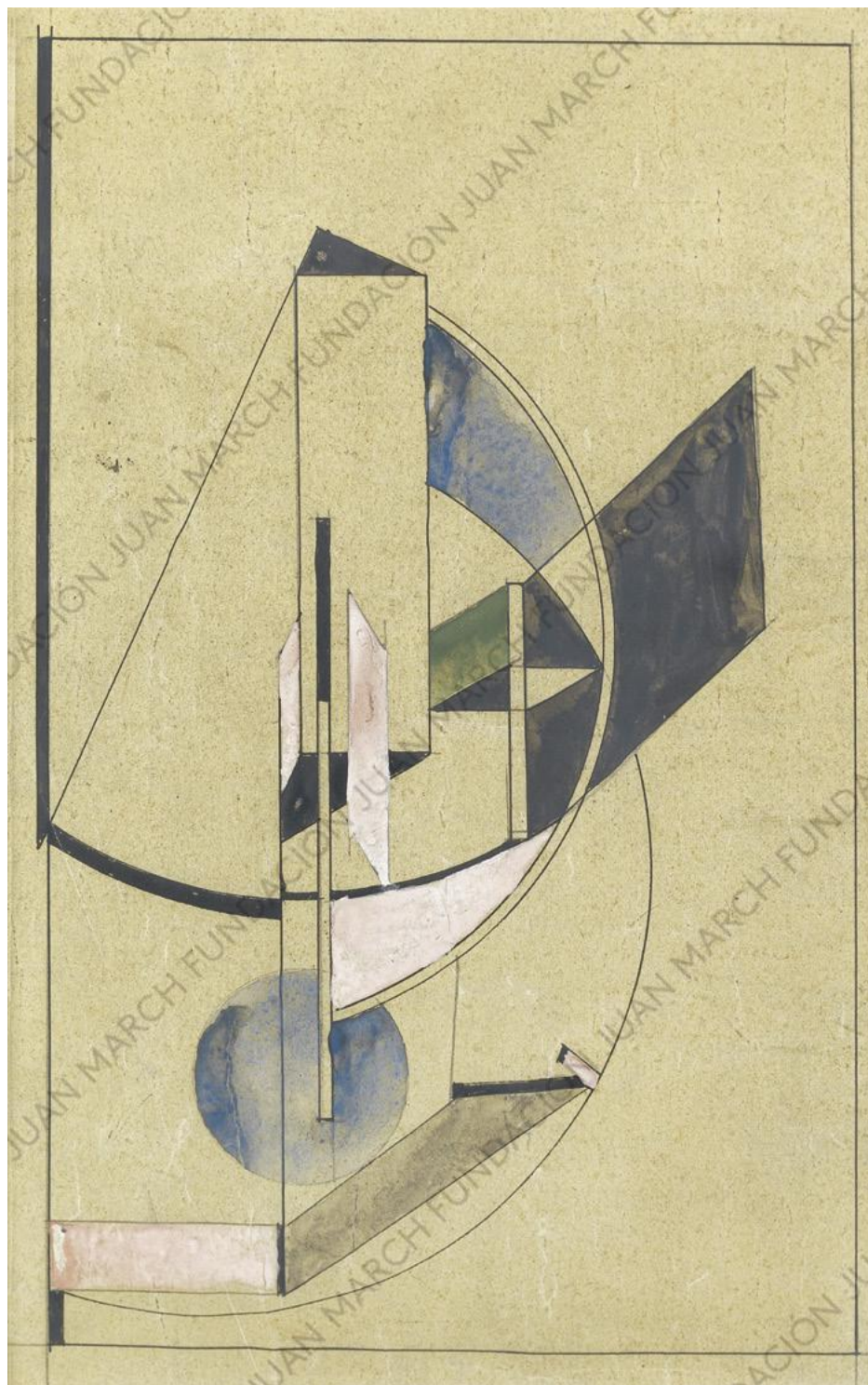
*Estudio para "Proun", 1920*

Litografía y lápiz sobre  
papel, 25,5 x 16 cm

---

Colección particular





---

141

**El Lissitzky**

Sin título, 1922

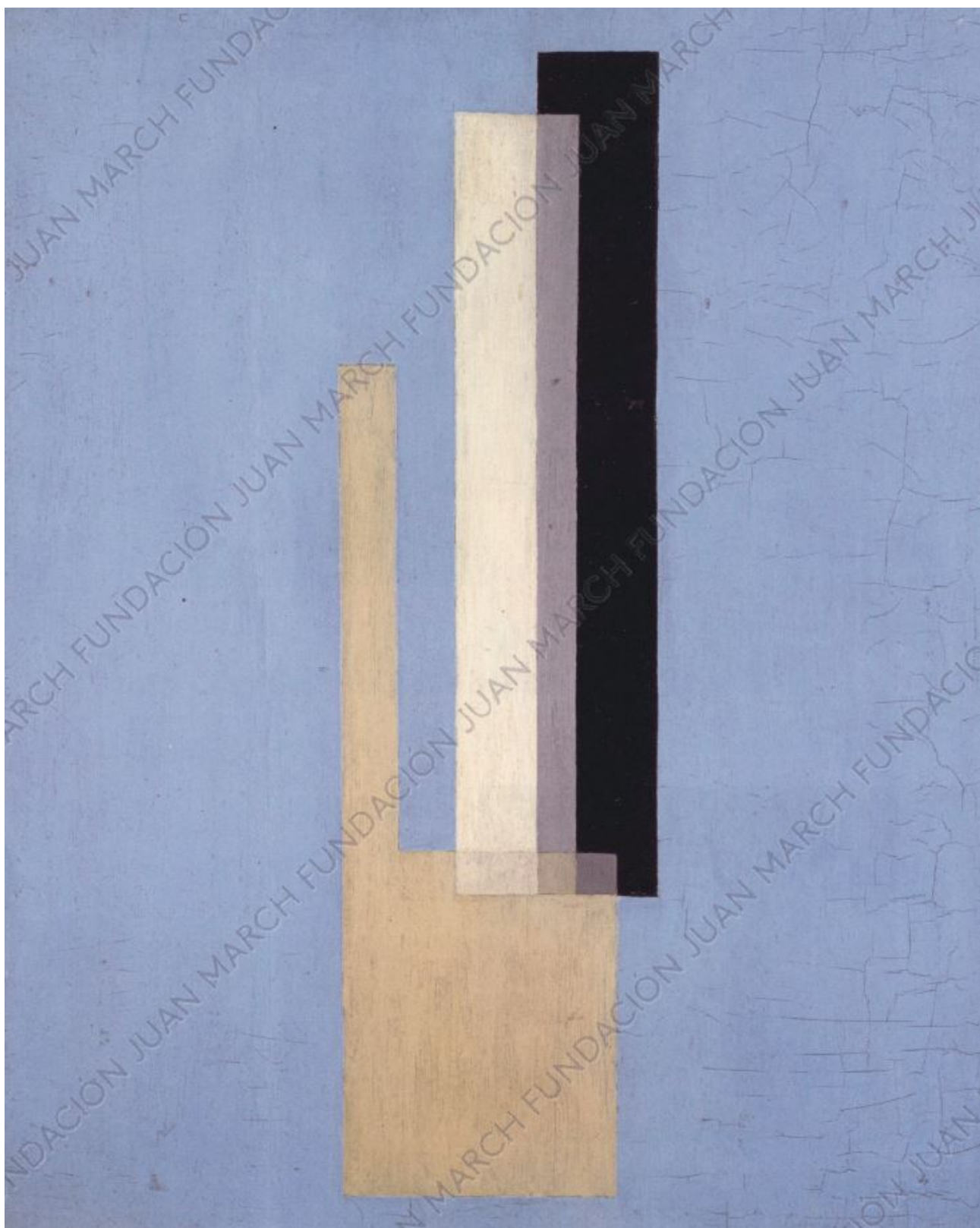
Acuarela y tinta sobre papel,  
26,5 x 17,5 cm

Colección particular









---

142

**El Lissitzky**

*Proun 4 B*, 1920

Óleo sobre lienzo,  
70 x 55,5 cm

Museo Nacional Thyssen-  
Bornemisza, Madrid

---

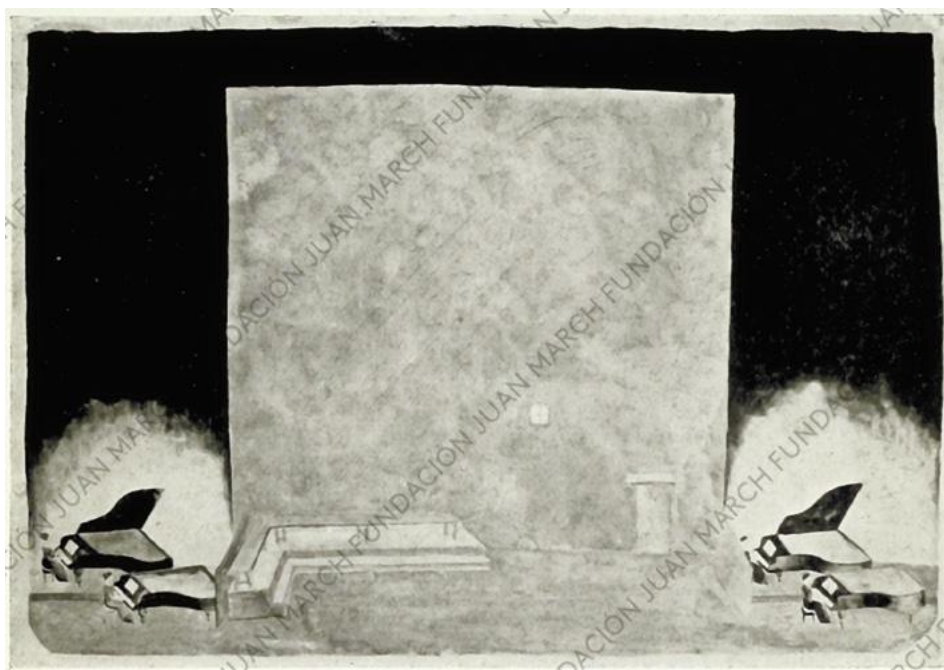
143

**László Moholy-Nagy**

*Konstruktion* [Construcción],  
1921

Óleo sobre tabla,  
61 x 49,2 cm

Fundación Privada Allegro



144\*

**Liubov Popova**

Escenografía de *Le Cocu magnifique* [El cornudo magnífico], obra de Fernand Crommelynck dirigida por Vsévolod Meyerhold, 1922

Fotografía. Copia de exposición

145\*

**Ignaty Nivinsky**

Escenografía de *Turandot* [La princesa Turandot], obra de Giacomo Puccini dirigida por Yevgeny Vakhtangov, 1922

Fotografía. Copia de exposición

146\*

**Varvara Stepanova**

Escenografía del tercer acto de *Smet' Tarelkina* [La muerte de Tarelkin], obra de Aleksandr Sukhovo-Kobylin dirigida por Vsévolod Meyerhold, c. 1922

Fotografía. Copia de exposición

Cortesía Museo Estatal Central de Teatro  
A. A. Bakhrushin, Moscú

147\*

**Natalia Goncharova**  
(escenografía) y **Claude Harris** (fotografía)

Escenografía de *Les Noces* [Las bodas] (1922), en Michel Georges-Michel, *Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev* [Los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev]. París: Pierre Vorms, 1930, p. 17

Libro

Cortesía UCLA Library, Los Ángeles



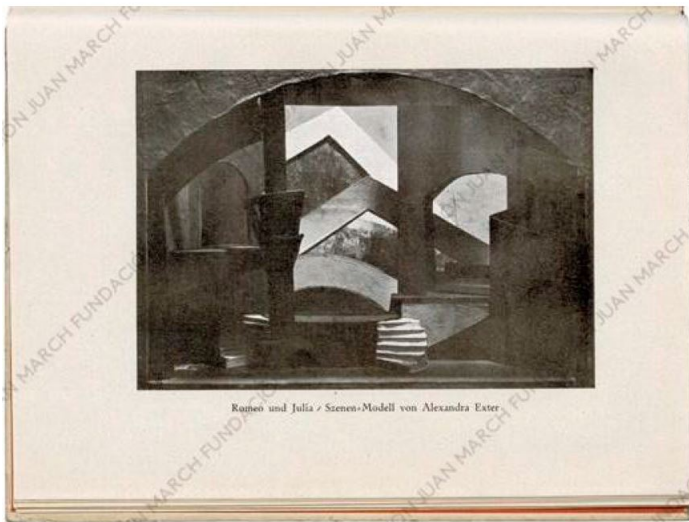
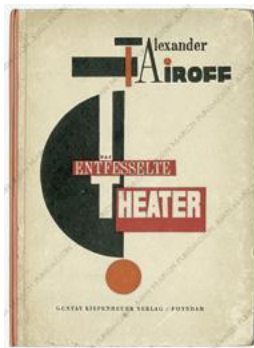
148

El Lissitzky

Cubierta, en Aleksandr Tairov, *Das entfesselte Theater* [El teatro desatado]. Postdam: Gustav Kiepenheuer, 1923

Libro, 25 x 18 cm

Colección Adolfo Autric



Romeo und Julia / Szenen-Modell von Alexandra Ester



Salome / Die drei Sadduzäer / Kostüm-Skizzen von Alexandra Ester

149

Aleksandra Ekster

Escenografía de *Romeo y Julieta* y figurín para *Salomé*, en Aleksandr Tairov, *Das entfesselte Theater* [El teatro desatado]. Postdam: Gustav Kiepenheuer, 1923, pp. 93 y 25

Libro, 25 x 18 cm

Archivo Lafuente



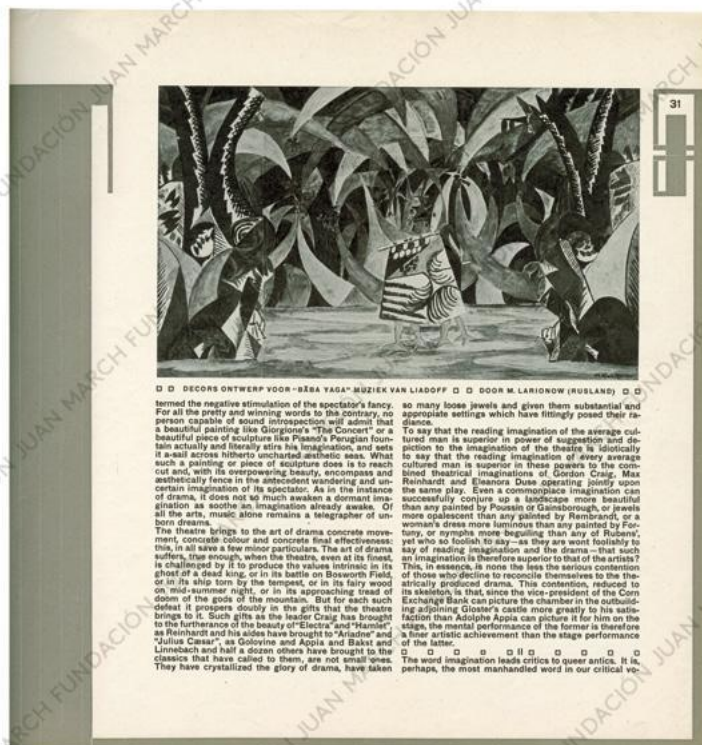
150

Mikhail Larionov

Escenografía de *Baba-Yega* de Larionov, en Hendricus Theodorus Wijdeveld (ed.), *Wendingen* [Giros], vol. 4, n.º 9-10 (Ámsterdam, 1921), portada y p. 31

Revista, 33 x 33 cm

Archivo Lafuente



termed the negative stimulation of the spectator's fancy. For all the pretty and winning words to the contrary, no person capable of sound introspection will admit that a beautiful piece of sculpture like Pisano's Perugian fountain actually and literally stirs his imagination, and sets it a-sail across hitherto uncharted aesthetic seas. What such a painting or piece of sculpture does is to reach out and, with its overpowering beauty, encompass and aesthetically fence in the antecedent wandering and uncertain imagination of its spectator. As in the instance of drama, it does not so much awaken a dormant imagination as soothe an imagination already awake. Of all the arts, music alone remains a telegrapher of unborn dreams.

The theatre brings to the art of drama concrete movement, concrete colour and concrete final effectiveness: this, in all save a few minor particulars. The art of drama suffers, true enough, when the theatre, even at its finest, is challenged by it to produce the values intrinsic in its ghost of a dead king, or in its approaching dread of doom of the gods of the mountain. But for such such defeat it prospers doubly in the gifts that the theatre brings to it. Such gifts as the leader Craig has brought to the furtherance of the beauty of *Electra* and *Hamlet*, as Reinhardt and his aides have brought to *Ariadne* and *Julius Caesar*, as Golovine and Apollé and Bakst and Lindebach and half a dozen others have brought to the classics that have called to them, are not small ones. They have crystallized the glory of drama, have taken so many loose jewels and given them substantial and appropriate settings which have fittingly posed their fascinations.

To say that the reading imagination of the average cultured man is superior in power of suggestion and disposition to the imagination of the theatre is idiotically to say that the reading imagination of every average cultured man is superior in these powers to the combined theatrical imaginations of Gordon Craig, Max Reinhardt, and Eleonora Duse operating jointly upon the same play. Even a commonplace imagination can successfully conjure up a landscape more beautiful than any painted by Poussin or Gainsborough, or jewels more opalescent than any painted by Rembrandt, or a woman's dress more luminous than any painted by Botticelli, or myths more beguiling than any of Rubens', yet who so foolish to say—as they are wont foolishly to say of reading imagination and the drama—that such an imagination is therefore superior to that of the artist? This, in essence, is none the less the serious contention of those who decline to recognize themselves to the theatrically produced drama. This contention, reduced to its skeleton, is that, since the vice-president of the Corn Exchange Bank can picture the chamber in the outbuilding adjoining Gloster's Castle more graphically to his satisfaction than Adolphe Appia can picture it for him on the stage, the mental performance of the former is therefore a finer artistic achievement than the stage performance of the latter.

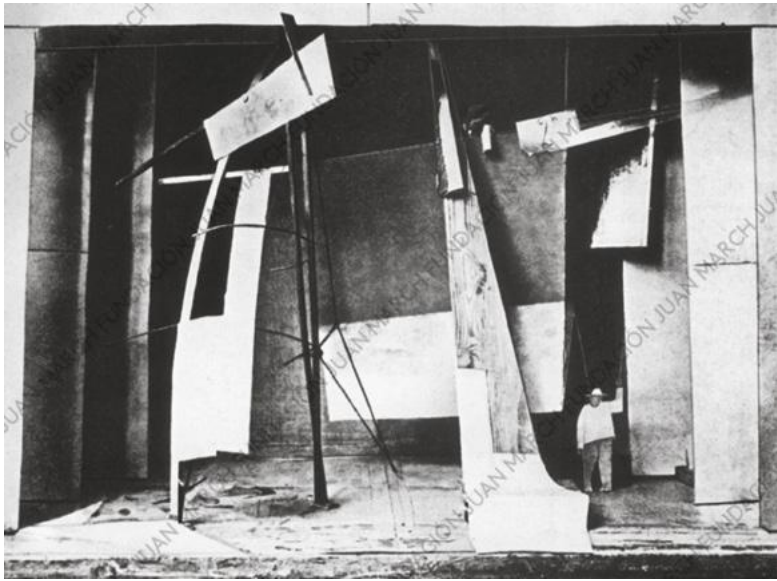
The word imagination leads critics to queer antics. It is, perhaps, the most man-handled word in our critical vo-

151\*

Vladimir Tatlin

Escenografía de *Zangezi*, de Velimir Khlebnikov, 1923

Fotografía. Copia de exposición



152\*

Natalia Goncharova (artista) y Claude Harris (fotografía)

Vestuario para *La Nuit sur le mont chauve* [Una noche en el monte pelado], obra de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev dirigida por Bronislava Nijinska, 1924

Fotografía. Copia de exposición

Cortesía de Library of Congress, Washington, Music Division



153\*

Aleksandra Ekster

Vestuario y decorados de *Aélita. Reina de Marte*, dirigida por Yakov Protazanov, 1924

Fotograma

Cortesía National Film and Sound Archive of Australia

154\*

Georgy Yakulov

Construcciones para *Le Pas d'acier* [El paso de acero] de Serguéi Prokofiev, en *XXI Saison des Ballets Russes de Serge de Diaghilev* [XXI temporada de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev]. París: Théâtre Sarah-Berhardt, 1928, p. 6

Programa de mano, 30 x 22 cm

Cortesía UCLA Library, Los Ángeles



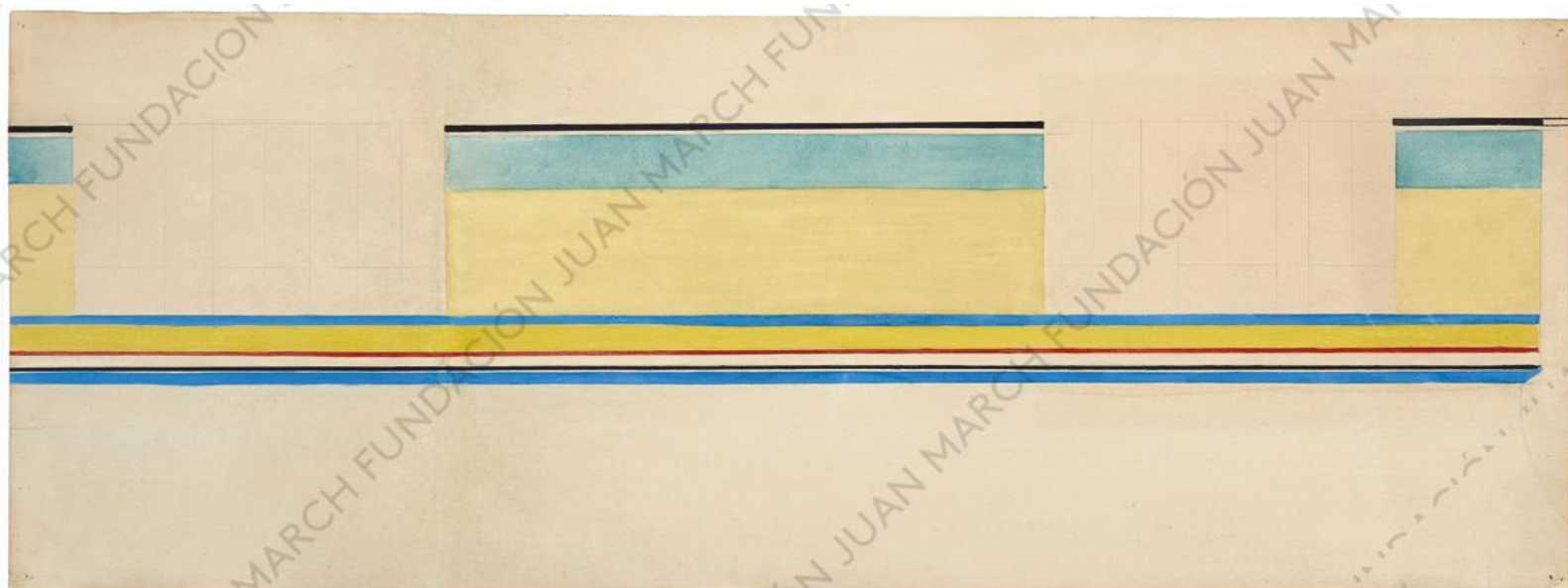
155

**Kazimir Malévich y Anna Leporskaya**

Diseño para la decoración de un muro en el Teatro de la Comedia Musical de la Casa Estatal del Pueblo (Gosnadrom), 1931

Lápiz y gouache sobre papel, 31 x 87 cm

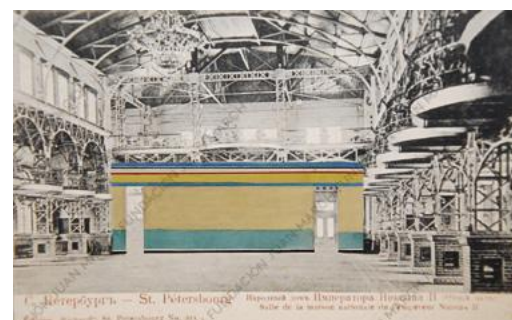
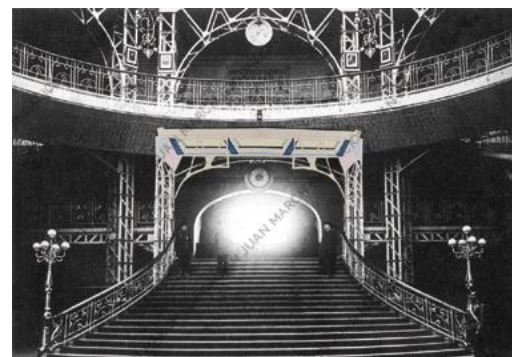
Cortesía Galerie Gmurzynska, Zúrich



156\*

Renderización basada en los diseños originales de Kazimir Malévich y Anna Leporskaya para el Teatro Rojo de Leningrado, 1931

Cortesía Galerie Gmurzynska, Zúrich



157\*

**Iraklii Il'iç Gamrekeli**

Escenografía de *Anzor*, obra de Sandro Shanshiashvili, 1930

Fotografía. Copia de exposición







**158**  
**Jacques Villon**  
*Noblesse* [Nobleza], 1922  
 Óleo sobre lienzo,  
 73 x 54 cm  
 Colección particular.  
 Cortesía Galerie Louis Carré  
 & Cie, París

**159**  
**Antoine Pevsner**  
*Composition* [Composición],  
 1923  
 Óleo sobre cartón,  
 52 x 35 cm  
 Centre Pompidou, Musée  
 national d'art moderne-  
 Centre de création  
 industrielle, París. Donación  
 de la Sra. Pevsner, 1964



**160**  
**Albert Gleizes**  
*Ecuyère* [Jinetea], c. 1920-23  
 Óleo sobre lienzo,  
 130 x 93 cm  
 Centre Pompidou, Musée  
 national d'art moderne-  
 Centre de création  
 industrielle, París. Adquirido  
 en 1951

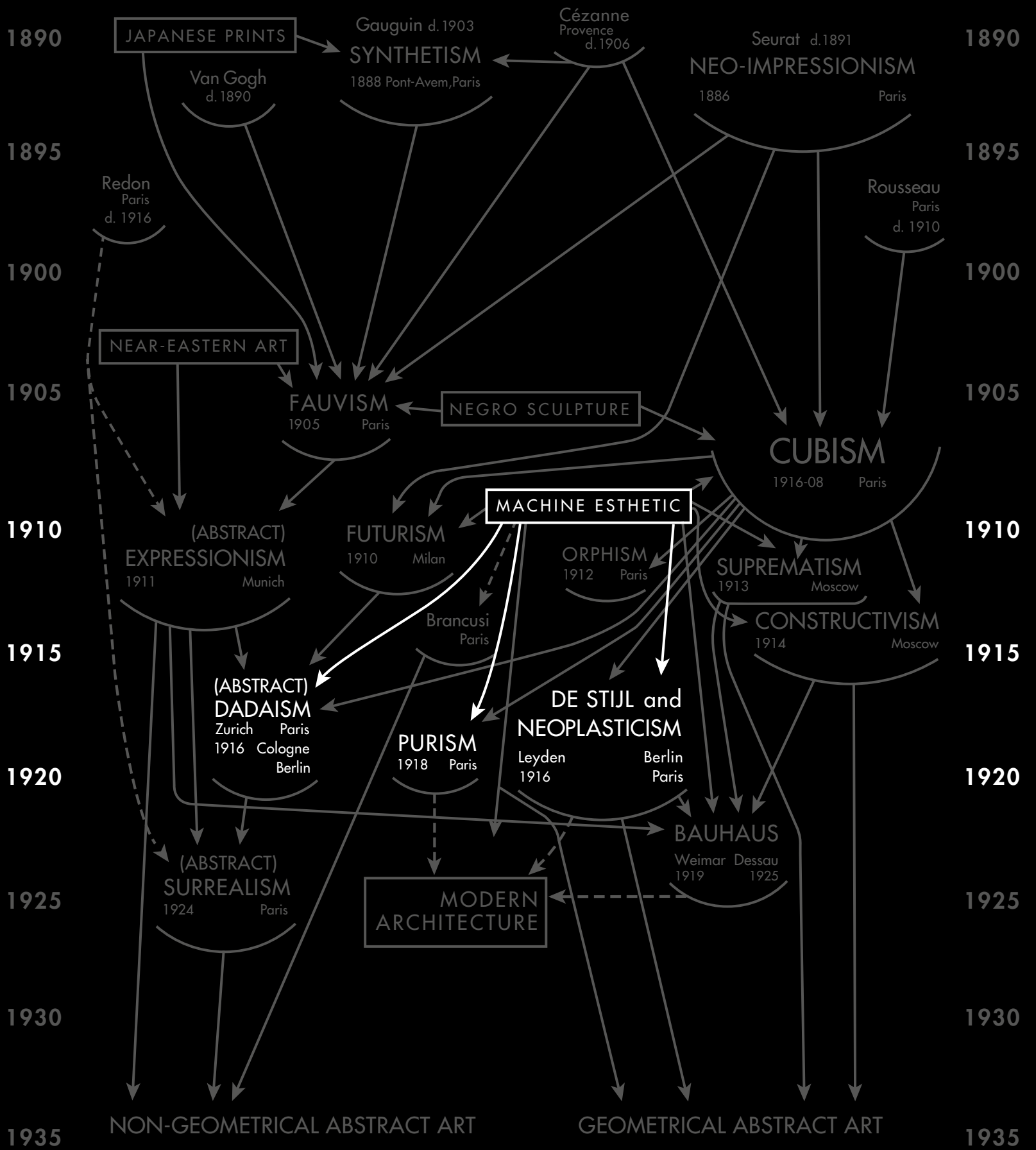


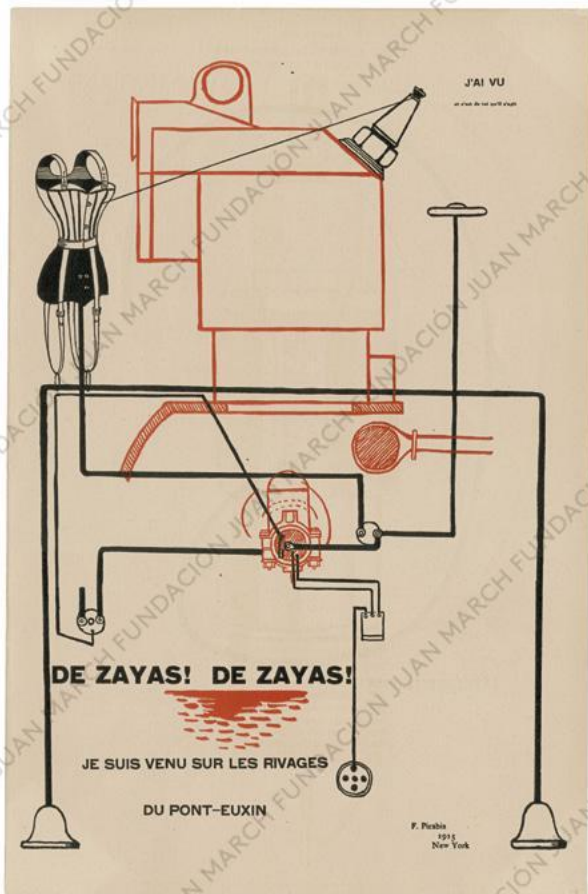


2.3

DE LA ESTÉTICA DE LA  
MÁQUINA A DADÁ, EL PURISMO Y DE STIJL  
(1910-1920)







161

**Francis Picabia**

"De Zayas! De Zayas!", en 291, n.º 5-6 (Nueva York, julio-agosto de 1915), p. 4  
Revista, 43,7 x 28,8 cm  
Archivo Lafuente

162

**Francis Picabia y Tristan Tzara**

*Dadaphone* [Dadáfono], n.º 7 (París, marzo de 1920), portada  
Revista, 27 x 18,9 cm  
Archivo Lafuente



163

**T. A. C. U. Co.**

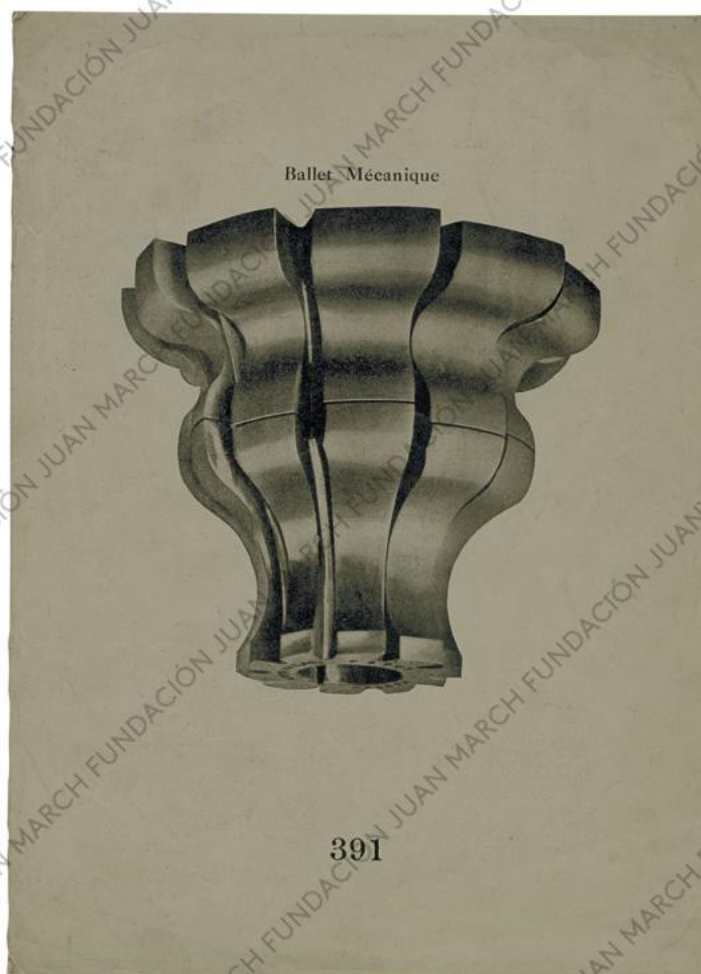
Dos exprimidores Wear-Ever de T. A. C. U. Co. (The Aluminum Cooking Utensil Company of New Kensington, Pennsylvania), c. 1920

Aluminio, 23 x 12 x 23,5 cm y 12 x 12 x 22 cm

Colección Adolfo Autric



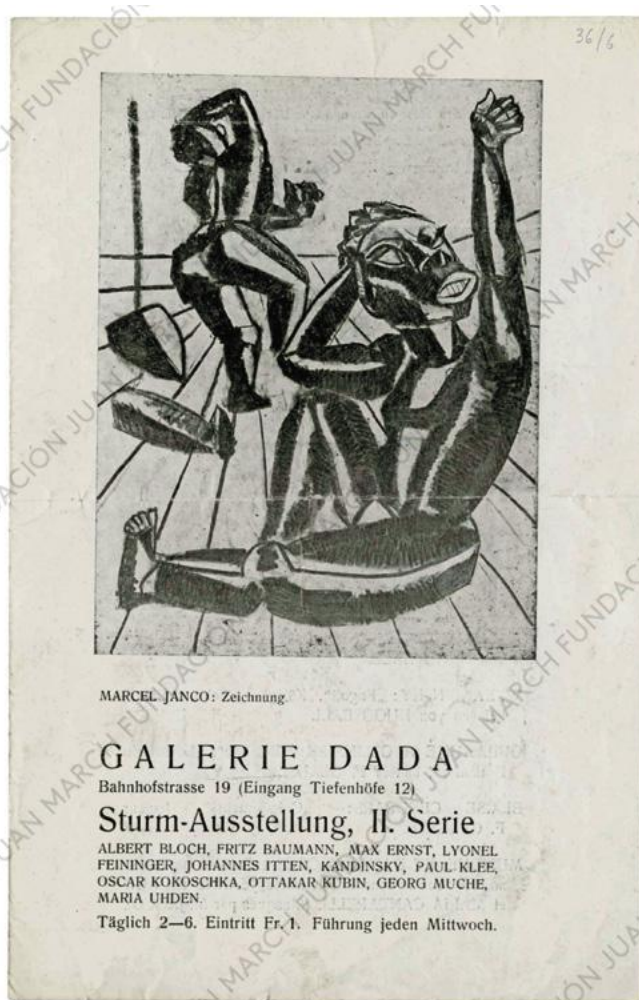




**164**  
**Francis Picabia**  
391, n.º 7 (Nueva York, 1917), portada  
Revista, 36,1 x 26,1 cm  
Archivo Lafuente

**165\***  
**Anónimo**  
God [Dios], 1932  
Fotografía de la escultura de Morton Livingston Schamberg  
God  
Philadelphia Museum of Art Library & Archives, Filadelfia





MARCEL JANCO: Zeichnung.

**GALERIE DADA**

Bahnhofstrasse 19 (Eingang Tiefenhöfe 12)

**Sturm-Ausstellung, II. Serie**

ALBERT BLOCH, FRITZ BAUMANN, MAX ERNST, LYONEL FEININGER, JOHANNES ITTEN, KANDINSKY, PAUL KLEE, OSCAR KOKOSCHKA, OTTAKAR KUBIN, GEORG MUCHE, MARIA UHLEN.

Täglich 2-6. Eintritt Fr. 1. Führung jeden Mittwoch.

166

Figura *janus* protectora del clan kabeja de la etnia Hemba, estilo Niembo (Hemba septentrional, República del Congo), primer tercio del siglo XX

Madera con pátina oscura brillante, 23 cm

Colección Antonio Onrubia

167

**Marcel Janco**

*Sturm-Ausstellung, II. Serie* [Exposición Sturm, II. Serie] [folleto expo. Galerie Dada, Zürich, 17 de marzo-7 de abril], 1917, portada

Folleto, 22,4 x 14,4 cm

Archivo Lafuente





---

168

**Hans (Jean) Arp**

*Madame Torse mit Wellenhut*  
[Madame Torse con sombrero  
ondulado], 1916

Madera, 40,6 x 26,3 cm

Hermann und Margrit Rumpf-  
Stiftung. Kunstmuseum Bern,  
Berna

## (ABSTRACT) DADAISM

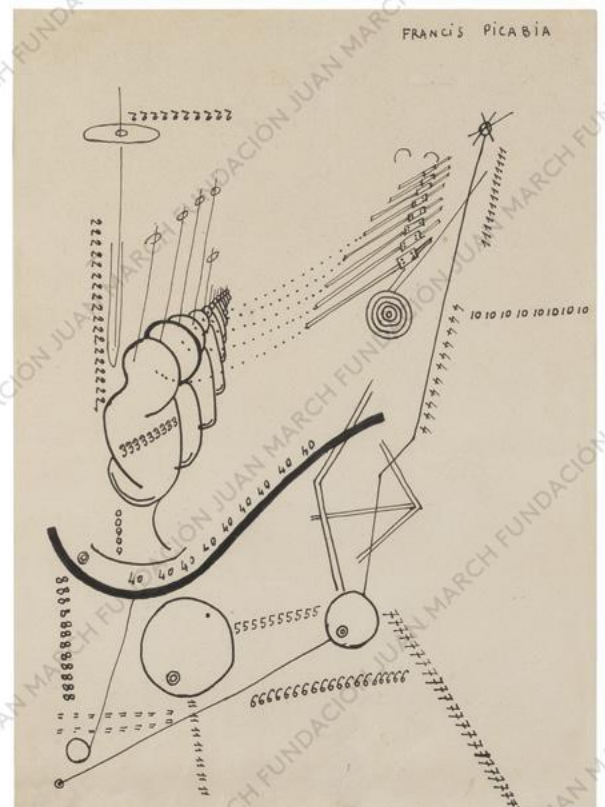


**169**  
**Marcel Duchamp**

*The Nine Malic Moulds* [Los nueve moldes málicos],  
c. 1914  
Aguafuerte, 33 x 25 cm  
Colección particular

**170**  
**Francis Picabia**

Sin título, 1918  
Tinta sobre papel, 19 x 26 cm  
Colección José María  
Jiménez-Alfaro



**171**  
**Francis Picabia**

291, n.º 2 (Nueva York, abril  
de 1915), portada  
Revista, 48 x 31,8 cm  
Archivo Lafuente



# 291

No. 2 10 cents April, 1915

### MOTHERHOOD A CRIME:

In the New York Sun of March 6th the following notice appeared concerning a sensational suicide in New Haven:  
New Haven, March 6.—"The motive that drove Lillian May Cook to end her life with a bullet was to escape shame. Had she lived she would have become a mother."  
This is but one of a thousand such incidents which occur every week. Should not this dramatically condensed report of the tragedy of a girl's life receive more than passing attention? We go to see Brieux's *Maternity* at the theatre. We applaud and adjourn to a thè dînant. When it comes to the test what do we DO?

### DO NOT DO UNTO OTHERS:

The United States are very indignant at the restrictions placed upon their over-sea commerce by the Nations at War.  
Do they realize how other nations feel about the restrictions imposed upon foreign importations IN TIME OF PEACE by the many objectionable features of the administrative parts of our tariff laws?

### THE ACADEMY:

John W. Alexander states as his reason for resigning the presidency of the New York Academy of Design that he is tired of his fruitless campaign to obtain larger quarters in which to display the productions of New York artists.  
The spring exhibition of the Academy does not convince us that we miss much by not seeing more canvases of the standard of those shown.  
We might parody the answer of Socrates to those who wondered at the small size of the house he had built for himself. "Would that the present SMALL quarters of the Academy (four large rooms) were filled with works of Art."  
Must we have quantity instead of quality?  
What we really want is more art and less paint.

### VALUES IN ART:

There was a great turmoil and indignation when the art collectors learned that a dealer had included a number of pieces from his own stock in the Arthur L. Hoo Collection when it was offered for sale at auction at the American Art Galleries.  
We do not think this dealer's method should be encouraged . . .  
But . . .  
We would like to know how much artistic merit an old oriental specimen loses when it is discovered that it was formerly owned by Mr. X instead of Mr. Y.

### NEW MUSIC:

The musical composition written by Albert Savinio, published in this number of 291, should be called *New Music* rather than *Modern Music*. Savinio has devoted himself to finding the place of music among the modern arts. He does not try to express in music either a state of consciousness or an image. His music is not harmonious or even harmonized, but DISHARMONIOUS. Its structure is based on drawing. His musical drawings are, most of them, very rapid and DANCANTS, and belong to the most discordant styles, for this composer thinks that a sincere and truthful musical work must have in its formation the greatest variety of musics—**ALL THAT WHICH ONE HEARS**—all that which the ear imagines or remembers.  
He does not invent, he discovers the significance of all sorts of sounds and uses them to create an emotive source.  
"La Passion des Rotules" is No. 12 in a series of "Chants Étranges" which has for its title "BELLOVES FATALES."

### "LES SOIRÉES DE PARIS"

We forgot to state that the "Idéogramme" by Guillaume Apollinaire, published in the first number of "291," was originally printed in the French publication "Les Soirées de Paris."

### MODERN MUSIC:

Mr. Leo Ornstein displays in his music the mentality of an artist top-maker. He has preserved from his career as a child, wonder, the child element. His musical compositions are top imitations. Although they are intricate in their structure, the spirit has the naive charm of a child imitating what strikes his attention. Nevertheless he has brought us a breath of the intentions of modern thought as applied to music.

### COLOR MUSIC:

Nothing was proved on the question of the relationship of color to music in the concert given by the Russian Symphony Orchestra at Carnegie Hall on March 20th. The experiment as it was performed was absolutely unsuccessful. The idea that two sensations of such different character as those produced by the organs of sight and by the organs of hearing could be

mingled to form one sensation that would be either the addition or the conjugation of the two, still remains a theory. What has been demonstrated up to the present, is, that of two simultaneous sensations one always predominates to the detriment of the other.  
Probably, with the appropriate apparatus, and with a sufficient brain education the problem can be solved. The POTES is not denied even by theologians. But until now, all the experiments on this subject have left it a hypothesis.

### THE FLOWER SHOW—FLORISTS:

The flower show in Paris is an event in the world of art as well as horticulture. The show in New York demonstrates that we are at least five years behind Europe from the horticultural standpoint and from the other standpoint.  
To be, what a mess!  
Why?—We have imported excellent craftsmen, gardeners, and the show was one of magnificent specimens of grower's skill. Would you expect a master-plumber to be very strong on a Louis Quinze Salon? That good gardener of yours is trying the artistic. Now for the honor and glory of his craft discourage him. His model is the New York florist. There are no florists in New York. A florist is an artist. We have flower dealers. Watch their windows: Crochery and bric-a-brac . . . the latest—Help!

### AN OPPORTUNITY MISSED:

The Carroll Galleries are to be congratulated on having shown a small number of Picasso paintings which were truly representative of the artist's early work. These paintings have now passed into private hands. There is cause for regret in the fact that the Metropolitan Museum of Art did not avail itself of this opportunity to acquire worthy examples of Picasso's paintings at a reasonable figure.  
The policy of the Museum seems to be to close its doors to fine examples of paintings until they have so risen in value as to become scarce and difficult to acquire. The Museum

then complains that it cannot afford to purchase them.  
It is impossible for the Museum to obtain advice from men with the eye and understanding that discern artistic merit as distinct from monetary value?

### PUBLIC SPIRIT:

The daily papers have had much to say about George Grey Bernard's disinterested action in offering to replace at his own expense the two groups "Art" and "History" in front of the New York Public Library.  
He puts the cost at from \$15,000 to \$20,000. Incidentally he is bringing suit against the firm who spoiled his work, for \$50,000.  
"I am bringing this suit for \$50,000 simply to secure publicity," says Mr. Bernard.  
Let us hope that when all accounts are settled and new orders booked, Mr. Bernard will not be "out of pocket."

### THUMBS DOWN:

On March 15th, Beachy fell to death with his aeroplane in San Francisco Bay while accomplishing a spectacular flight for the entertainment of thousands of spectators.  
On March 17th, Frank Stiles fell 150 feet to his death while performing a feat in his aeroplane for a film company.  
The American public is very indignant at the loss of innocent lives on the battlefields of Europe.  
Bull fights are prohibited on U. S. territory. Our kind hearts rebel at the idea of cruelty to animals.  
But the Public must be amused.

### ECONOMIC LAWS AND ART:

There are many things in the Montross Show of American Moderns which tempt the critic to lay about him and stay unmercifully, but as a unit the Exhibition is unquestionably both interesting and significant. The mere fact that such an exhibition can take place on Fifth Avenue

where tents must be paid, is an important indication of the change of the public attitude, and the added fact that the gallery was usually crowded at twenty-five cents per head, shows that the interest is not spotty but widespread. In short, it is safe to announce that cubism or futurism, or whatever else these men call their work, is not only beginning to pay its way, but is undergoing the trying ordeal of being the fashion.

The obvious question is: "Who took the lead the artists or the public?" In other words, is American cubism, or futurism, so sincere an expression that the speedy conversion of the public to its serious consideration was inevitable, or did the public interest, aroused by 291 and the big Armory Exhibition of French Moderns, create a demand which our men are trying consciously or unconsciously to supply? Judging from results in the Montross exhibition, both kinds of influence are present, thus leading to the buying public an interesting opportunity of furthering modern thought by weeding out the true from the false, and to those who have reached a conclusion as to the critical faculties of the public, an opportunity of prophesying some of the future developments of modern art in America.

## 291

**PUBLISHED TWELVE TIMES A YEAR.**—Twelve numbers ONE DOLLAR.—Special edition limited to one hundred copies on special paper.—Twelve numbers FIVE DOLLARS.—Single copies ONE DOLLAR. Published by "291", 291 Fifth Avenue, New York, N. Y.—MAKE ALL REMITTANCES TO PAUL B. HAVILAND. Sample copy sent FREE on request to you or your friends. Requests for copies of PARTICULAR NUMBERS should be accompanied by TEN CENTS IN POSTAGE STAMPS.







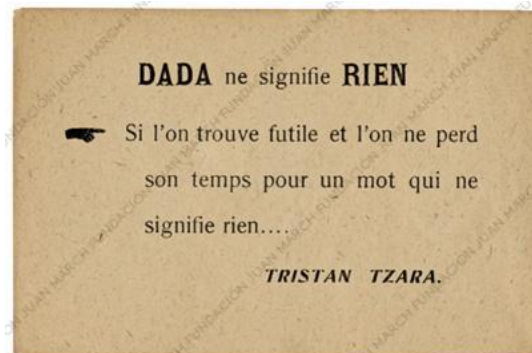
172

**Tristan Tzara y Paul Eluard**

*DADA Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire* [DADA Sociedad Anónima para la explotación del vocabulario]. [París]: s. l. [1919]

Impreso, 7 x 10,5 cm

Archivo Lafuente



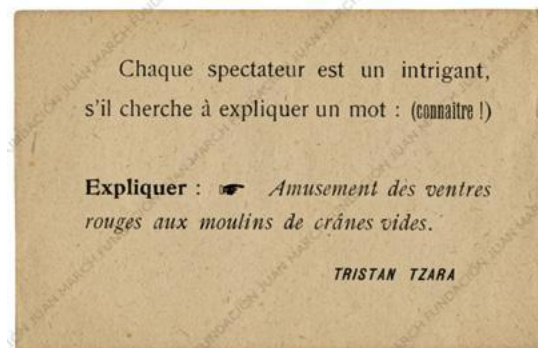
173

**Tristan Tzara y Paul Eluard**

*DADA ne signifie RIEN* [DADA no significa NADA], [París]: s. l. [1919]

Impreso, 7 x 10,5 cm

Archivo Lafuente



174

**Tristan Tzara y Paul Eluard**

*Chaque spectateur est un intrigant, s'il cherche à expliquer un mot* [Todo espectador es un intrigante, si busca explicar una palabra]. [París]: s. l. [1919]

Impreso, 7 x 10,5 cm

Archivo Lafuente



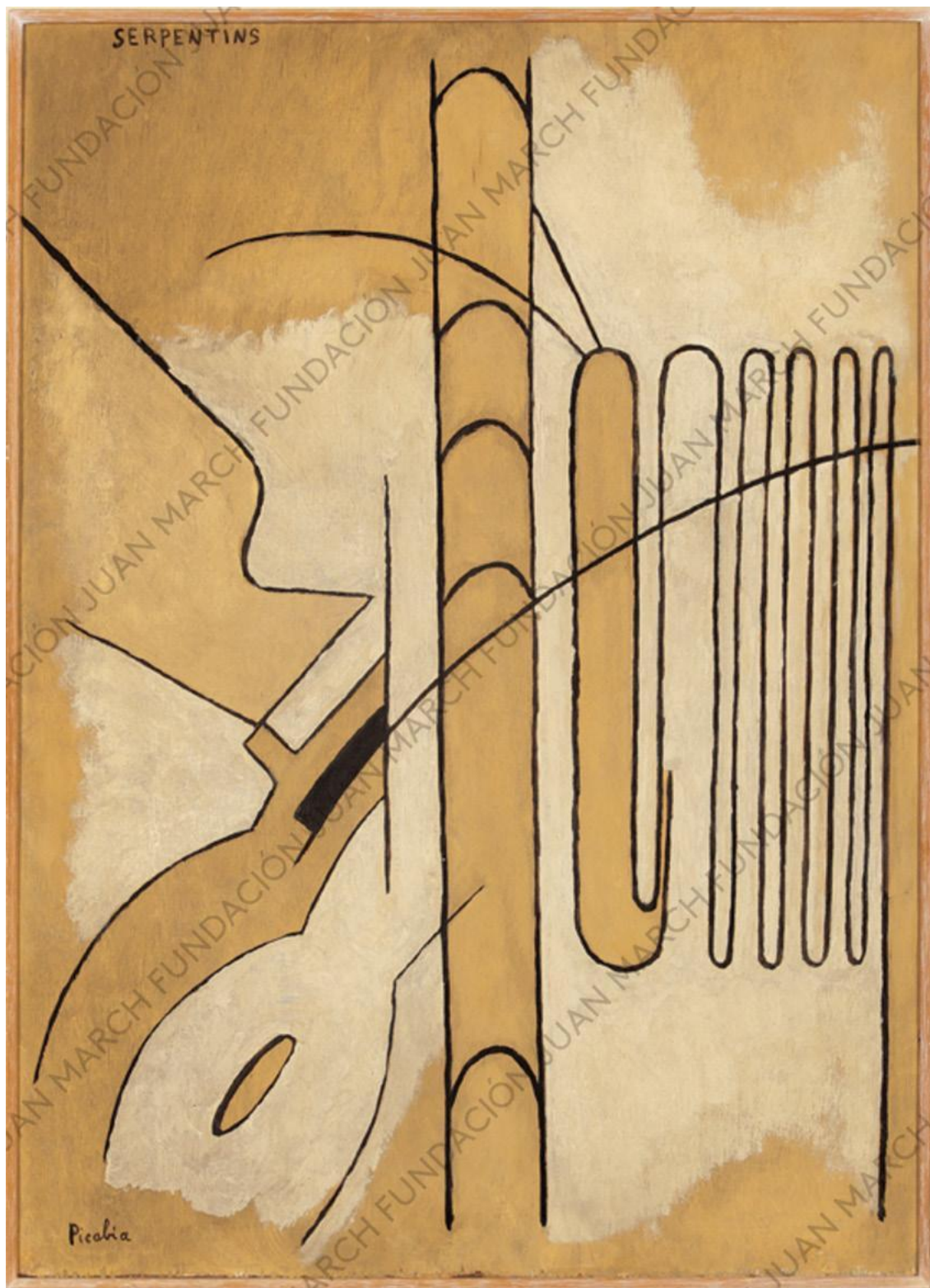
175

**Hans Richter**

*Rhythmus 21* [Ritmo 21], 1921

Película de 16 mm, duración 3', 22" (DVD copia del original)





---

176

**Francis Picabia**

*Serpentins* [Serpentinas],  
1922

Óleo sobre tabla,  
64,7 x 46,6 cm

Galerie Ronny Van de Velde,  
Berchem (Amberes)



177

**Kurt Schwitters**

*Merzbild 14B, Die Rose*  
[Merzbild 14B, La rosa],  
1919

Papel, cartón, tela, lazo,  
encaje, chapa, moneda,  
cuerda y pintura sobre  
madera, 16,4 x 14,1 cm

Colección particular

178

**Kurt Schwitters**

*Gaahden*, 1922

Dibujo Merz-collage, papel  
de seda y papel sobre papel,  
19,2 x 13,1 cm

Colección Navarro Valero.  
Cortesía Galería Leandro  
Navarro, Madrid





179

**Kurt Schwitters**

*Ohne Titel (Oval)* [sin título  
(Ovalado), c. 1925-26

Collage en papel de  
embalaje, 37 x 31,9 cm

Cortesía Galerie  
Gmurzynska, Zúrich

MACHINE ESTHETIC

CUBISM

DE STIJL and NEOPLASTICISM



180

**Piet Mondrian**

*Composition with Red, Black, Yellow, Blue and Grey*  
[Composición en rojo, negro, azul y gris], 1921

Óleo sobre lienzo,  
80 x 50 cm

Colección Kunstmuseum Den  
Haag, La Haya



MACHINE ESTHETIC

CUBISM

DE STIJL and NEOPLASTICISM



181

Theo van Doesburg

*Blanc, Wit, Weiß* [Blanco],  
*Mécano*, n.º 4-5 (Leiden,  
1923), portada

Revista, 25,2 x 16 cm

Archivo Lafuente

182

Theo van Doesburg

Vidriera para la escalera  
derecha del Christian ULO  
School Rehobôth, Drachten  
(Smallerland, Países  
Bajos), c. 1922-23

Vidriera, 122 x 31 x 7 cm

Cortesía Galerie  
Gmurzynska, Zúrich



186\*

**Robert van't Hoff**

Villa Henny en Huis ter Heide (Utrecht), vista sur, 1916

Fotografía. Copia de exposición

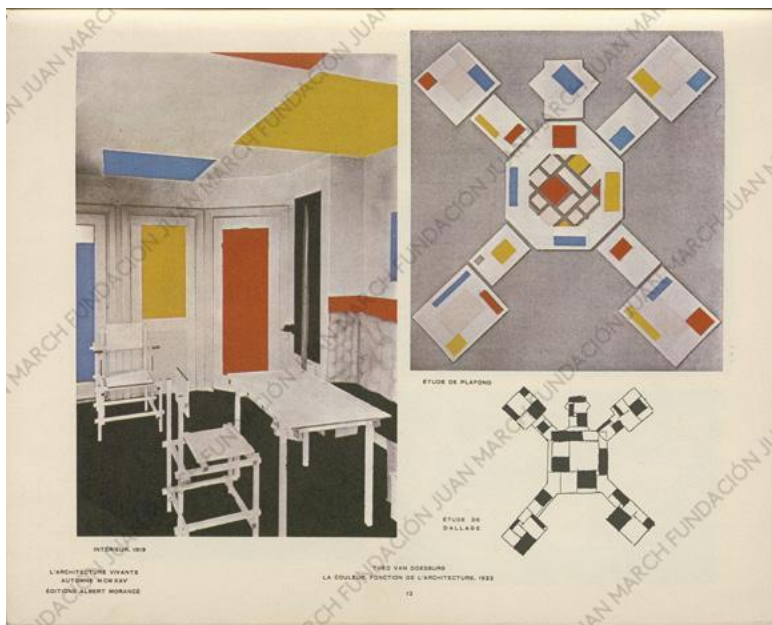
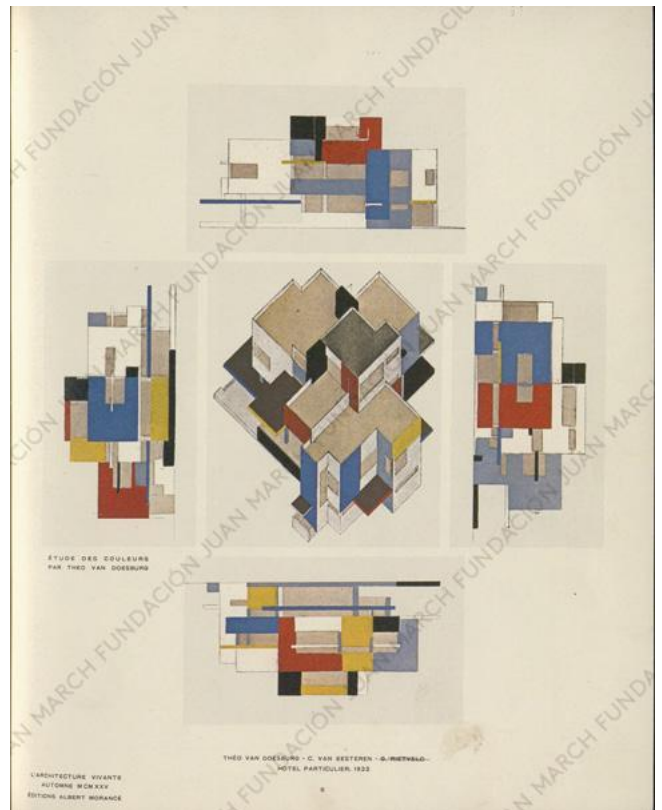
Cortesía Imageworks, Art, Architecture and Engineering Library, University of Michigan

183\*

**Theo van Doesburg** (en colaboración con Cornelis van Eesteren y Gerrit Thomas Rietveld)

*Project for a Private House / Hotel particulier* [Proyecto para una casa privada] [1922], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1925), lám. 5

Revista, 28 x 22, 5 cm



184\*

**Theo van Doesburg**

*Intérieur* [Interior] [1919], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño 1925), lám. 12

Revista, 28 x 22, 5 cm

185\*

**Willem van Leusden**

*Construction* [Construcción] [1922], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1925), lám. 19

Revista, 28 x 22, 5 cm





187\*

**Gerrit Thomas Rietveld**  
(arquitecto) y **Jan Versnel**  
(fotógrafo)

Vista exterior de la fachada  
sureste de la casa Schröder,  
Utrecht, Holanda, c. 1924

Copia de exposición,  
16,8 x 22,7 cm

Centre Canadien  
d'Architecture, Montreal



188\*

**J. J. P. Oud**

Vestíbulo con pavimento  
de Theo van Doesburg en  
la casa de vacaciones en  
Noordwijkerhout, Holanda  
[1917], en *L'Architecture  
Vivante* (París, otoño 1925),  
lám. 20

Revista, 28 x 22,5 cm

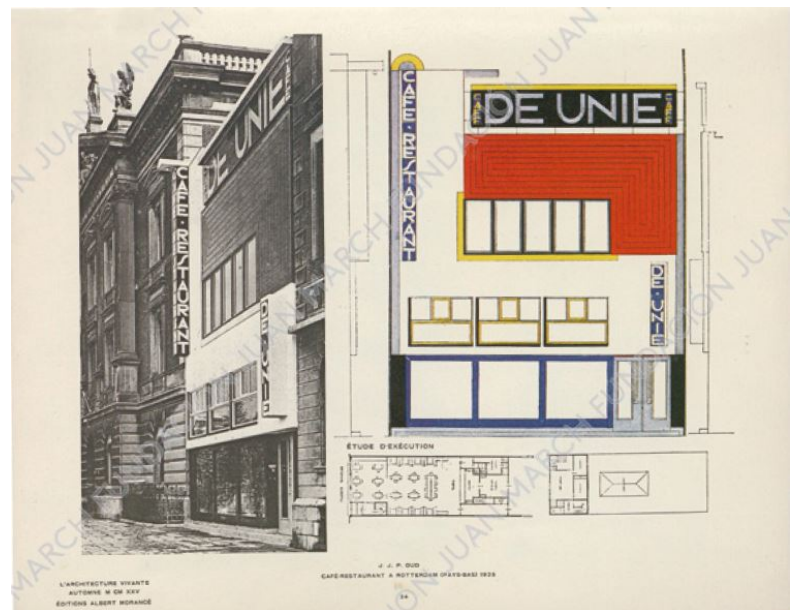
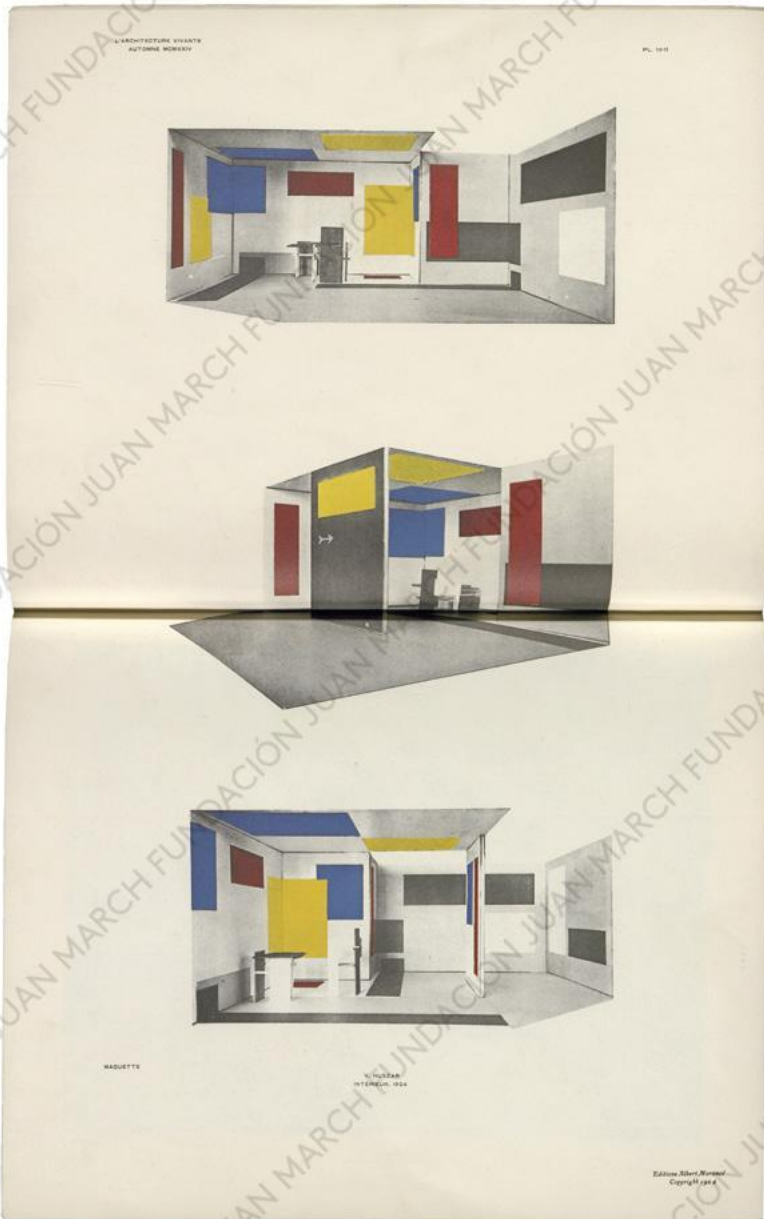
189\*

**Theo van Doesburg** (en  
colaboración con Cornelis  
van Eesteren)

*Petite maison à Alblasterdam*  
(Pays Bas) [Pequeña casa en  
Alblasterdam (Países Bajos)],  
en *L'Architecture Vivante*  
(París, otoño de 1925),  
lám. 18

Revista, 28 x 22, 5 cm

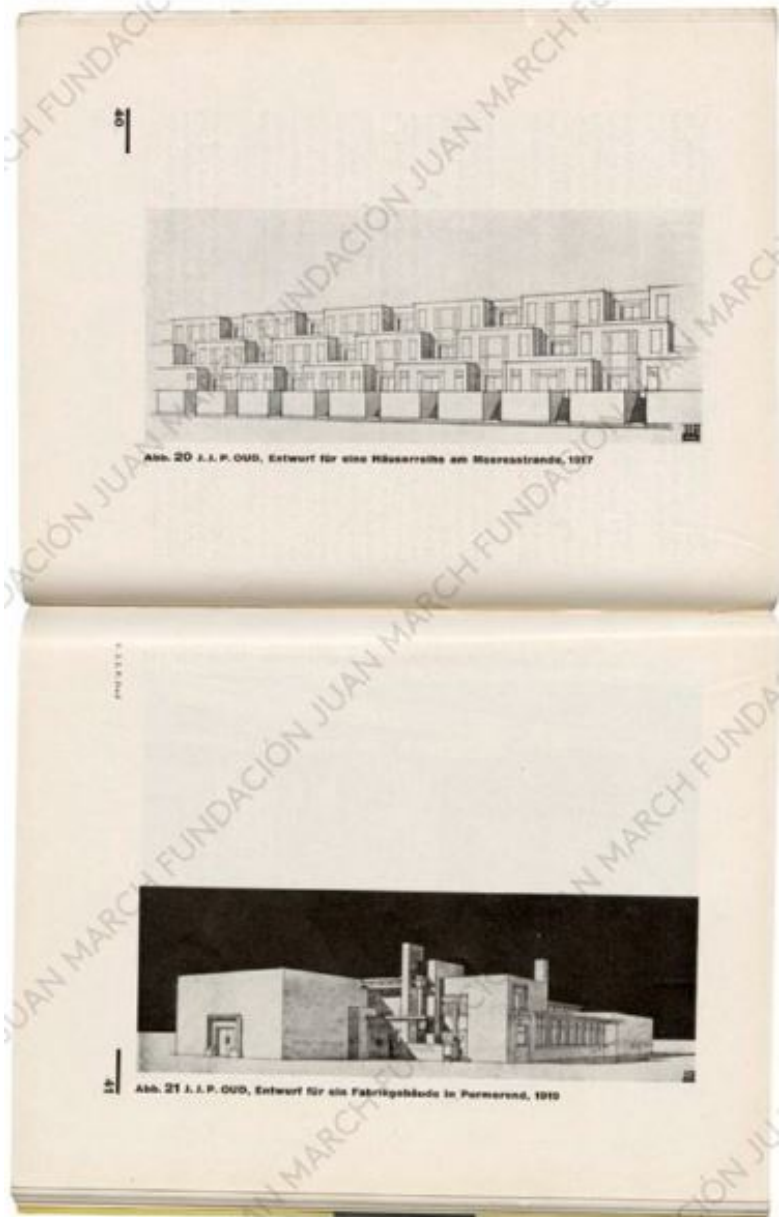




**190\***  
**Vilmos Huszár**  
 Interior, en *L'Architecture Vivante* (Paris, otoño de 1924), lám. 10-11  
 Revista, 28 x 22,5 cm

**191\***  
**J. J. P. Oud**  
 Café de Unie, Róterdam, en *L'Architecture Vivante* (Paris, otoño de 1925), lám. 24  
 Revista, 28 x 22,5 cm





192

J. J. P. Oud

Proyecto edificios, en  
László Moholy-Nagy y  
Walter Gropius (eds.),  
*J. J. P. Oud. Holländische  
Architektur* [J. J. P. Oud.  
Arquitectura holandesa].  
Múnich: Albert Langen  
(col. Bauhausbücher, 10  
[Libros de la Bauhaus, 10]),  
1926, cubierta y pp. 40-41

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente



**193**

**César Domela**

*Les Musées de Berlin* [Los museos de Berlín], 1928

Fotomontaje sobre cartulina,  
24,5 x 40,5 cm

Archivo Lafuente

**194**

**César Domela**

*Energie* [Energía], 1931

Fotomontaje sobre cartulina,  
39 x 35 cm

Archivo Lafuente





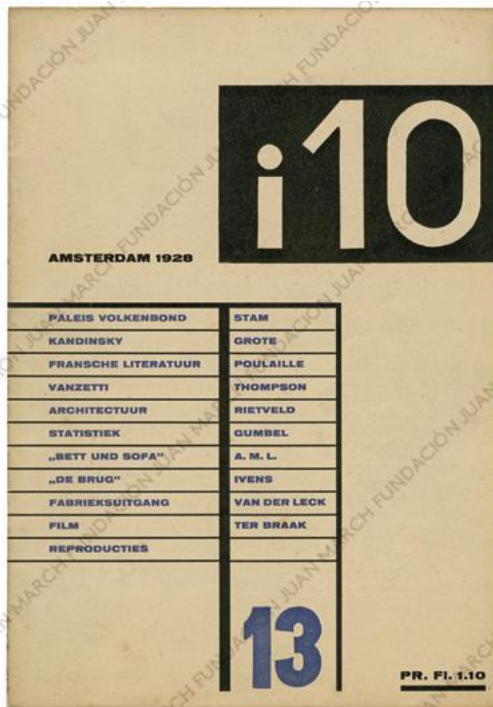
195

César Domela

*i10*, n.º 13 (Ámsterdam, 1928), portada

Revista, 30 x 21 cm

Archivo Lafuente



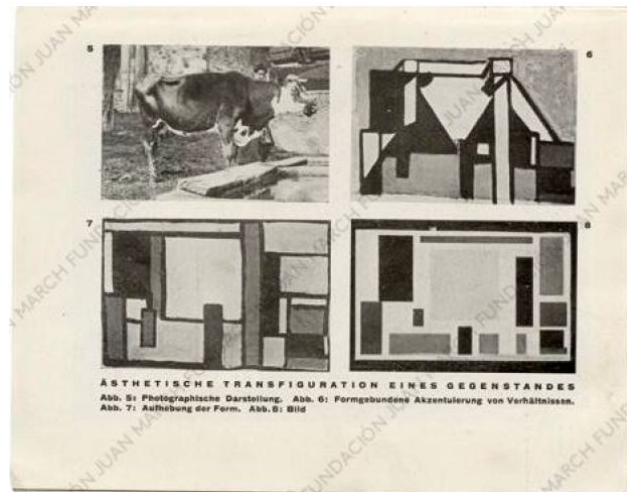
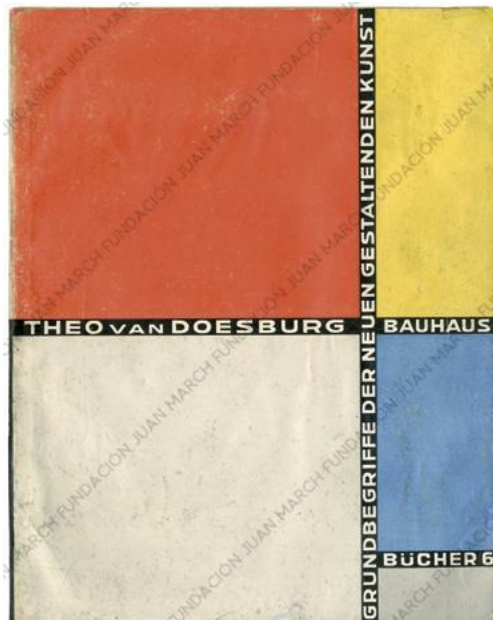
196

Theo van Doesburg

Ilustraciones, en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Theo van Doesburg. Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* [Theo van Doesburg. Conceptos fundamentales del nuevo arte del diseño]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 6 [Libros de la Bauhaus, 6]), 1925, cubierta y doble página interior

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente



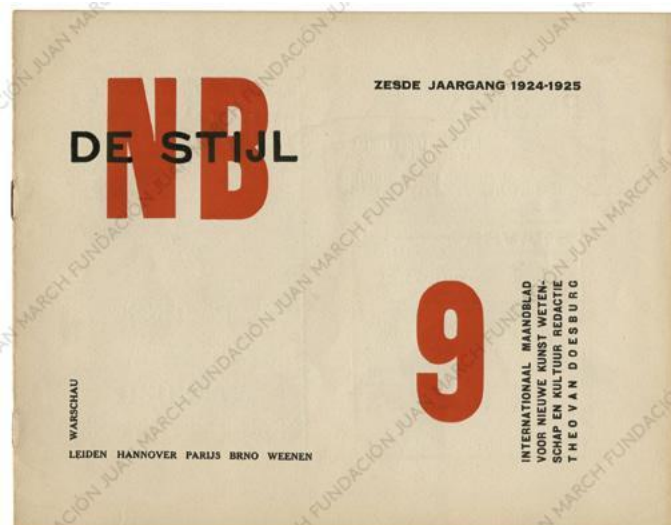
197

Theo van Doesburg

*De Stijl*, vol. VI, n.º 9 (Leiden, 1924-25), portada

Revista, 20,3 x 25,8 cm

Archivo Lafuente







---

198

**Gerrit Thomas Rietveld**

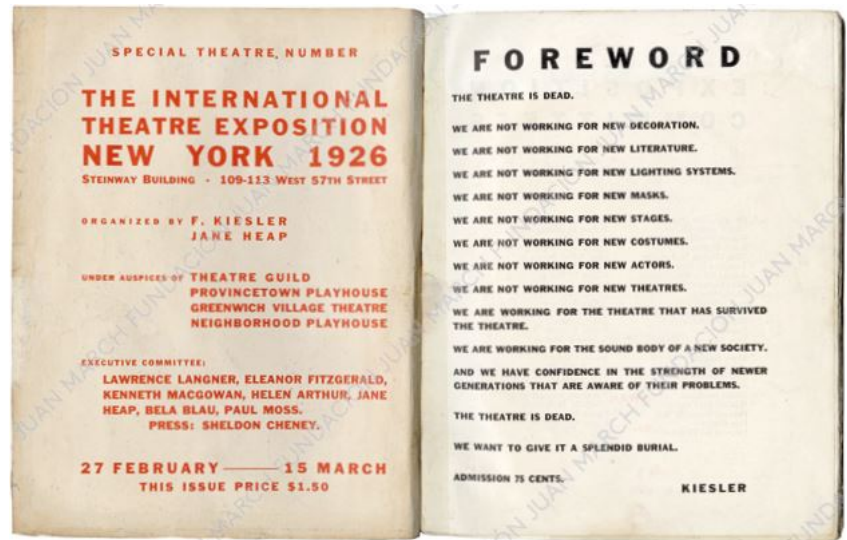
Silla roja y azul, c. 1917-23

Madera de haya pintada,  
87 x 60 x 76 cm

---

Colección Adolfo Autric

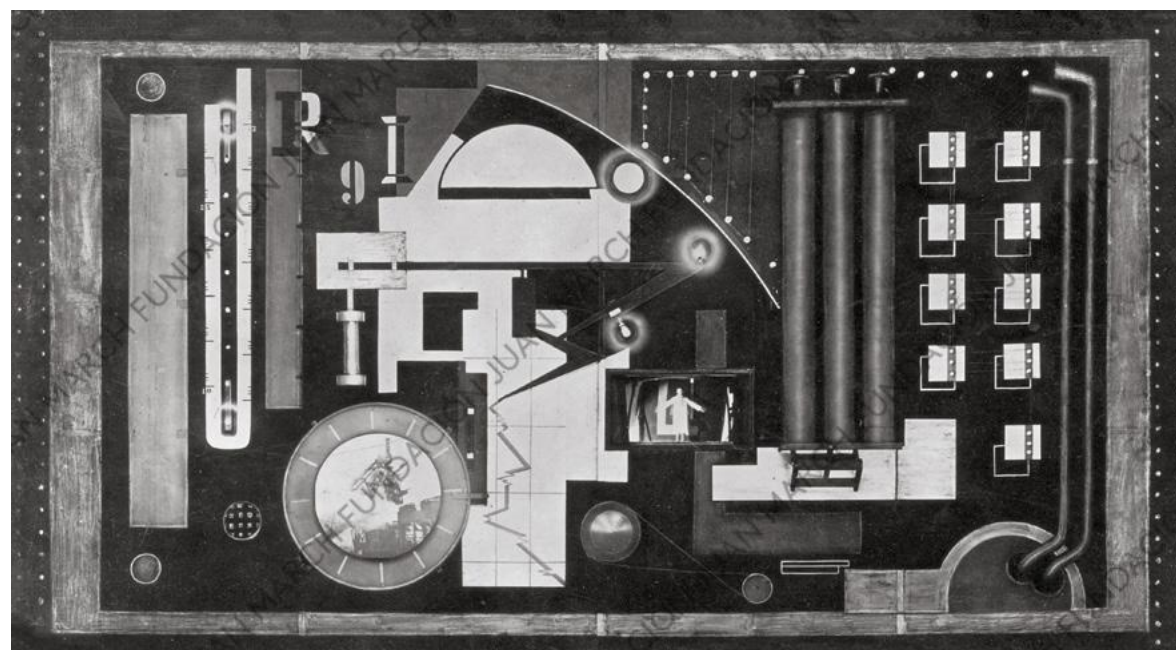
199  
**Frederick Kiesler**  
*Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien* [Exposición internacional de nueva técnica teatral, en cooperación con la Sociedad para la Promoción del Arte Moderno en Viena]. Viena: Kunsthandlung Würthle & Sohn, 1924, cubierta y contracubierta  
 Libro, 22,7 x 15,3 cm  
 Archivo Lafuente



200  
**Frederick Kiesler**  
*The Little Review. Special Theatre Number*, vol. XI, n.º 2 (Nueva York, invierno de 1926), portada y doble página interior  
 Revista, 24,5 x 19,3 cm  
 Archivo Lafuente

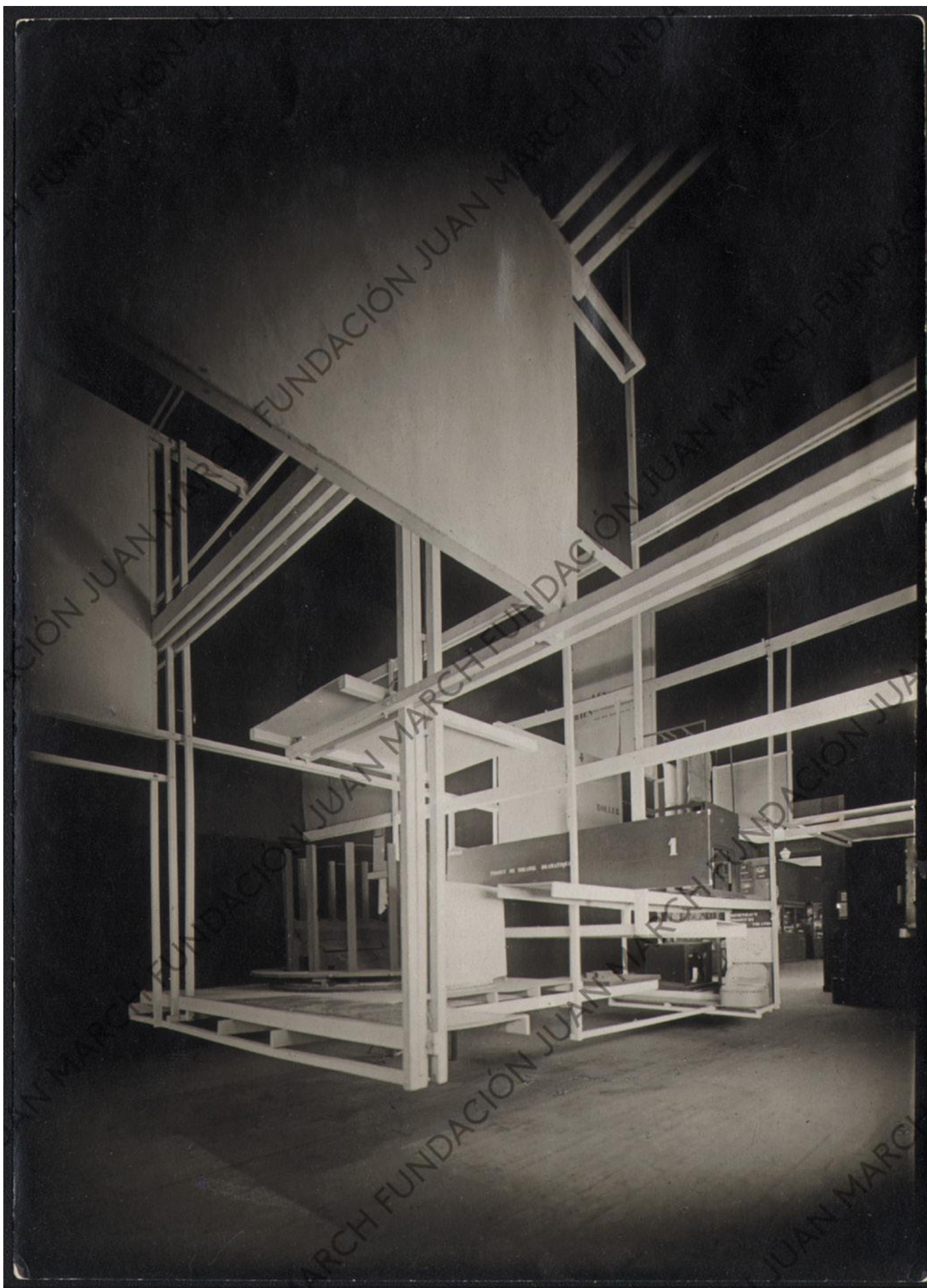


201\*  
**Frederick Kiesler**  
 Escenografía de *W.U.R.* (Werstands Universal Robots), obra de Karel Čapek, 1923  
 Fotografía. Copia de exposición  
 Friedrich Kiesler Stiftung



202\*  
**Frederick Kiesler**  
*Raumstadt* [La ciudad en el espacio], proyecto presentado en la Exposición Internacional de París, 1925  
 Fotografía. Copia de exposición  
 Friedrich Kiesler Stiftung





MACHINE ESTHETIC

CUBISM



PURISM



203

**Amédée Ozenfant**

*Reds, Rome [Rojos, Roma]*,  
c. 1920-25

Óleo sobre lienzo,  
81 x 100 cm

Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid





204

**Le Corbusier**

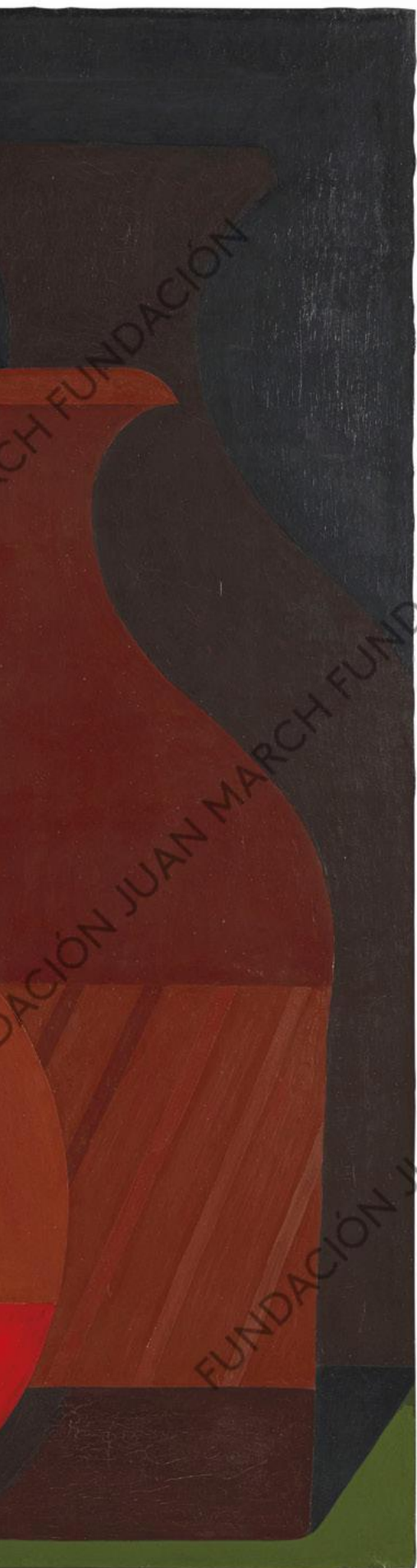
*Nature morte* [Naturaleza muerta], 1922

Óleo sobre lienzo,  
65 x 81 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-  
Centre de création industrielle, París. Donación del artista en 1955







205

**Amédée Ozenfant**

*Le Buffet* [El buffet], 1925

Óleo sobre lienzo,  
150,5 x 176 cm

Centre Pompidou, Musée  
National d'art moderne-  
Centre de création  
industrielle, Paris. Donación  
de M. Raoul La Roche, 1962

206

**Le Corbusier**

*Deux bouteilles* [Dos  
botellas], 1926

Óleo sobre lienzo,  
100 x 81 cm

Fondation Le Corbusier, París



207\*

**Thérèse Bonney**

Biblioteca de Edouard Loewy  
diseñada por Claude Lévy  
y caja y cepillos de Louis  
Vuitton, París, c. 1925-30

Fotografías. Copias de  
exposición

Cooper-Hewitt, Smithsonian  
Design Library, Nueva York



208

**Pierre Chareau**

Apliques flor, 1924

Alabastro y metal,  
22 x 25 x 25 cm

Colección Adolfo Autric



# PURISM



209

**Le Corbusier y Thonet Brothers Inc.**

Silla basculante (modelo B 301), 1929

Acero tubular cromado y tejido, 64,8 x 64,8 x 64,8 cm

Colección Adolfo Autric

210\*

**Le Corbusier**

Vista exterior del pabellón "L'Esprit Nouveau" en la Exposición Internacional de París, 1925

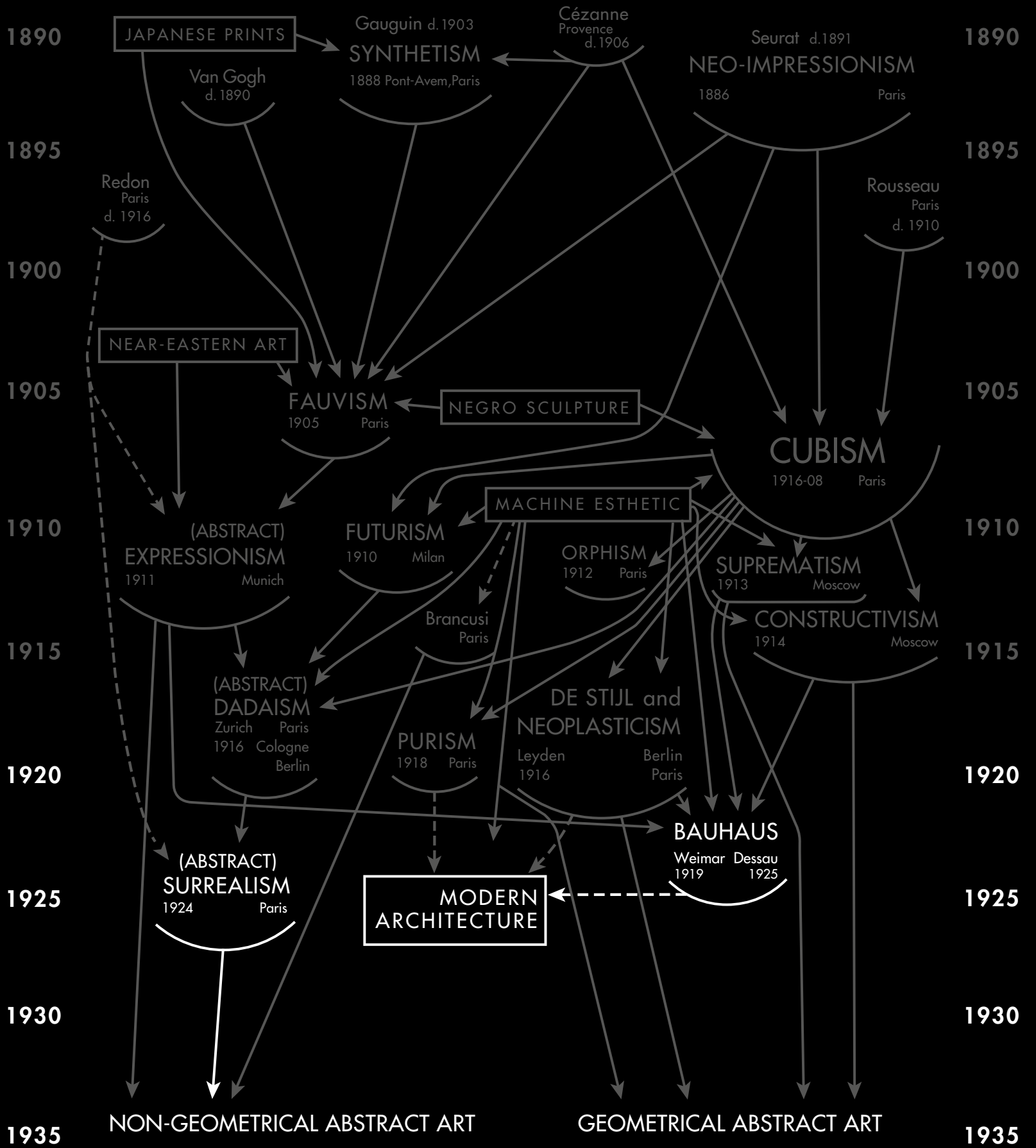
Fotografía

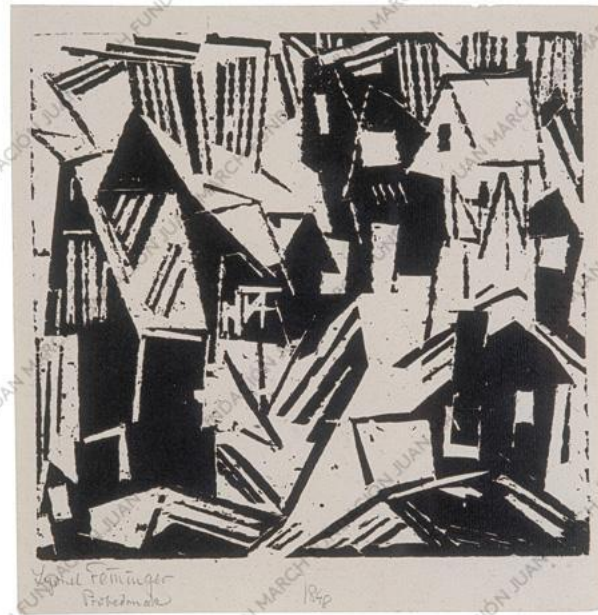
Fondation Le Corbusier, París

2.4

DEL SURREALISMO, LA BAUHAUS Y LA  
ARQUITECTURA MODERNA  
A LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA Y ORGÁNICA  
(1920-1935)







---

**211**

**Lyonel Feininger**

*Harzer Dorf* [Pueblo del Harz (Alemania)], 1918

Xilografía, 17,7 x 18,5 cm (mancha); 22 x 28 cm (soporte)

Colección Fels

---

**212\***

**Walter Reimann**

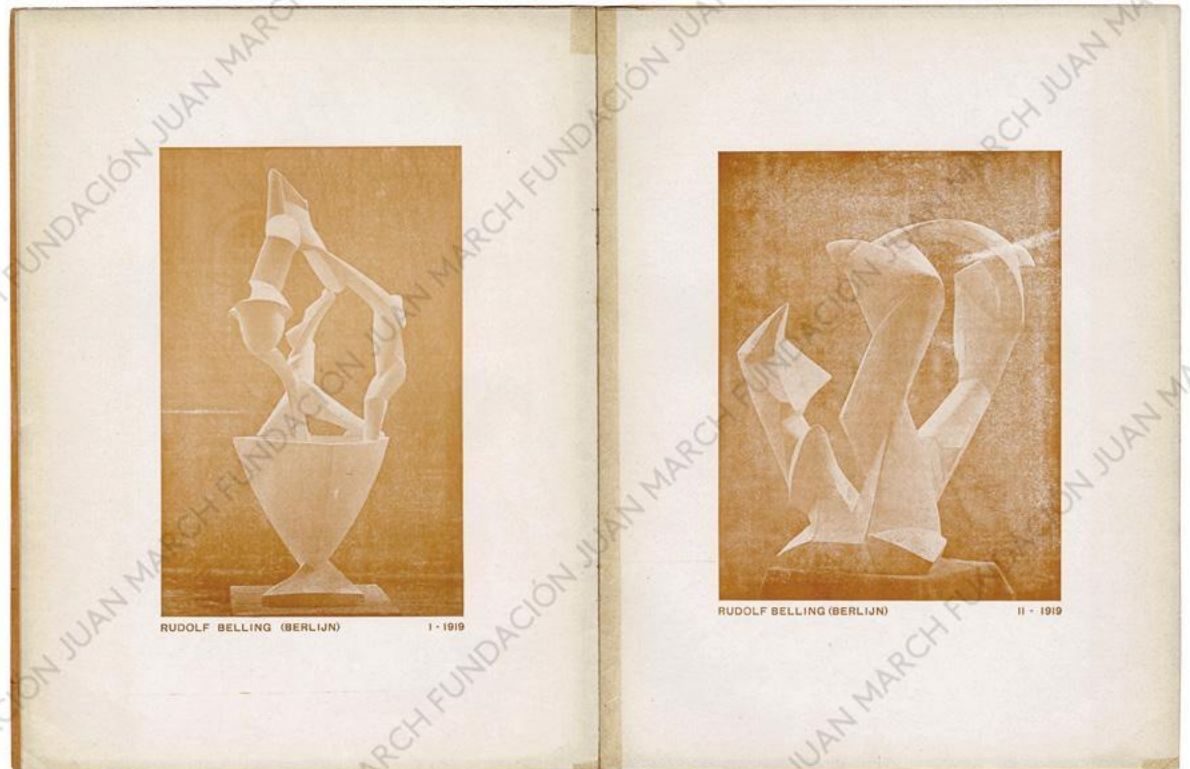
Decorado para la película *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del Dr Caligari], dirigida por Robert Wiene, 1920

Fotograma

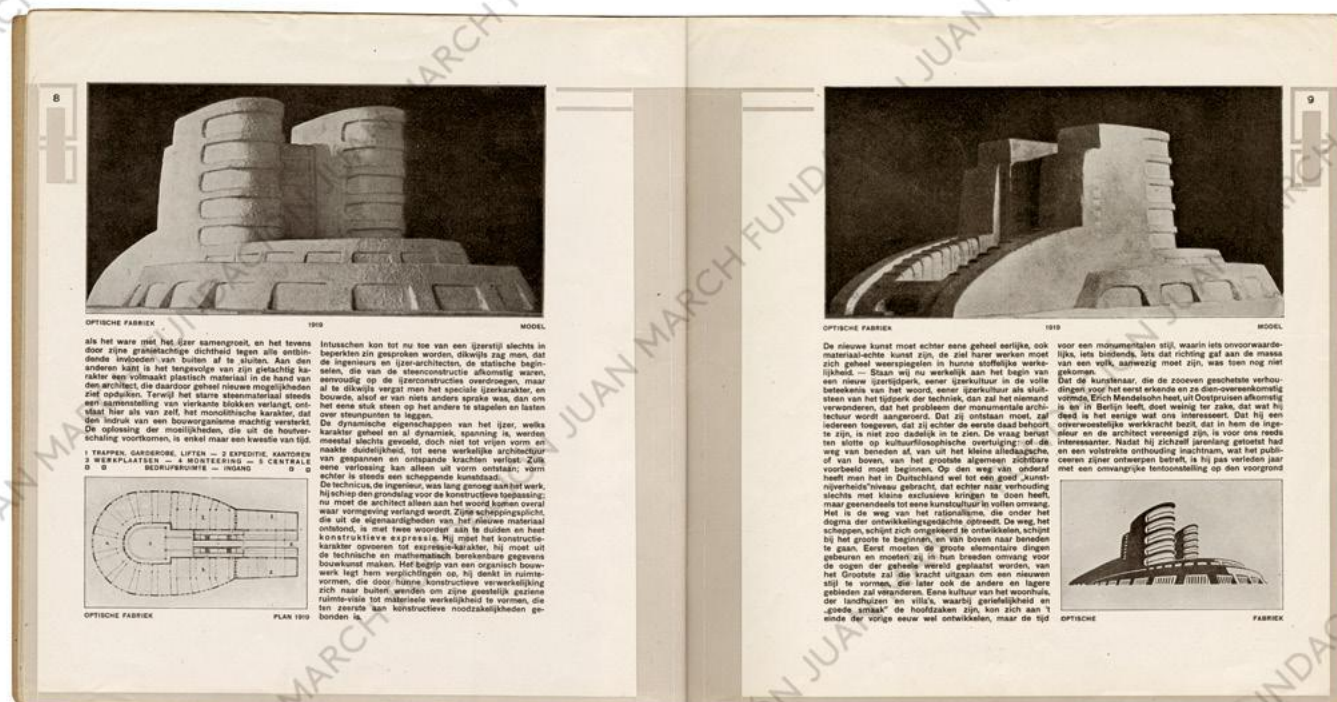




**213**  
**Rudolf Belling**  
 Esculturas (1919), en Michel Seuphor, y Jozef Peeters (eds.), *Het Overzicht* [Panorama], n.º 15 (Amberes, marzo-abril de 1923), portada y doble página interior  
 Revista, 32,6 x 25,2 cm  
 Archivo Lafuente



**214**  
**Erich Mendelsohn**  
*Optische Fabrik* [fábrica óptica], en Hendricus Theodorus Wijdeveld (ed.), *Wendingen* [Cambios de sentido], vol. 3, n.º 10 (Ámsterdam, octubre 1920), portada (Wijdeveld) y pp. 8-9  
 Revista, 33 x 33 cm  
 Archivo Lafuente



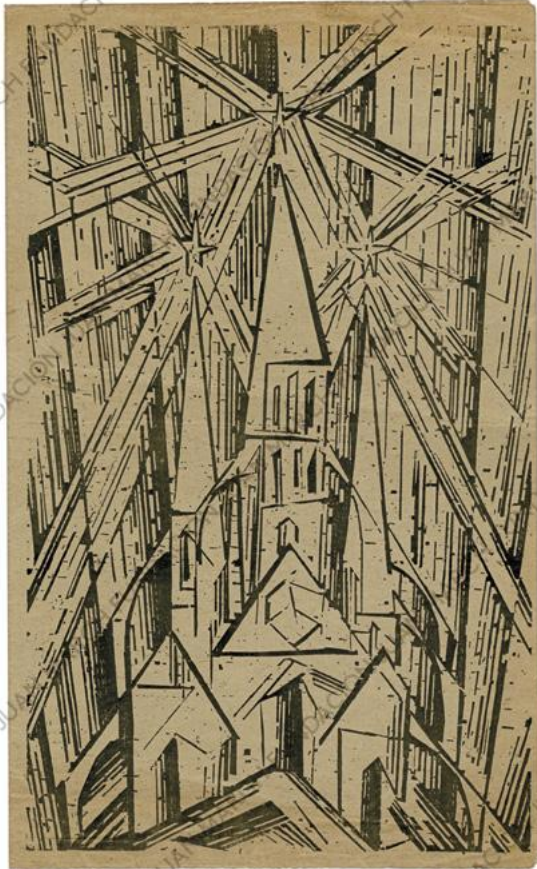
(ABSTRACT) EXPRESSIONISM

MACHINE ESTHETIC

CONSTRUCTIVISM

SUPREMATISM

BAUHAUS



215

**Lyonel Feininger**

*Kathedrale* [Catedral], en Lyonel Feininger y Walter Gropius, *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar* [Programa de la Bauhaus en Weimar], 1919

Xilografía, 32 x 19,5 cm

Archivo Lafuente



216

**Walter Gropius y Adolf Meyer** (arquitectos) y **Carl Rogge** (fotógrafo)

Casa Sommerfeld en Berlín (vista de la entrada, lado norte), 1923

Gelatina de plata, 17,8 x 23,9 cm

Bauhaus-Archive, Berlín



217

**Joost Schmidt y Walter Hammer** (eds.)

*Junge Menschen. Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Geiste der jungen Generation* [Jóvenes. Cuadernos mensuales sobre política, arte, literatura y vida desde el espíritu de la nueva generación], n.º 8 (Hamburgo, noviembre de 1924), cubierta

Revista, 29,3 x 22,6 cm

Archivo Lafuente





218

László Moholy-Nagy y  
Herbert Bayer

*Staatliches Bauhaus in*

*Weimar 1919-1923*

[*Bauhaus en Weimar*].

Weimar; Múnich:

Bauhausverlag: s. l.

[¿1923?], cubierta

Libro, 24,6 x 25,4 cm

Archivo Lafuente

219

Josef Hartwig

*Das moderne Schachspiel*

[*Juego de ajedrez moderno*],

1923

Madera de peral y cartón,

5,2 x 12,4 x 12,4 cm (caja),

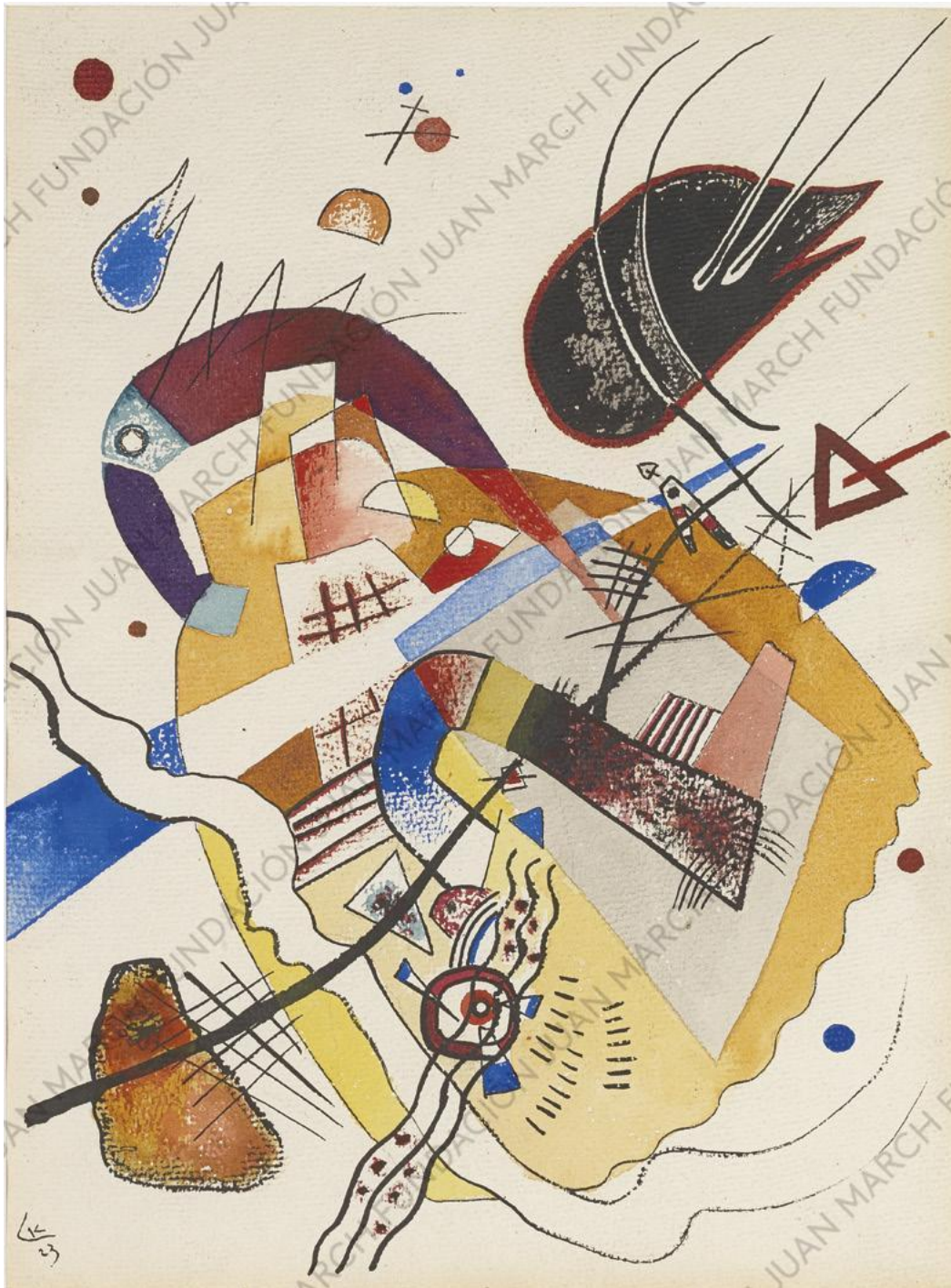
11,3 x 11,5 cm (tablero

plegado); 45 x 45 cm

(tablero abierto), 4,7-2,1 cm

(figuras)

Colección Adolfo Autric



220

Vasili Kandinsky

*Gute Laune* [Buen humor],  
1923

Acuarela sobre papel,  
35 x 26 cm

Colección particular





---

221

Paul Klee

*Landschaft für Verliebte*  
[Paisaje para amantes],  
1924

Óleo sobre papel adherido a  
cartón, 34,5 x 26 cm

Zentrum Paul Klee, Berna



223  
**László Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.)**  
 Walter Gropius.  
*Internationale Architektur*  
 [Walter Gropius. Arquitectura internacional]. München: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 1 [Libros de la Bauhaus, 1]), 1925, cubierta



222  
**Walter Gropius**  
 Edificios y planos en, *Bauhaus*, n.º 1 (Dessau, 1926), portada  
 Revista, 42,1 x 29,8 cm  
 Archivo Lafuente

224  
**Marcel Breuer**  
 Silla "Wassily" (modelo B3), 1927  
 Acero tubular cromado y piel, 71,8 x 78 x 71,1 cm  
 Colección Adolfo Autric







225

**Herbert Bayer**

*Dessau, alte Kunst, neue Arbeitsstätten* [Dessau, arte antiguo, nuevos puestos de trabajo]. Dessau: Gemeinnützigler Verein, 1927, portada

Folleto desplegable, 21 x 10,5 cm

Archivo Lafuente



226

**Oskar Schlemmer**

Vestuario para *Das triadische Ballet* [Ballet triádrico], en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Oskar Schlemmer. Die Bühne im Bauhaus* [Oskar Schlemmer. El escenario en la Bauhaus]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 4 [libros de la Bauhaus, 4]), 1923, portada y doble página interior

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente

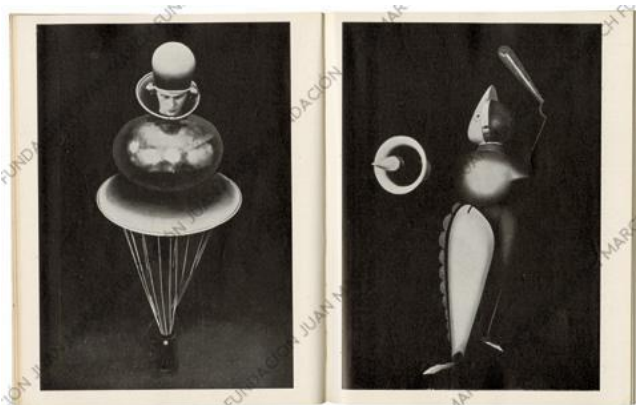
227

**Herbert Bayer**

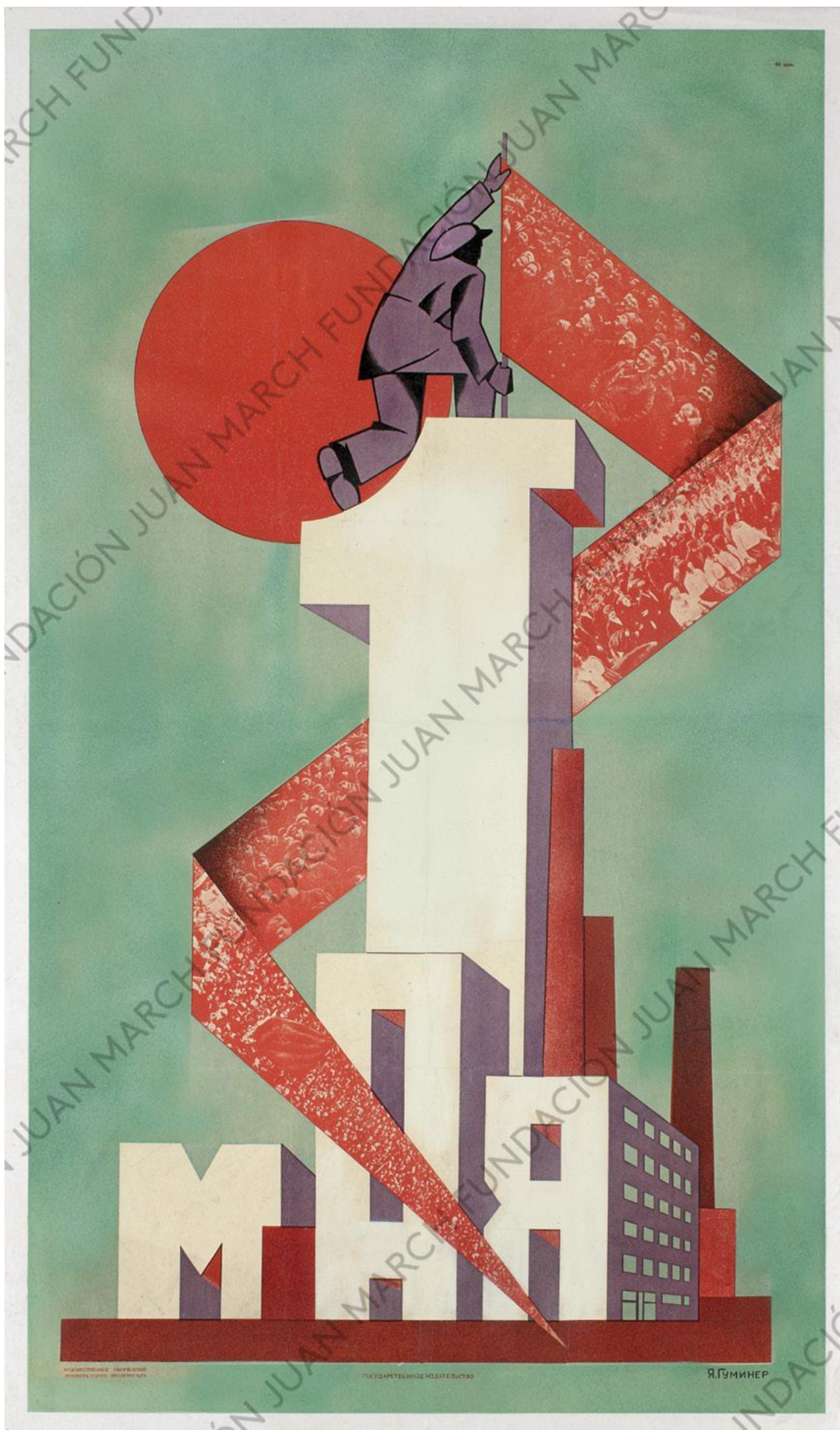
Cartel de la exposición *Arts and Crafts* [Artes y oficios], 1927

Litografía, 89,7 x 67,5 cm

Colección Merrill C. Berman











228

Y. Humener

Cartel de 1 de mayo, 1927

Litografía, 167,3 x 64,8 cm

Colección Merrill C. Berman

229

Carl Otto Müller

Cartel 7th Heaven [Séptimo  
cielo], 1927

Litografía, 110 x 76 cm

Colección Merrill C. Berman



230

**Edward McKnight Kauffer**

Cartel *London Underground*  
[Metro de Londres], 1927

Litografía, 76 x 50 cm

Colección Merrill C. Berman

231

**Fritz Helmuth Ehmcke**

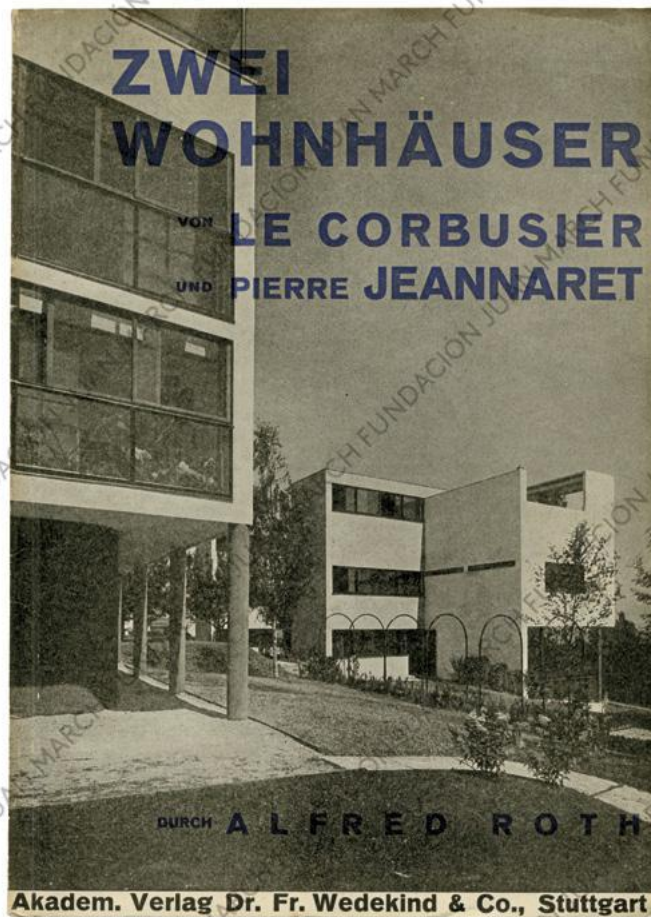
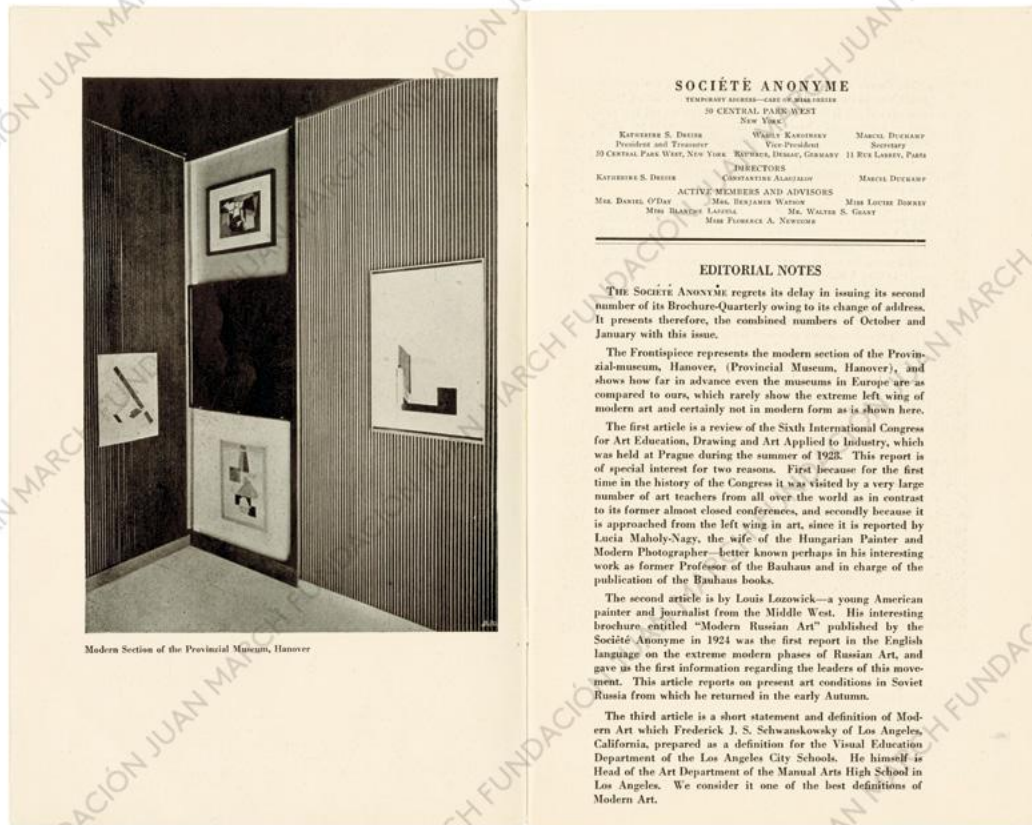
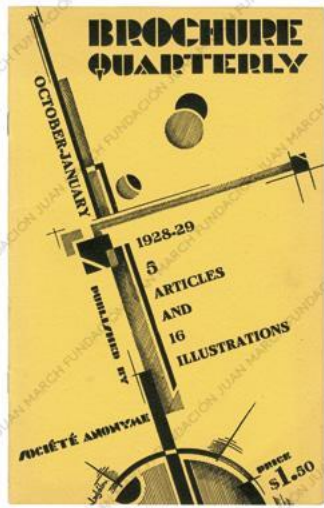
Cartel *Pressa* [World Press  
*Exhibition*], 1928

Litografía, 76 x 50 cm

Colección Merrill C. Berman







232

**El Lissitzky**

Gabinete de arte abstracto, en *Brochure Quarterly*, n.º 2 (Nueva York, octubre-enero de 1928-29), portada y doble página interior

Revista, 25,2 x 15,9 cm

Archivo Lafuente

233

**Le Corbusier**

Cubierta con edificios de Le Corbusier, en Alfred Roth, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* [Dos obras de Le Corbusier y Pierre Jeanneret]. Stuttgart: Akad. Dr. Fr. Wedekind & Co, 1927

Libro, 29,7 x 21,1 cm

Archivo Lafuente



234\*

**Theo van Doesburg**

La casa-estudio del arquitecto  
vista desde el jardín,  
Meudon-Val-Fleury, 1930

Fotografía. Copia de  
exposición

Cortesía Instituto Holandés de  
Patrimonio Cultural

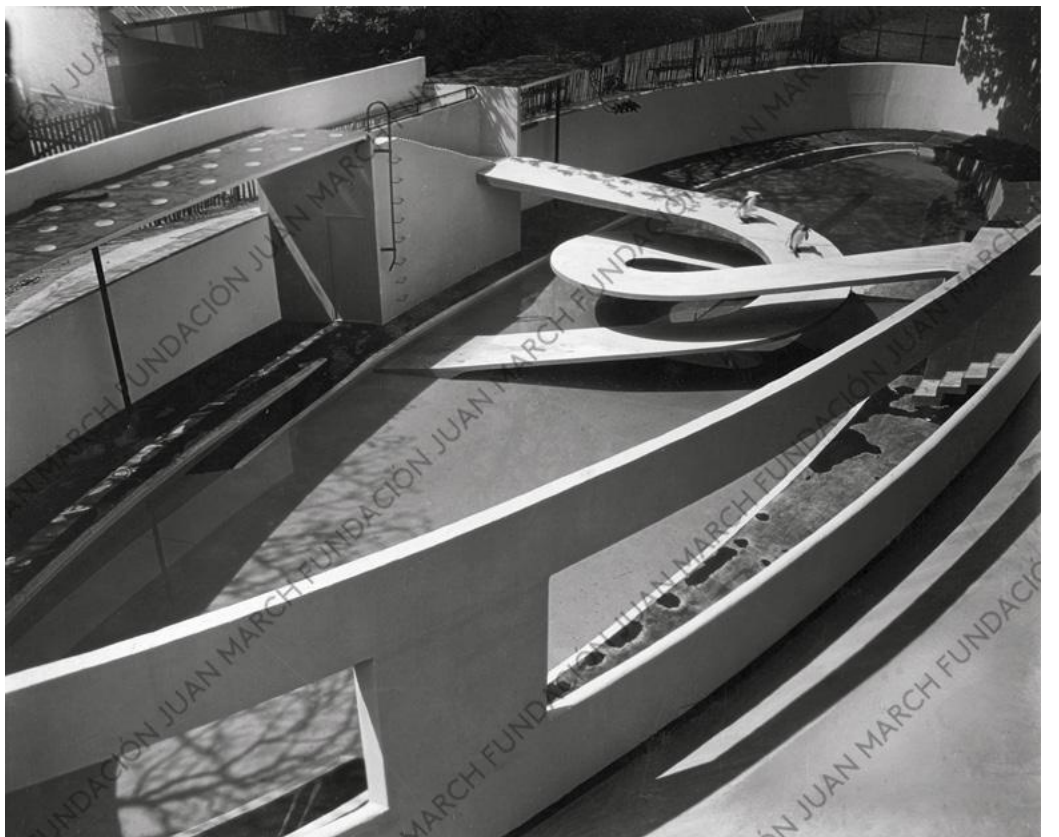
235\*

**Berthold Lubetkin** (arquitecto)  
y **John Havinden** (fotografía)

*Penguin Pool* [Piscina de  
pingüinos] del Zoo de  
Londres en Regent's Park,  
1934

Fotografía. Copia de  
exposición

RIBA Collections, Londres



DE STIJL and NEOPLASTICISM

BAUHAUS

MODERN ARCHITECTURE



236\*

**Ludwig Mies van der Rohe** (arquitecto) y **Sasha Stone** (fotógrafo)

Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929

Fotografía. Copia de exposición

Stiftung Bauhaus Dessau



237\*

**Le Corbusier** (arquitecto) y **Lucien Hervé** (fotógrafo)

Ático De Beistegui [Carlos de Beistegui] en París, vista exterior y jardín, 1931

Fotografía. Copia de exposición

Fondation Le Corbusier, París





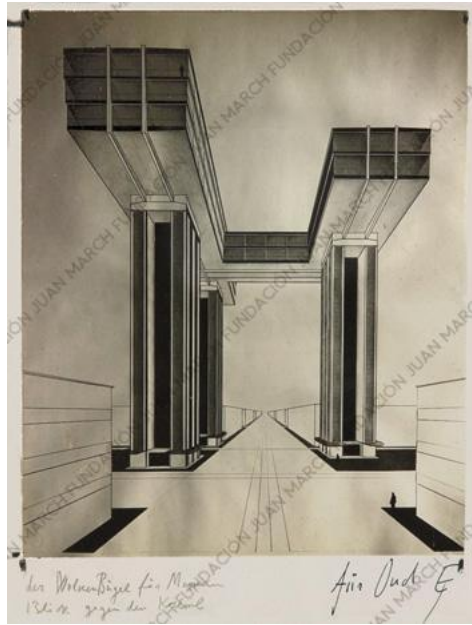
238\*

El Lissitzky

Fotografía del artista del boceto para el proyecto de rascacielos horizontal para Moscú *Wolkenbügel*, 1925

Fotografía. Copia de exposición

Van Abbemuseum, Eindhoven



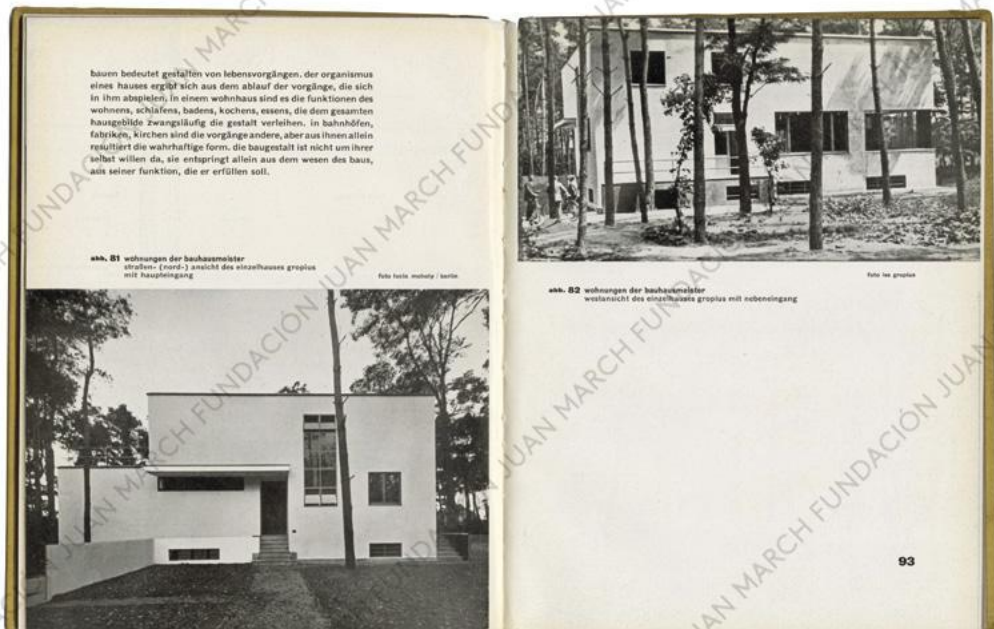
239

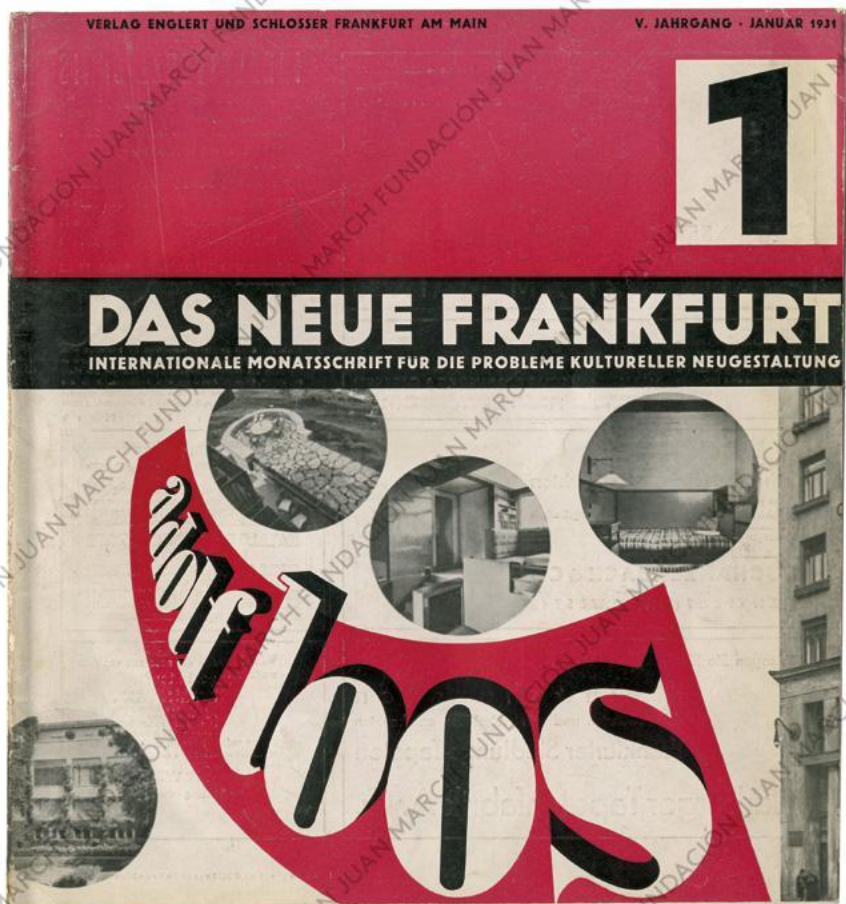
Walter Gropius

Plano y fotografías de edificios de la Bauhaus, en László Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), Walter Gropius. *Bauhausbauten Dessau* [Walter Gropius. Edificios de la Bauhaus]. Múnich: Albert Langen [col. Bauhausbücher, 12] [Libros de la Bauhaus, 12]], 1930, cubierta, contracubierta y pp. 92-93

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente



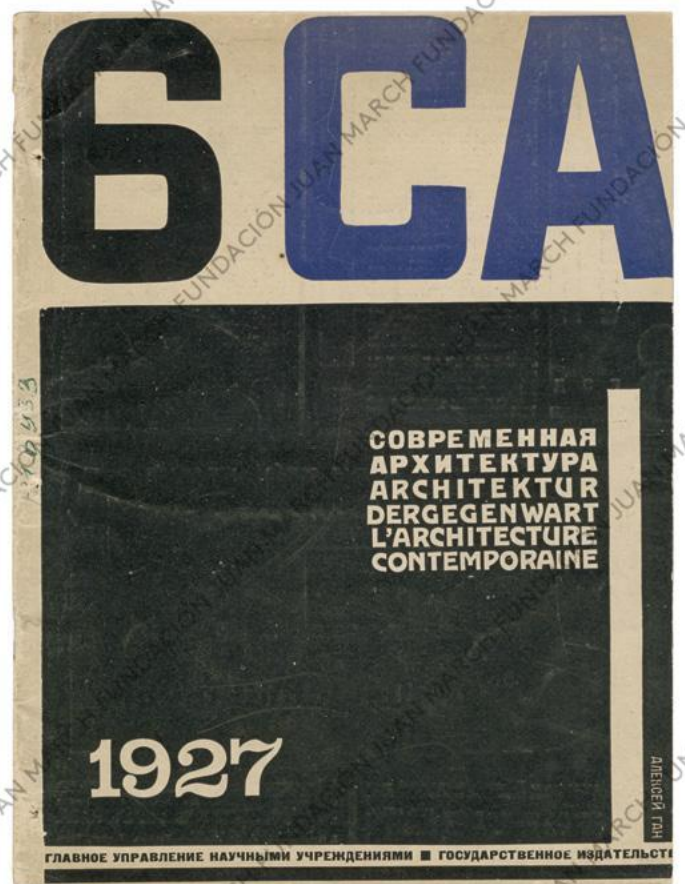


240

**Hermanas Leistikow**

*Das neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die probleme kultureller Neugestaltung* [El nuevo Frankfurt. Revista mensual internacional para los problemas de conversión cultural], vol. V, n.º 1 (Fráncfort: Englert und Schlosser, 1931), portada  
Revista, 25,2 x 23,6 cm

Archivo Lafuente



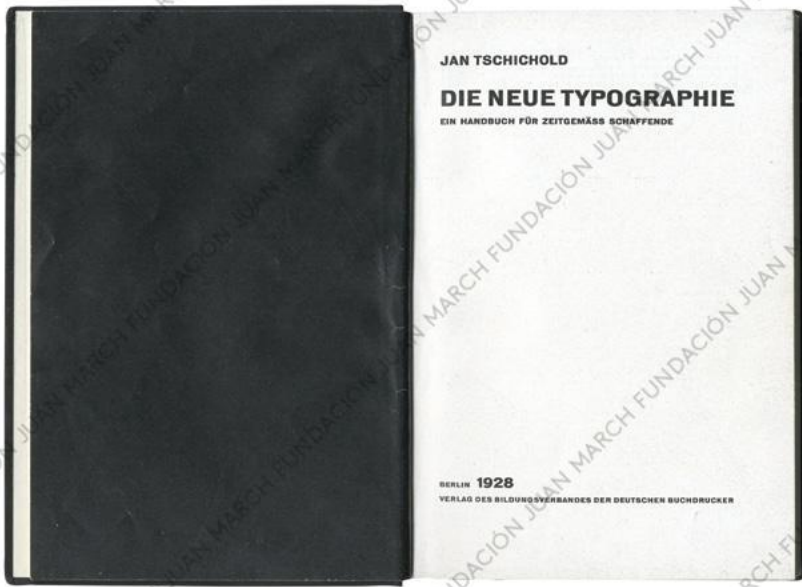
241

**Varvara Stepanova**

Moisei Ginzburg, Aleksandr Vesnin et al. (eds.), SA. *Sovremennaja Arkhitektura. Architektur der Gegenwart. L'Architecture Contemporaine* [CA. Arquitectura], contemporánea, n.º 6 (Moscú, 1927), portada  
Revista, 28,3 x 21,2 cm

Archivo Lafuente





242

**Jan Tschichold**

*Die Neue Typographie:  
Ein Handbuch für  
zeitgemäß Schaffende*  
[La nueva tipografía. Un  
manual para creadores  
modernos]. Berlín: Verlag  
Des Bildungsverbandes Der  
Deutschen Buchdrucker,  
1928, portada

Libro, 21 x 14,8 cm

Archivo Lafuente



243

**László Moholy-Nagy**

Diseño de cubierta, en  
László Moholy-Nagy y  
Walter Gropius (eds.),  
*Piet Mondrian. Neue  
Gestaltung: Neoplasticismus*  
[Piet Modrian. Nuevo  
diseño: Neoplasticismo].  
Múnich: Albert Langen (col.  
Bauhausbücher, 5 [Libros de  
la Bauhaus, 5]), 1925

Libro, 23,2 x 18 cm

Archivo Lafuente



244

Willem Hendrik Gispen

Cartel Rotterdam-South  
America Line [Línea  
Róterdam-Suramérica], 1927

Litografía, 85,6 x 64 cm

Colección Merrill C. Berman

245

Cassandre

Cartel Wagon-bar, 1932

Litografía, 102,9 x 62,2 cm

Colección Merrill C. Berman

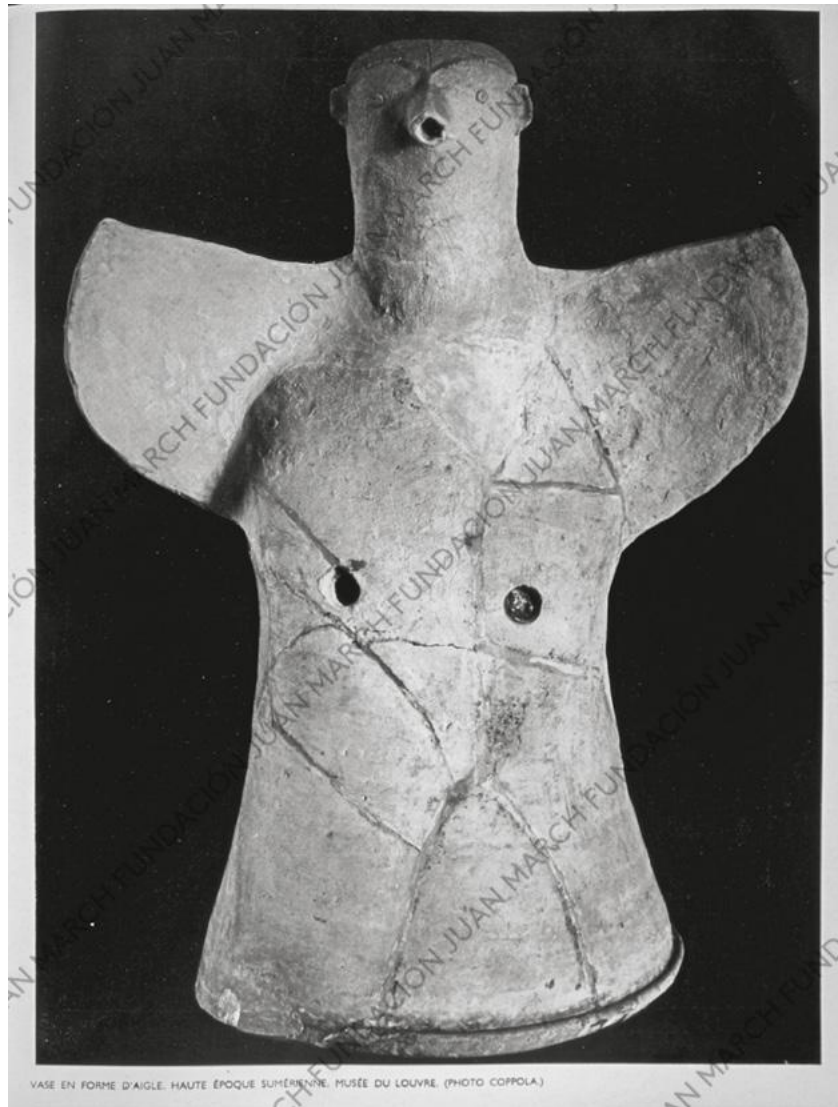


CENTRALE DES WAGONS LITS  
A.M. CASSANDRE

GRANDS RESEAUX DE CHEMINS DE FER FRANCAIS

**RESTAUREZ-VOUS**  
**AU**  
**WAGON-BAR**  
*consommations - petits repas*  
**A PEU DE FRAIS**

IMPL. DANIEL, LILLE.



VASE EN FORME D'AIGLE. HAUTE ÉPOQUE SUMÉRIENNE. MUSÉE DU LOUVRE. (PHOTO COPPOLA)

246

**Christian Zervos** (autor) y  
**Horacio Coppola** (fotografías)

*L'Art de la Mésopotamie: de la fin du quatrième millénaire au XV siècle avant notre ère* [El arte de Mesopotamia. De finales del cuarto milenio al siglo XV a. C.]. París: Éditions Cahiers d'art, 1935, página interior

Libro, 33 x 26 cm

Colección particular

247

**Alberto Giacometti**

*Woman (Flat V)* [Mujer (Plana V)], c. 1929

Bronce, 55,5 x 33,6 x 7,7 cm

Collection Fondation  
Giacometti, París







---

**248**  
**Alberto Giacometti**  
*Pocket-Tray* [Bandeja de bolsillo], c. 1930-31  
Yeso pintado,  
6,81 x 11,49 x 8,66 cm  
Collection Fondation  
Giacometti, París

---

**249**  
**Alberto Giacometti**  
*Objet désagréable* [Objeto desagradable], 1931  
Bronce,  
5,94 x 18,85 x 4,64 cm  
Collection Fondation  
Giacometti, París





---

250

**Alberto Giacometti**

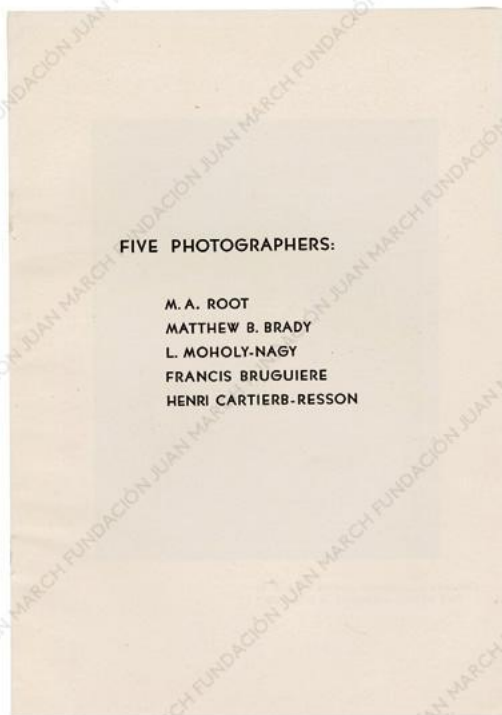
*Projet pour une place*  
[Maqueta para una plaza],  
c. 1931-32

---

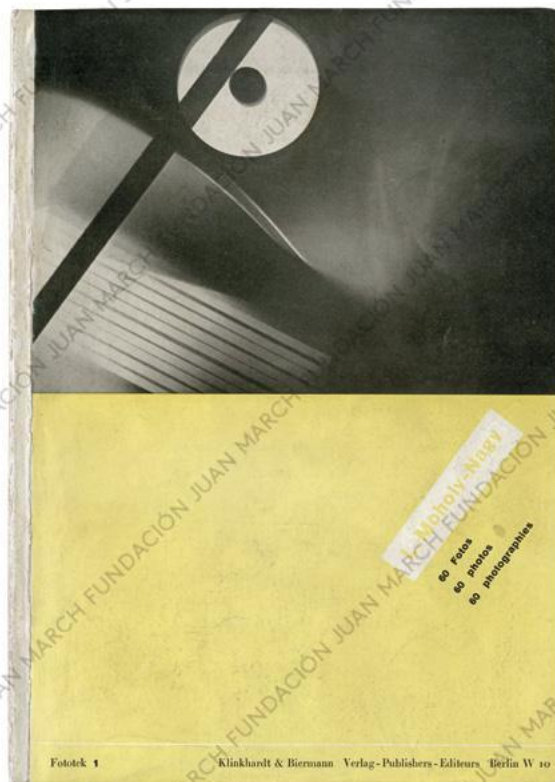
Madera,  
19,4 x 31,4 x 22,5 cm

---

Colección Peggy  
Guggenheim, Venecia.  
Fundación Solomon R.  
Guggenheim, Nueva York



Francis Bruguière: St. George and the Dragon



252

**László Moholy-Nagy**

*L. Moholy-Nagy, 60 Fotos / 60 Photos / 60 Photographies.* Berlín: Klinkhardt & Biermann, 1930, cubierta

Libro, 24 x 17,5 cm

Archivo Lafuente

251

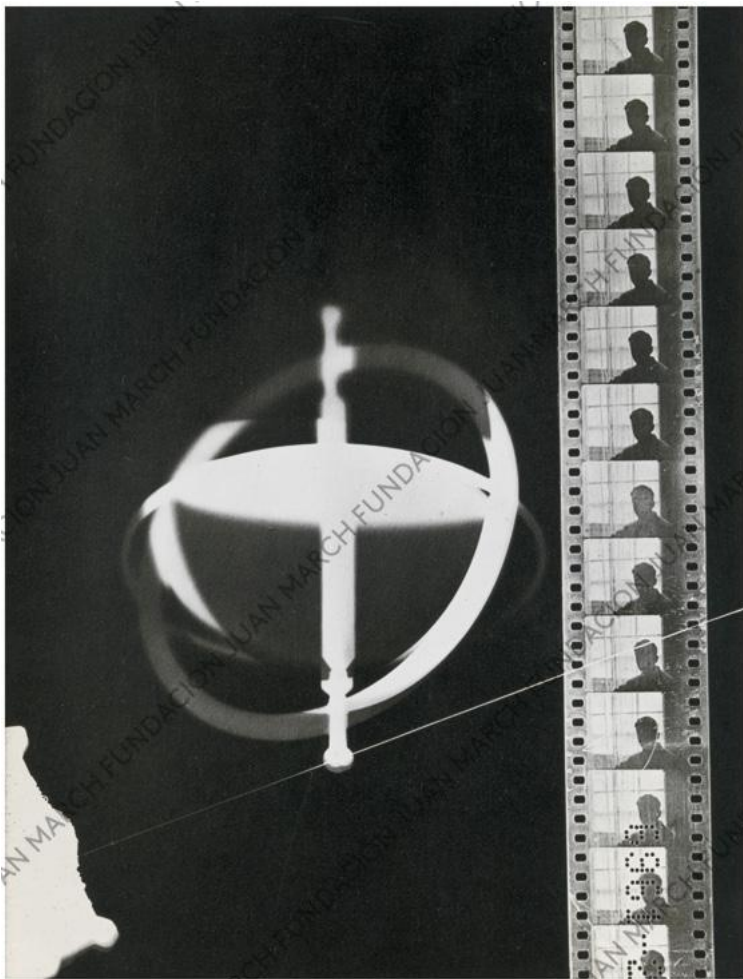
**Francis Bruguière**

"St. George and the Dragon" [San Jorge y el dragón], en *Transition* [Transición], n.º 25 (Nueva York, otoño de 1936), s. p. y encarte ("Five Photographers: M. A. Root, Matthew B. Brady, L. Moholy-Nagy, Francis Bruguière, Henri Cartier-Bresson")

Revista, 21,5 x 15,5 cm

Archivo Lafuente





253

Man Ray

*Rayograph* [Rayógrafa],  
1921

Rayograma de  
gelatinobromuro de plata  
sobre papel. Cópia de 1980,  
29,5 x 22,4 cm

Colección Gabriel Cualladó-  
IVAM, Institut Valencià  
d'Art Modern, Generalitat,  
Valencia

254

Man Ray

*Rayogramme* [Rayograma],  
1921

Rayograma de  
gelatinobromuro de plata  
sobre papel. Cópia de  
época, 24 x 18 cm (mancha),  
27,5 x 21,5 cm (soporte)

Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid



---

255

**Hans (Jean) Arp**

*Lèvres et glace à main* [Labios y espejo de mano], 1927

Óleo sobre madera,  
58 x 100 cm

Colección Daimler Art,  
Stuttgart / Berlín

---

256

**Joan Miró**

*Peinture (Femme, tige, coeur)* [Pintura (Mujer, tallo, corazón)], 1925

Óleo sobre lienzo,  
89 x 116 cm

Colección particular









---

257

**Paul Klee**

*Spiralblüten* [Flores  
espirales], 1926

Acuarela, pintura y tinta  
sobre lienzo sobre tabla,  
39,1 x 28,3 cm

Colección particular





258

**Yves Tanguy y Benjamin Péret**

*Dormir dormir dans les pierres* [Dormir, dormir en las piedras]. París: Editions Surréalistes, 1927, cubierta

Libro, 22,5 x 17,5 cm

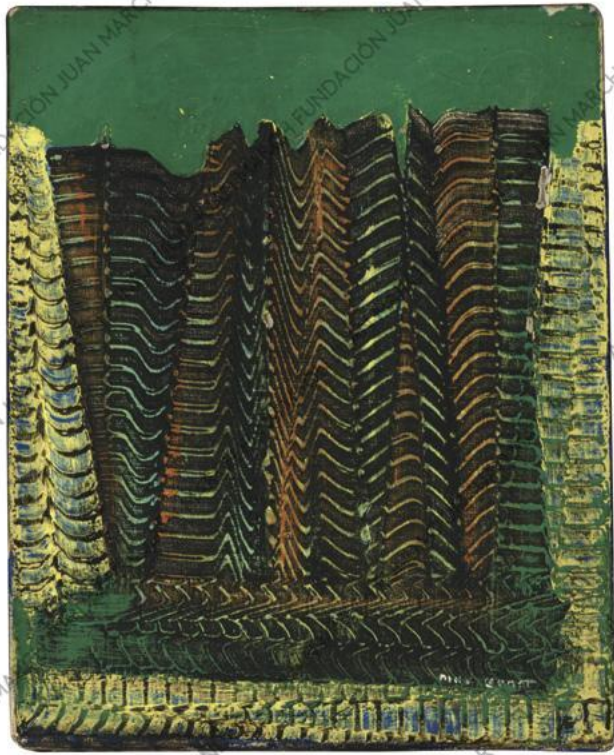
Archivo Lafuente

259

**Man Ray**

*Emak Bakia* [Déjame en paz], 1927

Película, duración 19' (DVD, copia del original)



---

**260**

**Max Ernst**

*Forêt-arêtes* [Bosque-aristas],  
1927

Óleo sobre lienzo,  
27,2 x 22,1 cm

Colección José María  
Jiménez-Alfaro

---

**261**

**Max Ernst**

*La Mer* [El mar], 1927

Óleo sobre lienzo,  
19 x 24,1 cm

Colección José María  
Jiménez-Alfaro





262

Joan Miró

*Sin título (Le Perroquet)* [El loro], 1937

Gouache sobre papel  
adherido a lienzo,  
73 x 90 cm

Colección Fundación Juan  
March, Museu Fundación  
Juan March, Palma



---

**263**

**André Masson**

*Maquette pour une  
décoration murale [Maqueta  
para una decoración mural],  
1929*

Técnica mixta sobre papel,  
22,5 x 55,5 cm

Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid

---

**264**

**Max Ernst**

*Fleurs écailles [Flores de  
escamas], 1928*

Óleo sobre lienzo,  
18,5 x 23,8 cm

Colección José María  
Jiménez-Alfaro



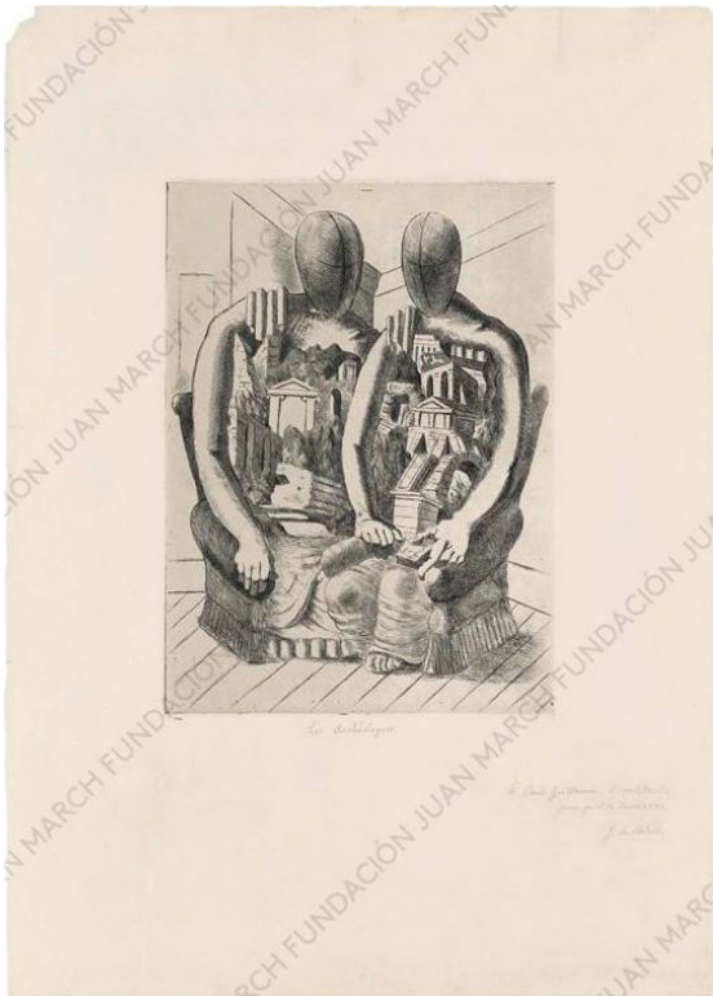
265

**Giorgio de Chirico**

*Les Archéologues II* [Los arqueólogos II], 1927

Aguafuerte y punta seca, 34,1 x 24,9 cm (mancha), 63,3 x 45,5 cm (soporte)

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra



266

**Giorgio de Chirico**

*Les Archéologues III* [Los arqueólogos III], 1928

Aguafuerte, 19,5 x 16 cm (mancha), 28,2 x 23,4 cm (soporte)

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra

266

**Giorgio de Chirico**

*Les Archéologues III* [Los arqueólogos III], 1928

Aguafuerte, 19,5 x 16 cm (mancha), 28,2 x 23,4 cm (soporte)

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra

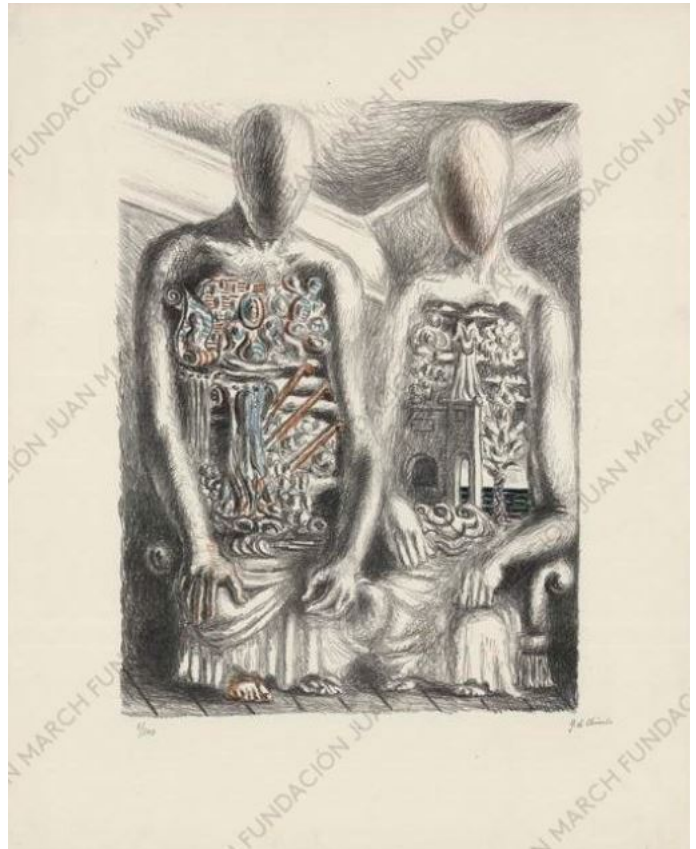
267

**Giorgio de Chirico**

*Les Archéologues VI* [Los arqueólogos VI], 1929

Litografía en color, 40 x 30 cm (mancha), 56 x 45,2 cm (soporte)

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra



268

**Giorgio de Chirico**

*Les Archéologues VI* [Los arqueólogos VI], 1929

Litografía, 40,5 x 30,5 cm (soporte)

Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra

(ABSTRACT) EXPRESSIONISM

Brancusi

CUBISM

→ (ABSTRACT) DADAISM







269

**Paul Klee**

*Der Mann mit dem Mundwerk*  
[El hombre de la boca grande], 1930

Pluma, lápiz y acuarela sobre papel, 43,9 x 43 cm

Zentrum Paul Klee, Berna.  
Donación de Livia Klee

270

**Pablo Picasso**

*Baigneuses sur la plage*  
[Bañistas en la playa], 1928

Óleo sobre lienzo,  
21,5 x 40,4 cm

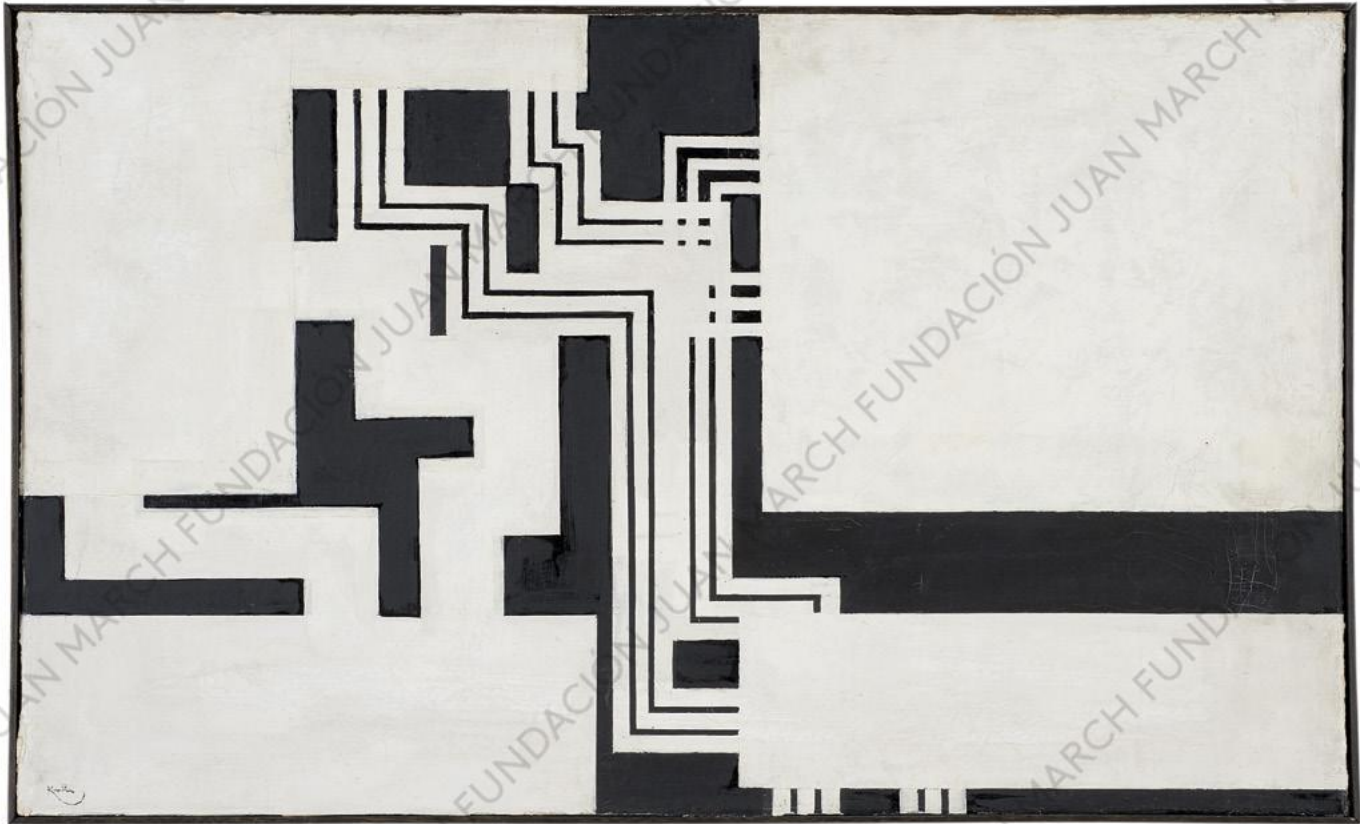
Musée national Picasso-Paris,  
París. Dación Pablo Picasso,  
1979

(ABSTRACT) EXPRESSIONISM

Brancusi

CUBISM

→ (ABSTRACT) DADAISM



271

**František Kupka**

*Abstraction des deux gris*  
[Abstracción de dos grises],  
1928

Óleo sobre lienzo,  
38 x 63 cm

Cortesía Galerie  
Gmurzynska, Zúrich



→ (ABSTRACT) SURREALISM →

NON-GEOMETRICAL  
ABSTRACT ART



272

Pierre Chareau

Mesa de tres niveles, c. 1930

Madera, 58 x 15 x 58 cm

Colección Adolfo Autric



273

Jean Lurçat (atribuida a)

Alfombra *Tache* [Mancha],  
1930

Lana, 310 x 180 cm

Galerie Deroyan, París

274

Fernand Léger

Alfombra *Paris*, c. 1930

Lana, algodón y cáñamo,  
295 x 200 cm

Galerie Deroyan, París









---

**275**

**Paul Klee**

*Entwurf für einen Mantel*  
[Diseño para una capa],  
1931

Acuarela y lápiz sobre papel,  
37,7 x 23,6 cm

Zentrum Paul Klee, Berna,  
Donación Livia Klee

---

**276**

**Theo van Doesburg**

*Composition in Oval*  
[Composición oval], 1931

Óleo sobre lienzo,  
56,5 x 65 cm

Colección del Servicio  
Gubernamental para el  
Patrimonio Cultural, en  
préstamo a largo plazo en el  
Museo De Wieger, Deurne,  
Países Bajos













**277**  
**Pablo Picasso**  
*Baigneuse au ballon* [Bañista con balón], 1929  
Óleo sobre lienzo,  
187 x 128 cm  
Fundación Almine y Bernard  
Ruiz-Picasso para el Arte,  
Madrid



**278**  
**Jean Hélion**  
*Composition abstraite*  
[Composición abstracta],  
1933  
Óleo sobre lienzo,  
73 x 92 cm  
Musée d'Art Moderne de la  
Ville de Paris, Paris

**279**  
**László Moholy-Nagy**  
*Construction (Perg 1)*  
[Construcción (Perg 1)],  
1932  
Gouache sobre pergamino,  
55 x 45 cm  
Fundación Almine y Bernard  
Ruiz-Picasso para el Arte,  
Madrid



280\*

**W. Dorwin Teague**

Vista de la exposición *Design for the Machine* [Diseño de máquinas], Philadelphia Museum of Art, 1932

Fotografía. Copia de exposición

Philadelphia Museum of Art Library & Archives, Filadelfia



→ NON-GEOMETRICAL ABSTRACT ART

→ GEOMETRICAL ABSTRACT ART



281

**Streamliner**

Cuatro pipas *Streamliner*,  
c. 1930

Aluminio, baquelita y  
madera, 5 x 15 x 4 cm;  
4,5 x 13,5 x 3 cm;  
4 x 13 x 3,5 cm y  
5 x 13 x 3,5 cm

Colección Rodrigo Autric  
Tamayo

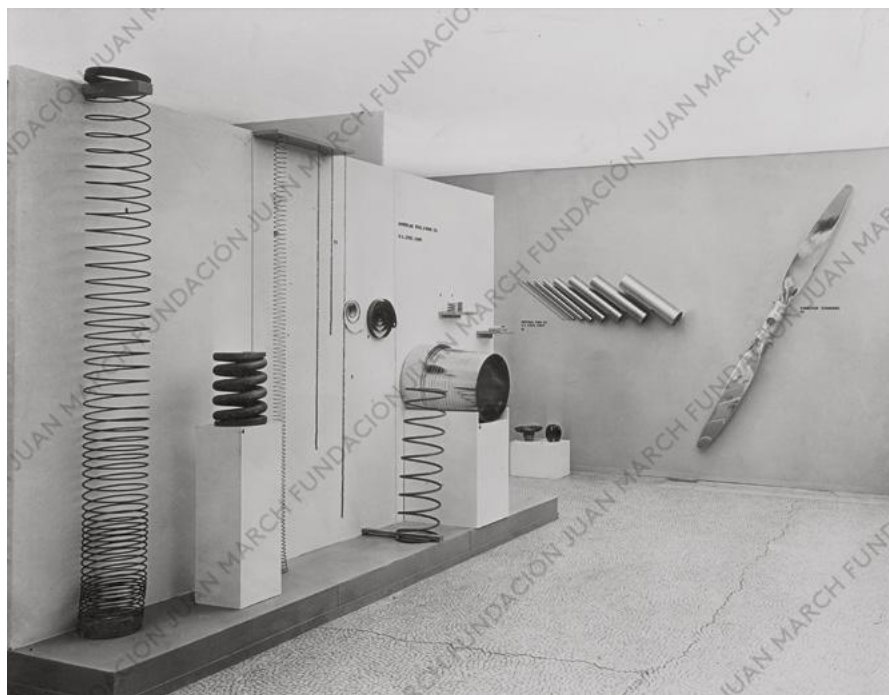
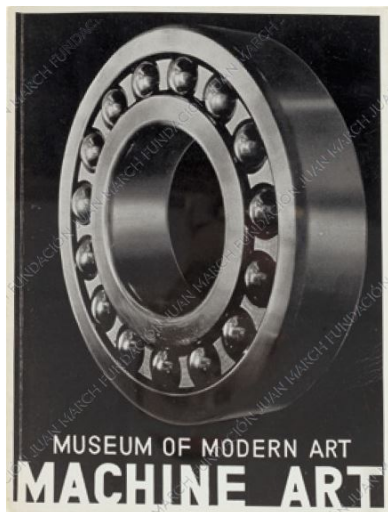
282

Alfred H. Barr, Jr. y Philip Johnson

*Machine Art* [Arte de la máquina]. Nueva York: MoMA, 1934 (edición facsimilar), cubierta

Catálogo de exposición, 25,5 x 19 cm

Colección Adolfo Autric



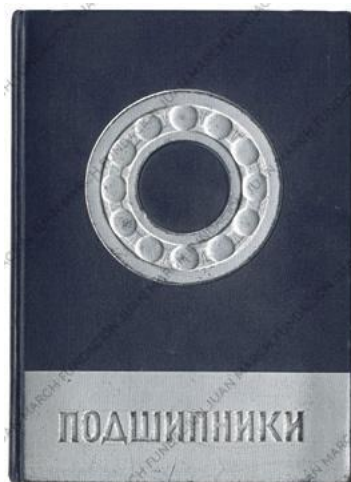
283\*

Paul Parker

Vista de la exposición *Machine Art* [Arte de la máquina], MoMA, Nueva York, 1934

Fotografía. Copia de exposición

Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York



284

Solomon Telingater

*Podshipniki* [Rodamientos de bolas]. [Moscú?]: s. l. [c. 1935?]

Libro, 24,5 x 17,5 cm

Archivo Lafuente

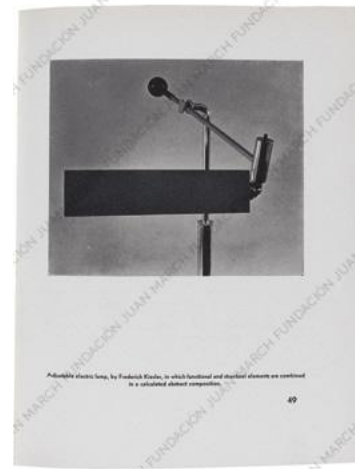
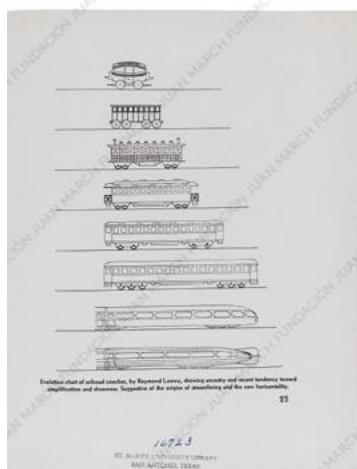
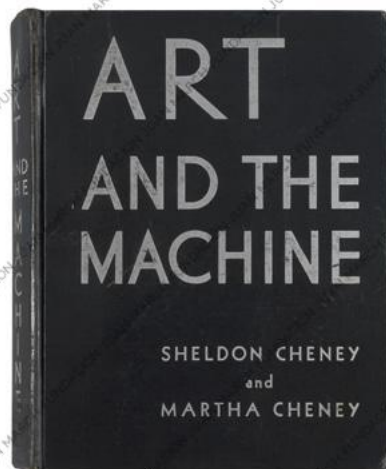
285

Sheldon Cheney y Martha Cheney

*Art and The Machine. An Account of Industrial Design in 20th-century America* [Arte y máquina. Un relato del diseño industrial en la América del siglo XX]. Nueva York: Whittlesey House, 1936, cubierta, pp. 25, 49 y 261

Libro, 23,5 x 18,5 cm

Colección Adolfo Autric







286

**Marcel Duchamp**

*Rotoreliefs* [Rotorelieves  
(discos ópticos)], 1935

Seis discos con impresión  
litográfica de dibujos en  
offset en ambas caras, 20 cm  
c/u (dia.)

Archivo Lafuente

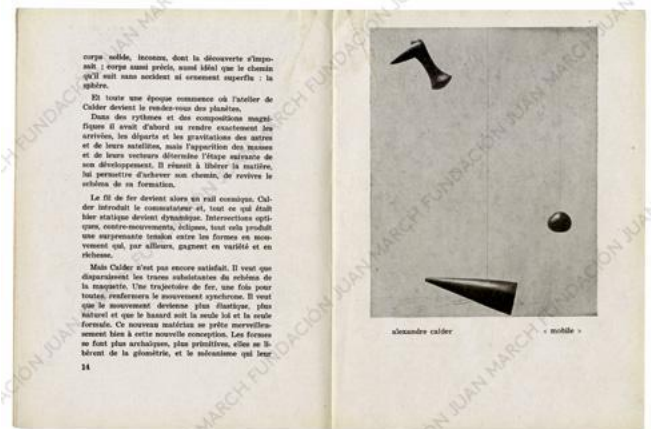
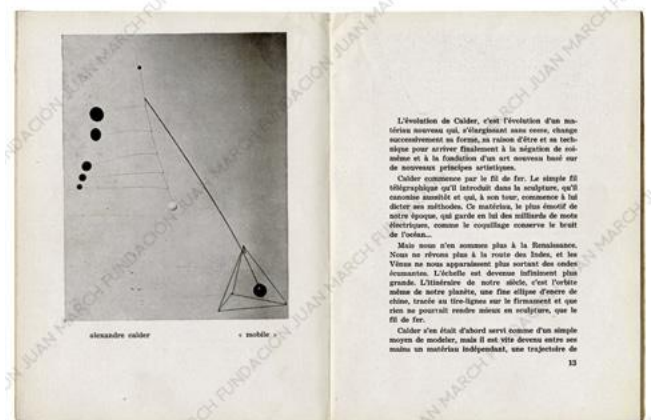
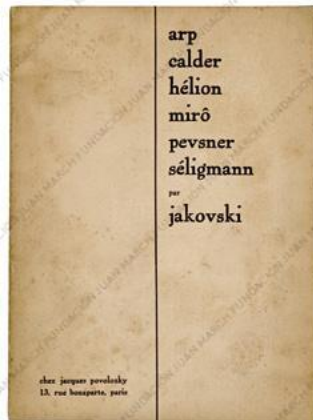
287

Anatole Jakovski

Arp, Calder, Hélión, Miró, Pevsner, Séligmann. París: chez Jacques Povolozky [1935], portada y pp. 12-15

Folleto, 18,2 x 13,6 cm

Archivo Lafuente



288\*

Dan Budnick

Alfred H. Barr Jr. observando la escultura de Alexander Calder Gibraltar (1936), regalada al museo por el artista, 1967

Fotografía. Copia de exposición

The Museum of Modern Art, Nueva York





289

**Julio González**

*Personnage dit "Femme au miroir"* [Personaje conocido como "Mujer en el espejo"], c. 1934

Bronce fundido,  
51,5 x 12,3 x 14 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, València. Donación C. Martínez y V. Grimminger, París







290

**Albert Gleizes**

*Spirale brun et vert* [Espirale parda y verde], 1933

Óleo sobre tela,  
168,2 x 77,7 cm

Colección Altec

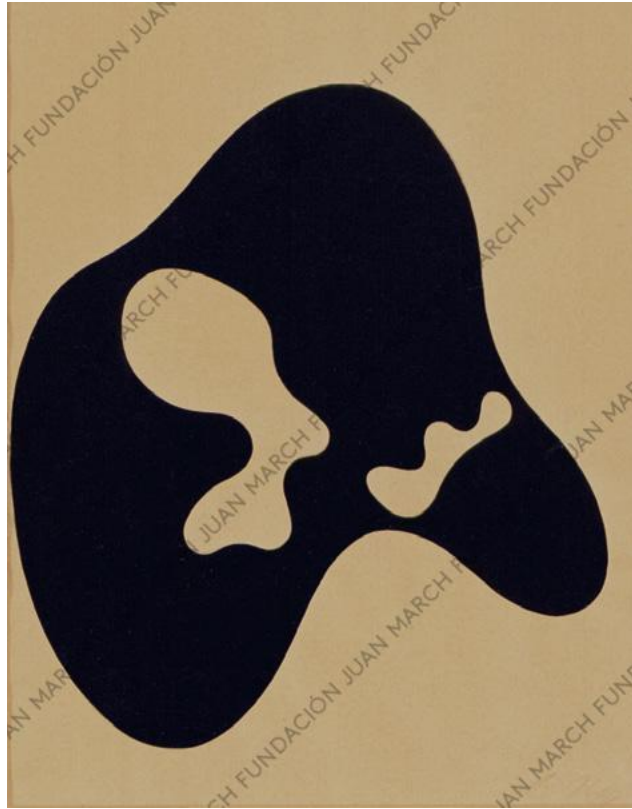
291

**Ben Nicholson**

*Painted Relief* [Relieve pintado], 1934

Óleo sobre tablero  
compuesto, 92,5 x 92,5 cm

University of Hertfordshire  
Art Collection, Hertfordshire,  
Hatfield



292

**Hans (Jean) Arp**

*Concreción I*, 1936

Dibujo a tinta sobre papel,  
20 x 16 cm

Colección Westerdahl.  
Cortesía Galería Leandro  
Navarro, Madrid

293

**Joan Miró**

Portada, en *Transition*  
[*Transición*], n.º 25 (Nueva  
York, otoño de 1936)

Revista, 21,5 x 15,5 cm

Archivo Lafuente





---

294

**Henry Moore**

*Two Forms* [Dos formas],  
1936

Piedra Hornton,  
51 x 64 x 35,5 cm

The Henry Moore Foundation,  
Hertfordshire. Regalo de la  
Sra. Irina Moore, 1979

# DOCUMENTS

ARCHÉOLOGIE  
BEAUX-ARTS  
ETHNOGRAPHIE  
VARIÉTÉS

13

Magazine illustré  
paraissant dix fois par an

2<sup>e</sup> Année. — 1930

## HOMMAGE A PICASSO

Textes de Jacques BARON, Georges BATAILLE, Robert DESNOS, Carl EINSTEIN, Maurice HEINE, Eugène JOLAS, Marcel JOUHANDEAU, Edouard KASYADE, Michel LEIRIS, Camille MAUCLAIR, Marcel MAUSS, Georges MONNET, Léon PIERRE-QUINT, Jacques PRÉVERT, Charles-Henri PUECH, le D<sup>r</sup> REBER, Georges RIBÉMONT-DESSAIGNES, Georges Henri RIVIÈRE, André SCHAEFFNER, Roger VITRAC.

PARIS,

106, B<sup>d</sup> Saint-Germain (VI<sup>e</sup>)

295

*Documents. Hommage à Picasso* [Documentos. Homenaje a Picasso], vol. II, n.º 3 (Paris, 1930), portada  
Revista, 27,3 x 21,7 cm

Archivo Lafuente





296

**Marcel Duchamp**

*Boîte-en-valise* [Caja en maleta], c. 1935-40

Caja de cartón con réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de obras de artistas, 40,5 x 38 x 10 cm

Colección particular



---

297

**Pablo Picasso**

*Femme dans un fauteuil*  
[Mujer en un sillón], 1929

Óleo sobre lienzo,  
91,6 x 72,4 cm

Museu Coleção Berardo,  
Lisboa

---





---

298

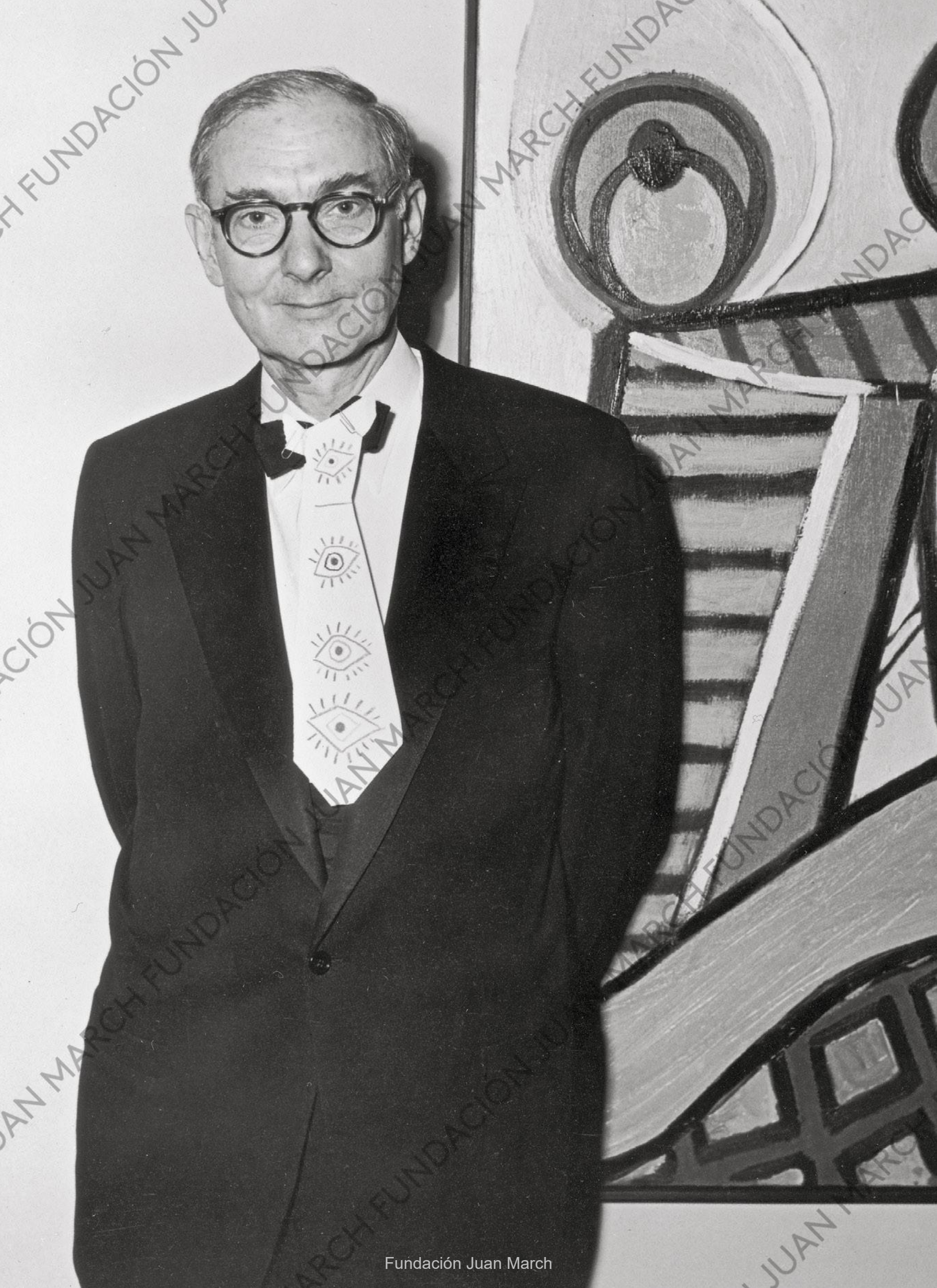
**César Domela**

*Relief n.º 8* [Relieve n.º 8],  
1929

Cobre, madera, papel,  
plexiglás y pintura,  
99,5 x 99,5 x 8 cm

Museo Kröller-Müller, Otterlo  
(Países Bajos). Adquisición  
del Estado, 1963







“Aun a riesgo de caer en un simplismo exagerado, podríamos dividir históricamente el impulso inicial hacia el arte abstracto de los últimos cincuenta años en dos corrientes principales, ambas surgidas del impresionismo. La primera y más importante tiene su fuente en las teorías y arte de Cézanne y Seurat, atraviesa el torrente cada vez más caudaloso del cubismo y desemboca en el delta que forman los diversos movimientos geométricos del constructivismo [...]. Podemos describir esta corriente como intelectual, estructural, arquitectónica, geométrica, rectilínea y clásica por su austeridad y dependencia de la lógica y el cálculo. La corriente segunda –y hasta hace poco, secundaria– tiene su principal fuente en las teorías y el arte de Gauguin [...] y fluye a través del fauvismo de Matisse hasta alcanzar el expresionismo abstracto de las pinturas de preguerra de Kandinsky. Tras efectuar un recorrido subterráneo de unos pocos años, reaparece con vigor entre los maestros del arte abstracto relacionados con el surrealismo. Esta tradición, a diferencia de la primera, es más intuitiva y emotiva que intelectual; más orgánica o biomórfica que geométrica en sus formas, más curvilínea que rectilínea, más decorativa que estructural y más romántica que clásica en su exaltación de lo místico, de lo espontáneo y de lo irracional [...]. Ambas corrientes se entremezclan a menudo y pueden llegar a darse en un mismo artista. Ambas también pueden admirarse en su estado más puro [...]. La forma del cuadrado se ve enfrentada a la silueta de la ameba.”

Alfred H. Barr, Jr., 1936

BARR,

EL

CUBISMO

Y

PICASSO



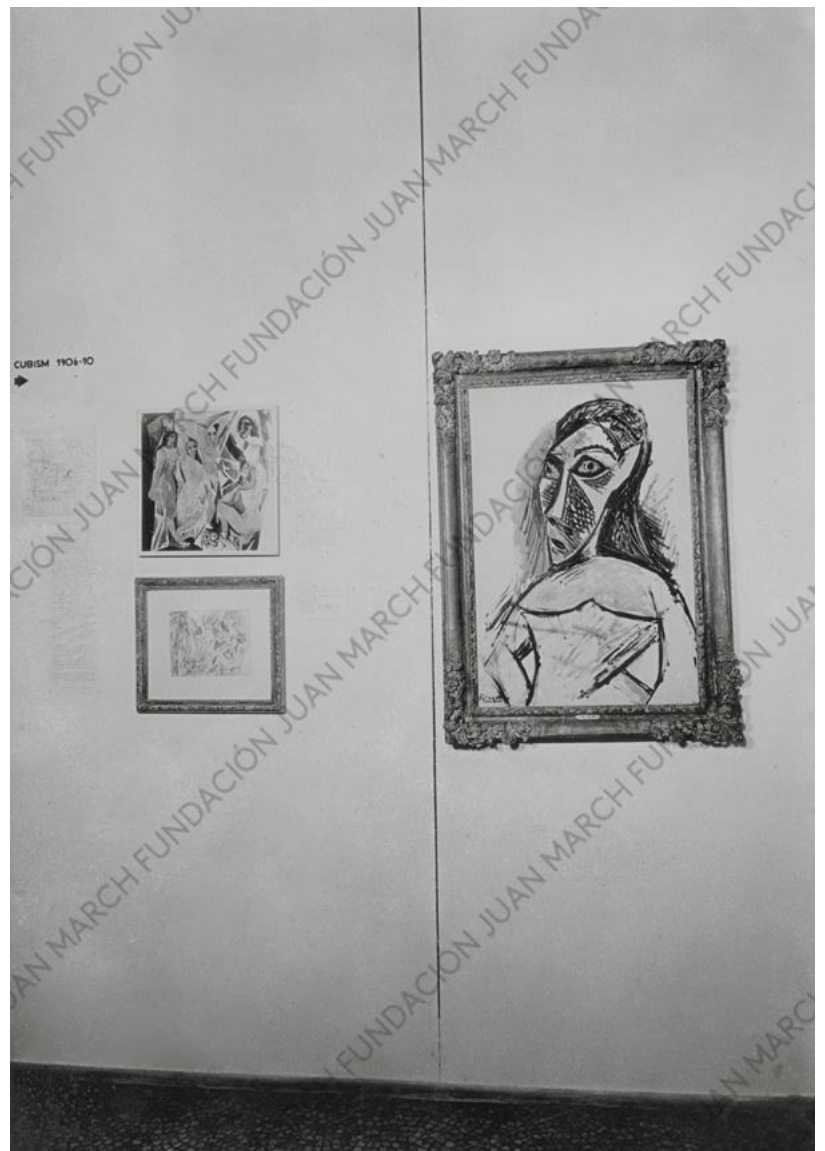
PARADIGMA  
Y  
"CONTRAPARADIGMA"  
(1936-1946)

Eugenio Carmona

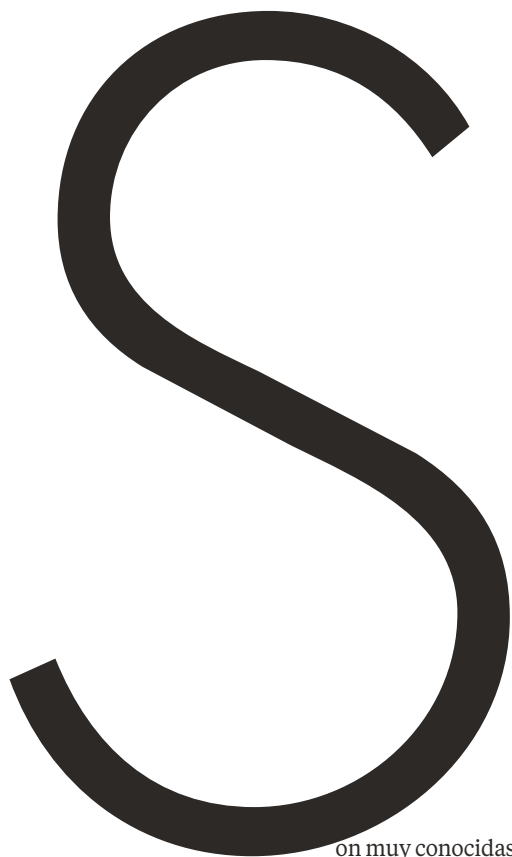


**Fig. 1.** El *Guernica* (1937) de Pablo Picasso en la exposición *Picasso. Forty Years of His Art* celebrada en el MoMA de Nueva York en 1939. Fotografía de Soichi Sunami. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive

**Fig. 2.** Estudio de Pablo Picasso para *Las señoritas de Avignon* (1907) en la muestra *Cubism and Abstract Art* celebrada en el MoMA de Nueva York en 1936. Fotografía de Beaumont Newhall. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive







on muy conocidas las declaraciones que Pablo Picasso realizó a Marius de Zayas. Aparecieron en 1923 en la revista *The Arts*. Fue en el curso de este encuentro cuando Picasso consideró que su arte era un cúmulo de destrucciones, cuando aseguró que en su trabajo no buscaba, sino que encontraba y cuando, además, afirmó con rotundidad:

Muchos piensan que el cubismo es un arte de transición, un experimento que ha de traer resultados ulteriores. Quienes piensan así no lo han comprendido. El cubismo no es ni una semilla ni un feto, sino un arte que trata principalmente de formas, y cuando una forma se realiza está ahí para vivir su propia vida. Una sustancia mineral, con una configuración geométrica, no está hecha así con fines transitorios; está para seguir siendo lo que es y tendrá siempre su forma propia. Pero si hubiéramos de aplicar al arte la ley de la evolución y la transformación, habría que reconocer que todo arte es transitorio. Sin embargo, el arte no entra en esos absolutismos filosóficos. Si el cubismo es un arte de transición, estoy seguro de que lo único que saldrá de él será otra forma de cubismo.<sup>1</sup>

En 1939, estas categóricas consideraciones fueron el primer contenido que se ofreció al lector del catálogo de la trascendente exposición *Picasso. Forty Years of His Art* [Picasso. Cuarenta años de su arte] [fig. 1]. Como es sabido, la muestra, y el libro que la acompañaba, fueron un proyecto del Museum of Modern Art de Nueva York, bajo la dirección de Alfred H. Barr, Jr.<sup>2</sup> Gracias a esta exposición, Picasso fue reconocido como el mayor creador del siglo XX. Pero el asunto es que tres años antes, en 1936, en otro proyecto, en su proyecto más “decisivo” en el MoMA, *Cubism and Abstract Art* [Cubismo y arte abstracto]<sup>3</sup>, Barr propuso como argumento y, en definitiva, como narrativa del arte moderno, justo todo lo contrario de lo que Picasso afirmaba sin ambages en 1923.

Efectivamente, como todo el mundo sabe, en 1936, en *Cubism and Abstract Art*, Barr trazó un discurso formalista, evolucionista y teleológico en el que se planteaba que, al mediar los años treinta, la posición auténtica e históricamente coherente del arte moderno era la abstracción. Bajo dicha premisa, convertida en paradigma, el cubismo quedaba situado como un momento “de transición”. De tran-

sición trascendental, pero al cabo “de transición” entre la formulación de la posibilidad del “arte puro” en el postimpresionismo y la “conquista” del pleno arte abstracto en el evolucionar de los ismos de la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, leyendo de nuevo a Barr y entrelazando “diagramáticamente” sus proyectos y aportaciones, especialmente los dedicados a Picasso en 1939<sup>4</sup> y 1946<sup>5</sup>, algo sorprende, en la actualidad, poderosamente: Barr cambió de opinión. Con el paso del tiempo, y con mejores o más complejas comprensiones del cubismo y de Picasso, Barr, frente al paradigma pro abstracto de 1936, acabó situando un poderoso y alternativo “contraparadigma” [fig. 2].

### Un momento fundacional y varias narrativas contrapuestas

Lo elaborado por Barr en *Cubism and Abstract Art* es estimado, desde hace tiempo, como un momento fundacional. Barr no solo situó con fuerza el paradigma del “arte abstracto”, sino que estableció las premisas y la focalización de una narrativa que habría de crecer y constituirse en base y modelo de otras narrativas. Pero cuando leemos estudios sobre Barr, podemos llegar a tener la sensación de que su propuesta es considerada no solo fundacional sino también adánica. Se tiende a estimar la propuesta de Barr como si fuera la primera y estuviera sola. Tampoco se evalúan los préstamos intelectuales que Barr tomó de otros. Y es solo a través de esta relación con “los otros” que la elaboración barresiana puede ser históricamente situada.

En *Cubism and Abstract Art*, Barr no cita a nadie. O solo cita a Meyer Schapiro. Aunque en buena medida compensó esta falta añadiendo en el catálogo la abundante bibliografía recopilada por el más que encomiable Beaumont Newhall.

En paralelo a Barr, y conocidas por él, por ser algo anteriores en fecha y aparecer referidas en su catálogo, se establecieron las narrativas sobre arte moderno realizadas por Tériade<sup>6</sup>, Carl Einstein<sup>7</sup>, James Johnson Sweeney<sup>8</sup> –a quien Newhall da las gracias en el catálogo– René Huyghe<sup>9</sup> y, en el programa para su propia colección, por Helene Kröller-Müller<sup>10</sup>. De todas estas narrativas las de Tériade y Einstein fueron especialmente influyentes. La de Tériade tuvo, además, una divulgación internacional de primer orden por haber sido publicada en francés en la revista más leída del momento: *Cahiers d'Art*

[Cuadernos de arte]. En sus propuestas, tanto Tériade como Einstein dan una especial importancia al cubismo. Se podría decir que es en estas narrativas cuando el cubismo obtiene el estatus de experiencia central del arte moderno anterior a 1945. Y ello a pesar de que se le considera sin dar aún plena carta de naturaleza al nuevo sentido de la artísticidad que supuso el *collage*. También entendieron Tériade y Einstein que determinadas propuestas “abstractas” se derivaron del cubismo, pero no por ello concluyeron que el cubismo no tuviera finalidad en sí mismo. Por el contrario, ambos, en alguna medida, negaron la pertinencia o la “superioridad” del arte abstracto anicónico. Barr, por tanto, tuvo precedentes, pero en su defensa del arte abstracto puro como destino y paradigma del arte moderno iba a contracorriente y disentía de los principales y más influyentes críticos coetáneos suyos. Aunque, en verdad, y dejando a un lado la corriente expresionista, la visión del cubismo como punto de partida del arte abstracto geométrico es algo que contienen, de suyo, la propia literatura artística generada por el neoplasticismo, el suprematismo y el constructivismo. Barr solo tuvo que ampliar estos planteamientos y situar como hecho histórico colectivo algo que en origen había sido planteado solo como poética.

Lo que resulta enigmático es que Barr nunca comentara nada de Guillaume Apollinaire, cuando su concepto de “arte abstracto puro” tiene un precedente claro en el concepto de “pintura pura” planteado por el poeta en sus crónicas de arte y en *Los pintores cubistas*. El concepto de “pintura pura” fue luego reconsiderado por Guillaume Janneau, en 1929<sup>11</sup>, en la primera historia del cubismo. Barr tampoco lo cita, aunque es de suponer que el carácter positivo con el que Janneau consideraba la “pintura pura” cubista que no renunciaba a la figuración debió parecerle a Barr, en principio, erróneo. Por otro lado, Barr, una vez tras otra, afirma que el momento más cenital del cubismo se caracterizó por su “austeridad” y su “ascetismo”. ¿No recuerdan estas consideraciones a las de Eugenio d'Ors?<sup>12</sup> Y cuando Barr habla de la forma cubista como “cristalización”, ¿no recordamos de inmediato algunas de las imágenes poéticas tempranas de Max Jacob o determinadas consideraciones de Jacques Lipchitz a propósito del fundamento de su escultura?<sup>13</sup>

E incluso, por el traslado conceptual que encierra, es necesario recordar ahora otra “apropiación” de Barr. En el momento de definir el “arte abstracto



puro”, trajo a colación la conocida metáfora sobre la belleza de las formas abstractas recogida en el *Filebo* de Platón. Era sabido el apoyo platónico en el que Mondrian quería sostenerse. Pero Barr afirmaba que la metáfora platónica le venía de la lectura de Philip MacMahon<sup>14</sup>, aunque probablemente sabía que la historia era otra. La primera vez que se recurrió a Platón para justificar el “arte puro” fue a través de Léonce Rosenberg en las páginas de la revista *L'Élan*, en 1916. Barr conocía bien la publicación. Y, sin duda, conocía bien el libro de su mentor, Arthur-Jérôme Eddy, *Cubism and postimpressionism* [Cubismo y postimpresionismo], donde el asunto fue retomado. En ambos, en Rosenberg y en Eddy, el *exemplum* platónico es referido al cubismo y no al arte abstracto absoluto.

Barr, por tanto, conocía bien la literatura artística sobre el cubismo y las narrativas que había generado. Pero su lucha teórica estuvo clara: transfirió conceptos y recursos retóricos surgidos para fundamentar el cubismo en favor del arte abstracto absoluto. Pero aún así, este cubismo, tan bien conocido, aunque concebido inicialmente como “estación de paso”, acabaría convirtiéndose en el corazón mismo de sus reflexiones.

### El (extraño) camino hacia el cubismo de Alfred H. Barr

Pero, antes de abordar el corazón del asunto, hay algo que es conveniente no dejar atrás. Al conocer la biografía intelectual de Barr, el investigador actual se sorprende del modo en que el cubismo “toma cuerpo” en los proyectos del director del MoMA. Ocurrió, literalmente, en un abrir y cerrar de ojos.

En 1927, en su primer proyecto “evolucionista” sobre la modernidad artística: *Exhibition of Progressive Modern Painting: from Daumier and Corot to Post-Cubism* [Exposición de pintura moderna

progresiva: de Daumier y Corot al postcubismo], realizado en el Wellesley College, poco esclarecida quedó la experiencia cubista. En un proyecto de 1930, ya en el MoMA, *Painting in Paris from American Collections* [Colecciones americanas de pintura en París], lo que Barr escribe sobre el cubismo en el catálogo es escaso y poco comprometido. Solo tenemos una sorpresa: Barr sitúa un giro cubista hacia la abstracción en 1917, coincidiendo con el desarrollo del *reactionary* Picasso neoclásico. Al año siguiente, en 1931, trabajó en un primer y malogrado intento de realizar un gran proyecto “Picasso”. No sabemos qué lugar habría ocupado el cubismo en la propuesta. En 1934, en *A Brief Survey of Modern Painting* [Una visión general de la pintura moderna], todos los textos referidos a los ismos son breves. Pero el dedicado al cubismo lo es especialmente. Es casi irrelevante. Y eso que estamos muy cerca, solo a dos años, de *Cubism and Abstract Art*. Más cerca estamos aún con el proyecto *Modern Works of Art*, inaugurado en 1934 para conmemorar el quinto aniversario del museo. En el texto del catálogo de esta exposición, sobre el cubismo, y siendo generosos en la apreciación, encontramos un breve germen con argumentos nuevos y quizás anticipadores. Se dice entonces que el cubismo es más “analítico” que el fauvismo. Se afirma que el origen del cubismo, tras asimilar el “arte negro” y a Cézanne, está en la fusión entre fondo y figura geométrica. Se indica la tendencia cubista hacia la abstracción. Se señala la aparición del *collage*. Y se sitúa un cambio, tras la reintegración del color, en 1914, con la participación de Juan Gris. Además, se añade la influencia del cubismo en el suprematismo y el neoplasticismo. Pero todo esto en doscientas sesenta y siete palabras y sin ningún énfasis especial.

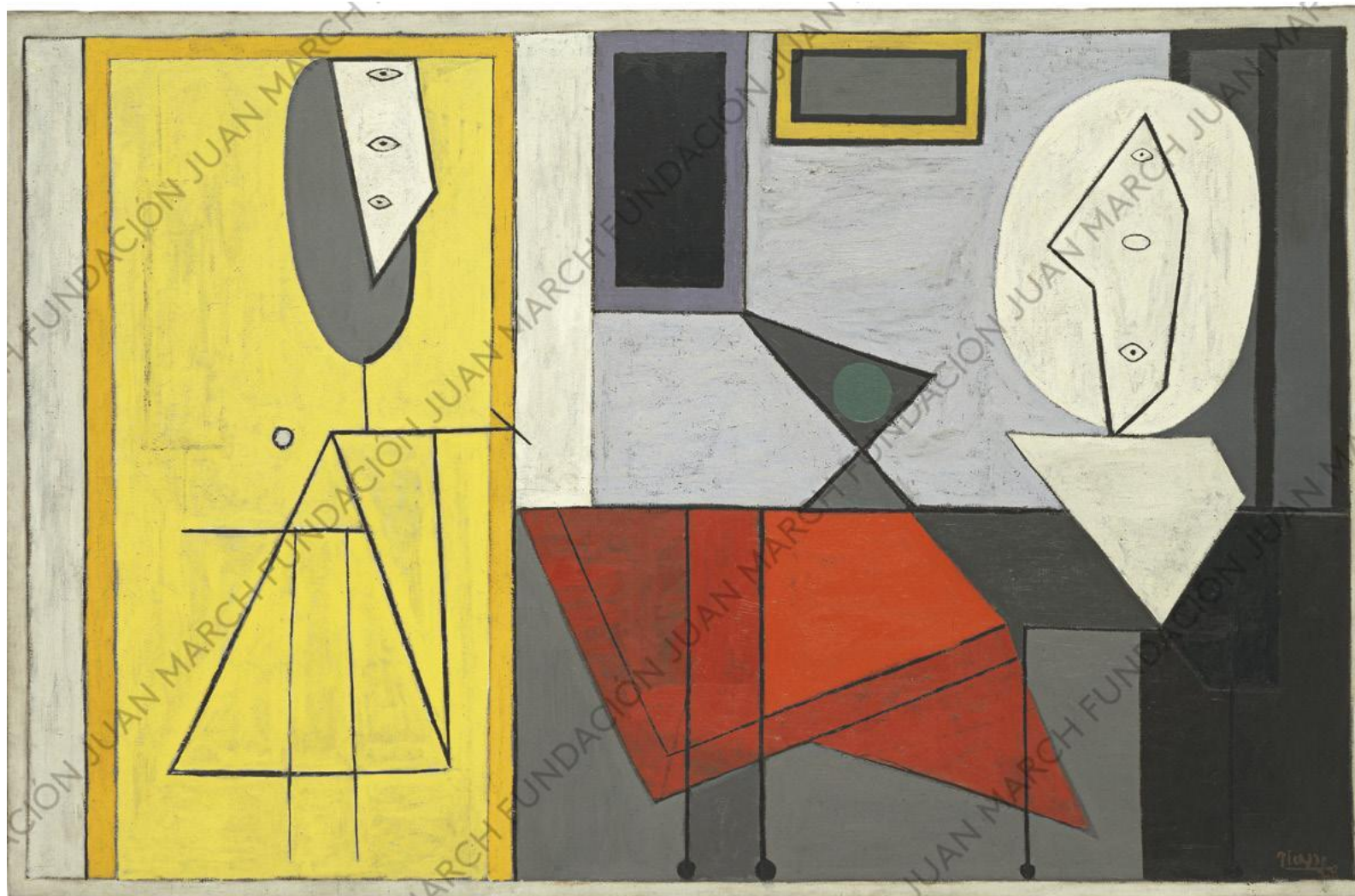
¿Qué ocurrió entonces para que todo cambiara sustancialmente, apenas dos años más tarde, en la trascendente exposición de 1936? Sin duda, la res-

puesta a esta pregunta tiene que ser más de carácter pragmático que de orden simbólico o psicológico. Barr quería un proyecto “fuerte”. Un proyecto que contuviera el “sentido” interno del arte moderno, para así “orientar” a los patronos del museo, a los coleccionistas y al público general. Barr entendió que ese proyecto tenía que manifestar la idoneidad del arte contemporáneo, considerando que la opción era el “arte abstracto”, especialmente el “arte abstracto constructivo”. También existió la posibilidad de dar a esta opción un carácter político, tal como ha sido señalado por Susan Noyes Platt<sup>15</sup>. El arte abstracto –afirmó Barr– era el arte moderno de los países libres frente a los fascismos y frente al totalitarismo soviético<sup>16</sup>. Pero en la narrativa barre-siana este don del arte abstracto aparece como algo coyuntural. Barr se detiene en el asunto, pero lo expone una sola vez y el tema ya no vuelve a aparecer en su trayectoria crítica. Por ejemplo, Barr no hace ningún comentario parecido en el catálogo de la exposición Picasso de 1939 (*Forty Years*), siendo 1939, internacionalmente, una fecha más “comprometida” que 1936. Parece fácil entender que Barr quiso situar un “aquí” y un “ahora” para el liderazgo de la escena americana en el arte moderno incorporando el “estado de la cuestión” del arte europeo. Pero, en su camino hacia el arte abstracto, Barr se topó con el cubismo que antes había ignorado, y el cubismo se convirtió en su inesperado objetivo. Y con el cubismo, Picasso.

### El cubismo se apodera del diagrama, y Picasso y el cubismo protagonizan el proyecto expositivo

Hoy en día, el diagrama en la sobrecubierta del catálogo de *Cubism and Abstract Art* es considerado una obra de arte [cat. 42b\*]. Pero, probablemente, desde el punto de vista historiográfico, el gráfico de Barr





necesita ser visto otra vez, pese a las innumerables miradas que acumula. ¿Es ello posible? Quizás sí.

En el diagrama, en su elegante y “moderno” cuerpo *sans serif*, la tipografía del término “cubismo” es de mayor tamaño que el resto. Es de mayor tamaño incluso que los enunciados “arte abstracto no-geométrico” y “arte abstracto geométrico”. El término “cubismo” es el que más signos gráficos direccionales hace converger. Y, sin embargo, frente a esta prevalencia, en su disposición en la página, se encuentra lateralizado; aunque compensando esta posición lateralizada, resalta, potente, el faldón de tipografía blanca sobre fondo poderosamente rojo, que contiene el título del catálogo y de la exposición. Todo este juego de visualidades contradictorias o en contrapeso nos manifiesta la existencia de un conflicto argumental de fondo. Barr afirma en su escrito que el destino de su propuesta es llegar al “arte abstracto”, pero, en rigor, de una manera subyacente está poniendo de manifiesto que lo que tiene que resolver no es la definición del “arte abstracto” ni el supuesto recorrido del “cubismo” al “arte abstracto” sino la entidad de lo que el “cubismo” es en sí mismo. Y este detenerse en el cubismo fue también un detenerse en Picasso.

Un análisis meramente cuantitativo de las obras ofrecidas en la exposición puede ser clarificadora. De las doscientas setenta y tres piezas reunidas<sup>17</sup>, setenta y dos son plenamente cubistas y diecinueve son asimilables, sin dudas razonables, al entorno cubista propiamente tal. Ello quiere decir que el treinta y cuatro por ciento de lo expuesto por Barr fue “cubismo”. Este porcentaje es especialmente alto, e hizo que el visitante de la exposición se encontrara con una muestra sobre “cubismo” que antes nunca se había realizado.

Pero hay algo más. Se expusieron veintinueve obras de Picasso. Ningún otro artista incluido en la muestra tuvo tal representación. El segundo ar-

**Fig. 3.** Composiciones suprematistas de Kasimir Malévich en la exposición *Cubism and Abstract Art* celebrada en el MoMA de Nueva York en 1936. Fotografía de Beaumont Newhall. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive

**Fig. 4.** Pablo Picasso, *L'Atelier* [El estudio], 1928. Óleo sobre lienzo, 149,9 x 231,2 cm. MoMA, Nueva York. Donación de Walter P. Chrysler, Jr.

tista con mayor presencia fue Malévich con catorce piezas [fig. 3]. De Mondrian se expusieron nueve. Esto quiere decir que, en alguna medida, *Cubism and Abstract Art* acogía, también, una retrospectiva sobre “Picasso y el cubismo”. Con anterioridad a 1936, el cubismo no había tenido trascendencia en los proyectos barresianos. En 1936, Barr hablaba del cubismo dando por liquidada hacia tiempo su existencia histórica como movimiento o como poética. Pero al plantear en su ensayo que la impronta cubista permaneció en la obra de Picasso hasta, al menos, importantes obras de 1928, como *El estudio*<sup>18</sup> [fig. 4], Barr dio pie a considerar la poderosa pervivencia de “lo cubista”. Se deducía, además, que no era una pervivencia anacrónica o fantasmática, sino eficiente y capaz de sobrevivir al resituarse como medio para otras poéticas como el surrealismo. Piénsese que algunas obras de Picasso en 1928 –que Barr mismo incluye y destaca en su proyecto– planteaban el suma y sigue del cubismo desde el propio cubismo y no la “inevitable” disolución del esfuerzo cubista en las premisas de la abstracción absoluta.

En el diagrama, la palabra “cubismo”, además de estar en cuerpo tipográfico mayor que el resto, se asienta en una curva cronológica más amplia que las demás. Pero ello no quiere decir que la duración del cubismo se estime más prolongada que la de otros ismos. Si miramos bien, la curva apenas sobrepasa la fecha de 1910. Quizás su radio solo llegue a 1911 o 1912. Sin embargo, en el índice y en el ensayo la presencia cubista es más compleja y dilatada. En el índice, el cubismo es el único referente que repite tres veces su presencia. En el desarrollo del texto se habla, además, de los orígenes del cubismo, del desarrollo en varias fases del llamado “cubismo analítico”, muy brevemente se comentan los “otros cubistas” –es decir, Juan Gris, Jacques Villon y Louis Marcoussis– al tiempo que son tratados Robert Delaunay, Marcel Duchamp, el orfismo,





el *collage* y los papeles pegados y el renacimiento del color. Se nombra, solo se nombra, a Albert Gleizes. Jean Metzinger está ausente del discurso de Barr<sup>19</sup>. Pero en el apartado dedicado a la escultura cubista, Barr dedica epígrafes a Alexander Archipenko y a Raymond Duchamp-Villon y se detiene en Henri Laurens y en Jacques Lipchitz. Y valga decir ahora algo. De Lipchitz estuvieron presentes en la exposición siete obras [fig. 5]. Es decir, Lipchitz estuvo casi a la altura de Mondrian y tuvo mayor presencia que Vasili Kandinsky, Paul Klee y El Lissitzky. De Gris se mostraron seis piezas. Esto es, en alguna medida Barr intuyó que había existido una “segunda vida” del cubismo durante los años de la Primera Guerra Mundial, pero no desarrolló este concepto<sup>20</sup>, aunque, con respecto a Picasso y Léger habló de *Later Cubism*<sup>21</sup>. Y, quizás por ello, y no sin cierta audacia para su tiempo, Barr consideró “esculturas” los figurines de Picasso para los *managers* de *Parade*.

En definitiva, pese a algunas ausencias, Barr presentó un panorama complejo, diversificado y cronológicamente extenso de la experiencia cubista y del propio Picasso. Y dicha complejidad necesitaba un relato propio.

### El primado de la “abstracción pura” y su reconsideración

Para poder articular el fundamento de su propuesta, Barr necesitó abordar, en primer término, la definición de lo que entendía por “arte abstracto”. Distinguió entre *pure-abstract* y *near-abstract*<sup>22</sup>. Por “abstracción pura”, entendió, fundamentalmente, el arte anicónico, ya fuera de tendencia geométrica o expresiva. Por otro lado, consideraba “cuasi abstracto” el arte que, aun proponiendo los valores del “arte puro” mantenía vínculos, de un tipo u otro, con lo icónico o con los signos de lo visible. Así fundamentó Barr el paradigma de la abstracción en el arte moderno. Y obviamente creó un criterio –si se quiere artificial o impostado, si se quiere eficaz– con el que poder certificar la pertinencia histórica de las propuestas del arte moderno. El principio de la aniconicidad se apoyaba, a su vez, en un principio evolucionista, entendiendo esta “evolución” como “progreso”. Y la idea de progreso era un valor tautológico de la “auténtica” modernidad.

Hoy, después de aquello que se llamó “la condición posmoderna”, el paradigma del arte abstracto absoluto se puede decir que ha periclitado. También ha periclitado la noción de “progreso artístico”. Pero, para Barr, en su momento, el cubismo, casi siempre ejemplificado en la obra de Picasso, sería *near-abstract* nunca *pure-abstract*. En 1936 Barr opinaba que el “problema” del cubismo habría sido el de mantener la referencia visual o icónica al mundo de los objetos, pues “el parecido con objetos naturales, aunque no destruya necesariamente esos valores estéticos, fácilmente puede adular su pureza”<sup>23</sup>. Barr era consciente de que el proceso en pro de lo que él llamó *emancipated painting* [pintura emancipada], es decir, el arte abstracto puro, puede tener un coste para el sujeto:

Claro está que semejante actitud lleva aparejado un gran empobrecimiento de la pintura: la eliminación de una extensa gama de valores, como son las connotaciones del contenido, sentimental, documental, político, sexual, religioso; los placeres del reconocimiento fácil, y el disfrute de la destreza técnica en la imitación de formas y superficies materiales.<sup>24</sup>

Pero aún así, el artista abstracto en su búsqueda, dice textualmente, “prefiere el empobrecimiento a la adulteración”<sup>25</sup>. Y es por ello por lo que la crítica derogatoria del cubismo le resultaba inevitable. Y fue entonces, para reforzar su argumento, que citó a Meyer Schapiro.

Siempre se recuerda cómo Schapiro, en su famoso ensayo “Nature of Abstract Art”, publicado en 1937<sup>26</sup>, reprochaba a Barr la falta de contextualización social del arte que manejaba. De hecho, Barr preparaba al arte abstracto, desvinculándolo de su utopía originaria, para ser asumido por el nuevo gusto artístico de los grupos sociales dominantes. Pero, en rigor, no era esta la *querelle*, aunque la crítica actual siempre se detenga en ella. Barr quiso “utilizar” a Schapiro para corroborar su opinión de que las presencias figurativas en las pinturas cubistas son relevantes, pues son presencias que, según Schapiro, remiten a una diversidad de referentes: de la vida privada de los cubistas, a la inmediatez de sus referentes sociales. Con este planteamiento, Schapiro anticipaba lecturas semiológicas del cubismo. Pero, en cualquier caso, el razonamiento implícito



**Fig. 5.** *L'Héros* [Héroe] (1910) de Alexander Archipenko, y *Figure* [Figura] (1930) y *Reclining Nude with Guitar* [Desnudo femenino reclinado con guitarra] (1927) de Jacques Lipchitz en la exposición *Cubism and Abstract Art* celebrada en el MoMA de Nueva York en 1936. Fotografía de Beaumont Newhall. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive

**Fig. 6.** Pablo Picasso, *Femme nue* [Mujer desnuda], 1910. Óleo sobre lienzo, 215,3 x 88,9 cm. National Gallery of Art, Washington. Ailsa Mellon Bruce Fund



era el siguiente: si los iconos contenidos en las pinturas cubistas eran relevantes, el cubismo se alejaba del ideal de la abstracción absoluta. Desde nuestra posición actual, podemos entender que Barr le pedía al cubismo que fuera lo que el cubismo nunca quiso ser. Pero el paradigma de la abstracción absoluta era lo que él demandaba.

Ahora bien, en sus inmediatamente posteriores proyectos sobre Picasso, los de 1939 y 1946, ya citados, Barr se desdijo de su planteamiento principal sobre el cubismo. Es decir, Barr cimentó un paradigma y luego desarrolló un “contraparadigma”. Su relación con la obra de Picasso provocó un poderoso giro conceptual. En 1939, en *Picasso. Forty Years of His Art*, comentando la obra de Picasso que titula *Standing Figure*<sup>27</sup> [fig. 6], Barr escribe:

El cubismo se hizo rápidamente más abstracto en 1910 [...] el cubismo pasó por su periodo más austero. Picasso y Braque analizaron, simplificaron, geometrizaron las formas de la naturaleza, transmutándolas con una disciplina ascética, intransigente. Estas obras no son enteramente “abstractas”, conservan ciertos vestigios del “modelo”; pero esos mismos vestigios sirven para indicar el proceso de abstracción y conducen a una tensión estética más complicada de lo que sería posible en composiciones puramente abstractas de cuadrados o círculos.<sup>28</sup>

Efectivamente, el paradigma barresiano de la abstracción pura o absoluta giró sobre sí mismo.

Siete años más tarde, en 1946, en el proyecto editorial *Picasso. Fifty Years of His Art*, en el momento de tratar la relación entre la geometría y la pintura cubista, Barr retomó la metáfora sobre la belleza de las formas geométricas del *Filebo* de Platón. Como vimos, en *Cubism and Abstract Art* fue su recurso preferido, su *exemplum*, para defender la validez atemporal del arte abstracto geométrico absoluto. Ahora, trasmutando consideraciones anteriores, aplica su *exemplum* al cubismo, en cuyo contexto

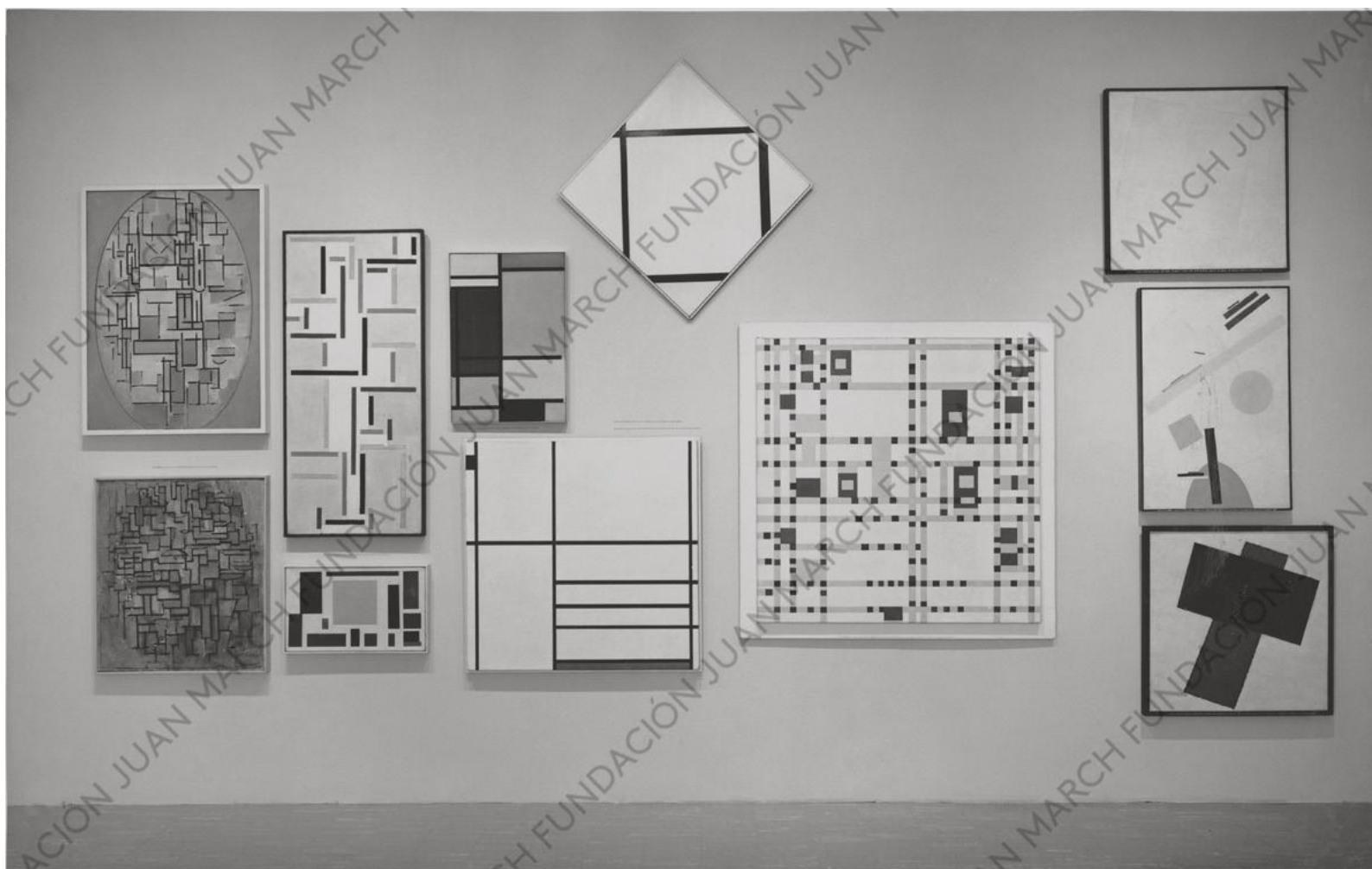
surgió, en rigor, la alusión al *Filebo* de Platón, y consagra la pertinencia de la dialéctica cubista entre pintura pura y signo icónico.

Pero aún abundó más en el asunto Barr en 1946. En el epígrafe titulado “Picasso and the Cubist Theory” [Picasso y la teoría cubista]<sup>29</sup> retomó las famosas declaraciones del artista a Marius de Zayas con las que ha comenzado este escrito. Y, aún más, en el epígrafe “Vestiges of Reality” [Vestigios de realidad]<sup>30</sup> Barr, volviendo sobre sus propios pasos, escribió:

Algunos de los pintores que venían detrás, Malévich y Mondrian por ejemplo, eran más abstractos [fig. 7]. Ellos llevaron el cubismo hasta el objetivo lógico de la pureza absoluta por medio de un arte que trataba exclusivamente de formas. Pero esa purificación, aunque valiente, fue también un empobrecimiento. Pues aunque en 1923 el cubismo le pareciera ser a Picasso primordialmente un arte de la forma, secundariamente era un arte de la representación. No era nunca puramente abstracto. Siempre había vestigios de la “naturaleza”, ya se tratase de un paisaje, una figura o un bodegón. Y esos vestigios, por muy leves que fueran, seguían siendo esencialmente importantes porque revelaban el punto de partida, el grado de transformación sufrido por la imagen original; aportaban la cuerda tensa que a la vez anclaba la imagen en la realidad ordinaria y daba la medida de su atrevida distancia. En este sentido un cuadro cubista no es solo un diseño, sino una metáfora rebuscada y controlada con precisión.<sup>31</sup>

Barr convertía de nuevo su paradigma en contraparadigma, aunque no sin resistencias, al menos en el espesor de las palabras que utiliza. Pero finalmente entendió que la poética cubista era una y que la poética de la abstracción absoluta era otra. Y entendió asimismo que la complejidad cubista, esto es, unir “pintura pura” y “signo icónico” es un logro trascendente y ejemplar en sí mismo.

Fig. 7. Obras de Kasimir Malévich y Piet Mondrian en la exposición *30th Anniversary Special Installation. Towards the “New” Museum* celebrada en el MoMA de Nueva York en 1959. Fotografía de George Barrows. The Museum of Modern Art, Nueva York, Photographic Archive





### “Cubismo analítico” y “cubismo sintético”: relato y contrarrelato en Barr

Para articular su narrativa, definidas las nociones de “abstracción pura” y de arte “cuasi abstracto”, Barr tomó una decisión que acabaría siendo trascendente: dividió lo que consideraba el corazón mismo de la experiencia cubista en dos fases temporales que, a su vez, albergaban dos poéticas distintas. Barr habló, así, como es sabido, de “cubismo analítico” y de “cubismo sintético”. La fórmula quedó consagrada gracias a su propuesta y constituye hoy, salvo excepciones, el modo más habitual de hablar del cubismo, de enseñarlo en las aulas y de divulgarlo en la vida social. Y ello a pesar de que hablar de “analítico” y “sintético” pudiera ser una manera sobrepuesta de hablar del cubismo que no se corresponde con el sentido de la cambiante y transformadora experiencia cubista<sup>32</sup>.

Los historiadores plantean que la dualidad “analítico-sintético”, aplicada al cubismo, proviene en Barr de los escritos y consideraciones de Daniel-Henry Kahnweiler<sup>33</sup>. Pero hoy podemos estimar que el asunto fue algo más complejo y que distaba de estar meridianamente claro cuando Barr lo asumió.

Valga situar un punto de partida en Nueva York, en 1911. A finales del otoño de 1910, Marius de Zayas –de nuevo Marius de Zayas– de viaje en París, visitó a Picasso. Del encuentro surgió un escrito<sup>34</sup> en el que De Zayas parece transmitir palabras del propio Picasso. Se describen dos etapas de un mismo proceso en la elaboración del cuadro cubista. En dicho proceso, el pintor, primero, “analiza” ópticamente el objeto y, luego, en un segundo momento, lo “sintetiza” sobre el lienzo, reconsiderándolo. Cinco años más tarde, en 1916, desde su exilio en Suiza, en las páginas de la revista *Die weissen Blätter* [Las hojas blancas], en uno de sus primeros textos sobre

**Fig. 8.** Daniel-Henry Kahnweiler, Pablo Picasso y su hijo Claude en el estudio de La Californie, Cannes, en 1957. Foto de Duncan David Douglas. Musée National Picasso, París

cubismo<sup>35</sup>, Kahnweiler se expresó en términos relacionables con los de De Zayas, elaborando una de las primeras consideraciones “canónicas” sobre la pintura cubista. Posteriormente su escrito sería recogido, en 1920, en la primera edición de *El camino hacia el cubismo*.

Kahnweiler estaba comentando la obra realizada por Picasso en Cadaqués, en el verano de 1910 [fig. 8]. Consideraba que el pintor cubista ya no manejaba un punto de vista único y privilegiado ante el objeto, sino que lo mostraba como un dibujo estereométrico, mediante varias representaciones o facetas que constituían una descripción “analítica” que solo sería refundida en la mente del espectador. Pero en esta reconsideración ya no es necesario que el objeto se represente mediante una “forma cerrada”, sino que puede ser representado mediante una “forma abierta” que constituye una “síntesis”. Y Kahnweiler acudió a palabras de Immanuel Kant en su justificación de que dicha “síntesis” consistía en “agregar diferentes conceptos entre sí cuya multiplicidad se puede comprender en una única cognición”<sup>36</sup>.

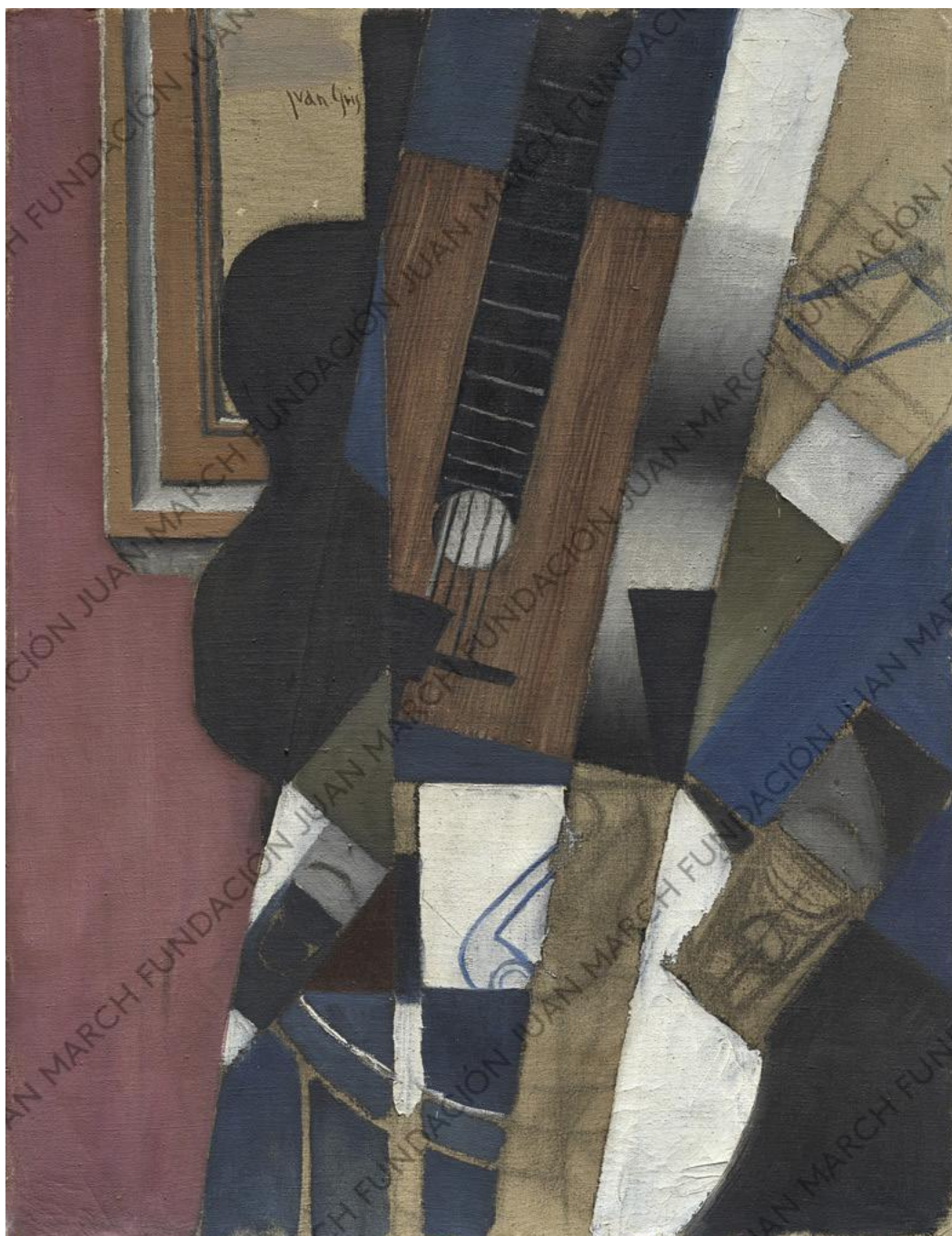
Al citar a Kant y usar los términos “analítico” y “sintético”, probablemente Kahnweiler está aludiendo a la *Crítica de la razón pura*. Y bien pudiera ser que Kant estuviera en el ambiente de pensamiento cubista, pues por las mismas fechas André Lhote hablaría de cubismo “a priori” y de cubismo “a posteriori”<sup>37</sup>. Pero ya fuera desde el comentario espontáneo o desde la enjundiosa apoyatura filosófica, las aportaciones de De Zayas y Kahnweiler plantean la diferencia entre “analítico” y “sintético” como dos momentos de un mismo proceso y no como dos etapas cronológicamente diferenciadas. Barr debió conocer los escritos de De Zayas y Kahnweiler, aunque no aparezcan recogidos como tales en la bibliografía de Newhall. Un dibujo de la exhibición de Picasso en la galería 291 estuvo en la muestra, y el escrito de De



Zayas acompañaba esa muestra. Y aunque no aparece en los listados bibliográficos ninguna referencia a *Die weissen Blätter*, sí es mencionada la edición alemana de *El camino hacia el cubismo*.

Mientras tanto, en la crítica de arte parisina que acompañó al nacimiento y al desarrollo del cubismo, la presencia de los términos o de los conceptos “analítico” y “sintético” no fue numerosa ni determinante<sup>38</sup>. Fue en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial cuando dicha dicotomía se hizo recurrente. En 1919, Maurice Raynal, en unos de sus trabajos para Léonce Rosenberg, el opúsculo titulado *Quelques intentions du cubisme* [Algunas intenciones del cubismo], volvió a plantear “analítico” y “sintético” como dos fases consecutivas del trabajo del pintor cubista<sup>39</sup>. El opúsculo de Raynal llevaba en portada un dibujo de Gris y, en estos años, los años del “segundo cubismo”, la dialéctica entre “analítico” y “sintético” vino a encontrar en Gris su principal receptor y propagador [fig. 9]. Entre 1921 y 1927, Gris planteó el asunto de dos maneras. Primero, al igual que sus predecesores, entendiendo la noción de “síntesis” en equiparación de lo que él llamó su “método deductivo”, esto es: ir de la forma abstracta hacia el encuentro con lo identificable figurativamente. Pero hacia 1924 Gris cambió, y comenzó a considerar que “analítico” y “sintético” eran dos fases de su propia obra, con un antes y un después en 1918<sup>40</sup>.

**Fig. 9.** Juan Gris, *Guitare et Pipe* [Guitarra y pipa], 1913. Óleo y carboncillo sobre lienzo, 65,09 x 49,53 cm. Dallas Museum of Art, The Eugene and Margaret McDermott Art Fund, Inc.



Pero todo esto era en público. En privado, aunque en principio también con Gris como telón de fondo, el asunto se conducía con otros agentes. La publicación de la correspondencia entre Carl Einstein y Kahnweiler ha sido decisiva para esclarecer el asunto<sup>41</sup>. En algún momento del invierno de 1922, Einstein escribió a Kahnweiler expresándole su interés en escribir un libro sobre Gris, y el marchante y teórico del cubismo, entusiasmado con la idea, le respondió:

hoy veo que el giro decisivo de los mejores pintores cubistas, que tuvo lugar en torno a 1917, fue obra de Gris, puesto que sus primeros cuadros ya lo contienen. [...] Y esa es la línea divisoria. Primero el cubismo analítico (del que trata mi libro)<sup>42</sup>, luego el sintético, por utilizar los términos al uso<sup>43,44</sup>.

Kahnweiler habla, por fin, de “cubismo analítico” y de “cubismo sintético” como dos periodos distintos y concatenados de la experiencia cubista. Cada periodo se definiría, a su vez, por una poética cubista propia. La obra de Gris era la que inspiraba a Kahnweiler. Sin embargo, el marchante y teórico del cubismo, aun siendo el mayor valedor que Gris haya tenido, desarrolló en público su idea dejando a Gris fuera de juego<sup>45</sup>. En 1929, bajo el heterónimo “Daniel-Henry” publicó una pequeña monografía sobre el pintor. En esta contribución, habla con claridad de dos momentos históricos o de dos fases cronológicas distintas en el cubismo, la del “cubismo analítico” y la del “cubismo sintético”. Pero ahora afirma que ambas fases resultaron del trabajo de Picasso y Braque. Además, Kahnweiler asevera que el “cubismo analítico” pretendía recobrar la unidad perdida de la obra de arte y, por otro lado, dar el máximo de información sobre el objeto representado. Palabras enigmáticas, sin duda; mientras que el “cubismo sintético” no quedaba definido. Es decir que podríamos considerar que Kahnweiler dejó la cuestión abierta, lanzando dos significantes a la espera de significado. Solo dice –aunque esto es sumamente importante– que el cambio entre “analítico” y “sintético” se produjo en 1914, y da a entender que fue debido a que Picasso y Braque introdujeron sobre el lienzo *Fremdstoffe*, esto es, “materias extrañas”, materiales “foráneos” ajenos a la pintura<sup>46</sup>. En buena medida, y aunque en la posguerra retrocedería a posiciones formalistas, Kahnweiler intuyó el poder transformador del *collage*.

Fragmentos del texto de Kahnweiler fueron reproducidos en el homenaje a Juan Gris que realizó *Cahiers d'Art* en 1933. Ambas publicaciones, el homenaje a Gris en la revista y la monografía de 1929, pudieron ser conocidas por Barr, pues ambas figuran en la bibliografía recogida en el catálogo de *Cubism and Abstract Art*.

Pero al mismo tiempo que Kahnweiler hablaba de “cubismo analítico” y de “cubismo sintético” cambiando posiciones, su amigo y correspondiente epistolar, Carl Einstein, hacía su propia aportación, aunque, preferentemente a través de Picasso. En sus “Notes sur le cubisme”, aparecidas en 1929, en la tercera entrega de *Documents*, Einstein, reproduciendo obras de Picasso, definió el “cubismo analítico”<sup>47</sup>. Entre las obras publicadas se encontraban pinturas con tipografías y un *collage*, y Einstein afirmaba que veía menos este tipo de cubismo como el “análisis” del motivo exterior que, como la disociación de los fenómenos pictóricos, disociación transmutada en contraste simultáneo de partes diversas de un mismo objeto y favorecida por la transparencia de planos y por la articulación de elementos constructivos simples. Es decir, en buena medida, Einstein aceptaba la existencia de una fase del cubismo que pudiera ser llamada “cubismo analítico”, aunque no





la relacionara ya con la idea de “análisis” in *stricto sensu* del término.

Ya en 1926, en la primera edición de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [El arte del siglo XX], Einstein había utilizado, como recurso, los términos “analítico” y “sintético” para hablar del cubismo. En la edición de 1929 esta posición se reforzó, y finalmente en la edición de 1931, Einstein, entre el subyugante caudal intelectual con que comenta el cubismo –especialmente subyugante en su encuentro con la fenomenología y el psicoanálisis– incluye, como premisas, la existencia de un “cubismo analítico” y de un “cubismo sintético”. El primero, preferentemente en la obra de Picasso, lo fecha entre 1910 y 1914, y el segundo entre 1914 y 1918. Mientras que la idea de “cubismo sintético”, en rigor, apenas queda esbozada, destiló toda una concepción ampliada del “cubismo analítico” desarrollando lo trazado anteriormente. Pero, atención, y esto es importante, concluye Einstein que del cubismo nunca emergerá un arte no-figurativo, a pesar de lo que han promulgado los pintores llamados “abstractos”, según él, para justificarse a ellos mismos<sup>48</sup>.

Teniendo en cuenta todo esto, podemos afirmar que Barr recogió toda una herencia dialéctica en torno a las nociones de “cubismo analítico” y “cubismo sintético”. Pero el significado de ambas opciones estaba en buena medida por determinar, y él se ocupó de encontrar un sentido para ambos rótulos.

Según Barr, el desarrollo del “cubismo analítico” se caracterizó por una progresiva desintegración de las formas naturales representadas. Con punto de partida en el lado izquierdo de *Las señoritas de Aviñón*, y a pesar del excurso que según él supuso el momento influenciado por el “arte negro”, en la pintura cubista la representación de las formas naturales, primero cristalizada en forma de diamante, progresivamente se fue reduciendo en planos y facetas angulares. La tendencia era a eliminar la profundidad y a que las figuras y el fondo se fusionasen mediante *passages* o transiciones. En 1910 se produjo el momento de mayor “abstracción”, desapareciendo la distinción entre fondo y figura. A finales de 1910 y principios de 1911, según Barr, se introdujeron las tipografías y los signos de escritura, al tiempo que se desarrolló el principio de simultaneidad de puntos de vista de las facetas de un mismo

objeto. Este modo de proceder, según Barr, llegó a su apogeo en 1912, coincidiendo con la aparición del *collage*, y se mantuvo hegemónico hasta 1913. Pero desde el momento en que los cubistas comenzaron a trabajar mediante formas bidimensionales, planas, lineales y abstractas, cercanas a la geometría, surgió el “cubismo sintético”<sup>49</sup>.

En definitiva, para Barr, el “cubismo analítico” es el logro de un proceso en el que la obra es llevada hacia la abstracción; mientras que el “cubismo sintético” es el procedimiento en el que lo abstracto –lo que es abstracto como planteamiento– a través del trabajo del artista, acaba evocando referencias icónicas, con frecuencia leves y distanciadas del sentido de la mimesis.

La definición de “cubismo analítico” que hace Barr tiene relación con lo propuesto por Kahnweiler y Einstein, aunque Barr nunca llegó a hablar de la famosa “ruptura de la forma homogénea” planteada por Kahnweiler. Sin embargo, la definición de “cubismo sintético” que sitúa en *Cubism and Abstract Art* es genuinamente suya. Es significativo que Barr considere la influencia del llamado “arte negro” en la obra de Picasso como un excurso, y, en este punto, sus planteamientos diferían poderosamente de los de Einstein. Además, algo traspassa el espesor del texto de Barr. Se hace evidente que en sus planteamientos yace la idea de “arte abstracto absoluto”, mientras que en los planteamientos de Kahnweiler y Einstein dicho planteamiento no es conceptualmente determinante. Es por ello por lo que resulta fácil esquematizar el planteamiento de Barr: es “cubismo analítico” lo que del primado figurativo conduce a la abstracción, y es “cubismo sintético” lo que partiendo de la abstracción –tal como quería Juan Gris, valga decirlo– cualifica las formas hacia la sugerencia icónica. Tal facilidad de planteamiento hizo que la propuesta de Barr prevaleciera. Pero tal propuesta parece que deja sin resolver la identidad estética del *collage*. Se ha repetido hasta la saciedad que Barr, como era epistemológicamente “formalista”, no supo entender el *collage* y darle sentido. Aunque sí que supo entender el *collage* y su capacidad transformadora. Lo veremos más adelante.

Pero, aunque hay cosas que se han quedado sin decir, aún algo más hay que añadir. Y este algo más, que me parece que nunca ha sido recogido ni asu-

mido por la crítica posterior, es algo que podemos considerar decisivo en el pensamiento barresiano sobre el cubismo. Barr lo desarrolla sobre todo en sus escritos sobre Picasso, especialmente en el de 1946. Y, si en su momento se hubiese entendido bien su mensaje, nuestro modo de hablar del cubismo y de entenderlo serían hoy otros.

Para Barr el “cubismo analítico” es un proceso, y un proceso evolutivo, mientras que el “cubismo sintético” es un estado, casi un “estilo”, que fue capaz de perpetuarse en el tiempo. El cambio del “cubismo analítico” al “cubismo sintético” fue, por otro lado, según Barr, “un transcurso”. Un transcurso complejo y dilatado en el tiempo, de tal manera que las prácticas del “cubismo analítico” y del “cubismo sintético”, según él, llegaron a superponerse. Efectivamente, Barr afirma en sus escritos que una misma pintura puede contener elementos “analíticos” y elementos “sintéticos”. Incluso un *collage* puede añadir, al propio “principio *collage*”, elementos pictóricos, bien “analíticos”, bien “sintéticos”, o ambos<sup>50</sup>.

Esta percepción barresiana cambia por completo el fundamento de lo que habitualmente entendemos como “cubismo analítico” y “cubismo sintético”. Barr la desarrolló no tanto en *Cubism and Abstract Art* sino en sus dos trabajos sobre Picasso de 1939 y 1946, ya mencionados. Cuando en estos textos comenta una pieza tan conocida como *Nature morte à la chaise cannée* [Naturaleza muerta con silla de rejilla], de 1912 [fig. 10]<sup>51</sup> plantea con claridad la posibilidad de concurrencia de todos los elementos y registros cubistas en una sola obra<sup>52</sup>.

Barr, en *Cubism and Abstract Art*, al hablar del desarrollo del “cubismo analítico”, sitúa la introducción de letras de imprenta y escritura en la pintura cubista entre 1910 y 1911 –hoy sabemos con certeza que ocurrió en 1911–, pero no considera que ello suponga ninguna contradicción con respecto al desarrollo de “lo analítico”. Tanto es así que, como ya hemos señalado, el *apogee* del “cubismo analítico”, según sus propias palabras, ocurrió en 1912, coincidiendo con el desarrollo de las texturas, los papeles pegados y el *collage*. Habría de ser en 1913 cuando se produjese la transición del “cubismo analítico” al “sintético”<sup>53</sup>. Sin embargo, cuando Barr realiza la cronología del “cubismo sintético”, retrotrae su origen, sin ambages, a la aparición de la escritura en la pintura y plantea un nuevo punto de partida en 1912 con la invención del *collage* y con la aparición del color en la pintura de Delaunay, aparición del color que acabaría “contaminando” a Picasso<sup>54</sup>. Es decir, según se situara en un plano u otro, según tuviera que abordar un relato u otro, según tuviera en mente “lo analítico” o “lo sintético”, y según adoptara una perspectiva con la que plantear una narrativa, Barr elegía un punto de vista que modificaba el anterior. Es como si su relato se hubiese impregnado de la propia idea cubista de simultaneidad de facetas y de puntos de vista.

## El reverso del diagrama. Alfred H. Barr versus Alfred H. Barr

En 1939, en *Picasso. Forty Years of His Art*, era de esperar que Barr aprovechara la ocasión para desarrollar los conceptos de “cubismo analítico” y “cubismo sintético”. Pero no ocurrió. O no se produjo la estricta continuidad con lo planteado en *Cubism and Abstract Art*. Tras un interesantísimo recorrido por los orígenes del cubismo, dice, simple y casi tautológicamente, que “cubismo analítico” es «cubismo que “analiza”, deconstruye, desmembra las formas naturales»<sup>55</sup>, añadiendo, meramente de pasada, que “cubismo analítico” es “término frecuentemente aplicado a la pintura cubista de 1909 a 1912-13, en



particular a la obra de Picasso y Braque<sup>56</sup>. Nada más. Para Barr es importante aún considerar que lo que llama “cubismo analítico” es un paulatino “progreso” hacia la abstracción. Pero la terminología empleada no parece importarles ya mucho. La entiende simplemente como un rótulo. Tanto es así que en *Picasso. Forty Years of His Art* no dedica un epígrafe específico al “cubismo sintético”, aunque introduce una nueva consideración: “El cubismo después de 1912 es comparativamente sintético o subjetivo frente al analítico u objetivo”<sup>57</sup>.

Esta nueva consideración podría haber sido de gran calado; pero Barr la dejó solo enunciada, y es mejor evitar el riesgo de ser demasiado especulativos con lo que quiso decir. En cualquier caso, la tensión intelectual puesta en los términos “analítico” y “sintético” ha desaparecido o, al menos, se ha relajado mucho. Ambos términos parecen tener ahora un valor más instrumental que conceptual. Y, por supuesto, Barr no aclara por qué ha cambiado la división cronológica entre ambos cubismos a 1912. ¿Estaba empezando a vislumbrar el *collage* como un gozne conceptual de la noción de lo artístico?

Siete años más tarde, en *Picasso. Fifty Years of His Art*, vemos que el proceso de modificación del paradigma albergado en *Cubism and Abstract Art* se confirma. Al comenzar el epígrafe dedicado al “cubismo analítico”, podemos leer:

**Fig. 10.** Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* [Naturaleza muerta con silla de rejilla], 1912. Óleo y hule sobre lienzo enmarcado con cuerda, 21 x 37 cm. Musée National Picasso, París

Como la mayoría de los términos que se aplican a las artes visuales, “analítico” no es demasiado exacto, pero sí describe de un modo general el proceso cubista de descomponer o desmontar las formas de la naturaleza. “Analítico” transmite también algo del espíritu de investigación y disección de la forma puesto en práctica por Picasso y Braque casi como si sus bocetos fueran laboratorios.<sup>58</sup>

Barr ratifica la fecha de transición entre “analítico” y “sintético” en 1912, y además, aunque el proceso hacia a la abstracción siga siendo primordial, considera que “analítico” es simplemente un término útil para intuir un método y un estado del espíritu de Picasso y Braque y no, o no tanto, el rasgo paradigmático de una poética. Y así, continuando con la deconstrucción de su propio relato, Barr especifica:

La pintura cubista entre 1909 y el final de 1911 se denomina analítica con razón, porque sus formas parecen ser fragmentos o disecciones de las formas de la naturaleza. Pero estas tres pinturas [...], con sus texturas y colores arbitrariamente variados, y sus combinaciones libres de figuras casi geométricas, están tan alejadas del objeto original, son tan inventadas, hasta tal punto están construidas de tela entera (¡o de papel entero!), que han perdido casi todo su carácter analítico. Por falta de un nombre mejor, el cubismo de esta clase se ha denominado sintético. Una ilustración sucinta de la diferencia entre los dos métodos aparece en una composición, el *collage* “Guitarra y vaso de vino” [...]. La guitarra es sintética, la copa analítica.<sup>59</sup>

**Fig. 11.** Pablo Picasso, *Guitar and Wine Glass* [Guitarra y vaso de vino], 1912. *Collage* y carboncillo sobre tabla, 47,9 x 37,5 cm. The McNay Art Museum de San Antonio, Texas. Legado Marion Koogler McNay

En la cita anterior, Barr se está refiriendo al famoso *collage* absoluto –*Guitarra, partitura y copa* (*La bataille s'est engagé*)– hoy en el McNay Art Museum de San Antonio en Texas [fig. 11]<sup>60</sup>. Ahora el cubismo es llamado “sintético” solo por encontrar un buen nombre con el que referirse a él, mientras que lo “analítico”, lo “sintético” y el *collage* son registros que pueden convivir. Siguiendo con esta tónica, más adelante, incluso, escribiría:

En el desarrollo del cubismo sintético, la parte desempeñada por el *collage* es muy importante: el *collage* fortalecía la presencia de la superficie pictórica al mismo tiempo que acrecentaba el alcance, la variedad y la distancia de la metáfora pictórica. (Por metáfora pictórica se entiende, como antes, la relación entre la imagen y el objeto o escena representados).<sup>61</sup>

Con el paso del tiempo y el conocimiento cercano de las obras, para Barr la escritura (o la tipografía) en la pintura cubista, la aplicación de texturas, el *papier-collé* y el *collage* formaban parte de un mismo ciclo de la experiencia cubista y participaban de una misma conciencia creativa o de una misma poética. En *Cubism and Abstract Art*, Barr dice que, en la sencilla y ascética pintura del “cubismo analítico”, la introducción de letras, texturas y papeles pegados fueron “herejías”<sup>62</sup>. Pero, dijera lo que quisiera decir con este término, Barr se mueve balanceándose entre posiciones contrastadas. De un lado el *collage*, las letras y las texturas le parecen “herejías”, pero, de otro, afirma que contribuyeron no solo a la variedad de formas y superficies, sino también a lo que podría llamarse “realismo cubista”, es decir, a una actitud que ponía el énfasis no en la realidad de los objetos representados sino en la realidad de la superficie pintada. Pero deja el asunto *in nuce*. Se limita a señalar lo que llama la “paradoja” creada por este tipo de cubismo: los cubistas, habiendo destruido en sus pinturas la imagen del mundo natural, terminaron incorporando fragmentos reales del mundo natural,







**Fig. 12.** Alfred H. Barr, Jr. sentado frente al *Guernica* (1937) de Pablo Picasso en una sala del MoMA en 1962. Fotografía de Tony Vaccaro. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York, Photographic Archive

aludiendo, por tanto, con los hechos, a “lo real” que habían querido cuestionar. En *Picasso. Fifty Years of His Art* llegó a escribir que el *collage* “añadió insolencia a la paradoja”<sup>63</sup>. Según él, el “ilusionismo” de letras, texturas y *collage* era “desconcertante”, en un estilo que a su vez había sido desconcertante por su “extrema y abstracta austeridad”<sup>64</sup>.

En 1939, Barr acabó diciendo que algunas de las más certeras realizaciones de Picasso eran *collages*<sup>65</sup>. En 1946, en *Picasso. Fifty Years of His Art*, Barr refuerza su idea de que las letras, las texturas, las imitaciones de materias y el *collage* eran efectos de *trompe l'œil* y fragmentos de realidad introducidos en una superficie caracterizada antes por su huida de la mimesis de lo real<sup>66</sup>. Barr, no sin sentido del humor, viene a decirnos que no sabe si con estos elementos el “cubismo analítico” ha quedado “enriquecido” o “adulterado”, aunque añade que estos “fragmentos” son “acentos mágicos” que convierten el cubismo en otra cosa<sup>67</sup>. Partiendo del análisis de la proverbial *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, Barr señala cómo la obra es capaz de combinar presupuestos plásticos muy diferentes y, sin embargo, devolvernos una nueva sensación de unidad:

Aquí, pues, en un solo cuadro, Picasso entremezcla realidad y abstracción en dos medios y en cuatro niveles o proporciones diferentes. Si nos paramos a pensar cuál es el más “real”, nos veremos pasar de la especulación estética a la especulación metafísica. Porque aquí lo que parece más real es lo más falso, y lo que parece más alejado de la realidad cotidiana es quizá lo más real, puesto que es menos que una imitación.

No obstante, por muy dispares que puedan parecer estos dos medios y estas diversas clases o grados de realismo, están cohesionados, ya que no totalmente armonizados, por varios elementos físicos, ópticos y psicológicos.<sup>68</sup>

Si leemos bien lo que acaba de decir, lo que constatamos es que Barr, pese a sus reticencias, en alguna medida entendió la cualidad transformadora del “principio *collage*”. Barr está ante la presencia de lo que, para él, y para su paradigma del arte abstracto, constituía, “lo otro”; y, por tanto, ha de desbordar su escueto marco de crítico de arte y curador de exposiciones para poder atender a dicha otredad. Este Barr es un Barr muy distinto del Barr meramente “formalista”, legitimador esnob del arte abstracto, que los historiadores y comentaristas suelen presentarnos. Es un Barr que sabe ver el reverso de su propio diagrama.

Barr, incluso, situó una referencia que habría de ser anticipadora. De nuevo en *Picasso. Fifty Years of His Art* dedicó un epígrafe especial a las “Construcciones cubistas”<sup>69</sup>. Para él, el carácter estructural o

arquitectónico había estado latente en el cubismo desde el periodo “analítico”. Pero en 1912, nos dice, literalmente, “quizás por el efecto catalizador del *collage*”<sup>70</sup>, Picasso comenzó a explorar la estructura tridimensional en el mismo momento en que la pintura se estaba volviendo más bidimensional. Y, sin embargo, y en este comentario destaca la temprana capacidad de análisis de Barr, no fue la “escultura”, el concepto de “escultura”, lo que Picasso cambió, sino que abordó un nuevo concepto: el de “construcción tridimensional”<sup>71</sup>. Afirma Barr que las “mandolinas” de Picasso, refiriéndose a las construcciones en maderas pintadas de los años 1914 a 1916, no eran ni escultura, ni pintura ni arquitectura: eran “carpintería”<sup>72</sup>. *Carpentry* es el término que utiliza. En su tiempo bien pudiera ser que este comentario de Barr sonase a excentricidad. Sin embargo, en el momento presente, en el que la comprensión del artista como *bricoleur* es paradigmática, Barr, leído de nuevo, o simplemente, por fin, “leído”, resulta esclarecedor. Y no fue un simple rayo de luz en fuga. Fue todo un modo de pensar el arte moderno que, en él, fue desarrollándose en paralelo a la elaboración del paradigma del arte abstracto absoluto. Aunque sea una noticia que no manejamos a menudo, fue Barr quien quiso traer al seno del cubismo la distinción entre *papier collé* y *collage*. Él mismo lo cuenta, aunque lo cuente en una nota a pie de página<sup>73</sup>. Fue Barr, incluso, quien difundió el término *un-artistic* [no-artístico o antiartístico]<sup>74</sup>. Lo hizo en sus aportaciones para el catálogo de *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, en 1936, exposición inaugurada a escasos ocho meses de la apertura de *Cubism and Abstract Art*. En 1934,



*Cahiers d'Art* ya había publicado una historia de Dadá firmada por Georges Hugnet. A partir de entonces, todas las historias sobre Dadá y el Surrealismo han planteado su punto de arranque en Zúrich en 1916. Barr, sin embargo, propuso algo que solo ha podido ser entendido décadas más tarde. Propuso integrar la pintura no-retiniana y los *ready-made* de Duchamp, y algunas propuestas de Francis Picabia, anteriores a la eclosión de Dadá en Zúrich, en la historia de la sensibilidad dadaísta. Y propuso, asimismo, comen-

zar la historia de este otro giro paradigmático en el sentido artístico del arte moderno en el momento en que Picasso y Braque comenzaron el trampantojo de la imitación de texturas, introdujeron tipografías y escrituras y dieron paso a los *papier collés* y al *collage*. Esta visión del cubismo era diametralmente opuesta a la planteada en *Cubism and Abstract Art*. Era un nuevo “contraparadigma”.

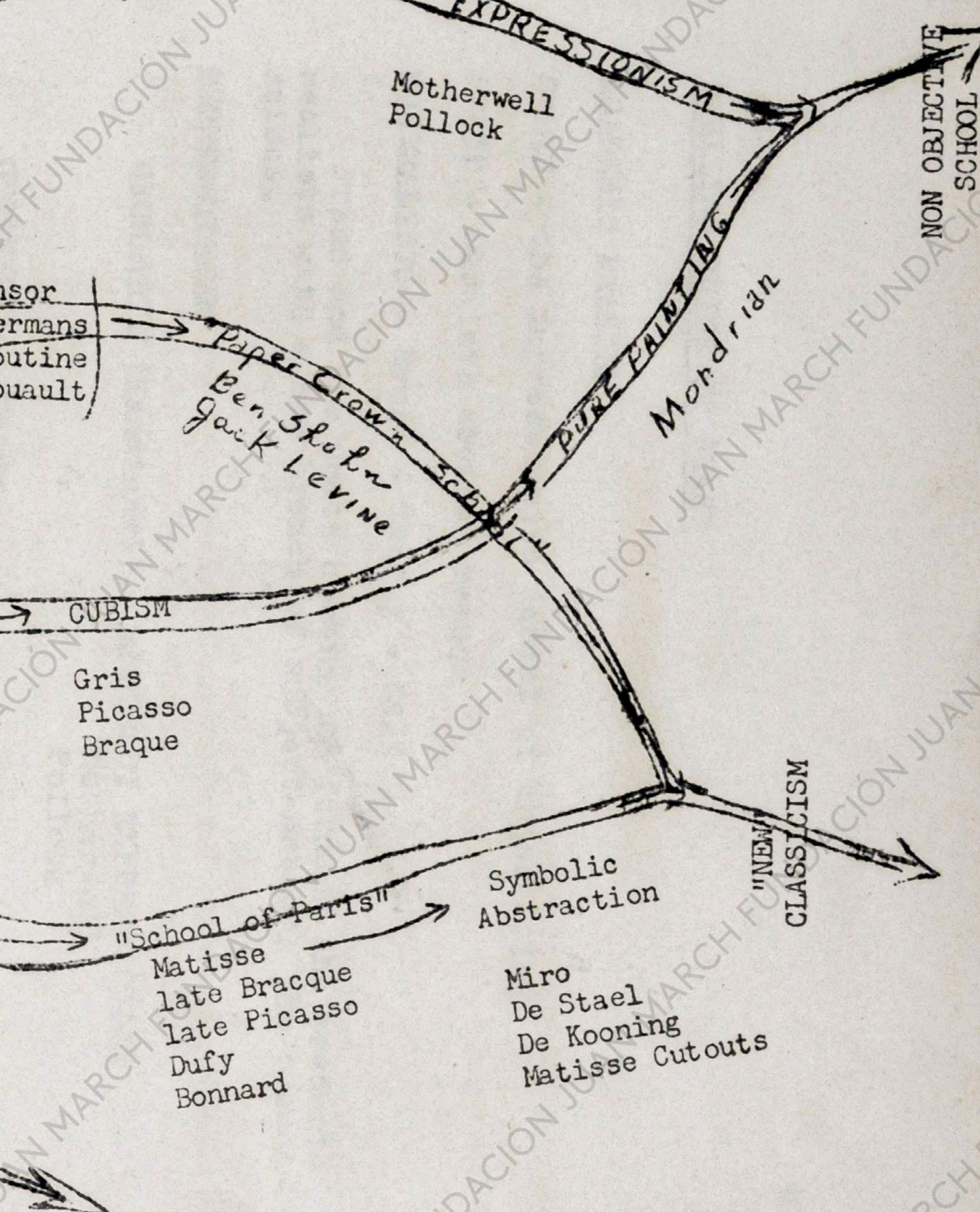
La historia de la historia del arte nos muestra siempre a un Barr encerrado en su propio para-

digma del “arte puro” [fig. 12]. Pero no fue así. ¿Se contradijo Barr? Mejor que contradecirse, podemos decir que Barr trasladó a la historia del arte la propia multiplicidad del sujeto contemporáneo, abierto a la variación de puntos de vista como focalizaciones diversas de una realidad compleja. Nos vendría bien que alguien hiciera un diagrama con líneas, flechas, arcos y rótulos entrecruzando e implicando en el espacio de la página, unas con otras, sus aportaciones.

## NOTAS

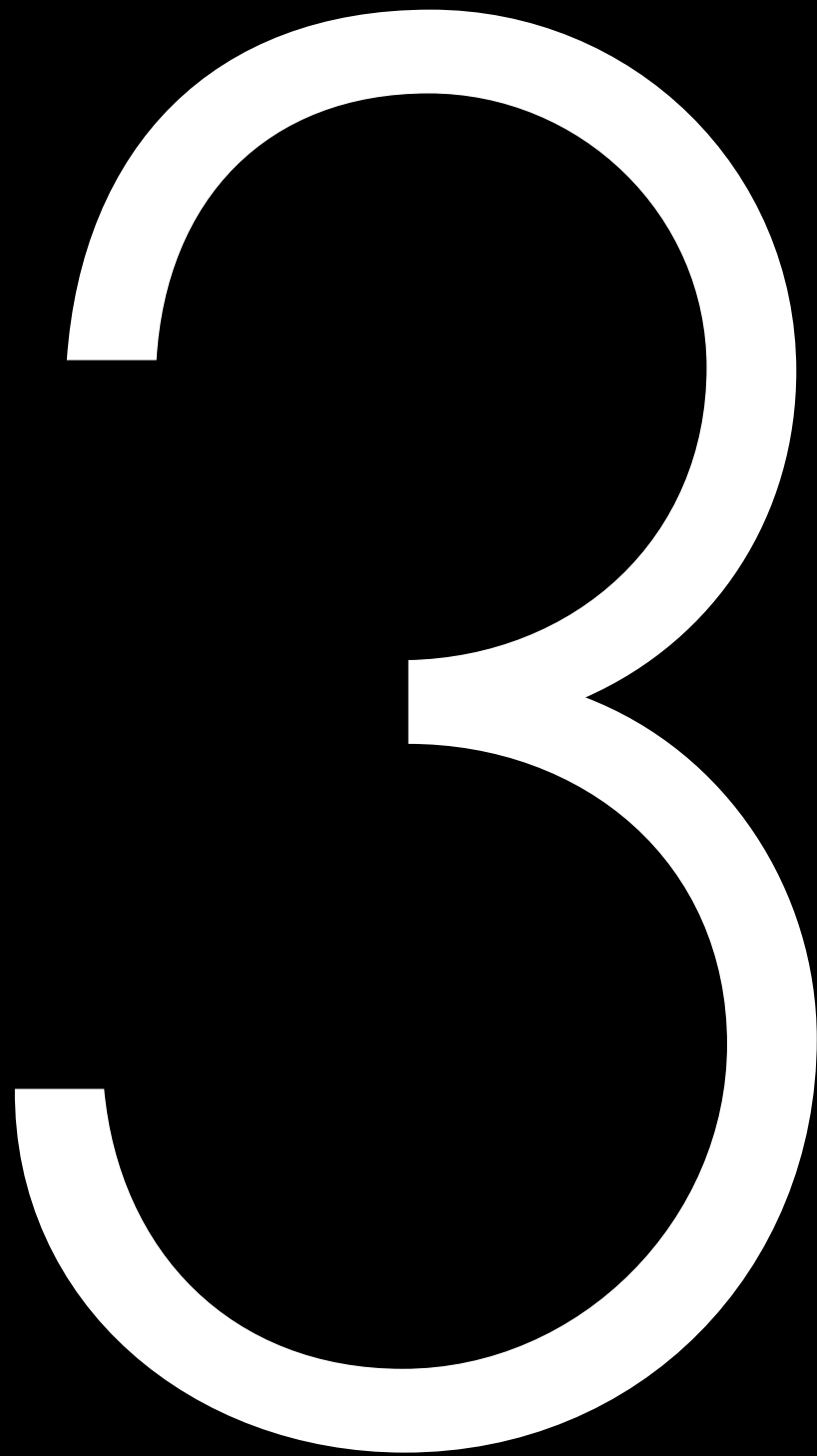
1. Cito a través de Barr 1939, p. 12.
2. *Ibidem*.
3. Barr 1936.
4. Barr 1939.
5. Barr 1946, p. 260. Este libro fue, en realidad, un proyecto editorial y no estuvo ligado específicamente a un plan expositivo. Fue la primera publicación compleja sobre Picasso, y la lucidez de algunos de sus planteamientos y la capacidad anticipatoria de su comprensión del artista y de sus poéticas hacen que se mantenga “vivo” como aportación historiográfica en el presente.
6. En *Cahiers d'Art*, revista editada en París, Tériade publicó su “Documentaire sur le jeune peinture”, en varias entregas, desde el número 8-9 de 1929 al número 4 de 1930.
7. Einstein 1931.
8. Swenney 1934.
9. Cf. Huyghe, Bazin *et al.*, 1935. Publicado primero en la revista *L'Amour de l'art* entre los años 1933 y 1934.
10. Kröller-Müller 1925.
11. Janneau 1929.
12. Especialmente en las “glosas” dedicadas al cubismo, publicadas en *La Veu de Catalunya*, y luego en sus escritos monográficos relativos a Picasso, sobre todo en los publicados en la primera mitad de la década de 1930 en *La Gaceta Literaria*. Newhall reseña la monografía de d'Ors sobre Picasso de 1930.
13. Las declaraciones de Lipchitz se encuentran recogidas en Lipchitz 1972 y en Stott 1978. Sobre la metáfora del cristal en relación con el cubismo, presente en revistas de la época como *Action*, véase Green 1987 y Green 2016. Asimismo, aunque con una postura contrapuesta a la anterior, puede consultarse: Carmona 2012.
14. Barr 1936, p. 14, y Barr 1946, p. 260.
15. Noyes Platt 1988, pp. 284-95. Asimismo el tema es tratado en su recorrido biográfico sobre Barr por Gordon Kantor 2002. Por último, son interesantes los comentarios sobre los primeros proyectos de Barr recogidos por Meyer 2013.
16. Barr 1936, pp. 16-18.
17. Me refiero a lo que convencionalmente consideramos pinturas, esculturas, objetos tridimensionales o construcciones y dibujos. Serían doscientas setenta y dos piezas si descontamos el grabado de Piranesi incluido en el catálogo.
18. Pablo Picasso, *The Studio [L'Atelier]*, invierno de 1927-1928, Nueva York, Museum of Modern Art. Zervos: VII: 142; Palau (y Guillamón) 2011, p. 72. La obra, fue donada al MoMA en 1935 por Walter P. Chrysler. Obviamente, aunque los comentarios de Barr son acertados, en parte incluye la pieza en su “narrativa” sobre el cubismo para reforzar su puesta en valor en la colección del museo.
19. No se han investigado las causas de esta ausencia. Pero, al no contar con Metzinger, Barr no pudo trazar con claridad el “segundo cubismo”, desarrollado, a través de Léonce Rosenberg, durante los años de la Primera Guerra Mundial. Y ello aun teniendo en cuenta que Barr, por los artistas y planteamientos que acoge, no fue partidario del “cubismo esencial” tal como lo promovió Kahnweiler, sino del cubismo amplio y diversificado en sus referencias.
20. Sobre el desarrollo del cubismo, como hecho diferencial del cubismo fundacional, a partir de 1916, cf. Green 1987 y Green 2000. Asimismo puede consultarse, Carmona 2012, pp. 17-66; y Carmona 2017.
21. Barr 1936, pp. 96-98.
22. *Ibidem*, pp. 12-16.
23. *Ibidem*, p. 13.
24. *Ibidem*.
25. *Ibidem*.
26. Schapiro 1937, pp. 77-98.
27. Pablo Picasso, *Nude Woman [Femme nue]*. En castellano se ha traducido como *Mujer desnuda*, o *Desnudo de pie*, Cadaqués, verano de 1910, National Gallery of Art, Washington D. C., Ailsa Mellon Bruce Fund. Zervos: II\*:233, Daix, Boudaille y Rosselet 1966, p. 363.
28. Barr 1939, p. 73.
29. Barr 1946, p. 74.
30. *Ibidem*.
31. *Ibidem*.
32. Para el estudio y tratamiento del tema es imprescindible: Roskill 1985. Aunque son varios los autores que podrían citarse, la primera puesta en cuestión del uso sistemático de los términos “cubismo analítico” y “cubismo sintético” se encuentra en los trabajos de Christopher Green: cf. Green 1987, Green 2000 y Green 2016. Asimismo, cf. Carmona 2012 y Carmona 2017.
33. Cf. entre otros, Robbins 1988, pp. 277-83.
34. Primero, en inglés, en marzo de 1911, como hoja volandera que acompañaba la exposición de obra sobre papel de Picasso, promovida por él mismo y por Alfred Stieglitz, y presentada en Nueva York en la galería 291. La segunda vez, en inglés, en el número de abril-julio de 1911 de *Camera Work*: cf. De Zayas 1911a. Y la tercera, en castellano, en *América. Revista mensual ilustrada*, que publicaba el padre del propio Zayas en Nueva York: cf. De Zayas 1911b.
35. Kahnweiler 1916, pp. 209-22.
36. Kahnweiler 1920, p. 34. En la publicación original se lee: «das heißt, nach Kant, “dessen verschiedene Vorstellungen zueinander hinzutun, und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntnis begreifen”». La traducción española más difundida de este texto extraído de la *Crítica de la razón pura* propone: “mezclar entre sí sus distintas imágenes y comprender su diversidad en una única cognición”.
37. Lhote 1920, pp. 476-71.
38. Es lo que se deduce del conocido trabajo de Gamwell 1980.
39. Raynal 1919, s/p.
40. Sobre la evolución de estos conceptos en Juan Gris, cf. Carmona 2012 y Carmona 2017.
41. Cf. Meffre 2009. Véase, asimismo, Haxthausen 2011.
42. Se refiere a *El camino hacia el cubismo*. Cf. Kahnweiler 1920.
43. Recojo aquí la traducción de esta frase tal como aparece en la edición española. Pero en la edición original de la obra, Kahnweiler escribe: “um Schlagwoerter zu gebrauchen”, lo cual quiere decir, mejor, “por utilizar palabras clave”. El cambio de sentido es especialmente significativo.
44. Cf. Meffre 2009, p. 36.
45. Solo en 1946 retomaría la dialéctica entre “cubismo analítico” y “cubismo sintético”, poniendo a Gris como protagonista, en la famosa monografía que dedicó al pintor.
46. Kahnweiler 1929, p. 6.
47. Einstein 1929a, pp. 146-55.
48. Einstein 1931.
49. Barr 1936, pp. 29-42.
50. Barr 1946, pp. 78 y ss.
51. Musée National Picasso, París. Zervos: II\*:294, Daix, Boudaille y Rosselet 1966, p. 466.
52. Barr 1946, pp. 79 y ss.
53. Barr 1936, p. 78 y ss.
54. *Ibidem*, p. 77.
55. «Cubism which “analyzes”, breaks up, takes apart natural forms», cf. Barr 1939, p. 67.
56. *Ibidem*, p. 67.
57. “Cubism after 1912 is comparatively synthetic or subjective as opposed to analytical or objective”, *ibidem*, p. 80.
58. Barr 1946, p. 66.
59. *Ibidem*, p. 82.
60. En The McNay Art Museum de San Antonio, Texas, figura como *Guitar and Wine Glass [Guitarra y vaso de vino]*, inv. 1950.112. Zervos: II\*:423, Daix, Boudaille y Rosselet 1966, p. 513.
61. Barr 1946, p. 84.
62. Barr emplea literalmente el término “heresies”. Barr 1936, p. 78.
63. Barr 1946, p. 80.
64. *Ibidem*.
65. Barr 1939, p. 78.
66. Barr 1946, pp. 82 y ss.
67. Barr emplea los términos “enriched” y “adulterated”. Barr 1946, p. 79.
68. Barr 1946, p. 79.
69. *Ibidem*, pp. 86 y 87.
70. *Ibidem*, p. 86.
71. “Three-dimensional construction”. Barr 1946, p. 86.
72. Barr 1946, p. 87.
73. *Ibidem*, p. 260.
74. Véase, por ejemplo, Barr y Courter 1936, p. 9. Se hicieron varias ediciones de este catálogo, y en algunas de ellas la posición entre contenidos del catálogo e ítems recogidos fueron variando.



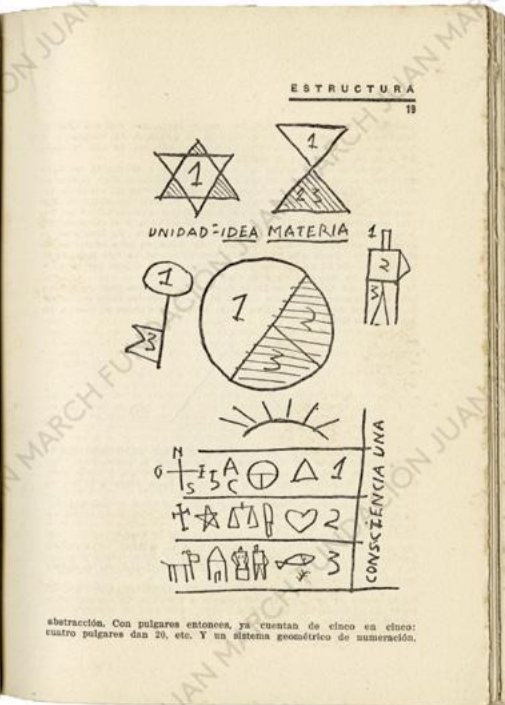
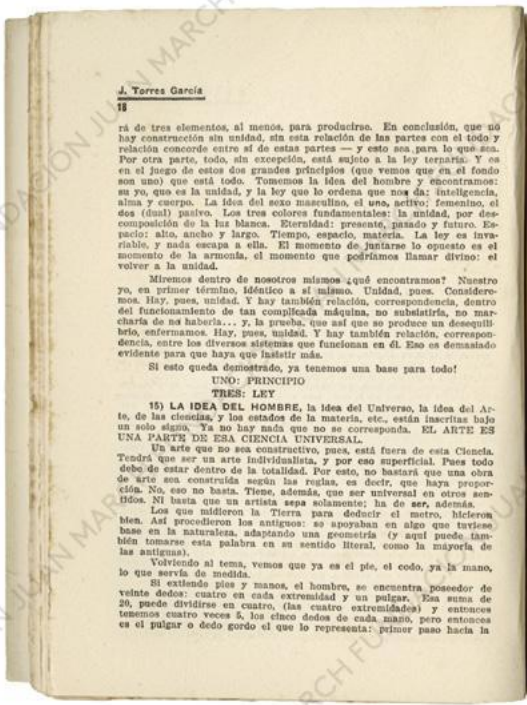
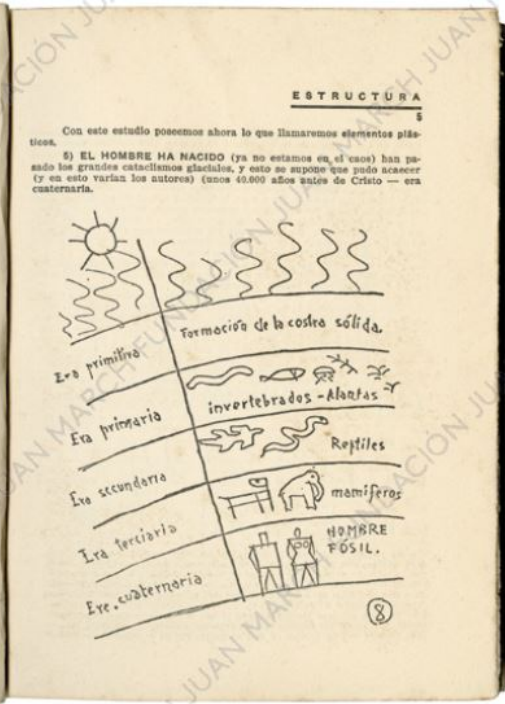
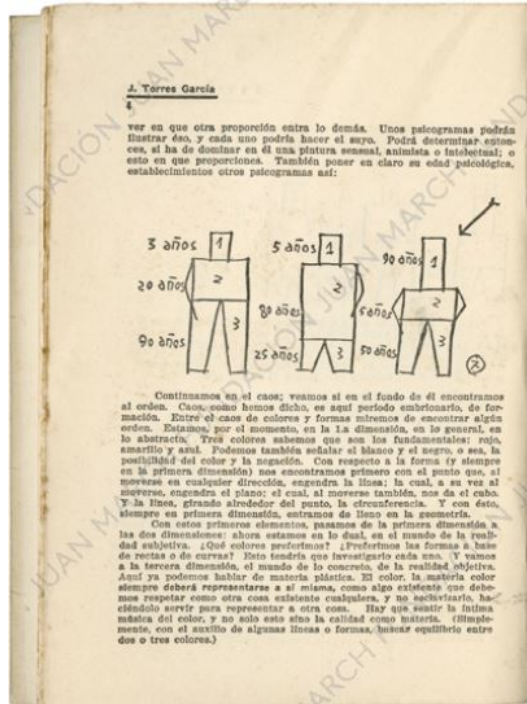
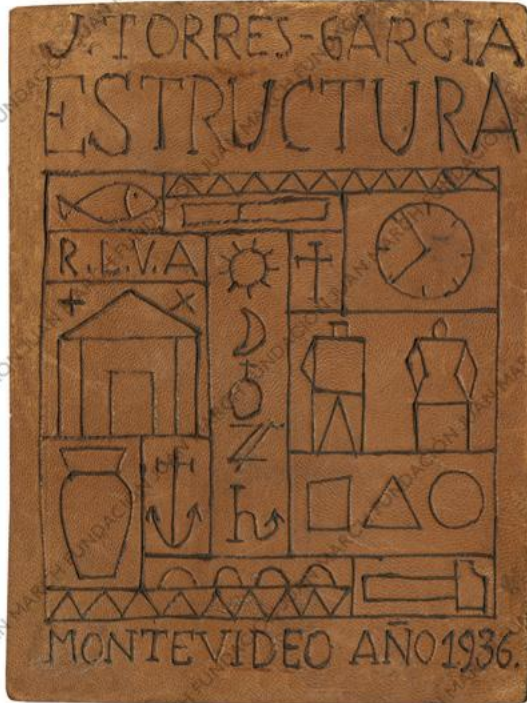


A ROAD MAP  
OF  
MODERN ART





LA HISTORIA DEL ARTE COMO ARTE VISUAL, II  
(1936-2019)







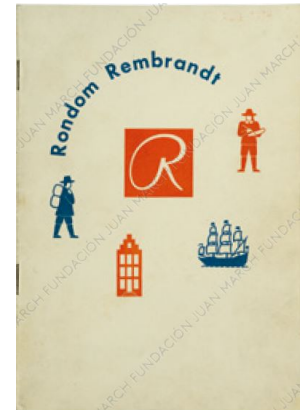


## Anónimo

"Vogue's Eye View of Spring Fashions" [Moda de primavera según Vogue], en Vogue, vol. 89, n.º 4 (Nueva York, 15 de febrero de 1937), p. 45

Revista, 32,5 x 25 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

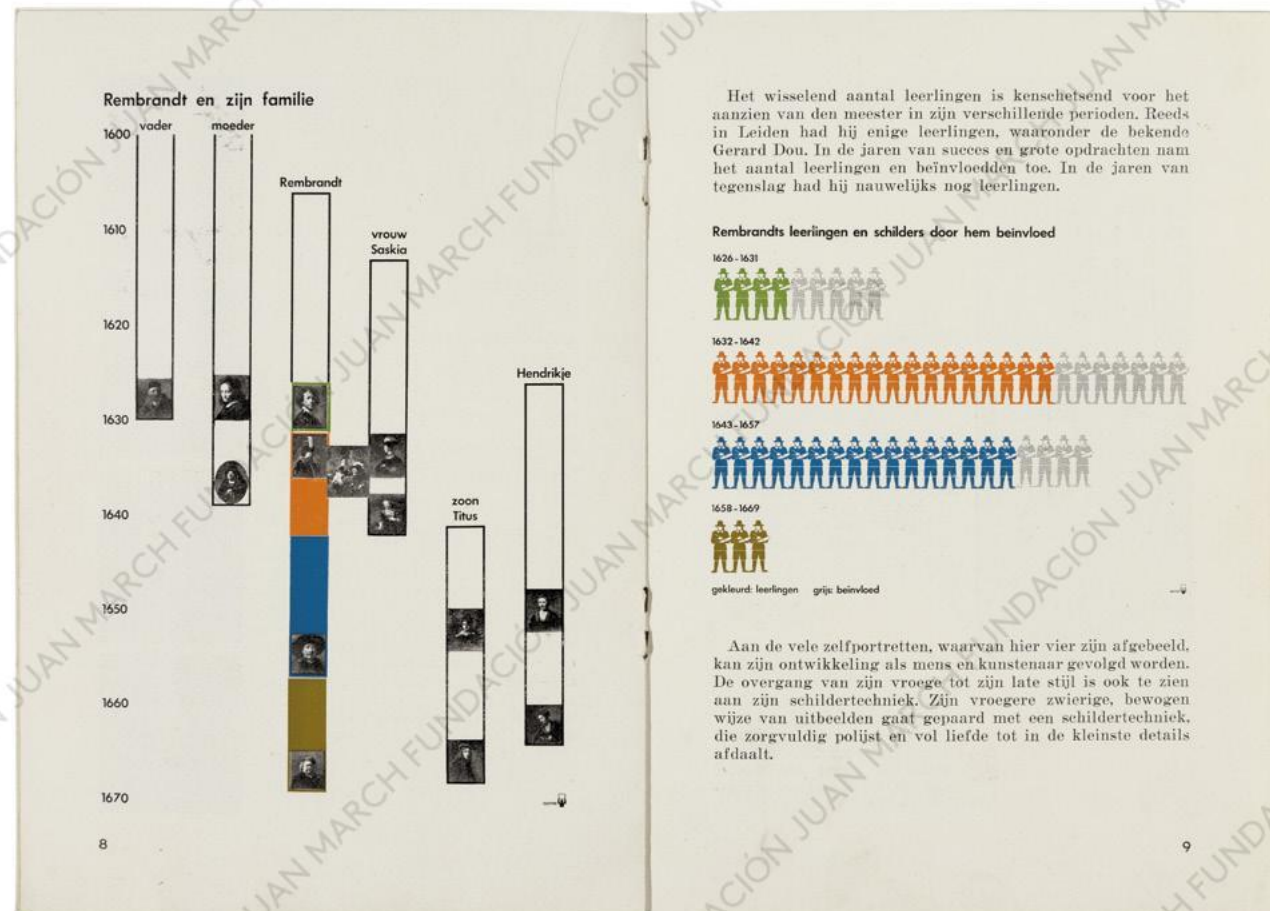


## Gerd Arntz y Otto y Marie Neurath

"Rembrandt en zijn familie" [Rembrandt y su familia] y "Rembrandt leerlingen en schilders door hem beïnvloed" [Estudiantes y pintores influenciados por Rembrandt], en *Rondom Rembrandt* [Sobre Rembrandt]. Amsterdam: De Bijenkorf, 1938, portada y pp. 8-9

Folleto de exposición, 125 x 81 cm

Otto and Marie Neurath  
Isotype Collection, University of Reading



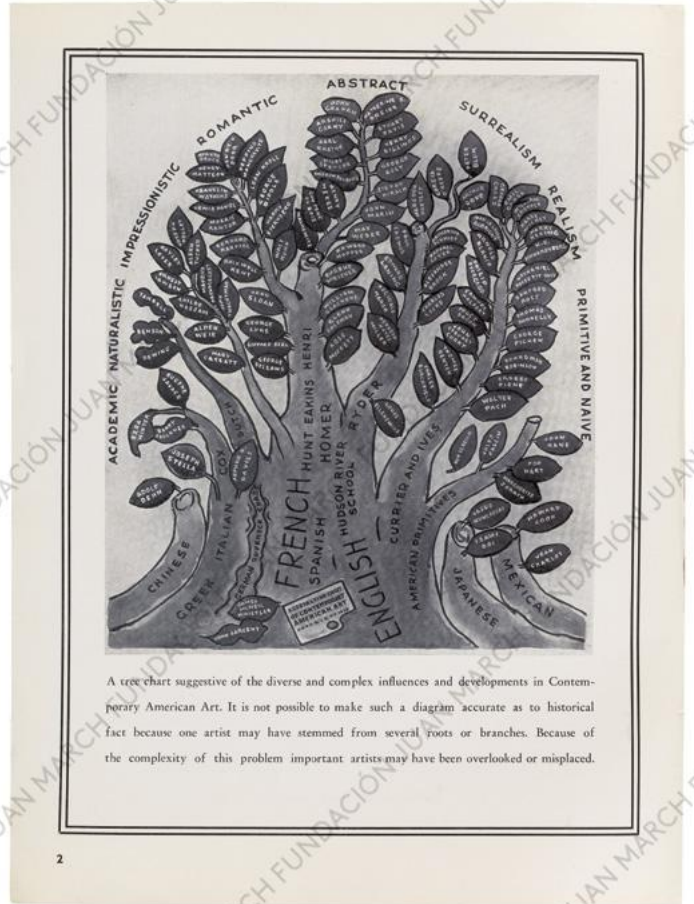
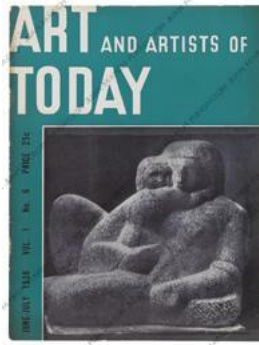


**Nathaniel J. Pousette-Dart**

"A Gestaltian Chart of Contemporary American Art" [Árbol gestáltico del arte contemporáneo americano], en *Art and Artists of Today* [Arte y artistas de hoy], vol. I, n.º 6 (Nueva York, junio-julio 1938), portada y p. 2

Revista, 30 x 23 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



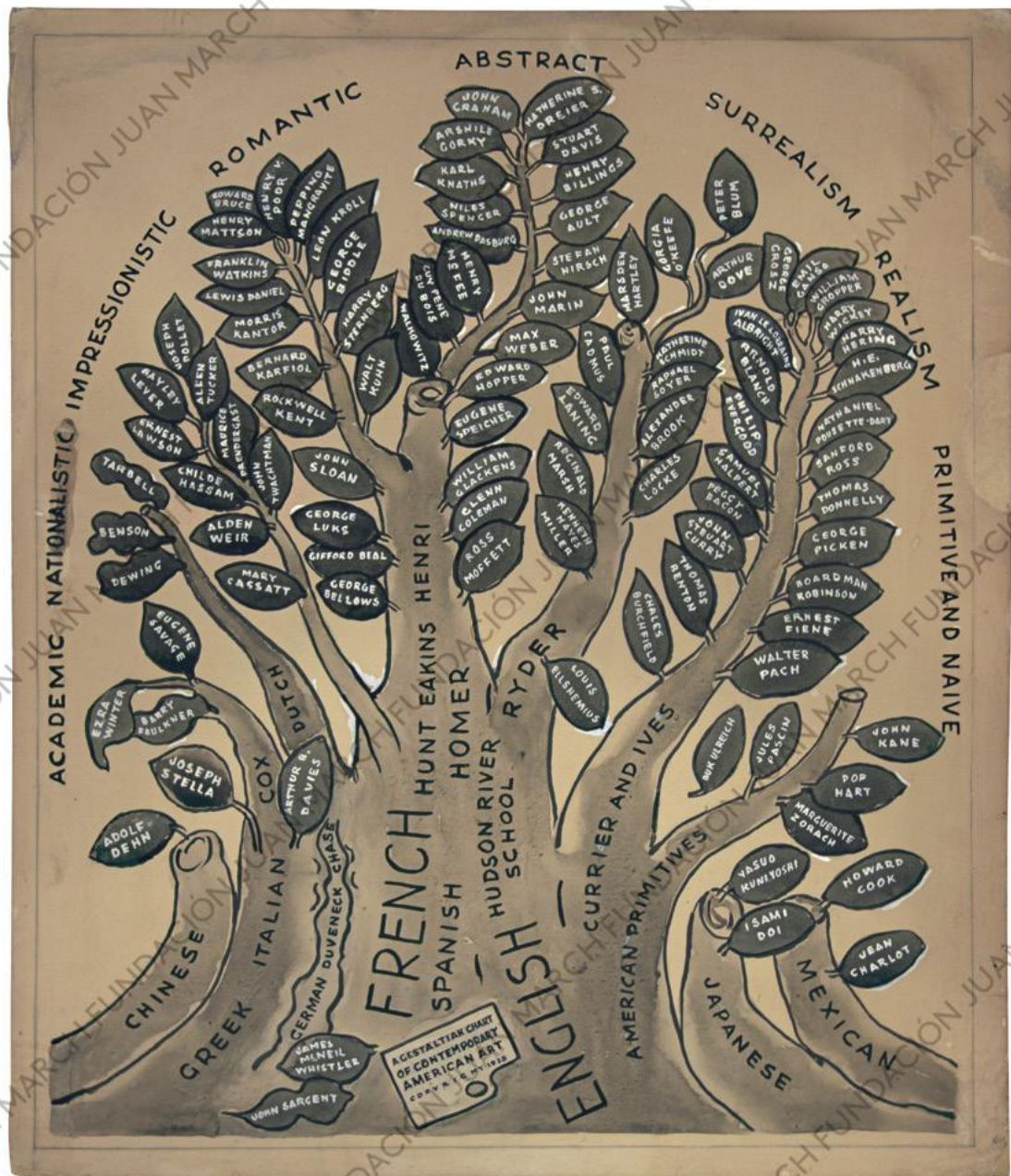
A tree chart suggestive of the diverse and complex influences and developments in Contemporary American Art. It is not possible to make such a diagram accurate as to historical fact because one artist may have stemmed from several roots or branches. Because of the complexity of this problem important artists may have been overlooked or misplaced.

**Nathaniel J. Pousette-Dart**

Dibujo original para "A Gestaltian Chart of Contemporary American Art" (c. 1938) [Árbol gestáltico del arte contemporáneo americano], publicado en *Art and Artists of Today* [Arte y artistas de hoy], vol. I, n.º 6 (Nueva York, junio-julio de 1938), p. 2

Pluma, tinta y grafito sobre cartón, 61 x 53 cm

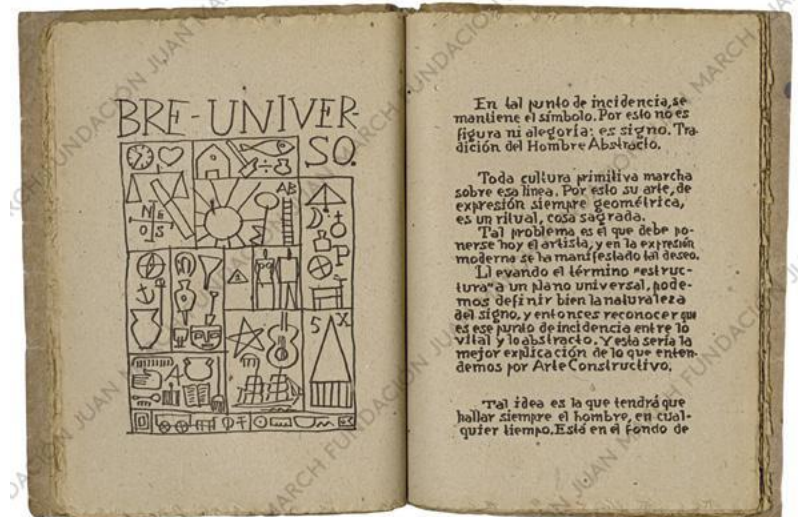
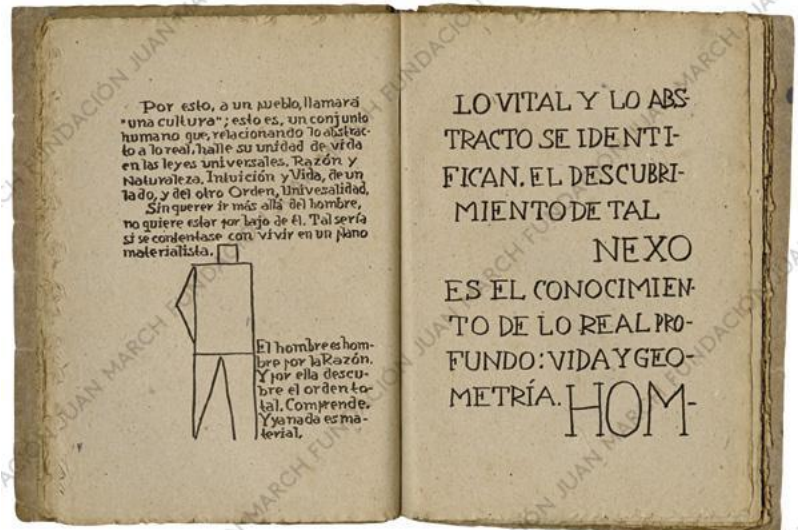
The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York





Joaquín Torres-García

La tradición del hombre abstracto (doctrina constructivista). Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938, cubierta y tres dobles páginas interiores (s/p)  
 Libro, 21 x 15,8 cm  
 Archivo Lafuente



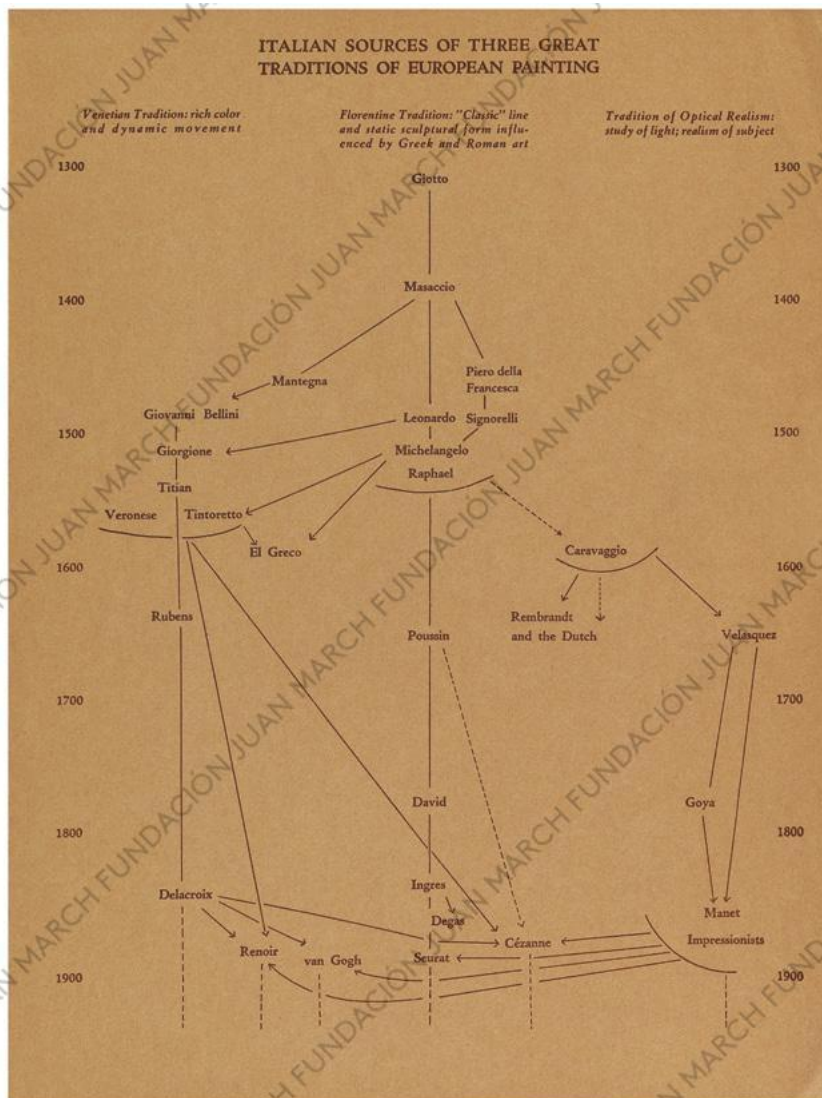
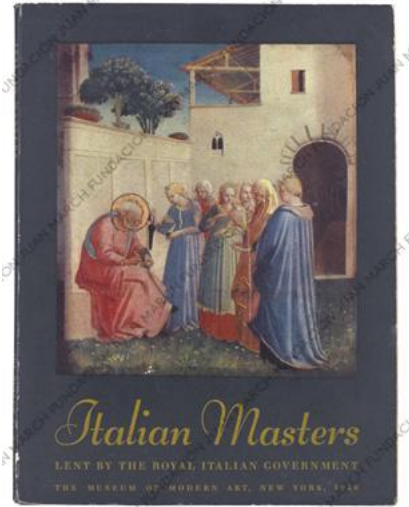
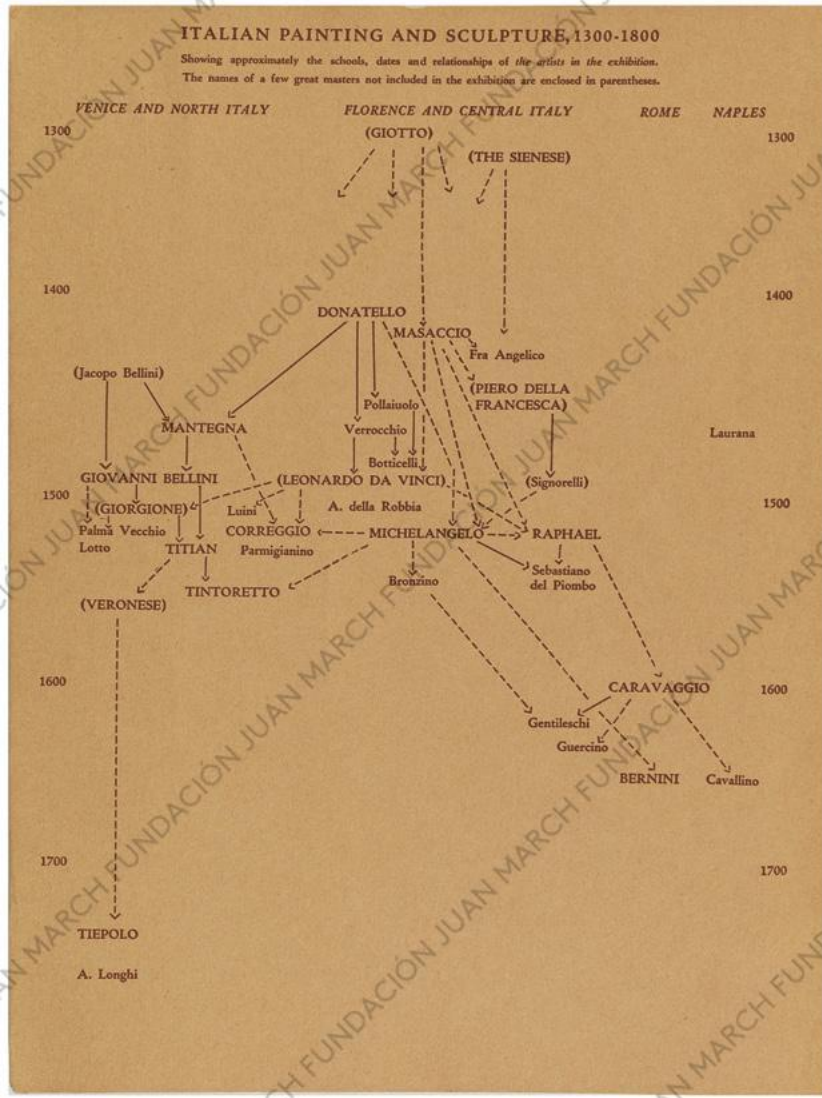


Alfred H. Barr, Jr.

"Italian Painting and Sculpture, 1300-1800"  
 [Pintura y escultura italianas, 1300-1800]  
 e "Italian Sources of Three Great Traditions of European Painting"  
 [Fuentes italianas de tres grandes tradiciones de la pintura europea], en id., *Italian Masters*. Lent by the Royal Italian Government [Maestros Italianos, cedidos por el Gobierno del Reino de Italia] [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940, cubierta y guardas de cubierta y de contracubierta

Libro, 26 x 19 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



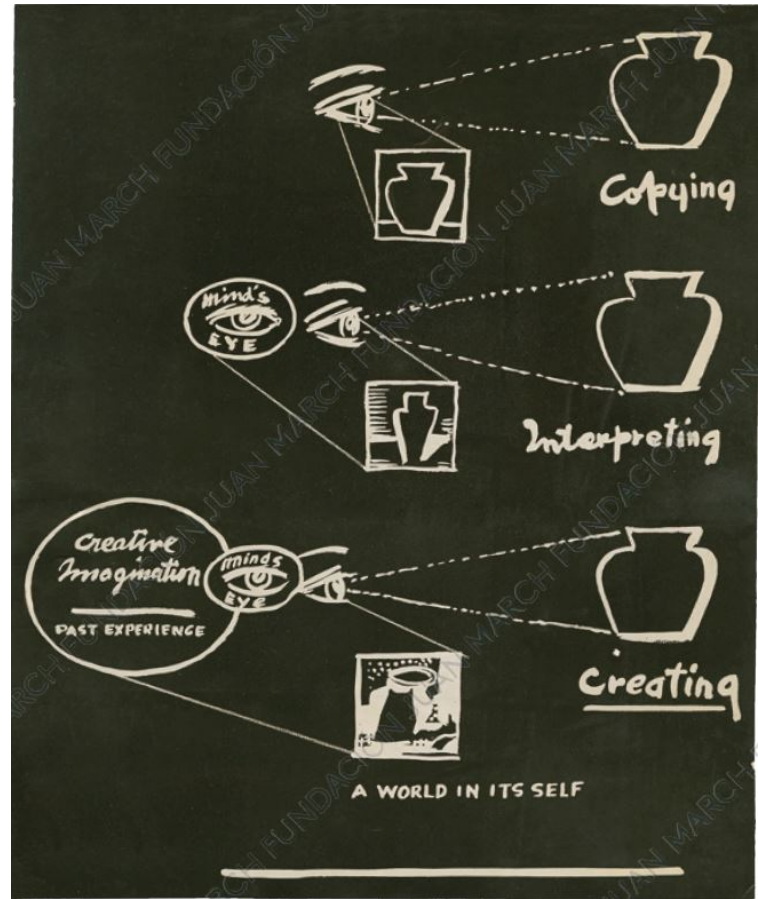


Nathaniel J. Pousette-Dart

Gráfico sobre el proceso creativo, c. 1939

Fotografía, 23,8 x 20 cm

The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York

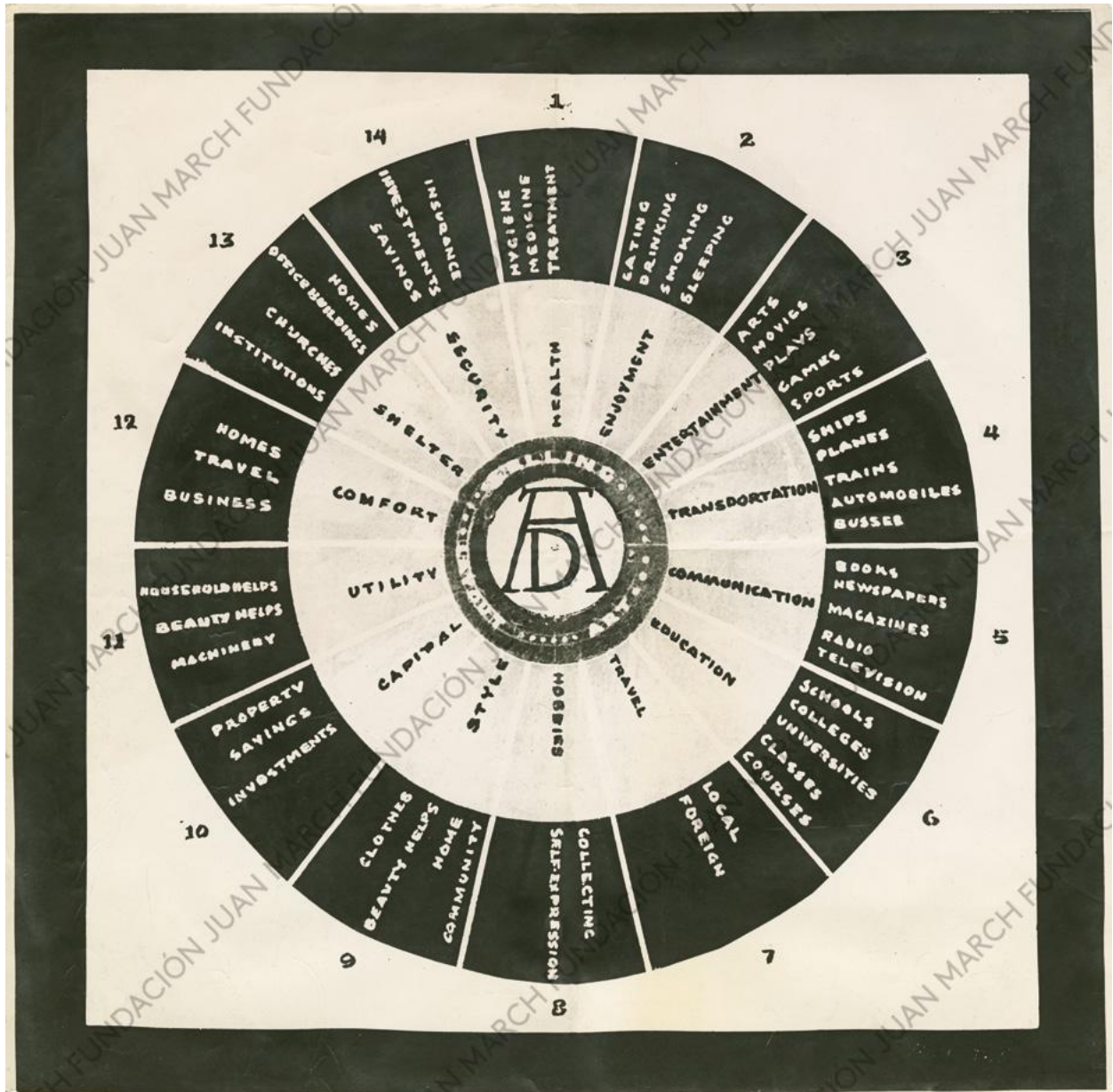


Nathaniel J. Pousette-Dart

"Selling Art Layout" [Diseño para venta de arte], c. 1940

Fotografía, 36,2 x 36,8 cm

The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York








André Breton y Max Ernst

"Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures in Mythology & Legend" [Sobre las atracciones comparadas en la actualidad de varias criaturas de la mitología y las leyendas], en VVV, n.º 1 (Nueva York, junio de 1942), portada y pp. 62-63

Revista, 28,7 x 21,5 cm

Archivo Lafuente





CONCERNING  
THE PRESENT DAY RELATIVE ATTRactions  
OF VARIOUS CREATURES  
IN MYTHOLOGY & LEGEND

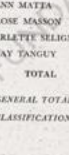
Having asked a few friends of both sexes to classify fifteen creatures of diverse mythological derivation in order of their attraction, we present the following table. The results obtained give us some basis for judging their contemporary relative attraction.

The order of choice was as follows:

1. Sphinx;	6. Vampire;	11. Narcissus;
2. Chimera;	7. Succubus or Incubus;	12. Homonculus;
3. Minotaur;	8. Siren;	13. Dragon;
4. Gorgon;	9. Bloody Nun;	14. Circe;
5. Unicorn;	10. Werewolf;	14. Galatia.

The very definite preeminence of the Sphinx is evident, since not only does it come at the head of the general classification, but also at the head of the masculine as well as the feminine classification. Elsewhere the two viewpoints, masculine and feminine, have resulted in very different choices. For example the Vampire, the Werewolf, and the Siren were feminine preferences. The masculine antipathy to the Dragon should be noted in contrast to the feminine antipathy to the Bloody Nun and Circe, etc.



62

WEREWOLF	VAMPIRE	UNICORN	SUCCUBUS-INCUBUS	SPHINX	SIREN	NARCISSUS	MINOTAUR	GORGON	HOMONCULUS	GALATIA	DRAGON	CHIMERA	CIRCE	BLOODY NUN
13	11	3	14	2	9	5	1	4	12	7	15	6	8	10
10	11	8	2	1	9	14	13	5	7	12	15	3	6	4
12	4	8	11	1	9	6	2	5	14	10	7	15	12	3
15	12	7	11	6	1	8	14	3	10	4	13	2	9	5
11	10	13	9	5	6	15	3	2	12	8	7	1	4	14
11	4	6	10	1	2	7	3	5	15	12	14	8	9	13
2	8	4	10	5	14	9	3	6	13	15	11	7	12	
13	9	10	8	7	14	3	2	4	1	12	15	11	6	5
7	8	12	1	6	3	14	10	9	13	15	11	2	15	4
8	11	1	7	4	13	5	2	14	5	6	3	9	10	12
14	9	1	6	2	5	12	4	3	8	11	15	10	7	13
1	4	10	6	7	15	9	12	5	7	13	11	8	14	2
7	5	10	1	3	9	3	8	13	4	12	15	11	14	5
14	7	11	8	2	5	6	3	4	15	13	10	7	12	9
13	15	10	10	5	11	12	6	8	12	10	12	8	13	10
13	5	8	2	1	10	11	12	6	4	14	9	3	15	7
2	3	1	4	6	9	15	7	11	12	14	5	8	13	10
9	7	2	6	1	5	14	8	4	12	13	11	12	15	10
15	5	12	1	2	3	11	7	12	6	13	8	4	10	14
2	5	3	13	6	1	15	9	10	14	9	11	4	12	7
8	1	4	9	11	7	10	2	3	15	12	5	6	14	13
2	11	7	14	1	5	3	7	10	12	15	6	4	8	13
51	37	39	49	28	40	79	52	56	75	10	66	41	97	74
110	150	143	153	80	154	205	132	138	207	230	218	129	220	182
10	6	5	7	1	8	11	3	4	12	15	13	2	14	9

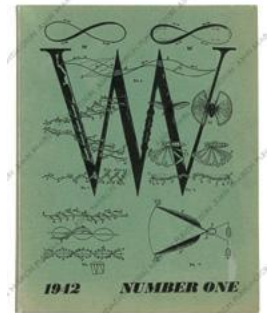
63

Anónimo

"Max Ernst's Favorite Poets and Painters of the Past" [Los poetas y pintores favoritos del pasado de Max Ernst], en View, vol. II, n.º 1 (Nueva York, abril de 1942), portada y doble página interior

Revista, 26,2 x 18,5 cm

Archivo Lafuente





**Max Ernst's**  
*Poets*  
Of The

BAUDELAIRE

HOELDERLIN

JARRY

CRABBE

APOLLINAIRE

**LAUTREAMONT**

Browning

BLAKE

HUGO

Coleridge

**CARROLL**

Heine

NOVALIS



**Favorite**  
*Painters*  
Past

BREUGHEL

BOSCH

GRUENEWALD

**SEURAT**

Cranach

VINCI

**CHIRICO**

Rousseau

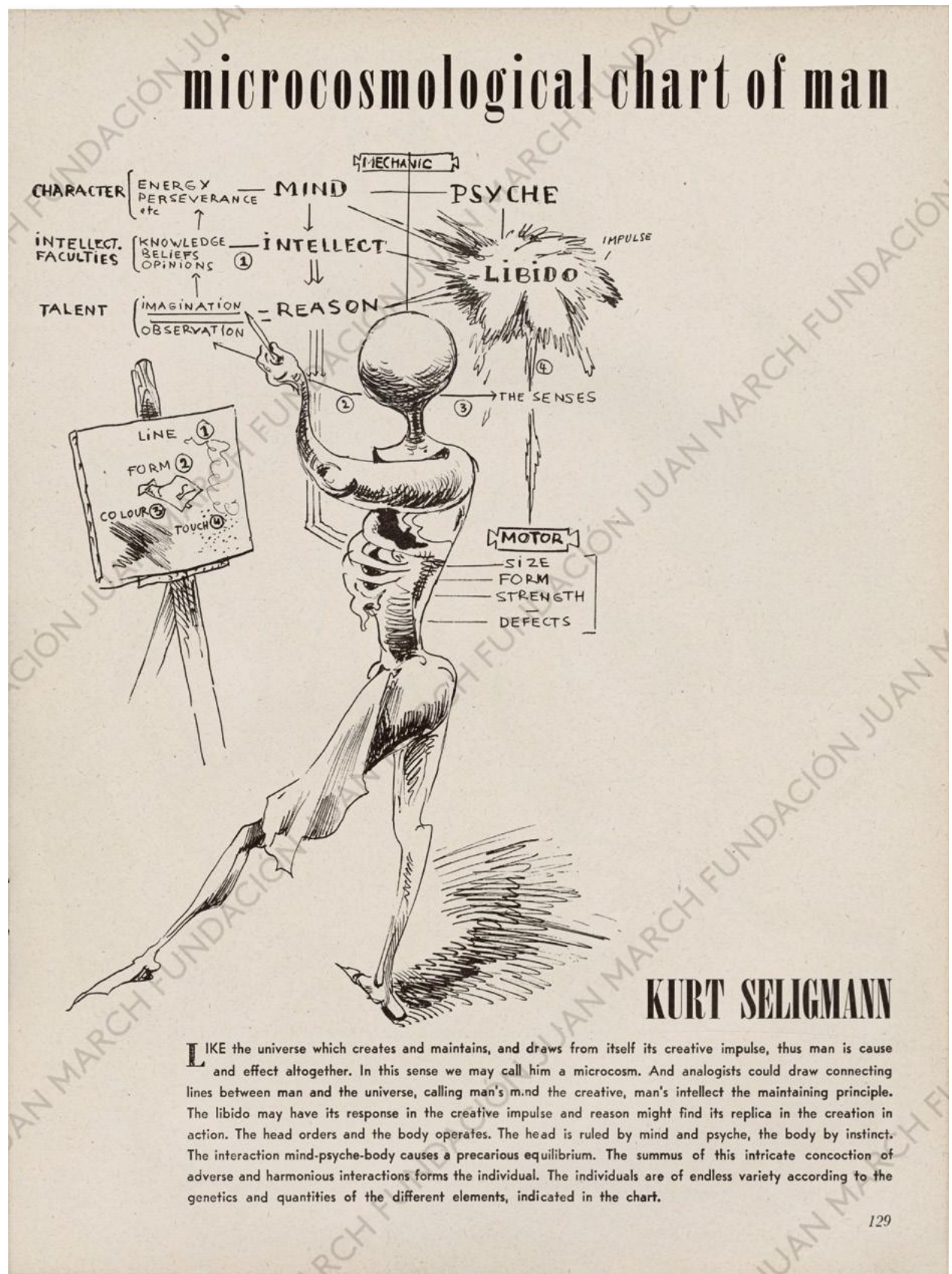
Casan

COSIMO

N. M. DEUTSCH

VanGogh



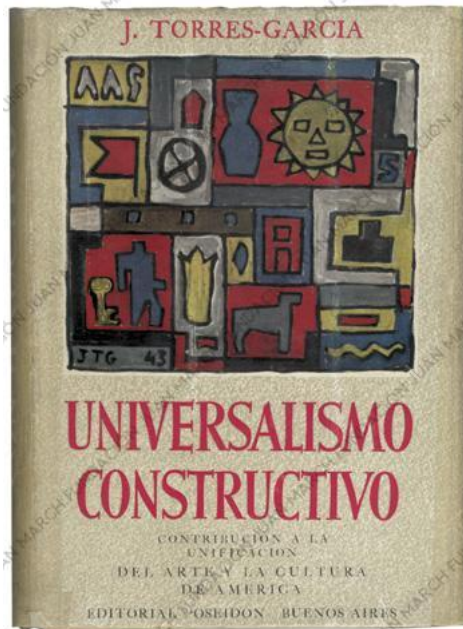




Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América. Buenos Aires: Poseidón, 1944, cubierta y pp. 60-61 y 270-71

Libro, 23,2 x 17,3 cm

Archivo Lafuente



UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO

No, sin llegar a ciertas ciudades no hay arte; sin llegar a cierta comprensión geométrica no hay arte; sin llegar a lo abstracto no hay arte; y el saber pintar y dibujar no consiste en un dibujo fotográfico, que es el que se enseña en la academia y que es el que suelen practicar los pintores, sino en otro dibujo, y otra pintura, en la que intervienen los elementos que se acaban de señalar.

Pintarse que se está en la rutina de un oficio, pintarse que se está en la mayor inconsciencia, pintarse que se está en un "primarismo" de lo más vergonzoso, y que no se poseen valores de ninguna clase, ni personalidad, ni el deseo de encontrarlos y... ¡ni el atisbo de que puedan existir!

¡Negra noche para estas tierras...! ¡Hay que despertar! Maltrátese, disciplínese por tanto pecado artístico, y con piedra golpearse el pecho y rajarse el cráneo, si conviene, para que la idea entre! ¡Caravajal de arte, en que todo es chillón! Por esto no se percibe el son dulce de la armonía: el gris. ¡El gris caro a los grandes! Y el blanco, y el negro, y las tierras... y el tono... y las calidades: ¡valores todos absolutos, esenciales, pues sin ellos no hay pintura!

Ven aquí, negro de África: tú poses el tono, enséñame a pintar a ese pobre maestro laureado. Tú, con un poco de barro y cal, o yodo, lo hallarás, y con negro del carbón o del alquitrán... cualquier cosa, y luego el color: la tierra ocre y la tierra roja, y basta. He aquí el tono. Eso que esos otros ni sospechan que exista.

Y la forma? Enseñales qué es eso, tú que estás en lo abstracto. Enseñales lo que es el plano geométrico, y que el arte es encontrar eso y no el imitar. Enseñales lo que es el valor del grafismo lineal. Y díles que el arte será volver a eso.

Negro de África, tú poses la ciencia más profunda, porque no estás en la aprendida, sino en lo que se sabe sin aprender: don de Dios, patrimonio del puro y del simple, que sabe estar en el ritmo, y que sin saber el nombre, es pintor, escultor y artista verdadero.

No tengo que decir que todo nuestro esfuerzo quedará recostar nuestra virginalidad perdida, aunque eso parezca un contrasentido. Porque, de quien no halle lo inédito, que será lo suyo, podrá decirse que, artísticamente, aun no habrá nacido.

Si, señores: hay que ser primitivo en el siglo XX. Sin temor a las formas nuevas, que han de entrar en la geometría, en el plano, en los valores abstractos, ¡en la pintura! Sin asustarse de los grandes navíos, ni de las chimeneas de las fábricas, ni del tránsito de las calles, ni de las altas casas... Si, primitivo siempre, y ahora, más allá del Impresionismo, más allá de Cézanne y el Cubismo, en el hecho pintar, en su abstracción esencialidad, en la idea. Y esto, pintor, lo conseguirás (si lo eres) a la vista de tu paleta: negro, blanco, rojo, ocre, azul, en su pura naturaleza de tonos. (No se habla aquí de color, y tú, si eres pintor, seguramente me entiendes.)

CAMBIO DE PLANO

Trazo unas rayas: verticales, horizontales, en ángulo, curvas, etc.

Has paleta: mezcla tonos (siempre tonos) y trata de hallar su méxico, pues para eso haces tu obra. Y sigue: ya comprendes, ahora surgen, dentro de esos valores, valores de la ciudad: tal plano blanco con los rectángulos de las ventanas; tal ángulo, la fachada de una fábrica; tal rojo, una pared o un libro; tal azul, un jero o el cielo. Pero borra eso: considera ahora la Creación. Eres ahora el Hombre-Universo, geoméricamente todo está en tí: el sol y el pez, el amor y la cruz, la llave y el navío, el ser humano y el bulto de barro. Todo. Y ahora eres primitivo en línea y en piedra.

Agosto de 1934.

HOMBRE UNIVERSAL	HOMBRE INDIVIDUO
ABSTRACTO MENTAL	CONCRETO VISUAL
PINTURA UNIDAD POR EL COLOR PLANTIVA PLANISTA TONOS LOCALES	PINTURA UNIDAD POR EL COLOR PIERNA A PIES DIMENSIONES PASAJES
ESCULTURA FORMA EN EL RITMO	ESCULTURA FORMA LIBRE

ARTE CONSTRUCTIVO UNIVERSAL (AAS)  
 TODOS LOS ORDENES EN EL OPEN-LA TOTALIDAD  
 LEY FRONTAL (CONSTRUCCION) RITMO  
 ARTE ES SABER CONSTRUIR CON LAS REGLAS  
 SIMBOLISMO DIRECTO

Leción 39.

LO "ABSTRACTO" Y LO "CONCRETO"

Aunque en alguna parte de este libro, se va a precisar lo que entendemos por "abstracto" y "concreto", bueno es que ahora, sin ir más adelante, y ya que se han empleado tan repetidamente estos términos, nos pongamos de acuerdo con respecto a la especial significación que aquí quiere dárseles, no sea que, de no hacerlo, venga una confusión que conviene evitar. Porque aunque pareciera paradójico, siendo al parecer antagónicos, tal como aquí se les emplea viene a decir lo mismo.

Si nos atenemos al uso corriente de esas dos palabras, vemos que designan términos bien opuestos: el concepto (lo abstracto) y la cosa real (lo concreto); lo que se abstrae del objeto, con exclusión de él, y el objeto mismo considerado como cosa real, existente. Así, cuando decimos lo abstracto, queremos significar algo que sólo existe idealmente, y cuando decimos lo concreto, algo material en el espacio. Pero más bien, abstracto significará la cualidad de un objeto, y lo concreto esa cualidad vinculada al objeto mismo, esto, aparte de otras significaciones.

Pues bien, nosotros llamamos aquí abstracto a aquello que se le abstrae de la realidad con exclusión de ella, y tal como correctamente debe usarse el término; pero como quiera que en el arte plástico, tal abstracción signifique concretar algo determinado con respecto a la realidad, y aún con respecto a la materia plástica de que se valdrá para expresarse, ambos términos vienen a parar en uno, y por eso, significarán, simbólicamente, esa perfecta unión de la idea y la materia, que es lo que hemos designado con la denominación de hecho plástico. Para nosotros, lo concreto es abstracto, y viceversa. Por tal razón se emplean ambos términos

LO "ABSTRACTO" Y LO "CONCRETO"

indistintamente. Pero habrá un momento, y el lector ya se habrá dado cuenta, en que decimos: "hay que estar en lo abstracto"; entonces nos referimos, ya no sólo al hecho plástico, sino a cualquier otra actividad fuera del arte. Por ejemplo, decimos: "hemos de regular nuestra conducta por leyes abstractas"; con lo cual significamos, que vamos a regirnos por las leyes universales de la razón y no por lo que nos aconseje nuestro interés personal. Y con esto se dice, que se debe estar en lo universal y no en lo particular, y que, por lo tanto, existe un mundo de abstracciones en el cual queremos estar. Y en este caso, lo concreto sería el mundo real, y aquí, esa palabra ya tiene otra significación.


Conviene aclarar con respecto a lo mismo, otro punto importante: maduramente se le llamado "arte abstracto" a todo el que no era figurativo, y tal como lo consideramos, es abstracto. La razón de ello es ésta: porque no consideramos arte, sino a aquel que se basa en un sintetismo;



Campaña publicitaria de la agencia Young & Rubicam Inc., en *Fortune*, vol. XXXII, n.º 5 (Jersey City, noviembre de 1945), p. 177

Revista, 34 x 26,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



Outstanding advertising can be prepared best when everyone concerned with it has a fanatical belief that a sales curve bending upward is one of the world's most beautiful pictures.

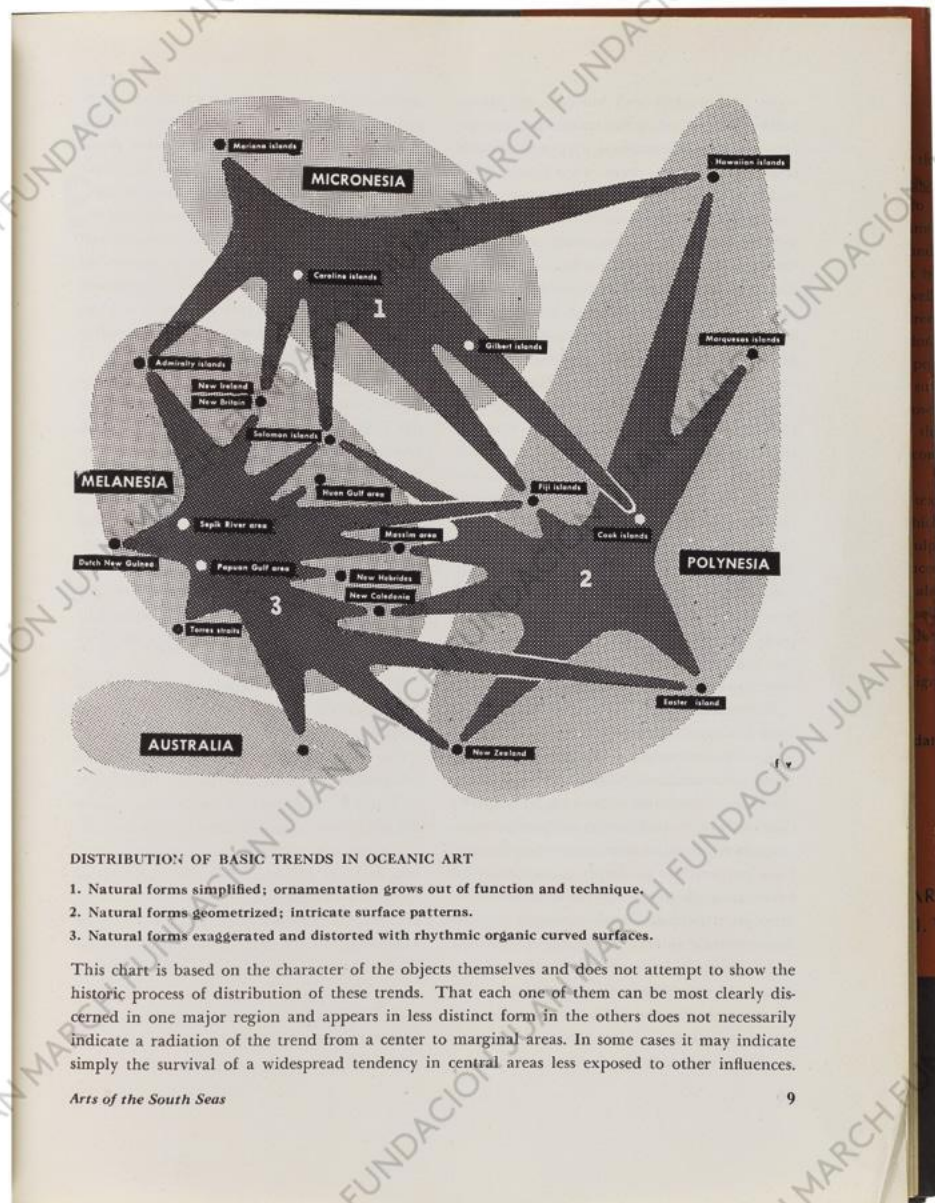
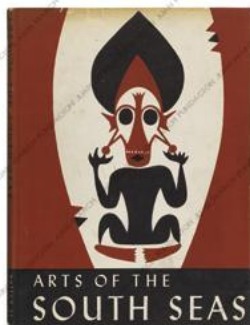
**YOUNG & RUBICAM, Inc., Advertising**  
New York · Chicago · Detroit · San Francisco · Hollywood · Montreal · Toronto · London

Anónimo

"Distribution of Basic Trends in Oceanic Art" [Distribución de las corrientes básicas del arte de Oceanía], en Ralph Linton y Paul S. Wingert (eds.), *Arts of the South Seas* [Artes de los mares del sur] [cat. expo. Nueva York: Museum of Modern Art, enero-mayo]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1946, cubierta y p. 9

Libro, 26 x 20 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





**Ad Reinhardt**

"How to Look at a Cubist Painting" [Cómo mirar un cuadro cubista], en P. M., Nueva York, 27 de enero de 1946, p. 5

Periódico, 34,6 x 28,9 cm (hoja)

Ad Reinhardt Foundation, Nueva York

## HOW TO LOOK AT A CUBIST PAINTING

Here's the beginning of an explanation of modern art. After we've studied it a little more, we'll tell you a little more —about surrealism, abstraction, or whatever you want. —By Ad Reinhardt.

**If you think that every painting should look like something real, then you live in that century (long gone) that believed the real world was a matter of what things look like. This art of imitation and illusion "saw" things from a fixed, absolute point of view (later satirized by surrealist painters who make something look not only like one thing but also like six or seven other things).**

**A cubist painting is not a "picture" or a window-frame-hole-in-the-wall, but a new object hung on the wall and is part of the early twentieth century's overturning of traditional ideas of time and space. It explored its world (1908) from many relative points of view (later developed into abstract painting which shows what lines, colors and spaces do, and mean, by themselves).**

*THE CAMERA MAKES BETTER PICTURES*  
*THE FORM OF A GLASS FROM A FIXED POINT OF VIEW AT ONE INSTANT IN ONE LIGHT (OPTICAL ILLUSION, PERSPECTIVE, MODELING).*

*SAVE MORE VIEW!*  
*TOP VIEW, ROUND TOP, FLAT BOTTOM, SIDE VIEW*  
*THE FORM OF THE GLASS FROM TWO POINTS OF VIEW AT THE SAME TIME (A CHILD KNOWS ITS FORM INSTEAD OF MERELY SEEING IT).*

*OUTSIDE GLASS, HALF VIEW, SPACE AS A GLASS, BACK VIEW, FRAGMENT, ETC. INSIDE, FRONT, SIDE VIEW, ETC.*  
*THE FORMS OF THE GLASS, ALL GLASSES, AND ALL THINGS, FROM MANY RELATIVE POINTS OF VIEW EXPRESSED SIMULTANEOUSLY ON A FLAT SURFACE.*

*WHAT YOU KNOW IS MORE IMPORTANT THAN WHAT YOU SEE, ISN'T IT?*

*HA HA WHAT DOES THIS REPRESENT?*

*WHAT DO YOU REPRESENT?*

**Ad Reinhardt**

"How to View High (Abstract) Art" [Cómo ver el arte (abstracto) elevado], en P. M., Nueva York, 24 febrero 1946, s/p

Periódico, 34 x 28,9 cm (hoja)

Ad Reinhardt Foundation, Nueva York

## HOW TO VIEW HIGH (ABSTRACT) ART

A continuation of an explanation of modern art. Because music is the most abstract of the arts, abstract painting is often compared to chamber music and jazz (like "architecture is frozen music.") —By Ad Reinhardt.

*"... People who try to explain pictures are usually barking up the wrong tree." —Picasso*

**When you "commune with nature" you enjoy, at first hand, beautiful natural sounds that are not "man-made."**

**Some "man-made" sounds (opera, program music, etc.) imitate—or describe, natural scenes, actions, or something.**

**A lot of "man-made" sounds don't try to imitate—they are to be enjoyed for their own rhythms and structures.**

**When you "commune with nature" you also enjoy, at first hand, beautiful natural sights that are not "man-made." ("Only God can make a tree.")**

**Some "man-made" sights (picture-paintings, illustrations, etc.) imitate or try to reproduce or remind you of natural scenes and associations (second-hand).**

**Some "man-made" sights (abstract, non-objective paintings) try to recreate new relationships of lines, colors and spaces and are to be enjoyed as such.**

**Ad Reinhardt**

"How to Look at Modern Art in America, 1946-1961" [Cómo mirar el arte moderno en América], en ARTnews, vol. 60, n.º 4 (Nueva York, verano 1961), pp. 36-37

Revista, 31,1 x 22,9 cm

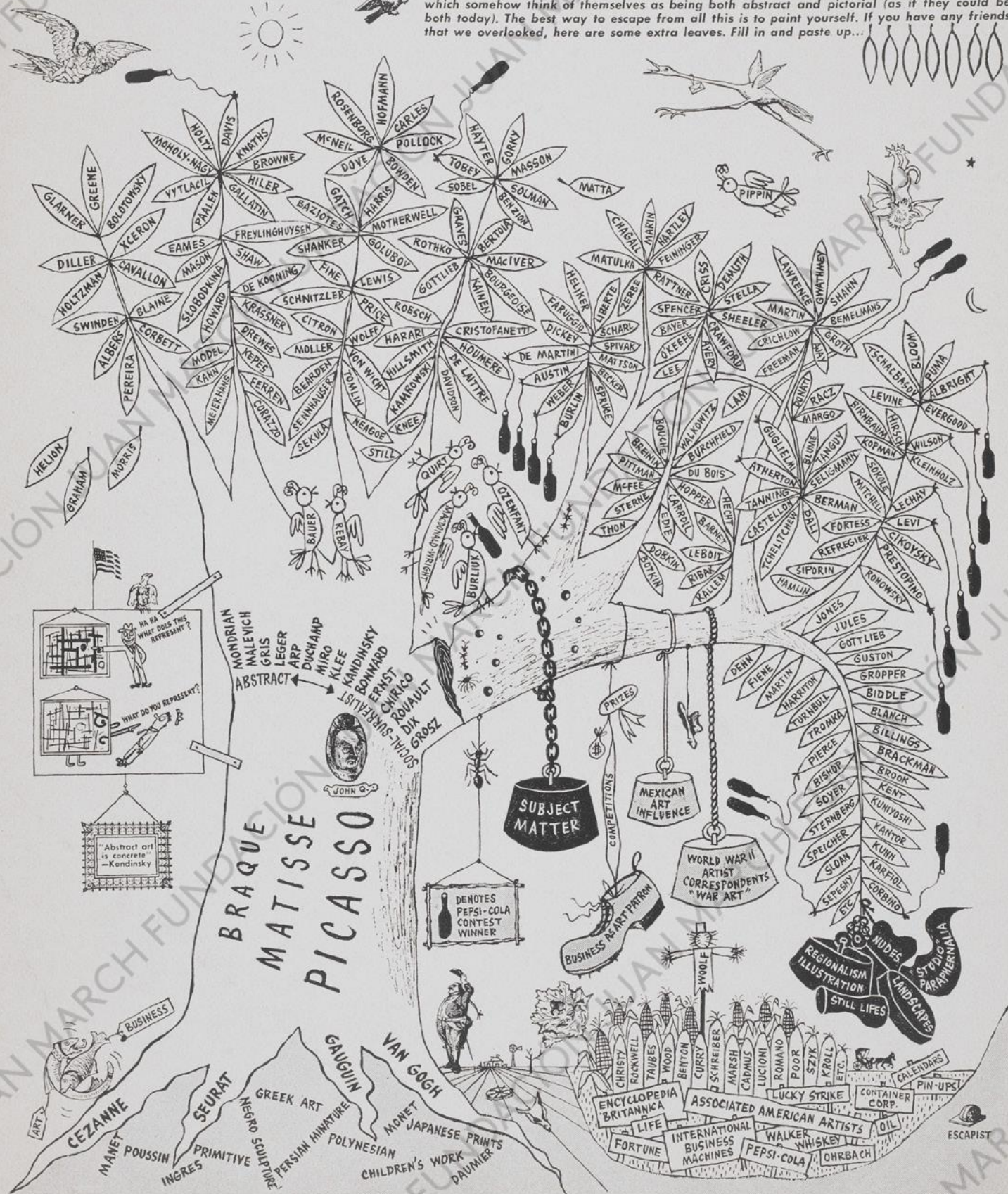
Ad Reinhardt Foundation, Nueva York



# HOW TO LOOK AT MODERN ART IN AMERICA

by Ad Reinhardt

Here's a guide to the galleries—the art world in a nutshell—a tree of contemporary art from pure (abstract) "paintings" (on your left) to pure (illustrative) "pictures" (down on your right). If you know what you like but don't know anything about art, you'll find the artists on the left hardest to understand, and the names on the right easiest and most familiar (famous). You can start in the cornfields, where no demand is made on you and work your way up and around. Be especially careful of those curious schools situated on that overloaded section of the tree, which somehow think of themselves as being both abstract and pictorial (as if they could be both today). The best way to escape from all this is to paint yourself. If you have any friends that we overlooked, here are some extra leaves. Fill in and paste up...







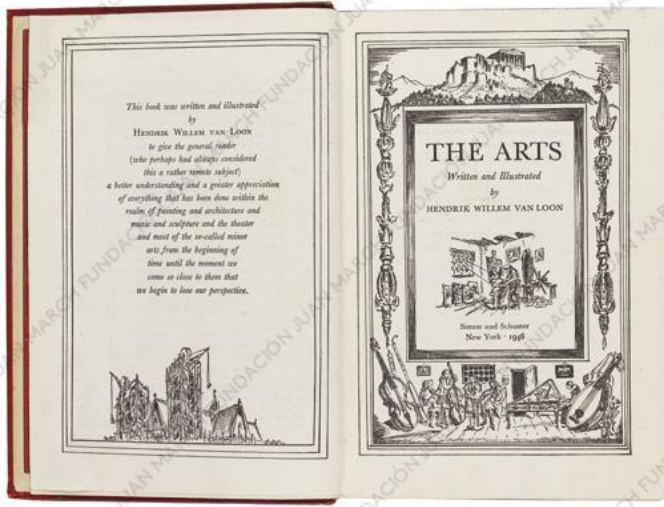


Hendrik Willem van Loon

"If you will keep this general outline of the Arts firmly in mind you can never go very for wrong" [Si memorizas generalmente este esquema general de las Artes, nunca te equivocarás demasiado] y "You can also remember the periods of Art by associating them with the clothes the people wore" [También podrás recordar los periodos del arte si los asocias con la vestimenta de la época], en id., The Arts [Las artes]. Nueva York: Simon and Schuster, 1946, portada y guardas de cubierta y contracubierta

Libro, 22 x 15 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



Handwritten notes on the left endpaper titled 'YOU CAN ALSO REMEMBER THE PERIODS OF ART BY'. It lists various periods with descriptions and small illustrations: Prehistoric, Egypt, Ancient Greece, Byzantine, Germanic, and Roman.

Handwritten notes on the right endpaper titled 'ASSOCIATING THEM WITH THE CLOTHES THE PEOPLE WORE'. It details the Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque, and Rococo periods, each with a description of clothing and a small illustration.

Handwritten notes on the left flyleaf titled 'IF YOU WILL KEEP THIS GENERAL OUTLINE OF THE ARTS'. It provides a chronological overview of art history from the Prehistoric period to the Imperial Roman period, with dates and brief descriptions.

Handwritten notes on the right flyleaf titled 'FINALLY IN MIND YOU CAN NEVER GO VERY FOR WRONG'. It continues the chronological overview, covering the decline of Roman art, Early Christian art, Byzantine art, Romanesque art, Gothic art, Renaissance art, Baroque art, Rococo art, and the Empire style.

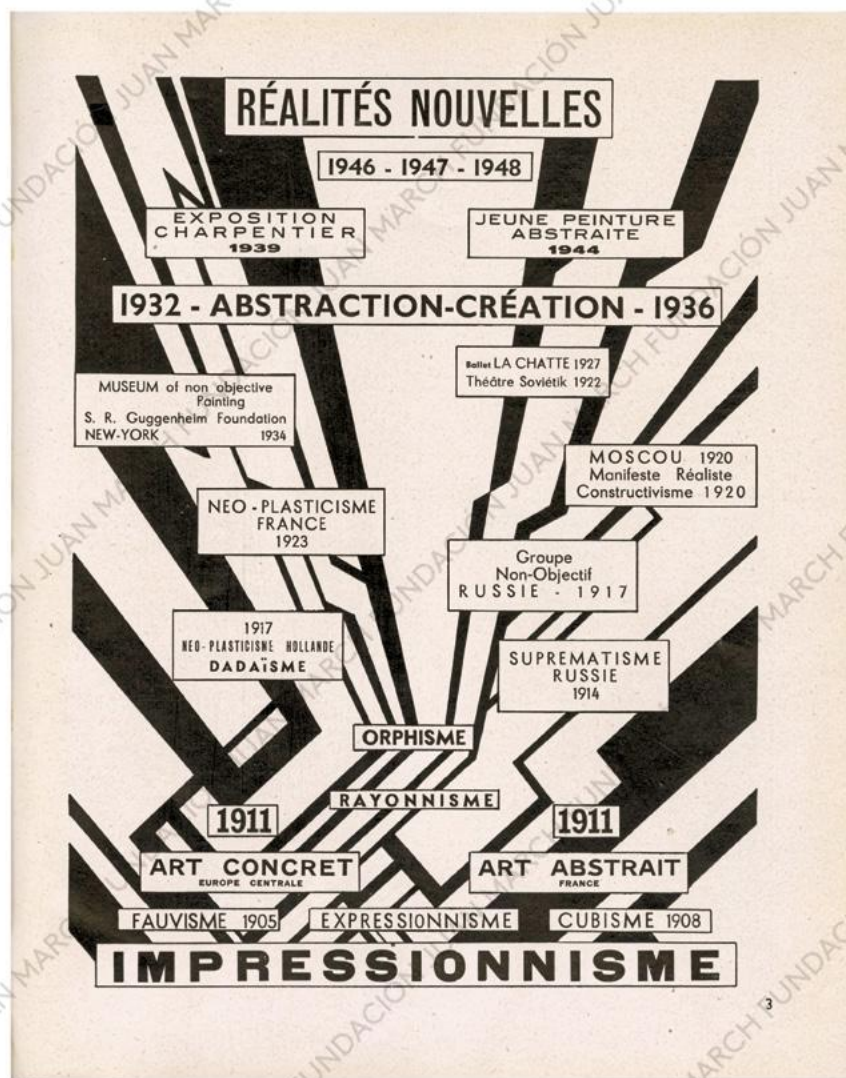


Anónimo

"Développement de l'art non figurative" [Desarrollo del arte no figurativo], en *Réalités Nouvelles* [Nuevas realidades], n.º 2 (París, 1948), portada y p. 3

Revista, 28,6 x 23,3 cm

Archivo Lafuente



Ad Reinhardt y André Bloc

"Imaginary Museum"  
[Museo imaginario], en *Art d'Aujourd'hui*, vol. II, n.º 6 (Boulogne-sur-Seine, junio de 1951), p. 3

Revista, 30,9 x 23,9 cm

Archivo Lafuente

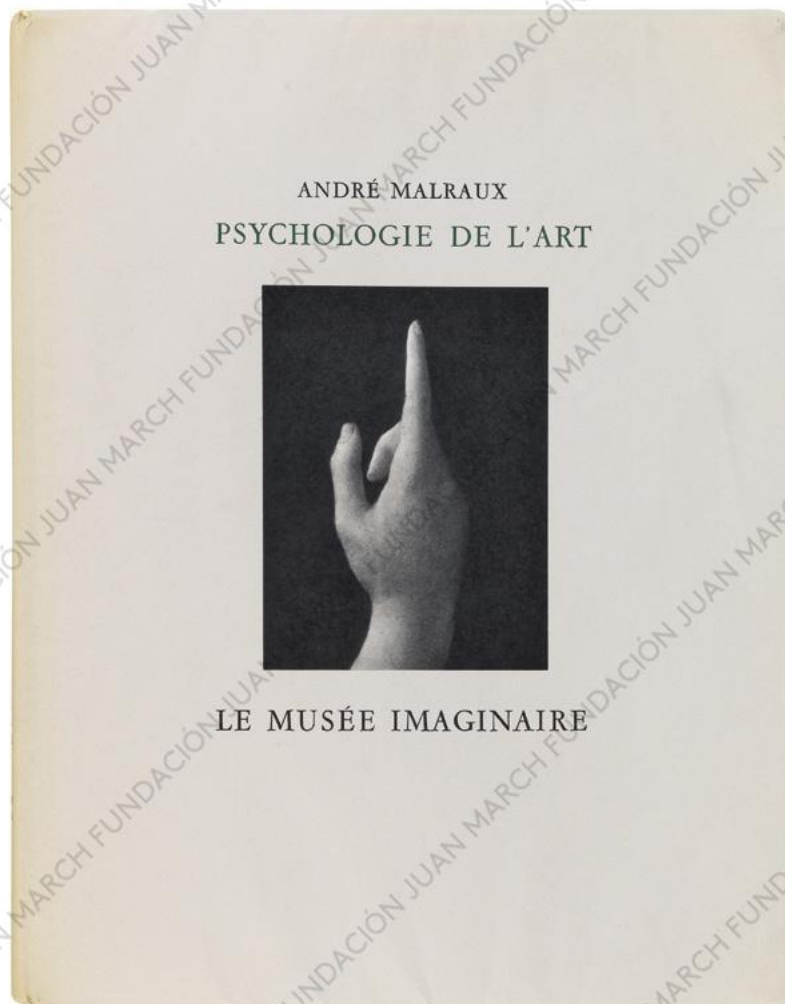


**André Malraux**

*Le Musée imaginaire.*  
*Psychologie de l'art* [El museo  
 imaginario. Psicología del  
 arte]. Ginebra: Albert Skira,  
 1947, cubierta y p. 13

Libro, 28 x 23 cm

Biblioteca Fundación Juan  
 March, Madrid







322\*

**Maurice Jarnoux**

André Malraux en su casa de  
Boulogne-sur-Seine, cerca de  
París, trabajando en su libro  
*El museo imaginario*, 1953

Fotografía. Copia de  
exposición

Paris Match Archive, París





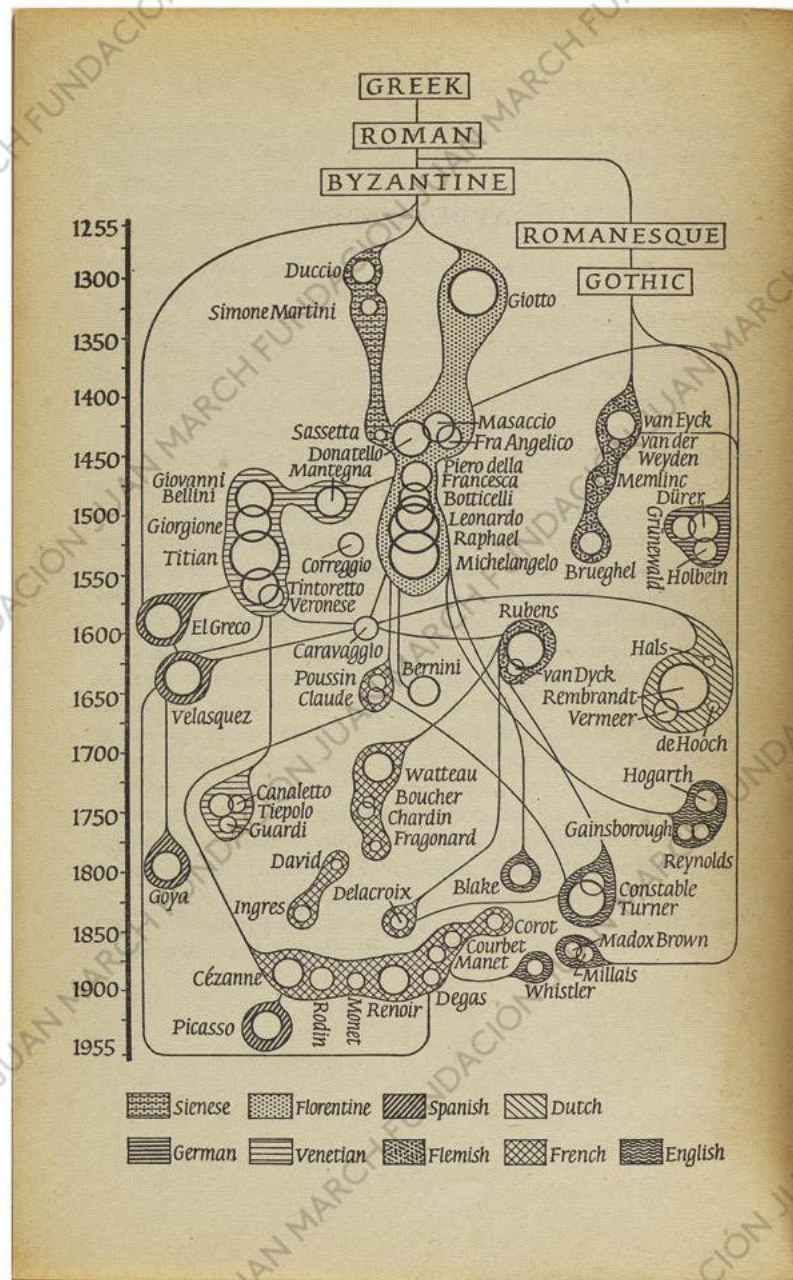
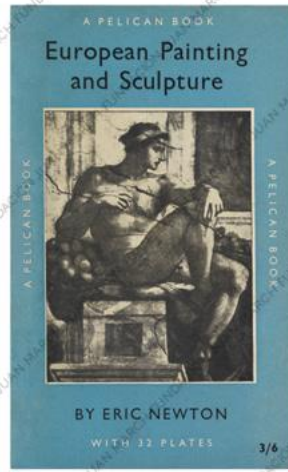


Eric Newton

"Diagram of History of Art from 1255 to 1955"  
 [Diagrama sobre la historia del arte de 1255 a 1955], en id., *European Painting and Sculpture* [Escultura y pintura europeas]. Harmondsworth: Penguin Books, 1956 (4.ª ed.), cubierta y p. 238

Libro, 18 x 11 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

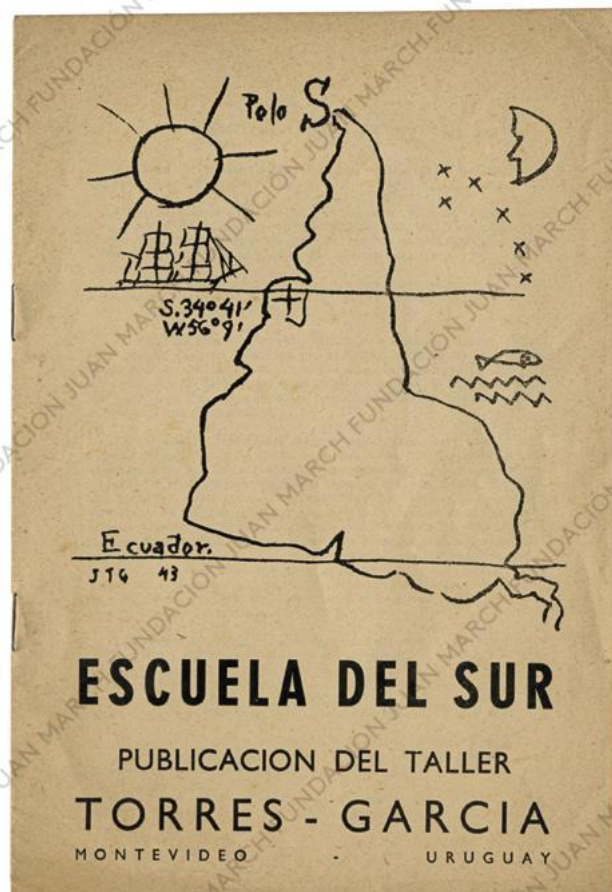


Joaquín Torres-García

*Escuela del sur*, n.º 1 (Montevideo, octubre de 1958), portada (dibujo original de 1943)

Revista, 24,4 x 16,8 cm

Archivo Lafuente

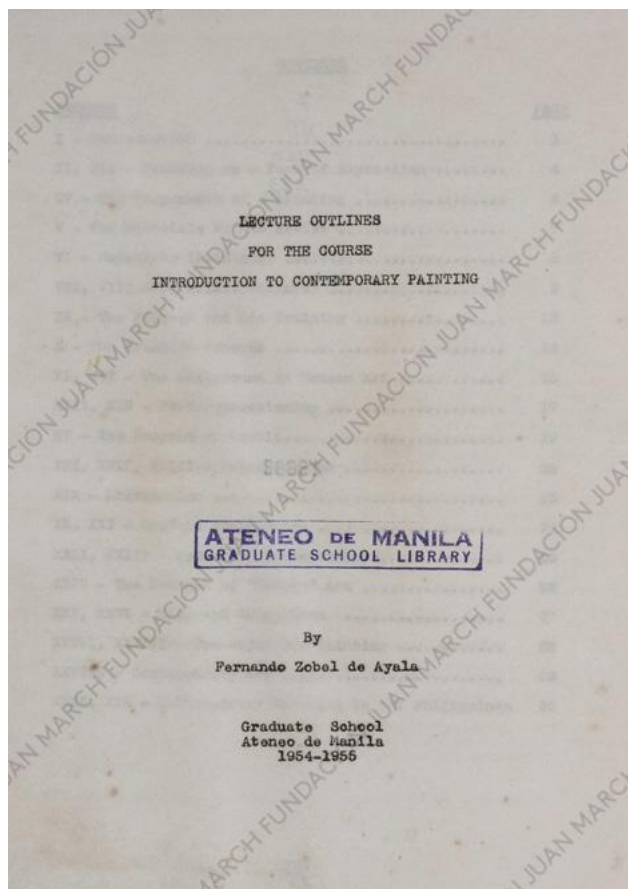




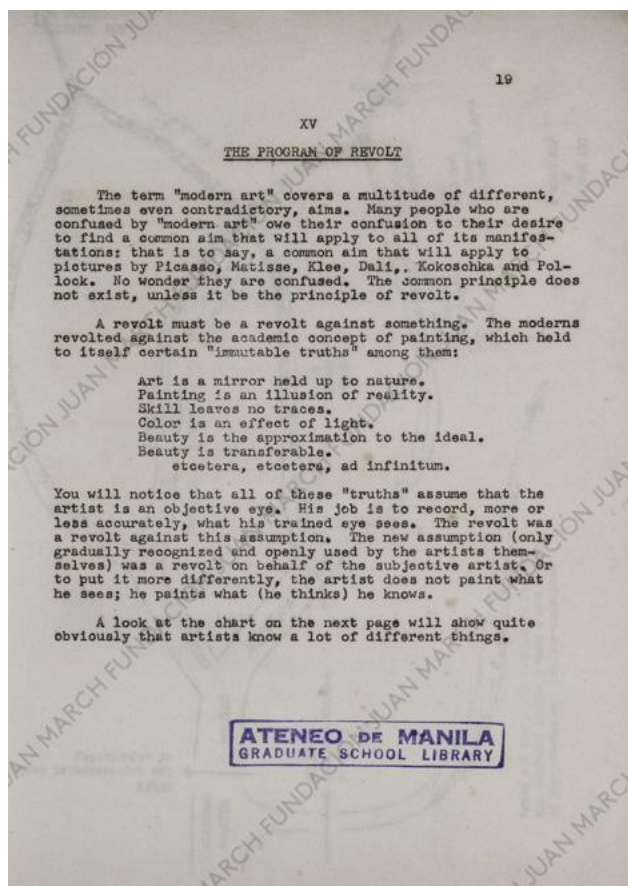
Fernando Zóbel

"The Program of Revolt" [El programa de la revuelta], "Spelling Guide to Chart" [Leyendas del diagrama] y "A Road Map of Modern Art" [Mapa de carretera del arte moderno], en *Lecture Outlines for the Course Introduction to Contemporary Painting* [Esquema del curso introductorio a la pintura contemporánea]. Manila: Ateneo de Manila, 1954-55, portada, índice y pp. 19, 20 y 21

Ateneo Art Gallery Archives, University Archives, Manila



<u>LECTURE</u>	<u>PAGE</u>
I - Introduction .....	1
II, III - Painting as a Form of Expression .....	4
IV - The Components of a Painting .....	6
V - The Materials of the Artist .....	7
VI - Materials (Painting) .....	8
VII, VIII - Materials (Prints) .....	9
IX - The Painter and his Training .....	13
X - The Creative Process .....	14
XI, XII - The Background of Modern Art .....	15
XIII, XIV - Post-Impressionism .....	17
XV - The Program of Revolt.....	19
XVI, XVII, XVIII - Expressionism .....	22
XIX - Abstraction .....	23
XX, XXI - Organic Abstraction .....	24
XXII, XXIII - Geometric Abstraction .....	25
XXIV - The Triumph of "Modern" Art .....	26
XXV, XXVI - Dada and Surrealism .....	27
XXVII, XXVIII - Non-Objective Painting .....	28
XXVIII - Contemporary Art .....	29
XXIX, XXX - Contemporary Painting in the Philippines	30



21

SPELLING GUIDE TO CHART

ACADEMIC REALISM

SPLIT - the impressionist denial of objectivity

SPLIT - Dadaists abandon reason

SURREALISTS - Ernst - Tanguy - Dali

Freud and the poets combine to furnish the academic realists with a new branch of subject-matter: the subconscious.

EXPRESSIONISM

GEOMETRIC (Kandinski) - ABSTRACT EXPRESSIONISM  
Motherwell  
Pollock

ORGANIC - Ensor  
Van Gogh - Germans  
Soutine - "Paper Crown School"  
Rouault - Ben Shahn  
Jack Levine

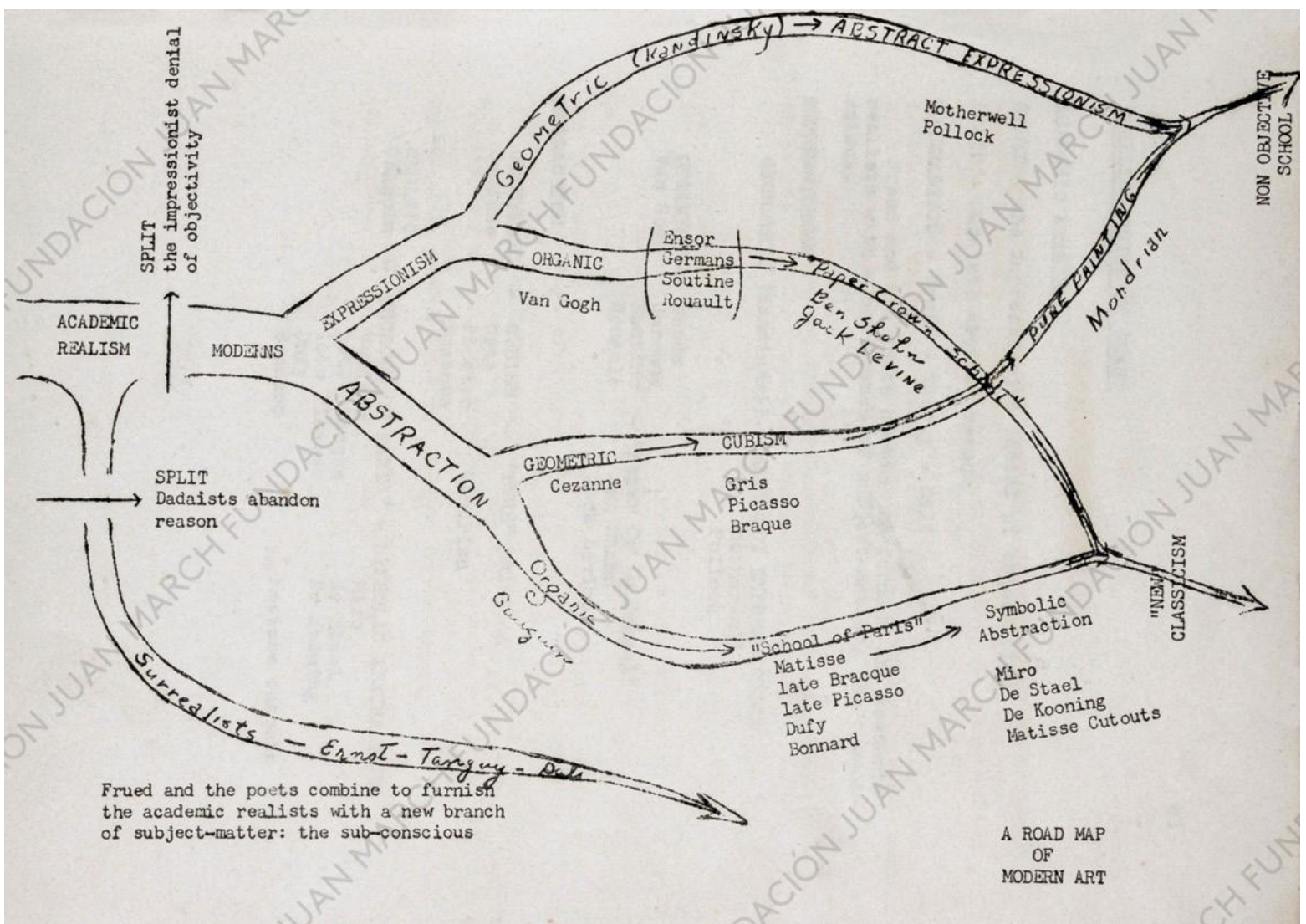
ABSTRACTION

GEOMETRIC - CUBISM - "PURE" painting  
Cezanne - Gris  
Picasso - Mondrian  
Braque

ORGANIC  
Gauguin - "SCHOOL OF PARIS" - SYMBOLIC ABSTRACTION  
Matisse - Miro  
late Braque - de Stael  
late Picasso - De Kooning  
Dufy  
Bonnard - Matisse cutouts

**ATENELO DE MANILA  
GRADUATE SCHOOL LIBRARY**



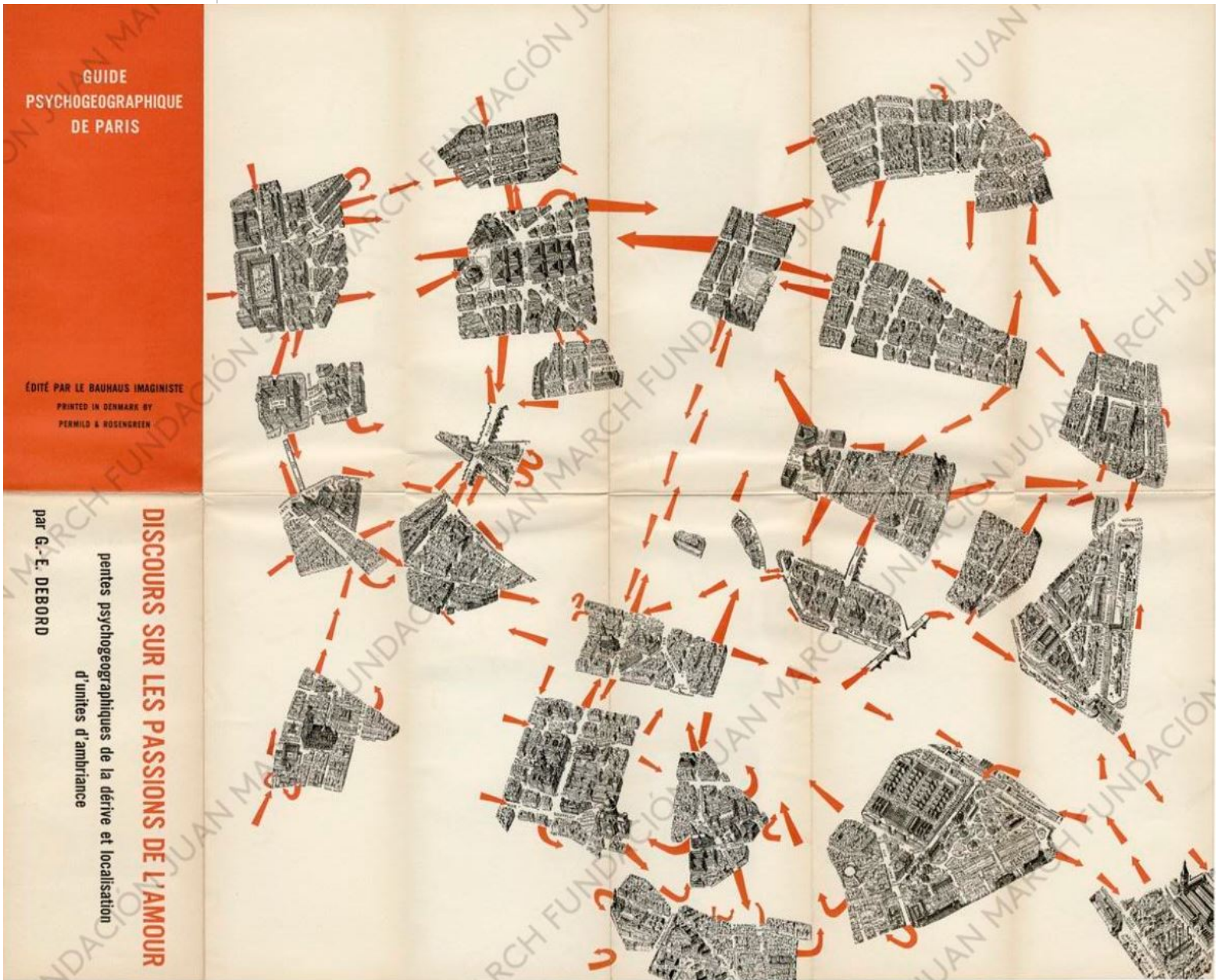


Guy Debord

*Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance* [Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente], 1957

Litografía sobre papel,  
59,4 x 73,8 cm

Archivo Lafuente





George Brecht

Diagramas en Notebooks [Cuadernos de notas]. Edición de Dieter Daniels con la colaboración de Hermann Braun. Colonia: König, 1991, pp. 120-23 (vol. II: October 1958-April 1959), pp. 126-27 (vol. III: April-August 1959)

Libro, 29,5 x 22 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



An attempt to generalize the "six features of modern knowledge" (according to O. Engeström).

**THE UNITY OF CONCEPTUAL REALITY**

Structure of Modern Knowledge	Six Features of Modern Knowledge
<b>FORM</b> Pre-conditions for, and History of, the Structure <b>FUNCTION</b> External Aspects of the Structure <b>INTERNAL ASPECTS</b> Internal Aspects of the Structure <b>FORMS</b> Nature of the Structure	1. Freedom from absolutes 2. Space-time, Relativity 3. Chance and Probability 4. The Unconscious 5. Gestalt and Field 6. Unity trend

**THE UNITY OF PHYSICAL REALITY**

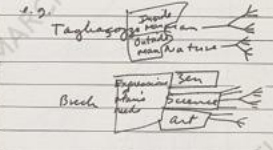
Non-life	Inanimate Part of Nature	Mineral, organic, chemical	Does not reproduce itself
Vegetable		Stone	
Life	Animals other than Man (Molluscs)	Cell	Reproduces itself
	Man (Molluscs-synthetic)	Organism	
		(Man)	(Reproduces itself and symbols)

\* Unity of Internal Aspects (Man's approach to nature)

Intellectual knowledge	Synthetic	Science
Intuitive knowledge	Non-synthetic	Art
"No-knowledge"		Is

6.9. 4.7.58

We have abstract structures available conceptually which we can select one applicable to a given event. This applies to random forms, as well as the totality of experience which relatively has no absolute structure, but only that for which a scheme is selected. That is learned when all reasonable structures are consecutively applied.



The individual's approach to experience

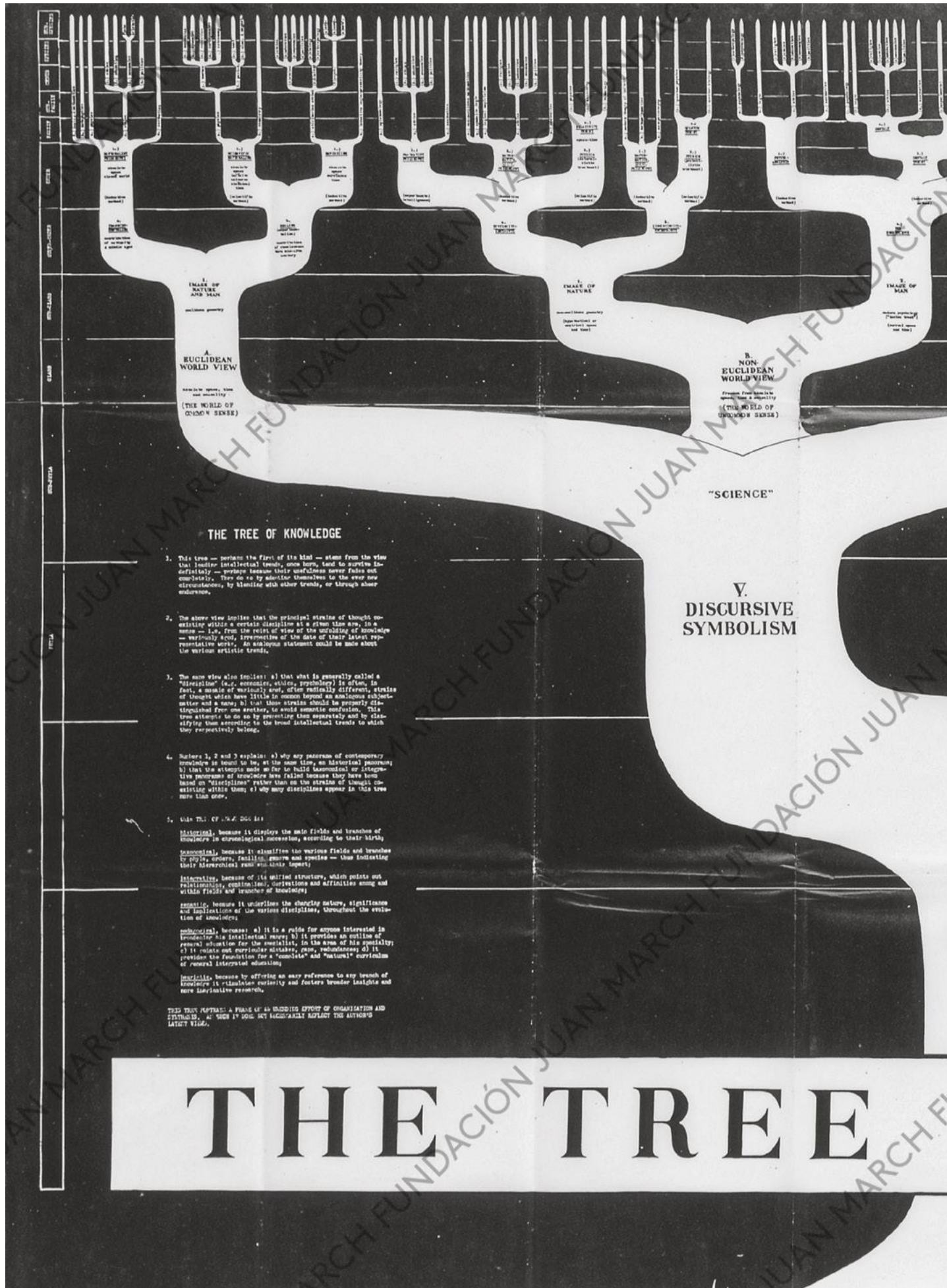
Even this unapplied scheme allows to conceive of certain multiple elements of the situation simultaneously:  
 AS: background of the composer  
 AP: physical image  
 AP: changing performance attitude and skill, unapplied "abstract" scheme  
 AS: difference in social class - jobs

Situation = segment of a process at a point in time.  
 Situation = abstract process at a chosen point in time. We seldom find it practical to think in uni-dimensional terms, because of their intractability, the interconnectedness of many elements, but analysis seems very interesting until it becomes so complex that it flows out into experience. We take the experience, and let it go at that. So many relationships.

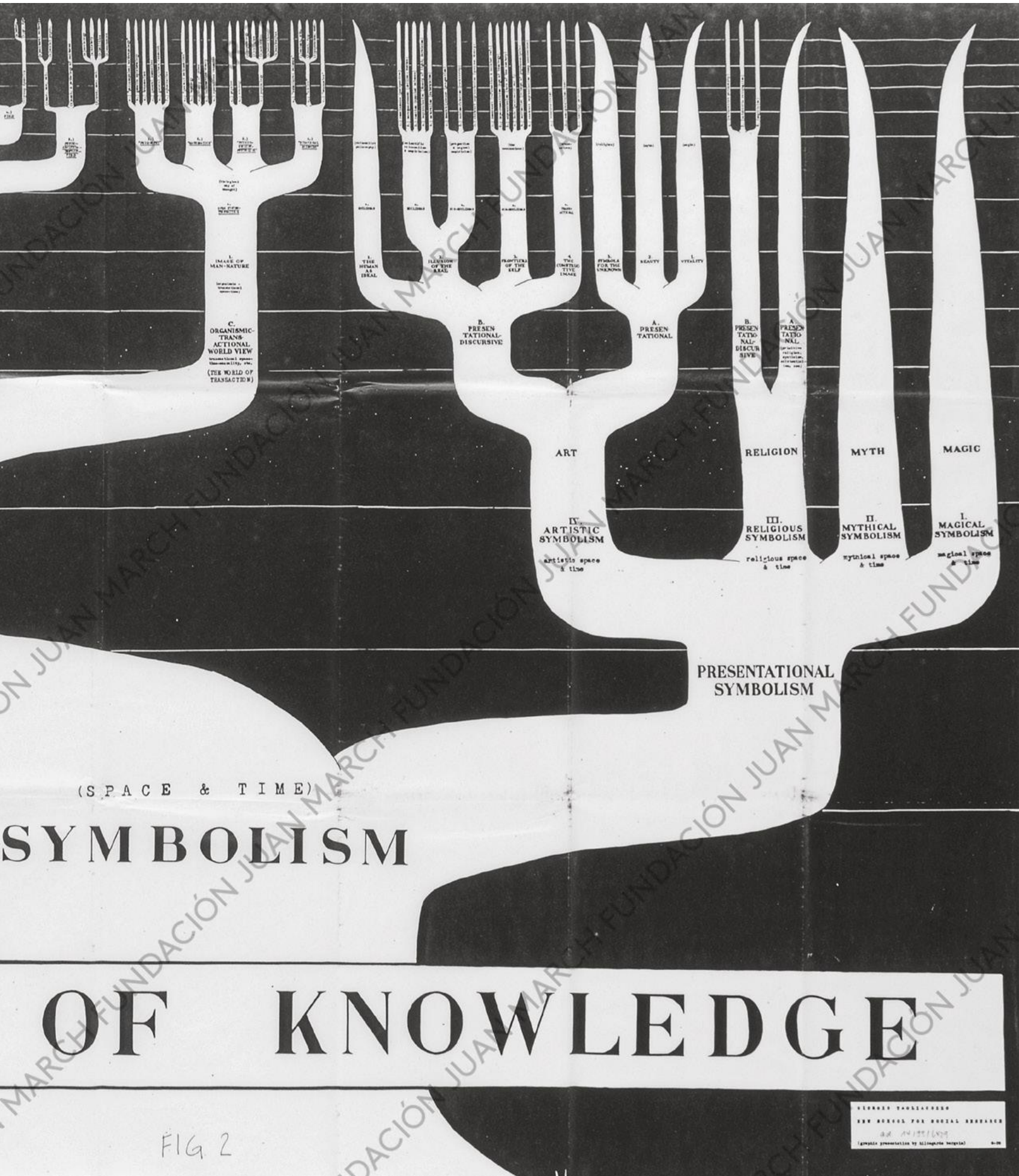


Giorgio Tagliacozzo (concepto) y Hildegard Bergheim (traslación gráfica)

"The Tree of Knowledge" (1959) [El árbol del conocimiento], en Giorgio Tagliacozzo y D. P. Verene, (eds.), *The "Arbor Scientia". Reconceived and the History of Vico's Resurrection*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1993











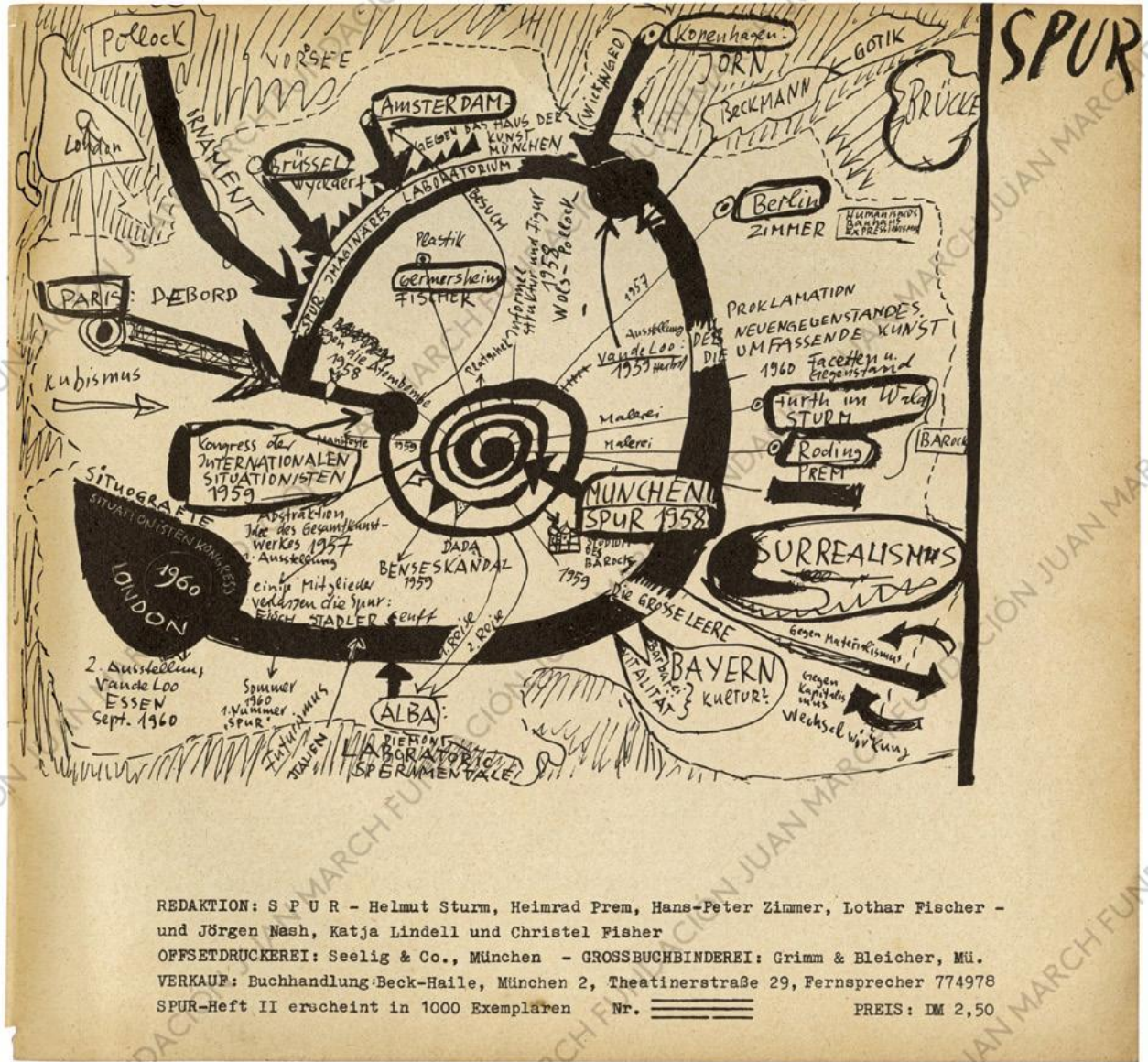
330

Hans Peter Zimmer, Lothar Fischer, Heimrad Prem y Helmut Sturm (Gruppe SPUR)

"Diagram of Postwar artists groups" [Diagrama de grupos de artistas de posguerra], en SPUR, n.º 2 (Múnich, 1960), portada y página interior

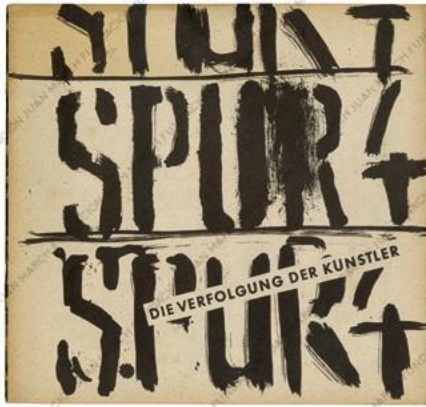
Revista, 27,5 x 29,1 cm

Archivo Lafuente



REDAKTION: S P U R - Helmut Sturm, Heimrad Prem, Hans-Peter Zimmer, Lothar Fischer - und Jürgen Nash, Katja Lindell und Christel Fisher  
 OFFSETDRUCKEREI: Seelig & Co., München - GROSSBUCHBINDEREI: Grimm & Bleicher, Mi.  
 VERKAUF: Buchhandlung Beck-Halle, München 2, Theatinerstraße 29, Fernsprecher 774978  
 SPUR-Heft II erscheint in 1000 Exemplären Nr.      PREIS: DM 2,50





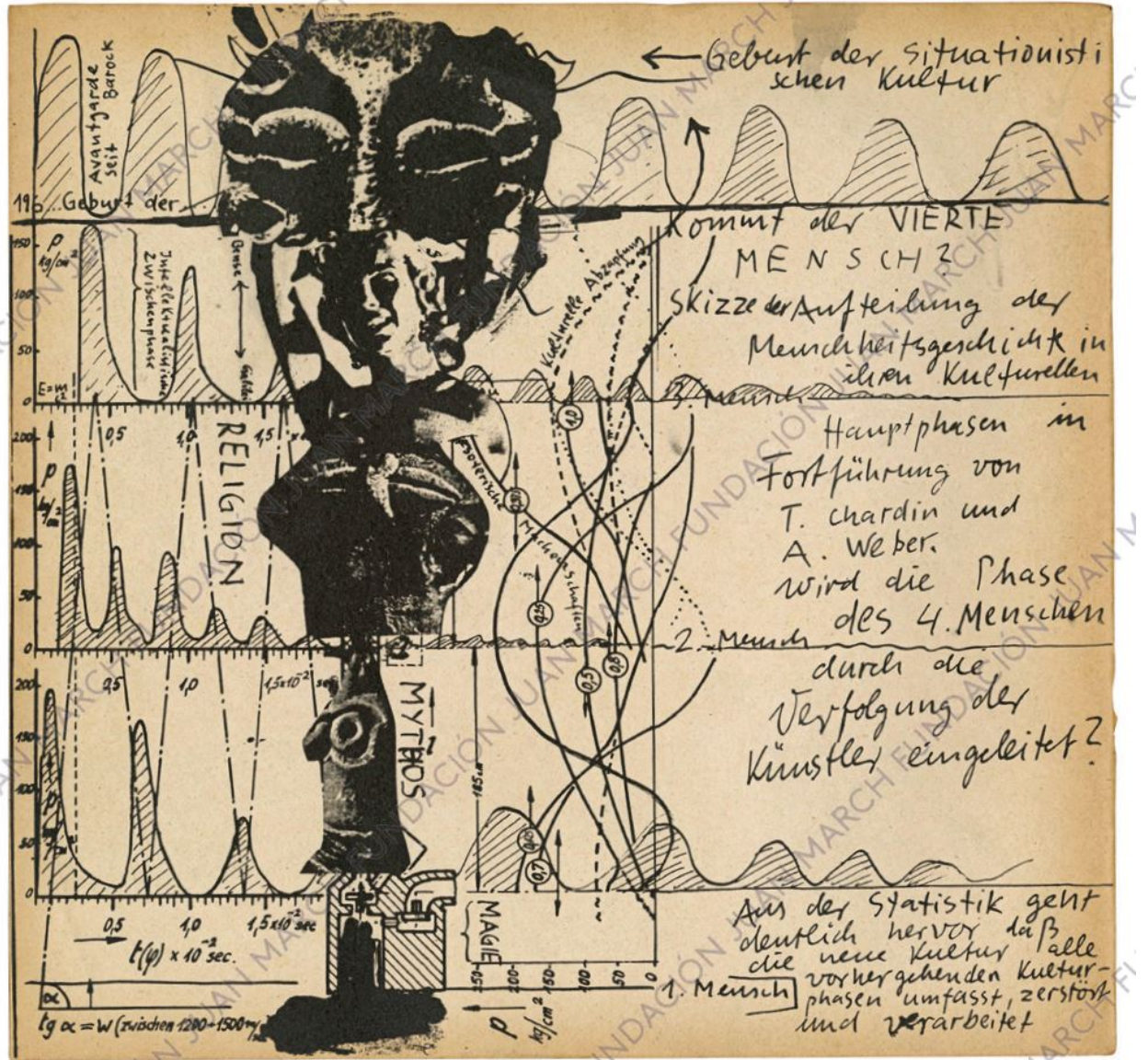
331

Hans Peter Zimmer, Lothar Fischer, Heimrad Prem y Helmut Sturm (Gruppe SPUR)

"Geburt der situationistischen Kultur" [El nacimiento de la situacionista Kultur], en SPUR, n.º 4 (Múnich, 1961), portada y página interior

Revista, 28,4 x 29,6 cm

Archivo Lafuente

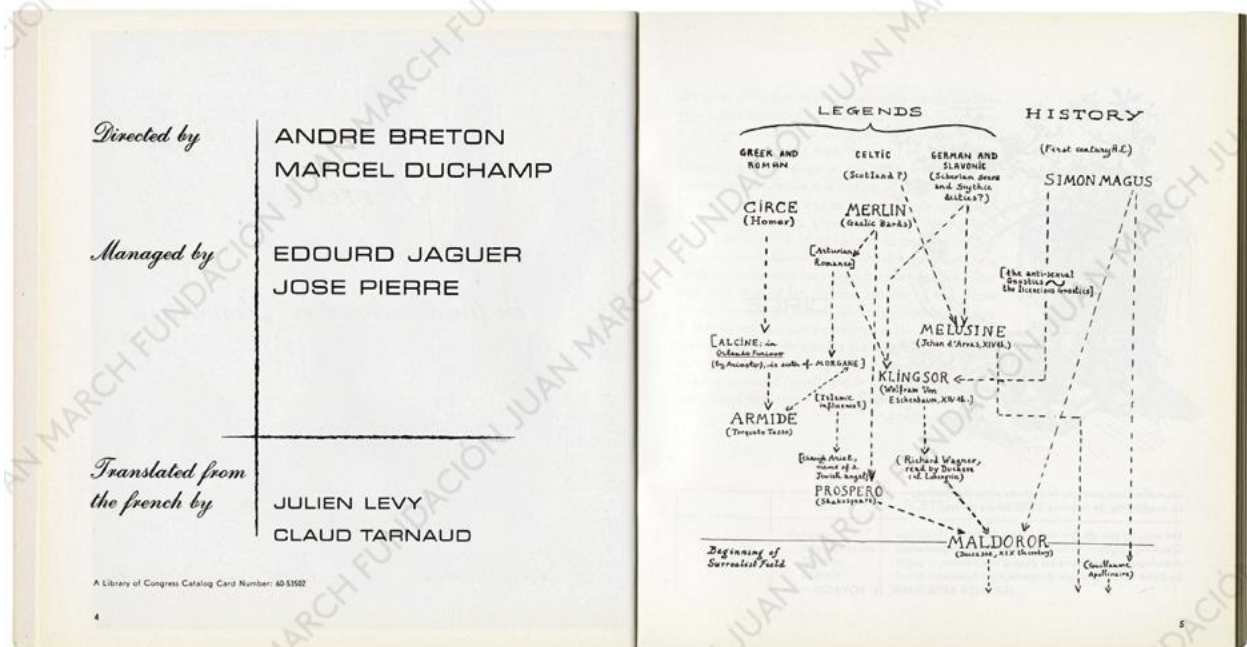
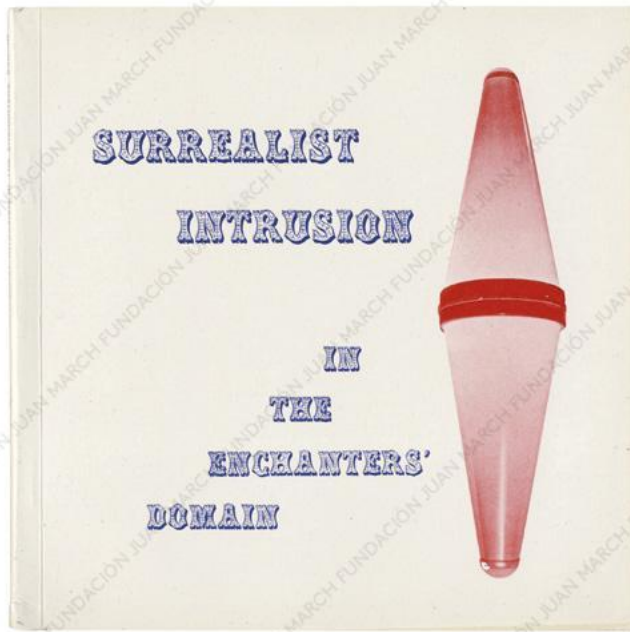


Anónimo

"Beginning of Surrealist Field" [Principio del campo surrealista], en André Breton y Marcel Duchamp (eds.), *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain* [Intrusión surrealista en el dominio de los encantadores]. Nueva York: D'Arcy Galleries, 1960, cubierta (diseño de Marcel Duchamp) y pp. 4-5

Catálogo de exposición,  
17,8 x 17,8 cm

Archivo Lafuente

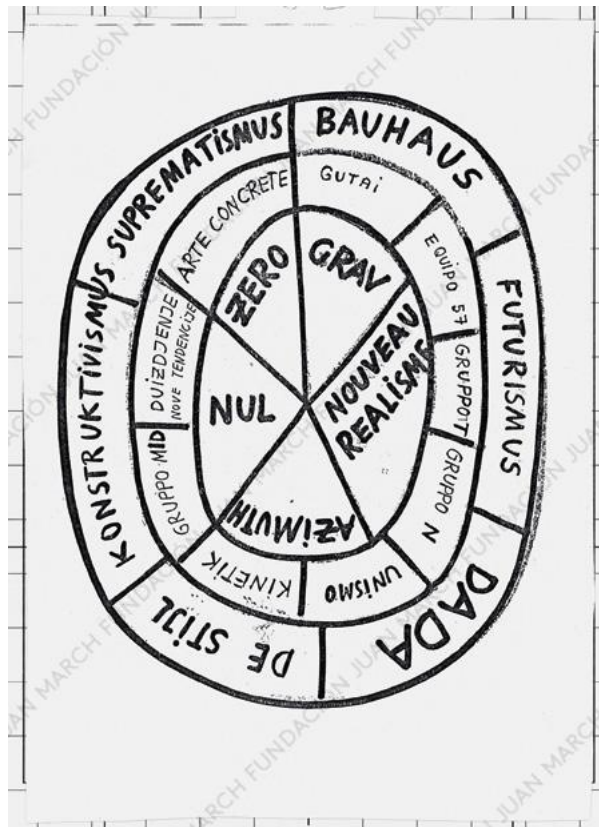


333\*

Heinz Mack

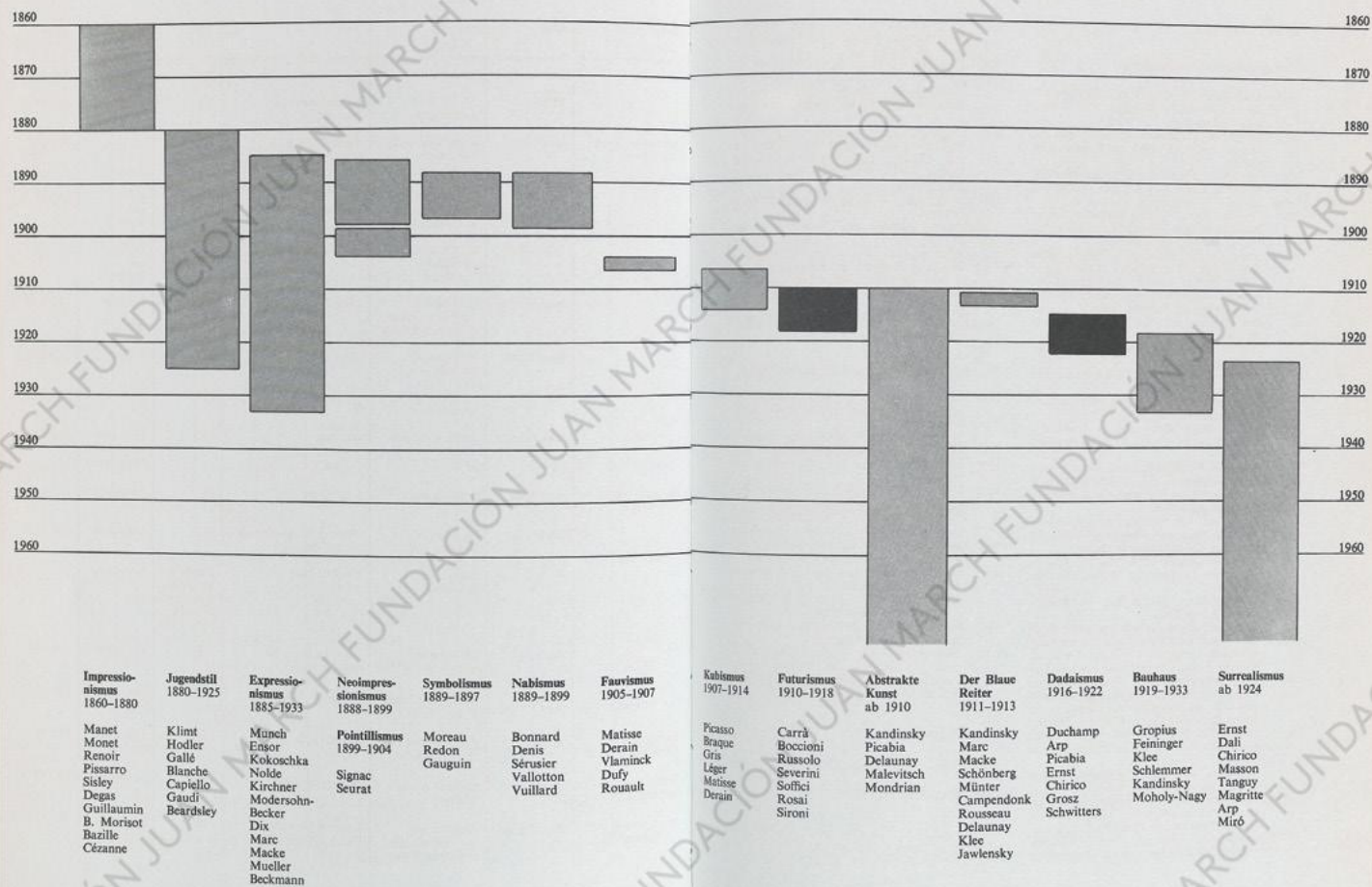
Diagrama de historia del arte para la exposición *Radius ZERO* que debía celebrarse en Kunsthalle de Düsseldorf en 1971 (no realizada), c. 1970

Cortesía MACK Studio /  
Archiv Heinz Mack





Die wichtigsten Strömungen der modernen Malerei



334

José Pierre

“Die wichtigsten Strömungen der modernen Malerei” [Las corrientes más importantes de la pintura moderna], en id., *Futurismus und Dadaismus* [Futurismo y dadaísmo].

Lausana: Éditions Rencontre, 1967, pp. 138-39

Libro, 27 x 17,5 cm

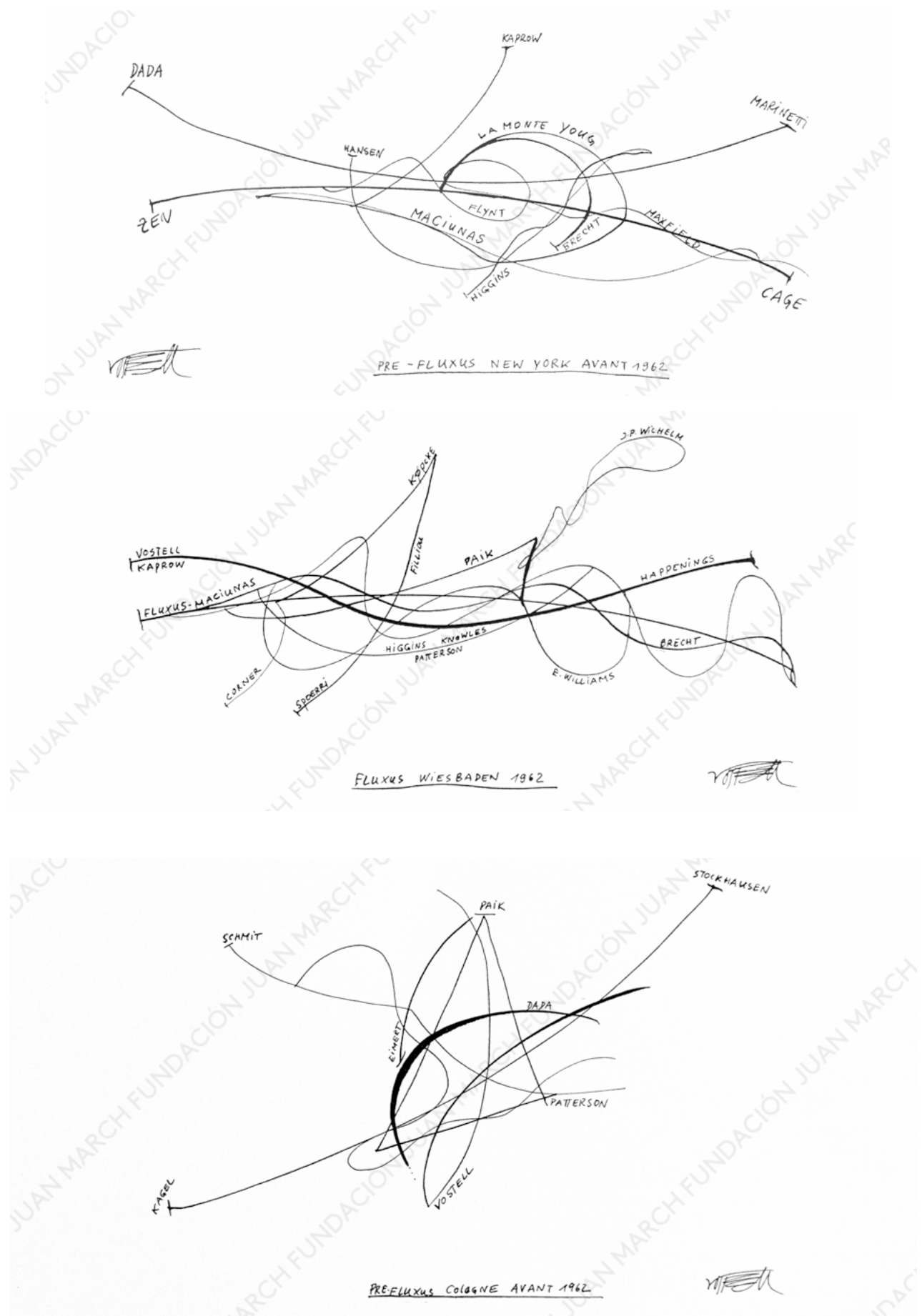
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**Wolf Vostell**

"Pre Fluxus New York Avant 1962", "Fluxus Wiesbaden 1962" y "Pre Fluxus Cologne 1962", c. 1962

Fotocopias en blanco y negro, tamaño A3

Archivo Happening Vostell.  
Junta de Extremadura

**Nam June Paik**

Fluxus Island in Dé-coll/age Ocean [Isla Fluxus en océano Dé-coll/age], 1963

Desplegable. Impresión offset, 40 x 57,5 cm (desplegado)

Archivo Happening Vostell.  
Junta de Extremadura



# N. J. PAIK : FLUXUS Island in Décollage OCEAN



**DÉCOLLAGE 4/63**  
 Bulletin aktueller Ideen  
**HAPPENINGS**  
**MANIFESTE**  
**DEMONSTRATIONEN**  
**AUFFÜHRUNGEN**  
**EVENTS**  
 Josef BEUYS  
 George BRECHT  
 Bazou BROCK  
 Hansjochim DIETRICH  
 Al HANSEN  
 Dick HIGGINS  
 Allan KAPROW  
 J. J. LEBEL  
 Claes OLDENBURG  
 Robin PAGE  
 Nam June PAIK  
 Tomas SCHMIT  
 Wolf VOSTELL  
 Bestellungen  
 direkt an  
**TIPOS VERLAG**  
 6 FRANKFURT  
 Grüneburgweg 118  
 Preis 12,-DM  
**DÉCOLLAGE Nr. 1, 2, 3, /1962**  
 sind verfügbar



Für den heutzutage Betrachtenden, der auf die Kunst im Lauf der Jahrtausende zurückblickt und die ihr seit den Ursprüngen der menschlichen Figur folgt, ergeben sich höchst seltsame Aufschlüsse. So wird er zwar erkennen, daß sich die Abbildung des Menschen in der Kunst nicht wesentlich von seinem modernen Abbild unterscheidet. Gewandelt dagegen, so nicht an, hat sich der Geist, der in diesem Werkbild erst hat sich die Erstellung des Künstlers zu sich selbst und zur Welt. Betrachten wir beispielsweise die menschliche Figur in der modernen Malerei und Skulptur. Sie wirkt aufgelöst, zerlegt, zerstückelt. Gehen wir um Jahrzehnte weiter zurück, so schließt sie sich zum Naturbild, so wie es von der Fotografie her kennen, zusammen. In bestimmten Zeitabschnitten finden wir in ihr beispielweise eine Betonung der Muskulatur, in anderen wirkt sie übermäßig in wieder anderer Weise als sich in geometrische Formen und geometrische Formen. Empfinden wir und nachvollziehen die Verengung des Raumes immer wieder ab. Was läßt sich dieser unendliche Wechsel erklären?

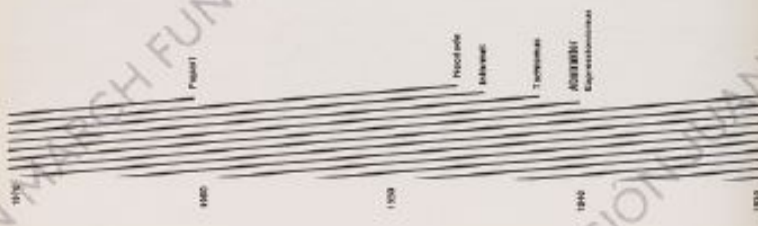
In seiner Studie „Abstraktion und Einführung“ von 1913 hat der Schweizer Kunsthistoriker Wilhelm Worringer eine Theorie über diese wechselnde Art und Abstraktion gemacht. Er hat erkannt, daß sich in Zeiten ökonomischer Kultur, in Zeiten der Not und des Kriegs, die Künstler den Formen der Geometrie zuwenden, als suche er in ihnen jene Ordnung, die ihm seine Umwelt verleiht. In Perioden der Geborgenheit, des Sommertraums, des Friedens und der Überwindung mit der Welt dagegen entstehen naturalistische Figuren. Diese Erkenntnis liefert uns eine Art Schlüssel für die folgende Variationsreihe. Wir haben hier am Fall der Geometrie eine Zeitreihe befolgt. Eine progressive Verkümmung der Zeiträume war dabei gegeben. Was in einer Stilperiode besonders überwiegt, ist die „abstrakte“ oder „geometrische“ figurliche Darstellung. Diese Jahrtausende alten Ideen erscheinen uns oft so, als seien sie von einem Künstler der Gegenwart gezeichnet worden. In der Tat, von der Venus von Willendorf bis zur menschlichen Gestalt im der Ägypten Pyramiden, geht es um die Gestalt, die der Mensch sich selbst abbildet.



Heleni Worringer, „Abstraktion und Einführung“ (1913).  
 „Das menschliche Figuren“ (1913).  
 Ein solches Bild, dessen Form sich nach eigenen formalen Bedürfnissen bildet.



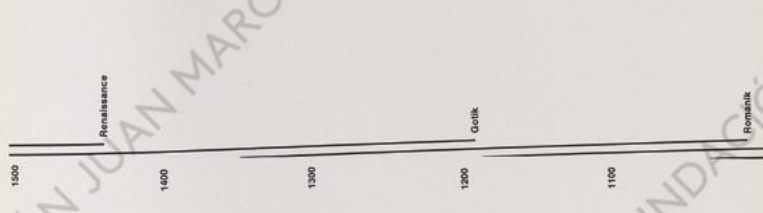
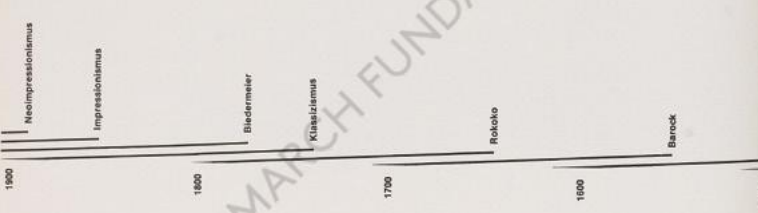
Pablo Picasso „Ausschnitt aus ‚Das Meer‘“ (1936).  
 Das Bild zeigt nicht mehr eine große Distanz, die menschliche Figur ist aufgelöst in geometrische Formen.  
 Der Künstler „Abstrakte Figur“ (1921).  
 Die Figur ist ein Teil von einem abstrakten Ganzen.  
 Ludwig Kasper „Ausschnitt aus ‚Das Meer‘“ (1936).  
 Die menschliche Gestalt ist hier in ein komplexes geometrisches Muster eingebettet.  
 Pablo Picasso „Das Meer“ (1936).  
 Die menschliche Gestalt ist hier in ein komplexes geometrisches Muster eingebettet.



Georges Seurat: „Poseuse en Face“ (1889).  
 Jean Auguste Dominique Ingres: „Die Quelle“ (1820).  
 Antoine Watteau: „Gilles“ (1721).  
 Peter Paul Rubens: „Andromeda“ (1636).



Baccio Bandinelli: „Venus“ (1520).  
 Hugo van der Goe: „Ausschnitt aus ‚Der Sündenfall‘“ (um 1470).  
 Romanische Plastik vom mittleren Westportal der Kathedrale von Chartres (12. Jahrhundert).



337  
**Kurt Kranz (autor) y Giulio Paolini (diagrama)**  
 „Von Heute bis in die graue Zeit“ [De hoy a los tiempos oscuros], „Klassizismus bis Barock“ [del Clasicismo al Barroco], „Reaissance bis Romantik [sic por

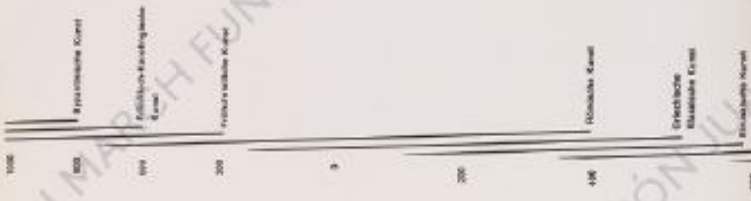
Romanik] [Del Renacimiento al románico], „Römisch-Hellenistisch bis Etruskisch“ [Del arte romano y griego helenístico al arte etrusco] y „Von den archaischen Griechen bis zu del Ägyptern“ [Del arte arcáico griego al arte egipcio], en id., *Sehen, verstehen, lieben.*

*Drei Schritte in die Kunst* [Ver, entender, amar. Tres pasos en el arte]. München: Verlag Mensch und Arbeit, c. 1963, pp. 174-81  
 Libro, 27 x 23 cm  
 Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

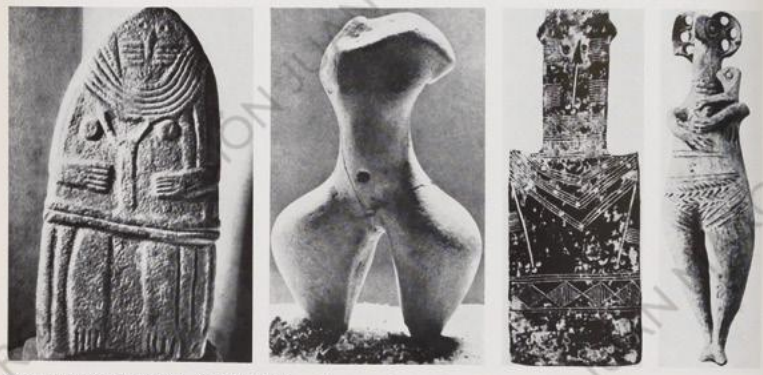




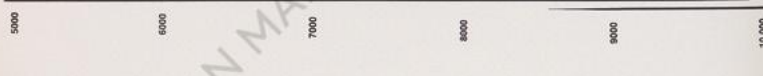
Venusfigurale, Statue aus einer römischen Villa in der Piazza Venezia (1909 nach Christie).  
 Die Märieten von einem „Kaiser“ unter dem Augustus modern ist. Die Göttlichkeit der Bewegung zeigt eine vornehmliche Einstellung des Körpers zum Betrachter.  
 Platonische des Augustus aus der Villa der Cines in Rom. Marmor, 204 cm hoch, 1918/19.  
 Die platonische Haltung des Augustus wird nicht ohne Grund. Der Körper ist über dem Kopf erhoben, was die Überwindung des Körperlichen in eine idealistische Haltung zeigt.  
 Marmor eines Jünglings, Etruskisch, um 500 v. Chr. 100 cm. Museo Guarnacci, Velletri.  
 Diese idealistische Figur ist auch ein Bildnis des Augustus. Die Figur ist ein Ideal, das die Überwindung des Körperlichen zeigt.  
 Der sogenannte Kamele Apoll (110 v. Chr. bis 100 v. Chr.). Marmor, 137 cm hoch.  
 Eine ideale Figur, die die Überwindung des Körperlichen zeigt. Die Figur ist ein Ideal, das die Überwindung des Körperlichen zeigt.



Statue des Zeus, Marmor, Velletri (1878, 1872).  
 Die archaische Kunst, die die Überwindung des Körperlichen zeigt. Die Figur ist ein Ideal, das die Überwindung des Körperlichen zeigt.  
 Statue des Zeus, Marmor, Velletri (1878, 1872).  
 Die archaische Kunst, die die Überwindung des Körperlichen zeigt. Die Figur ist ein Ideal, das die Überwindung des Körperlichen zeigt.  
 Statue des Zeus, Marmor, Velletri (1878, 1872).  
 Die archaische Kunst, die die Überwindung des Körperlichen zeigt. Die Figur ist ein Ideal, das die Überwindung des Körperlichen zeigt.  
 Statue des Zeus, Marmor, Velletri (1878, 1872).  
 Die archaische Kunst, die die Überwindung des Körperlichen zeigt. Die Figur ist ein Ideal, das die Überwindung des Körperlichen zeigt.



Idol in Ton gebrannt, Mutter und Kind darstellend. Der Kopf ist zu einem vogelartigen Gebilde abstrahiert. Vielleicht haben wir das Bild einer Göttin vor uns. Die Figur wurde im Mittelmeerraum gefunden.  
 Geometrisches Idol, graviert, aus dem Mittelmeerraum. Athen, Nationalmuseum. Die menschliche Figur ist hier abstrahiert, durch Linien angedeutet. Sie entstand um 5000 vor Christus.  
 Terrakotta-Torso aus Atzacotalco in Mexiko. Zeugnis einer frühen Kultur Mittelamerikas, um 5000 vor Christus gefertigt. Die Steinform ist belassen, nur die eine Seite ist reliefartig bearbeitet.  
 Statue des Menhir von Saint-Germain-sur-Rance (ca. 9000 vor Christus). Die Steinform ist belassen, nur die eine Seite ist reliefartig bearbeitet.



Bogenschütze. Malerei in Rot (um 10000 vor Christus), Fundort Vallarta-Schlucht, Spanien, 32 cm.  
 Die Bogenschütze gehört zu den ostspanischen Felsbildern, die in ihrem linearen Duktus das Leben der Jäger schildern. Jagd- und Kampfszenen sind dargestellt. Die Figuren sind in feinen Linien aufgezeichnet und mit einem Pinsel ausgemalt.  
 Weibliche Figur, Relief aus Lauszel-Dordogne (15000 Jahre vor Christus), 46 cm.  
 Dieses Flachrelief wurde 1911 in einer Höhle gefunden. Eine Frau hat ein Horn in der Hand, vielleicht ein Trinkhorn. Die Figur ist sehr sorgsam in den Umrissen herausgearbeitet und sparsam modelliert.  
 Zauberer, Fische blasend, hinter Tierbildern, Höhle von Lascaux (ca. 25-30000 vor Christus).  
 Der maskierte Zauberer ist eine kleine Figur unter den vielen großen Tierdarstellungen dieser Höhle. Offensichtlich ein Jagdzauber. Wir kennen eine Reihe von Darstellungen von Zauberern in Tierverkleidungen und in Tanzpose. Wahrscheinlich war die Figur ein Symbol.  
 Weibliche Kalksteinfohler, die sogenannte Venus von Willendorf (etwa 85000 vor Christus), 11 cm hoch. Naturhistorisches Museum, Wien.  
 Die Figur ist aus feinem porphyrischem Kalkstein gefunden. Amränge sind an den Handgelenken angeleitet. Die weiblichen Merkmale sind stark hervorgehoben. Wahrscheinlich war die Figur ein Symbol.







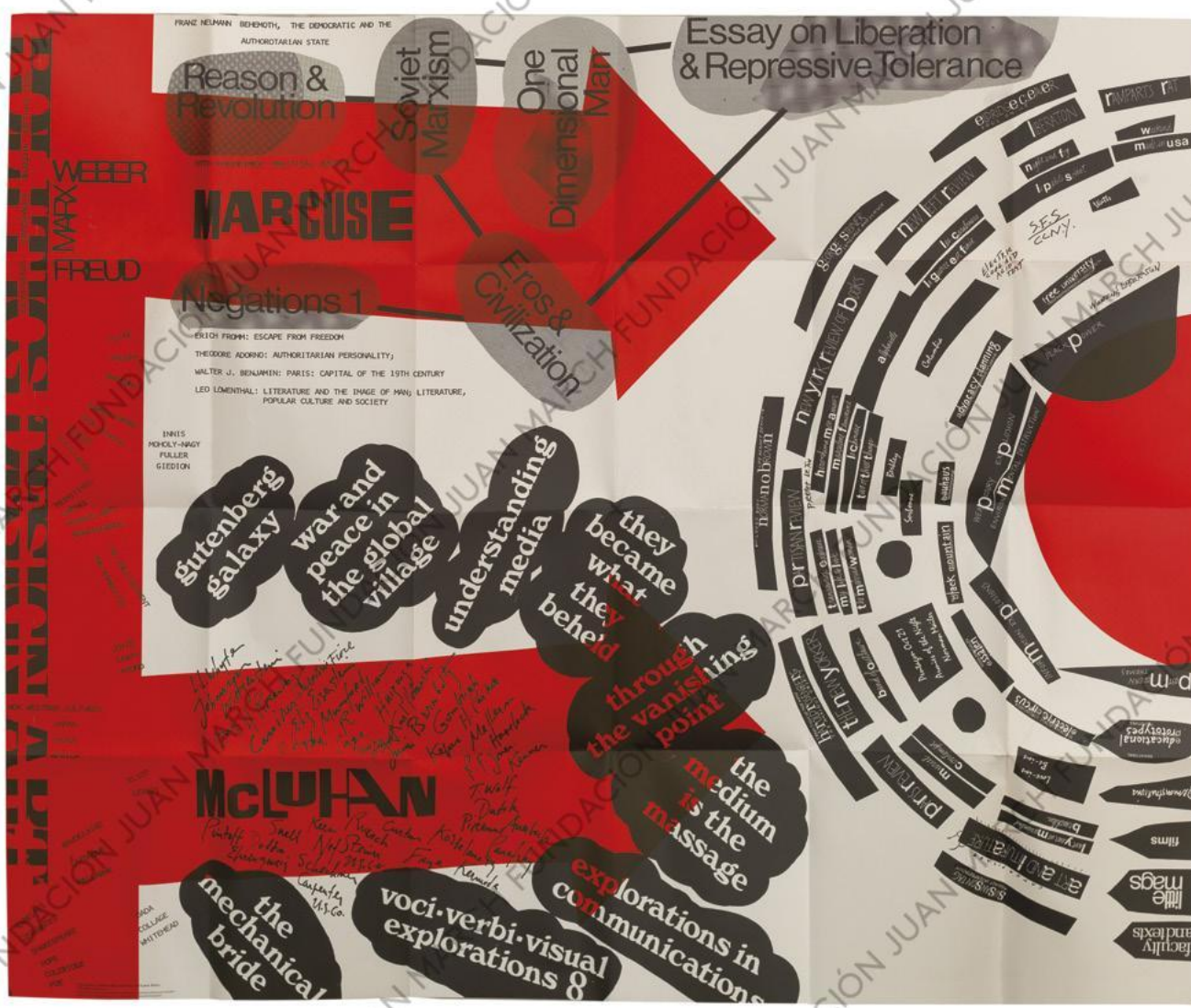












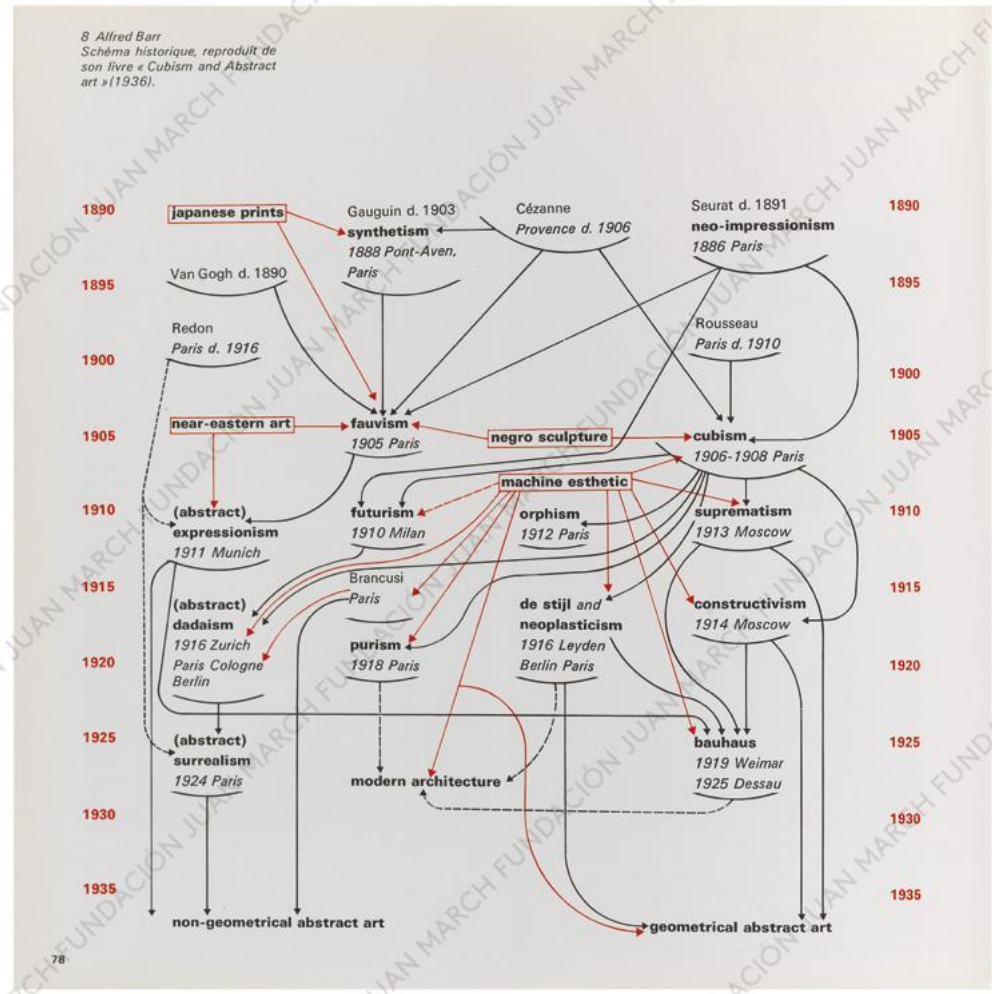


**Michel Seuphor** (Ferdinand Louis Berckelaers)

Diagrama en *L'Art abstrait* [El arte abstracto], vol. I: 1910-1918. París: Maeght éditeur, c. 1971, cubierta y p. 78

Libro, 30 x 30 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

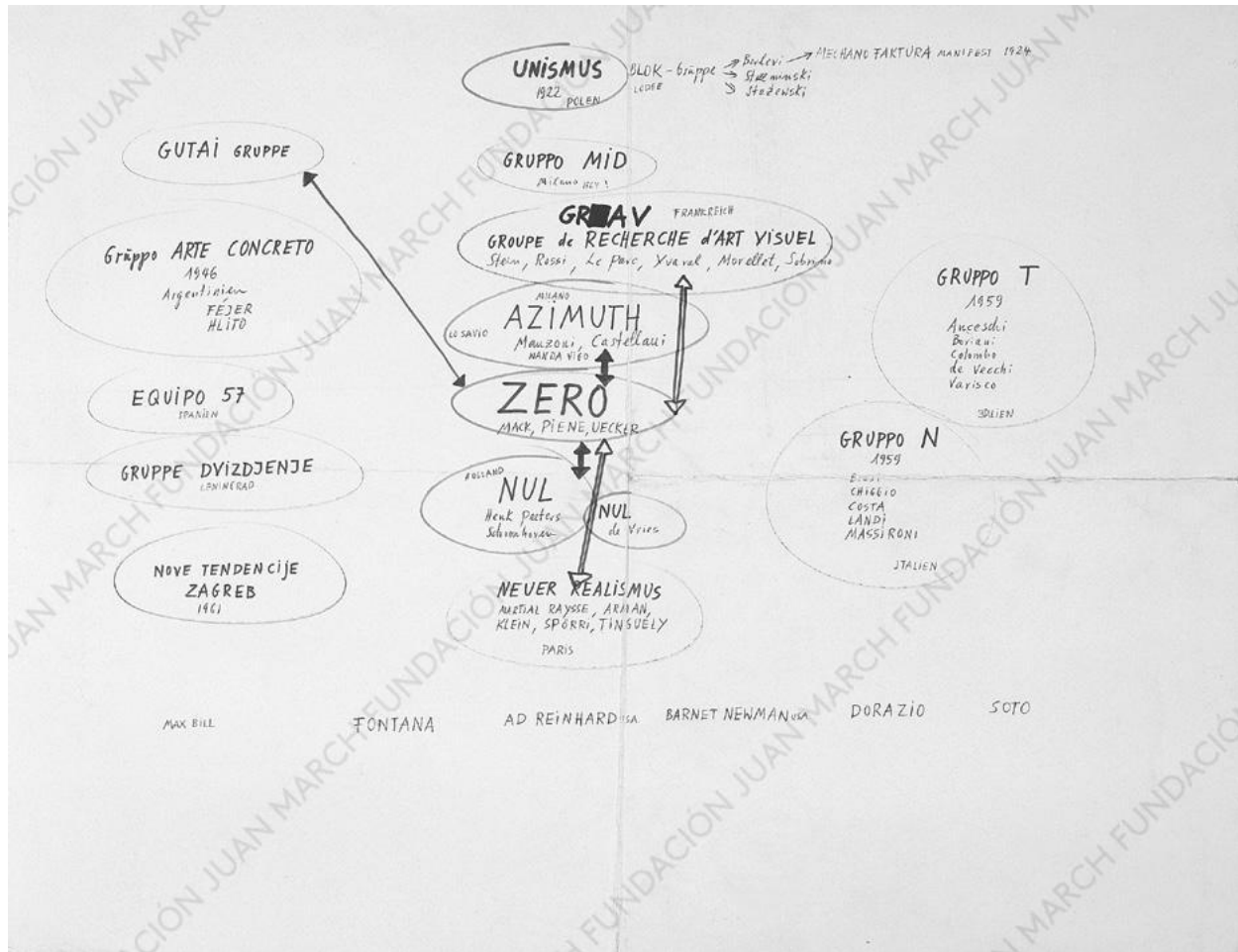


**Heinz Mack**

Kunsthistorisches Diagramm [Diagrama de historia del arte], c. 1971

Rotulador sobre papel, 50 x 65 cm

Cortesía MACK Studio / ZERO Foundation, Düsseldorf







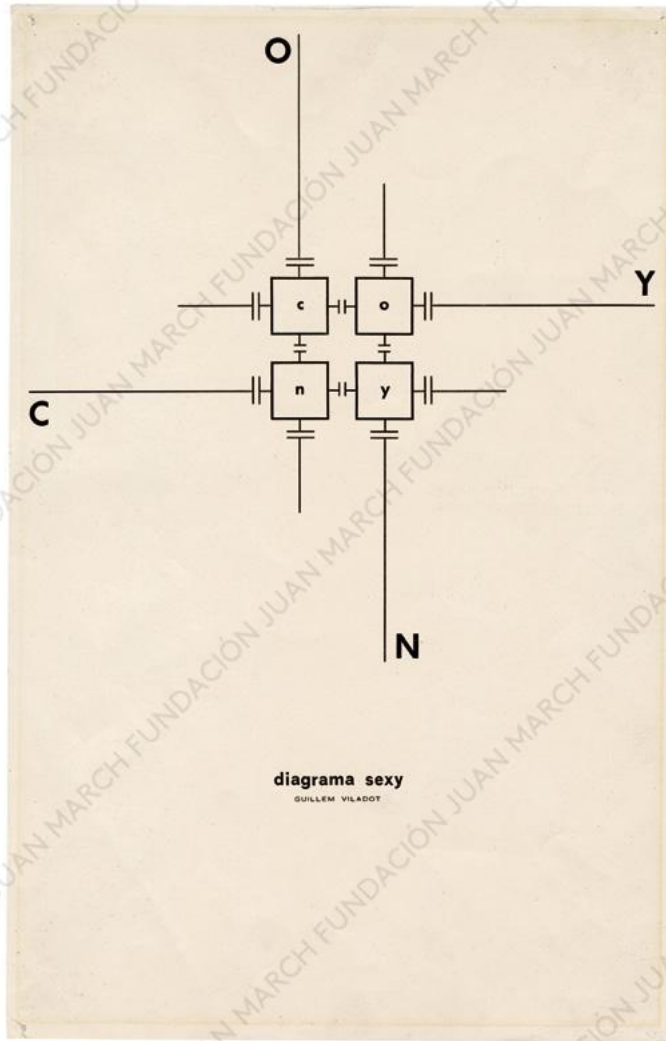
344

Guillem Viladot

Diagrama sexy, 1972

Impresión tipográfica,  
42 x 27 cm

Archivo Lafuente



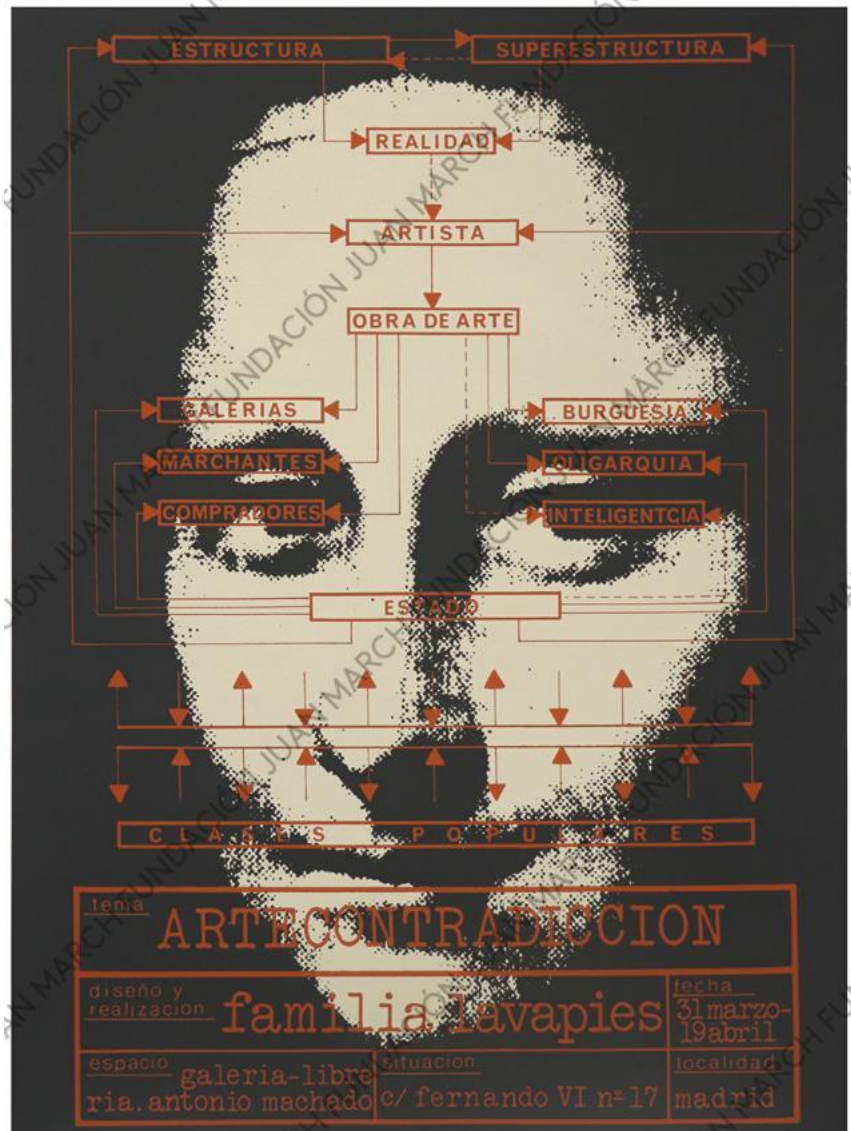
345

La familia Lavapiés

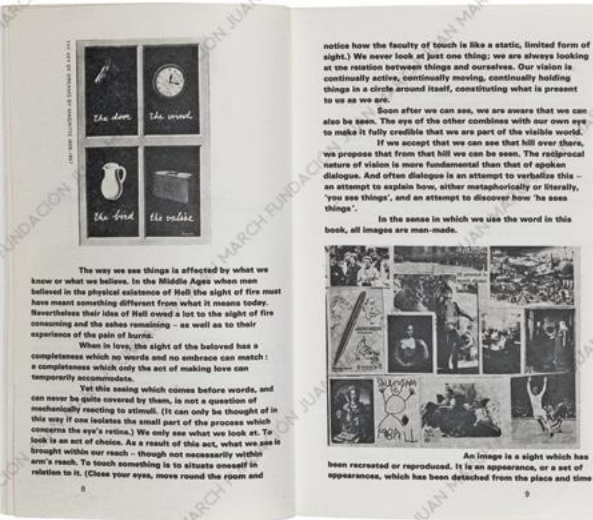
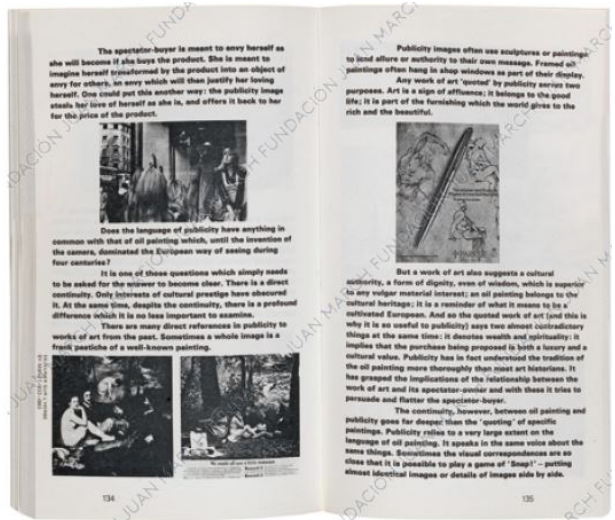
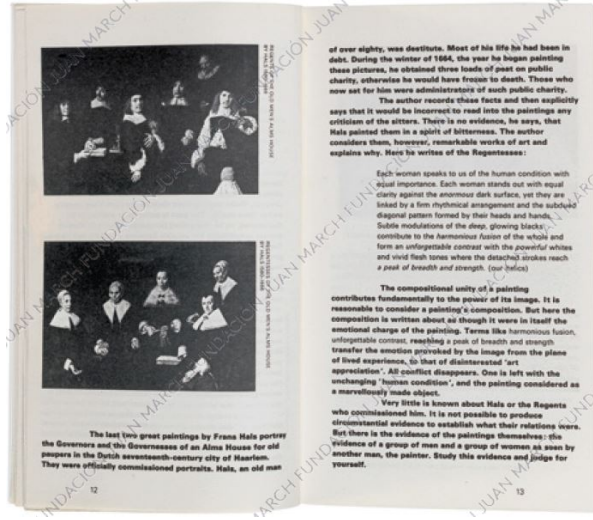
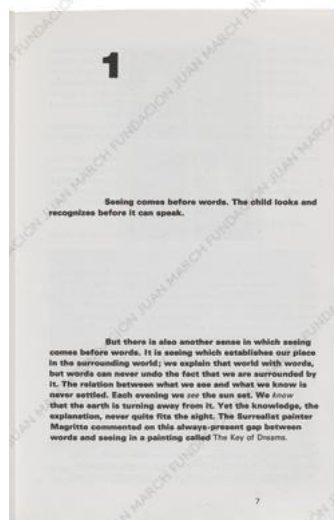
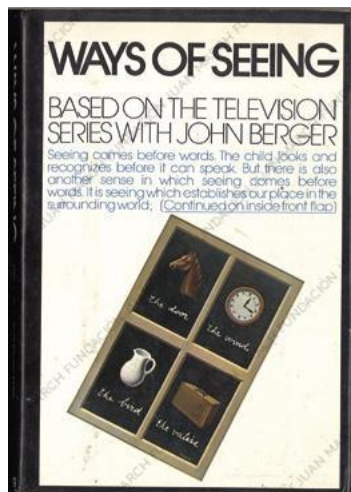
Artecontradicción, 1975

Cartel de exposición,  
59,5 x 44,2 cm

Archivo Lafuente







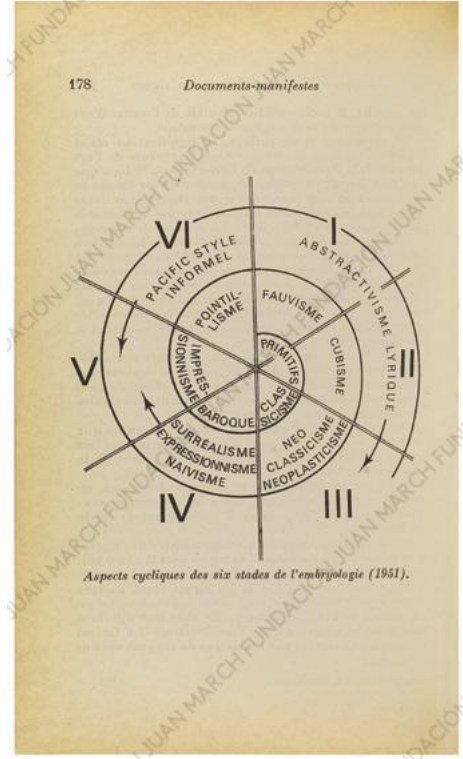
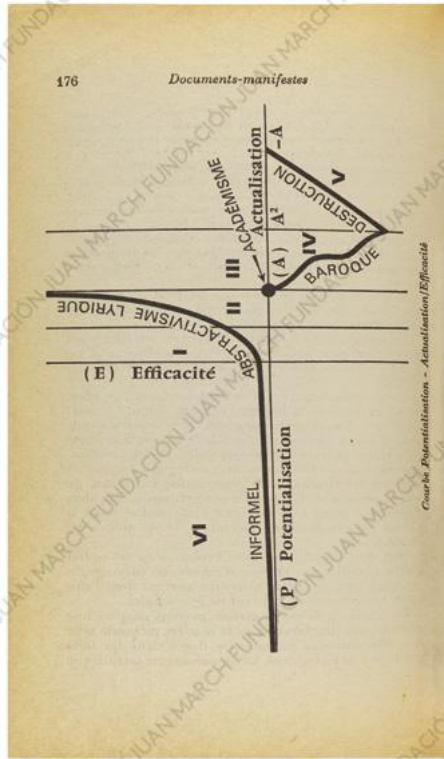
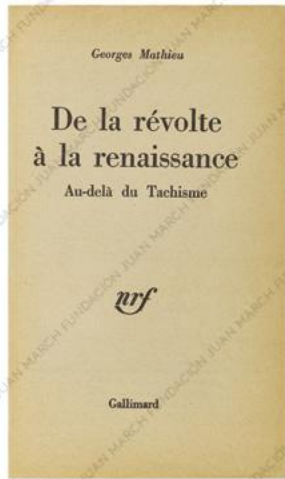


**Georges Mathieu**

"Tentative de situation par rapport aux coordonnées Formalisme / Expressivité pour l'exposition *Véhérences confrontées* (1951)" [Ensayo de ubicación de las obras según las coordenadas formalismo / expresividad para la exposición *Vehemencias confrontadas*] y "Aspects cycliques des six stades de l'embryologie (1951)" [Aspectos cíclicos de los seis estados de la embriología], en Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme* [De la revuelta al renacimiento. Más allá del tachismo]. París: Gallimard, 1973, portada y pp. 176 y 178

Libro, 18 x 10,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

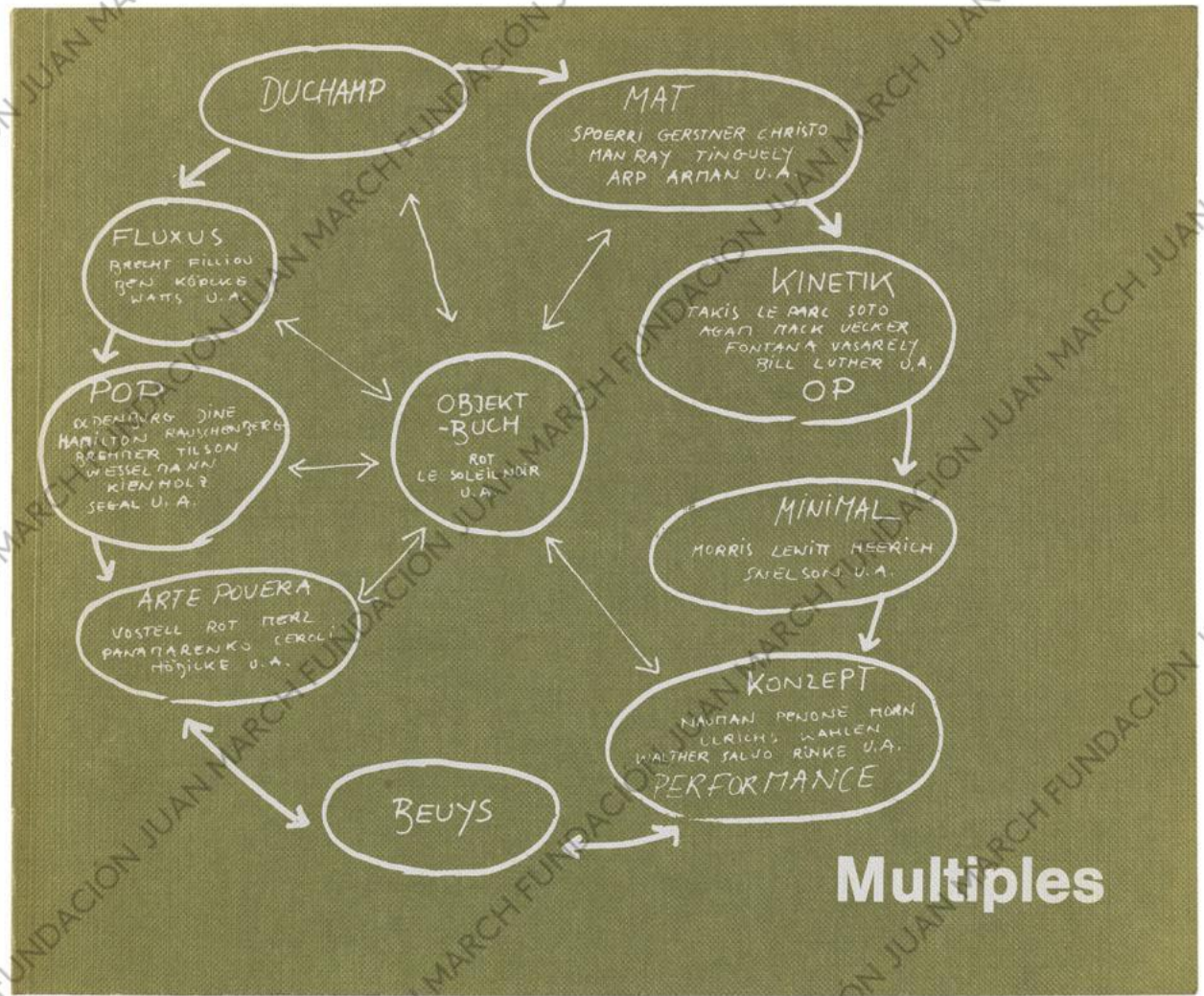


**René Block y Ursula René** (eds.)

*Multiples: ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen* [Múltiples: un intento de representar el desarrollo de la edición de objetos]. Berlín: Neuer Berliner Kunstverein, 1974, cubierta

Catálogo de exposición, 21 x 25 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





Michèle C. Cone

*The Roots & Routes of Art in the 20th Century* [Las raíces y las rutas del arte en el siglo XX]. Nueva York: Horizon Press, 1975, cubierta

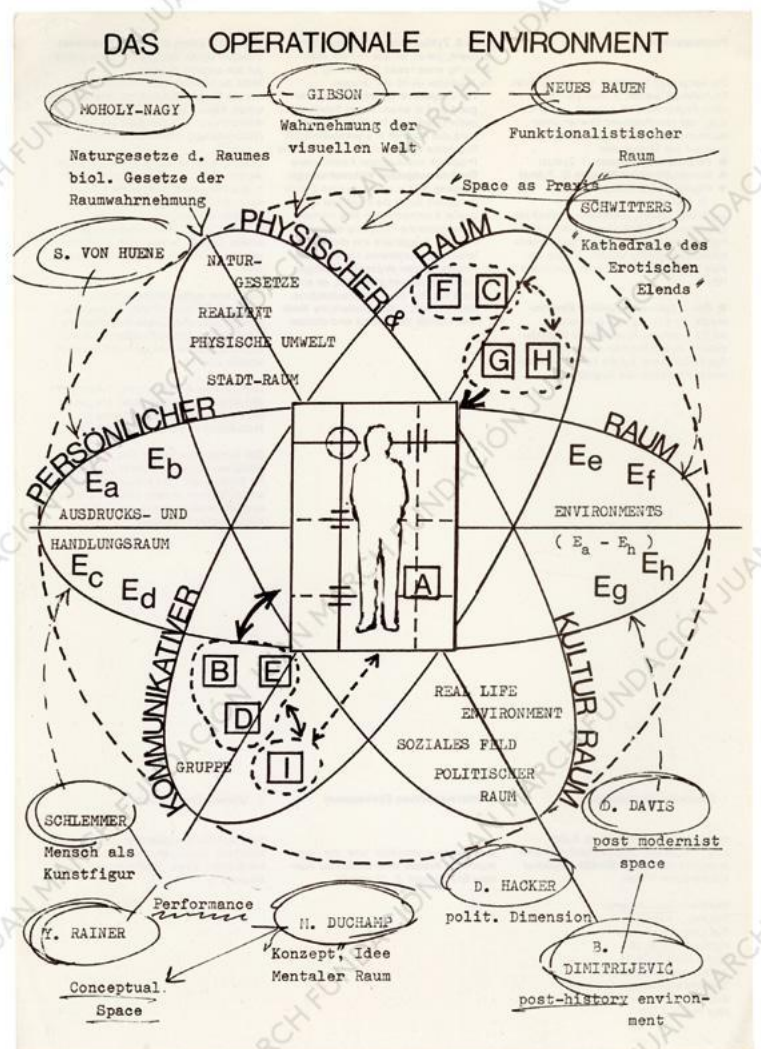
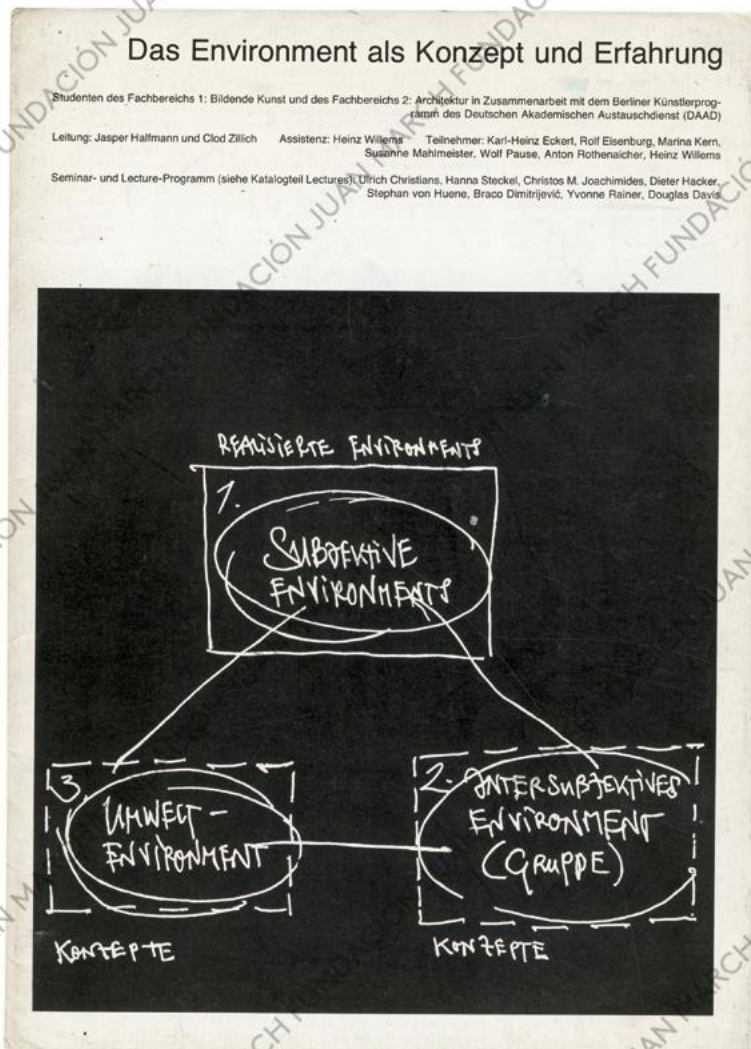
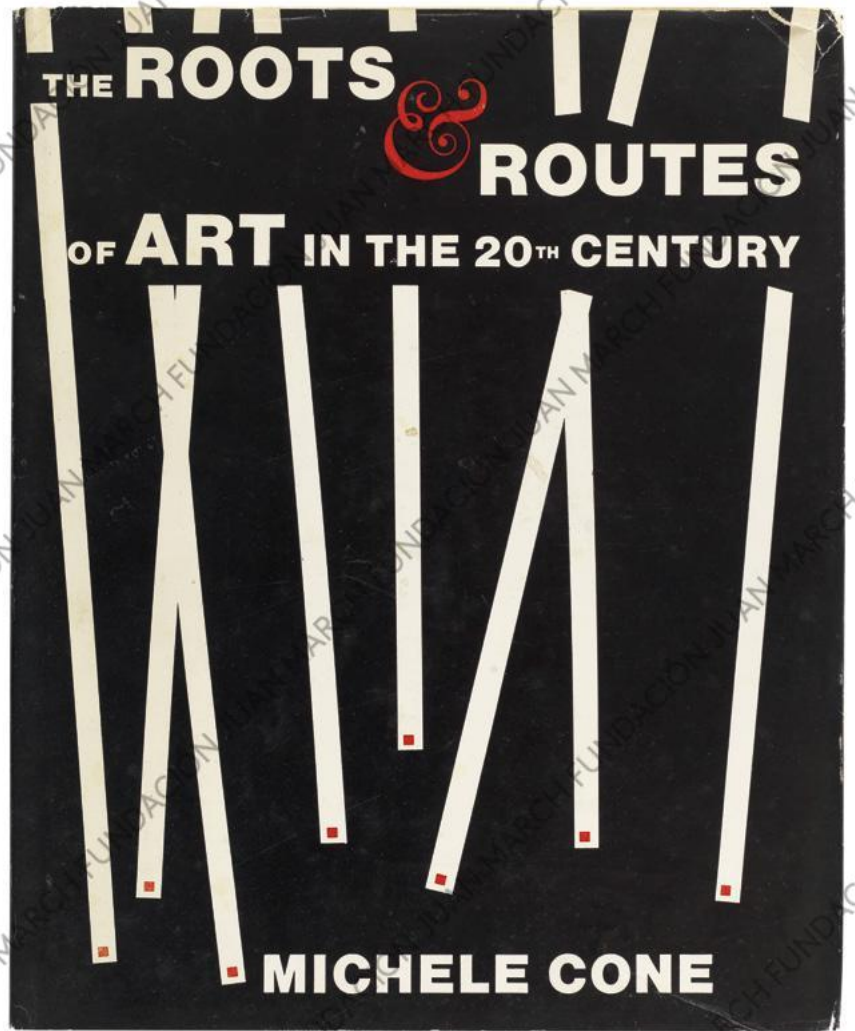
Libro, 26 x 21 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

*Das Environment als Konzept und Erfahrung* [El ambiente como concepto y experiencia]. Berlín: Deutschen Akademischen Austauschdienst, c. 1977, cubierta y página interior

Libro, 29,8 x 21,3 cm

Archivo Lafuente

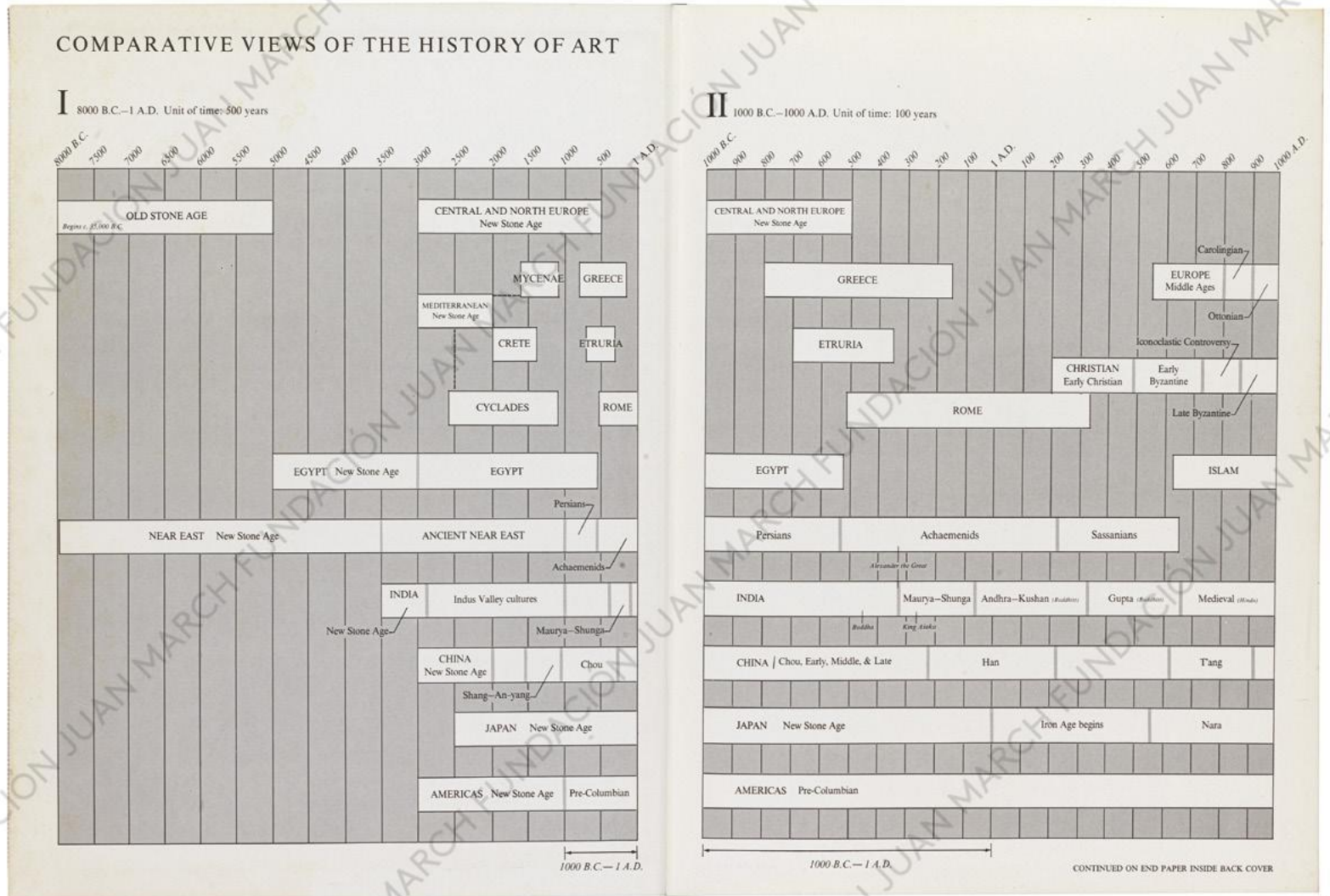
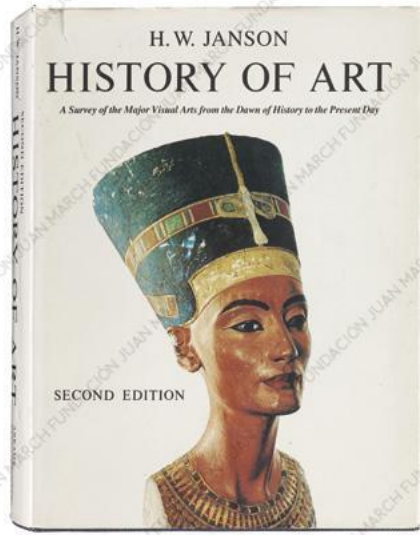


Horst W. Janson

"Comparative Views of the History of Art (I, II, III)" [Visiones comparativas de la historia del arte (I, II, III)], en *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present day* [Historia del arte. Panorama de las artes plásticas desde la prehistoria hasta nuestros días]. Englewood Cliffs: Prentice-Hall; Nueva York: Harry N. Abrams, 1977 (1.ª ed. 1963), cubierta y guardas de cubierta y contracubierta

Libro, 30 x 23 cm

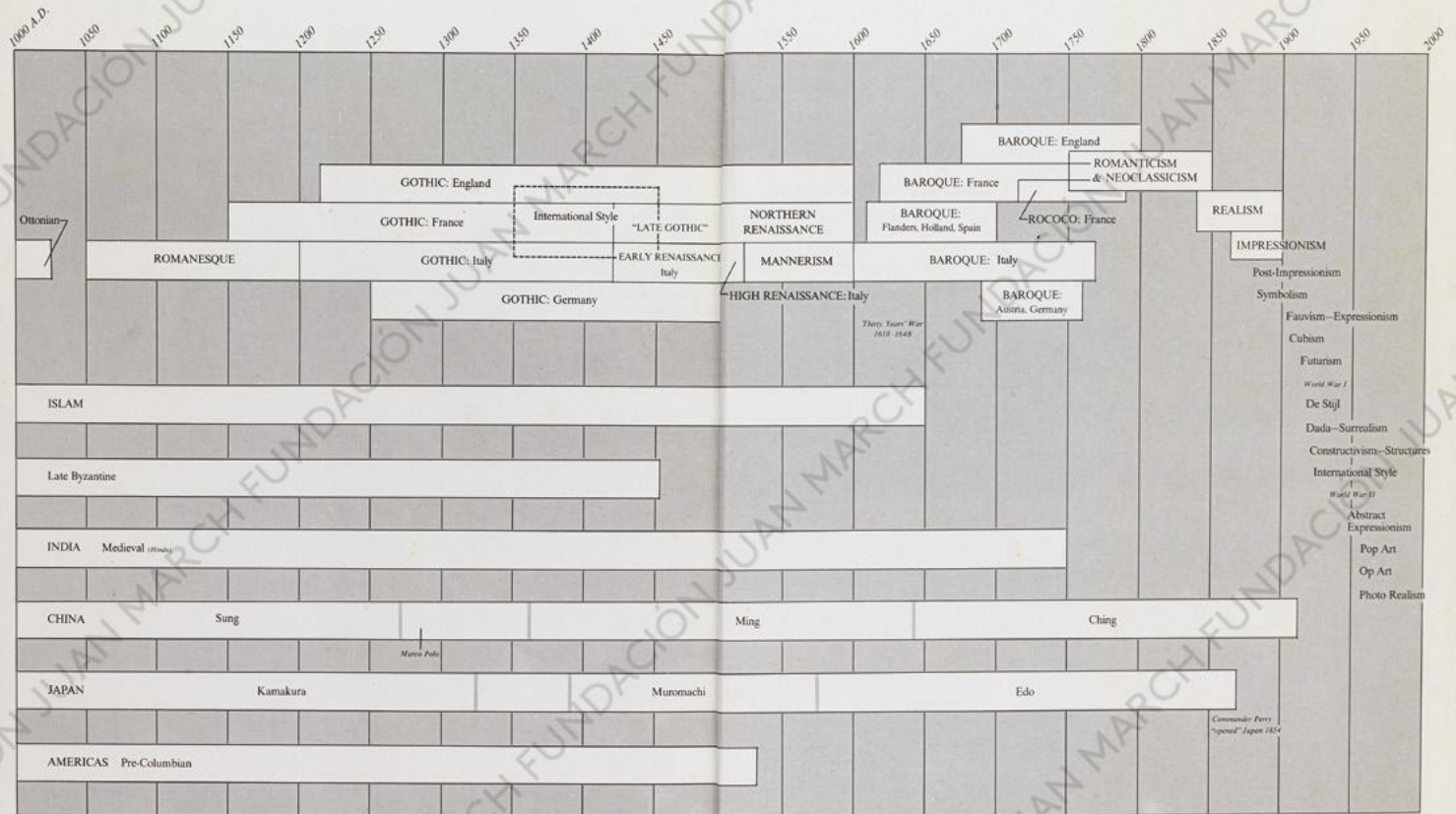
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





# COMPARATIVE VIEWS OF THE HISTORY OF ART

III 1000 A.D. - 1976 Unit of time: 50 years

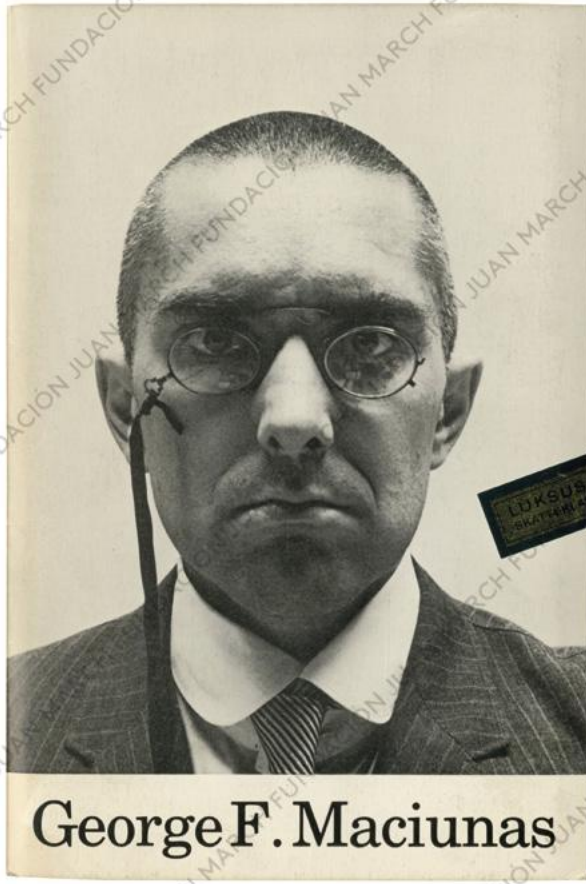


George F. Maciunas

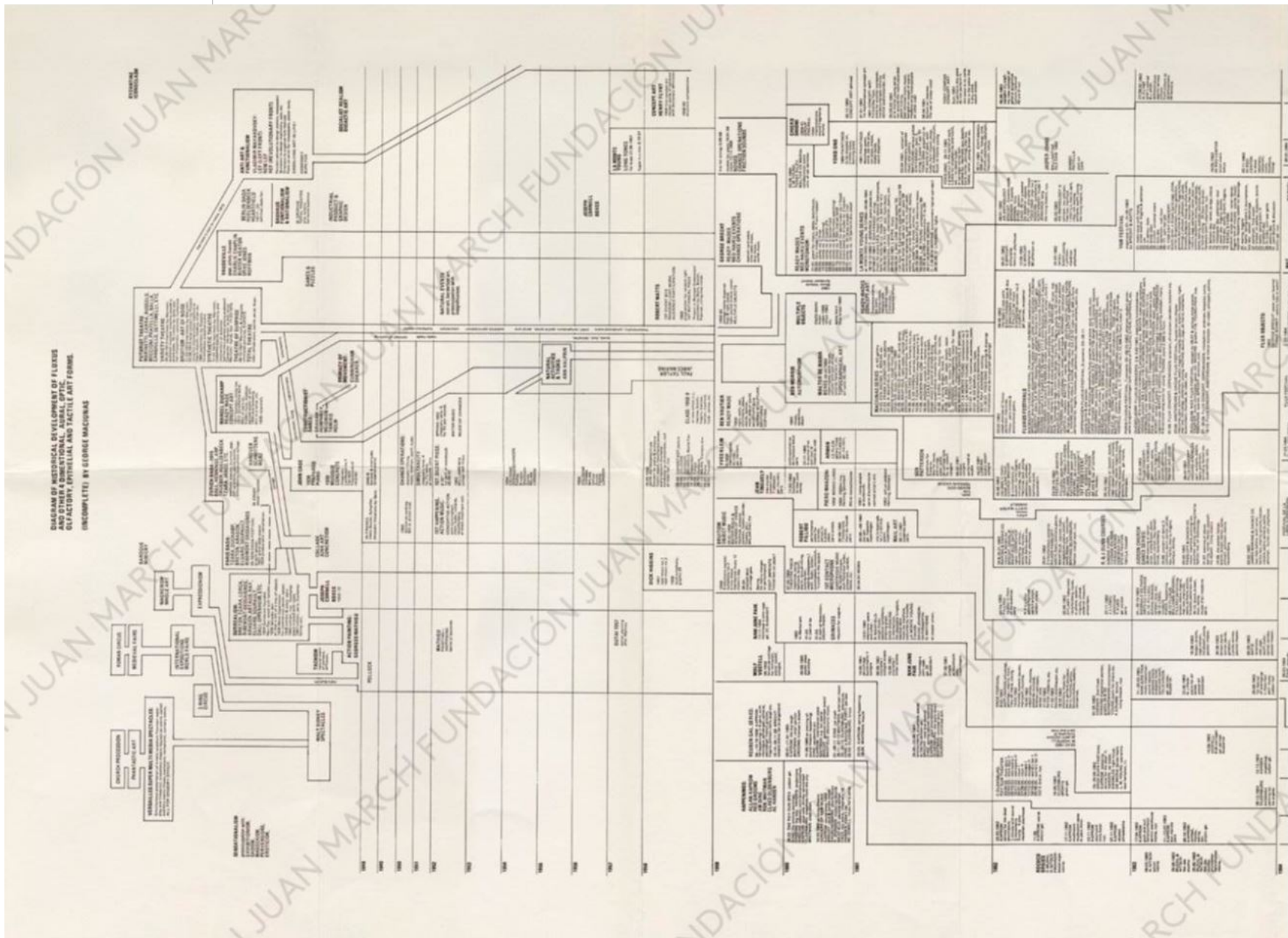
"Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms"  
[Diagrama del desarrollo histórico de Fluxus y otras 4 formas de arte dimensional, aural, Olfactory, epitelial, y táctil], en *Kalejdoskop*, n.º 3 (Lund, 1979), portada y desplegable

Revista, 119,8 x 44,5 cm (diagrama desplegado)

Archivo Lafuente



George F. Maciunas



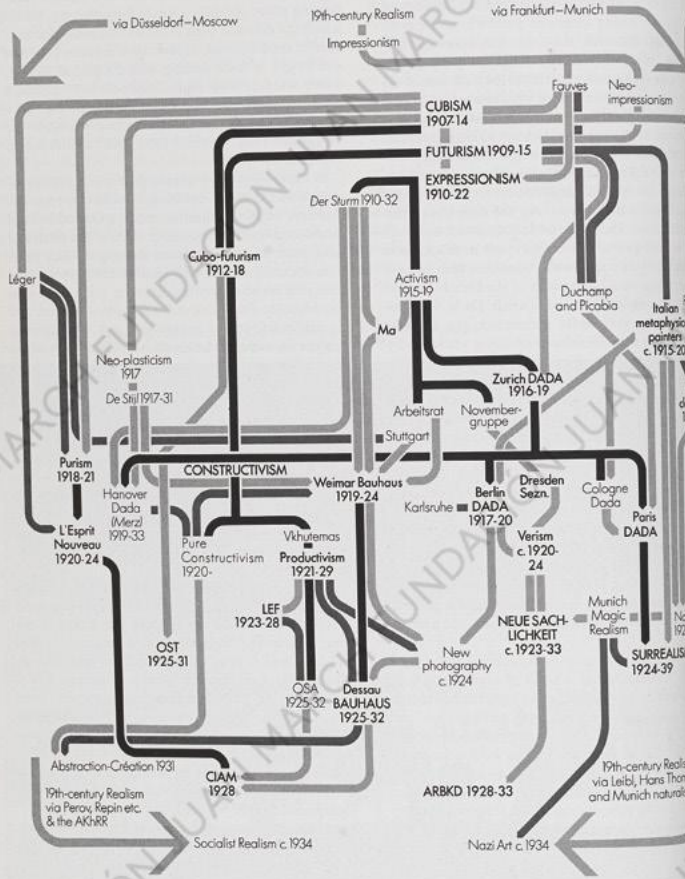




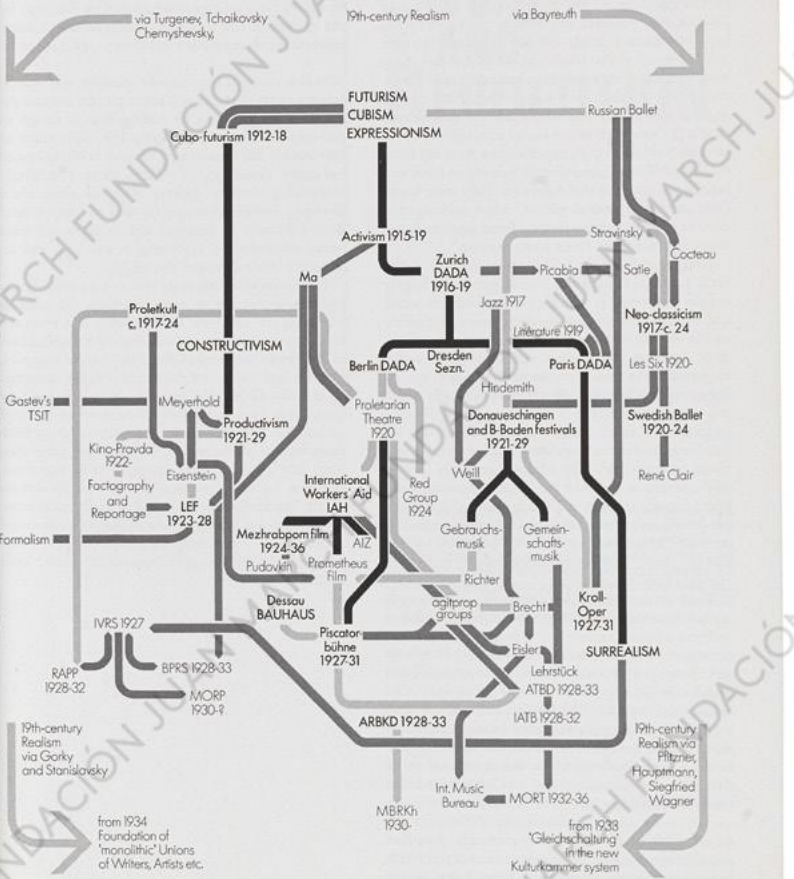




**Art streams of the 20s: 1 The main movements**



**Art streams of the 20s: 2 Organizations and political links**



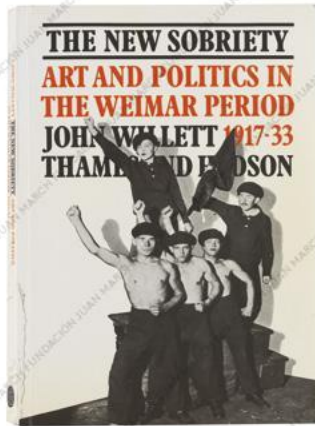
354

**John Willett**

"Art Streams of the 20s, I: The Main Movements" [Corrientes artísticas de los años 20, I: Los principales movimientos], en id., *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933* [La nueva sobriedad. Arte y política en el período de Weimar, 1917-1933]. Londres: Thames and Hudson, 1981, cubierta y pp. 14-15

Libro, 25 x 18 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



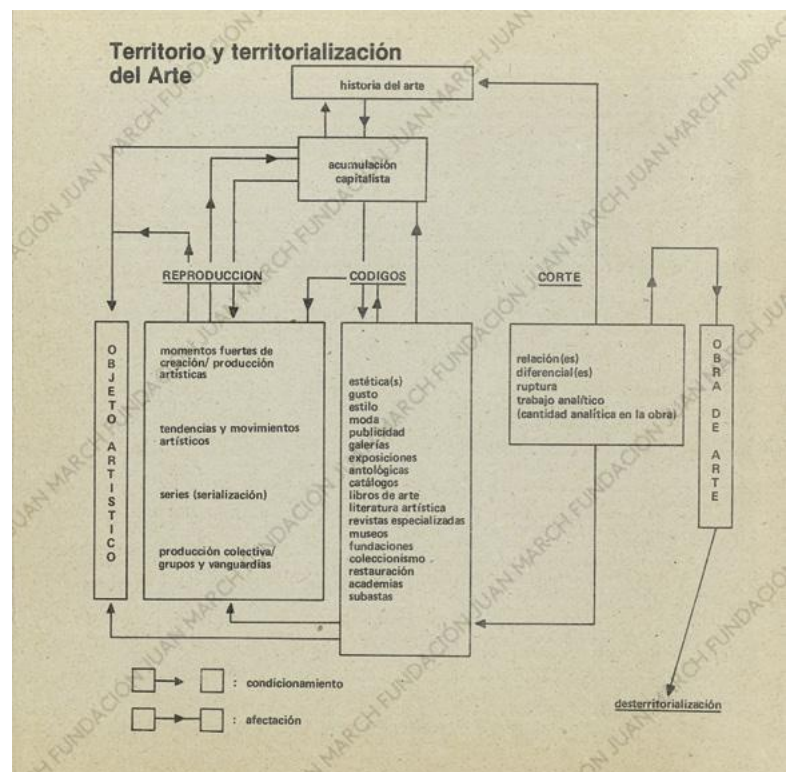
355\*

**Eduardo Alaminos**

Diagrama, en Mariano Navarro, *Territorio y territorialización del arte*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977, s/p.

Catálogo de exposición, 22 x 22 cm

Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

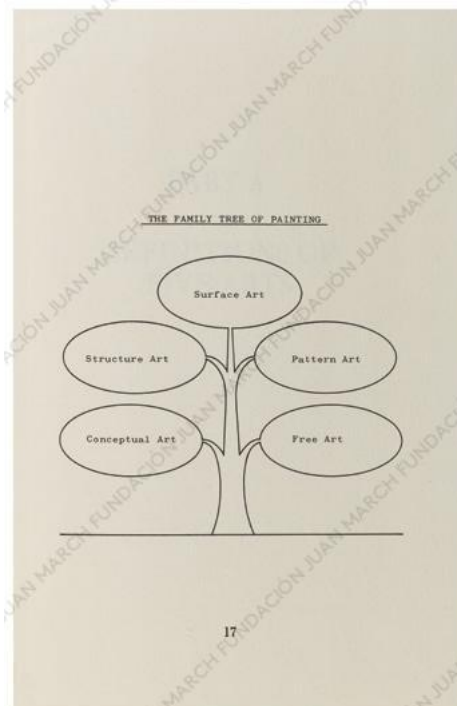
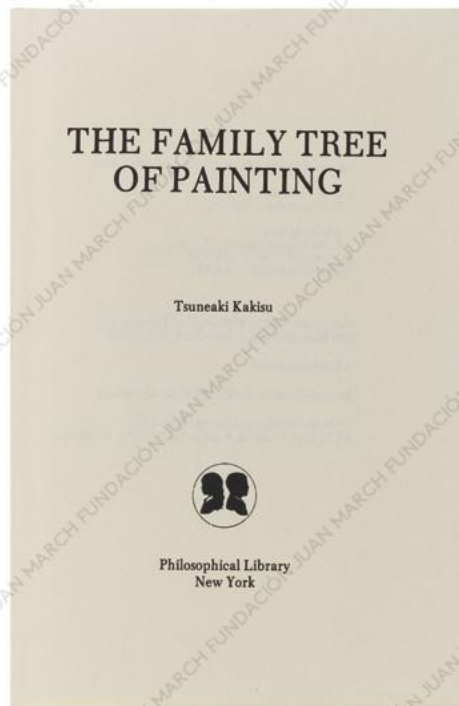


**Tsuneaki Kakisu**

"The Family Tree of Painting"  
[El árbol genealógico de la pintura], en id., *The Family Tree of Painting*. Nueva York: Philosophical Library, Inc., 1982, portada y p. 17

Libro, 22 x 14,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

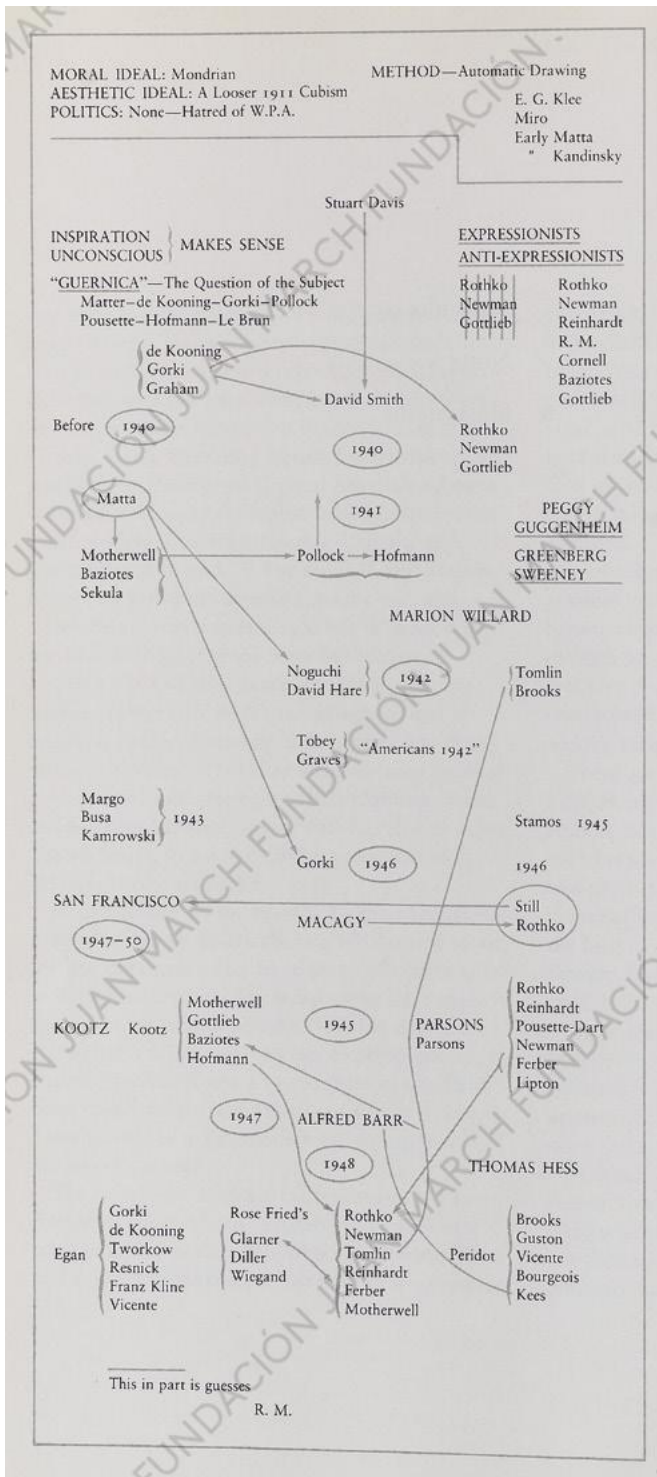


**Robert Motherwell**

"Chronology of Abstract Expressionism" [Cronología del expresionismo abstracto], en Robert Motherwell y William Chapin Seitz (eds.), *Abstract Expressionist Painting in America* [Pintura expresionista abstracta en América]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983, p. 168

Libro, 27 x 21 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



**Xavier Douroux y Franck Gautherot**

"Fait de mémoire, le soir du 26 juin 1986 par Xavier Douroux y Franck Gautherot" [Hecho de memoria la tarde del 26 de junio de 1986 por Xavier Douroux y Franck Gautherot], en Christian Besson (ed.), *Tableaux abstraits* [Cuadros abstractos] [cat. expo. Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Niza, 11 de julio-28 de septiembre de 1986]. Niza: Centre national des arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication, 1986, pp. 124-26

Libro, 27 x 21 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



Götz Pochat

"Sich überlagernde Stilphasen verschiedener Künstlergenerationen nach Pinder" ["Superposición en las fases de estilo de diferentes generaciones de artistas según Pinder], en Lorenz Dittmann, *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte, 1900-1930* [Categorías y método de la historia del arte de Alemania, 1900-1930]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1985, cubierta y pp. 158 y 162

Libro, 23 x 15 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



158 Götz Pochat

schon eher entzogen und bleibt der freien Wahl im Kreise bekannter Zeichen, vor allem aus der Natur zu überlassen. In der Form sucht der Künstler beim Betrachter Wirkungen auszulösen. (...) der Inhalt gar ist das ausschließliche und unantastbare Eigentum der Seele des Künstlers als des schöpferischen Keimbodens der im Kunstwerk in Erscheinung tretenden Innenwelt (Fig. 1)!"

GRUNDWERTE	WELT		BETRACHTER
	Bedeutung	Erscheinung	
1. HANDWERK Stoff, Werk	2. Gegenstand	3. Gestalt Zeichen, Auswahl	
KÜNSTLER schöpferische Gehobtheit Persönlichkeit Freiheit	5. Inhalt Eigentum des Künstlers	4. Form erzählte Wirkung	

So zielt die Wesensforschung doch auf das hinter dem Kunstwerk Stehende, vom Künstler „Erschaute“ ab. Im Werk manifestiert sich nicht, wie bei Wind und Panoiký, die Lösung spezifisch künstlerischer Probleme, sondern eher die künstlerische Gestaltung von Lebenswerten, die zeitlich und örtlich ihren Prinzipien nach verschieden ausfallen und deren Anordnung nicht vorgegeben ist. Der Zeitbegriff des Wesensforschers konstituiert sich aus den tatsächlichen Entwicklungsreihen einzelner Werke, die in den vorherrschenden Lebenszusammenhängen des jeweiligen Kulturkreises verwurzelt sind.

Der Ausgleich zwischen der beschreibenden Denkalkunde und der betrachtenden Wesenswissenschaft wird nach Strzygowski von der Entwicklungsforschung geleistet. Sie stellt die Frage nach den im Künstler wirksamen Antrieben zur Veranschaulichung von Natur- und Geisteskräften (S. 189). An Hand von erkannten Werten und Wertgruppen wird der Versuch unternommen, die Ursächlichkeit mit dem dahinter stehenden Leben aufzudecken. Von einer Gesetzmäßigkeit im Sinne einer Stillentwicklung, wie sie Borchardt, Riegl und Wölfflin vertreten hatten, könne nicht die Rede sein. Unzulässig seien Versuche, die Gestaltungsprinzipien aus Naturnachahmung oder dem Drang nach Raumdarstellung abzuleiten und daraus den Schlüssel zum Verständnis der Kunst und ihrer Gesetzmäßigkeit zu suchen. (In diesem Zusammenhang wird auch auf Heideich Kritik an Riegl verwiesen!) Noch weniger wissenschaftlich erscheint die Breit

84 Schönm Strzygowski 1923, (wie Ann. 83), S. 127 und von Verf.  
85 Strzygowski 1923 (wie Ann. 83), S. 162. Ernst Heideich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 85.

162 Götz Pochat

von der Polyphonie der Künstlerindividuen, bzw. jener sich überlagernden Stilphasen in einem historischen Zeitraum veranschaulicht werden (Fig. 3 und 4).

Fig. 3 Polyphonie der Künstlerindividuen nach Pinder (vom Verf.)

Fig. 4 Sich überlagernde Stilphasen verschiedener Künstlergenerationen nach Pinder (vom Verf.)

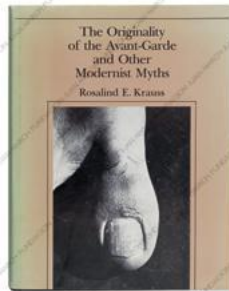
So fruchtbar der Ansatz Pinders zur Beurteilung des einzelnen Künstlers und der Verflechtung verschiedener Stile im zeiträumlichen historischen Gefüge auch sein mag, um so bedenklicher erscheint die Übertragung biologischer Prinzipien auf einzelne Kunstlandschaften, Nationalcharaktere, ja auf das Werden und den Wandel der einzelnen Kunststättungen überhaupt. Er trägt zwar dem Phänomen des Stilpluralismus Rechnung, ordnet aber zugleich das Individuum in deterministischer Weise den in der Geschichte obwaltenden organischen Prinzipien unter. Die analoge Betrachtungsweise verleiht den Historiker zu einer metemprischen Position. So mindet Pinders Studie in einen kulturhistorischen Entwurf ein, der in seiner organischen Ausrichtung, seinem metaphysischen An-

Rosalind E. Krauss

"The Sculpture in the Expanded Field" [La escultura en el campo expandido], in id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos]. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, cubierta y pp. 282-83

Libro, 24 x 18,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



Robert Morris, Green Gallery Installation, 1964. Critical (Museum Boijmans), 1965.

you back up to see a painting." Robert Newman said in the fifties. But it would probably be more accurate to say of the work that one found in the early sixties that sculpture had moved a categorical no-man's-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.

The precise examples that come to mind from the early 1960s are both by Robert Morris. One is the work exhibited in 1964 in the Green Gallery—quasi-architectural objects whose status as sculpture reduces almost completely to the simple determination that it is what is in the room that is not really the room; the other is the outdoor exhibition of the mirrored boxes—forms which are distinct from the setting only because, though visually continuous with grass and trees, they are not in fact part of the landscape.

In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the non-landscape to the not-architecture. Diagrammatically expressed, the limit of modernist sculpture, the addition of the neither-one, looks like this:

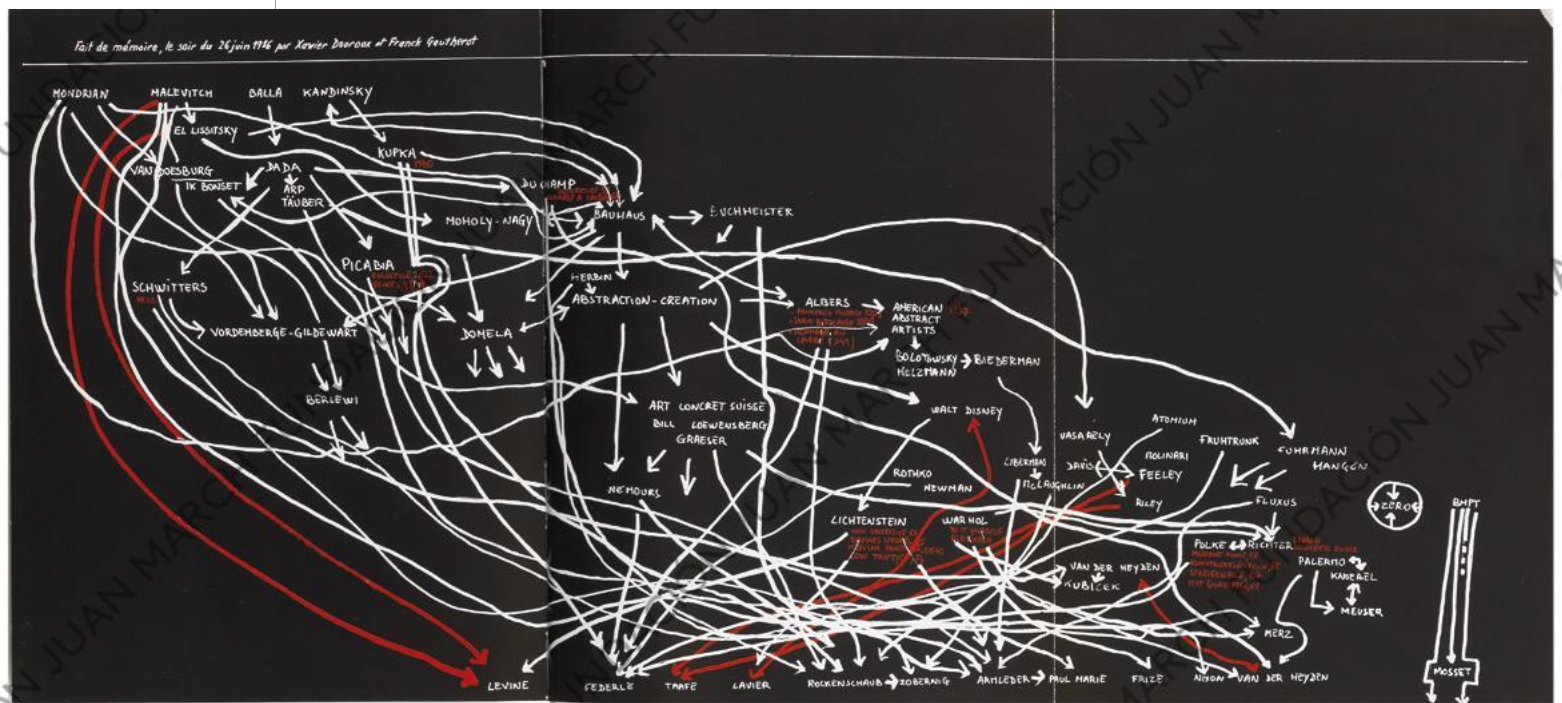
Now, if sculpture itself had become a kind of ontological absence, the combination of exclusions, the sum of the neither-one, that does not mean that the terms themselves from which it was built—the non-landscape and the not-

Sculpture in the Expanded Field 283

architecture—did not have a certain interest. This is because these terms express a strict opposition between the built and the non-built, the cultural and the natural, between which the production of sculptural art appeared to be suspended. And what began to happen in the cases of one-walloon after another, beginning at the end of the 1960s, is that attention began to focus on the outer limits of these terms of exclusion. For, if those terms are the expression of a logical opposition stated as a pair of negatives, they can be transformed by a simple inversion into the same polar opposition but expressed positively. That is, the not-architecture, according to the logic of a certain kind of expansion, just another way of expanding the term landscape, and the not-landscape is, simply, architecture. The expansion to which I am referring is called a Klein group when employed mathematically and has various other designations, among them the Piaget group, when used by structuralists involved in mapping operations within the human sciences.\* By means of this logical expansion a set of binaries is transformed into a quaternary field which both mirrors, the original opposition and at the same time opens it. It becomes a logically expanded field which looks like this:

\* The structure of this structure may be analyzed as follows: (1) there are two relationships of pure contradiction which are termed axes and further differentiated into the complex axis and the mirror axis and are designated by the solid arrows (see diagram); (2) there are two relationships of contradiction, required as invariants, which are called external and are designated by the double arrows; and (3) there are two relationships of implication which are called internal and are designated by the broken arrows.

For a discussion of the Klein group, see Marc Barbut, "On the Meaning of the Word 'Structure' in Mathematics," in Michael Katz ed., *Introduction to Structuralism*, New York, Basic Books, 1978; for an application of the Piaget group, see A. J. Ginzburg and F. Rastier, "The Introduction of Historic Comprehension," *Étude Française*, no. 11 (1968), 86-100.



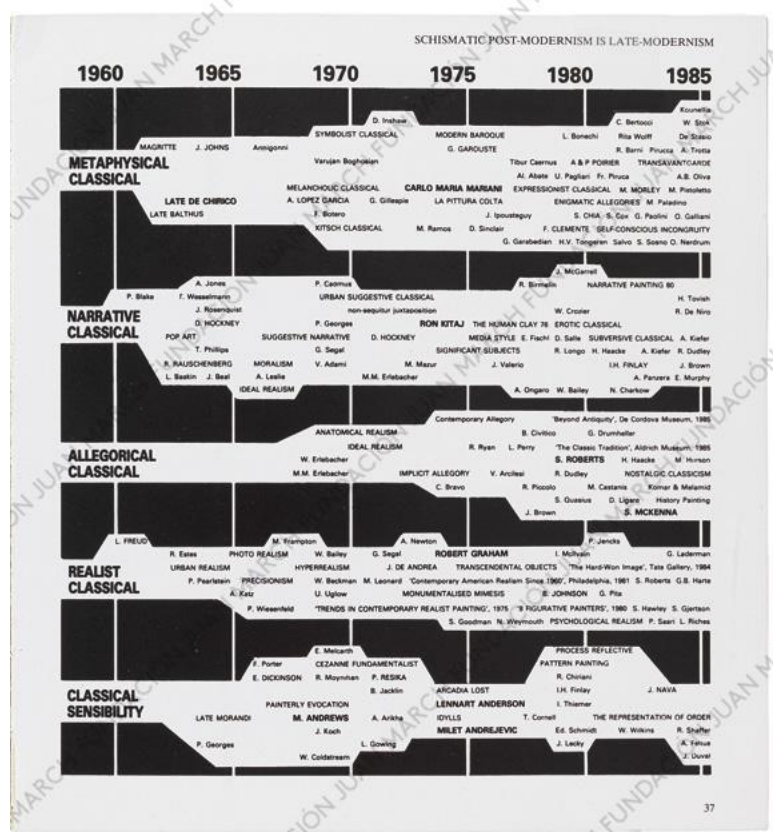
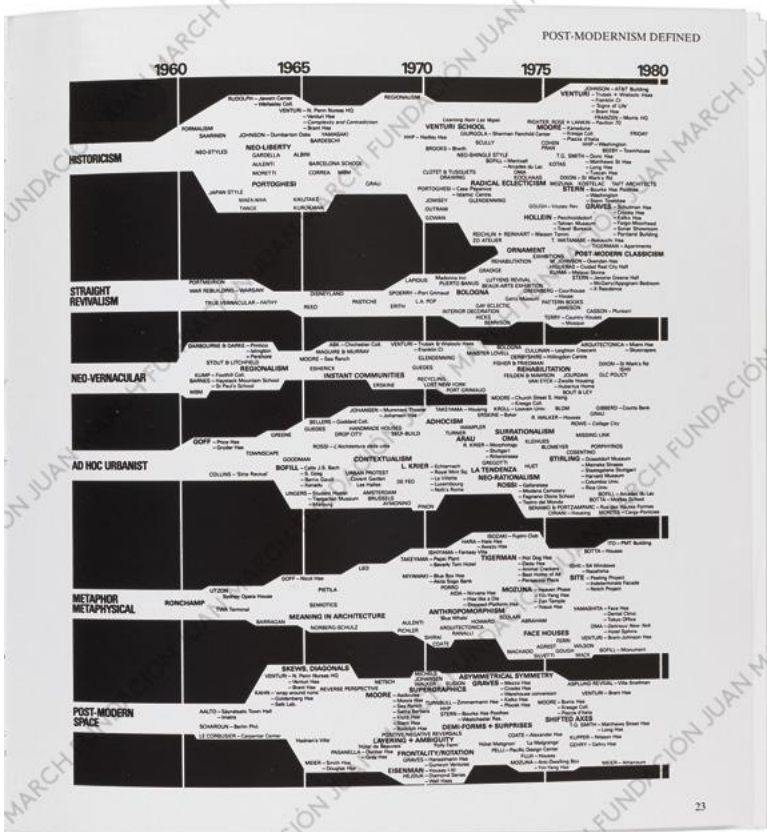
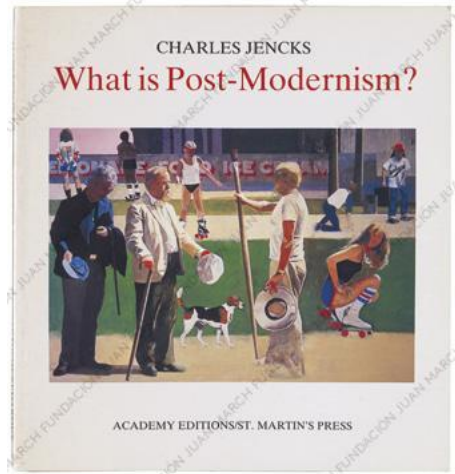


Charles Jencks

What is Post-Modernism? [¿Qué es el postmodernismo?]. Londres: Academy Editions; Nueva York: St. Martin's Press, 1987 [2.º ed. rev. y amp.], cubierta y pp. 23 y 37

Libro, 24 x 22,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

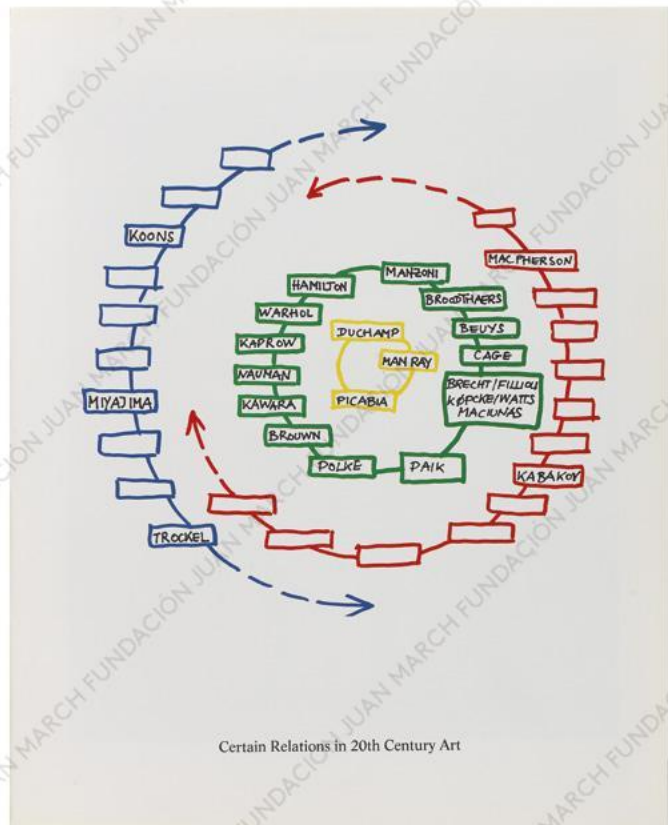


René Block

“Certain Relations in 20th Century Art” [Relaciones certeras en el arte del siglo XX], en René Block (ed.), The Readymade Boomerang. Certain Relations in 20th Century Art. The Eighth Biennale of Sydney [El boomerang preparado. Relaciones certeras en el arte del siglo XX. Octava Bienal de Sidney]. Sidney: Eight Biennale, 1990, p. 17

Catálogo de exposición, 30 x 23,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

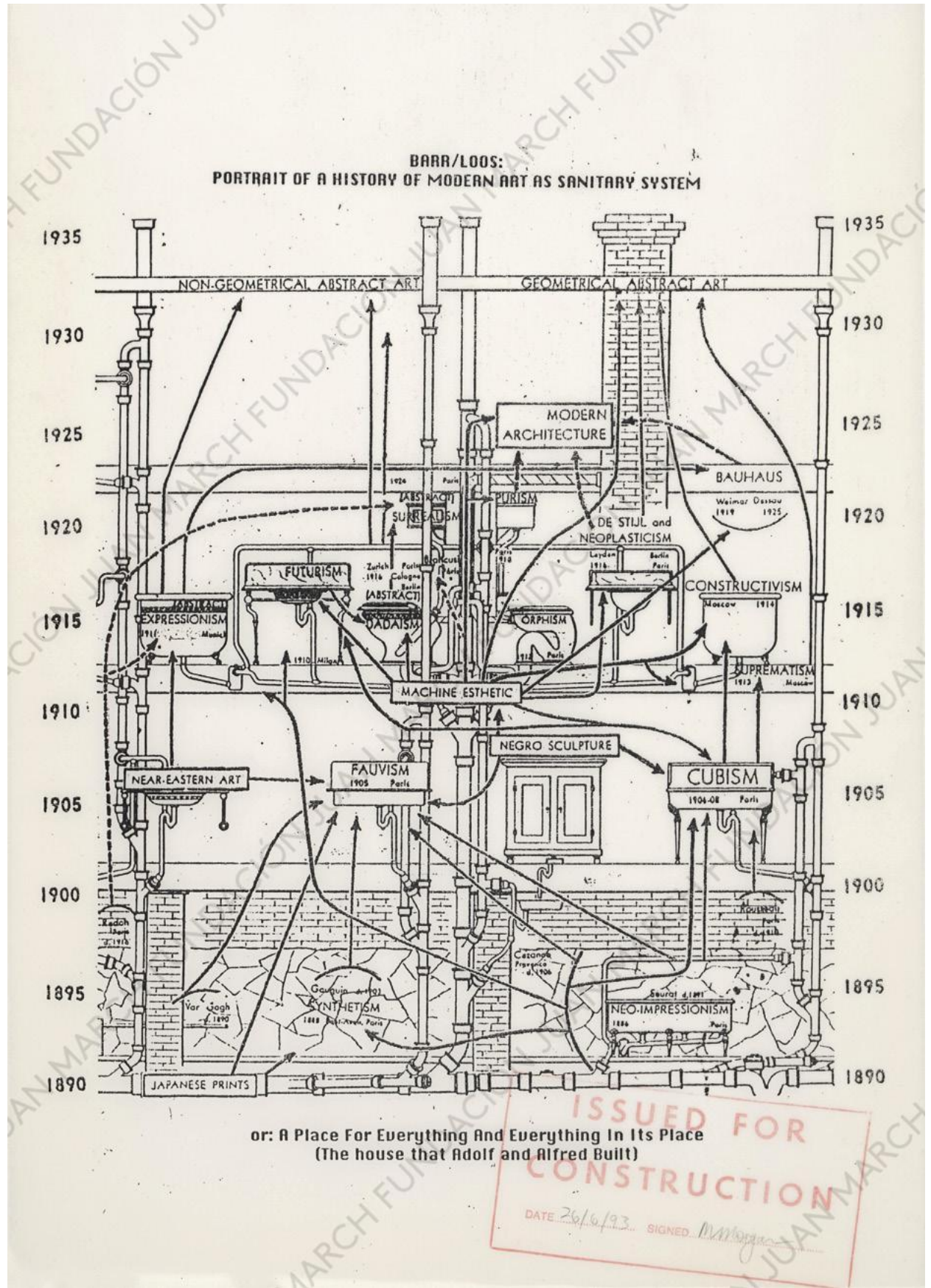


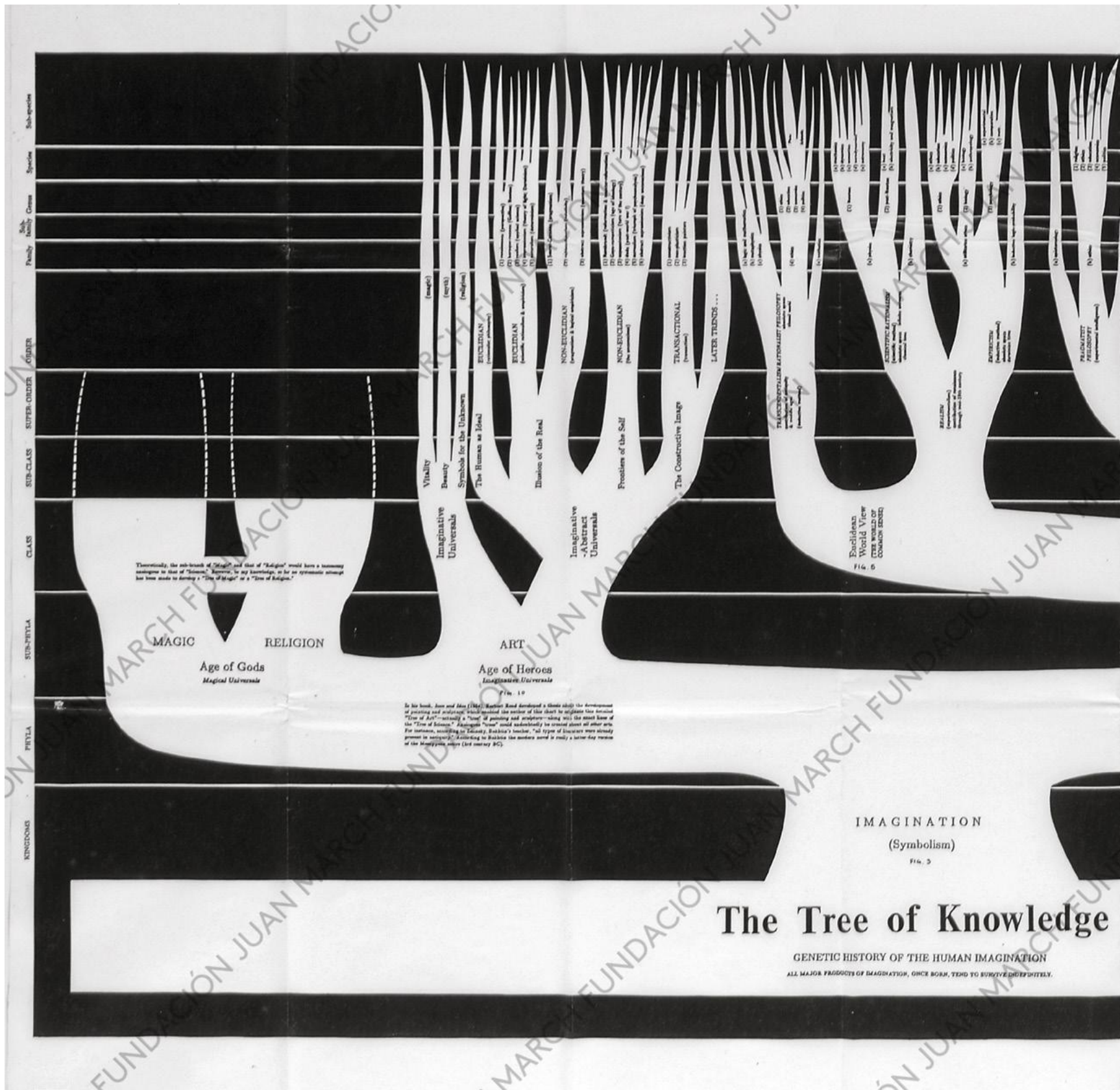


Margaret Morgan

Barr/Loos: Portrait of a History of Modern Art as Sanitary System, or: A Place For Everything And Everything In Its Place (The house that Adolf and Alfred Built) [Barr/Loos: Retrato de la historia del arte moderno como sistema sanitario, o: Un sitio para todo y todo en su sitio (La casa que construyeron Adolf y Alfred)], 1993

Impresión offset, 46 x 30,5 cm  
Colección particular





364\*

**Giorgio Tagliacozzo**  
(concepto) y **Donald Kunze**  
(traslación gráfica)

"The Tree of Knowledge. Genetic History of the Human Imagination" (1989) [El árbol del conocimiento. Historia genética de la imaginación humana], en Giorgio Tagliacozzo y D. P. Verene, (eds.), *The "Arbor Scientia". Reconceived and the History of Vico's Resurrection*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1993



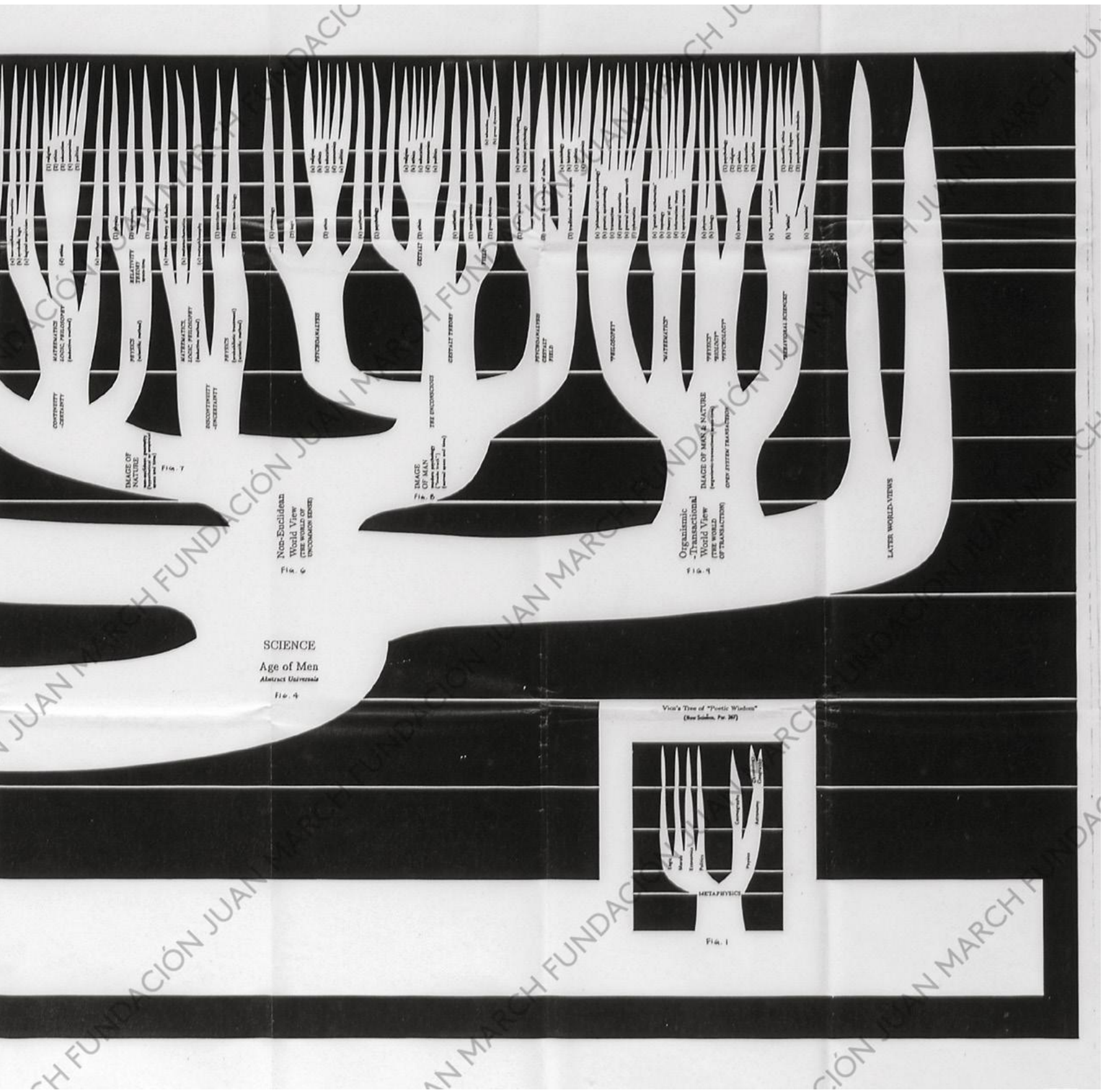


Fig. 7

Non-Euclidean World View (THE WORLD OF ENCODING ERROR)

SCIENCE Age of Men Abstract Universal Fig. 4

Fig. 9

Vico's Time of "Poetic Wisdom" (See Soliman, Pp. 307)

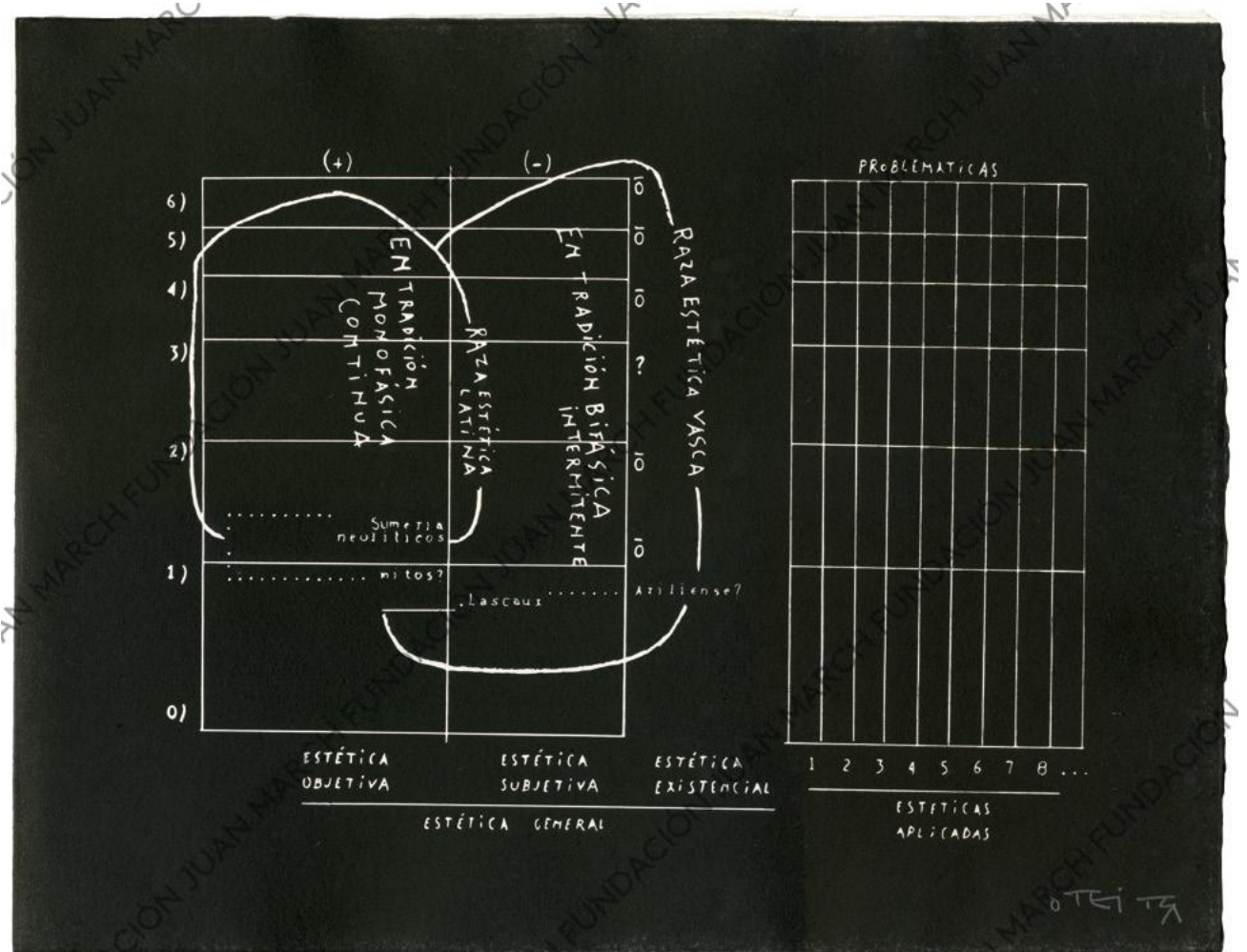
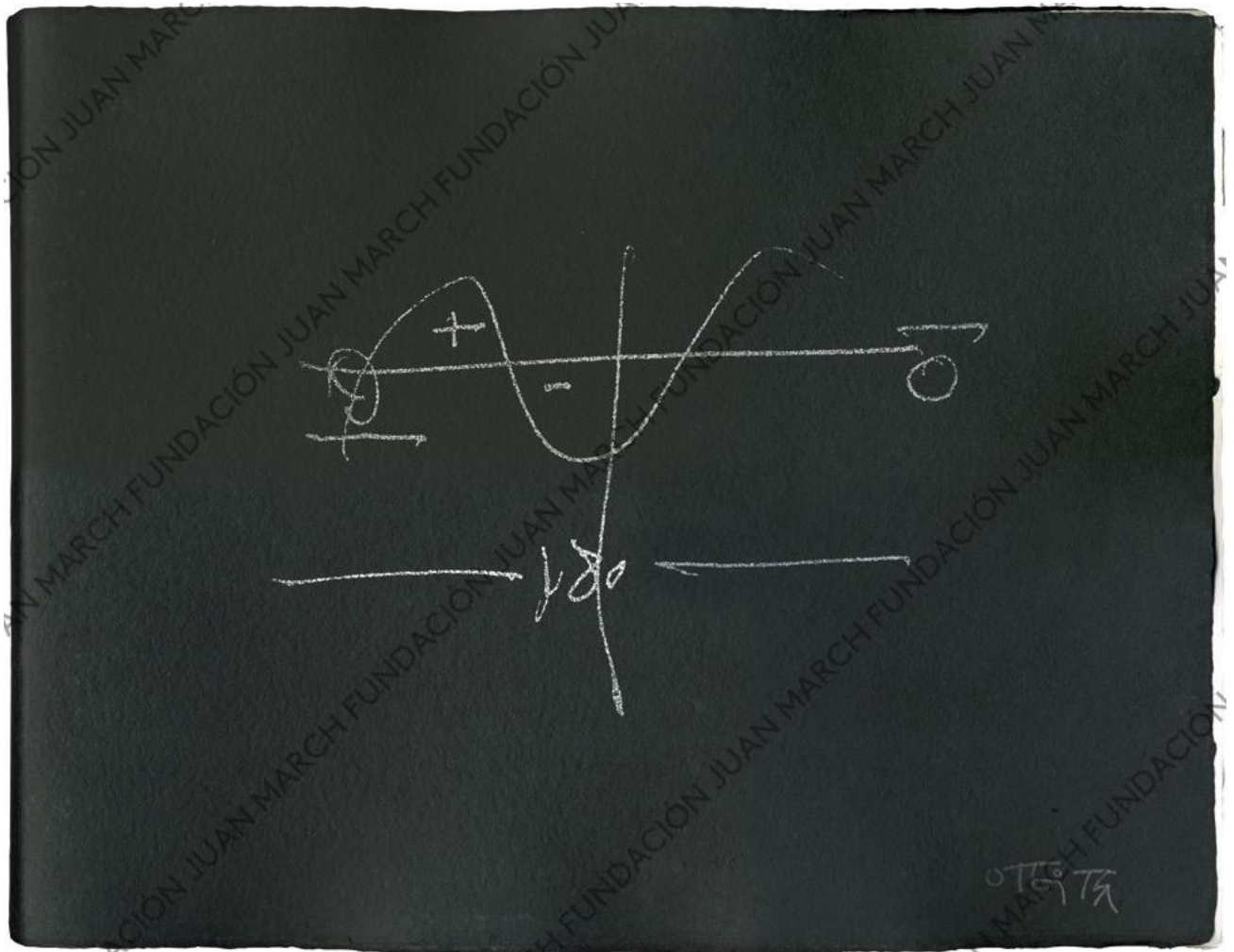
Fig. 1

Jorge Oteiza

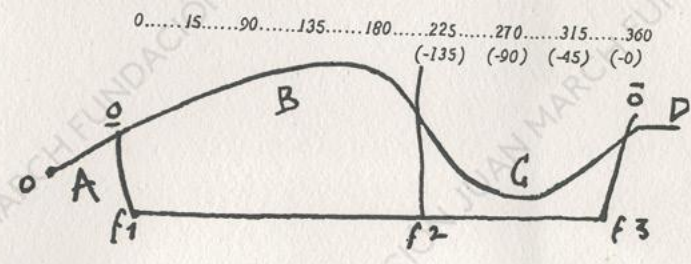
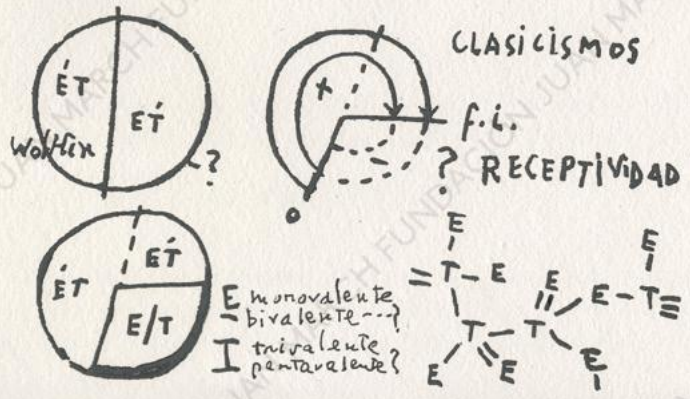
Dos diagramas y un texto, en id., *Ley de los cambios*. Figueras: Edicions Tristan; Donostia: Deché, 1990

Carpeta gráfica (9 aguafuertes y 8 textos del artista), 50 x 62 cm

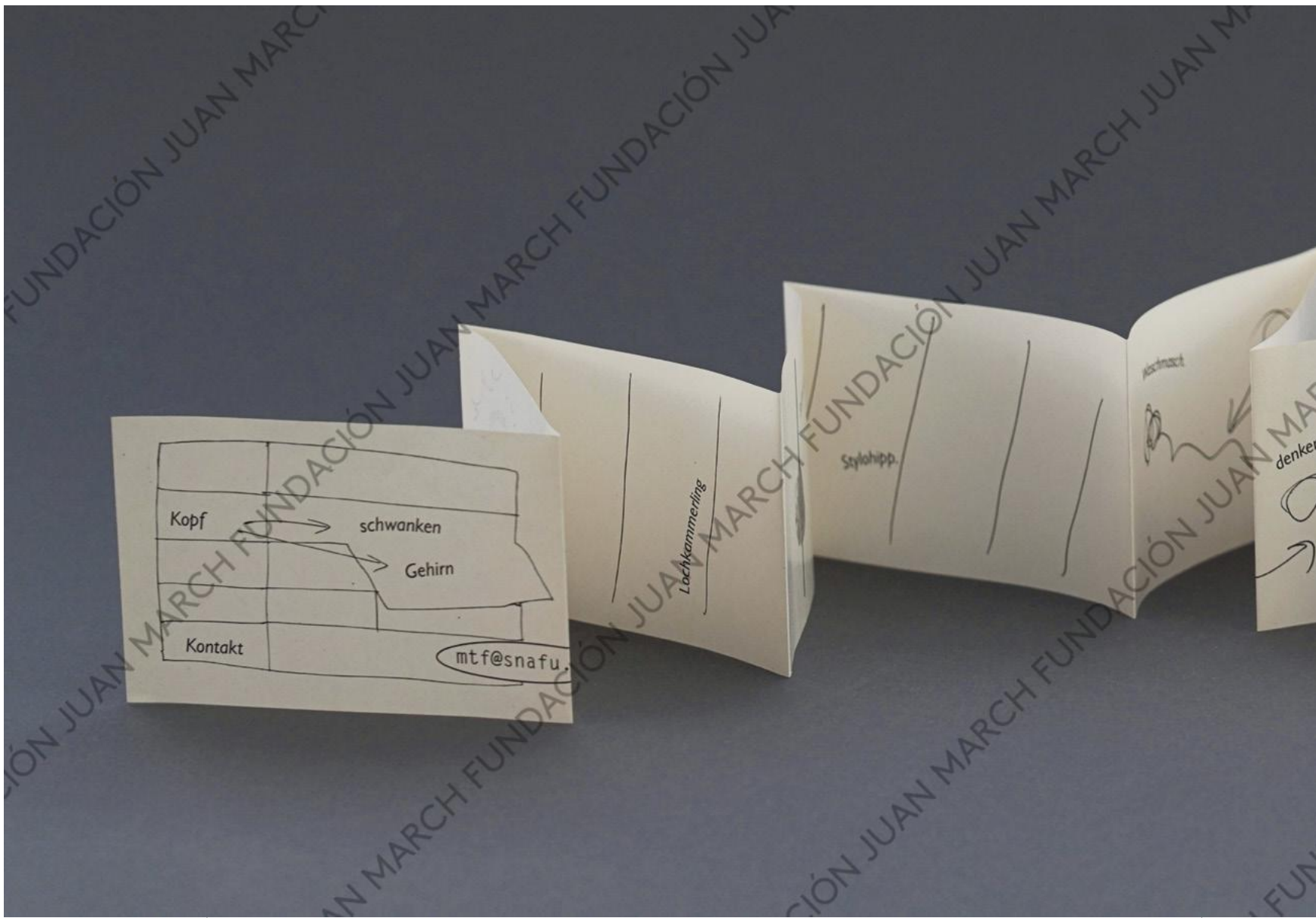
Archivo Lafuente







OTEITZ



366

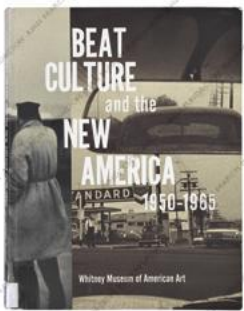
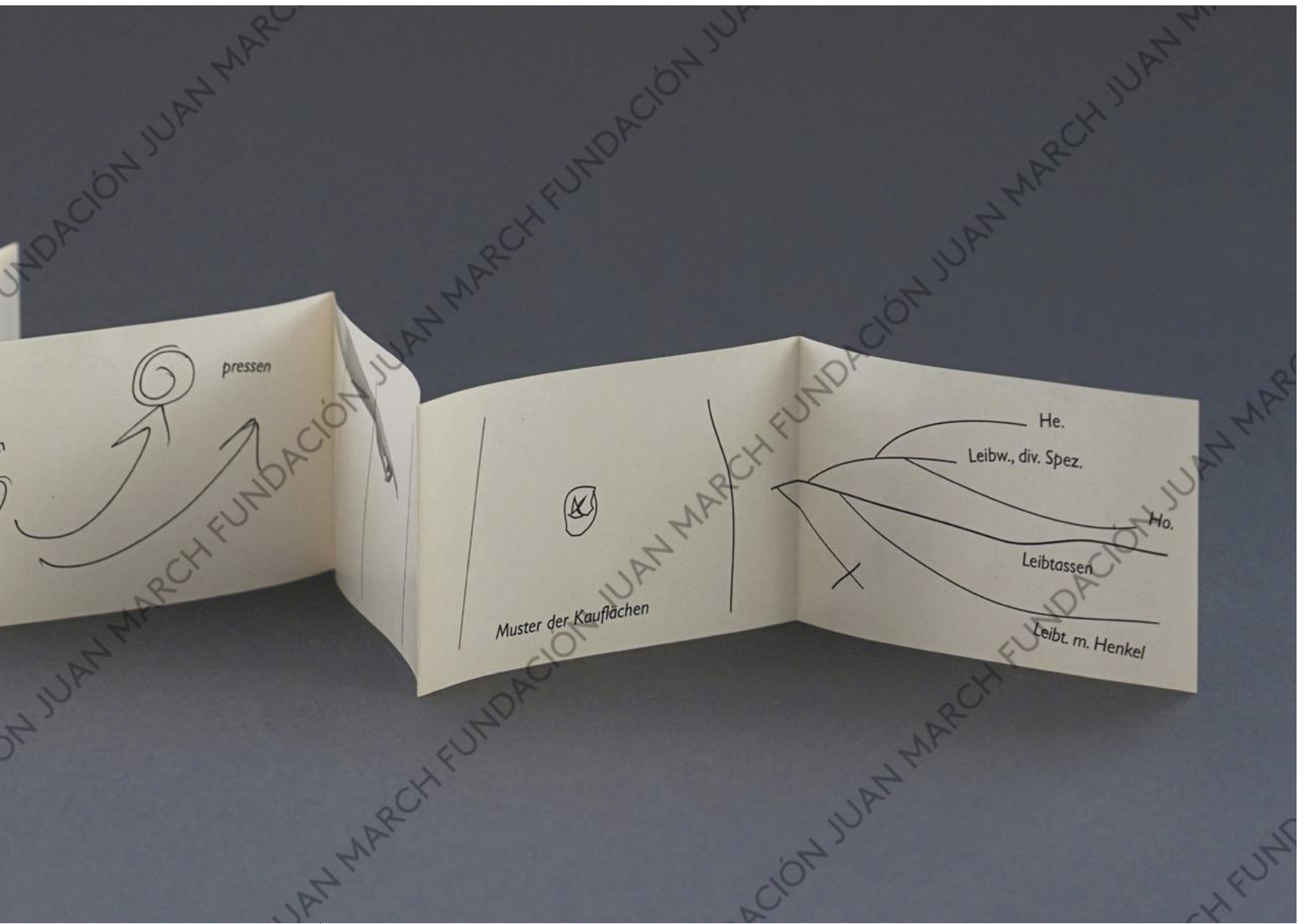
Marietheres Finkeldei

Entwicklungsschema  
[Esquema de desarrollo],  
2004

Impresión offset, 5 x 88 cm

Colección particular





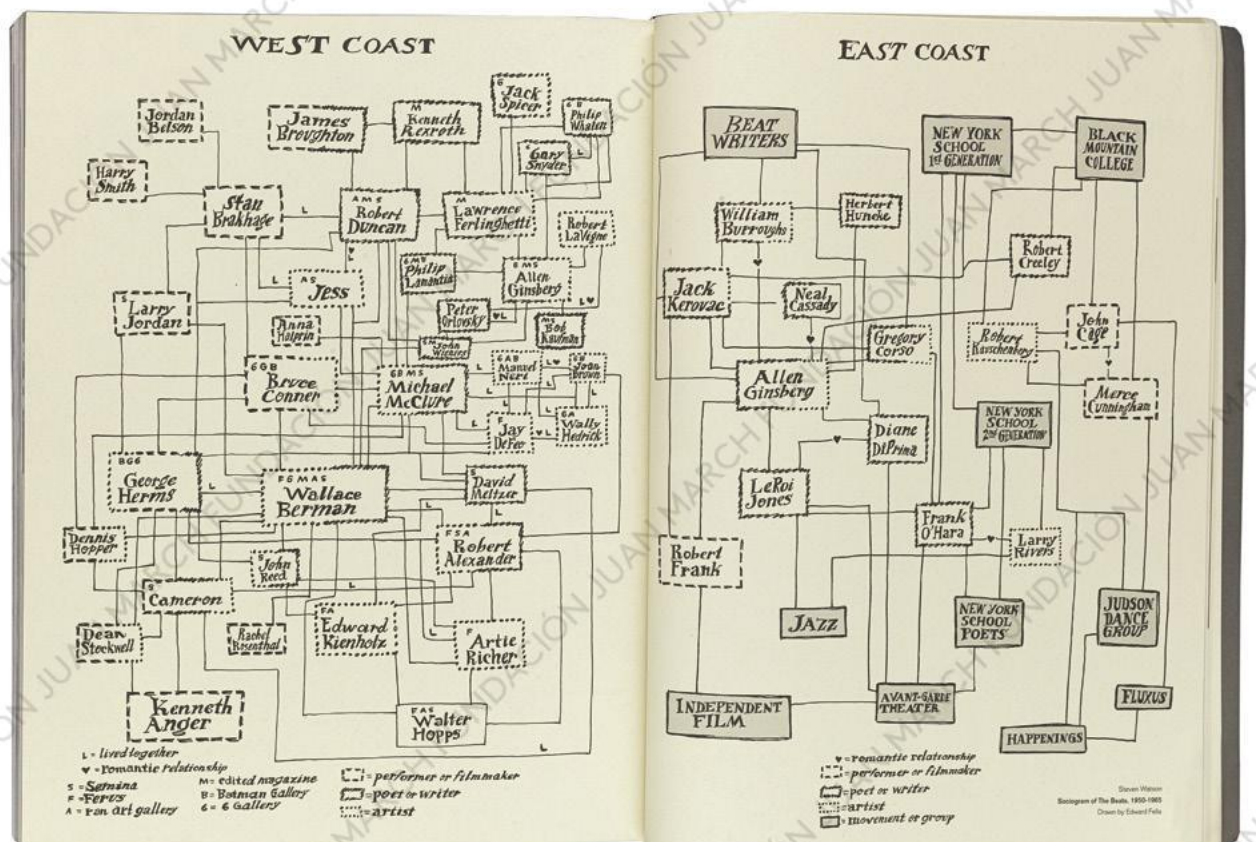
367

Steven Watson (concepto) y Edward Fella (diseño)

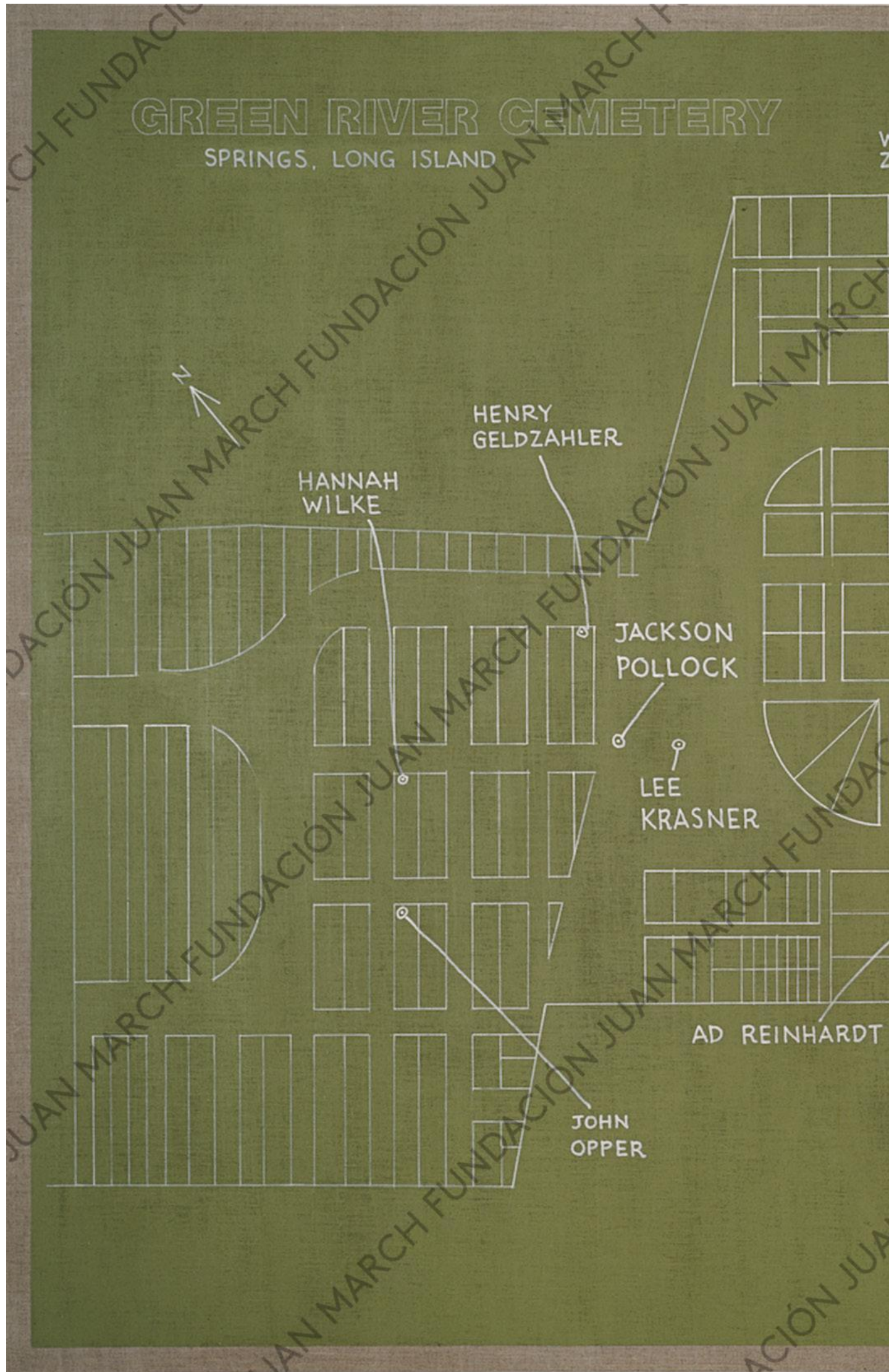
"Sociogram of the Beats, 1950-1965" [Sociograma de los beats, 1950-1965], en Lisa Phillips, *Beat culture and the New America, 1950-1965* [La cultura beat y la nueva América, 1950-1965]. Nueva York: Whitney Museum of American Art; París: Flammarion, 1995, cubierta y pp. 260-61

Libro, 28 x 22 cm

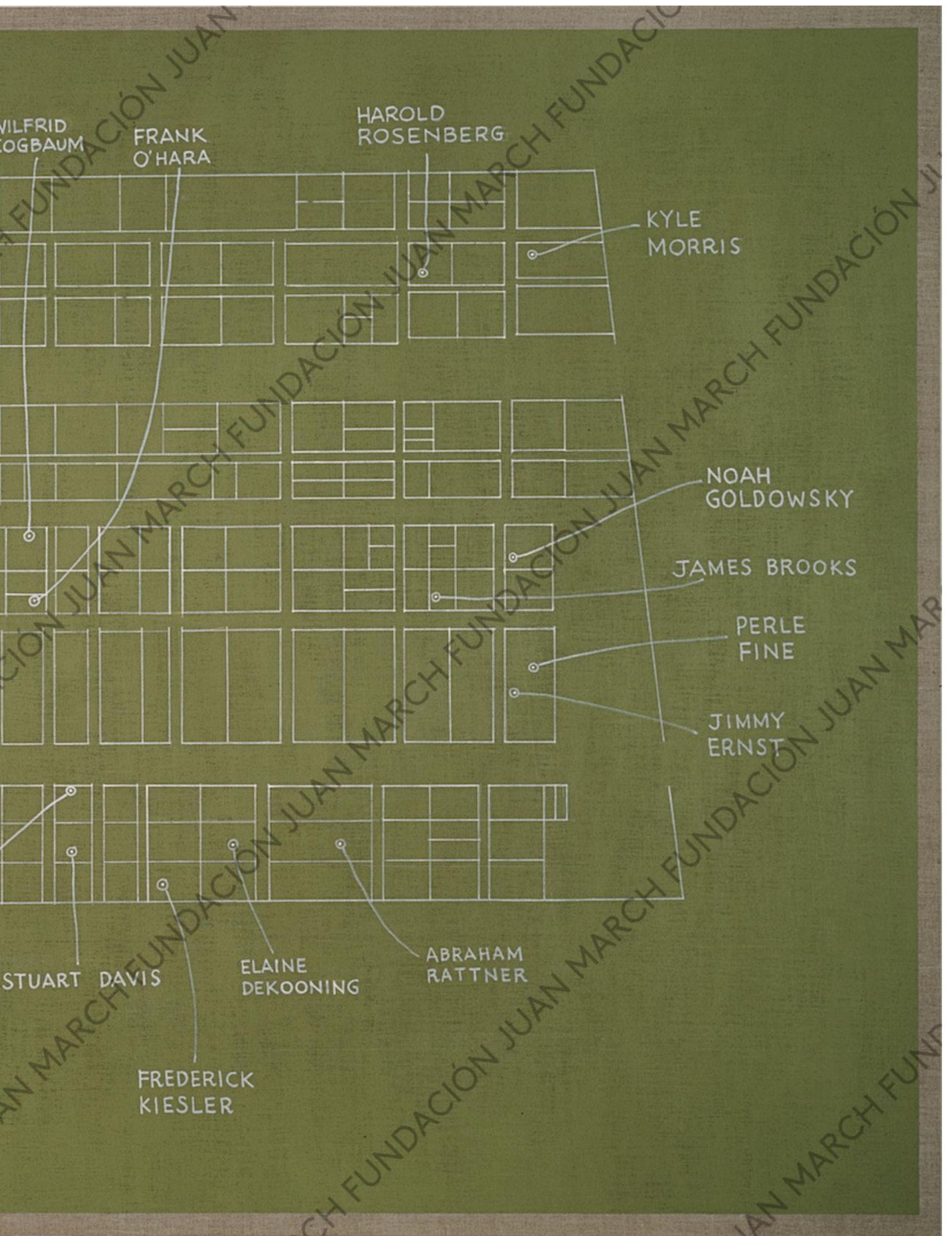
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



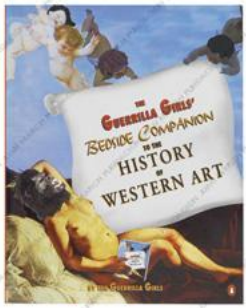












369

**Guerrilla Girls**

"Guerrillas in the Midst of History" [Guerrillas en medio de la historia], en id., *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art* [Manual de cabecera de las Guerrilla Girls sobre la historia del arte occidental]. Harmondsworth: Penguin Books, 1998, cubierta y guardas

Libro, 25 x 20 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

2640 BC  
SI LING-CHI, EMPRESS OF CHINA, DEVELOPS THE PROCESS BY WHICH THREAD IS REMOVED FROM THE SILKWORM

12TH C. BC  
PHALTIASIA, AN EGYPTIAN WOMAN, WRITES POEMS ABOUT THE TROJAN WAR FROM WHICH HOMER COPIES THE ILLIAD AND THE ODYSSEY

776 BC  
FIRST GREEK OLYMPICS, WOMEN NOT PERMITTED TO ATTEND

C. 600 BC  
GREEK POET SAPPHO OF LESBOS LEADS WOMEN DEDICATED TO THE CULT OF APHRODITE

550 BC  
IN BABYLONIA, EARLIEST KNOWN FEMALE LAWYER WINS A CASE

1429  
JOAN OF ARC LEADS THE FRENCH ARMY AGAINST THE ENGLISH AT ORLÉANS

1465  
FIRST PLATFORM SHOES IN EUROPE

C. 1364-C. 1430  
LIFE OF CHRISTINE DE PIZAN

1341-1360  
KASA RULES MALI IN WEST AFRICA

1298  
SPINNING WHEEL INVENTED IN GERMANY

1250  
PERSECUTION OF WITCHES BEGINS IN FRANCE

1603  
OKUNI INVENTS KABUKI DRAMA

1616  
ARTEMISIA GENTILESCHI BECOMES A MEMBER OF THE ACADEMY OF ART IN FLORENCE

1706  
VITA KIMBA, CONGO PROPHETESS, PREACHES A VERSION OF CHRISTIANITY, IS DENOUNCED BY A CATHOLIC PRIEST, AND BURNED AT THE STAKE

1723  
DUTCH PAINTER MARGARETA HAVERMAN EXPELLED FROM THE ACADEMIE ROYALE WHEN PAINTING SHE SUBMITTED WAS JUDGED TOO GOOD TO HAVE BEEN DONE BY A WOMAN

1750  
AWURA FOKOLI ENDS HER REIGN AS QUEEN OF THE BAULE TRIBE IN AFRICA

1865  
ROSA BONHEUR IS FIRST WOMAN TO RECEIVE FRENCH CROSS OF THE LEGION OF HONOR

1865  
JULIA MARGARET CAMERON TAKES HER FIRST PHOTOGRAPH

1865  
15TH AMENDMENT TO THE U.S. CONSTITUTION PROHIBITS SLAVERY

1868  
LOUISA MAY ALCOTT PUBLISHES *LITTLE WOMEN*

1875  
ANNE WHITNEY WINS FIRST PLACE IN AN ANONYMOUS SCULPTURE COMPETITION; WHEN JUDGES LEARN SHE IS A WOMAN, PRIZE IS WITHDRAWN

1876  
EDMONIA LEWIS'S SCULPTURES A BIG HIT AT CENTENNIAL EXHIBITION

1890  
DR. IDA GRAY BECOMES FIRST AFRICAN-AMERICAN WOMAN DENTIST

1891  
SOJOURNER TRUTH DELIVERS 'AINT I A WOMAN' SPEECH

1899  
ROSA LUXEMBURG CHOSEN AS LEADER OF THE GERMAN SOCIALIST PARTY

1848  
WOMEN'S RIGHTS CONVENTION HELD IN SENECA FALLS, N.Y.

1849  
FEMALE DOCTORS ALLOWED TO PRACTICE LEGALLY IN U.S.

1850  
HARRIET TUBMAN LEADS SLAVES TO FREEDOM IN THE UNDERGROUND RAILROAD

1906  
FINLAND IS FIRST EUROPEAN NATION TO GIVE WOMEN THE VOTE

1907  
MARIE CURIE APPOINTED SORBONNE'S FIRST FEMALE PROFESSOR

1973  
BERNADETTE OLOWO OF UGANDA BECOMES FIRST FEMALE AMBASSADOR TO THE VATICAN, BREAKING 900-YEAR-OLD TRADITION

1972  
FEMINIST ART PROGRAM BEGINS AT CALIFORNIA INSTITUTE OF THE ARTS

1968  
J. RIERA DE VICENTE, FIRST WOMAN LABOR SECRETARY IN PUERTO RICO

1966  
INDIRA GANDHI BECOMES PRIME MINISTER OF INDIA

1966  
NATIONAL ORGANIZATION FOR WOMEN FOUNDED

1955  
ROSA PARKS ARRESTED FOR REFUSING TO SIT AT THE BACK OF THE BUS IN MONTGOMERY, ALA.

1952  
AMALIA HERNANDEZ, DANCER AND CHOREOGRAPHER, ESTABLISHES THE BALLET FOLKLÓRICO DE MEXICO

1974  
WOMEN IN CHINA GAIN THE RIGHT TO VOTE

1973  
ROE V. WADE

1977  
LINDA NOCHLIN AND ANN SUTHERLAND HARRIS CURATE FIRST HISTORICAL EXHIBITION OF WOMEN ARTISTS, LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART

1979  
U.S. NATIONAL WEATHER SERVICE BEGINS NAMING STORMS FOR MEN

1981  
SANDRA DAY O'CONNOR, FIRST FEMALE U.S. SUPREME COURT JUSTICE

1985  
WILMA MANKILLER BECOMES PRINCIPAL CHIEF OF THE CHEROKEE NATION, FIRST WOMAN TO LEAD A NATIVE AMERICAN TRIBE

1985  
GUERRILLA GIRLS, CONSCIENCE OF THE ART WORLD, FORMED

1986  
SALLY RIDE, FIRST FEMALE U.S. ASTRONAUT



## GUERRILLAS IN THE MIDST OF HISTORY

C. 550 BC  
BUDDHA GRANTS HIS AUNT'S REQUEST TO FOUND AN ORDER OF NUNS, GIVING WOMEN THE SAME OPPORTUNITY AS MEN TO PURSUE A SPIRITUAL PATH

465 BC  
PERSIAN WOMEN RECORDED WEARING VEIL OVER THE MOUTH

C. 450 BC  
HIPPOCRATIC OATH WRITTEN, FORBIDS INDUCING ABORTION

80 BC  
CHINESE AUTHOR LIU HSIANG WRITES FIRST COLLECTION OF BIOGRAPHIES OF FAMOUS WOMEN

AD 30  
SISTERS TRUNG NHI AND TRUNG TRAC LEAD A REVOLUTION AGAINST THE CHINESE, RULE AS CO-QUEENS OF AN INDEPENDENT VIETNAM

190-247  
PIMIKU, FIRST KNOWN RULER OF JAPAN, HOLDS POWER UNTIL HER DEATH

1200  
TOMOE, FEMALE JAPANESE SAMURAI, CALLED 'A MATCH FOR A THOUSAND WARRIORS'

C. 1140  
LADY GODIVA RIDES NAKED THROUGH THE MARKETPLACE TO GET HER HUSBAND TO LOWER COVENTRY'S TAXES

1098  
HILDEGARD VON BINGEN BORN

577  
MATCHES INVENTED BY WOMEN OF NORTHERN CHI PROVINCE IN CHINA

370  
HYPATIA OF EGYPT BORN, FIRST WOMAN TO WRITE ON MATHEMATICS

1761  
FIRST KNOWN AFRICAN-AMERICAN POET, PHILLIS WHEATLEY, IS KIDNAPPED AND BROUGHT TO BOSTON ON A SLAVE SHIP

1776  
BETSY ROSS DESIGNS THE AMERICAN FLAG

1789  
4000 FRENCH WOMEN MARCH ON VERSAILLES DEMANDING BREAD

1792  
MARY WOLLSTONECRAFT WRITES A VINDICATION OF THE RIGHTS OF WOMAN

1804  
GEORGE SAND BORN

1811  
JANE AUSTEN PUBLISHES SENSE AND SENSIBILITY

1846  
SEWING MACHINE PATENTED IN THE U.S.

1844  
BIRTH OF MARY CASSATT

1840  
LUCRETIA MOTT CHOSEN AS ONLY FEMALE DELEGATE TO WORLD ANTI-SLAVERY CONVENTION IN LONDON; MUST SIT IN BALCONY BEHIND CURTAIN

1826  
FIRST PUBLIC HIGH SCHOOLS FOR GIRLS OPEN IN NEW YORK AND BOSTON

1824  
WEAVERS IN PAWTUCKET, R.I., STAGE FIRST ALL-WOMEN STRIKE IN U.S. LABOR HISTORY

1821  
FIRST COLLEGE FOR WOMEN ESTABLISHED IN TROY, N.Y.

1821  
CLARA BARTON BORN, FOUNDER OF AMERICAN RED CROSS

1907  
ALICE B. TOKLAS MEETS GERTRUDE STEIN IN PARIS AND BEGINS THEIR LIFE-LONG LESBIAN RELATIONSHIP

1910  
EGYPTIAN WOMEN'S RIGHTS ACTIVIST HUDA SUCCEEDS IN ESTABLISHING GIRLS' SCHOOLS IN EGYPT

1916-1928  
ZAWDITU RULES AS EMPRESS OF ETHIOPIA; ABOLISHES SLAVERY

1917  
MARGARET SANGER OPENS BIRTH CONTROL CLINIC IN U.S.

1919  
RUSSIAN REVOLUTION CREATES FIRST GOVERNMENT EVER TO GIVE WOMEN EQUAL RIGHTS

1919  
KÄTHE KOLLWITZ IS FIRST WOMAN MEMBER OF PRUSSIAN ACADEMY OF THE ARTS

1950  
GWENDOLYN BROOKS, AFRICAN-AMERICAN POET, WINS THE PULITZER PRIZE

1949  
SIMONE DE BEAUVOIR PUBLISHES THE SECOND SEX

1946  
GEORGIA O'KEEFE FIRST WOMAN TO HAVE RETROSPECTIVE AT MOMA

1945  
WOMEN GET RIGHT TO VOTE IN FRANCE, GUATEMALA, JAPAN

1941  
THELMA JOHNSON STREAT FIRST AFRICAN-AMERICAN WOMAN TO HAVE WORK PURCHASED BY MOMA

1934  
FOOTBINDING BANNED IN CHINA

1925  
SARJUNI NAIDU BECOMES THE FIRST WOMAN PRESIDENT OF THE INDIAN NATIONAL CONGRESS

1920  
19TH AMENDMENT TO U.S. CONSTITUTION GIVES WOMEN RIGHT TO VOTE

1989  
FEMALE CHEFS PERMITTED IN TOP RESTAURANTS IN FRANCE

1991  
TINA MODOTTI WORK SELLS FOR \$165,000, HIGHEST PRICE EVER PAID FOR A PHOTOGRAPH

1992  
500,000 ATTEND GAY RIGHTS RALLY IN WASHINGTON, D.C.

1993  
JANET RENO FIRST FEMALE U.S. ATTORNEY GENERAL

1997  
MADELEINE ALBRIGHT FIRST FEMALE U.S. SECRETARY OF STATE

1997  
RAPE DECLARED A WAR CRIME UNDER THE GENEVA CONVENTION



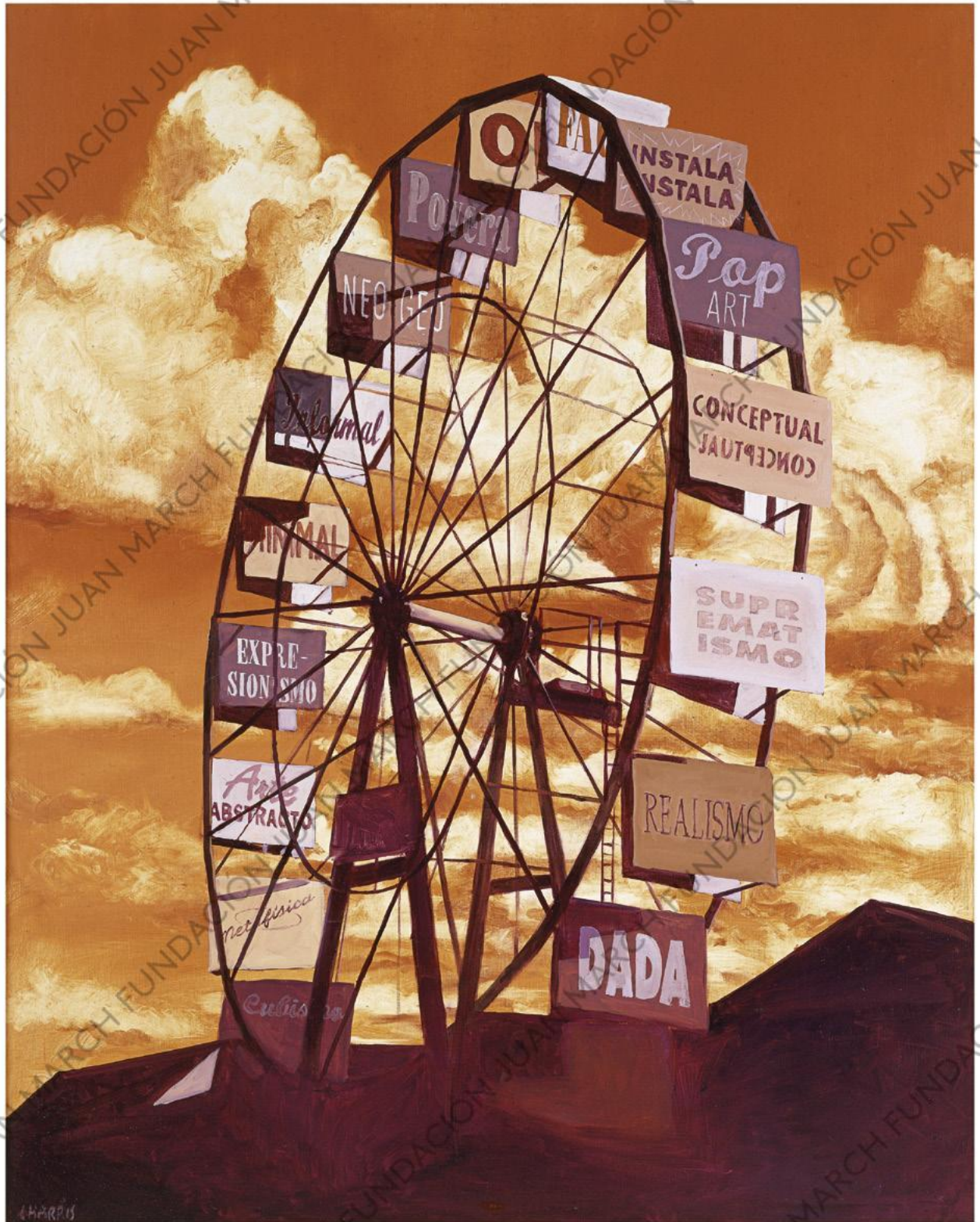
370

Ángel Mateo Charris

*Rareza del siglo*, 1994

Óleo sobre lienzo,  
162 x 130,2 cm

IVAM, Institut Valencià  
d'Art Modern, Generalitat,  
Valencia



371

Peter Davies

*The Fun One Hundred* [Los cien mejores], 2000

Acrílico sobre lienzo,  
183 x 122 cm

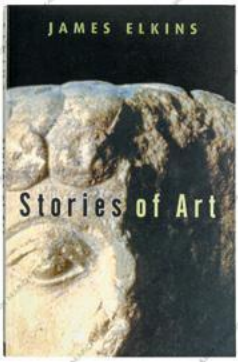
British Council Collection



# THE FUN ONE HUNDRED

1	PABLO PICASSO	he had a lot of the above	51	DONALD JUDD	boxing clever
2	MARCEL DUCHAMP	what a pisser	52	JOHN CURBIN	Renaissance man
3	SALVADOR DALI	liked lots of checks (+gold)	53	CECILY BROWN	oryy - tastic
4	MARTIN SCHEPPE	good mood NAZI gas station	54	SUE WILLIAMS	fucked up
5	RICHARD PRINCE	you must be joking	55	KATEY HUME	stadium rock
6	RENE MAGRITTE	Ceci n'est pas une blague	56	JOUSE BURROUGHS	hilarious interview style
7	JEFF KOONS	sha gying	57	BARRY LE VA	making a mess
8	PAUL McCARTHY	Santa Chocolate Schlo	58	JENNY SAVILLE	zombie flesh eaters
9	PHILIP GUSTON	very studio (no)	59	GEORGE CONDO	see number one
10	CY TWOMBLY	scribble	60	CHRIS OFILI	shit head
11	SIEMAR POLKE	magic mushrooms	61	CHRISTOPHER WAIL	American graffiti
12	ED RUSCHA	burn Hollywood burn	62	FRANCISCO GOMA	Hanibal the carnival
13	G. MATIN CLARK	prime cuts	63	JESSICA STOKROLDEN	assembly line
14	CHRIS BURDEN	shoot to kill	64	GUSTAV KLIMT	oma-MENTAL-as anything
15	BRUCE NAUMAN	fun from near	65	ANTHONY CARO	not really funny!
16	DAVID SALLE	carrier of the canvas	66	GILBERT + GEORGE	smashed
17	HENRI MATISSE	original formalist	67	CARL ANDRE	nice brickwork
18	J. POLLOCK	paint spill	68	CHUCK CLOSE	close + personal
19	RICHARD SERRA	weight watcher	69	DIETER ROTH	crash the gaff
20	JOHN BALDASSARI	he's making no more boring art	70	KEN NOLAND	Oin Oin Oin Oin Oin Oin O
21	MIKE KELLEY	paint shitter and proud	71	MARIKO MOEI	temple of doom
22	JOE WACHAC	Ass in hole (s)	72	UGO BONPOME	super model wannabes
23	W. DE KOONING	dutch courage	73	PIE MANDERLIN	celebrity squares
24	ROBERT SMITSON	a quake in a lake	74	SARA OWENS	feel good art
25	DUANE HANSON	white trash	75	DAN FLAVIN	how many artists does it take to change a lightbulb?
26	J-M BASQUIAT	"The FUN'S over"	76	TERRY WINTERS	space invader
27	CHARLES RAY	road kill	77	ROBERT ROBER	wall paper
28	GEORG BASSETT	thats one way of doing it....	78	ERIC FISCHL	bad boy
29	V. VAN GOUGH	ouch! * @ ?	79	IVES KLEIN	blue movie style
30	RAYMOND TETTON	back cartoons	80	JORG IMMENDORF	bar brawls
31	JASON RHODES	total organized chaos	81	GLEN SEATON	checks cashed
32	CINDY SHERMAN	dressing up	82	PIPILOTTI RIST	road rage
33	JULIAN SCHWABEL	plate size	83	JAMES ROSENQUIST	stealth bomber
34	FRANK STELLA	very protracted	84	JASPER JOHNS	star spangled banner
35	HAN GOLDIN	fancy trannies	85	ANDREAS GURSKY	Mike Town
36	CAROL DUNHAM	fun filled junk	86	DAVID HOCKNEY	pool attendant
37	PHILIP TAAPF	snakes and ladders	87	ELLEN GALLAGHER	funny faces
38	ROY LICHTENSTEIN	wham	88	RITA ACKERMANN	get a job
39	STUART DAVIS	jazz hop	89	RICHARD HAMPTON	The Beatles; The Beatles
40	SOL LE WITT	interior decorator	90	ASHLEY POKORNY	beach bum
41	VITO ACCONCI	what a tosser	91	JULIAN OPIC	virtual reality
42	SEAN LANDERS	'you cannot be serious'	92	ANDRES SERENO	pissed christ
43	FRANCIS BACON	pissed and proud	93	PETER HALLEY	cell by date
44	ALEX KATZ	party time	94	TOMY OUSIER	ventri loquist dummy
45	F. GONZALEZ-TORRES	randy man	95	ALBERT DENLEN	portrait of A. Hitler
46	MATTHEW BARNEY	the man who fell to earth	96	DOUG AITKEN	Electric Earth
47	JOSEFA BEUYS	was he for real?	97	MARTIN KONGAT	tourist trap
48	PIERO MANZONI	shit happens	98	SARAH LUCA	toilet humour
49	DAMIEN HIRST	silence of the lambs	99	JACK PIERSON	what + HE JUCK
50	KAREN KILIMNIK	Mrs Peel..... who's needed	100	VANESSA BEECROFT	hanging out

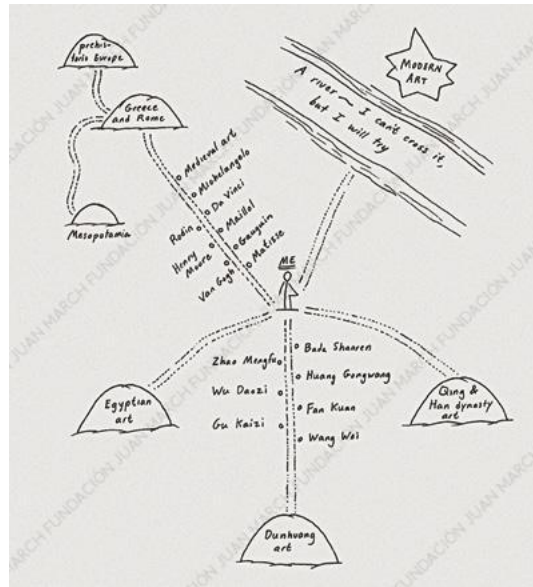
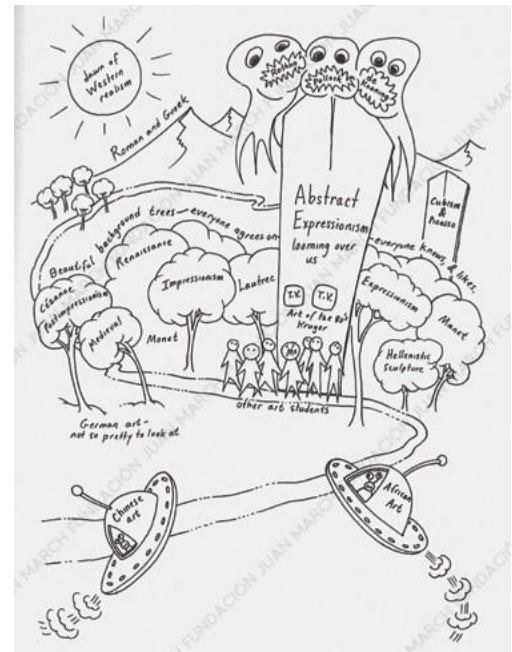
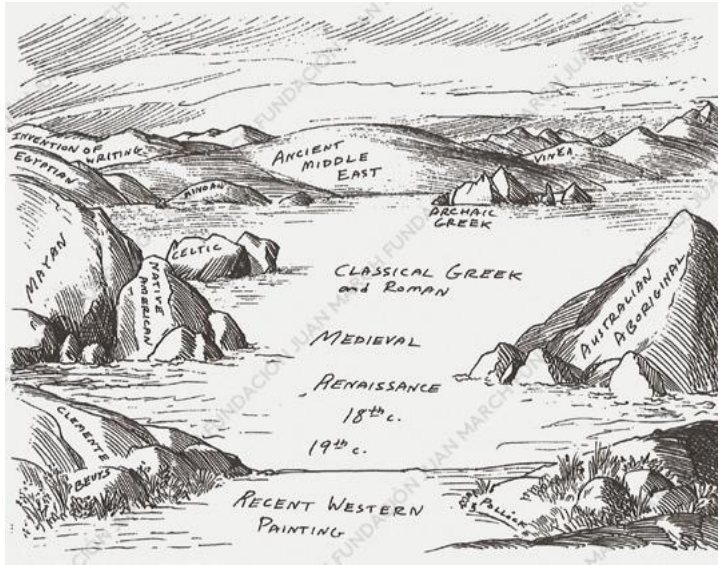
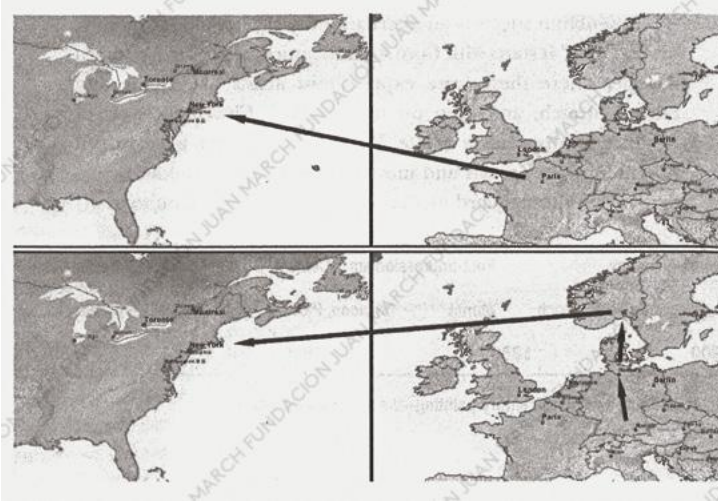




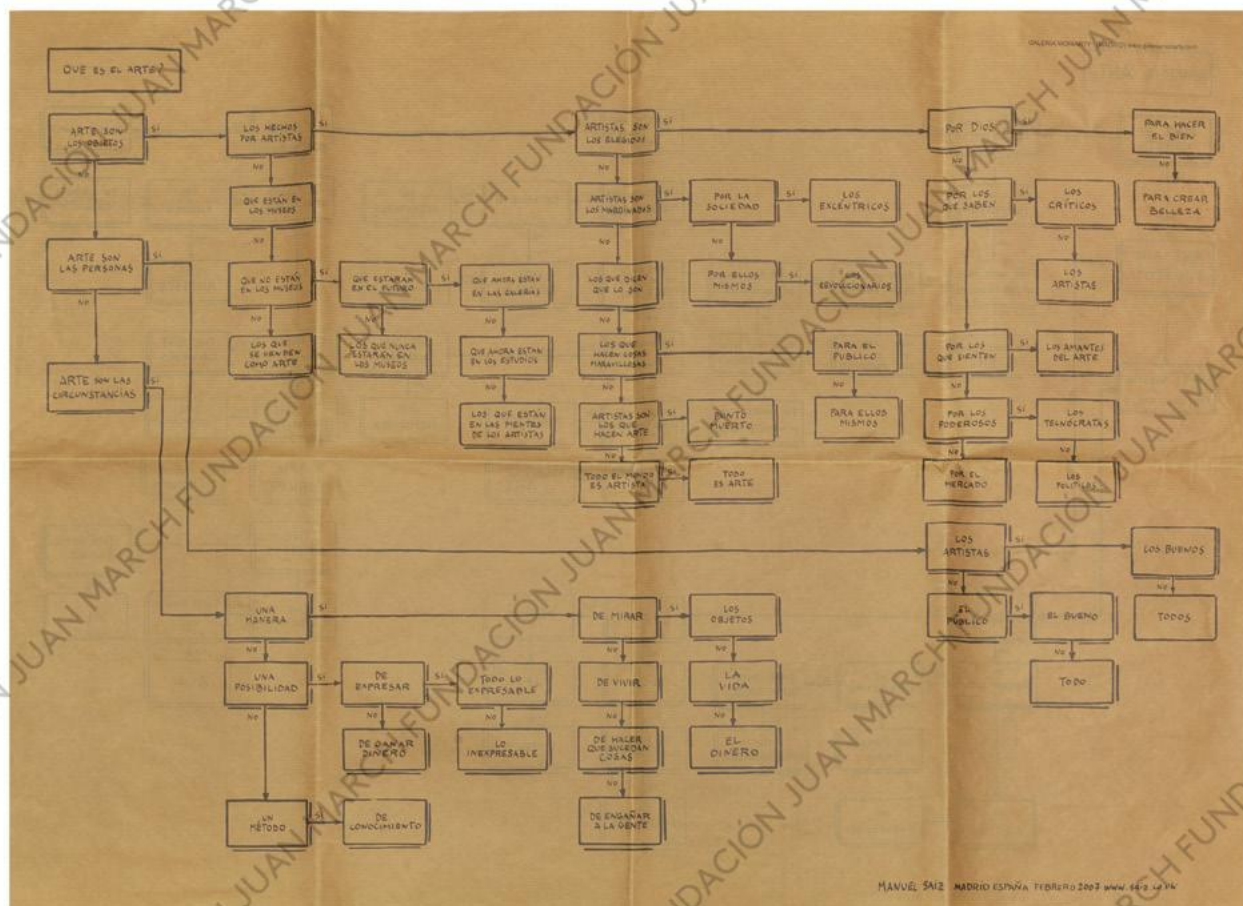
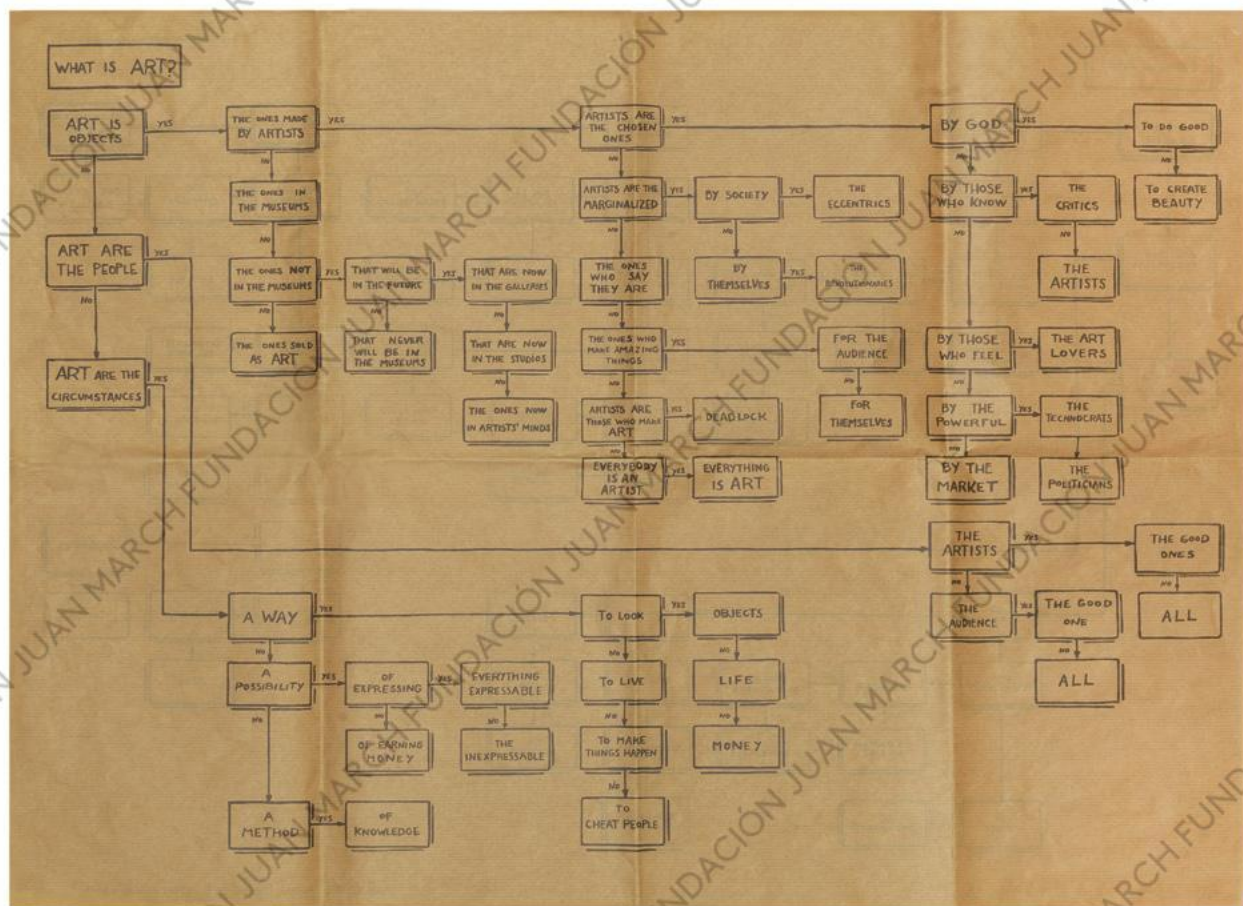
372

James Elkins

"The history of art imagined as a field of stars" [La historia del arte vista como un firmamento], "The history of art imagined as a map" [La historia del arte imaginada como un mapa], "The history of art imagined as a coastline" [La historia del arte imaginada como una línea costera], "The history of art imagined as a landscape" [La historia del arte imaginada como un paisaje] y Robert Rosenblum "The standard history of modernism (top) and the variant proposed by Robert Rosenblum (bottom)" [La historia estándar del modernismo y la variante propuesta por Robert Rosenblum], en *Stories of Art* [Historias del arte]. Nueva York: Routledge, 2002, cubierta y pp. 3, 5, 7, 9, 82  
 Libro, 21,5 x 14 cm  
 Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





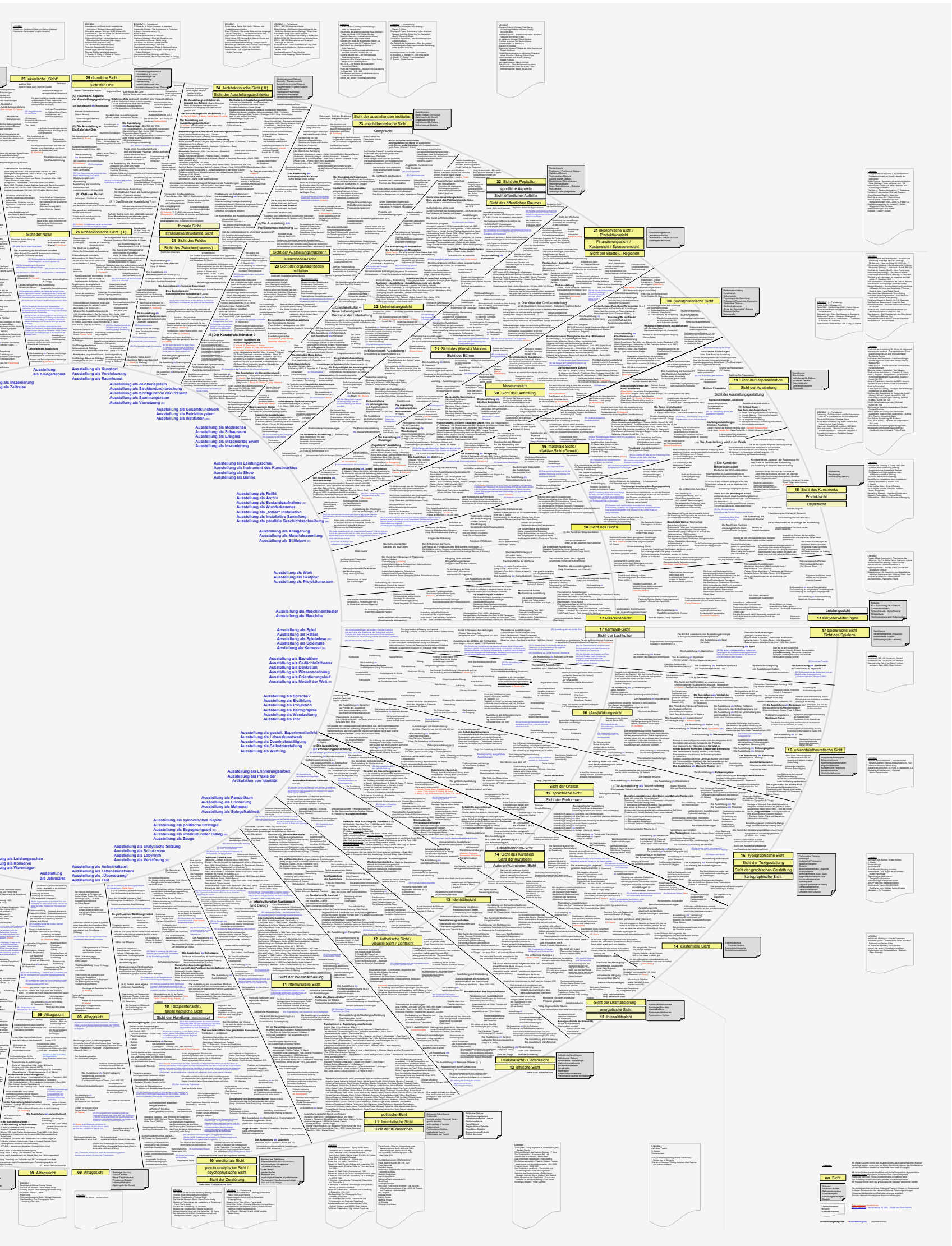


MANUEL SAIZ MADRID ESPAÑA FEBRERO 2007 www.manuel-saiz.com

















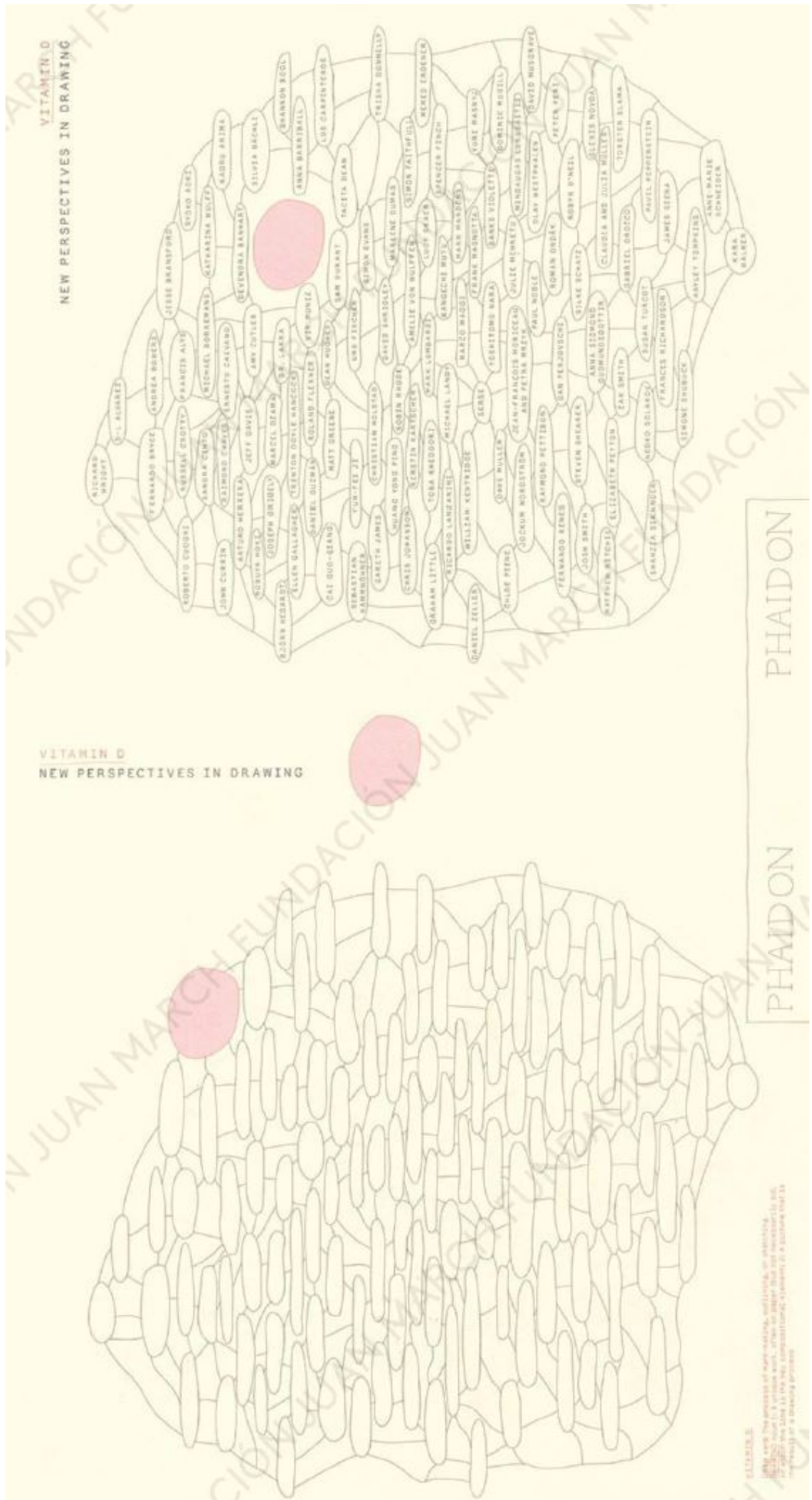


Reena Jana

Diagrama, en Emma Dexter, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* [Vitamina D: nuevas perspectivas sobre el dibujo]. Londres: Phaidon, 2005, cubierta y contracubierta

Libro, 30 x 26 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





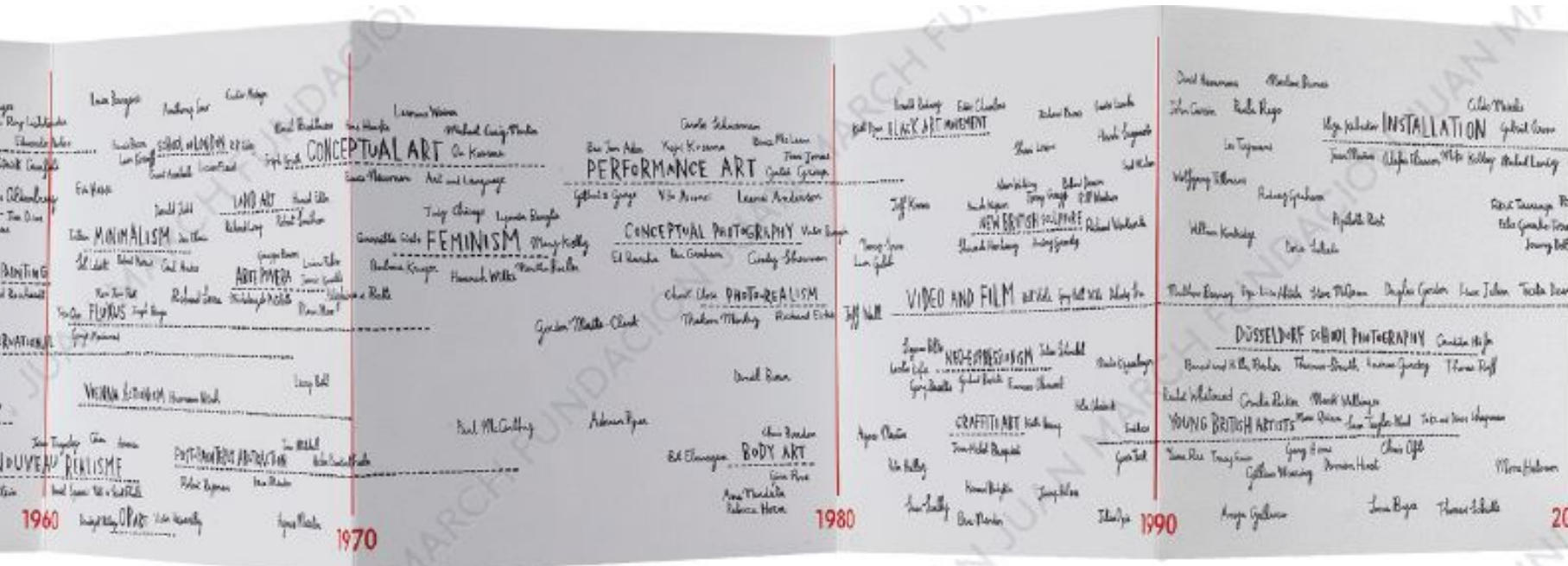
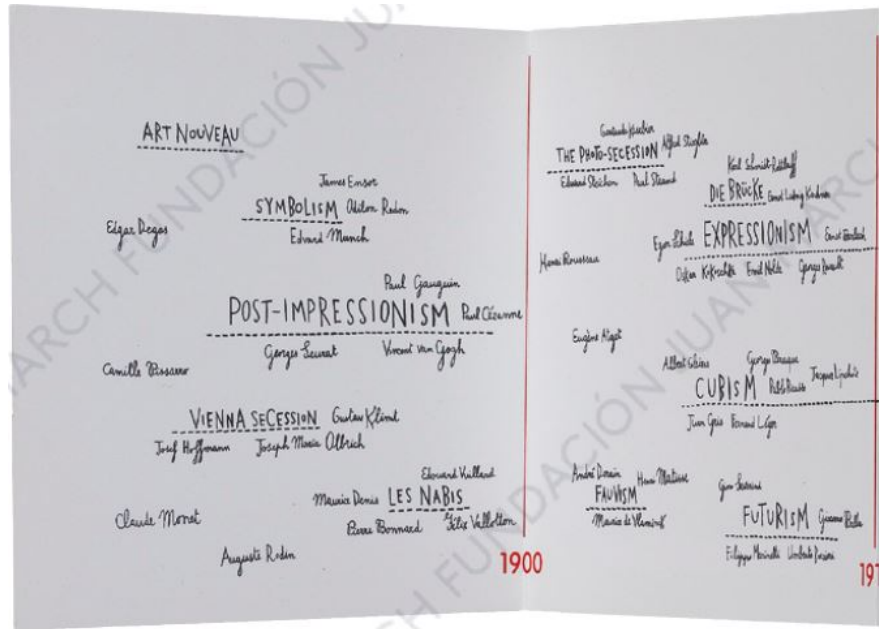


Sara Fanelli

Tate Artist Timeline: 20th century [Cronograma de los artistas de la Tate: siglo XX]. Londres: Tate, 2006

Desplegable, 16 x 16 cm (plegado), 16 x 192 cm (desplegado)

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid













# Musée Réduit

Alle Informationen zu den einzelnen  
Kunstwerken sind auf den  
Kunstwerken zu finden.

Wieder durch die Linsen gesehen  
1998



Anschliesshaft: Wiener Aktionsraum

Arte povera

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10m  
1cm 1mm

Wieder durch die Linsen gesehen

Wieder durch die Linsen gesehen

Aggregatum picturæ: Magister

Prima edizione 2007

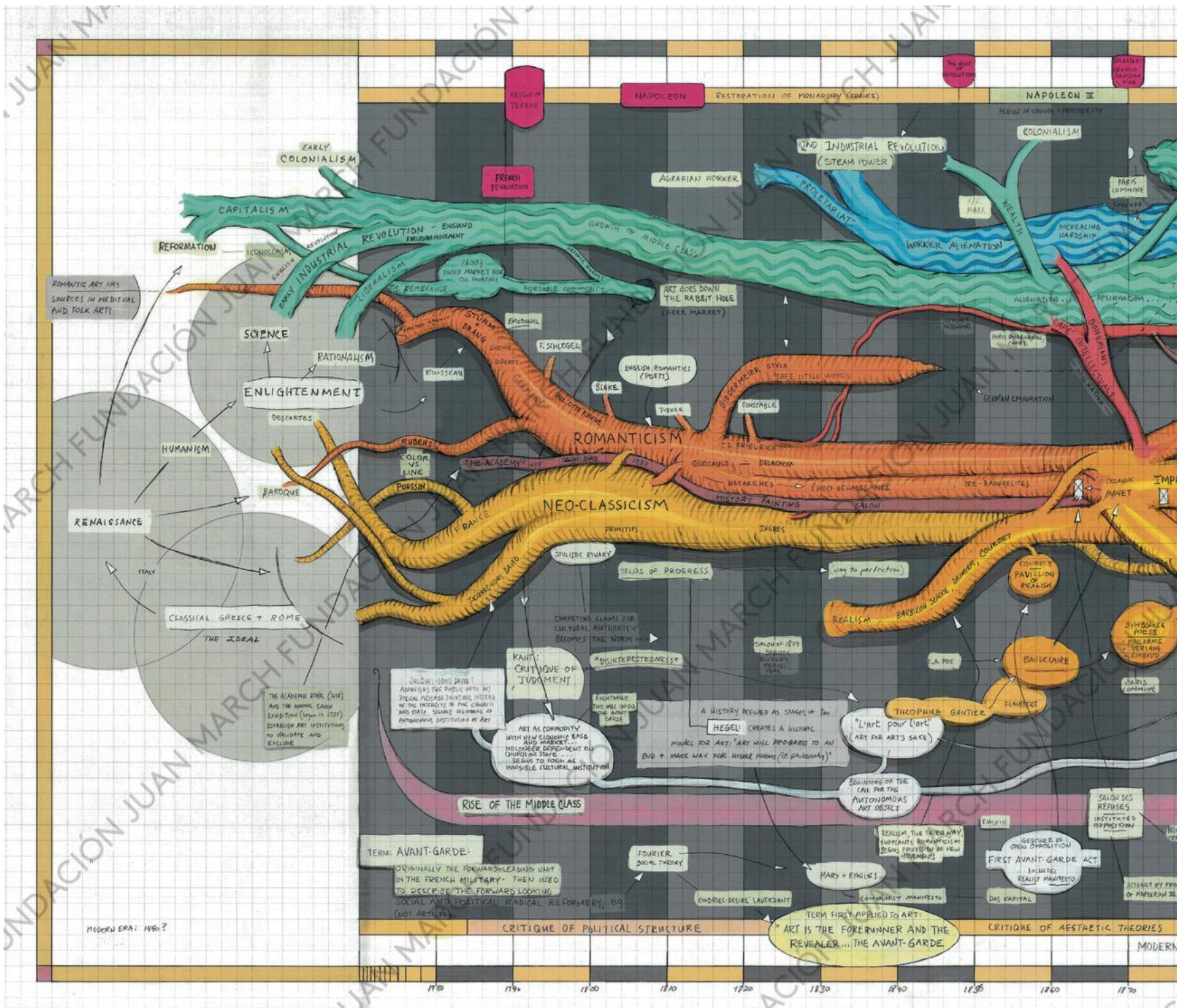






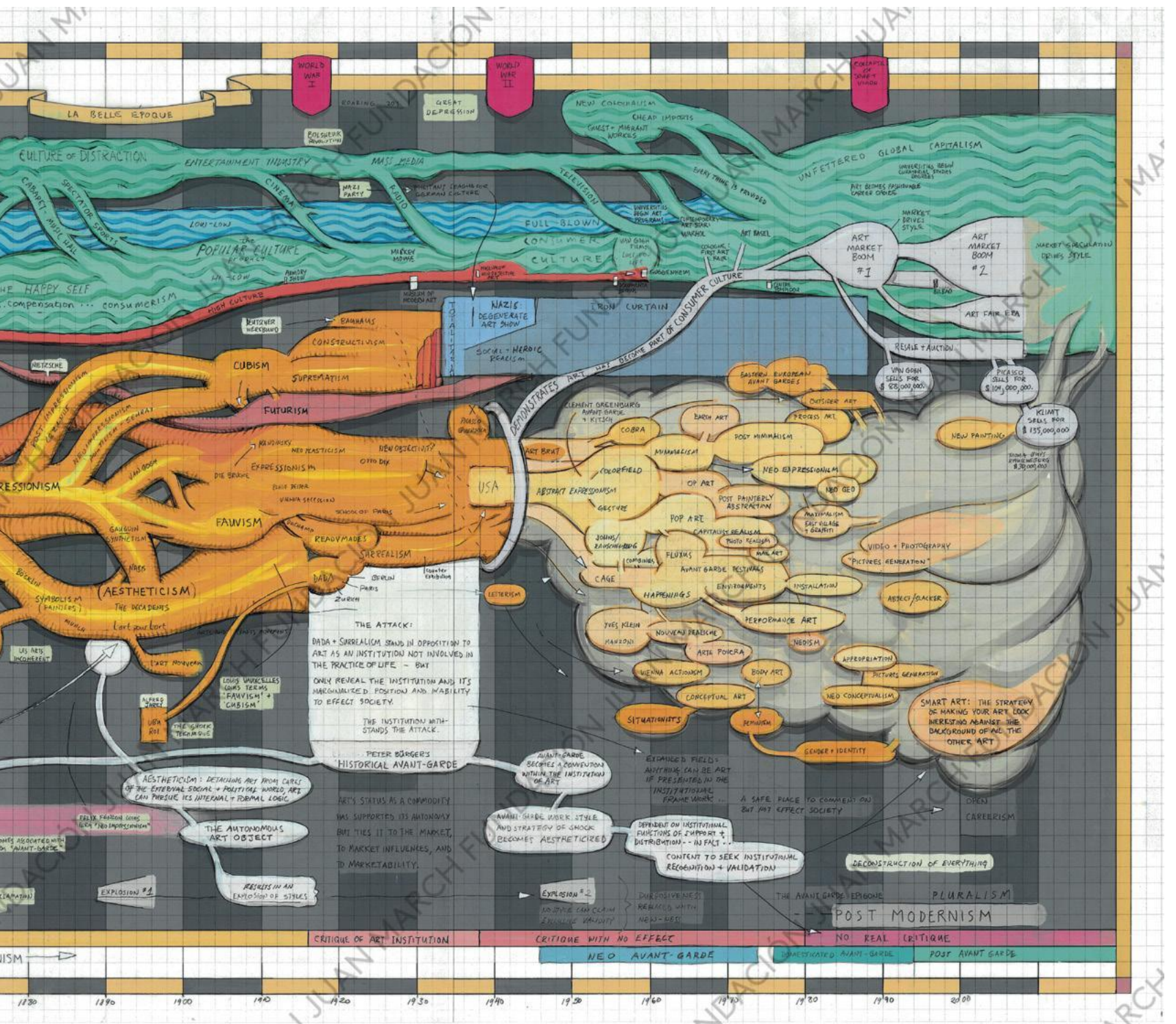






382\*  
**Ward Shelley**  
 Who Invented the Avant-Garde? V. 3 [¿Quién inventó la vanguardia? Versión 3], 2008  
 Óleo y tóner sobre Mylar,  
 158,75 x 72,39 cm  
 Cortesía del artista y Galería Pierogi, Nueva York





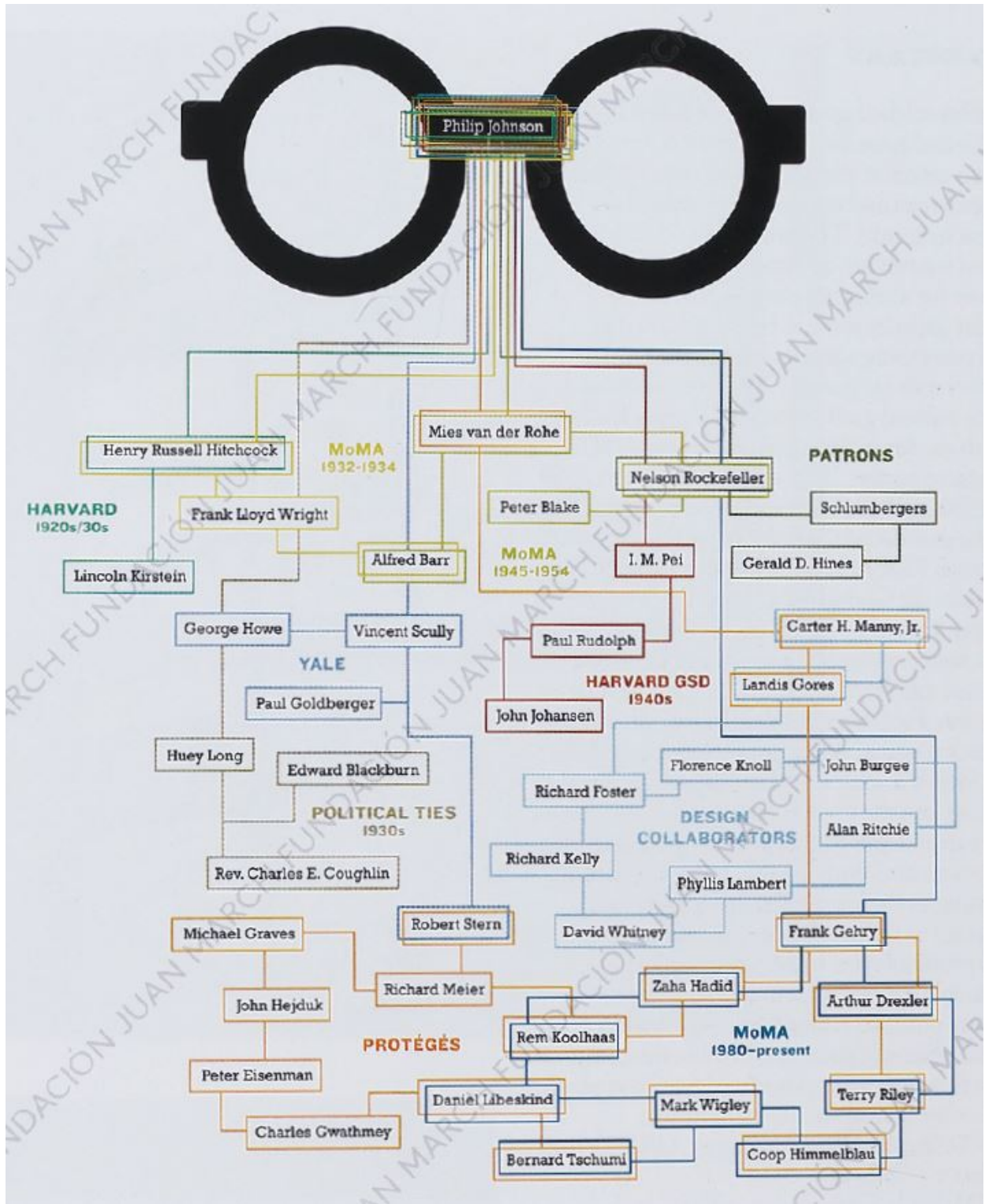


Alicia Cheng (estudio mgmt.)  
(diseño) y Criswell Lappin  
(traslación gráfica)

"Philip Johnson" y Steven  
Heller y Seymour Chwast,  
"Graphic Style Timeline"  
[Cronograma del estilo  
gráfico], en Steven Heller y  
Seymour Chwast, *Graphic  
Style. From Victorian to New  
Century* [Estilo gráfico. Desde  
el arte de la época victoriana  
hasta el nuevo siglo]. Nueva  
York: Abrams, 2011 (3.ª ed.),  
cubierta y pp. 6-7 y 267

Libro, 30 x 22 cm

Biblioteca Fundación Juan  
March, Madrid







- 1820 Napoleon Bonaparte is dead (1821)  
Noah Webster publishes his dictionary (1828)  
The first U.S. patent on a typewriter is granted to William Austin Burt of Detroit (1829)
- 1830 The word Socialism comes into use in English and French (1832)  
Queen Victoria begins her reign (1837)  
The Daguerre-Niepcé method of photography is presented to the Academy of Science, Paris (1839)
- 1840 Wood-pulp paper is invented by Friedrich Gottlob Keller (1839)  
S.F.B. Morse's telegraph is used for the first time, between Washington and Baltimore (1844)  
First painted Christmas card is designed and produced by John C. Horsley (1846)
- 1850 Joseph Paxton builds Crystal Palace in London (1851)  
The first street-poster pillars erected in Berlin by Ernst Litfass (1855)  
David E. Hughes invents printing telegraph (1855)
- 1860 Louis Pasteur invents process for sterilization of liquids (1863)  
13th Amendment to U.S. Constitution abolishes slavery (1865)  
Paris world's fair introduces Japanese art to the West (1867)
- 1870 First Impressionist exhibition (1874)  
Alexander Graham Bell invents the telephone (1876)  
Thomas Edison patents the phonograph (1877)  
Thomas Edison invents first practical electric light (1879)
- 1880 The first skyscraper (ten stories) is built in Chicago (1883)  
George Eastman perfects his Kodak box camera (1888)  
A.G. Eiffel completes his tower for the Paris Exhibition (1889)
- 1890 Henry Ford builds his first automobile (1892)  
First public film show in Paris at the Hotel Scribe (1895)  
*The Yellow Kid*, first American comic strip, illustrated by Richard Felton Outcault (1896)
- 1900 Social Revolution Party founded (1901)  
First Cubist exhibition in Paris (1907)  
Peter Behrens designs the first steel-and-glass building for A.E.G. factory in Berlin (1908)
- 1910 Armory Show introduces modern art to New York (1913)  
World War I (1914-18)  
The first jazz record is issued by the Original Dixieland Jazz Band (1917); Russian Revolution (1917)
- 1920 Benito Mussolini becomes Italian Prime Minister (1922)  
Al Jolson appears in *The Jazz Singer*, the first full-length talking film (1927)  
Wall Street crash initiates a worldwide economic crisis (1929)
- 1930 Adolf Hitler is first appointed German chancellor (1933), then Führer (1934)  
Spanish Civil War begins (1936)  
Henry Luce begins publication of *Life* magazine (1936)
- 1940 The first automatic computer, or electronic brain, is developed in the U.S. (1944)  
Atomic bomb is employed in war; World War II ends (1945)  
The transistor is invented at Bell Laboratories (1948)
- 1950 Korean War begins (1950)  
Color television is first introduced in the U.S. (1950)  
Elvis Presley has his first rock 'n' roll hit (1956)  
Soviets launch Sputnik I, first Earth satellite (1957)
- 1960 U.S. scientists develop laser (1960)  
President Kennedy assassinated (1963)  
U.S. bombing of North Vietnam (1965)  
Apollo 11, first manned lunar landing (1969)
- 1970 U.S.-South Vietnam and North Vietnam sign a cease-fire agreement (1973)  
First test tube baby born, in England (1978)  
Anwar Sadat and Menchem Begin sign Camp David accords (1978)
- 1980 Space shuttle flights begin with the *Columbia* (1981)  
Relativity high temperature superconductors developed (1986)  
*Glasnost* policy is implemented by Russian Communist Party Chairman Gorbachev (1987)
- 1990 Reunification of East and West Germany (1990)  
The first McDonald's opens in Moscow (1990)  
South Africa ends apartheid (1991)  
Windows 3.0 is introduced by Microsoft (1991)  
Member nations in the European Union (EU) officially adopt the euro as its common currency (1999)
- 2000 New Century is a period of style-less style where universal mannerisms are no longer as consistent as during the twentieth century.
- 2010

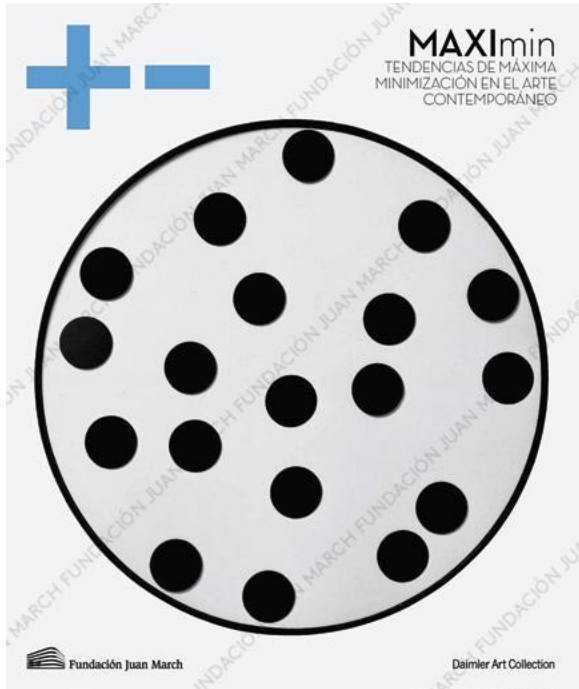


Manuel Fontán del Junco (concepto) y Guillermo Nagore Ferrer (traslación gráfica)

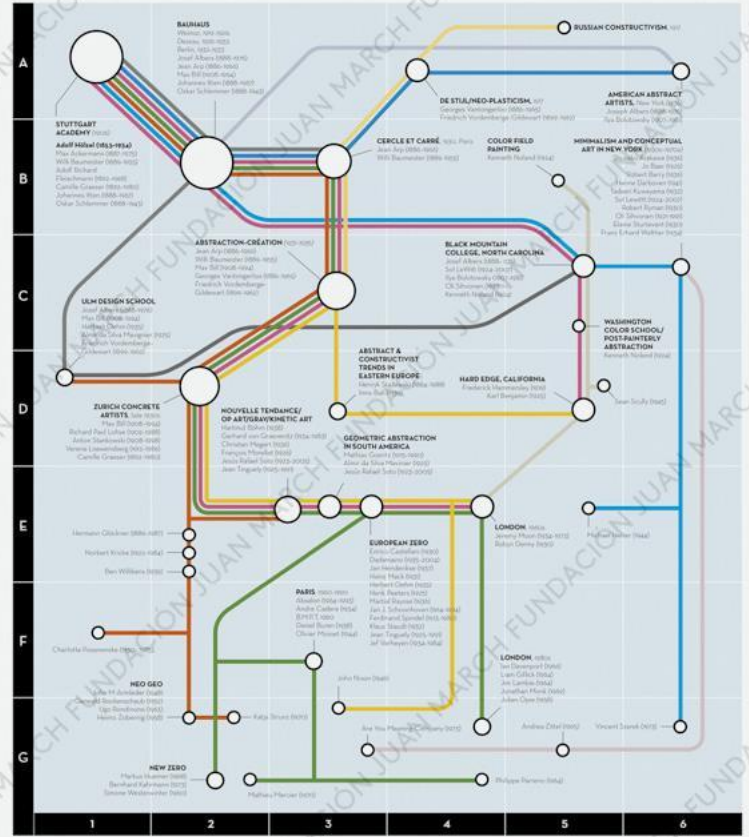
Maximin. Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo [cat. expo. 8 de febrero- 25 de mayo 2008, Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2008, cubierta, plano y cronología

34,5 x 29 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



MAXImin THE MAP

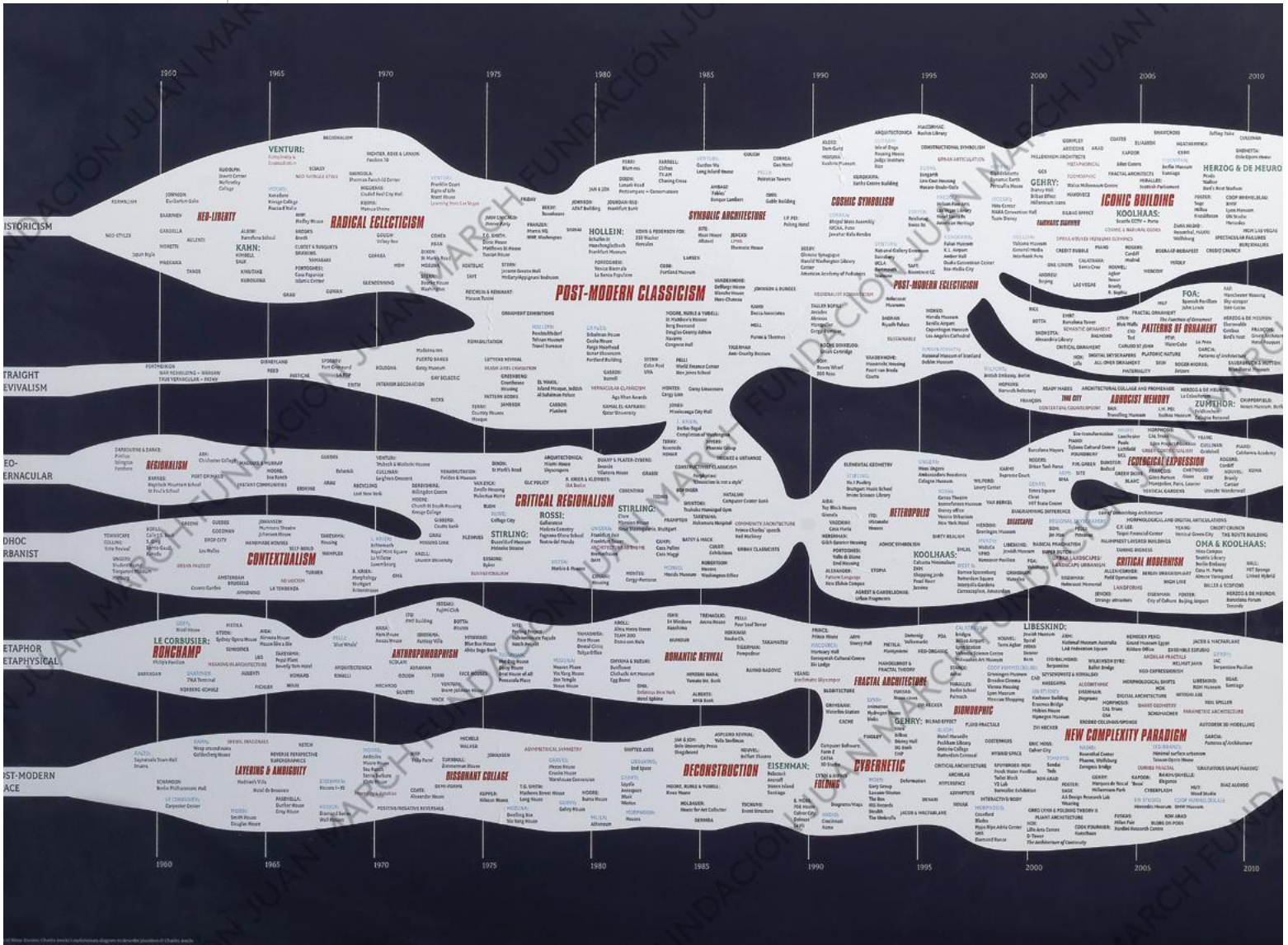


Charles Jencks

A Sea of Many Streams [Un mar de muchas corrientes], 2011

Cartel. Impresión offset, 49 x 69 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





# MAXImin THE TIMELINE



Reading is always consecutive;  
sight, however, can be panoramic.

MAXImin: The Map is a fold-out meant to comfortably accompany - extending to the left of the odd-numbered pages - the reading of the main catalogue essay, A-Z, The Artists and Their Works, and the Glossary. In addition to the 82 artists in the exhibition, the terms (trends, groups, schools) featured in the Glossary appear in boldface.

The combination of reading and sight that diagrams offer allows us immediate and constant insight into the complex space-time network of the historical relationships and mutual influences among artists discussed in Renate Wiehager's essay. In it, she describes this network, step by step: our map enables the totality of the network to be immediately visualized, at every instant, in every passage read; in every partial aspect (at every point in the exhibition). Upon stopping at one of those points, visitors have within sight an entire century of Abstract and Minimalist trends, precisely the century whose varied history is told, in this exhibition, by these works selected from the Damier Collection.

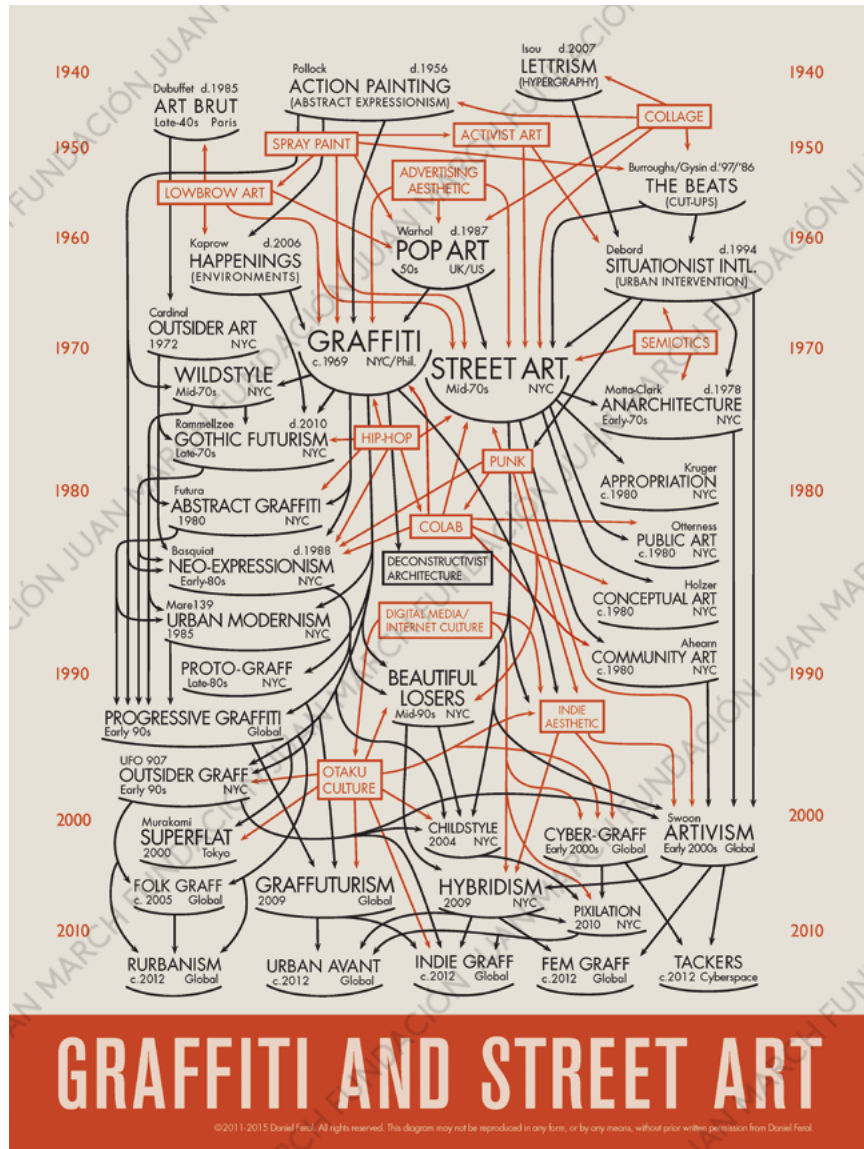
386

Daniel Feral

*Graffiti and Street Art*  
[Graffiti y arte callejero],  
2011. Cartel publicado  
con ocasión de la muestra  
sobre la evolución del arte  
abstracto urbano *Futurism*  
2.0, celebrada en el espacio  
Blackall Studios, Londres,  
septiembre-octubre de 2012.

Cartel. Impresión offset,  
45,7 x 30,4 cm

Biblioteca Fundación Juan  
March, Madrid



# GRAFFITI AND STREET ART

©2011-2015 Daniel Feral. All rights reserved. This diagram may not be reproduced in any form, or by any means, without prior written permission from Daniel Feral.





387

**Curro González**

Cartografía del factor grotesco, boceto para el cartel publicado con ocasión de la muestra *El factor grotesco*, celebrada en el Museo Picasso Málaga, octubre de 2012-febrero de 2013

Tinta sobre papel vegetal, 70 x 100 cm

Colección del artista

388

**Curro González**

*Artland 1950*, 2012

Serigrafía coloreada con acuarela sobre papel, 80 x 110,5 cm

Colección del artista

389

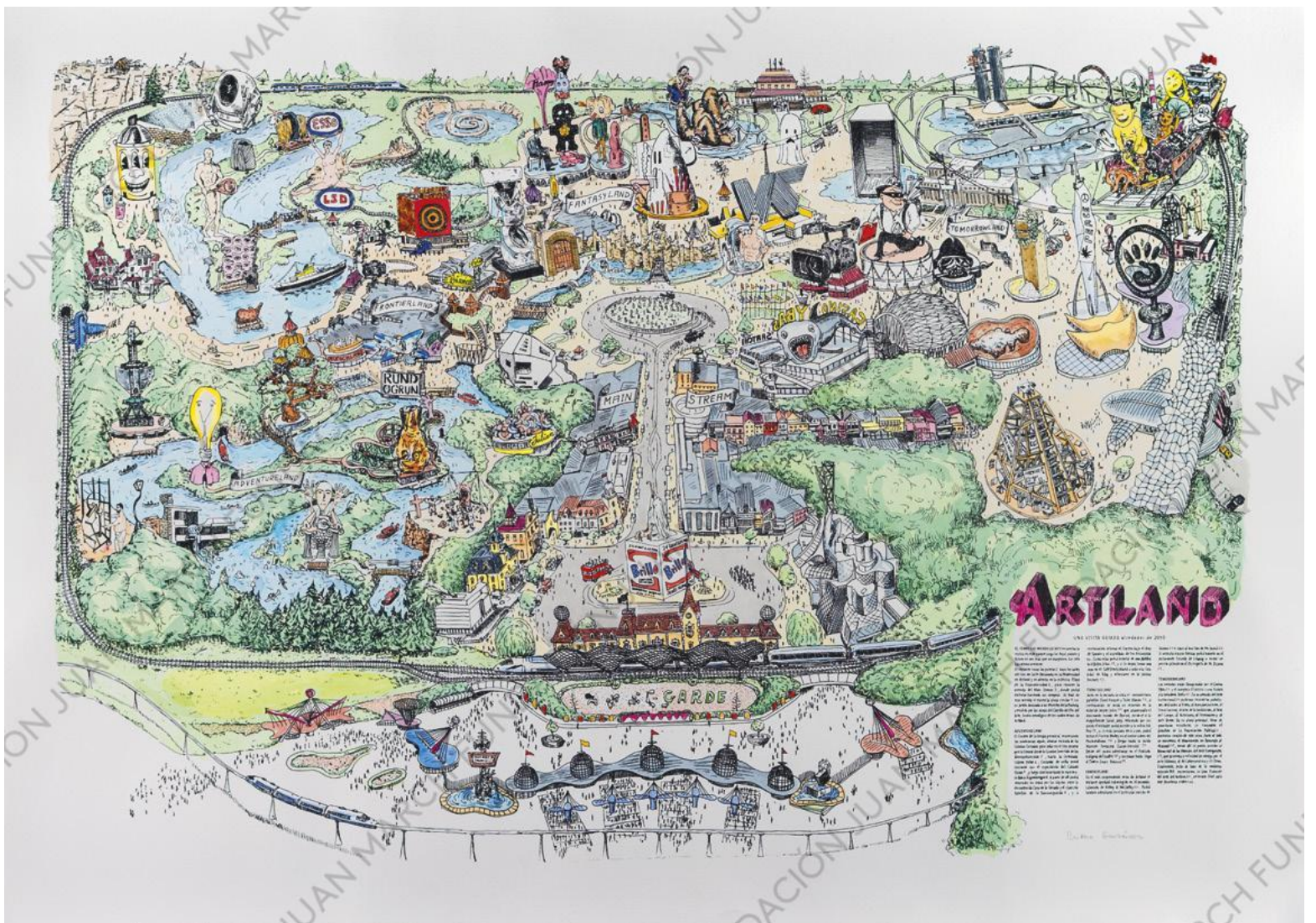
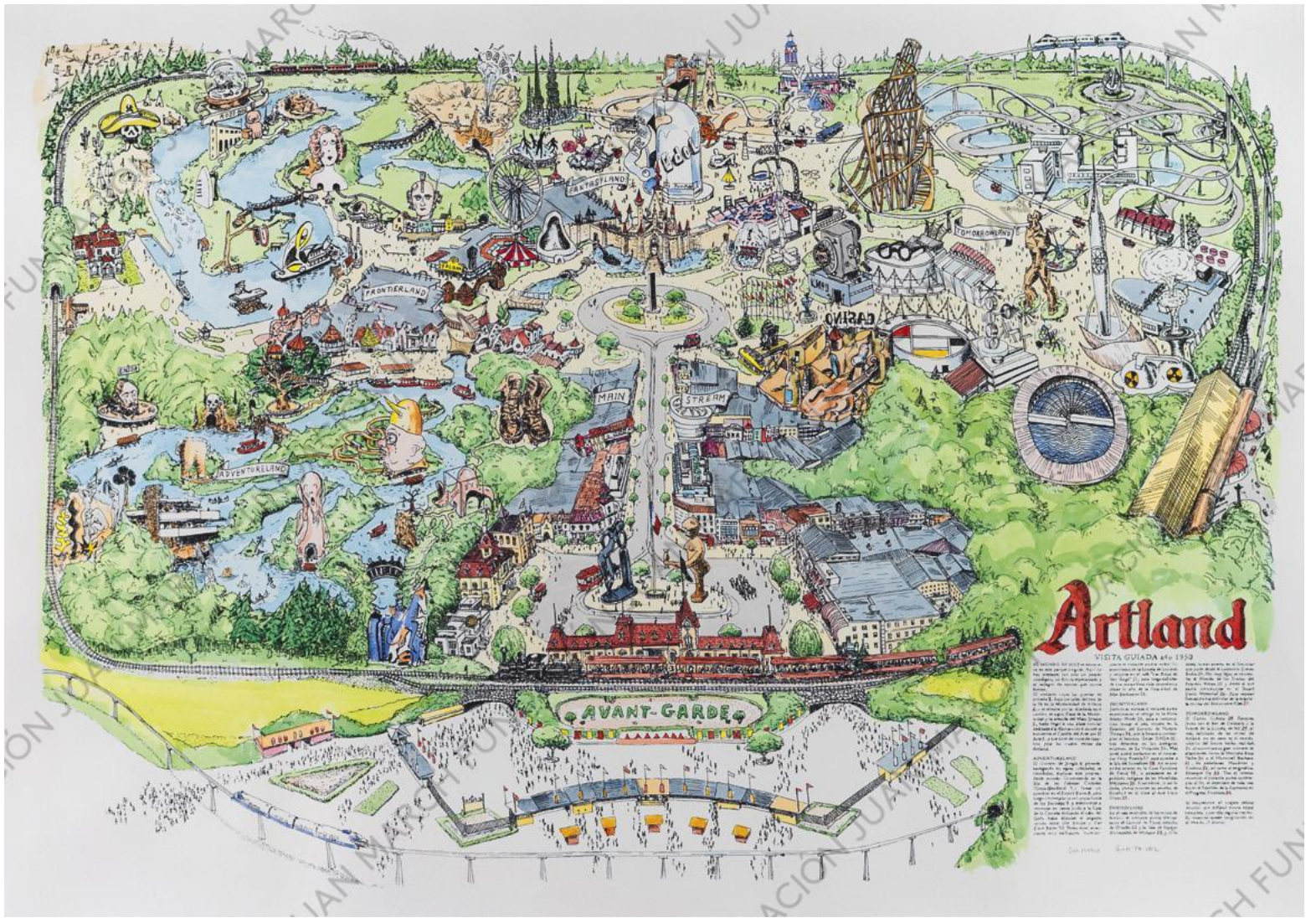
**Curro González**

*Artland 2010*, 2012

Serigrafía coloreada con acuarela sobre papel, 80 x 110,5 cm

Colección del artista

















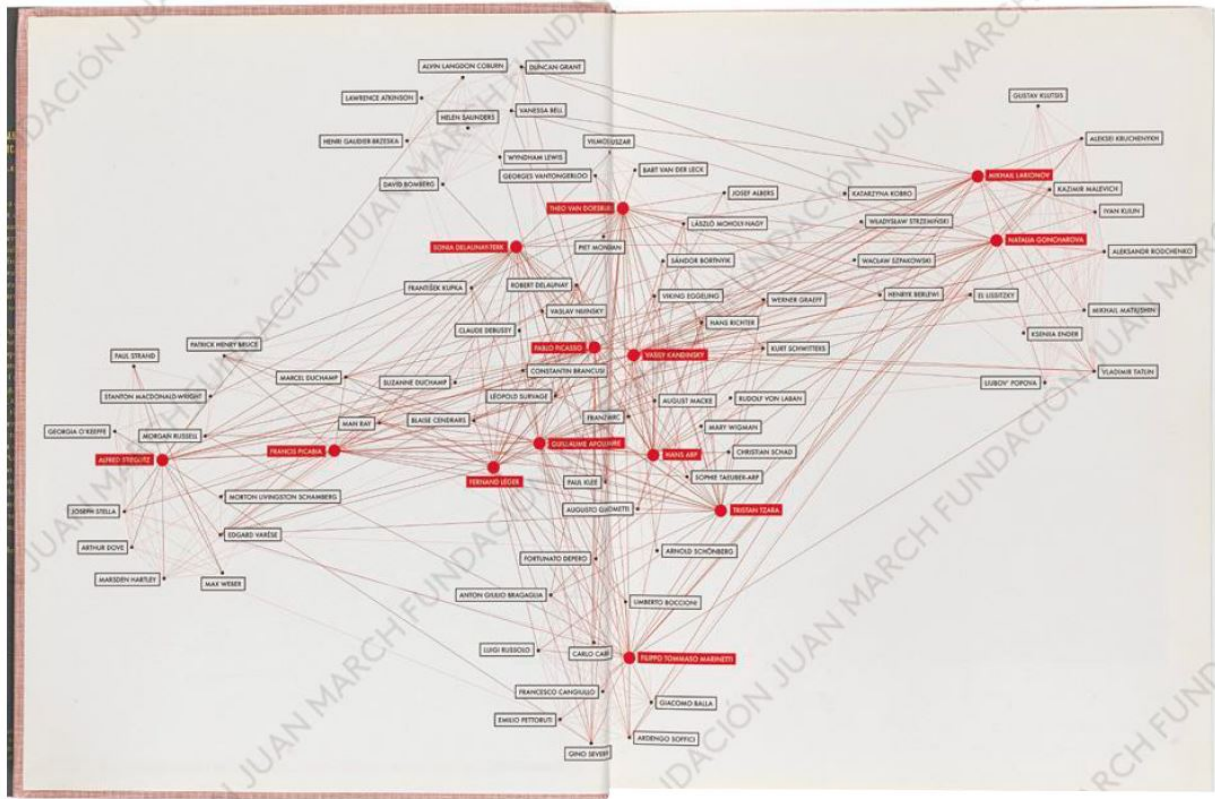
391

Leah Dickerman

Diagrama, en id., *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* [Inventando la abstracción, 1910-1925. Cómo una idea radical cambió el arte moderno]. Londres: Thames & Hudson, 2012, cubierta y guardas

Catálogo de exposición, 31,5 x 25 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



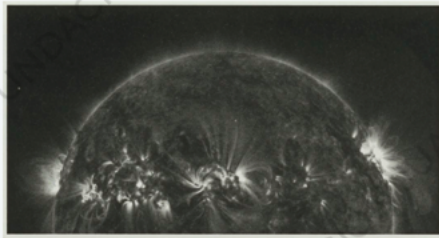
392\*

Michael Ann Holly y Julie Walsh

"Materiality" [Materialidad], en "Notes from the Field" [Notas desde el campo], en *Art Bulletin*, vol. XCV, n.º 1 (Nueva York, marzo de 2013), p. 15

Revista, 31 x 24,5 cm

16 ART BULLETIN MARCH 2013 VOLUME XCV NUMBER 1



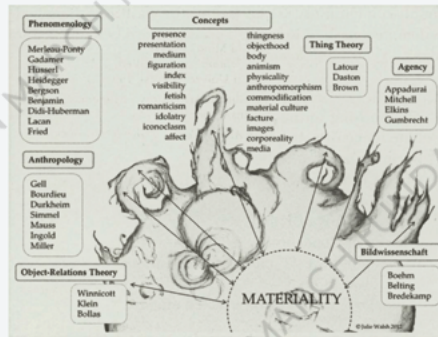
1 NASA/SDO/Goddard Space Flight Center Scientific Visualization Studio, wispy "plasma dancer" on the limb of the Sun, 2012 (photograph in the public domain)

embodied perception, emblemized by Maurice Merleau-Ponty's ode to the "flesh" of the world: "things and my body are made of the same stuff. . . . The eye lives in this texture as a man in his house."<sup>4</sup> Why not take "physicality as seriously as possible" (James Elkins)?<sup>5</sup> Works of art are wrapped round by their own materiality, to which embodied spectators respond. The exchange need not be about locating meaning. Materiality (even virtual?) is something that gets in the way of certain kinds of thinking, sometimes even looking—if looking involves seeing through to something that lies before or behind or beyond. Materiality is that which halts transparency.

At one time or another, anthropologists seemed to come to art historians' aid, at first through studies of material culture (culture comes from stuff; things make people) and eventually through concepts of agency (Alfred Gell).<sup>6</sup> If not precisely animate, objects are viewed as enlivened by their material passage through the lives and loves of people. And then there is an allied claim. At the beginning of the twenty-first century, distinctions among humans, animals, and other forms of life, from microbes to marigolds, no longer seem as clear-cut as they once did in the aftermath of the Enlightenment. "Quasi-subjects" and "quasi-objects" (Bruno Latour)<sup>7</sup> are made of the same stuff, the stuff of this planet (maybe even its stars), so as inquisitive humans we do not so much work *on* this world as *within* it (shades of Heidegger). "After all, the world is around me, not in front of me" (Merleau-Ponty).<sup>8</sup> As embodied spectators we can—and often do—animate material works of art as though they are living things, capable of communicating novel ideas and principled commitments back to us. Thing theory has lent a suggestive "as if" quality not only to significant physical objects but also, and especially, to powerful works of art.

Materiality is more than a medium. A medium is that which carries a visual message, and together—structure and image—they result in the thickness, the sensuous materiality of a work of art, a thing among other things. Yet in its physical vibrancy, its affect and effect, this special thing possesses a certain kind of agency. "Art historians may 'know' that the pictures they study are only material objects . . . but they frequently talk and act as if pictures had feeling, will, consciousness, agency, and desire" (W. J. T. Mitchell).<sup>9</sup>

And, finally, a note on this note. What if works of art are



2 Michael Ann Holly and Julie Walsh, *Materiality*, 2012 (photograph provided by the author)

not material objects at all but instead are seen through their representations? Not only digital and video arts but also many performance arts, some conceptual arts, and so on, would seem to possess a medium without corporeality. As Bill Brown has recently maintained, "no matter how variously the term may be deployed, *materiality* has come to matter with new urgency" because of the "threat" that digital media pose in a wide range of disciplines from film to the history of science.<sup>10</sup> I would argue, nevertheless, that because these digital images manifest themselves as presences, that is, even though many of them are regarded as disembodied, they exist in the form of "as if" presences with different ontologies made real in the material world. They enrich our perceptions, fill our consciousnesses, add to our experiences "as if" something substantive has transpired. New media extend and expand our optical capacities, exceed our visionary capacities. They have a "texture" and character all their own. The *National Geographic* writer unwittingly offers us a synonymous phrase for this immaterial, material universe when he characterizes the solar magnetic fields as composed of plasma, what he calls the "fourth state of matter,"<sup>11</sup> neither liquid, solid, nor gas. As Belting would assert, the fact that the image is neither here nor there does not mean it is immaterial. It is an event in the world, a substance that occasionally is substanceless, evinces tangibility sometimes without physical touch, and even might cunningly illustrate materiality without being material.

Michael Ann Holly is the Starr Director of the Research and Academic Program at the Clark Art Institute. Interested in the critical history of art, she published *The Melancholy Art* this winter with Princeton University Press [Research and Academic Program, the Clark Institute, Williamstown, Mass. 01267, mholly@clarkart.edu].

#### Notes

1. Timothy Ferris, "Sun Struck," *National Geographic*, June 2012, 36–53.
2. Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap (Princeton: Princeton University Press, 2011), 12.
3. Martin Heidegger, "The Origin of a Work of Art" (1960) and "The



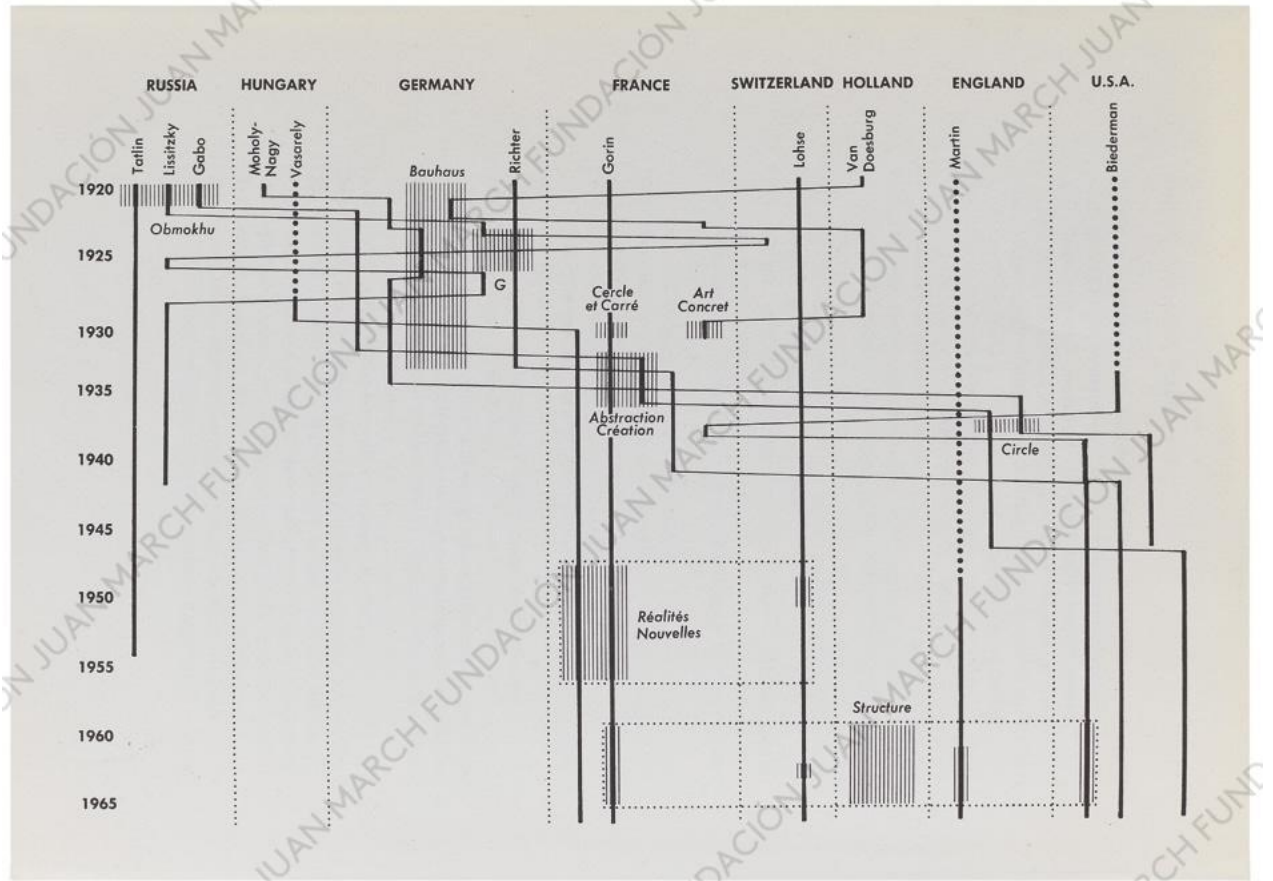
393

Stephen Bann

El movimiento de artistas constructivistas y la incidencia de la actividad del grupo en el periodo de 1920-1965, en *The Tradition of Constructivism* [La tradición del constructivismo]. Nueva York: The Viking Press, 2013 (1.ª ed. 1974), p. XVIII

Libro, 21 x 15,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



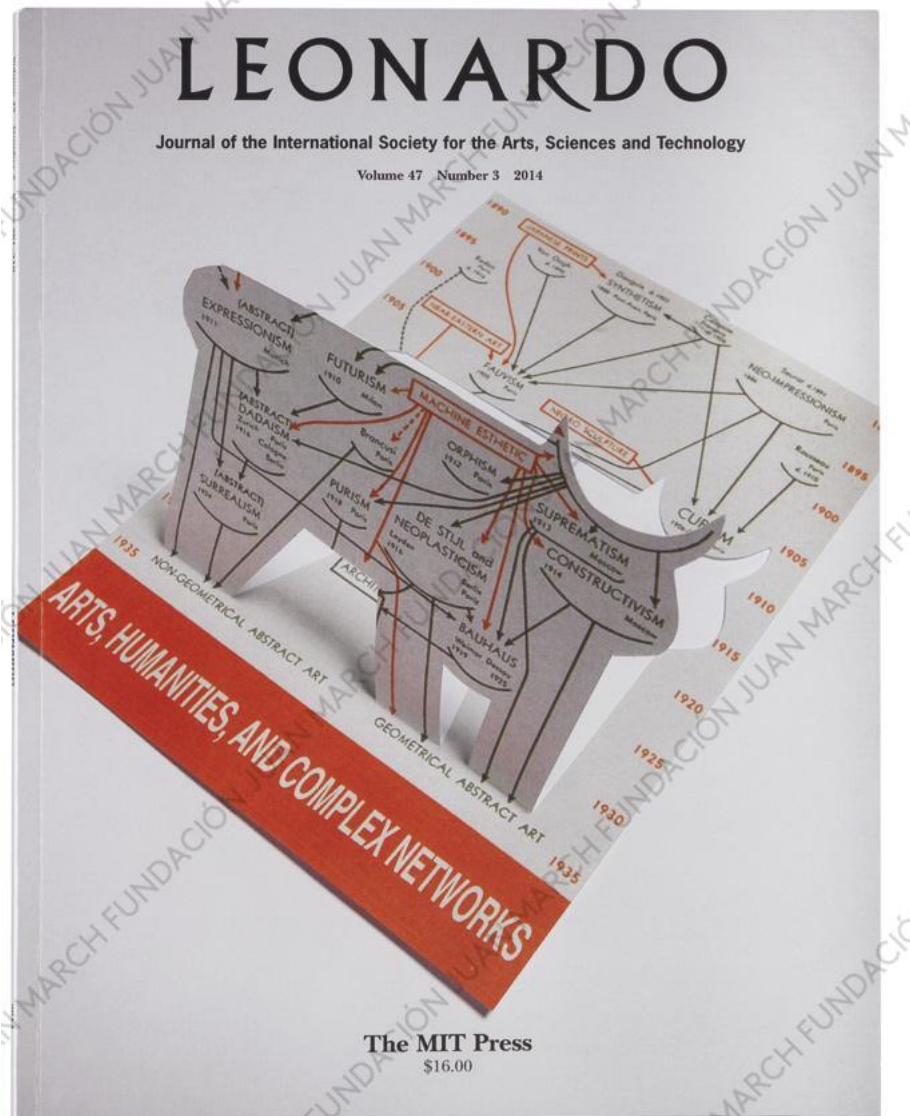
394

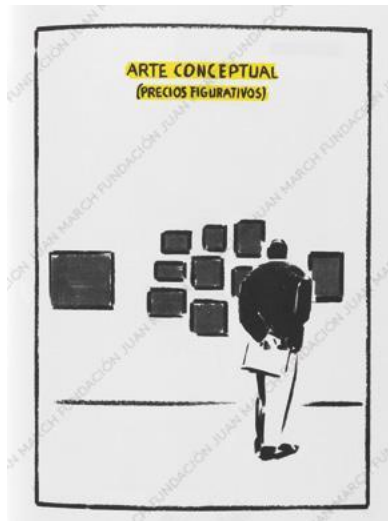
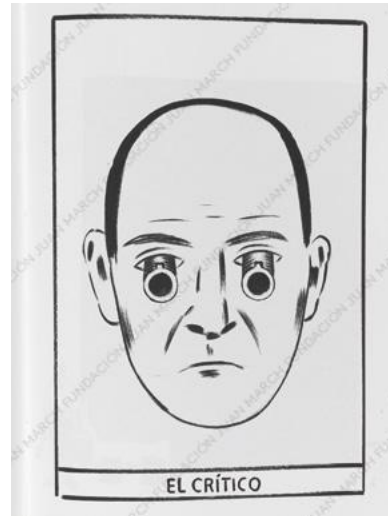
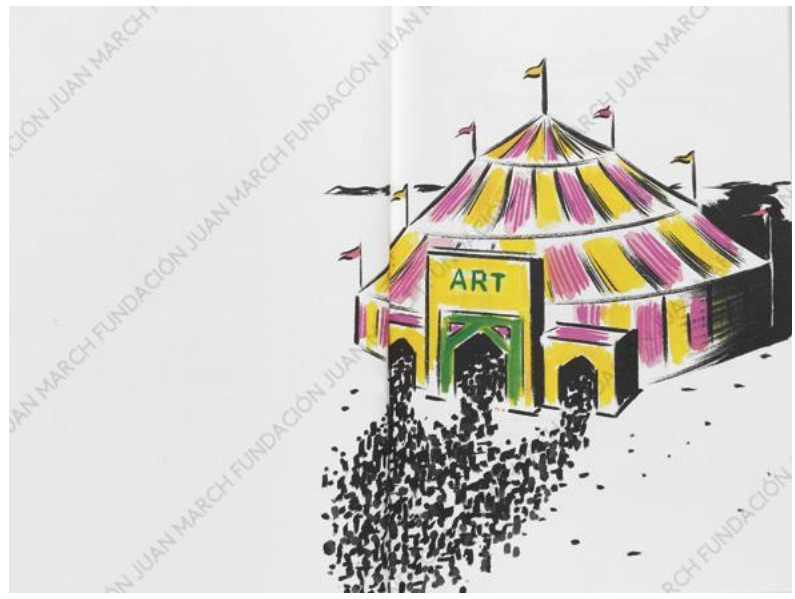
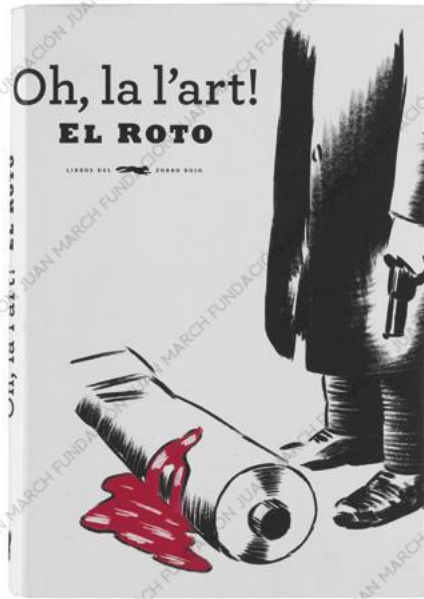
Belén Adamo y Santiago Ortiz

"Abstract Bull" [Toro abstracto], en *Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* [Leonardo. Revista de la Sociedad Internacional de las Artes, Ciencias y Tecnología], vol. XLVII, n.º 3 [Cambridge, Mass., 2014], portada

Revista, 28 x 21,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





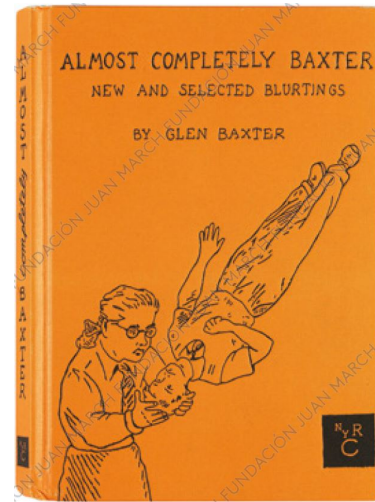
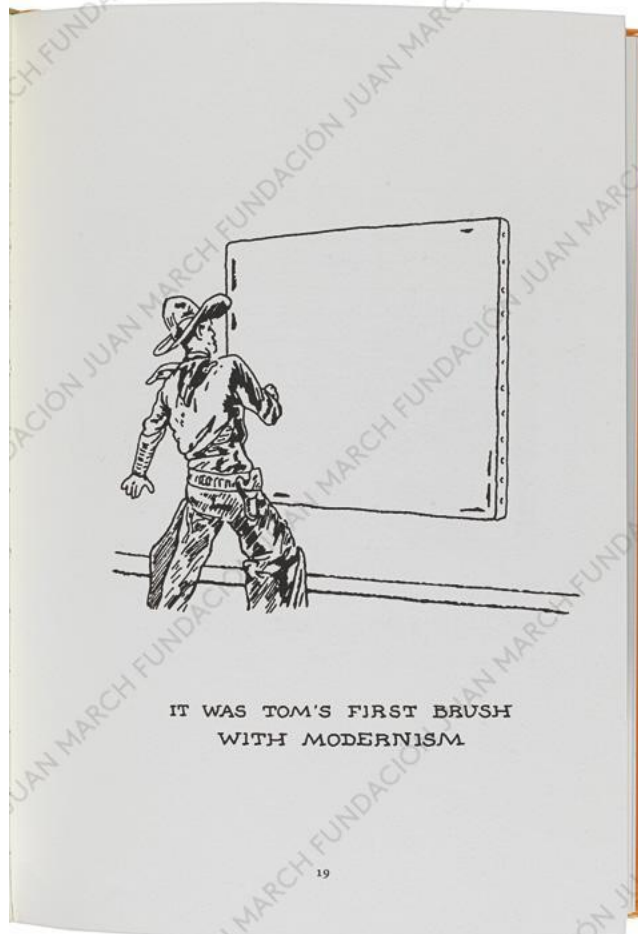


**Glen Baxter**

"It Was Tom's First Brush with Modernism" [Fue la primera toma de contacto de Tom con el modernismo], en id., *Almost Completely Baxter. New and Selected Blurtings* [Baxter casi al completo. Nuevos y selectos disparates]. Nueva York: New York Review of Books, 2016, cubierta y p. 19

Libro, 24 x 17 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

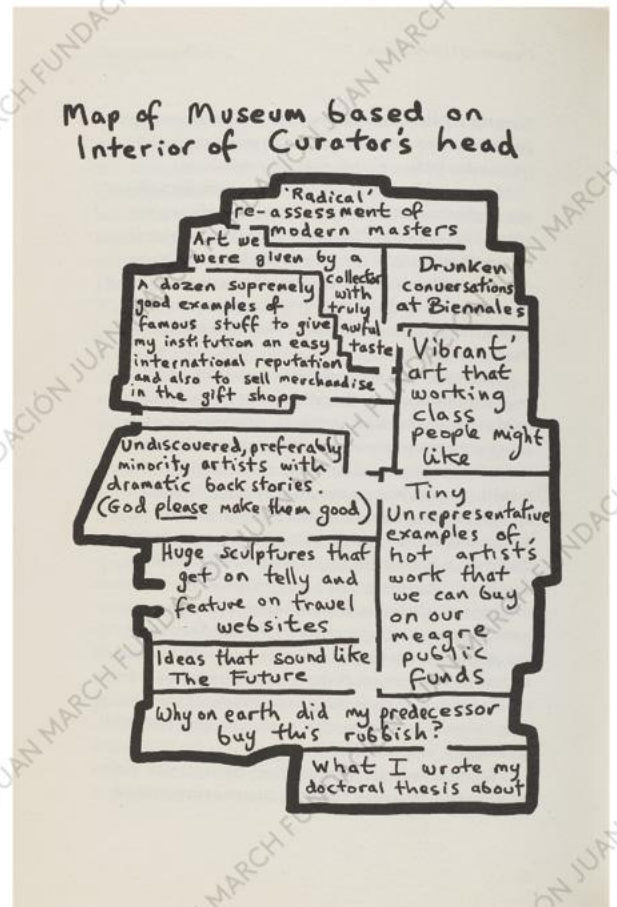
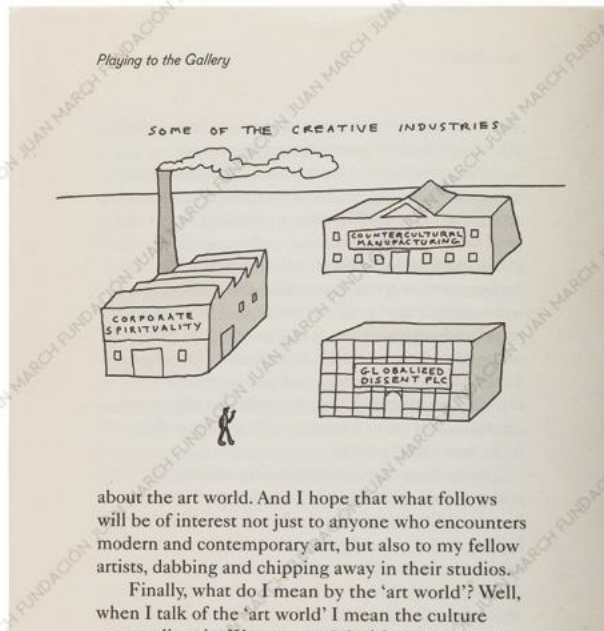
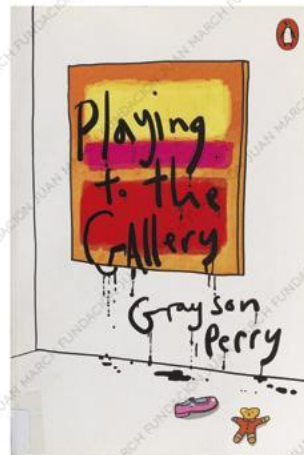


**Grayson Perry**

"Some of the Creative Industries" [Algunas de las industrias creativas] y "Map of the Museum based on Interior of Curator's head" [Mapa del museo en la mente del comisario], en id., *Playing to the Gallery* [De cara a la galería]. Londres: Penguin Books, 2016, cubierta y pp. 6 y 28

Libro, 20 x 13 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



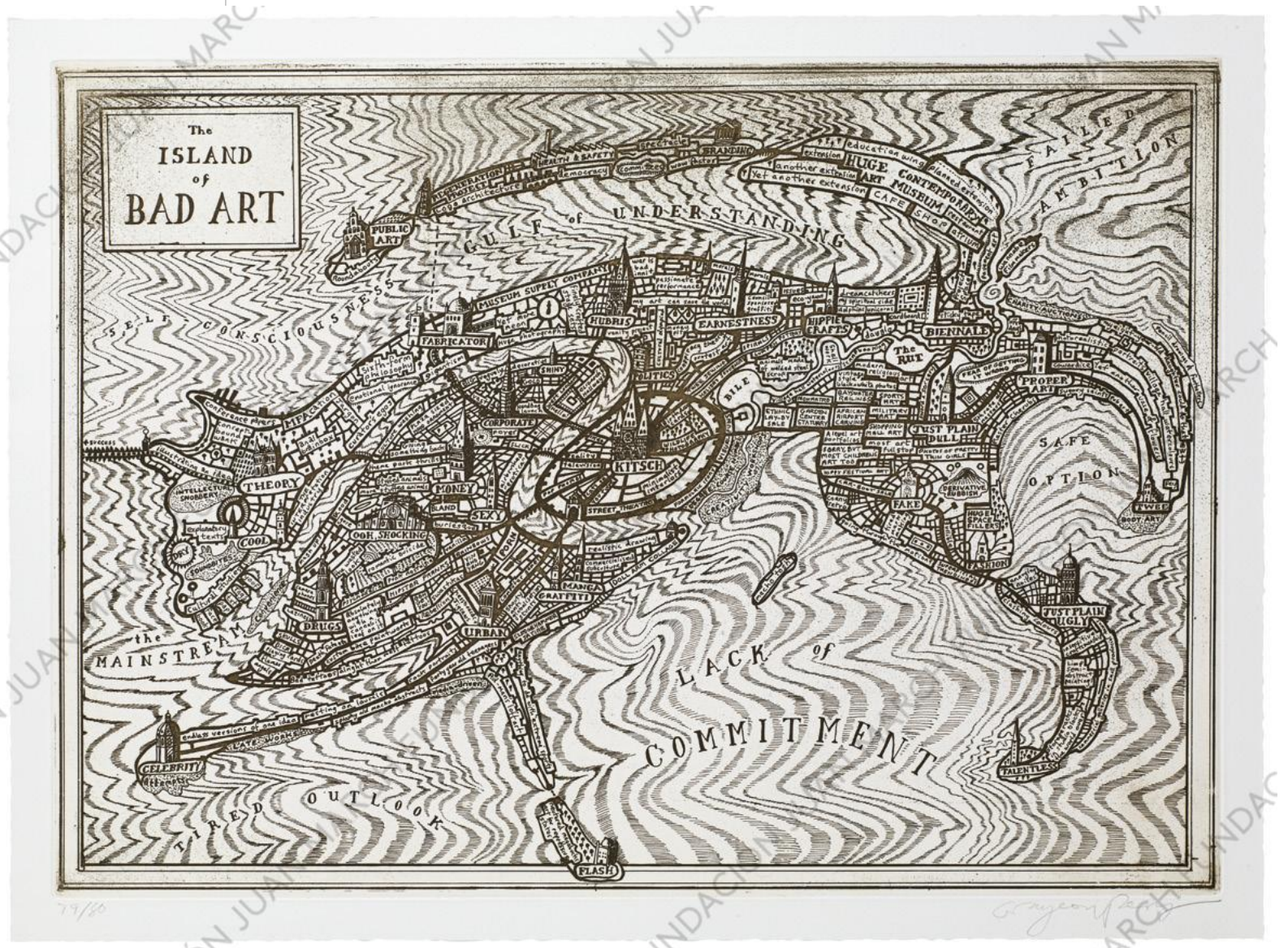


Grayson Perry

Island of Bad Art [Isla del Arte Malo], 2013

Aguafuerte, 64,2 x 79,2 cm

Paragon Press, Londres





# Sound Space Timeline

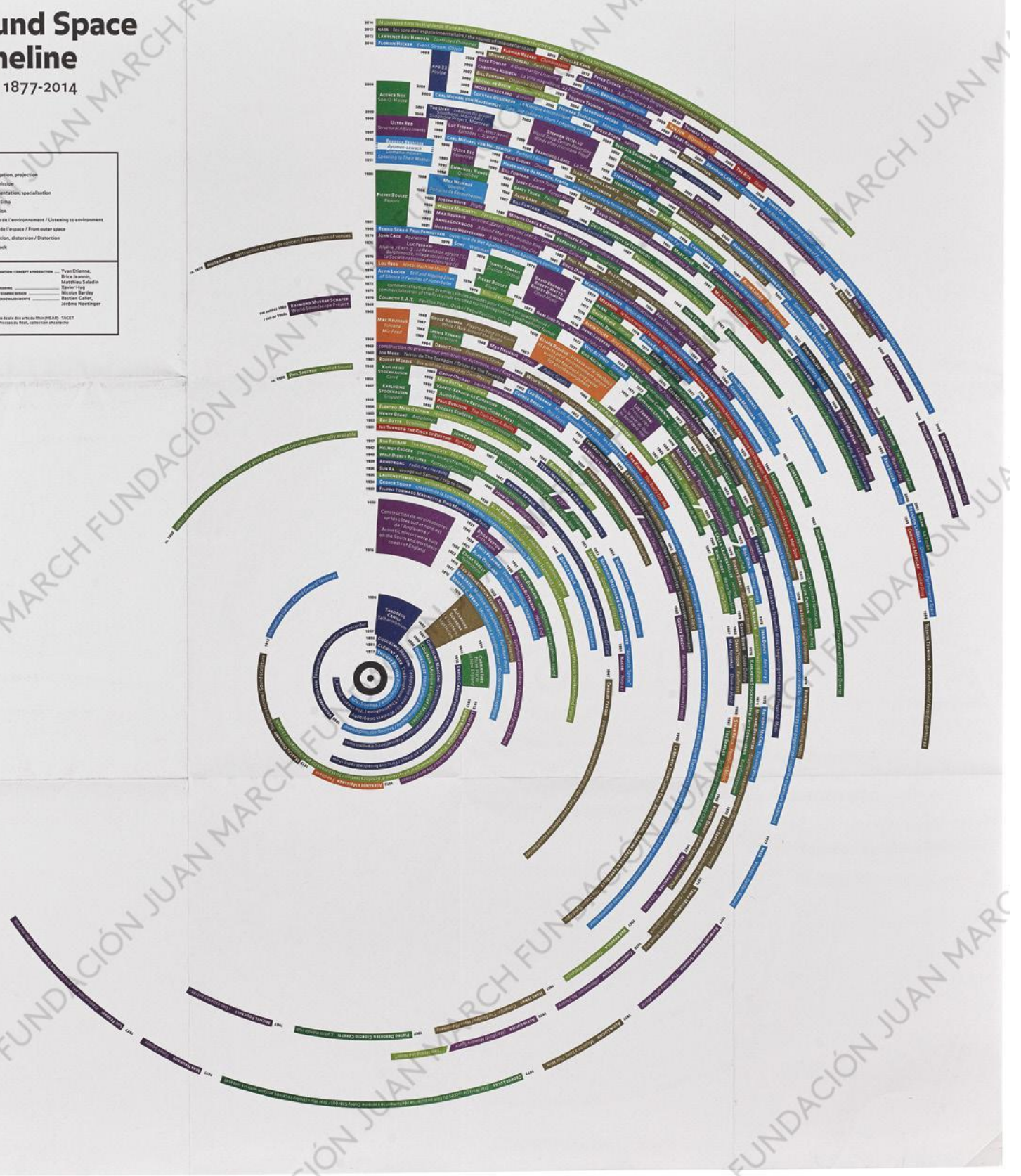
1877-2014

Légende	
Propagation, projection	Transmission
Acoustique, spatialisation	Échelle, Écho
Vibration	Équipe de l'environnement / Listening to environment
Yves de la Roche / From outer space	Acoustique, distorsion / Distortion
Feedback	

Yves Etienne	Yves Etienne
Brice Isenhardt	Brice Isenhardt
Mathieu Saladin	Mathieu Saladin
Xavier Hug	Xavier Hug
Isabelle Barbier	Isabelle Barbier
Bastien Cabret	Bastien Cabret
Johanne Neuhoffer	Johanne Neuhoffer

Musée d'Art et d'Archéologie de la Ville de Dijon, TACTE  
Les Presses du réel, collection photoacoustique



399

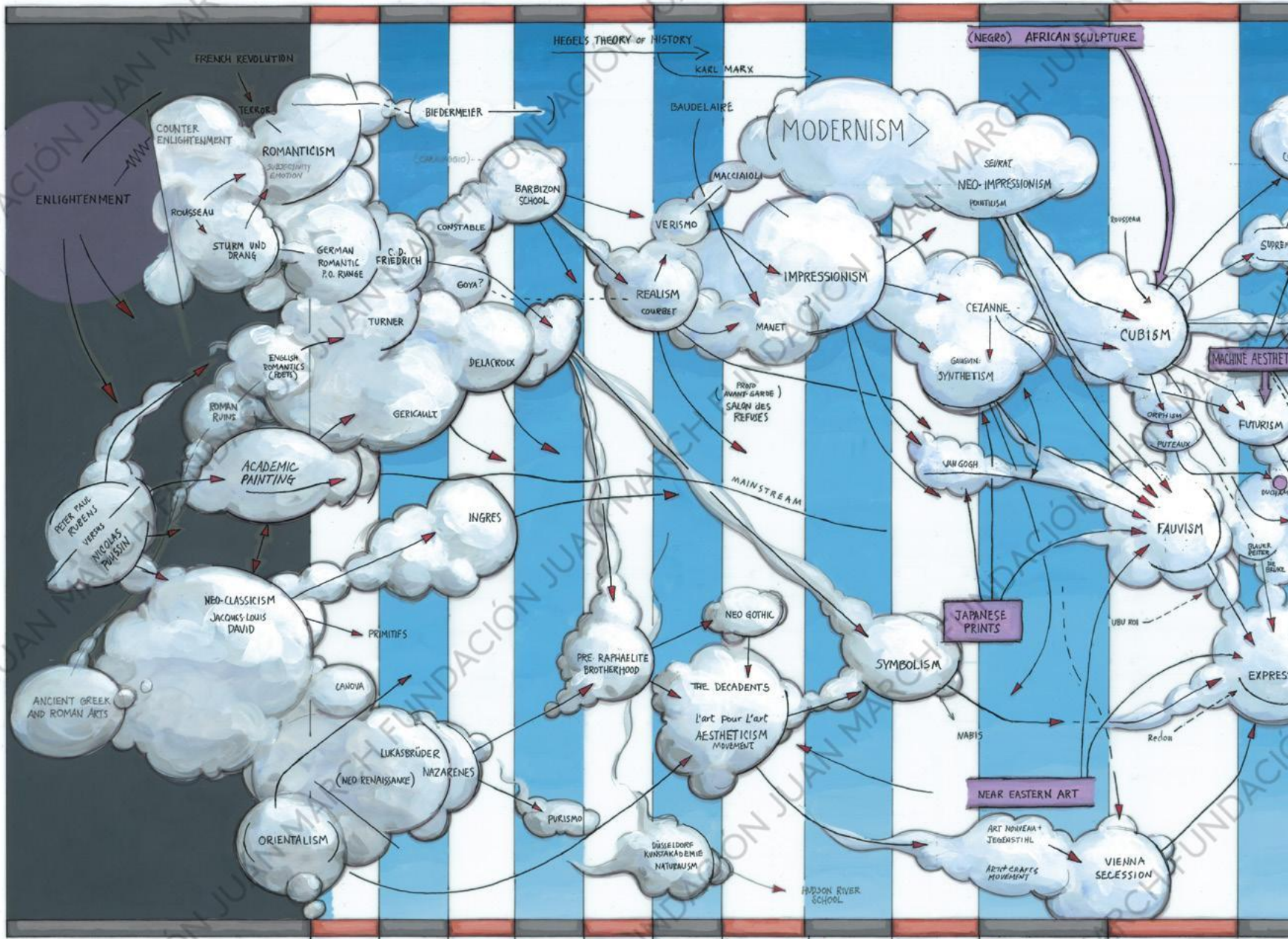
Yvan Etienne, Jeannin Brice y Matthieu Saladin (eds.)

"Sound Space Timeline"  
[Cronograma del espacio sonoro], en id., *Tacet: Sound in the Arts: De l'espace sonore = From sound space*. Dijon: Les Presses du réel, 2014

Cartel. Impresión offset, 66 x 61,5 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid





400\*  
**Ward Shelley**  
*Extended Narrative.*  
*Addendum to Alfred Barr,*  
*v. 1, 2014 [Narrativa*  
*extendida. Adenda a Alfred*  
*Barr, versión 1], 2014*  
 Óleo y tóner sobre Mylar,  
 60,3 x 142,9 cm  
 Cortesía del artista y Galería  
 Pierogi, Nueva York

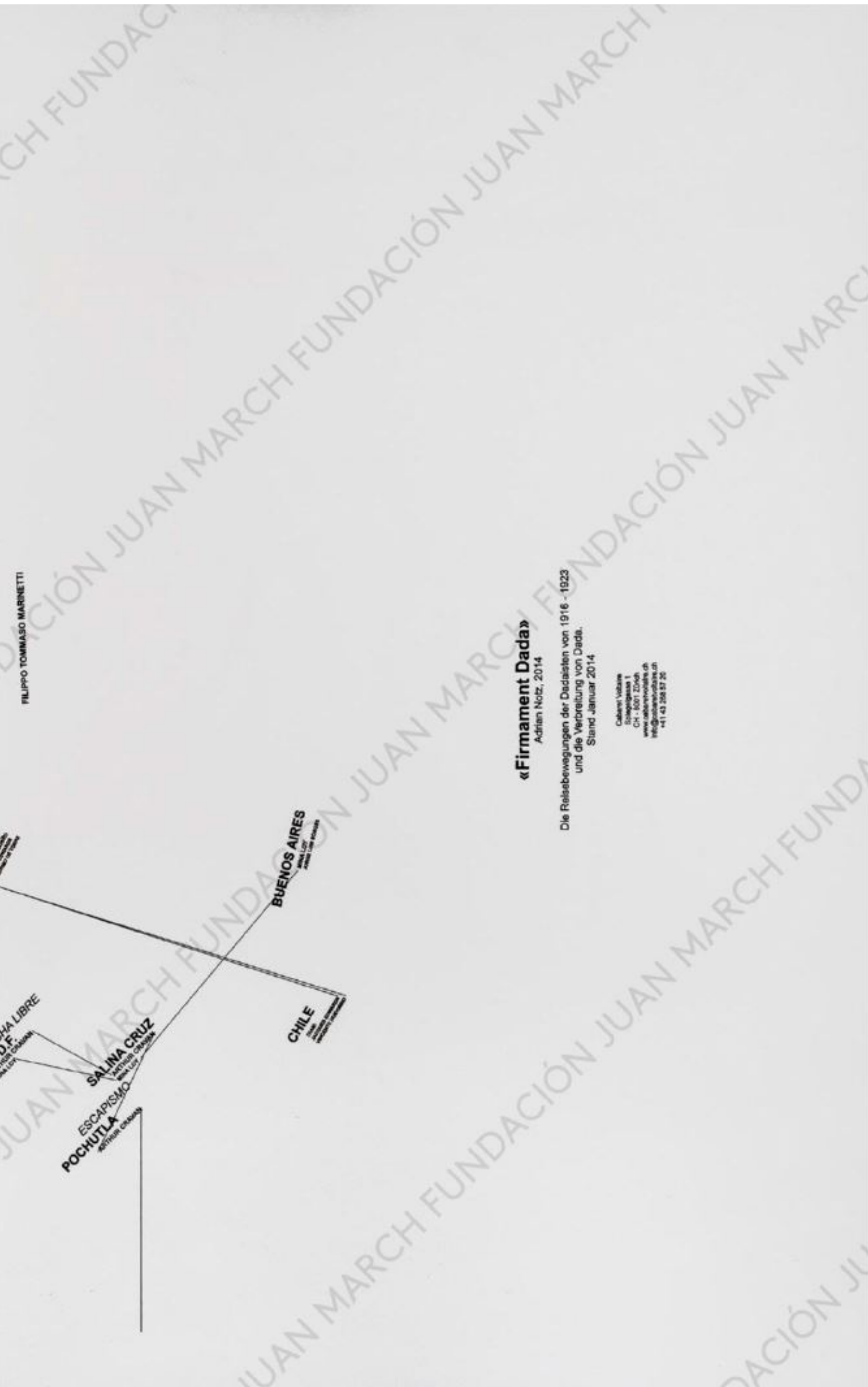












FILIPPO TOMMASO MARNETTI

**«Firmament Dada»**

Adrian Notz, 2014

Die Reisebewegungen der Dadaisten von 1916 - 1923  
und die Verbreitung von Dada.  
Stand Januar 2014

Cabernet Voltaire  
Schlegelgasse 1  
CH - 8001 Zürich  
www.cabernetvoltaire.ch  
info@cabernetvoltaire.ch  
+41 43 258 57 26

401

**Adrian Notz**

*Firmament Dada* [Firmamento Dada]. Cartel para el Cabaret Voltaire, Zürich, 2014

Impresión offset,  
116,5 x 83 cm

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid











William Powhida

A Solipsistic Artist's Map of the World [Mapa del mundo hecho por un artista solipsista], 2015

Acrílico y óleo sobre lienzo, 97 x 152 cm

Cortesía de William Powhida / Gallery Poulsen, Copenhagen





























# Relación de obras y documentos en exposición



---

## La historia del arte como arte visual, I (1562-1934)

---

**1\***  
**Filippo Baldinucci.** "Albero della casa di Cimabue" [Árbol genealógico de la familia Cimabue], en id., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell'Arti di Pittura, Scultura, e Architettura lasciata la rozzezza delle maniere Greca, e Gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione* [Noticias sobre los maestros del dibujo a partir de Cimabue, por las cuales se demuestra cómo y para quiénes las bellas artes de la pintura, la escultura y la arquitectura abandonaron la tosquedad de la manera griega y gótica y se han centrado en estos siglos a su antigua perfección]. Florencia: Per Santi Franchi, 1681, vol. I, p. 7 [XV]. Libro, 4º de fol. Biblioteca Nacional de España, Madrid

**2\***  
**Claude-Henri de Rouvroy.** "Tige de l'arbre scientifique de Bacon. | Tige du nouvel arbre scientifique" [Vástago del árbol científico de Bacon | Vástago del nuevo árbol científico], en Claude-Henri de Saint-Simon, *Esquisse d'une nouvelle encyclopédie, ou Introduction à la philosophie du dix-neuvième siècle; ouvrage dédié aux penseurs* [Esbozo de una nueva enciclopedia, o Introducción a la filosofía del siglo diecinueve; obra dedicada a los pensadores]. París: impr. de Moreaux [1810], portada y p. 9. Libro, 8º de fol. Bibliothèque nationale de France, París

**3\***  
**Roger de Piles.** "Noms des peintres les plus connus" [Nombres de los pintores más conocidos], en id., *Cours de peinture par principes* [Curso metódico de pintura]. París: Jacques Estienne, 1708, s/p [pp. 516, 519 y 520]. Libro, 12º de fol. Bibliothèque nationale de France, París

**4\***  
**Ferdinand Olivier.** Árbol genealógico del nuevo arte alemán (finales del siglo XVIII- principios del siglo XIX), en *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden, geordnet nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwey allegorische Blätter* [Siete áreas de Salzburgo y Berchtesgaden, ordenadas según los siete días de la semana, unidas por medio de dos hojas alegóricas], 1823, lám. 1. Litografía montada sobre tablero pintado y recubierto de oro, 45,4 x 56,6 cm. Cortesía de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

**5\***  
**Heinrich Meyer.** *Uebersicht der Geschichte der Kunst bei den Griechen, deren bekannteste Werke und Meister, so wie die noch vorhandenen und darauf Bezug habenden Denkmale. Nebst den gleichzeitigen Weltgebeheiten und den wichtigsten Erscheinungen im Gebiete der Wissenschaften, Literatur und Poesie* [Tabla sinóptica de la historia del arte griego, de sus obras y maestros más conocidos, así como de los monumentos conservados y sus referencias. Se incluyen también los acontecimientos mundiales contemporáneos y los fenómenos más importantes en los campos de las ciencias, la literatura y la poesía]. Dresde: Walther, 1826, tabla A. Libro, 2º de fol. Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

**6\***  
**Arcisse de Caumont.** "Tableau figuratif des variations de l'architecture religieuse depuis les V.º siècle, jusq'á la fin du XX.º" [Tabla sinóptica figurativa de las variaciones de la arquitectura religiosa desde el siglo V hasta finales del siglo XVII] (1828), en id., *Cours d'antiquités monumentales. Histoire de l'art dans l'Ovest de la France, depuis les temps les plus reculés jusq'au XVII siècle. Atlas. Quatrième partie: Architecture religieuse du Moyen Age* [Curso de antigüedades monumentales. Historia del arte en el oeste de Francia, desde los tiempos más antiguos hasta el siglo XVII. Atlas. Cuarta parte: Arquitectura sacra de la Edad Media]. París: Lance, 1831, vol. IV, lám. XLII. Litografía, 8º de fol. Bibliothèque Nationale de France, París

**7**  
**Bertall** (ilustrador), **Louis-Paul-Pierre Dumont**, **Alexandre de Pothey** y **Paul Riault** (grabadores). "République des Arts: Duel a outrance entre M. Ingres, le Thiere de la ligne, et M. Delacroix, le Proudhon de la couleur" [República de las artes: duelo a ultranza entre M. Ingres, el Thiere de la línea y M. Delacroix, el Proudhon del color], en *Le Journal pour rire*, 28 de julio de 1849, p. 3. Periódico, 60 x 43,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**8\***  
**Honoré Daumier.** *Combat des écoles. L'Idéalisme et le Réalisme* [Combate entre escuelas. El Idealismo y el Realismo], 1855. Litografía, 27 x 36 cm. Boston Public Library

**9**  
**Alphonse-Jules Wauters.** Árboles genealógicos de las grandes familias artísticas de la escuela flamenca, en id., *La Peinture flamande* [La pintura flamenca]. París: Ancienne Maison Quantin, 1883, cubierta y pp. 146-47, 162-63. Libro, 21 x 14 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**10**  
**Arcisse de Caumont.** "Classification des styles / Durée des styles" [Clasificación de los estilos / Duración de los estilos], en id., *Abécédaire ou rudiment d'archéologie* [Abecedario o rudimento de la arqueología]. Caen: F. Le Blanc-Hardel, 1886, portada y p. 2. Libro, 23 x 14 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**11**  
**Hermann Vogel.** "Die alte Eiche" [El viejo roble], en *Fliegende Blätter* [Hojas volanderas], vol. CXVII, n.º 2.979 (Múnich, 1902-1903), p. 101. Revista, 26 x 23,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**12**  
**Banister Fletcher.** "The Tree of Architecture, showing the main growth or evolution of the various styles" [Árbol de la arquitectura, en el que se muestra el desarrollo principal o la evolución de varios estilos], en id., *A History of Architecture on the Comparative Method, for the Student, Craftsman and Amateur* [Una historia de la arquitectura según el método comparativo, para el estudiante, el artesano y el aficionado]. Londres: B. T. Batsford, 1905 (5.º ed. rev. y amp. por Banister F. Fletcher), cubierta y p. III. Libro, 23 x 15 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**13**  
**Joseph Stany Gauthier.** "Graphique des Influences pour l'Antiquité et le Moyen Age" [Gráfico de las influencias de la Antigüedad y la Edad Media], en id., *Graphique d'histoire de l'art* [Gráfico de historia del arte]. París: Plon-Nourrit, 1911, cubierta y pp. 220-21. Libro, 25 x 16,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**14**  
**Paul Signac.** "Résumé des trois apports" [Resumen de las tres aportaciones], en id., *D'Eugène Delacroix au néo-Impressionnisme* [De Eugène Delacroix al neopresionismo]. París: H. Floury, 1911, portada y pp. 91-92. Libro, 22 x 15 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**15**  
**William Holman Hunt.** "List of Inmortals" [Lista de inmortales], en *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* [El Prerrafaelitismo y la Hermandad Prerrafaelita]. Londres: Chapman and Hall, vol. I, 1913 (2.º ed. rev. con notas del autor por M. E. H.-H.), portada y p. 111 (ed. facsímil: Dehli, India: Facsimile Publisher, 2018). Libro, 22 x 14 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**16**  
**Umberto Boccioni.** Diagrama de los principales periodos de la historia del arte, en *Pittura, scultura futuriste (dinamismo plastico). Con 51 riproduzioni, quadri, sculture di Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini-Soffici* [Pintura, escultura futuristas (dinamismo plástico). Con 51 reproducciones, cuadros, esculturas de Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini-Soffici]. Milán: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914, cubierta y pp. 82-85. Libro, 20,2 x 14 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006670/000]

**17**  
**Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Ugo Piatti.** *Sintesi futurista della guerra* [Síntesis futurista de la guerra] (firmado en Milán, 20 de septiembre de 1914). Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1914, portada e interior. Folleto, 29 x 23 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006831/000]

**18**  
**Francis Picabia.** "Construction moléculaire" [Construcción molecular], en 391, n.º 8 (Zúrich, febrero de 1919), portada. Revista, 43,6 x 27,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006655/008]

**19**  
**Francis Picabia.** "Mouvement Dada", en *Anthologie Dada*, n.º 4-5 (Zúrich, mayo de 1919), portada y p. 4. Revista, 28 x 19 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005444/004]

**20**  
**Max Deri.** "Tabelle der Lebenslinien: Frankreich" [Tabla sinóptica de las líneas vitales: Francia] y "Tabelle der Lebenslinien: Deutschland" [Tabla de las líneas vitales: Alemania], en id., *Die Malerei im XIX Jahrhundert* [La pintura en el siglo XIX]. Berlín: Paul Cassirer, 1919, vol. II, portada y tablas II y III. Libro, 25 x 19 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**21**  
**Félix Fénéon.** «Les deux routes» [Las dos rutas], en *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique* [El espíritu nuevo: revista internacional de estética], n.º 1 (París [1920]), portada y pp. 57-58. Revista, 25,3 x 16,6 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007641/002]

**22\***  
**Anónimo.** *Stammbaum der düsseldorfer Malerschule* [Árbol genealógico de la Escuela de Pintura de Düsseldorf], c. 1920. *Gouache*, 155 x 123 cm. Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf [Inv.: C 12105]

**23**  
**Anónimo.** “List de liquides” [Listado de liquidaciones] y “Les Premiers et les derniers” [Los primeros y los últimos], en *Littérature* [Literatura], vol. III, n.º 18 (París, marzo de 1921), portada y pp. 1 a 3. Revista, 21,4 x 13,6 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 008317/006]

**24**  
**Charles Rufus Morey y John Shapley.** “Diagram to Illustrate the Evolution of Style in Early Medieval Art” [Diagrama que ilustra la evolución del estilo en el arte medieval temprano], en “The Sources of Mediaeval Style” [Las fuentes del estilo medieval], *The Art Bulletin* [Boletín del arte], vol. VII, n.º 2 (Nueva York, diciembre de 1924), portada y p. 50. Revista, 31 x 24,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**25\***  
**Alfred H. Barr, Jr.** Diagrama con una cronología de los grabadores al norte de los Alpes incluido en una carta a Paul J. Sachs, 1925. Harvard Art Museums Archives, Harvard University, Cambridge (MA), Paul J. Sachs Papers (HC 3), carpeta 108 [Inv.: HC.3.11]

**26**  
**Hans Arp y El Lissitzky.** *Kunst Ism 1914-1924* [Los ismos del arte, 1914-1924]. Erlebach (Zúrich); Múnich; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925, cubierta y pp. VI, VII, 1, 12-13. Libro, 26,5 x 20,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007023/000; 007599/000]

**27\***  
**G. Fattorusso.** *Italian Schools of Painting. The Renaissance in Italy* [Escuelas italianas de pintura. El Renacimiento en Italia]. Florencia: G. Fattorusso, 1930. Libro, 36 x 50 cm (libro), 18 x 13 cm (diagrama pegado). Getty Research Institute, Los Angeles

**28\***  
**Kazimir Malévích.** Plano explicativo y serie de veintidós tablas analíticas para el estudio de la cultura pictórica, c. 1925-27. The Museum of Modern Art, Nueva York (tablas 1, 3, 5, 6 y 16) [Inv.: 820-824.1935]. Colección del Stedelijk Museum, Ámsterdam (tablas 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 y 22) [Inv.: A 33381(2-18)]

**Plano explicativo de la disposición de las tablas analíticas, 1927.** Lápiz y tinta china sobre papel, 35 x 73 cm. Colección del Stedelijk Museum, Ámsterdam [Inv.: A 33381(01)]

**Tabla 1.** “Ejemplo del análisis de formas de los cuatro elementos del cubismo: cómo se obtienen fragmentos, relaciones y líneas”, c. 1925. *Collage*, lápiz y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm; **Tabla 2.** “Un ejemplo del estudio del comportamiento pictórico desde el punto de vista del color y la forma (segundo estadio del cubismo)”, 1927. *Collage* y acuarela sobre papel, 72 x 95,5 cm; **Tabla 3.** “Segundo estadio del cubismo: 1. El elemento complementario de la forma; 2. Estructura de la pintura; 3. El elemento complementario en el círculo cromático”, c. 1925. *Collage*, lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm; **Tabla 4.** “Elementos complementarios del impresionismo, cézanimismo, cubismo, futurismo y suprematismo y sus espectros correspondientes, según el esquema constructivo y la mezcla de los elementos pictóricos de cada estilo”, 1927. *Collage*, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 5.** “El grado de desarrollo del elemento complementario ofrece la posibilidad de clasificar cada sistema pictórico en estadios”, c. 1925. *Collage*, lápiz, gelatina de plata y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm; **Tabla 6.** “Transformación pictórica de la naturaleza bajo la influencia del elemento complementario”, c. 1925. *Collage*, lápiz, gelatina de plata y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm; **Tabla 7.** “Tabla de las fórmulas de los elementos complementarios. La ordenación de los elementos complementarios según el comportamiento pictórico del artista da como resultado una tabla con

una serie de signos que definen la cultura al completo”, 1927. *Collage* y acuarela sobre papel, 72 x 95,5 cm; **Tabla 8.** Estructura de la pintura y estructura del color, 1927. *Collage* sobre papel, 69,5 x 98 cm; **Tabla 9.** Independencia de las ideologías en el arte nuevo, 1927. *Collage* y tinta china sobre papel, 71,5 x 103 cm; **Tabla 10.** “1. Gráfico de la clasificación de los estímulos cromáticos en el proceso creador del artista; 2. Un detalle del mismo gráfico”, 1927? *Collage*, lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 102,5 cm; **Tabla 11.** “Desarrollo en detalle del gráfico n.º 9”, 1927. *Collage*, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 102,5 cm; **Tabla 12.** “Ejemplos de combinación según la tabla n.º 4”, 1927. *Collage*, lápiz y acuarela sobre papel, 72 x 103 cm; **Tabla 13.** “Desarrollo en detalle del gráfico n.º 9 ilustrado sobre la base del gráfico n.º 11”, 1927. *Collage* y tinta china sobre papel, 72 x 103 cm; **Tabla 14.** Efecto de los estímulos cromáticos en la percepción del color, 1927. *Collage*, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 102,5 cm; **Tabla 15.** Relación entre la percepción pictórica del motivo y el entorno del artista en el naturalismo, el impresionismo y el cezanismo, 1927. *Collage* sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 16.** Relación entre la percepción pictórica del motivo y el entorno del artista en el cubismo, el futurismo y el suprematismo, c. 1925. *Collage*, lápiz, gelatina de plata y tinta china sobre papel, 72,5 x 98,5 cm; **Tabla 17.** “Esclarecimiento de la imagen y desarrollo de la imagen”, 1927. Tinta china sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 18.** “Resultados directos. Esclarecimiento de la imagen, tabla I: Ejemplo del trabajo desarrollado en la práctica por dos individuos de diferente orden de sensibilidad según el nuevo método”, 1927. *Collage*, lápiz y acuarela sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 19.** “Resultados obtenidos mediante la experimentación. Esclarecimiento de la imagen, tabla II”, 1927. *Collage*, lápiz, acuarela y tinta china sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 20.** “Fijación del diagnóstico según las conclusiones obtenidas. Esclarecimiento de la imagen, tabla III”, 1927. Tinta china sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 21.** “El desarrollo de la imagen. El individuo”, 1927. Tinta china sobre papel, 72 x 98 cm; **Tabla 22.** Desarrollo histórico del nuevo arte (1880-1926) y las conclusiones derivadas de él en Occidente y Rusia, 1927. Acuarela y tinta china sobre papel, 69 x 104 cm

**29\***  
**Ivan Matsa.** “Az új művészet és irodalom társadalmi eredete” [Origen social del nuevo arte y literatura] y “A társadalmi kényszerítő erők felállása” [La emergencia de las fuerzas sociales], en id., *A mai Európa művészete* [El arte de la Europa contemporánea]. Budapest: Petöfi Irodalmi Múzeum (1926), 1978, pp. 55 y 138 (ed. original en ruso). Libro, 19,5 x 14 cm. Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin

**30**  
**Fortunato Depero.** *Depero Futurista 1913-1927.* Milán; Nueva York; París; Berlín: Italiana Dinamo-Azari, 1927, cubierta y pp. 55, 57 y 59. Libro, 24,5 x 31,9 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006788/000]

**31**  
**Amédée Ozenfant.** *Art.* París: Jean Budry & Cie, 1928, cubierta y páginas interiores (s/p). Libro, 24,5 x 16 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007600/000]

**32\***  
**Anónimo.** Vistas *in situ* de los paneles utilizados por Aby Warburg para ilustrar el ciclo de conferencias *Urworte leidenschaftlicher Gëbardensprache* [Palabras primigenias del lenguaje gestual patético] pronunciadas en la Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo entre el 29 de enero y el 12 de febrero de 1927, y detalles (de izquierda a derecha): 1. “Verfolgung (Daphne) / Verwandlung (Actaeon)” [Transformación (Dafne) / Persecución (Acteón)]; 2. “Raub (Proserpina)” [Rapto (Proserpina)]; 3. “Opferort (Orpheus)” [Muerde sacrificial (Orfeo)]; 4. “Menschenopfer Medea” [Sacrificio humano (Medea)]; 5. “Opfertanz / Klage” [Danza de

la víctima / Lamento]; 6. “Sieg” [Triunfo]; 7. Sin título [Sandro Boticelli, *El nacimiento de Venus* (1486) y *Alegoría de la abundancia* (c. 1470-80)]; y Baccio Baldini (atribuido), *Venus y sus hijos* (1465). Warburg Institute Archive, Londres

**33**  
**László Moholy-Nagy.** “Stilrhythmk nach Dr. Georg G. Wieszner” [Estilo rítmico según el doctor Georg G. Wieszner], en Georg Gustav Wieszner, *Der Pulsschlag deutscher Stilgeschichte. I. Teil: Von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert* [El pulso de la historia de los estilos alemanes. Parte 1: De los orígenes al siglo XVII]. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1929, cubierta, portada (doble) y pp. 16-17, 50-51. Libro, 31 x 21,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**34**  
**André Breton y René Magritte.** “Les mots et les images” [Las palabras y las imágenes], en *La Révolution surréaliste* [La revolución surrealista], n.º 12 (París, diciembre de 1929), portada y pp. 31-32. Revista, 29 x 20 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006426/011]

**35**  
**Anónimo.** “Lissez / Ne lisez pas” [Lea / No lea], en *Livres surréalistes et publications surréalistes* [Libros surrealistas y publicaciones surrealistas]. París: José Corti [1931], portada y p. 16. Catálogo de publicaciones, 22,4 x 14 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006594/000]

**36\***  
**Joaquín Torres García.** *Álbum Structures* [Estructuras], 1932, páginas interiores. Tinta, ténpera y papeles cortados y pegados sobre papel y cartón, 24 x 19 cm. Museo Torres-García, Montevideo

**37**  
**Otto Neurath (autor) y Gerd Arntz (diseño).** *Gesellschaft und Wirtschaft. 100 farbige Tafeln. Bildstatistisches Elementarwerk des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien* [Sociedad y economía. 100 láminas en color. Pictogramas estadísticos básicos del Museo de Economía y Sociedad de Viena], Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts AG, 1930, lám. 26: “Heeresstarken in der Neuzeit” [Fuerzas del ejército moderno]; lám. 32: “Einfuhrhandel nach Westund Mitteleuropa” [Comercio de importación de Europa Occidental y Central] y lám. 55: “Handelsmarinen der Erde” [Marinas mercantes del mundo]. Impresión fotomecánica, 30,6 x 58,4 cm (caja); litografías, 30,5 x 45,7 cm. Colección Merrill C. Berman, Nueva York

**38**  
**Miguel Covarrubias.** *The Tree of Modern Art Planted 60 Years Ago* [El árbol del arte moderno plantado hace 60 años], reproducción del original de 1933. Cartel, 74,5 x 55 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**39**  
**Miguel Covarrubias.** “The Tree of Modern Art-planted 60 Years Ago” [El árbol del arte moderno plantado hace 60 años], en *Vanity Fair*, vol. XL, n.º 3 (Nueva York, mayo de 1933), portada y pp. 36-37. Revista, 32 x 24,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**40**  
**The Family Tree of American Painting** [Árbol genealógico de la pintura americana], desplegable para las pruebas de *Art in America: From 1600 to 1865. An illustrated guide for a national radio broadcast from February 3 to May 19, 1934.* Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1934. Desplegable montado sobre tabla, 40,6 x 20,5 cm. The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York

**41\***  
**Alfred H. Barr, Jr.** Comparativa de los dos diagramas “Torpedo” elaborados para ilustrar la colección permanente ideal del MoMA, 1933 (arriba) y 1941 (abajo), en el Advisory

*Committee Report on Museum Collections* [Informe del comité asesor sobre colecciones del museo], 1941. Impresión offset, 20,3 x 29,2 cm. Alfred H. Barr, Jr. Papers, 9a.15. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York [Inv.: MA70]

**42a\***  
**Alfred H. Barr, Jr.** Bocetos preparatorios para el diagrama de la evolución estilística del arte de 1890 a 1935 que ilustraría la sobrecubierta del catálogo *Cubism and Abstract Art*, c. 1928-36. Lápiz sobre papel, 20,6 x 27,6 cm y 27,6 x 20,6 cm. Alfred H. Barr, Jr. Papers. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York [Inv.: MA209; MA 491; MA595; MA553]

**42b\***  
**Alfred H. Barr, Jr.** Ejemplar de la sobrecubierta del catálogo de *Cubism and Abstract Art* con correcciones y añadidos manuscritos. Alfred H. Barr, Jr. Papers, 3. C. 4. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York [Inv.: MA209]

## Alfred H. Barr, Jr.: una genealogía para el arte moderno (1936)

**43**  
**Alfred H. Barr, Jr.** Diagrama de la evolución estilística del arte de 1890 a 1935, en *Cubism and Abstract Art* [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de marzo-19 de abril de 1936]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936, sobrecubierta (diagrama) y cubierta. Libro, 26 x 20 cm. Archivo Lafuente. Colección Adolfo Autric

**44**  
**Utagawa Toyokuni I (autor) y Yamatoya Jūbei (editor).** Viaje en palanquín, de la serie *Fūryū yatsushi nana Komachi* [Versiones satíricas de los Siete episodios de la vida de [la poetisa] Komachi], estampa japonesa *ukiyo-e* del periodo Edo (1615-1868), c. 1812-14. Xilografía en color sobre papel japonés, 38 x 26 cm. Colección Bujalance

**45**  
**Utagawa Kunisada (Utagawa Toyokuni III) (autor) y Takadaya Takezō (editor).** Estación seis: Ōsaka, entre Totsuka y Fujisawa (retrato del actor Onoe Kikujirō II, como Ōsaka), de la serie *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* [Las cincuenta y tres estaciones de la ruta Tōkaidō [de Tokio a Kioto]], estampa japonesa *ukiyo-e* del periodo Edo (1615-1868), 1852. Xilografía en color sobre papel japonés, 26 x 38 cm. Colección Bujalance

**46**  
**Paul Cézanne.** *Baigneurs au repos* [Bañistas en reposo], c. 1875. Óleo sobre lienzo, 35 x 46 cm. Ville de Genève, Musées d’art et d’histoire, Ginebra. Depósito de la Fondation Jean-Louis Prevost, Ginebra [Inv.: 1985-0017]

**47**  
Dos tablillas paleobabilónicas con escritura cuneiforme sumeria, 1860 a. C. Terracota, 8 x 8 x 4 cm c/u. Colección particular

**48**  
Cono de Gudea, 2100 a. C. Terracota, 13 cm. Colección particular

**49**  
**Anónimo**  
Cartel de la *Exposition d’antiquités orientales. Feuilles de Tello, de Suse et de Syrie* [Exposición de antigüedades orientales. Excavaciones de Tello, Susa y Siria], en el Musée de l’Orangerie des Tuileries, 1930. Litografía, 59 x 48 cm. Colección particular



**50**  
**Adolf Loos.** "Grand-Hotel Babylon, 1923", en *ReD: Revue Svazu Moderni Kultura "Devetsil"* [ReD: Revista de la Unión de la Cultura moderna "Devetsil"], vol. 1, n.º 10 (Praga: Odeon, julio de 1928), portada. Revista, 23,5 x 18,4 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007350/010]

**51**  
**Christian Zervos** (autor) y **Horacio Coppola** (fotografías). *L'Art de la Mésopotamie: de la fin du quatrième millénaire au XV siècle avant notre ère* [El arte de Mesopotamia. De finales del cuarto milenio al siglo XV a. C.]. París: Éditions Cahiers d'art, 1935, cubierta y páginas interiores. Libro, 33 x 26 cm. Colección particular

**52**  
**Utagawa Hiroshige** (Andō Tokutarō) (autor) y **Tsutaya Kichizō** (editor). Hamamatsu, meisho zazana no matsu [Estación treinta: Hamamatsu, paisaje de pinos], de la serie *Gojūsan tsugi meisho zue* [Vistas famosas de las cincuenta y tres estaciones] (Tōkaidō vertical), estampa japonesa ukiyo-e del periodo Edo (1615-1868), 1855. Xilografía en color sobre papel japonés, 26 x 38 cm. Colección Bujalance

**53**  
**Utagawa Hiroshige** (Andō Tokutarō) (autor) y **Tsutaya Kichizō** (editor). *Hiratsuka, Banyūgawa funewatashi Oyama enbō* [Estación ocho: Hiratsuka, ferry en el río Banyū y vista del monte Oyama], de la serie *Gojūsan tsugi meisho zue* [Vistas famosas de las cincuenta y tres estaciones] (Tōkaidō vertical), estampa japonesa ukiyo-e del periodo Edo (1615-1868), 1855. Xilografía en color sobre papel japonés, 26 x 38 cm. Colección Bujalance

**54**  
**Henri Matisse.** *Les Fleurs jaunes* [Las flores amarillas], 1902. Óleo sobre lienzo, 46 x 54,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid [Inv.: INV. 664 (1968.9)]

**55**  
**Paul Cézanne.** *L'Allée au Jas de Bouffan* [El camino a Jas de Bouffan], c. 1890. Óleo sobre lienzo, 73 x 94 cm. Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Ginebra. Antiguo depósito de la Fondation Garengo [Inv.: BA 1998-0521]

**56**  
**Henri Rousseau** (a la manera de) y **Roger Lacourrière** (grabador). *La Charmeuse de serpents* [La encantadora de serpientes], 1912. Grabado en color, 47 x 56 cm (huella), 63 x 89,5 cm (papel). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París [Inv.: AME 1239]

**57**  
**Paul Cézanne.** *La Mer à l'Estaque* [El mar en l'Estaque], 1878-79. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Musée national Picasso-Paris, París. Donación Herederos de Picasso, 1973-78. Colección personal Pablo Picasso [Inv.: MP2017-8]

**58**  
**Pablo Picasso.** *Compotier aux poires et pommes* [Frutero con peras y manzanas], 1908. Óleo sobre tabla, 27 x 21 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen, Berlín [Inv.: NG MB 14/2000]. (Solo MÁLAGA)

**59**  
Máscara *Ngil* de la etnia Fang (Gabón-República de Guinea Ecuatorial), primera mitad del siglo XX. Madera, pigmentos y caolín, 49 cm (altura). Colección Antonio Onrubia

**60**  
**Pablo Picasso.** *Mère et enfant* [Madre y niño], 1907. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Musée national Picasso-Paris, París. Dación Pablo Picasso, 1979 [Inv.: MP19]. (Solo MADRID)

**61**  
Máscara de danza *ekuk*, de la etnia Kwélé (Gabón), primer cuarto del siglo XX. Madera, caolín y polvo de maderas rojas oscurecido, 39 cm (altura). Colección Antonio Onrubia

**62**  
**Pablo Picasso.** *Trois figures sous un arbre* [Tres figuras bajo un árbol], 1907-8. Óleo sobre lienzo, 99 x 99 cm. Musée national Picasso-Paris, París. Donación de M. William Mac Carthy-Cooper, 1986 [Inv.: MP1986-2] (Solo MÁLAGA)

**63**  
**Pablo Picasso.** *Tête de femme* [Cabeza de mujer], 1907. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Colección particular [Inv.: 1300P] (No expuesta)

**64**  
**Pablo Picasso.** Cuaderno n.º 7 de bocetos para *Las señoritas de Aviñón* (París, mayo-junio), 1907, hojas 3, 10, 17 y 24. 22 x 11,6 cm. Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga [Inv.: FPCN 2037]  
**Hoja 3.** Estudio para la señorita sentada: desnudo con ropajes. Plumilla y tinta china sobre papel (59v-3r); Estudio para la señorita de los brazos levantados: desnudo de pie con las manos juntas. Lápiz de grafito sobre papel (3v-59r); **Hoja 10.** Estudio para el desnudo con pañería: desnudo de perfil con el brazo levantado. Plumilla y tinta china sobre papel (9v-52r); Desnudo con el brazo levantado, de espaldas. Plumilla y tinta china sobre papel (52v-9r); **Hoja 17.** Estudio para la señorita sentada: desnudo sentado en un sillón. Tinta china sobre papel; y bodegón con limón. Plumilla y tinta china sobre papel (16v-45r); Desnudo de pie con las piernas separadas y los brazos en jarras. Lápiz grafito sobre papel (45v-16r); **Hoja 24.** Estudio para la señorita de pie a la derecha (g): desnudo de perfil con brazos levantados. Plumilla y tinta china sobre papel, y Estudio para bodegón con plátanos: cafetera con ropajes. Plumilla y tinta china sobre papel (23v-38r); Pirámide de desnudos. Lápiz grafito sobre papel (38v-23r)

**65**  
**Pablo Picasso.** *Composition cubiste (Femme nue debout)* [Composición cubista (Mujer desnuda de pie)], 1911. Óleo sobre lienzo, 26,5 x 15 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

**66**  
**Juan Gris.** Retrato de Pablo Picasso, en Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Du Cubisme* (1912) [Sobre el Cubismo]. París: Compagnie française des arts graphiques, 1947. Libro (aguafuerte), 25,6 x 40,2 cm. Colección particular, depósito en Colección Fundación Juan March, Madrid [Inv.: 1643G]

**67**  
**Roger de La Fresnaye.** *Nature morte aux trois anses* [Naturaleza muerta con tres asas], 1912. Óleo sobre lienzo, 40 x 61 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París [Inv.: AMVP 1122]

**68**  
**Georges Braque.** *Guitare* [Guitarra], 1912. Óleo sobre lienzo, 24 x 34,5 cm. Musée de Grenoble [Inv.: MG 2919]

**69**  
**Georges Braque.** *Souvenir du Havre* [Souvenir de Le Havre], 1912. Óleo sobre lienzo, 22 x 27 cm. Fondation Jean et Suzanne Planque, Lausana, en depósito en el Musée Granet (Aix-en-Provence) [Inv.: FJSP-998-048]

**70**  
**Odilon Redon.** *Passage d'une âme* [Pasaje de un alma], 1891. Aguafuerte, 8,2 x 5,2 cm (mancha). Colección particular

**71**  
**Odilon Redon.** *Des peuples divers habitant les pays de l'océan* [Pueblos diversos que habitan los países del océano], del álbum *Tentation de St Antoine* [Tentación de San Antonio], 1896. Litografía, 56 x 39,3 cm. Colección José María Jiménez-Alfaro

**72**  
**Lewis Wickes Hine.** *Powerhouse Mechanic* [Mecánico en una central eléctrica], 1920. Fotografía. Copia de 1977 (Nueva York: The Brooklyn Museum), 35,5 x 28 cm. Colección Cristina Gadea Autric Tamayo

**73**  
**Lewis Wickes Hine.** *Boiler Maker* [Constructor de calderas], c. 1910. Fotografía. Copia de 1970 (Rochester, Nueva York: The George Eastman House), 23 x 30,5 cm. Colección Cristina Gadea Autric Tamayo

**74**  
**Anónimo.** Horno para patatas. *Top-o-Stove*, c. 1935. Aluminio, 10 x 18,5 x 11 cm. Colección Adolfo Autric

**75**  
**Constantin Brancusi.** *La Muse endormie* [La musa dormida], 1910. Yeso patinado y goma laca, 18 x 27,5 x 20,5 cm. Centre Pompidou, Musée National d'art moderne-Centre de création industrielle, París. Legado de Constantin Brancusi, 1957 [Inv.: AM 4002-37]

**76**  
**Vasili Kandinsky.** Cubiertas de Franz Marc y Vasili Kandinsky (eds.), *Der blaue Reiter* [El jinete azul]. Múnich: R. Piper & Co., ediciones de 1912 y 1914. Libro, 29,4 x 22,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 001068/000]

**77**  
**Franz Marc.** Ilustración, en Franz Marc y Vasili Kandinsky (eds.), *Der blaue Reiter* [El jinete azul]. Múnich: R. Piper & Co., 1912, página interior. Libro, 29,4 x 22,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 001070/000]

**78**  
**Franz Marc.** Ilustración, en Franz Marc y Vasili Kandinsky (eds.), *Der blaue Reiter* [El jinete azul]. Múnich: R. Piper & Co., 1912 (2.ª ed.), p. 65. Libro, 29,4 x 22,2 cm. Colección Carlos Pérez

**79**  
**Odilon Redon.** *Pegasus* [Pegaso], 1914. Óleo sobre lienzo, 58 x 51 cm. Colección Kunstmuseum Den Haag, La Haya [Inv.: SCH-1958-0022]

**80**  
**Vasili Kandinsky.** *Landscape with Two Poplars* [Paisaje con dos chopos], 1912. Óleo sobre lienzo, 78,8 x 100,4 cm. The Art Institute of Chicago, Arthur Jerome Eddy Memorial Collection [Inv.: 1931.508]

**81**  
**Giovanni Battista Piranesi.** Arco con adorno en forma de concha, lám. XI de la serie *Carceri d'Invenzione* [Cárceles imaginarias], c. 1770. Aguafuerte, buril, bruñidor y punta seca, 40,5 x 55 cm (mancha); 79,5 x 56,5 cm (soporte). Colección Fernando Carderera

**82**  
**Robert Delaunay.** *St. Séverin* (1909), en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Albert Gleizes, Kubismus* [Albert Gleizes. Cubismo]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 13 [Libros de la Bauhaus, 13]), 1928, cubierta y página interior. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/019]

**83**  
**Robert Delaunay.** *Hommage à Blériot* [Homenaje a Blériot], 1914. Óleo sobre lienzo, 46,7 x 46,5 cm. Musée de Grenoble. Adquirido a Sonia Delaunay en 1946 [Inv.: MG 2921]

**84**  
**František Kupka.** *Étude pur une fugue* [Estudio para una fuga], 1912-13. *Gouache* sobre papel, 38 x 36 cm. Merzbacher Kunststiftung

**85**  
**Pablo Picasso.** *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue* [La señorita Léonie en una chaise longue], en Max Jacob, *Saint Matorel*. París: Henry Kahnweiler, 1910. Libro con cuatro aguafuertes, 27 x 23,5 cm. Colección particular, depósito en el Museo Fundación Juan March, Palma [Inv.: G0151]

**86**  
**Gino Severini.** *La ballerina blu* [La bailarina azul], 1912. Óleo sobre lienzo con aplicaciones de lentejuelas, 61 x 46 cm. Colección Mattioli

**87**  
**Gino Severini.** *Autoportrait au canotier* [Autorretrato en canotier], 1913. Óleo sobre lienzo, 54,9 x 46,5 cm. Kunsthaus Zürich, Zürich. Colección Johanna y Walter L. Wolf, 1984 [Inv.: 1984/21]

**88**  
**Pablo Picasso.** Dibujo de Picasso que ilustra el texto de F. T. Marinetti, "L'immaginazione senza fili e le parole in libertà", en *Lacerba*, vol. I, n.º 12 (Florenca, 15 junio de 1913), portada y p. 128. Periódico, 35,4 x 25,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006785/000]

**89**  
**Peter Behrens.** Ventilador AEG, 1910. Hierro esmaltado y latón, 48 x 45 x 23 cm. Colección Adolfo Autric

**90**  
**Luigi Russolo.** *Solidità della nebbia* [Solidez de la niebla], 1912. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm. Colección Mattioli

**91**  
**Giacomo Balla.** *Linee andamentali + successioni dinamiche* [Líneas de tendencia + Secuencias dinámicas], 1913. Témpera sobre papel verjurado sobre lienzo, 49 x 68 cm. Colección Mattioli

**92**  
**Todd Company.** *Protectograph* [Protectógrafo], c. 1915. Acero esmaltado y cromado, 12 x 42 x 22 cm. Colección Adolfo Autric

**93**  
**Antonio Sant'Elia.** Edificio, en Theo van Doesburg, *Klassiek-Barok-Modern* [Clásico-Barroco-Moderno]. Ámberes: De Sikkel, 1914, lám. VII. Revista, 22,4 x 14,3 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007588/000]

**94**  
*Victoria de Samotracia*, 1913. Vaciado en escayola, 102 x 70 x 70 cm. Taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**95**  
**Umberto Boccioni.** *Forme uniche della continuità nello spazio* [Formas únicas de la continuidad en el espacio], 1913. Bronce (réplica 2004), 105 x 86 x 36 cm. Colección particular

**96**  
**Umberto Boccioni.** *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* [Desarrollo de una botella en el espacio], 1913. Bronce (réplica 2005), 38 x 57 x 30 cm. Colección particular

**97**  
**Raymond Duchamp-Villon.** *The Lovers* [Los amantes], 1913. Plomo (vaciado póstumo), 67,3 x 99,7 x 12,1 cm. Tate. Presentado por los amigos de la Tate Gallery, 1960 [Inv.: T00371]

**98**  
**Giacomo Balla.** *Mercurio che transita davanti al sole* [Mercurio pasando por delante del sol], 1913. Témperas sobre papel sobre lienzo, 120 x 100 cm. Colección Mattioli

**99**  
Figura masculina *blolo bian* de la etnia Baulé (Costa de Marfil), s. XIX. Madera, patina grumosa, desgastes brillantes y adorno metálico, 36 cm (altura). Colección Antonio Onrubia

**100**  
Muñeca de fertilidad *akua,ba* de la etnia Fante (Ghana), primer cuarto del siglo XX. Madera, patina negra y pigmentos, 32 cm (altura). Colección Antonio Onrubia

**101**  
**Jacques Lipchitz.** *Homme assis à la clarinette II* [Hombre sentado con clarinete II], c. 1900-20. Bronce, 75 x 25 cm. Colección particular

**102**  
**Jacques Lipchitz.** *Seated Figure* [Figura sentada], 1915. Bronce fundido, 87 x 21,3 x 16,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao [Inv.: 03/26]

**103**  
**Alexander Archipenko.** *Woman Combing her Hair* [Mujer peinándose], 1915. Bronce, 35,6 x 8,6 x 8,3 cm. Tate. Adquirido en 1960 [Inv.: T00335]

**104**  
Máscara de rituales de la sociedad secreta Lilwa de la etnia Mbole (República del Congo, ex Zaire), primer tercio del siglo XX. Madera y pigmentos varios, 40 cm (altura). Colección Antonio Onrubia

**105**  
**Filippo Tommaso Marinetti.** *Ohnivý buben. Africké drama. Žaru, barvy, h motu, v ní* [Tambor de fuego. Drama africano. Resplandor, color, retumbar, oler]. Praga: Obelisk, 1922, portada. Libro, 24,5 x 16,1 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007042/000]

**106**  
**Pablo Picasso.** “Femme” [Mujer], en Max Jacob, *Le Siège de Jérusalem* [El sitio de Jerusalem]. París: Henry Kahnweiler, 1914. Libro con cuatro aguafuertes, 22 x 16 cm. Colección particular, depósito en el Museo Fundación Juan March, Palma [Inv.: G0153]

**107**  
**Juan Gris.** *Le Violon* [El violín], 1916. Óleo sobre contrachapado, 79,5 x 53,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: DE01312]

**108**  
**Pablo Picasso.** *Mujer sentada*, 1917. Óleo sobre tela, 116 x 89,2 cm. Museo Picasso, Barcelona [Inv.: MPB 110.003]

**109**  
**Wyndham Lewis.** *Composition in Red and Mauve* [Composición en rojo y malva], 1915. Pluma, tinta, clarión y *gouache* sobre papel, 34,7 x 24,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid [Inv.: 647 (1981.20)]

**110**  
**Juan Gris.** *Le Citron* [El limón], 1919. Óleo sobre lienzo, 55,2 x 37,8 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: DE01561]

**111**  
**Juan Gris.** *La Casserole* [El cazo], 1919. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Colección Abelló [Inv.: P302 – 5/2000]

**112**  
**Fernand Léger.** *Nature morte* [Naturaleza muerta], 1919. Óleo sobre lienzo, 64,5 x 48,5 cm. Colección Abelló [Inv.: P137 – 11/990]

**113**  
**Carlo Carrà.** *L'amante dell'ingegnere* [La amante del ingeniero], 1921. Óleo sobre lienzo, 55 x 40 cm. Colección Mattioli

**114**  
**Henri Laurens.** *Femme à l'éventail* [Mujer con abanico], 1921. Bronce con pátina marrón, 51 x 39 x 15 cm. Colección particular

**115**  
**Pablo Picasso, Fernand Léger y Lothar Schenk von Trapp.** Escenografías, en Enrico Prampolini, *Scenotecnica. Quaderni della Triennale* [Escenotécnica. Cuaderno de la Trienal]. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1940, cubierta y pp. 98-99 y 120-21. Libro, 22 x 21 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007557/000]

**116**  
**Viking Eggeling.** *Symphonie diagonale* [Sinfonía diagonal], c. 1917-24. Película de 16 mm, duración 7', 29". (DVD, copia del original)

**117**  
**Fernand Léger.** *Ballet mécanique* [Ballet mecánico], 1924. Película de 135 mm, duración 12' (DVD, copia del original)

**118\***  
**Enrico Prampolini** (escenografía) y **Mario Giacomelli** (fotografía). Escenografía para una obra de Filippo Tommaso Marinetti en la XVI Esposizione Internazioanle d'Arte di Venezia, c. 1928. Fotografía. Copia de exposición. Cortesía Galería Priska Pasquer, Colonia

**119**  
**Pablo Picasso.** *Frutero*, 1919. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 45,5 cm. Museo Picasso Málaga. Donación de Christine Ruiz-Picasso [Inv.: MPM1.2]

**120**  
**Pablo Picasso.** *Mandoline sur un guéridon* [Mandolina en un guerdón], 1920. *Gouache* sobre cartón, 30 x 20 cm. Musée national Picasso-París, París. Dación Pablo Picasso, 1979 [Inv.: MP876]

**121**  
**Louis Marcoussis.** *Eau de vie* [Agua de vida], 1920. *Gouache*, 23 x 30 cm. Colección particular

**122**  
**Pablo Picasso.** *Nature morte à la charlotte* [Naturaleza muerta con tarta charlota], 1924. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm. Centre Pompidou, Musée National d'art moderne-Centre de création industrielle, París. Legado de M. Maurice Meunier, 1955

**123**  
**Pablo Picasso.** *Partiture musical et guitare* [Partitura musical y guitarra], 1921. Óleo sobre lienzo, 93 x 120 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

**124**  
**Kazimir Malévich.** *Black Quadrilateral* [Cuadrilátero negro], 1915. Óleo sobre lienzo, 17 x 24 cm. MOMus-Museum of Modern Art-Costakis Collection, Tesalónica [Inv.: ATH80.10-178]

**125**  
**Kazimir Malévich.** *Ot Kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm* [Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo en pintura], n.º 1 (Moscú, 1916), portada. Revista, 18,2 x 13 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 031078/000]

**126**  
**El Lissitzky y Kazimir Malévich.** *O novykh systemakh v iskusstve: Statika i skorost* [Sobre los nuevos sistemas en el arte: estática y velocidad]. Vitebsk: Artel' khudozhestvennogo truda pri Viitsvomas (Vitebskikh svobodnykh masterskikh), 1919, portada y contraportada y pp. 30-31. Libro, 23,5 x 18,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006905/000]

**127**  
**Kazimir Malévich.** Sin título, 1920-21. Lápiz sobre papel, 14,7 x 14,1 cm. MOMus-Museum of Modern Art-Costakis Collection, Tesalónica [Inv.: C509 recto-360]

**128**  
**Kazimir Malévich y Nikolai Punin.** *Pervyi tsikil lektsii chitannykh na kratkosrochnykh kursakh dlia uchitelei risovaniia* [Primer ciclo de conferencias, destinado a cursos de corta duración para profesores de dibujo]. Petrogrado: Izo NKP, 1920, portada y contraportada. Libro, 22,7 x 15,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006918/0000]

**129**  
**Mikhail Lariónov.** *Blauer Rayonismus* [Rayonismo azul], 1915. Acuarela sobre papel, 37,5 x 46,5 cm. Merzbacher Kunststiftung

**130**  
**Mikhail Lariónov.** *Roter Rayonismus.* [Rayonismo rojo], 1913. Acuarela sobre papel, 26,3 x 32,4 cm. Merzbacher Kunststiftung

**131**  
**Aleksei Kruchenykh** (autor) y **Mikhail Lariónov** (ilustraciones). *Pomada*. Moscú: G. L. Kuzmin; S. D. Dolinskii, 1913, portada y páginas interiores. Libro, 15,6 x 10,9 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006832/000 y 006824/000]

**132**  
**Aleksandra Ekster.** *Pikasso i okrestnosti* [Picasso y nosotros]. Moscú: Tsentrifuga, 1917, cubierta. Libro, 27 x 20,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007341/000]

**133**  
**Aleksandr Rodchenko.** *Non-Representational Construction of Projected and Painted Surfaces of a Complex Composition with Colours* [Construcción no representacional de superficies proyectadas y pintadas de una composición compleja con colores], 1917. Acuarela-*gouache* y tinta sobre papel, 39,5 x 34,6 cm. MOMus-Museum of Modern Art-Costakis Collection, Tesalónica [Inv.: 242.78-201]

**134**  
**Aleksandr Rodchenko.** *Hanging Spatial Construction no 9* [Construcción espacial colgante n.º 9], c. 1910-21. Contrachapado de melocotonero, 90 x 80 x 85 cm. Cortesía Galerie Gmurzynska, Zúrich

**135**  
**Aleksandr Rodchenko.** *Linearism* [Linearismo], 1920. Óleo sobre lienzo, 102,5 x 69,7 cm. MOMus-Museum of Modern Art-Costakis Collection, Tesalónica [Inv.: 240.78-49]

**136**  
**Aleksandr Rodchenko.** *LEF. Zhurnal levogo fronta iskusstv* [LEF: Revista del Frente Artístico de Izquierdas], n.º 2 (Moscú, abril-mayo 1923), portada. Revista, 23,2 x 15,6 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006965/001]

**137\***  
**Anónimo.** Vladimir Tatlin con un asistente frente al modelo del *Pamiatnik III Internatsionala* [Monumento a la III Internacional], 1920. Fotografía. Copia de exposición. Archive Photos, Londres

**138**  
**Naum Gabo.** Esculturas, en László Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), Moholy Nagy. *Von Material zu Architektur. Moholy-Nagy* [Moholy-Nagy. Del material a la arquitectura]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 14 [Libros de la Bauhaus, 14]), 1929, cubierta y pp. 136-37. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/021]

**139**  
**Vladimir Tatlin.** *Reconstruction d'un relief d'angle* [Reconstrucción de un relieve en ángulo], c. 1915. Hierro, acero y zinc, 79 x 152 x 76 cm. Musée des Beaux Arts de Chambéry [Inv.: 983-4-1 BR]

**140**  
**El Lissitzky.** *Estudio para "Proun"*, 1920. Litografía y lápiz sobre papel, 25,5 x 16 cm. Colección particular

**141**  
**El Lissitzky.** Sin título, 1922. Acuarela y tinta sobre papel, 26,5 x 17,5 cm. Colección particular

**142**  
**El Lissitzky.** *Proun 4 B*, 1920. Óleo sobre lienzo, 70 x 55,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid [Inv.: 652 (1988.20)]

**143**  
**László Moholy-Nagy.** *Konstruktion* [Construcción], 1921. Óleo sobre tabla, 61 x 49,2 cm. Fundación Privada Allegro (Solo Madrid)

**144\***  
**Liubov Popova.** Escenografía de *Le Cocu magnifique* [El cornudo magnífico], obra de Fernand Crommelynck dirigida por Vsévolod Meyerhold, 1922. Fotografía. Copia de exposición

**145\***  
**Ignaty Nivinsky.** Escenografía de *Turandot* [La princesa Turandot], obra de Giacomo Puccini dirigida por Yevgeny Vakhtangov, 1922. Fotografía. Copia de exposición

**146\***  
**Varvara Stepanova.** Escenografía del tercer acto de *Smerí' Tarelkina* [La muerte de Tarelkin], obra de Aleksandr Sukhovo-Kobylin dirigida por Vsévolod Meyerhold, c. 1922. Fotografía. Copia de exposición. Cortesía Museo Estatal Central de Teatro A. A. Bakhrushin, Moscú

**147\***  
**Natalia Goncharova** (escenografía) y **Claude Harris** (fotografía). Escenografía de *Les Noces* [Las bodas] (1922), en Michel Georges-Michel, *Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev* [Los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev]. París: Pierre Vorms, 1930, p. 17. Libro. Cortesía UCLA Library, Los Ángeles

**148**  
**El Lissitzky.** Cubierta, en Aleksandr Taírov, *Das entfesselte Theater* [El teatro desatado]. Postdam: Gustav Kiepenheuer, 1923. Libro, 25 x 18 cm. Colección Adolfo Autric

**149**  
**Aleksandra Ekster.** Escenografía de *Romeo y Julieta* y figurín para *Salomé*, en Aleksandr Taírov, *Das entfesselte Theater* [El teatro desatado]. Postdam: Gustav Kiepenheuer, 1923, pp. 93 y 25. Libro, 25 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006956/000]

**150**  
**Mikhail Lariónov.** Escenografía de *Baba-Yega* de Lariónov, en Hendricus Theodorus Wijdeveld (ed.), *Wendingen* [Giros], vol. 4, n.º 9-10 (Ámsterdam, 1921), portada y p. 31. Revista, 33 x 33 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007650/035]

**151\***  
**Vladimir Tatlin.** Escenografía de *Zangezi*, de Velimir Khlebnikov, 1923. Fotografía. Copia de exposición

**152\***  
**Natalia Goncharova** (artista) y **Claude Harris** (fotografía). Vestuario para *La Nuit sur le mont chauve* [Una noche en el monte pelado], obra de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev dirigida por Bronislava Nijinska, 1924. Fotografía. Copia de exposición. Cortesía de Library of Congress, Washington, Music Division

**153\***  
**Aleksandra Ekster.** Vestuario y decorados de *Aëliita. Reina de Marte*, dirigida por Yakov Protazanov, 1924. Fotograma. Cortesía National Film and Sound Archive of Australia

**154\***  
**Georgy Yakulov.** Construcciones para *Le Pas d'acier* [El paso de acero] de Serguéi Prokofiev, en *XVI Saison des Ballets Russes de Serge de Diaghilev* [XVI temporada de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev]. París: Théâtre Sarah-Berhardt, 1928, p. 6. Programa de mano, 30 x 22 cm. Cortesía UCLA Library, Los Ángeles

**155**  
**Kazimir Malévich y Anna Leporskaya.** Diseño para la decoración de un muro en el Teatro de la Comedia Musical de la Casa Estatal del Pueblo (Gosnadrom), 1931. Lápiz y *gouache* sobre papel, 31 x 87 cm. Cortesía Galerie Gmurzynska, Zúrich

**156\***  
Renderización basada en los diseños originales de Kazimir Malévich y Anna Leporskaya para el Teatro Rojo de Leningrado, 1931. Cortesía Galerie Gmurzynska, Zúrich

**157\***  
**Iraklii Il'iz Gamrekeli.** Escenografía de *Anzor*, obra de Sandro Shanshiashvili, 1930. Fotografía. Copia de exposición



**158**  
**Jacques Villon.** *Noblesse* [Nobleza], 1922. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Colección particular. Cortesía Galerie Louis Carré & Cie, París [Inv.: P699]

**159**  
**Antoine Pevsner.** *Composition* [Composición], 1923. Óleo sobre cartón, 52 x 35 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, París. Donación de la Sra. Pevsner, 1964 [Inv.: AM 4241 P]

**160**  
**Albert Gleizes.** *Ecuyère* [Jineta], c. 1920-23. Óleo sobre lienzo, 130 x 93 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, París. Adquirido en 1951 [Inv.: AM 3075 P]

**161**  
**Francis Picabia.** "De Zayas! De Zayas!", en *291*, n.º 5-6 (Nueva York, julio-agosto de 1915), p. 4. Revista, 43,7 x 28,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005445/005]

**162**  
**Francis Picabia y Tristan Tzara.** *Dadaphone* [Dadáfono], n.º 7 (París, marzo de 1920), portada. Revista, 27 x 18,9 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005444/006]

**163**  
**T. A. C. U. Co.** Dos exprimidores *Wear-Ever* de T. A. C. U. Co. (The Aluminum Cooking Utensil Company of New Kensington, Pennsylvania), c. 1920. Aluminio, 23 x 12 x 23,5 cm y 12 x 12 x 22 cm. Colección Adolfo Autric

**164**  
**Francis Picabia.** *391*, n.º 7 (Nueva York, 1917), portada. Revista, 36,1 x 26,1 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006655/007]

**165\***  
**Anónimo.** *God* [Dios], 1932. Fotografía de la escultura de Morton Livingston Schamberg *God*. Philadelphia Museum of Art Library & Archives, Filadelfia

**166**  
Figura *janus* protectora del clan kabeja de la etnia Hemba, estilo Niembo (Hemba septentrional, República del Congo), primer tercio del siglo XX. Madera con patina oscura brillante, 23 cm. Colección Antonio Onrubia

**167**  
**Marcel Janco.** *Sturm-Ausstellung, II. Serie* [Exposición Sturm, II. Serie] [folleto expo. Galerie Dada, Zürich, 17 de marzo-7 de abril], 1917, portada. Folleto, 22,4 x 14,4 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005454/000]

**168**  
**Hans (Jean) Arp.** *Madame Torse mit Wellenhut* [Madame Torse con sombrero ondulado], 1916. Madera, 40,6 x 26,3 cm. Hermann und Margrit Rupf-Stiftung. Kunstmuseum Bern, Berna. [Solo Madrid]

**169**  
**Marcel Duchamp.** *The Nine Malic Moulds* [Los nueve moldes málicos], c. 1914. Aguafuerte, 33 x 25 cm. Colección particular

**170**  
**Francis Picabia.** Sin título, 1918. Tinta sobre papel, 19 x 26 cm. Colección José María Jiménez-Alfaro

**171**  
**Francis Picabia.** *291*, n.º 2 (Nueva York, abril de 1915), portada. Revista, 48 x 31,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005445/002]

**172**  
**Tristan Tzara y Paul Eluard.** *DADA Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire* [DADA Sociedad Anónima para la explotación del vocabulario]. [París]: s. l. [1919]. Impreso, 7 x 10,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005730/000]

**173**  
**Tristan Tzara y Paul Eluard.** *DADA ne signifie RIEN* [DADA no significa NADA], [París]: s. l. [1919]. Impreso, 7 x 10,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005690/000]

**174**  
**Tristan Tzara y Paul Eluard.** *Chaque spectateur est un intrigant, s'il cherche à expliquer un mot* [Todo espectador es un intrigante, si busca explicar una palabra]. [París]: s. l. [1919]. Impreso, 7 x 10,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005728/000]

**175**  
**Hans Richter.** *Rhythmus 21* [Ritmo 21], 1921. Película de 16 mm, duración 3', 22" (DVD copia del original)

**176**  
**Francis Picabia.** *Serpentins* [Serpentinas], 1922. Óleo sobre tabla, 64,7 x 46,6 cm. Galerie Ronny Van de Velde, Berchem (Amberes)

**177**  
**Kurt Schwitters.** *Merzbild 14B, Die Rose* [Merzbild 14B, La rosa], 1919. Papel, cartón, tela, lazo, encaje, chapa, moneda, cuerda y pintura sobre madera, 16,4 x 14,1 cm. Colección particular

**178**  
**Kurt Schwitters.** *Gaahden*, 1922. Dibujo *Merz-collage*, papel de seda y papel sobre papel, 19,2 x 13,1 cm. Colección Navarro Valero. Cortesía Galería Leandro Navarro, Madrid

**179**  
**Kurt Schwitters.** *Ohne Titel (Oval)* [Sin título (Ovalado)], c. 1925-26. *Collage* en papel de embalaje, 37 x 31,9 cm. Cortesía Galerie Gmurzynska, Zürich

**180**  
**Piet Mondrian.** *Composition with Red, Black, Yellow, Blue and Grey* [Composición en rojo, negro, azul y gris], 1921. Óleo sobre lienzo, 80 x 50 cm. Colección Kunstmuseum Den Haag, La Haya [Inv.: SCH-1955-0022]

**181**  
**Theo van Doesburg.** *Blanc, Wit, Weiß* [Blanco], *Mécano*, n.º 4-5 (Leiden, 1923), portada. Revista, 25,2 x 16 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005448/002]

**182**  
**Theo van Doesburg.** Vidriera para la escalera derecha del Christian ULO School Rehobôth, Drachten (Smallingerland, Países Bajos), c. 1922-23. Vidriera, 122 x 31 x 7 cm. Cortesía Galerie Gmurzynska, Zürich

**183\***  
**Theo van Doesburg** (en colaboración con Cornelis van Eesteren y Gerrit Thomas Rietveld). *Project for a Private House / Hotel particulier* [Proyecto para una casa privada] [1922], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1925), lám. 5. Revista, 28 x 22, 5 cm

**184\***  
**Theo van Doesburg.** *Intérieur* [Interior] [1919], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño 1925), lám. 12. Revista, 28 x 22, 5 cm

**185\***  
**Willem van Leusden.** *Construction* [Construcción] [1922], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1925), lám. 19. Revista, 28 x 22, 5 cm

**186\***  
**Robert van't Hoff.** Villa Henny en Huis ter Heide (Utrecht), vista sur, 1916. Fotografía. Copia de exposición. Cortesía Imageworks, Art, Architecture and Engineering Library, University of Michigan [Inv.: 01-10536]

**187\***  
**Gerrit Thomas Rietveld** (arquitectura) y **Jan Versnel** (fotografía). Vista exterior de la fachada sureste de la casa Schröder, Utrecht, Holanda, c. 1924. Copia de exposición, 16,8 x 22,7 cm. Centre Canadien d'Architecture, Montreal [Inv.: PH1984:0771]

**188\***  
**J. J. P. Oud.** Vestíbulo con pavimento de Theo van Doesburg en la casa de vacaciones en Noordwijkerhout, Holanda [1917], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño 1925), lám. 20. Revista, 28 x 22,5 cm

**189\***  
**Theo van Doesburg** (en colaboración con Cornelis van Eesteren). *Petite maison à Alblasserdam (Pays Bas)* [Pequeña casa en Alblasserdam (Países Bajos)], en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1925), lám. 18. Revista, 28 x 22, 5 cm

**190\***  
**Vilmos Huszár.** Interior, en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1924), lám. 10-11. Revista, 28 x 22,5 cm

**191\***  
**J. J. P. Oud.** Café de Unie, Róterdam, en *L'Architecture Vivante* (París, otoño de 1925), lám. 24. Revista, 28 x 22,5 cm

**192**  
**J. J. P. Oud.** Proyecto edificios, en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *J. J. P. Oud. Holländische Architektur* [J. J. P. Oud. Arquitectura holandesa]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 10 [Libros de la Bauhaus, 10]), 1926, cubierta y pp. 40-41. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/014; 006720/015]

**193**  
**César Domela.** *Les Musées de Berlin* [Los museos de Berlín], 1928. Fotomontaje sobre cartulina, 24,5 x 40,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007379/006]

**194**  
**César Domela.** *Energie* [Energía], 1931. Fotomontaje sobre cartulina, 39 x 35 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007379/005]

**195**  
**César Domela.** *i10*, n.º 13 (Ámsterdam, 1928), portada. Revista, 30 x 21 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 001812/002]

**196**  
**Theo van Doesburg.** Ilustraciones, en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Theo van Doesburg. Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* [Theo van Doesburg. Conceptos fundamentales del nuevo arte del diseño]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 6 [Libros de la Bauhaus, 6]), 1925, cubierta y doble página interior. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/008]

**197**  
**Theo van Doesburg.** *De Stijl*, vol. VI, n.º 9 (Leiden, 1924-25), portada. Revista, 20,3 x 25,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 001810/001]

**198**  
**Gerrit Thomas Rietveld.** Silla roja y azul, c. 1917-23. Madera de haya pintada, 87 x 60 x 76 cm. Colección Adolfo Autric

**199**  
**Frederick Kiesler.** *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien* [Exposición internacional de nueva técnica teatral, en cooperación con la Sociedad para la Promoción del Arte Moderno en Viena]. Viena: Kunsthandlung Würthle & Sohn, 1924, cubierta y contracubierta. Libro, 22,7 x 15,3 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007604/000]

**200**  
**Frederick Kiesler.** *The Little Review. Special Theatre Number*, vol. XI, n.º 2 (Nueva York, invierno de 1926), portada y doble página interior. Revista, 24,5 x 19,3 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006039/006]

**201\***  
**Frederick Kiesler.** Escenografía de *W.U.R.* (Werstands Universal Robots), obra de Karel Čapek, 1923. Fotografía. Copia de exposición. Friedrich Kiesler Stiftung

**202\***  
**Frederick Kiesler.** *Raumstadt* [La ciudad en el espacio], proyecto presentado en la Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía. Copia de exposición. Friedrich Kiesler Stiftung

**203**  
**Amédée Ozenfant.** *Reds, Rome* [Rojos, Roma], c. 1920-25. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: ADO4834]

**204**  
**Le Corbusier.** *Nature morte* [Naturaleza muerta], 1922. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, París. Donación del artista en 1955 [Inv.: AM 3345 P]. [Solo MÁLAGA]

**205**  
**Amédée Ozenfant.** *Le Buffet* [El buffet], 1925. Óleo sobre lienzo, 150,5 x 176 cm. Centre Pompidou, Musée National d'art moderne-Centre de création industrielle, París. Donación de M. Raoul La Roche, 1962 [Inv.: AM 4022 P]. [Solo MÁLAGA]

**206**  
**Le Corbusier.** *Deux bouteilles* [Dos botellas], 1926. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Fondation Le Corbusier, París [Inv.: FLC 142]

**207\***  
**Thérèse Bonney.** Biblioteca de Edouard Loewy diseñada por Claude Lévy y caja y cepillos de Louis Vuitton, París, c. 1925-30. Fotografías. Copias de exposición. Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Library, Nueva York [Inv.: 2000-42-1]

**208**  
**Pierre Chareau.** Apliques flor, 1924. Alabastro y metal, 22 x 25 x 25 cm. Colección Adolfo Autric

**209**  
**Le Corbusier y Thonet Brothers Inc.** Silla basculante (modelo B 301), 1929. Acero tubular cromado y tejido, 64,8 x 64,8 x 64,8 cm. Colección Adolfo Autric

**210\***  
**Le Corbusier.** Vista exterior del pabellón "L'Esprit Nouveau" en la Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía. Copia de exposición. Fondation Le Corbusier, París

**211**  
**Lyonel Feininger.** *Harzer Dorf* [Pueblo del Harz (Alemania)], 1918. Xilografía, 17,7 x 18,5 cm (mancha); 22 x 28 cm (soporte). Colección Fels

**212\***  
**Walter Reimann.** Decorado para la película *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del Dr. Caligari], dirigida por Robert Wiene, 1920. Fotograma

**213**  
**Rudolf Belling.** Esculturas (1919), en Michel Seuphor, y Jozef Peeters (eds.), *Het Overzicht* [Panorama], n.º 15 (Amberes, marzo-abril de 1923), portada y doble página interior. Revista, 32,6 x 25,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007654/003]

**214**  
**Erich Mendelsohn.** *Optische Fabrik* [fábrica óptica], en Hendricus Theodorus Wijdeveld (ed.), *Wendingen* [Cambios de sentido], vol. 3, n.º 10 (Ámsterdam, octubre 1920), portada (Wijdeveld) y pp. 8-9. Revista, 33 x 33 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007650/028]

**215**  
**Lyonel Feininger.** *Kathedrale* [Catedral], en Lyonel Feininger y Walter Gropius, *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar* [Programa de la Bauhaus en Weimar], 1919. Xilografía, 32 x 19,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 001457/000]

**216**
**Walter Gropius** y **Adolf Meyer** (arquitectos) y **Carl Rogge** (fotografía). Casa Sommerfeld en Berlín (vista de la entrada, lado norte), 1923. Gelatina de plata, 17,8 x 23,9 cm. Bauhaus-Archive, Berlín [Inv.: 6155/2]

**217**
**Joost Schmidt** y **Walter Hammer** (eds.). *Junge Menschen. Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Geiste der jungen Generation* [Jóvenes. Cuadernos mensuales sobre política, arte, literatura y vida desde el espíritu de la nueva generación], n.º 8 (Hamburgo, noviembre de 1924), cubierta. Revista, 29,3 x 22,6 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006723/000]

**218**
**László Moholy-Nagy** y **Herbert Bayer**. *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923* [Bauhaus en Weimar]. Weimar; Múnich: Bauhausverlag: s. l. [¿1923?], cubierta. Libro, 24,6 x 25,4 cm. Archivo Lafuente

**219**
**Josef Hartwig**. *Das moderne Schachspiel* [Juego de ajedrez moderno], 1923. Madera de peral y cartón, 5,2 x 12,4 x 12,4 cm [caja], 11,3 x 11,5 cm (tablero plegado); 45 x 45 cm (tablero abierto), 4,7-2,1 cm (figuras). Colección Adolfo Autric

**220**
**Vasili Kandinsky**. *Gute Laune* [Buen humor], 1923. Acuarela sobre papel, 35 x 26 cm. Colección particular. (Solo Madrid)

**221**
**Paul Klee**. *Landschaft für Verliebte* [Paisaje para amantes], 1924. Óleo sobre papel adherido a cartón, 34,5 x 26 cm. Zentrum Paul Klee, Berna [Inv.: PKS F 44]

**222**
**Walter Gropius**. Edificios y planos en, *Bauhaus*, n.º 1 (Dessau, 1926), portada. Revista, 42,1 x 29,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 041391/001]

**223**
**László Moholy-Nagy** y **Walter Gropius** (eds.). Walter Gropius. *Internationale Architektur* [Walter Gropius. Arquitectura internacional]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 1 [Libros de la Bauhaus, 1]), 1925, cubierta. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/001]

**224**
**Marcel Breuer**. Silla “Wassily” (modelo B3), 1927. Acero tubular cromado y piel, 71,8 x 78 x 71,1 cm. Colección Adolfo Autric

**225**
**Herbert Bayer**. *Dessau, alte Kunst, neue Arbeitsstätten* [Dessau, arte antiguo, nuevos puestos de trabajo]. Dessau: Geimeinnützigzer Verein, 1927, portada. Folleto desplegable, 21 x 10,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006762/000]

**226**
**Oskar Schlemmer**. Vestuario para Das triadische Ballet [Ballet triádrico], en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Oskar Schlemmer. Die Bühne im Bauhaus* [Oskar Schlemmer. El escenario en la Bauhaus]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 4 [Libros de la Bauhaus, 4]), 1923, portada y doble página interior. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/006]

**227**
**Herbert Bayer**. Cartel de la exposición *Arts and Crafts* [Artes y oficios], 1927. Litografía, 89,7 x 67,5 cm. Colección Merrill C. Berman

**228**
**Y. Humener**. Cartel de 1 de mayo, 1927. Litografía, 167,3 x 64,8 cm. Colección Merrill C. Berman

**229**
**Carl Otto Müller**. Cartel *7th Heaven* [Séptimo cielo], 1927. Litografía, 110 x 76 cm. Colección Merrill C. Berman

**230**
**Edward McKnight Kauffer**. Cartel *London Underground* [Metro de Londres], 1927. Litografía, 76 x 50 cm. Colección Merrill C. Berman

**231**
**Fritz Helmuth Ehmcke**. Cartel *Pressa* (*World Press Exhibition*), 1928. Litografía, 76 x 50 cm. Colección Merrill C. Berman

**232**
**El Lissitzky**. Gabinete de arte abstracto, en *Brochure Quarterly*, n.º 2 (Nueva York, octubre de 1928-enero de 1929), portada y doble página interior. Revista, 25,2 x 15,9 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007569/002]

**233**
**Le Corbusier**. Cubierta con edificios de Le Corbusier, en Alfred Roth, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* [Dos obras de Le Corbusier y Pierre Jeanneret]. Stuttgart: Akad. Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927. Libro, 29,7 x 21,1 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006667/000]

**234\***
**Theo van Doesburg**. La casa-estudio del arquitecto vista desde el jardín, Meudon-Val-Fleury, 1930. Fotografía. Copia de exposición. Cortesía Instituto Holandés de Patrimonio Cultural

**235\***
**Berthold Lubetkin** (arquitecto) y **John Havinden** (fotografo). *Penguin Pool* [Piscina de pingüinos] del Zoo de Londres en Regent’s Park, 1934. Fotografía. Copia de exposición. RIBA Collections, Londres [Inv.: 26703/1]

**236\***
**Ludwig Mies van der Rohe** (arquitecto) y **Sasha Stone** (fotógrafa). Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Fotografía. Copia de exposición. Stiftung Bauhaus Dessau [Inv.: 17657 F]

**237\***
**Le Corbusier** (arquitecto) y **Lucien Hervé** (fotógrafo). Ático De Beistegui [Carlos de Beistegui] en París, vista exterior y jardín, 1931. Fotografía. Copia de exposición. Fondation Le Corbusier, París

**238\***
**El Lissitzky**. Fotografía del artista del boceto para el proyecto de rascacielos horizontal para Moscú *Walkenbügel*, 1925. Fotografía. Copia de exposición. Van Abbemuseum, Eindhoven [Inv.: 1576]

**239**
**Walter Gropius**. Plano y fotografías de edificios de la Bauhaus, en László Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), Walter Gropius. *Bauhausbauten Dessau* [Walter Gropius. Edificios de la Bauhaus]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 12 [Libros de la Bauhaus, 12]), 1930, cubierta, contracubierta y pp. 92-93. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/017]

**240**
**Hermanas Leistekow**. *Das neue Frankfurt. Internationale Monatsschrift für die probleme kultureller Neugestaltung* [El nuevo Frankfurt. Revista mensual internacional para los problemas de conversión cultural], vol. V, n.º 1 (Fráncfort: Englert und Schlosser, 1931), portada. Revista, 25,2 x 23,6 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 002833/000]

**241**
**Varvara Stepanova**. Moisei Ginzburg, Aleksandr Vesnin *et al.* (eds.), *SA. Sovremennaia Arkhitektura. Architektur der Gegenwart. L’Architecture Contemporaine* [CA. Arquitectura], contemporánea), n.º 6 (Moscú, 1927), portada. Revista, 28,3 x 21,2 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007170/002]

**242**
**Jan Tschichold**. *Die Neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende* [La nueva tipografía. Un manual para creadores modernos]. Berlín: Verlag Des Bildungsverbandes Der Deutschen Buchdrücker, 1928, portada. Libro, 21 x 14,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 000500/000]

**243**
**László Moholy-Nagy**. Diseño de cubierta, en Lázló Moholy-Nagy y Walter Gropius (eds.), *Piet Mondrian. Neue Gestaltung: Neoplasticismus* [Piet Modrian. Nuevo diseño: Neoplasticismo]. Múnich: Albert Langen (col. Bauhausbücher, 5 [Libros de la Bauhaus, 5]), 1925. Libro, 23,2 x 18 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006720/007]

**244**
**Willem Hendrik Gispen**. Cartel *Rotterdam-South America Line* [Línea Róterdam–Suramérica], 1927. Litografía, 85,6 x 64 cm. Colección Merrill C. Berman

**245**
**Cassandre**. Cartel *Wagon-bar*, 1932. Litografía, 102,9 x 62,2 cm. Colección Merrill C. Berman

**246**
**Christian Zervos** (autor) y **Horacio Coppola** (fotografías). *L’Art de la Mésopotamie: de la fin du quatrième millénaire au XV siècle avant notre ère* [El arte de Mesopotamia. De finales del cuarto milenio al siglo XV a. C.]. París: Éditions Cahiers d’art, 1935, cubierta y páginas interiores. Libro, 33 x 26 cm. Colección particular

**247**
**Alberto Giacometti**. *Woman (Flat V)* [Mujer (Plana V)], c. 1929. Bronce, 55,5 x 33,6 x 7,7 cm. Collection Fondation Giacometti, París [Inv.: 2004-0001]

**248**
**Alberto Giacometti**. *Pocket-Tray* [Bandeja de bolsillo], c. 1930-31. Yeso pintado, 6,81 x 11,49 x 8,66 cm. Collection Fondation Giacometti, París [Inv.: AGD 464]. (Solo MÁLAGA)

**249**
**Alberto Giacometti**. *Objet désagréable* [Objeto desagradable], 1931. Bronce, 5,94 x 18,85 x 4,64 cm. Collection Fondation Giacometti, París [Inv.: AGD 286]. (Solo MÁLAGA)

**250**
**Alberto Giacometti**. *Projet pour une place* [Maqueta para una plaza], c. 1931-32. Madera, 19,4 x 31,4 x 22,5 cm. Colección Peggy Guggenheim, Venecia. Fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York [Inv.: 76.2553 PG 130]

**251**
**Francis Bruguière**. “St. George and the Dragon” [San Jorge y el dragon], en *Transition* [Transición], n.º 25 (Nueva York, otoño de 1936) s.p. y encarte (“Five Photographers: M. A. Root, Matthew B. Brady, L. Moholy-Nagy, Francis Bruguière, Henri Cartier-Breson”). Revista, 21,5 x 15,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 009740/023]

**252**
**László Moholy-Nagy**. *L. Moholy-Nagy, 60 Fotos / 60 Photos / 60 Photographies*. Berlín: Klinkhardt & Biermann, 1930, cubierta. Libro, 24 x 17,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006691/000]

**253**
**Man Ray**. *Rayograph* [Rayógrafa], 1921. Rayograma de gelatinobromuro de plata sobre papel. Copia de 1980, 29,5 x 22,4 cm. Colección Gabriel Cualladó-IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat, Valencia [Inv.: D.T.523.1993]

**254**
**Man Ray**. *Rayogramme* [Rayograma], 1921. Rayograma de gelatinobromuro de plata sobre papel. Copia de época, 24 x 18 cm (mancha), 27,5 x 21,5 cm (soporte). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: AD02056]

**255**
**Hans (Jean) Arp**. *Lèvres et glace à main* [Labios y espejo de mano], 1927. Óleo sobre madera, 58 x 100 cm. Colección Daimler Art, Stuttgart / Berlín

**256**
**Joan Miró**. *Peinture (Femme, tige, coeur)* [Pintura (Mujer, tallo, corazón)], 1925. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm. Colección particular. (No expuesta)

**257**
**Paul Klee**. *Spiralblüten* [Flores espirales], 1926. Acuarela, pintura y tinta sobre lienzo sobre tabla, 39,1 x 28,3 cm. Colección particular

**258**
**Yves Tanguy** y **Benjamin Péret**. *Dormir dormir dans les pierres* [Dormir, dormir en las piedras]. París: Editions Surréalistes, 1927, cubierta. Libro,22,5 x 17,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 0130019/000]

**259**
**Man Ray**. *Emak Bakia* [Déjame en paz], 1927. Película, duración 19’ (DVD, copia del original)

**260**
**Max Ernst**. *Forêt-arêtes* [Bosque-aristas], 1927. Óleo sobre lienzo, 27,2 x 22,1 cm. Colección José María Jiménez-Alfaro

**261**
**Max Ernst**. *La Mer* [El mar], 1927. Óleo sobre lienzo, 19 x 24,1 cm. Colección José María Jiménez-Alfaro

**262**
**Joan Miró**. *Sin título (Le Perroquet)* [El loro], 1937. *Gouache* sobre papel adherido a lienzo, 73 x 90 cm. Colección Fundación Juan March, Museu Fundacióon Juan March, Palma

**263**
**André Masson**. *Maquette pour une decoration murale* [Maqueta para una decoración mural], 1929. Técnica mixta sobre papel, 22,5 x 55,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: AD00396]

**264**
**Max Ernst**. *Fleurs écailles* [Flores de escamas], 1928. Óleo sobre lienzo, 18,5 x 23,8 cm. Colección José María Jiménez-Alfaro

**265**
**Giorgio de Chirico**. *Les Archéologues II* [Los arqueólogos II], 1927. Aguafuerte y punta seca, 34,1 x 24,9 cm (mancha), 63,3 x 45,5 cm (soporte). Ville de Genève, Musées d’art et d’histoire, Ginebra [Inv.: E 91-0400]. (Solo MÁLAGA)

**266**
**Giorgio de Chirico**. *Les Archéologues III* [Los arqueólogos III], 1928. Aguafuerte, 19,5 x 16 cm (mancha), 28,2 x 23,4 cm (soporte). Ville de Genève, Musées d’art et d’histoire, Ginebra [Inv.: E 87-0163-001]. (Solo MADRID)

**267**
**Giorgio de Chirico**. *Les Archéologues VI* [Los arqueólogos VI], 1929. Litografía en color, 40 x 30 cm (mancha), 56 x 45,2 cm (soporte). Ville de Genève, Musées d’art et d’histoire, Ginebra [Inv.: E 71-0395-006]. (Solo MADRID)

**268**
**Giorgio de Chirico**. *Les Archéologues VI* [Los arqueólogos VI], 1929. Litografía, 40,5 x 30,5 cm (soporte). Ville de Genève, Musées d’art et d’histoire, Ginebra [Inv.: E 71-0401-006]. (Solo MÁLAGA)

**269**
**Paul Klee**. *Der Mann mit dem Mundwerk* [El hombre de la boca grande], 1930. Pluma, lápiz y acuarela sobre papel, 43,9 x 43 cm. Zentrum Paul Klee, Berna. Donación de Livia Klee [Inv.: SLK F 205]



**270**  
**Pablo Picasso.** *Baigneuses sur la plage* [Bañistas en la playa], 1928. Óleo sobre lienzo, 21,5 x 40,4 cm. Musée national Picasso-Paris, París. Dación Pablo Picasso, 1979 [Inv.: MP108]

**271**  
**František Kupka.** *Abstraction des deux gris* [Abstracción de los dos grises], 1928. Óleo sobre lienzo, 38 x 63 cm. Cortesía Galerie Gmurzynska, Zúrich

**272**  
**Pierre Chareau.** Mesa de tres niveles, c. 1930. Madera, 58 x 15 x 58 cm. Colección Adolfo Autric

**273**  
**Jean Lurçat** (atribuida a). Alfombra *Tache* [Mancha], 1930. Lana, 310 x 180 cm. Galerie Deroyan, París

**274**  
**Fernand Léger.** Alfombra *Paris*, c. 1930. Lana, algodón y cáñamo, 295 x 200 cm. Galerie Deroyan, París

**275**  
**Paul Klee.** *Entwurf für einen Mantel* [Diseño para una capa], 1931. Acuarela y lápiz sobre papel, 37,7 x 23,6 cm. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación Livia Klee [Inv.: SLK F 211]

**276**  
**Theo van Doesburg.** *Composition in Oval* [Composición oval], 1931. Óleo sobre lienzo, 56,5 x 65 cm. Colección del Servicio Gubernamental para el Patrimonio Cultural, en préstamo a largo plazo en el Museo De Wieghe, Deurne, Países Bajos [Inv.: AB411/B83071]

**277**  
**Pablo Picasso.** *Baigneuse au ballon* [Bañista con balón], 1929. Óleo sobre lienzo, 187 x 128 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

**278**  
**Jean Hélion.** *Composition abstraite* [Composición abstracta], 1933. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París [Inv.: AMVP 2625]

**279**  
**László Moholy-Nagy.** *Construction (Perg 1)* [Construcción (Perg 1)], 1932. *Gouache* sobre pergamino, 55 x 45 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

**280\***  
**W. Dorwin Teague.** Vista de la exposición *Design for the Machine* [Diseño de máquinas], Philadelphia Museum of Art, 1932. Fotografía. Copia de exposición. Philadelphia Museum of Art Library & Archives, Filadelfia

**281**  
**Streamliner.** Cuatro pipas *Streamliner*, c. 1930. Aluminio, baquelita y madera, 5 x 15 x 4 cm; 4,5 x 13,5 x 3 cm; 4 x 13 x 3,5 cm y 5 x 13 x 3,5 cm. Colección Rodrigo Autric Tamayo

**282**  
**Alfred H. Barr, Jr. y Philip Johnson.** *Machine Art* [Arte de la máquina]. Nueva York: MoMA, 1934 (edición facsimilar), cubierta. Catálogo de exposición, 25,5 x 19 cm. Colección Adolfo Autric

**283\***  
**Paul Parker.** Vista de la exposición *Machine Art* [Arte de la máquina], MoMA, Nueva York, 1934. Fotografía. Copia de exposición. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York [Inv.: IN34.8]

**284**  
**Solomon Telingater.** *Podshipniki* [Rodamientos de bolas]. [Moscú?]: s. l. [c. 1935?]. Libro, 24,5 x 17,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 0145550/000]

**285**  
**Sheldon Cheney y Martha Cheney.** *Art and The Machine. An Account of Industrial Design in 20th-century America* [Arte y máquina. Un relato del diseño industrial en la América del siglo XX]. Nueva York: Whittlesey House, 1936, cubierta, pp. 25, 49 y 261. Libro, 23,5 x 18,5 cm. Colección Adolfo Autric

**286**  
**Marcel Duchamp.** *Rotoreliefs* [Rotorelieves (discos ópticos)], 1935. Seis discos con impresión litográfica de dibujos en offset en ambas caras, 20 cm c/u (dia.). Archivo Lafuente

**287**  
**Anatole Jakovski.** *Arp, Calder, Hélon, Mirò, Pevsner, Séligmann.* París: chez Jacques Povolozky [1935], portada y pp. 12-15. Folleto, 18,2 x 13,6 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 021130/000]

**288\***  
**Dan Budnick.** Alfred H. Barr Jr. observando la escultura de Alexander Calder Gibraltar (1936), regalada al museo por el artista, 1967. Fotografía. Copia de exposición. The Museum of Modern Art, Nueva York [Inv.: AP90]

**289**  
**Julio González.** *Personnage dit "Femme au miroir"* [Personaje conocido como "Mujer en el espejo"], c. 1934. Bronce fundido, 51,5 x 12,3 x 14 cm. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia. Donación C. Martínez y V. Grimminger, París [Inv.: 1993.038.003]

**290**  
**Albert Gleizes.** *Spirale brun et vert* [Espiral parda y verde], 1933. Óleo sobre tela, 168,2 x 77,7 cm. Colección Altec

**291**  
**Ben Nicholson.** *Painted Relief* [Relieve pintado], 1934. Óleo sobre tablero compuesto, 92,5 x 92,5 cm. University of Hertfordshire Art Collection, Hertfordshire, Hatfield [Inv.: 040]

**292**  
**Hans (Jean) Arp.** *Concreción I*, 1936. Dibujo a tinta sobre papel, 20 x 16 cm. Colección Westerdahl. Cortesía Galería Leandro Navarro, Madrid

**293**  
**Jean Miró.** Portada, en *Transition* [Transición], n.º 25 (Nueva York, otoño de 1936). Revista, 21,5 x 15,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 009740/023]

**294**  
**Henry Moore.** *Two Forms* [Dos formas], 1936. Piedra Hornton, 51 x 64 x 35,5 cm. The Henry Moore Foundation, Hertfordshire. Regalo de la Sra. Irina Moore, 1979 [Inv.: LH 166]

**295**  
**Documents.** *Hommage à Picasso* [Documentos. Homenaje a Picasso], vol. II, n.º 3 (París, 1930), portada. Revista, 27,3 x 21,7 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 007636/001]

**296**  
**Marcel Duchamp.** *Boîte-en-valise* [Caja en maleta], c. 1935-40. Caja de cartón con réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de obras de artistas, 40,5 x 38 x 10 cm. Colección particular

**297**  
**Pablo Picasso.** *Femme dans un fauteuil* [Mujer en un sillón], 1929. Óleo sobre lienzo, 91,6 x 72,4 cm. Museo Coleção Berardo, Lisboa [Inv.: UID 102-446]. (Solo MADRID)

**298**  
**César Domela.** *Relief n.º 8* [Relieve n.º 8], 1929. Cobre, madera, papel, plexiglás y pintura, 99,5 x 99,5 x 8 cm. Museo Kröller-Müller, Otterlo (Países Bajos). Adquisición del Estado, 1963

## La historia del arte como arte visual, II (1936-2019)

**299**  
**Joaquín Torres-García.** *Estructura.* Montevideo: Biblioteca Alfar, 1936, cubiertay pp. 4-5 y 18-19. Libro, 20 x 15,3 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 002618/000; 000033/00]

**300**  
**Nathaniel J. Pousette-Dart.** "Today's Accomplishments and New Horizons" [Logros y nuevos horizontes de hoy], en id., *Art and Artists of Today* [Arte y artistas de hoy], vol. I, n.º 2 (Nueva York, mayo de 1937), portada y p. 3. Revista, 30 x 23 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**301**  
**Anónimo.** "Vogue's Eye View of Spring Fashions" [Moda de primavera según *Vogue*], en *Vogue*, vol. 89, n.º 4 (Nueva York, 15 de febrero de 1937), p. 45. Revista, 32,5 x 25 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**302\***  
**Gerd Arntz y Otto y Marie Neurath.** "Rembrandt en zijn familie" [Rembrandt y su familia] y "Rembrandt leerlingen en schilders door her beïnvloed" [Estudiantes y pintores influenciados por Rembrandt], en *Rondom Rembrandt* [Sobre Rembrandt]. Ámsterdam: De Bijenkorf, 1938, portada y pp. 8-9. Folleto de exposición, 125 x 81 cm. Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

**303**  
**Nathaniel J. Pousette-Dart.** "A Gestaltian Chart of Contemporary American Art" [Árbol gestáltico del arte contemporáneo americano], en *Art and Artists of Today* [Arte y artistas de hoy], vol. I, n.º 6 (Nueva York, junio-julio 1938), portada y p. 2. Revista, 30 x 23 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**304**  
**Nathaniel J. Pousette-Dart.** Dibujo original para "A Gestaltian Chart of Contemporary American Art" [c. 1938] [Árbol gestáltico del arte contemporáneo americano], publicado en *Art and Artists of Today* [Arte y artistas de hoy], vol. I, n.º 6 (Nueva York, junio-julio de 1938), p. 2. Pluma, tinta y grafito sobre cartón, 61 x 53 cm. The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York

**305**  
**Joaquín Torres-García.** *La tradición del hombre abstracto (doctrina constructivista).* Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938, cubierta y tres dobles páginas interiores (s/p). Libro, 21 x 15,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 000034/000]

**306**  
**Alfred H. Barr, Jr.** "Italian Painting and Sculpture, 1300-1800" [Pintura y escultura italianas, 1300-1800] e "Italian Sources of Three Great Traditions of European Painting" [Fuentes italianas de tres grandes tradiciones de la pintura europea], en id., *Italian Masters. Lent by the Royal Italian Government* [Maestros Italianos, cedidos por el Gobierno del Reino de Italia] [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940, cubierta y guardas de cubierta y de contracubierta. Libro, 26 x 19 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**307**  
**Nathaniel J. Pousette-Dart.** Gráfico sobre el proceso creativo, c. 1939. Fotografía, 23,8 x 20 cm. The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York

**308**  
**Nathaniel J. Pousette-Dart.** "Selling Art Layout" [Diseño para venta de arte], c. 1940. Fotografía, 36,2 x 36,8 cm. The Nathaniel Pousette-Dart Papers. The Richard Pousette-Dart Foundation, Nueva York

**309**  
**André Breton y Max Ernst.** "Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures in Mythology & Legend" [Sobre las atracciones comparadas en la actualidad de varias criaturas de la mitología y las leyendas], en VVV, n.º 1 (Nueva York, junio de 1942), portada y pp. 62-63. Revista, 28,7 x 21,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006520/001]

**310**  
**Anónimo.** "Max Ernst's Favorite Poets and Painters of the Past" [Los poetas y pintores favoritos del pasado de Max Ernst], en *View*, vol. II, n.º 1 (Nueva York, abril de 1942), portada y doble página interior. Revista, 26,2 x 18,5 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006519/008]

**311**  
**Kurt Seligmann.** Diagrama, en *View*, vol. IV, n.º 4 (Nueva York, diciembre de 1944), p. 129. Revista, 30,5 x 23 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 006519/019]

**312**  
**Joaquín Torres-García.** *Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América.* Buenos Aires: Poseidón, 1944, cubierta y pp. 60-61 y 270-71. Libro, 23,2 x 17,3 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 000051/000]

**313**  
Campaña publicitaria de la agencia Young & Rubicam Inc., en *Fortune*, vol. XXXII, n.º 5 (Jersey City, noviembre de 1945), p. 177. Revista, 34 x 26,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**314**  
**Anónimo.** "Distribution of Basic Trends in Oceanic Art" [Distribución de las corrientes básicas del arte de Oceanía], en Ralph Linton y Paul S. Wingert (eds.), *Arts of the South Seas* [Artes de los mares del sur] [cat. expo. Nueva York: Museum of Modern Art, enero-mayo]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1946, cubierta y p. 9. Libro, 26 x 20 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**315**  
**Ad Reinhardt.** "How to Look at a Cubist Painting" [Cómo mirar un cuadro cubista], en *P. M.*, Nueva York, 27 de enero de 1946, p. 5. Periódico, 34,6 x 28,9 cm (hoja). Ad Reinhardt Foundation, Nueva York [Inv.: REIAD0270.1]

**316**  
**Ad Reinhardt.** "How to View High (Abstract Art)" [Cómo ver el arte (abstracto) elevado], en *P. M.*, Nueva York, 24 febrero 1946, s/p. Periódico, 34 x 28,9 cm (hoja). Ad Reinhardt Foundation, Nueva York [Inv.: REIAD0271.1]

**317\***  
**Ad Reinhardt.** "How to Look at Modern Art in America, 1946-1961" [Cómo mirar el arte moderno en América], en *ARTnews*, vol. 60, n.º 4 (Nueva York, verano 1961), pp. 36-37. Revista, 31,1 x 22,9 cm. Ad Reinhardt Foundation, Nueva York [Inv.: REIAD2107]

**318**  
**Hendrik Willem van Loon.** "If you will keep this general outline of the Arts firmly in mind you can never go very for wrong" [Si memorizas firmemente este esquema general de las Artes, nunca te equivocarás demasiado] y "You can also remember the periods of Art by associating them with the clothes the people wore" [También podrás recordar los periodos del arte si los asocias con la vestimenta de la época], en id., *The Arts* [Las artes]. Nueva York: Simon and Schuster, 1946, portada y guardas de cubierta y contracubierta. Libro, 22 x 15 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**319**  
**Anónimo.** “Développement de l’art non figurative” [Desarrollo del arte no figurativo], en *Réalités Nouvelles* [Nuevas realidades], n.º 2 (París, 1948), portada y p. 3. Revista, 28,6 x 23,3 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 018823/000]

**320**  
**Ad Reinhardt y André Bloc.** “Imaginary Museum” [Museo imaginario], en *Art d’Aujourd’hui*, vol. II, n.º 6 (Boulogne-sur-Seine, junio de 1951), p. 3. Revista, 30,9 x 23,9 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 018560/015]

**321**  
**André Malraux.** *Le Musée imaginaire. Psychologie de l’art* [El museo imaginario. Psicología del arte]. Ginebra: Albert Skira, 1947, cubierta y p. 13. Libro, 28 x 23 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**322\***  
**Maurice Jarnoux.** André Malraux en su casa de Boulogne-sur-Seine, cerca de París, trabajando en su libro *El museo imaginario*, 1953. Fotografía. Copia de exposición. Paris Match Archive, París

**323**  
**Jean Saucet.** “Tableau de la peinture moderne” [Tabla sinóptica de la pintura moderna], “Tableau de la sculpture moderne” [Tabla de la escultura moderna] y “Légendes des tableaux” [Leyendas de las tablas sinópticas], en Georges Pernoud (ed.), *Les Clés de l’art moderne* [Las claves del arte moderno]. París: La Table Ronde, 1955, cubierta y pp. 8-11. Libro, 21,5 x 13,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**324**  
**Eric Newton.** “Diagram of History of Art from 1255 to 1955” [Diagrama sobre la historia del arte de 1255 a 1955], en id., *European Painting and Sculpture* [Escultura y pintura europeas]. Harmondsworth: Penguin Books, 1956 (4.ª ed.), cubierta y p. 238. Libro, 18 x 11 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**325**  
**Joaquín Torres-García.** *Escuela del sur*, n.º 1 (Montevideo, octubre de 1958), portada (dibujo original de 1943). Revista, 24,4 x 16,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 000143/001]

**326\***  
**Fernando Zóbel.** “The Program of Revolt” [El programa de la revuelta], “Spelling Guide to Chart” [Leyendas del diagrama] y “A Road Map of Modern Art” [Mapa de carretera del arte moderno], en *Lecture Outlines for the Course Introduction to Contemporary Painting* [Esquema del curso introductorio a la pintura contemporánea]. Manila: Ateneo de Manila, 1954-55, portada, índice y pp. 19, 20 y 21. Ateneo Art Gallery Archives, University Archives, Manila

**327**  
**Guy Debord.** *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l’amour. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d’unités d’ambiance* [Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente], 1957. Litografía sobre papel, 59,4 x 73,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 005229/000]

**328**  
**George Brecht.** Diagramas en *Notebooks* [Cuadernos de notas]. Edición de Dieter Daniels con la colaboración de Hermann Braun. Colonia: König, 1991, pp. 120-23 (vol. II: *October 1958-April 1959*), pp. 126-27 (vol. III: *April-August 1959*). Libro, 29,5 x 22 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**329\***  
**Giorgio Tagliacozzo** (concepto) y **Hildegarde Bergheim** (traslación gráfica). “The Tree of Knowledge” (1959) [El árbol del conocimiento], en Giorgio Tagliacozzo y

D. P. Verene, (eds.), *The “Arbor Scientia”. Reconceived and the History of Vico’s Resurrection*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1993

**330**  
**Hans Peter Zimmer, Lothar Fischer, Heimrad Prem y Helmut Sturm** (Gruppe SPUR). “Diagram of Postwar artists groups” [Diagrama de grupos de artistas de posguerra], en *SPUR*, n.º 2 (Múnich, 1960), portada y página interior. Revista, 27,5 x 29,1 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 018829/002]

**331**  
**Hans Peter Zimmer, Lothar Fischer, Heimrad Prem y Helmut Sturm** (Gruppe SPUR). “Geburt der situationistischen Kultur” [El nacimiento de la situaciónista Kultur], en *SPUR*, n.º 4 (Múnich, 1961), portada y página interior. Revista, 28,4 x 29,6 cm. Archivo Lafuente

**332**  
**Anónimo.** “Beginning of Surrealist Field” [Principio del campo surrealista], en André Breton y Marcel Duchamp (eds.), *Surrealist Intrusion in the Enchanters’ Domain* [Intrusión surrealista en el dominio de los encantadores]. Nueva York: D’Arcy Galleries, 1960, cubierta (diseño de Marcel Duchamp) y pp. 4-5. Catálogo de exposición, 17,8 x 17,8 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 001710/000]

**333\***  
**Heinz Mack.** Diagrama de historia del arte para la exposición *Radius ZERO* que debía celebrarse en Kunsthalle de Düsseldorf en 1971 (no realizada), c. 1970. Cortesía MACK Studio / Archiv Heinz Mack

**334**  
**José Pierre.** “Die wichtigsten Strömungen der modernen Malerei” [Las corrientes más importantes de la pintura moderna], en id., *Futurismus und Dadaismus* [Futurismo y dadaísmo]. Lausana: Éditions Rencontre, 1967, pp. 138-39. Libro, 27 x 17,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**335\***  
**Wolf Vostell.** “Pre Fluxus New York Avant 1962”, “Fluxus Wiesbaden 1962” y “Pre Fluxus Cologne Avant 1962”, c. 1962. Fotocopias en blanco y negro, tamaño A3. Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

**336**  
**Nam June Paik.** *Fluxus Island in Dé-coll/age Ocean* [Isla Fluxus en océano *Dé-coll/age*], 1963. Desplegable. Impresión offset, 40 x 57,5 cm (desplegado). Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

**337**  
**Kurt Kranz** (autor) y **Giulio Paolini** (diagrama). “Von Heute bis in die graue Zeit” [De hoy a los tiempos oscuros], “Klassizismus bis Barock” [del Clasicismo al Barroco], “Reaissance bis Romantik (sic por Romanik)” [Del Renacimiento al románico], “Römisch-Hellenistisch bis Etruskisch” [Del arte romano y griego helenístico al arte etrusco] y “Von den archaischen Griechen bis zu del Ägyptern” [Del arte arcaico griego al arte egipcio], en id., *Sehen, verstehen, lieben. Drei Schritte in die Kunst* [Ver, entender, amar. Tres pasos en el arte]. Múnich: Verlag Mensch und Arbeit, c. 1963, pp. 174-81. Libro, 27 x 23 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**338**  
**George Maciunas.** *Expanded Arts Diagram* [Diagrama del arte expandido]. Viena; Nueva York: Springer, 2011 (1.ª ed. 1966), p. 186. Desplegable. Impresión offset, 55,8 x 43,2 cm (desplegado). Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura

**339**  
**Guy Debord.** “Les Cheminements ténébreux de la révolution” [Los tenebrosos caminos de la revolución], en id., *L’Internationale situationniste* [La internacional situaciónista], n.º 12 (París, septiembre de 1969), pp. 46-47. Revista, 24 x 15,8 cm. Archivo Lafuente

**340**  
**Maurice Stein, Larry Miller y Marshall Henrichs.** *Blueprint for Counter Education*.

*Curriculum, Handbook, Wall Decoration, Shooting Script* [Cianotipo para una educación a la contra]. Nueva York: Inventory Press, 2016. (1.ª ed. 1970). Caja con 2 libros y 3 carteles: 25,5 x 19,5 cm c/u (libros); 94 x 124 cm c/u (carteles desplegados). Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**341**  
**Michel Seuphor** (Ferdinand Louis Berckelaers). Diagrama en *L’Art abstrait* [El arte abstracto], vol. I: 1910-1918. París: Maeght éditeur, c. 1971, cubierta y p. 78. Libro, 30 x 30 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**342\***  
**Heinz Mack.** *Kunsthistorisches Diagramm* [Diagrama de historia del arte], c. 1971. Rotulador sobre papel, 50 x 65 cm. Cortesía MACK Studio / ZERO Foundation, Düsseldorf

**343**  
**Jean Clair.** *Art en France: une nouvelle génération* [Arte en Francia: una nueva generación]. París: Chêne, 1972, sobrecubierta, cubierta y pp. 30-31 y 164-65. Libro, 28 x 20,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**344.** **Guillem Viladot.** *Diagrama sexy*, 1972. Impresión tipográfica, 42 x 27 cm. Archivo Lafuente

**345. La familia Lavapiés.** *Artecontradicción*, 1975. Cartel de exposición, 59,5 x 44,2 cm. Archivo Lafuente

**346. John Berger.** *Ways of Seeing* [Maneras de ver]. Londres: Penguin, 1972, cubierta y pp. 7, 8-9, 12-13 y 134-35. Libro, 18 x 11 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**347**  
**Georges Mathieu.** “Tentative de situation par rapport aux coordonnées Formalisme / Expressivité pour l’exposition *Véhémences confrontées* (1951)” [Ensayo de ubicación de las obras según las coordenadas formalismo / expresividad para la exposición *Vehemencias confrontadas*] y “Aspects cycliques des six stades de l’embryologie (1951)” [Aspectos cíclicos de los seis estados de la embriología], en Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme* [De la revuelta al renacimiento. Más allá del tachismo]. París: Gallimard, 1973, portada y pp. 176 y 178. Libro, 18 x 10,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**348**  
**René Block y Ursula René** (eds.). *Multiplés: ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen* [Múltiples: un intento de representar el desarrollo de la edición de objetos]. Berlín: Neuer Berliner Kunstverein, 1974, cubierta. Catálogo de exposición, 21 x 25 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**349**  
**Michèle C. Cone.** *The Roots & Routes of Art in the 20th Century* [Las raíces y las rutas del arte en el siglo XX]. Nueva York: Horizon Press, 1975, cubierta. Libro, 26 x 21 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**350**  
*Das Environment als Konzept und Erfahrung* [El ambiente como concepto y experiencia]. Berlín: Deutschen Akademischen Austauschdienst, c. 1977, cubierta y página interior. Libro, 29,8 x 21,3 cm. Archivo Lafuente

**351**  
**Horst W. Janson.** “Comparative Views of the History of Art (I, II, III)” [Visiones comparativas de la historia del arte (I, II, III)], en *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present day* [Historia del arte. Panorama de las artes plásticas desde la prehistoria hasta nuestros días]. Englewood Cliffs: Prentice-Hall; Nueva York: Harry N. Abrams, 1977 (1.ª ed. 1963), cubierta y guardas de cubierta y contracubierta. Libro, 30 x 23 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**352**  
**Georges F. Maciunas.** “Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms” [Diagrama del desarrollo histórico de Fluxus y otras 4 formas de arte dimensional, aural, *Olfactory*, epitelial, y táctil], en *Kaleidoskop*, n.º 3 (Lund, 1979), portada y desplegable. Revista, 119,8 x 44,5 cm (diagrama desplegado). Archivo Lafuente

**353**  
**Ben Vautier.** “Hallo Maciunas” [Hola Maciunas], en *Flash Art*, n.º 84-85 (Milán; Nueva York, octubre-noviembre de 1978), portada y p. 51. Revista, 29 x 22 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**354**  
**John Willett.** “Art Streams of the 20s, I: The Main Movements” [Corrientes artísticas de los años 20, I: Los principales movimientos], en id., *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933* [La nueva sobriedad. Arte y política en el período de Weimar, 1917-1933]. Londres: Thames and Hudson, 1981, cubierta y pp. 14-15. Libro, 25 x 18 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**355\***  
**Eduardo Alaminos.** Diagrama, en Mariano Navarro, *Territorio y territorialización del arte*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1977, s/p. Catálogo de exposición, 22 x 22 cm. Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

**356**  
**Tsuneaki Kakisu.** “The Family Tree of Painting” [El árbol genealógico de la pintura], en id., *The Family Tree of Painting*. Nueva York: Philosophical Library, Inc., 1982, portada y p. 17. Libro, 22 x 14,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**357**  
**Robert Motherwell.** “Chronology of Abstract Expressionism” [Cronología del expresionismo abstracto], en Robert Motherwell y William Chapin Seitz (eds.), *Abstract Expressionist Painting in America* [Pintura expresionista abstracta en América]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983, p. 168. Libro, 27 x 21 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**358**  
**Götz Pochat.** “Sich überlagernde Stilphasen verschiedener Künstlergenerationen nach Pinder” [“Superposición en las fases de estilo de diferentes generaciones de artistas según Pinder], en Lorenz Dittmann, *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte, 1900-1930* [Categorías y método de la historia del arte de Alemania, 1900-1930]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1985, cubierta y pp. 158 y 162. Libro, 23 x 15 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**359**  
**Rosalind E. Krauss.** “The Sculpture in the Expanded Field” [La escultura en el campo expandido], en id., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos]. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, cubierta y pp. 282-83. Libro, 24 x 18,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**360**  
**Xavier Douroux y Franck Gautherot.** “Fait de mémoire, le soir du 26 juin 1986 par Xavier Douroux y Franck Gautherot” [Hecho de memoria la tarde del 26 de junio de 1986 por Xavier Douroux y Franck Gautherot], en Christian Besson (ed.), *Tableaux abstraits* [Cuadros abstractos] [cat. expo. Villa Arson, Centre national d’art contemporain, Niza, 11 de julio-28 de septiembre de 1986]. Niza: Centre national des arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication, 1986., pp. 124-26. Libro, 27 x 21 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



**361**  
**Charles Jencks.** *What is Post-Modernism?* [¿Qué es el postmodernismo?]. Londres: Academy Editions; Nueva York: St. Martin's Press, 1987 (2.º ed. rev. y amp.), cubierta y pp. 23 y 37. Libro, 24 x 22,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**362**  
**René Block.** "Certain Relations in 20th Century Art" [Relaciones certeras en el arte del siglo XX], en René Block (ed.), *The Readymade Boomerang. Certain Relations in 20th Century Art. The Eighth Biennale of Sydney* [El boomerang preparado. Relaciones certeras en el arte del siglo XX. Octava Bienal de Sidney]. Sidney: Eight Biennale, 1990, p. 17. Catálogo de exposición, 30 x 23,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**363**  
**Margaret Morgan. Barr/Loos: Portrait of a History of Modern Art as Sanitary System, or: A Place For Everything And Everything In Its Place (The house that Adolf and Alfred Built)** [Barr/Loos: Retrato de la historia del arte moderno como sistema sanitario, o: Un sitio para todo y todo en su sitio (La casa que construyeron Adolf y Alfred)], 1993. Impresión offset, 46 x 30,5 cm. Colección particular

**364\***  
**Giorgio Tagliacozzo** (concepto) y **Donald Kunze** (traslación gráfica). "The Tree of Knowledge. Genetic History of the Human Imagination" (1989) [El árbol del conocimiento. Historia genética de la imaginación humana], en Giorgio Tagliacozzo y D. P. Verene, (eds.), *The "Arbor Scientia". Reconceived and the History of Vico's Resurrection.* Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1993

**365**  
**Jorge Oteiza.** Dos diagramas y un texto, en id., *Ley de los cambios.* Figueres: Edicions Tristan; Donostia: Deché, 1990. Carpeta gráfica (9 aguafuertes y 8 textos del artista), 50 x 62 cm. Archivo Lafuente [Inv.: 011604/000]

**366**  
**Marietheres Finkeldei.** *Entwicklungsschema* [Esquema de desarrollo], 2004. Impresión offset, 5 x 88 cm. Colección particular

**367**  
**Steven Watson** (concepto) y **Edward Fella** (diseño). "Sociogram of the Beats, 1950-1965" [Sociograma de los beats, 1950-1965], en Lisa Phillips, *Beat culture and the New America, 1950-1965* [La cultura beat y la nueva América, 1950-1965]. Nueva York: Whitney Museum of American Art; París: Flammarion, 1995, cubierta y pp. 260-61. Libro, 28 x 22 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**368**  
**David Diaó.** *Plots Available* [Parcelas disponibles], 1996. Acrílico sobre lienzo, 202 x 285 cm. Cortesía Galería Marta Cervera, Madrid/Office Baroque, Bruselas

**369**  
**Guerrilla Girls.** "Guerrillas in the Midst of History" [Guerrillas en medio de la historia], en id., *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art* [Manual de cabecera de las Guerrilla Girls sobre la historia del arte occidental]. Harmondsworth: Penguin Books, 1998, cubierta y guardas. Libro, 25 x 20 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**370**  
**Ángel Mateo Charris.** *Rareza del siglo*, 1994. Óleo sobre lienzo, 162 x 130,2 cm. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, Valencia [Inv.: 196.048]

**371**  
**Peter Davies.** *The Fun One Hundred* [Los cien mejores], 2000. Acrílico sobre lienzo, 183 x 122 cm. British Council Collection [Inv.: P7398]

**372**  
**James Elkins.** "The history of art imagined as a field of stars" [La historia del arte vista como un firmamento], "The history of art imagined as a map" [La historia del arte imaginada como un mapa], "The history of art imagined as a coastline" [La historia del arte imaginada como una línea costera], "The history of art imagined as a landscape" [La historia del arte imaginada como un paisaje] y Robert Rosenblum "The standard history of modernism (top) and the variant proposed by Robert Rosenblum (bottom)" [La historia estándar del modernismo y la variante propuesta por Robert Rosenblum], en *Stories of Art* [Historias del arte]. Nueva York: Routledge, 2002, cubierta y pp. 3, 5, 7, 9, 82. Libro, 21,5 x 14 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**373**  
**Manuel Saiz.** *¿Qué es el arte? / What is Art?*, 2007. Madrid: Galería Moriarty, 2007. Impresión offset, 60 x 81 cm [desplegado]. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**374\***  
**Gerhard Dirmoser** y **Boris Nieslony.** *art in context – Die Kunst der Ausstellung* [Arte en contexto. El arte de la exposición], 1995. Diagrama digital en formato poster, 240 cm x 180 cm. Cortesía de los artistas

**375\***  
**Gerhard Dirmoser.** *Ein Diagramm ist (k)ein Bild. Ein Überblick als Gedächtnistheater. Studie zum Stand der Bildwissenschaften* [Un diagrama (no) es una imagen. Una visión general como teatro de la memoria. Estudio sobre el estado de las ciencias de la imagen], 2005. Diagrama digital. Cortesía del artista

**376**  
**Reena Jana.** Diagrama, en Emma Dexter, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* [Vitamina D: nuevas perspectivas sobre el dibujo]. Londres: Phaidon, 2005, cubierta y contracubierta. Libro, 30 x 26 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**377**  
**László Moholy-Nagy, Robert Rauschenberg y Richard Kostelanetz.** László Moholy-Nagy "Finnegans Wake", Robert Rauschenberg, "Autobiography" [Autobiografía] y Richard Kostelanetz "The Truth of Fiction is the Power of Artifice", en Richard Kostelanetz (ed.), *Diagrams in Essaying Essays. Alternative forms of Exposition* [Ensayando ensayos. Formas alternativas de exposición]. Nueva York: AC Institute, 2013, pp. 59, 278 y 299. Libro, 25 x 18 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**378**  
**Pablo Helguera.** *Artoons: Cartoons About the Art World* [Artoons: dibujos sobre el mundo del arte]. Nueva York: Jorge Pinto Books, 2009, cubierta y p. 81. Libro, 21,5 x 14 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**379**  
**Sara Fanelli.** *Tate Artist Timeline: 20th century* [Cronograma de los artistas de la Tate: siglo XX]. Londres: Tate, 2006. Desplegable, 16 x 16 cm (plegado), 16 x 192 cm (desplegado). Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**380**  
**Noyau (Yves Nussbaum).** *Musée Réduit. Schweizer Kunst. Peinture Suisse* [Museo reducido. Arte suizo. Pintura suiza]. Zürich: Édition Moderne, 2007. Cartel desplegable, 76 x 130 cm (desplegado). Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**381**  
**Juan Luis Moraza.** *Paisajes Internos / Viajes y Estancias / Ámbito Artístico*, folleto de la exposición comisariada por Juan Luis Moraza, *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi.* Bilbao: Museo Guggenheim, 2007. Folleto de exposición, 98 x 112 cm (desplegado). Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**382\***  
**Ward Shelley.** *Who Invented the Avant-Garde? V. 3* [¿Quién inventó la vanguardia? Versión 3], 2008. Óleo y tóner sobre Mylar, 158,75 x 72,39 cm. Cortesía del artista y Galería Pierogi, Nueva York

**383**  
**Alicia Cheng** (estudio mgmt.) (diseño) y **Criswell Lappin** (traslación gráfica). "Philip Johnson" y Steven Heller y Seymour Chwast, "Graphic Style Timeline" [Cronograma del estilo gráfico], en Steven Heller y Seymour Chwast, *Graphic Style. From Victorian to New Century* [Estilo gráfico. Desde el arte de la época victoriana hasta el nuevo siglo]. Nueva York: Abrams, 2011 (3.º ed.), cubierta y pp. 6-7 y 267. Libro, 30 x 22 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**384**  
**Manuel Fontán del Junco** (concepto) y **Guillermo Nagore Ferrer** (traslación gráfica). *Maximin. Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo* [cat. expo. 8 de febrero- 25 de mayo 2008, Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2008, cubierta, plano y cronología. 34,5 x 29 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**385**  
**Charles Jencks.** *A Sea of Many Streams* [Un mar de muchas corrientes], 2011. Cartel. Impresión offset, 49 x 69 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**386**  
**Daniel Feral.** *Graffiti and Street Art* [Grafiti y arte callejero], 2011. Cartel publicado con ocasión de la muestra sobre la evolución del arte abstracto urbano *Futurism 2.0*, celebrada en el espacio Blackall Studios, Londres, septiembre-octubre de 2012. Cartel. Impresión offset. 45,7 x 30,4 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**387**  
**Curro González.** *Cartografía del factor grotesco*, boceto para el cartel publicado con ocasión de la muestra *El factor grotesco*, celebrada en el Museo Picasso Málaga, octubre de 2012-febrero de 2013. Tinta sobre papel vegetal, 70 x 100 cm. Colección del artista

**388**  
**Curro González.** *Artland 1950*, 2012. Serigrafía coloreada con acuarela sobre papel, 80 x 110,5 cm. Colección del artista

**389**  
**Curro González.** *Artland 2010*, 2012. Serigrafía coloreada con acuarela sobre papel, 80 x 110,5 cm. Colección del artista

**390**  
**Biljana Ciric, Alexandra Hodby y Seng Yujin.** *Art Worlds in the Making: From Utopia to Reality* [Mundos del arte en progreso: de la utopía a la realidad], 2012. Cartel presentado el 30 de septiembre de 2012 en el Goethe Open Space de Shanghai como parte de la muestra *Alternatives to Ritual* [Alternativas al ritual], 2012-2013. Cartel. Impresión offset, 46,5 x 70 cm (desplegado). Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**391**  
**Leah Dickerman.** Diagrama, en id., *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* [Inventando la abstracción, 1910-1925. Cómo una idea radical cambió el arte moderno]. Londres: Thames & Hudson, 2012, cubierta y guardas. Catálogo de exposición, 31,5 x 25 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**392\***  
**Michael Ann Holly y Julie Walsh.** "Materiality" [Materialidad], en "Notes from the Field" [Notas desde el campo], en *Art Bulletin*, vol. XCV, n.º 1 (Nueva York, marzo de 2013), p. 15. Revista, 31 x 24,5 cm

**393**  
**Stephen Bann.** El movimiento de artistas constructivistas y la incidencia de la actividad del grupo en el periodo de 1920-1965, en *The Tradition of Constructivism* [La tradición del constructivismo]. Nueva York: The Viking Press, 2013 (1.º ed. 1974), p. XVIII. Libro, 21 x 15,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**394**  
**Belén Adamo y Santiago Ortiz.** "Abstract Bull" [Toro abstracto], en *Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* [Leonardo. Revista de la Sociedad Internacional de las Artes, Ciencias y Tecnología], vol. XLVII, n.º 3 (Cambridge, Mass., 2014), portada. Revista, 28 x 21,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**395**  
**Andrés Rábago (El Roto).** *Oh, la l'art!* Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2013, cubierta y páginas interiores (s/p). Libro, 18 x 26,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**396**  
**Glen Baxter.** "It Was Tom's First Brush with Modernism" [Fue la primera toma de contacto de Tom con el modernismo], en id., *Almost Completely Baxter. New and Selected Blurtings* [Baxter casi al completo. Nuevos y selectos disparates]. Nueva York: New York Review of Books, 2016, cubierta y p. 19. Libro, 24 x 17 cm

**397**  
**Grayson Perry.** "Some of the Creative Industries" [Algunas de las industrias creativas] y "Map of the Museum based on Interior of Curator's head" [Mapa del museo en la mente del comisario], en id., *Playing to the Gallery* [De cara a la galería]. Londres: Penguin Books, 2016, cubierta y pp. 6 y 28. Libro, 20 x 13 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**398**  
**Grayson Perry.** *Island of Bad Art* [Isla del Arte Malo], 2013. Aguafuerte, 64,2 x 79,2 cm. Paragon Press, Londres

**399**  
**Yvan Etienne, Brice Jeannin y Matthieu Saladin** (eds.). "Sound Space Timeline" [Cronograma del espacio sonoro], en id., *Tacet: Sound in the Arts: De l'espace sonore = From sound space.* Dijon: Les Presses du réel, 2014. Cartel. Impresión offset, 66 x 61,5 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**400\***  
**Ward Shelley.** *Extended Narrative. Addendum to Alfred Barr, v. 1*, 2014 [Narrativa extendida. Adenda a Alfred Barr, versión 1], 2014. Óleo y tóner sobre Mylar, 60,3 x 142,9 cm. Cortesía del artista y Galería Pierogi, Nueva York

**401**  
**Adrian Notz.** *Firmament Dada* [Firmamento Dada]. Cartel para el Cabaret Voltaire, Zürich, 2014. Impresión offset, 116,5 x 83 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**402**  
**Tracy Boberg Nichols** *Nichols Timeline Staircase* [Escalera con cronograma de Nichols], 2014. Cartel. Impresión offset, 152 x 61 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**403**  
**William Powhida.** *A Solipsistic Artist's Map of the World* [Mapa del mundo hecho por un artista solipsista], 2015. Acrílico y óleo sobre lienzo, 97 x 152 cm. Cortesía de William Powhida / Gallery Poulson, Copenhague. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**404**  
*Electric Love Blueprint: A History of Electronic Music* [Cianotipo del amor eléctrico: una historia de música electrónica], 2018. Serigrafía metálica sobre papel, 60 x 80 cm. Liverpool: Dorothy, 2019. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

**405**  
**Pedro Zamora.** *Breve Storia Dell'Arte* [Breve historia del arte], 2018. Cubiertas de libros con estampación en oro, 28 x 23 cm. Colección del artista









205  
Pablo Picasso, *Portrait of a Woman*, 1905. Oil on canvas. Collection of the Fundación Juan March, Madrid.

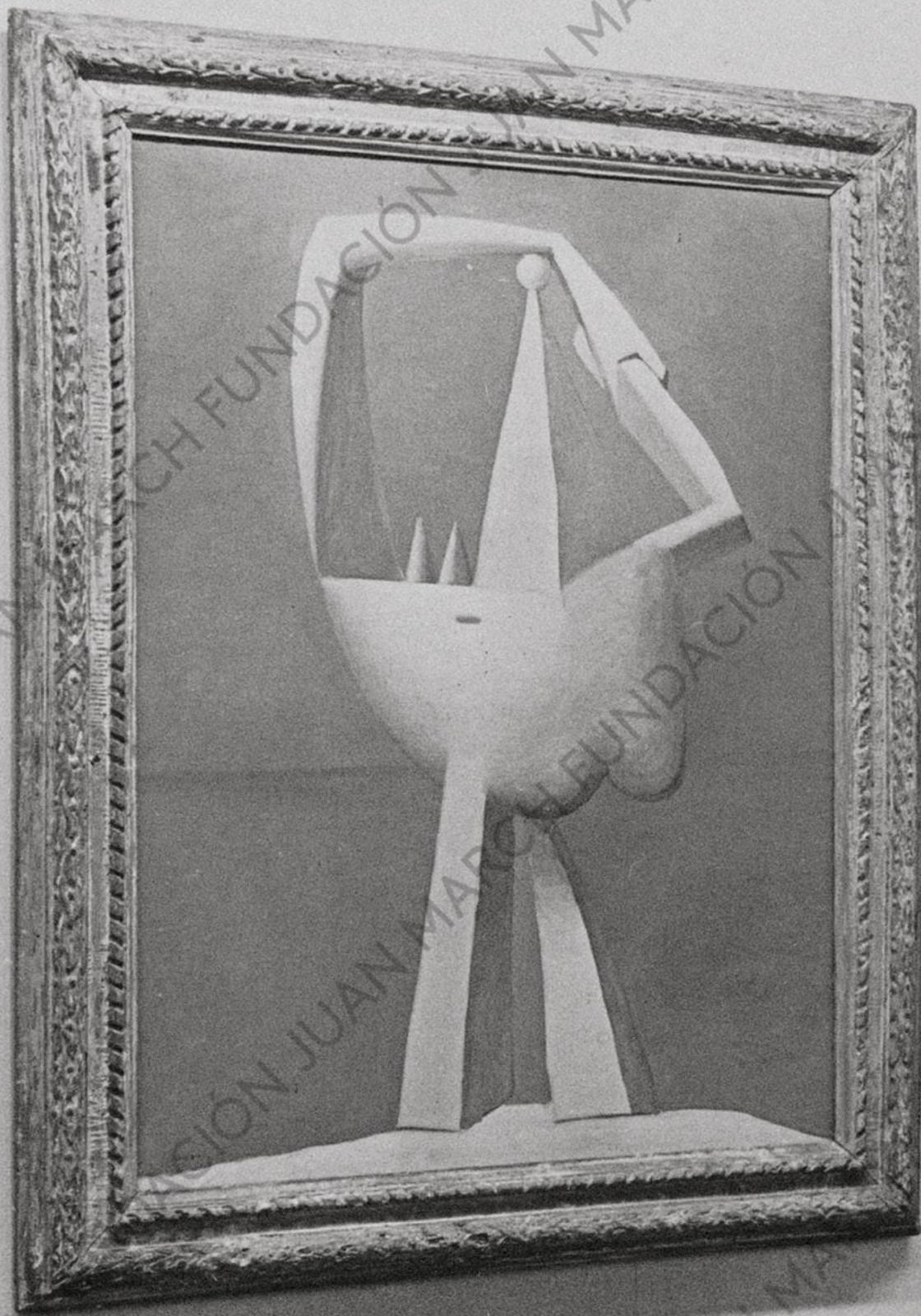
The beginning of "Cubism" (1907). The term "Cubism" was first used in 1907 by the critic Louis Vauxcelles. Picasso's work was influenced by the African masks of the 1900s and the Japanese prints of the 19th century.

Índice  
onomástico  
de artistas  
y autores  
en exposición



- Adamo, Belén: cat. 394  
Archipenko, Alexander: cat. 103  
Arntz, Gerd: cat. 37, 302  
Arp, Hans (Jean): cat. 26, 168, 255, 292  
Baldinucci, Filippo: cat. 1  
Balla, Giacomo: cat. 91, 98  
Bann, Stephen: cat. 393  
Barr, Jr., Alfred H.: 25, 41, 42, 43, 282, 306  
Baxter, Glen: cat. 396  
Bayer, Herbert: cat. 218, 225, 227  
Behrens, Peter: cat. 89  
Belling, Rudolf: cat. 213  
Berger, John: cat. 346  
Bergheim, Hildegard: cat. 329  
Bertall (Charles-Constant de Limoges Saint-Saëns): cat. 7  
Bloc, André: cat. 320  
Block, René: cat. 348, 362  
René, Ursula: cat. 348  
Boberg Nichols, Tracy: cat. 402  
Boccioni, Umberto: cat. 16, 17, 95, 96  
Brancusi, Constantin: cat. 75  
Braque, Georges: cat. 68, 69  
Brecht, George: cat. 328  
Breton, André: cat. 34, 309  
Breuer, Marcel: cat. 224  
Brice, Jeannin: cat. 399  
Bruguière, Francis: cat. 251  
Budnick, Dan: cat. 288  
Carrà, Carlo: cat. 17, 113  
Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron): cat. 245  
Caumont, Arcisse de: cat. 6, 10  
Cézanne, Paul: cat. 46, 55, 57  
Chareau, Pierre: cat. 208, 272  
Charris, Ángel Mateo: cat. 370  
Cheney, Martha: cat. 285  
Cheney, Sheldon: cat. 285  
Cheng, Alicia: cat. 383  
Chirico, Giorgio de: cat. 265, 266, 267, 268  
Ciric, Biljana: cat. 390  
Clair, Jean: cat. 343  
Cone, Michèle C.: cat. 349  
Covarrubias, Miguel: cat. 38, 39  
Daumier, Honoré: cat. 8  
Davies, Peter: cat. 371  
Debord, Guy: cat. 327, 339  
Delaunay, Robert: cat. 82, 83  
Depero, Fortunato: cat. 30  
Deri, Max: cat. 20  
Diao, David: cat. 368  
Dickerman, Leah: cat. 391  
Dirmoser, Gerhard: cat. 374, 375  
Doesburg, Theo van: cat. 181, 182, 183, 184, 189, 196, 197, 234, 276  
Domela, César: cat. 193, 194, 195, 298  
Douroux, Xavier: cat. 360  
Duchamp, Marcel: cat. 169, 286, 296  
Duchamp-Villon, Raymond: cat. 97  
Dumont, Louis-Paul-Pierre: cat. 7  
Eesteren, Cornelis van: cat. 183, 189  
Eggeling, Viking: cat. 116  
Ehmcke, Fritz Helmuth: cat. 231  
El Lissitzky (Lázár Márkovich Lissitzky): cat. 26, 126, 140, 141, 142, 148, 232, 238  
Elkins, James: cat. 372  
Eluard, Paul: cat. 172, 173, 174  
Ernst, Max: cat. 260, 261, 264, 309  
Etienne, Yvan: cat. 399  
Ekster, Aleksandra: cat. 132, 149, 153  
Familia Lavapiés, La (LFL): cat. 345  
Fanelli, Sara: cat. 379  
Fattorusso, G.: cat. 27  
Feininger, Lyonel: cat. 211, 215  
Fénéon, Félix: cat. 21  
Feral, Daniel: cat. 386  
Finkeldei, Marietheres: cat. 366  
Fischer, Lothar: cat. 330, 331  
Fontán del Junco, Manuel: cat. 384  
Gabo, Naum: cat. 138  
Gamrekeli, Irakli Il'ič: cat. 157  
Gautherot, Franck: cat. 360  
Gauthier, Joseph Stany: cat. 13  
Giacometti, Alberto: cat. 247, 248, 249, 250  
Gispén, Willem Hendrik: cat. 244  
Gleizes, Albert: cat. 160, 290  
Goncharova, Natalia: cat. 147, 152  
González, Curro: cat. 387, 388, 389  
González, Julio: cat. 289  
Gris, Juan: cat. 66, 107, 110, 111  
Gropius, Walter: cat. 216, 222, 223, 239  
Guerrilla Girls: cat. 369  
Hammer, Walter: cat. 217  
Harris, Claude: cat. 147, 152  
Hartwig, Josef: cat. 219  
Havinden, John: cat. 235  
Helguera, Pablo: cat. 378  
Hélión, Jean: cat. 278  
Henrichs, Marshall: cat. 340  
Hervé, Lucien: cat. 237  
Hine, Lewis Wickes: cat. 72, 73  
Hiroshige, Utagawa (Andō Tokutarō): cat. 52, 53  
Hodby, Alexandra: cat. 390  
Hoff, Robert van't: cat. 186  
Holly, Michael Ann: cat. 392  
Humener, Y.: cat. 228  
Hunt, William Holman: cat. 15  
Huszár, Vilmos: cat. 190  
Jana, Reena: cat. 376  
Janco, Marcel: cat. 167  
Janson, Horst W.: cat. 351  
Jarnoux, Maurice: cat. 322  
Jencks, Charles: cat. 361  
Jlébnikov, Velimir: cat. 385  
Johnson, Philip: cat. 282  
Jūbei, Yamatoya: cat. 44  
Kakisu, Tsuneaki: cat. 356  
Kandinsky, Vasilii: cat. 76, 80, 220  
Kauffer, Edward McKnight: cat. 230  
Kichizō, Tsutaya: cat. 52, 53  
Kiesler, Frederick: cat. 199, 200, 201, 202  
Klee, Paul: cat. 221, 257, 269, 275  
Kostelanetz, Richard: cat. 377  
Kranz, Kurt: cat. 337  
Krauss, Rosalind E.: cat. 359  
Kruchenykh, Aleksei: cat. 131  
Kunisada, Utagawa (Utagawa Toyokuni): cat. 45  
Kunze, Donald: cat. 364  
Kupka, František: cat. 84, 271  
La Fresnaye, Roger de: cat. 67  
Lacourrière, Roger: cat. 56  
Lappin, Criswell: cat. 383  
Iariónov, Mikhail: cat. 129, 130, 131, 150  
Laurens, Henri: cat. 114  
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret): cat. 204, 206, 209, 210, 233, 237  
Léger, Fernand: cat. 112, 115, 117, 274  
Leporskaya, Anna: cat. 155  
Leusden, Willem van: cat. 185  
Lewis, Wyndham: cat. 109  
Lipchitz, Jacques: cat. 101, 102  
Loon, Hendrik Willem van: cat. 318  
Loos, Adolf: cat. 50  
Lubetkin, Berthold: cat. 235  
Lurçat, Jean: cat. 273  
Maciunas, George F.: cat. 338, 352  
Mack, Heinz: cat. 333, 342  
Magritte, René: cat. 34  
Malévich, Kazimir: cat. 28, 124, 125, 126, 127, 128, 155, 156  
Malraux, André: cat. 321  
Marc, Franz: cat. 77, 78  
Marcoussis, Louis: cat. 121  
Marinetti, Filippo Tommaso: cat. 17, 105  
Masson, André: cat. 263  
Mathieu, Georges: cat. 347  
Matisse, Henri: cat. 54  
Matsa o Máca, Ivan: cat. 29  
Mendelsohn, Erich: cat. 214  
Meyer, Adolf: cat. 216  
Meyer, Johann Heinrich: cat. 5  
Miller, Larry: cat. 340  
Miró, Joan: cat. 256, 262, 293  
Moholy-Nagy, László: cat. 33, 143, 218, 223, 243, 252, 279, 377  
Mondrian, Piet: cat. 180  
Moore, Henry: cat. 294  
Moraza, Juan Luis: cat. 381  
Morey, Charles Rufus: cat. 24  
Morgan, Margaret: cat. 363  
Motherwell, Robert: cat. 357  
Müller, Carl Otto: cat. 229  
Nagore, Guillermo: 384  
Neurath, Marie: cat. 302  
Neurath, Otto: cat. 37, 302  
Newton, Eric: cat. 324  
Nicholson, Ben: cat. 291  
Nieslony, Boris: cat. 374  
Nivinsky, Ignaty: cat. 145  
Notz, Adrian: cat. 401  
Noyau (Yves Nussbaum): cat. 380  
Olivier, Johann Heinrich Ferdinand: cat. 4  
Ortiz, Santiago: cat. 394  
Oteiza, Jorge: cat. 365  
Oud, J. J. P. (Jacobus Johannes Pieter): cat. 188, 191, 192  
Ozenfant, Amédée: cat. 31, 203, 205  
Paik, Nam June: cat. 336  
Péret, Benjamin: cat. 258  
Perry, Grayson: cat. 397, 398  
Pevsner, Antoine: cat. 159  
Piatti, Ugo: cat. 17  
Picabia, Francis: cat. 18, 19, 161, 162, 164, 170, 171, 176  
Picasso, Pablo: cat. 58, 60, 62, 63, 64, 65, 85, 88, 106, 108, 115, 119, 120, 122, 123, 270, 277, 297  
Pierre, José: cat. 334  
Piles, Roger de: cat. 3  
Piranesi, Giovanni Battista: cat. 81  
Pochat, Götz: cat. 358  
Popova, Liubov: cat. 144  
Pothey, Alexandre de: cat. 7  
Pousette-Dart, Nathaniel J.: cat. 300, 303, 304, 307, 308  
Powhida, William: cat. 403  
Prampolini, Enrico: cat. 118  
Prem, Heimrad: cat. 330, 331  
Punin, Nikolai: cat. 128  
Ray, Man: cat. 253, 254, 259  
Redon, Odilon: cat. 70, 71, 79  
Reimann, Walter: cat. 212  
Reinhardt, Ad: cat. 315, 316, 317, 320  
Riault, Paul: cat. 7  
Richter, Hans: cat. 175  
Rietveld, Gerrit Thomas: cat. 183, 187, 198  
Rodchenko, Aleksandr: cat. 133, 134, 135, 136  
Rogge, Carl: cat. 216  
Rohe, Ludwig Mies van der: cat. 236  
Rousseau, Henri: cat. 56  
Rouvroy, Claude-Henri de, conde de Saint-Simon: cat. 2  
Russolo, Luigi: cat. 17, 90  
Saiz, Manuel: cat. 373  
Saladin, Matthieu: cat. 399  
Sant'Elia, Antonio: cat. 93  
Saucet, Jean: cat. 323  
Schamberg, Morton Livingston: cat. 165  
Schlemmer, Oskar: cat. 226  
Schmidt, Joost: cat. 217  
Schwitters, Kurt: cat. 177, 178, 179  
Seligmann, Kurt: cat. 311  
Seuphor, Michel (Ferdinand Louis Berckelaers): cat. 341  
Severini, Gino: cat. 86, 87  
Shapley, John: cat. 24  
Shelley, Ward: cat. 382, 400  
Signac, Paul Victor: cat. 14  
Stein, Maurice: cat. 340  
Stepanova, Varvara: cat. 146, 241  
Stone, Sasha: cat. 236  
Streamliner: cat. 281  
Sturm, Helmut: cat. 330, 331  
T. A. C. U. Co.: cat. 163  
Tagliacozzo, Giorgio: cat. 329, 364  
Takezō, Takadaya: cat. 45  
Tanguy, Yves: cat. 258  
Tatlin, Vladimir: cat. 139, 151  
Teague, W. Dorwin: cat. 280  
Telingater, Solomon: cat. 284  
Thonet Brothers Inc.: cat. 209  
Todd Company: cat. 92  
Torres-García, Joaquín: cat. 36, 299, 305, 312, 325  
Toyokuni I, Utagawa: cat. 44  
Trapp, Lothar Schenk von: cat. 115  
Tzara, Tristan: cat. 162, 172, 173, 174  
Vautier, Ben: cat. 353  
Viladot, Guillem: cat. 344  
Villon, Jacques: cat. 158  
Vogel, Hermann: cat. 11  
Vostell, Wolf: cat. 335  
Walsh, Julie: cat. 392  
Watson, Steven: cat. 367  
Wauters, Alphonse-Jules: cat. 9  
Willett, John: cat. 354  
Yakulov, Georgy: cat. 154  
Yujin, Seng: cat. 390  
Zamora, Pedro: cat. 405  
Zervos, Christian: cat. 51, 246  
Zimmer, Hans-Peter: cat. 330, 331









# Bibliografía



La bibliografía recogida a continuación es la citada por los autores de los ensayos de este catálogo. El lector interesado en el campo específico de la diagramática y su relación con la historia del arte encontrará además la mejor orientación científica sobre el tema en el texto de Astrit Schmidt-Burkhardt (pp. 29-59) y en su correspondiente aparato crítico, que puede completarse con el recogido en sus dos principales publicaciones (cf. Schmidt-Burkhardt 2007 y Schmidt-Burkhardt 2017).

Con todo, y más allá del campo específico de la visualidad en la historia del arte, las representaciones visuales son realidades fascinantes y ricas que están presentes en muchos otros campos del saber y de la práctica profesional, como los de la ciencia de datos, el diseño, la infografía o la arquitectura. La que se ofrece a continuación es una escogida pero mínima selección de publicaciones, sin más pretensiones que servir de guía a los interesados y curiosos que deseen introducirse o profundizar en lo que genéricamente se conoce ya como “pensamiento visual”.

El libro de Nader Vossoughian, *Otto Neurath. The Language of the Global Polis* (Róterdam: NAI Publishers, 2008) constituye una magnífica presentación de las figuras de Otto Neurath y Gerd Arndt, los pioneros del método ISOTYPE, verdaderos introductores del pensamiento visual en la ciencia positiva, la estadística y las ciencias humanas. Los libros de Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information* (Cheshire, Connecticut: Graphics Press LLC, 2001), *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative* (Cheshire, Connecticut: Graphics Press LLC, 2001) y *Beautiful Evidence* (Cheshire, Connecticut: Graphics Press LLC, 2006) han sido pioneros y son, por su precisión y calidad gráfica, irrenunciables. Los diagramas, tablas y árboles genealógicos tienen una evidente relación con las representaciones cartográficas, un aspecto sobre el que el libro de Katharine Harmon, *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2009), es de gran ayuda. Entre los diseñadores que se han dedicado al tema, las publicaciones de Nigel Holmes, *Designer's Guide to Creating Charts and Diagrams* (Nueva York: Watson-Guptill Publications, 1984); *Designing Pictorial Symbols* (Nueva York: Watson-Guptill Publications, 1985, con Rose de Neve) y *1, 2, 3, 4 (Wordless Diagrams)* (Nueva York y Londres: Bloomsbury Publishing, 2005) continúan siendo excelentes guías introductorias. En España, Enric Jardí (con su imprescindible *Pensar con imágenes* (Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2012), y el reciente *Life is Sho* (Barcelona: Editorial Arpa, 2019) consigue demostrar con economía de medios el inmenso poder comunicativo de las imágenes. Más amplia, y a medias entre el diseño y la comunicación, es la monografía de Robert Klanten y Anja Kouznetsova (eds.), *Visual Journalism. Infographics from the World's Best Newsrooms and Designers* (Berlín: Gestalten, 2017), centrada en un tema cuya presentación más contundente quizá pueda considerarse el monumental e instructivo trabajo de Julius Wiedemann (ed.), *Information Graphics* (Taschen, 2012).

ADLER 2009

Dan Adler, Hanne Darboven. *Cultural History, 1880-1983*. Londres: Afterall Books, 2009.

APOLLINAIRE 1913

Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. París: Eugène Figuière & Cie Éditeurs, 1913 (ed. en castellano *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*. Madrid: Visor en 1994).

ARNHEIM 2011

Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969 (ed. en castellano *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 2011).

AUERBACH 1914

Felix Auerbach, *Die graphische Darstellung. Eine allgemeinverständliche, durch zahlreiche Beispiele aus allen Gebieten der Wissenschaft und Praxis erläuterte Einführung in den Sinn und Gebrauch der Methode*. Leipzig; Berlín: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1914.

AUGUST 2009

Jana August, *Barrs Diagramm-Blackburns Waffe. Die Anfänge der Sammlungsstrategie des Museum of Modern Art*, 2 vols. Tesis de maestría, Universidad Humboldt, Berlín, 2009.

BACHELARD 1957

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 1957 (ed. en castellano, *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000).

BACON 1988

Francis Bacon, *El avance del saber*. Madrid: Alianza, 1988, p. 81.

BAIGRIE 1996

Brian S. Baigrie (ed.), *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

BALASTÈR 1988

Gian A. Balastèr, “Zur Neuauflage des Bandes Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch: eine Hieroglyphe des Weltenalls”, en *Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, vol. XCIX, n.º 100 (Dornach, 1988), pp. 28-34.

BANN 1974

Stephen Bann (ed.), *The Tradition of*

*Constructivism*. Londres: Thames and Hudson, 1974.

BARR [1927]

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Exhibition of Progressive Modern Painting: from Daumier and Corot to Post-Cubism* [cat. expo. The Art Museum of Wellesley College, 11-30 de abril]. Wellesley (Mass.): The Art Museum of Wellesley College [1927].

BARR 1930

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Painting in Paris from American Collections* [cat. expo. Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1930.

BARR 1934a

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *A Brief Survey of Modern Painting* [cat. expo. Museum of Modern Art, Nueva York, 20 de julio-5 de octubre de 1932]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1934.

BARR 1934b

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Modern Works of Art: 5th Anniversary Exhibition* [cat. expo. Museum of Modern Art, Nueva York, 19 de noviembre de 1934-20 de enero de 1935]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1934.

BARR 1936

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Cubism and Abstract Art* [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de marzo-19 de abril de 1936]. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1936

BARR 1939

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Picasso. Forty Years of His Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1939, pp. 9-12.

BARR 1940

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Italian Masters. Lent by the Royal Italian Government* [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York, enero-marzo de 1940]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.

BARR 1946

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Picasso. Fifty Years of His Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1946.

BARR 1989

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), “Investigación y publicación en museos de arte”, en id., *La definición del arte moderno*, edición de Irving Sandler y Amy Newman. Madrid: Alianza, 1989, pp. 231 y ss. (ed. en inglés, *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1986).

- BARR Y COURTER 1936  
Alfred H. Barr Jr. y Elodie Courter, "Brief chronology", en *Fantastic Art, Dada, Surrealism* [cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936.
- BAUER 2003  
Hermann Bauer, "Form, Struktur, Stil. Die formalanalytischen und formgeschichtlichen Methoden" (1985), en Hans Belting *et al.* (eds.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlín: Reimer, 2003 (6.ª ed.), pp. 157-74.
- BAUER 2013  
Volker Bauer (ed.), *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken* [cat. expo. Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel]. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013.
- BAUER 2016  
Julian Bauer, *Zellen, Wellen, Systeme. Eine Genealogie systemischen Denkens, 1880-1980*. Tübinga: Mohr Siebeck, 2016.
- BAUER Y ERNST 2010  
Matthias Bauer y Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein Kultur- und Medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- BAUR 1978  
Karl Baur, *Zeitgeist und Geschichte. Versuch einer Deutung*. München: Callwey, 1978.
- BEHNE 1920a  
Adolf Behne, "Die Abderiten", en *Der Zweemann*, vol. I, n.º 6 (Hannóver, 1920), pp. 6-8 (reimp., Nendeln; Liechtenstein: Kraus, 1969).
- BEHNE 1920b  
Adolf Behne, "Max Deri, Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage. Zweite Aufl. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlín 1920", en *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, vol. XIII, n.º 2 (Leipzig, 1920), pp. 343-44.
- BEKE 2003  
László Beke, "Postmoderne Phänomene und New Art History", en Hans Belting *et al.* (eds.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlín: Reimer, 2003 (6.ª ed.), pp. 379-99.
- BELYJ 1992  
Andrej Belyj, *Geheime Aufzeichnungen. Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911-1915)*. Edición de Christoph Hellmundt. Dornach: Steiner, 1992.
- BELYJ 1997  
Andrej Belyj, *Symbolismus-Anthroposophie. Ein Weg. Texte, Bilder, Daten*. Edición de Taja Gut. Dornach: Steiner, 1997.
- BERGER 1972  
John Berger, *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Modern Classics, 1972 (ed. en castellano, *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000).
- BEXTE 2007  
Peter Bexte, "Magnetische Diagramme. Gilberts Einübung ins indirekte Sehen", en Gabriele Wimböck, Karin Leonhart y Markus Friedrich (eds.), con la colaboración de Frank Büttner, *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Münster: LIT, 2007, pp. 309-27.
- BEYER Y LOHOFF 2005  
Andreas Beyer y Markus Lohoff (eds.), *Bild und Erkenntnis. Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik*. München; Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2005.
- BINSWANGER Y WARBURG 2007  
Ludwig Binswanger y Aby Warburg, *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, edición de Chantal Marazia y Davide Stimilli. Zürich; Berlín: Diaphanes, 2007.
- BOCOLA 2001  
Sandro Bocola, *Timelines. Die Kunst der Moderne 1870-2000*. Colonia: Taschen, 2001.
- BOEHM 2004  
Gottfried Boehm, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder", en Christa Maar y Hubert Burda (eds.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Colonia: DuMont, 2004, pp. 28-43.
- BOGEN 2005  
Steffen Bogen, "Schattenriss und Sonnenuhr. Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. LXVIII, n.º 2 (Múnich, 2005), pp. 153-76.
- BOGEN 2007  
Steffen Bogen, "Logische und ästhetische Experimente. Diagramme bei Peirce und Duchamp", en Angela Lammert *et al.* (eds.), *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2007, pp. 38-56.
- BOGEN Y THÜRLEMANN 2003  
Steffen Bogen y Felix Thürlemann, "Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen", en Alexander Patschovsky (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern: Thorbecke, 2003, pp. 1-22.
- BÖHMLER 1999  
Julia Böhmeler, *Ordnung und Reinlichkeit. Diagramme in der Kunst von Peter Fischli und David Weiss*. Tesis de maestría, Universidad de Hamburgo, 1999.
- BONHOFF 1993  
Ulrike Maria Bonhoff, *Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit*. Tesis doctoral, Westfälische Wilhelms-Universität de Münster, 1993.
- BOSCHUNG Y JACHMANN 2013  
Dietrich Boschung y Julian Jachmann (eds.), *Diagrammatik der Architektur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- BOWLER 1979  
Peter Bowler, *The Superior Person's Book of Words*. Londres: Bloomsbury, 1979.
- BRECHT 1991  
George Brecht, *Notebooks*, vol. II: *October 1958-April 1959*. Edición de Dieter Daniels con la colaboración de Hermann Braun. Colonia: König, 1991.
- BREDEKAMP 2004  
Horst Bredekamp, "Drehmomente: Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*", en Christa Maar y Hubert Burda (eds.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Colonia: DuMont, 2004, pp. 15-26.
- BREDEKAMP 2005a  
Horst Bredekamp, "«4 Stunden Fahrt. 4 Stunden Rede». Aby Warburg besucht Albert Einstein", en Michael Hagner (ed.), *Einstein on the Beach. Der Physiker als Phänomen*. Fráncfort del Meno: Fischer Taschenbuch, 2005, pp. 165-82.
- BREDEKAMP 2005b  
Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlín: Klaus Wagenbach Verlag, 2005.
- BREDEKAMP 2008  
Horst Bredekamp, "Bildbeschreibungen. Eine Stilgeschichte technischer Bilder?", en Horst Bredekamp, Birgit Schneider y Vera Dünkel (eds.), *Das Technische Bild. Compendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlín: Akademie Verlag, 2008, pp. 36-47.
- BREDEKAMP 2010  
Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp, 2010 (ed. en castellano *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017).
- BREDEKAMP, SCHNEIDER Y DÜNKEL 2008  
Horst Bredekamp, Birgit Schneider y Vera Dünkel (eds.), *Das Technische Bild. Compendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlín: Akademie Verlag, 2008.
- BRETON 1929  
André Breton, "Avis au lecteur", en Max Ernst, *La Femme 100 têtes*. París: Éditions du Carrefour, 1929, s. p.
- BUCHANAN 1999  
Alexandrina Buchanan, "Science and Sensibility. Architectural Antiquarianism in the Early Nineteenth Century", en Martin Myrone y Lucy Peltz (eds.), *Producing the Past. Aspects of Antiquarian Culture and Practice, 1700-1850*. Aldershot: Ashgate, 1999, pp. 169-86.
- BUCHER 2008  
Sebastian Bucher, *Das Diagramm in den Bildwissenschaften. Strömungen der bildwissenschaftlichen Diagrammforschung*. Saarbrücken: VDM, 2008.
- BUCHLOH 1999  
Benjamin H. D. Buchloh, "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", en *October*, n.º 88 (primavera de 1999), pp. 117-45.
- BUSHART 2000  
Magdalena Bushart, "'Echtes bleibt neben echtem Bestehen...'. Zum Bildkonzept des *Blauen Reiters*", en Christine Hopfengart (ed.), *Der Blaue Reiter* [cat. expo. Kunsthalle Bremen, 25 de marzo-12 de junio de 2000]. Colonia: DuMont, 2000, pp. 240-47.
- BUSHART 2007  
Magdalena Bushart, "Von der Kunstgeschichte zur Kunstkritik: Adolf Behne und Max Deri", en Gunnar Brands y Heinrich Dilly (eds.), *Adolph Goldschmidt (1863-1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*. Weimar: VDG, 2007, pp. 373-95.
- CARMONA 2012  
Eugenio Carmona, "Experiencias y narraciones de lo moderno. La Colección Cubista de Telefónica", en *id.*, *Colección Cubista de Telefónica* [cat. expo. Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 10 de mayo 2012-1 de septiembre de 2013]. Madrid: Fundación Telefónica, 2012, pp. 17-66.
- CARMONA 2017  
Eugenio Carmona, "Emancipación. Juan Gris, María Blanchard y las experiencias del cubismo (1925-1927)", en Eugenio Carmona y Lourdes Moreno (eds.), *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)* [cat. expo. Museo Carmen Thyssen, Málaga, 6 de octubre de 2017-25 de febrero de 2018]. Málaga: Museo Carmen Thyssen, 2017.
- CARRUTHERS 1990  
Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press, 1990.
- CARTER 1910  
Huntly Carter, "The Artist in the Making", en *The New Age*, suplemento, vol. VI, n.º 23 (Londres, 1910), pp. 10-12.
- CASSIRER 1910  
Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Existenzkritik*. Berlín: Cassirer, 1910.
- CAUMONT 1830-41  
Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales. Histoire de l'art dans l'ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle*, 12 vols. París: Lance, 1830-41.
- CAUMONT 1831  
Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales. Histoire de l'art dans l'ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle (Atlas 4)*. París: Lance, 1831.
- CERNUSCHI 1996  
Alain Cernuschi, "L'arbre encyclopédique des connaissances. Figures, opération, métamorphoses", en Roland Schaefer (ed.), *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI<sup>e</sup> siècle* [cat. expo. Bibliothèque Nationale de France, París]. París: Flammarion, 1996, pp. 377-82.
- CERTEAU 1988  
Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Berlín: Merve, 1988.
- CLAIR 1972  
Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*. París: Chêne, 1972.
- CLÉMENT Y DELEUZE 1980  
Catherine Clément y Gilles Deleuze, "8 ans après. Entretien 1980" (entrevista de Catherine Clément a Gilles Deleuze), en *L'Arc*, n.º 49 (Aix-en-Provence, 1980), pp. 99-102.
- CORTJAENS Y HECK 2014  
Wolfgang Cortjaens y Karsten Heck (eds.), *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*, vol. II: *Transformationen des Visuellen*, actas del congreso Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichtsschreibung celebrado en el Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik de Berlín en abril de 2011. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2014.
- COSTIGAN-EAVES Y MacDONALD-ROSS 1990  
Patricia Costigan-Eaves y Michael MacDonald-Ross, "William Playfair (1759-1823)", en *Statistical Science*, vol. V, n.º 3 (Hayward, 1990), pp. 318-26.
- Current Biography* 1948  
Anónimo, "Jebb, (Hubert Miles) Gladwyn", en *Current Biography*, vol. IX, n.º 11 (Nueva York, 1948), pp. 24-26.
- DAIX, BOUDAILLE Y ROSSELET 1966  
Pierre Daix, Georges Boudaille y Joan Rosselet, *Picasso, 1900-1906. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1966 (ed. en castellano: *Picasso 1900-1906. Catálogo razonado*. Barcelona: Blume, 1974).
- DARWIN 1859  
Charles Darwin, Carta n.º 2465, en *Darwin Correspondence Project Database* [Disponible en línea: <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2465/>, consultada el 10 de abril de 2019].
- DARWIN 1909  
Charles Darwin, "Natural Selection; or the Survival of the Fittest", en *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, capítulo IV. Nueva York: New York: P. F. Collier, 1909 (edición en castellano *El origen de las especies*. Madrid: Alba, 2005).
- DASTON Y GALISON 2007  
Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2007.
- DE ZAYAS 1911a  
Marius de Zayas, "The New Art in Paris", en *Camera Work*, n.º 34-35 (abril-julio de 1911), pp. 29-34.
- DE ZAYAS 1911b  
Marius de Zayas, "Pablo Picasso", en *América. Revista mensual ilustrada*, n.º 6 (1911), pp. 363-65.



- DE ZAYAS 1923  
Marius de Zayas, "Picasso speaks", en *The Arts*, vol. III, n.º 5 (1923), pp. 315-26.
- DEFRIES [1931]  
Amelia Defries, *The Arts in France. From the Time of Louis XIV to the Present Day. A Brief Survey*. Londres: Benn [1931].
- DELEUZE 1975  
Gilles Deleuze, "Écrivain non: un nouveau cartographe", en *Critique*, n.º 343 (París, 1975), pp. 1207-27.
- DELL 2016  
Christopher Dell, *Die Stadt als offene Partitur*. Zürich: Müller, 2016.
- DERI 1912  
Max Deri, *Versuch einer psychologischen Kunstlehre*. Stuttgart: Enke, 1912.
- DERI 1919  
Max Deri, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, vol. I. Berlín: Cassirer, 1919.
- DERI 1920  
Max Deri, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, vol. II. Berlín: Cassirer, 1920.
- DERI 1923  
Max Deri, *Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, vol. I. Berlín: Cassirer, 1923 [4.ª ed.].
- DESCARTES 2009  
René Descartes, *Les Principes de la philosophie*. París: Vrin, 2009 (edición en castellano *Los principios de la filosofía*. Madrid: Alianza, 1995).
- DIDI-HUBERMAN 2013  
Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*. París: Hazan, 2013.
- DODGE Y KITCHIN 2001  
Martin Dodge y Rob Kitchin, *Mapping Cyberspace*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001.
- DOTZLER Y SCHMIDGEN 2008  
Bernhard J. Dotzler y Henning Schmidgen, "Einleitung. Zu einer Epistemologie der Zwischenräume", en id. (eds.), *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*. Bielefeld: Transcript, 2008, pp. 7-18.
- DUNCAN Y McCLELLAN 2018  
Sally Ann Duncan y Andrew McClellan, *The Art of Curating. Pauls Sachs and the Museum Course at Harvard*. San Francisco: Getty Research Institute, 2018.
- EDDY 1914  
Arthur-Jérôme Eddy, *Cubism and postimpressionism*. Chicago: A. C. McClurg & Co., 1914.
- EINSTEIN 1929a  
Carl Einstein, "Notes sur le cubisme", en *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, vol. I, n.º 3 (1929), pp. 146-59.
- EINSTEIN 1929b  
Carl Einstein, "Aphorismes méthodiques", en *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, vol. I, n.º 3 (1929), pp. 32-34.
- EINSTEIN 1931  
Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlín: Propyläen Verlag, 1931.
- ELKINS 2002  
James Elkins, *Stories of Art*. Nueva York: Londres: Routledge, 2002.
- ERLING 2000  
Katharina Erling, "Der Almanach *Der Blaue Reiter*", en Christine Hopfengart (ed.), *Der Blaue Reiter* [cat. expo. Kunsthalle Bremen, 25 de marzo-12 de junio de 2000]. Colonia: DuMont, 2000, pp. 188-239.
- FECHNER 1876  
Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.
- FEILCHENFELDT Y BRANDIS 2002  
Rahel E. Feilchenfeldt y Markus Brandis, *Paul-Cassirer-Verlag, Berlin 1898-1933. Eine kommentierte Bibliographie*. München: Saur, 2002.
- FERGUSON 1987  
Stephen Ferguson, "System and Schema. Tabulae of the Fifteenth to Eighteenth Centuries", en *Princeton University Library Chronicle*, vol. XLIX, n.º 1 (Princeton, 1987), pp. 9-30.
- FINK 1987  
Gonthier-Louis Fink, "Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive", en Gerhard Sauder (ed.), *Johann Gottfried Herder, 1744-1803* [cat. expo. Universidad del Sarre, Saarbrücken; Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel]. Hamburgo: Meiner, 1987, pp. 156-76.
- FLACH 2005  
Sabine Flach: «"Meine Bilder sind klüger als ich." Der Bilderatlas als Konfiguration des Wissens in der Gegenwartskunst», en Sabine Flach, Inge Münz-Koenen y Marianne Streisand (eds.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München: Trajekte, 2005, pp. 45-69.
- FLECKNER 2006  
Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlín: Oldenbourg Verlag, 2006.
- FLECKNER 2012a  
Uwe Fleckner, "Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment", en Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, edición de Uwe Fleckner e Isabella Woldt. Berlín: Akademie Verlag, 2012 [col. Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe, vol. II.2], pp. 1-18.
- FLECKNER 2012b  
Uwe Fleckner, "Montierte Reproduktionen, demontierte Kunst. Nationalsozialistische Versuche, die Avantgarden mit avantgardistischen Mitteln zu schlagen", en *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, n.º 32 (2012), número especial titulado "Fotografie und Avantgarde", pp. 63-73.
- FLECKNER 2015  
Uwe Fleckner, "Wolfgang Willrich: Deutscher Stil? Nordische Kunst?, 1937 (Kommentar)", en Uwe Fleckner y Maike Steinkamp (eds.), *Gauklerfest unterm Galgen. Expressionismus zwischen "nordischer" Moderne und "entarteter" Kunst*. Berlín: De Gruyter, 2015.
- FLECKNER 2017  
Uwe Fleckner, "Dancer in a laboratory of images: Aby Warburg's performative didactics", en *Philosophy of Photography*, vol. 8, n.º 1-2 (octubre de 2017), pp. 17-33.
- FLETCHER 1905  
Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method, for Students, Craftsmen, and Amateurs*. Londres: B. T. Batsford, 1905 [5.ª ed.].
- FLUSSER 1998  
Vilém Flusser, *Kommunikologie*. Edición de Stefan Bollmann y Edith Flusser. Fráncfort del Meno: Fischer, 1998 [1.ª ed. Manheim: Bollmann, 1996].
- Fortune 1945  
Anónimo, Anuncio publicitario, *Fortune*, vol. XXXII, n.º 5 (Jersey City, 1945), p. 177.
- FRANK, SCHAEFER Y WINTER 1913-c. 1925  
Carl Frank, Heinrich Schaefer y Franz Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, 10 cuadernos. Leipzig: Alfred Kröner, 1913-c. 1925.
- FRANKE 2006  
Thomas Franke, *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- FRANKLIN-BROWN 2012  
Mary Franklin-Brown, *Reading the World: Encyclopedic Writing in the Scholastic Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p. 141.
- FRIEDEL Y WILMES 1997  
Helmut Friedel y Ulrich Wilmes (eds.), *Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* [cat. expo. de la muestra *Der Atlas und seine Bilder*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 16 de diciembre de 1998-11 de abril de 1999]. Colonia: Oktagon, 1997.
- GALISON 2002  
Peter Galison, "Images Scatter into Data. Data Gather into Images", en Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* [cat. expo., Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe]. Cambridge: MIT Press, 2002, pp. 300-23.
- GAMWELL 1980  
Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
- GARCIA 2010  
Mark Garcia (ed.), *The Diagrams of Architecture*. Chichester (Reino Unido): John Wiley and Sons Ltd., 2010.
- GAUTHIER 1911  
Joseph Gauthier, *Graphique d'histoire de l'art*. París: Plon-Nourrit et Cie, 1911 [ed. en castellano *Historia gráfica del Arte*. Buenos Aires: Victor Leru, 1944 y 1968].
- GEHRING et al. 1992  
Petra Gehring et al. (eds.), *Diagrammatik und Philosophie*, actas del I Coloquio interdisciplinar del equipo de investigación Filosófica Diagrammatik en la FernUniversität/Gesamthochschule Hagen (Alemania), 15-16 de diciembre de 1988. Leiden: Brill, 1992.
- GERMER 1995  
Stefan Germer, "Mit den Augen des Kartographen. Navigationshilfen im Posthistoire", en Anne-Marie Bonnet y Gabriele Kopp-Schmidt (eds.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München: Beck, 1995, pp. 140-51 y 166-69.
- GERNER 2010  
Alexander Gerner, "Diagrammatic Thinking", en Zbinek Baladrán y Vít Havránek (eds.), *Atlas of Transformation*. Zürich: JRP-Ringier, 2010, pp. 173-84.
- GIEDION 1948  
Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. Nueva York: Oxford University Press, 1948 [ed. en castellano *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978].
- GOETHE 1826  
Johann Wolfgang von Goethe, "Kurze Anzeigen", en *Über Kunst und Alterthum*, vol. V, n.º 3 (Stuttgart, 1826), pp. 182-83.
- GOETHE 1891  
Goethes Werke: Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, parte III: *Goethes Tagebücher*, vol. IV: 1809-1812. Weimar: Böhlau, 1891 [reimp., München: DTV, 1987].
- GOETHE 1899  
Goethes Werke: Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, parte III: *Goethes Tagebücher*, vol. X: 1825-1826. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1899 [reimp., München: DTV, 1987].
- GOETHE 1900  
Goethes Werke: Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, parte IV: *Goethes Briefe*, vol. XXIII: Mai 1812-August 1813. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1900.
- GOETHE 1907  
Goethes Werke: Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, parte IV: *Goethes Briefe*, vol. XXI: April-December 1826. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1907.
- GOMBRICH 1963  
Ernst H. Gombrich, "Illusion and Visual Deadlock" (1961), en id., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres 1963, pp. 151-59 [ed. en castellano *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Barcelona: Debate, 1998].
- GOMBRICH 1972  
Ernst H. Gombrich, "The Visual Image. Its Place in Communication", en *Scientific American*, vol. CCXXVII, n.º 3 [Nueva York, 1972], pp. 82-96.
- GOMBRICH 1975  
Ernst H. Gombrich, "Mirror and Map. Theories of Pictorial Representation", en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. CCIX, n.º 903 (Londres, 1975), pp. 119-49 [ed. en castellano "El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica", en id., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 163-201].
- GOMBRICH 1984  
Ernst H. Gombrich, "Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation", en id., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984 pp. 135-58 [ed. en castellano: "La imagen visual: su lugar en la comunicación", en *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 129-52].
- GOODMAN 1976  
Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- GOODY 1977  
Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GORDON KANTOR 2002  
Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2002.
- GORDON KANTOR 2002  
Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- GORMANS 2000  
Andreas Gormans, "Imaginationen des Unsichtbaren. Zur Gattungstheorie des wissenschaftlichen Diagramms", en Hans Holländer (ed.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom*

16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin: Mann, 2000, pp. 53-71.
- GRASSKAMP 2014  
Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum. Weltkunst im Salon*. München: C. H. Beck, 2014.
- GREEN 1987  
Christopher Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1987.
- GREEN 2000  
Christopher Green, *Art in France: 1900-1940*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GREEN 2016  
Christopher Green, *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*. Barcelona: Museo Picasso, 2016.
- GREMSKE 2019  
Georg Gremcke, *Prozesse abbilden. Genese, Funktion und Diagrammatik der Punktlinie*. Bielefeld: Transcript, 2019.
- GUATTARI 1993  
Félix Guattari, "A propos des machines", en *Chimères*, n.º 19 (París, 1993), pp. 85-96.
- GUILBAUT 2007 (1983)  
Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Barcelona: MACBA; Valencia: Tirant lo Blanc, 2007 (1.ª ed. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- HAECKEL 1866  
Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1866.
- HAECKEL 1899-1904  
Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 10 vols. (cuadernillos). Leipzig; Viena: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899-1904.
- HARTSHORNE Y WEISS 1932  
Charles Hartshorne y Paul Weiss (eds.), "The Icon, Index, and Symbol", en *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. II. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1932, pp. 156-73.
- HAXTHAUSEN 2002  
Charles Werner Haxthausen (ed.), *The Two Art Histories. The Museum and the University*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.
- HAXTHAUSEN 2011  
Charles Werner Haxthausen, "Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Cubism, and the Visual Brain", 12 de junio de 2011 [Disponible en línea: <https://nonsite.org/article/carl-einstein-daniel-henry-kahnweiler-cubism-and-the-visual-brain> consultado 13 de abril de 2019].
- HECK 2009a  
Karsten Heck (ed.), *Bildwelten des Wissens*, vol. VII, 1: *Bildendes Sehen*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- HECK 2009b  
Karsten Heck, "Der Schreibtisch als Denkraum. Heinrich von Geymüllers Tableau Graphique", en Josef Ploder y Georg Germann (eds.), *Heinrich von Geymüller (1839-1909). Architekturforscher und Architekturzeichner* [cat. expo., bibliotecas universitarias de Basilea y Graz]. Basilea: Reinhardt, 2009, pp. 54-63.
- HECK 2016  
Karsten Heck, "George Kubler's Time-Solid. A Visual Model of Art-historical Time", en Michael F. Zimmermann (ed.), *Vision in Motion. Streams of Sensation and Configurations of Time*. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2016, pp. 613-30.
- HESSE 1997  
Volker Hesse, *Vermessene Größen. Goethe im Wandel seiner äußeren Gestalt und seiner Krankheiten*. Rudolstadt; Jena: Hain Verlag, 1997.
- HEYNICKX 2008  
Rajesh Heynickx, "Obscure(d) Modernism. The Aesthetics of the Architect Paul Ligeti", en *Modernist Cultures*, vol. III, n.º 2 (Edimburgo, 2008), pp. 139-53.
- HEYWORTH 1981  
Peter L. Heyworth (ed.), *Medieval Studies for J. A. W. Bennett: Aetatis Suae LXX*. Oxford: Clarendon Press, 1981, p. 216.
- HÖFLER 2014  
Carolin Höfler, "Whirls and Eddies. Charles Jencks' Bubble-Diagramme zur Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts", en Wolfgang Cortjaens y Karsten Heck (eds.), *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*, vol. II: *Transformationen des Visuellen*, actas del congreso Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichtsschreibung celebrado en el Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik de Berlín en abril de 2011. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2014, pp. 232-49.
- HOLLY 2013  
Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- HOLMES 1998  
Nigel Holmes, *Drawing to Explain*. [Conn.]: N. Holmes, 1998.
- HOLTZHAUER 1974  
Helmut Holtzhauer, "Vorwort", en Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der Kunst*. Edición de Helmut Holtzhauer y Reiner Schlichting. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1974, pp. 7-10.
- HÖNES et al. 2013  
Hans Christian Hönes et al. (ed.), *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky* [cat. expo. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München]. Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2013.
- HÖSLE 1990  
Vittorio Hösle, "Einleitung: Vico und die Idee der Kulturwissenschaft. Genese, Themen und Wirkungsgeschichte der Scienza nuova", en Giovanni Battista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, vol. I. Edición de Vittorio Hösle y Christoph Jermann. Hamburgo: Meiner, 1990, pp. XXXI-CCXCIII.
- HUBER Y KERSCHER 1998  
Hans Dieter Huber y Gottfried Kerscher, "Kunstgeschichte im 'Iconic Turn'. Ein Interview mit Horst Bredekamp", en *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, número extraordinario titulado *Netzkunst*, vol. XXVI, n.º 1 (Marburgo, 1998), pp. 85-93.
- HUCHET 1984  
Bernard Huchet, *Arcisse de Caumont (1801-1873)*, vol. I. Tesis doctoral, École nationale des Chartes, París, 1984.
- HUYGHE, BAZIN, et al. 1935  
René Huyghe, Germain Bazin, et al., *Histoire de l'art contemporain. La peinture*. París: F. Alcan, 1935.
- JANNEAU 1929  
Guillaume Janneau, *L'Art cubiste. Théories et réalisations. Étude critique*. París: Éditions de Charles Moreau, 1929 (ed. en castellano *El arte cubista. Teoría y realizaciones. Estudio crítico*. Buenos Aires: Poseidón, 1944).
- JANSON 1959  
Horst Janson, *Key Monuments in the History of Art. A Visual Survey*. Nueva York: Abrams, 1959.
- JAY 2003  
Martin Jay, "Returning the Gaze. The American Response to the French Critique of Ocularcentrism" (1996), en id., *Refractions of Violence*. Nueva York; Londres: Psychology Press, 2003, pp. 133-48.
- JENCKS 1970  
Charles Jencks, "The Evolutionary Tree", en *Architectural Design*, n.º 40 (Londres, 1970), p. 527.
- JENCKS 1973  
Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- JUHEL 2004  
Vincent Juhel (ed.), *Arcisse de Caumont (1801-1873). Érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, actas del coloquio internacional celebrado por la Société des antiquaires de Normandie en Caen, 14-16 de junio de 2001. Caen: Société des Antiquaires de Normandie, 2004.
- KAHNWEILER 1916  
Daniel-Henry Kahnweiler, "Der Kubismus", en *Die weissen Blätter*, vol. 1, n.º 9 (Zúrich, septiembre de 1916), pp. 209-22.
- KAHNWEILER 1920  
Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*. München: Delphin Verlag, 1920 (ed. en castellano *El camino hacia el cubismo*. Madrid: Acontilado, 2013).
- KAHNWEILER 1929  
Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*. Leipzig; Berlín: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1929.
- KAHNWEILER 1955  
Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Vida obra y escritos*. Barcelona: Sirmio, 1955.
- KANDINSKY Y MARC 1912  
Vasili Kandinsky y Franz Marc (eds.), *Der Blaue Reiter*. München: R. Piper & Co., 1912.
- KANDINSKY Y MARC 1983  
Vasili Kandinsky y Franz Marc, *Briefwechsel*. Edición de Klaus Lankeith. München y Zürich: Piper, 1983.
- KLAUSS 1991  
Jochen Krauss, *Goethes Wohnhaus in Weimar. Ein Rundgang in Geschichten*. Weimar: Klassikerstätten, 1991.
- KNORR-CETINA 1999  
Karin Knorr-Cetina, "Viskurse' der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen", en Jörg Huber y Martin Heller (eds.), *Konstruktionen Sichtbarkeiten*. Viena; Nueva York: Springer Verlag, 1999, pp. 245-63.
- KOENIGSWALD 1930  
Ralph von Koenigswald, "Têtes et crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)", en *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*, vol. I, n.º 6 (1930), pp. 352-58.
- KÖLLNER 1984  
Sigrid Köllner, *Der Blaue Reiter und die "Vergleichende Kunstgeschichte"*, tesis doctoral, Universidad de Karlsruhe, 1984.
- KORBEL 1983  
Günther Korbel, "Eine Typologie von Portweinflaschen mit Hilfe eines Dreieckdiagramms: Der methodologische Aspekt", en *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, n.º 11 (Colonia, 1983), pp. 109-14.
- KOSTELANETZ 1975  
Richard Kostelanetz, "Innovations in Essaying", en Richard Kostelanetz (ed.), *Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition*. Nueva York: Out of London Press, 1975, pp. 1-9.
- KRÄMER 2005  
Sybille Krämer, "Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift", en Gernot Grube, Werner Kogge y Sybille Krämer (eds.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 23-57.
- KRÄMER 2009  
Sybille Krämer, "Operative Bildlichkeit. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes 'Sehen'", en Martina Hessler y Dieter Mersch (eds.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript, 2009, pp. 94-122.
- KRÄMER 2014  
Sybille Krämer, "Zur Grammatik der Diagrammatik. Eine Annäherung an die Grundlagen des Diagrammgebrauches", en *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. XLIV, n.º 4 (2014), pp. 11-30.
- KRÄMER 2016  
Sybille Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlín: Suhrkamp, 2016.
- KRAUSS 1979  
Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, n.º 8 (Nueva York, 1979), pp. 31-44.
- KRAUSS 1993  
Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- KRAUSSE 1999  
Joachim Krausse, "Information auf einen Blick. Zur Geschichte der Diagramme", en *Form + Zweck*, vol. XXXI, n.º 36 (Berlín, 1999), pp. 4-23.
- KRÖLLER-MÜLLER 1925  
Helene Kröller-Müller, *Die Entwicklung der modernen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- KUBLER 1962  
George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 1962.
- KUGLER 1999  
Walter Kugler (ed.), *Rudolf Steiner. Wandtafelzeichnungen 1919-1924* [cat. expo. Kunsthhaus Zürich, 21 de mayo-1 de agosto 1999]. Colonia: DuMont, 1999.
- KUNZE 2005  
Donald Kunze, "The Big Architectural Adventure of Giambattista Vico", en *Built Environment*, vol. XXXI, n.º 1 (Marcham, 2005), pp. 49-59.
- LEEB 2012a  
Susanne Leeb, "Einleitung", en id. (ed.), *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlín: b\_books, 2012, pp. 7-32.
- LEEB 2012b  
Susanne Leeb (ed.), *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*. Berlín: b\_books, 2012.
- LEEB 2013  
Susanne Leeb, "Diagramme als Gestalt politischer Technologie. Zur Aufklärungskunst der Gegenwart", en Thomas Thiel (ed.), *Schaubilder* [cat. expo. Kunstverein, Bielefeld]. Berlín: Sternberg Press, 2013, pp. 16-22.



- LÉGER 2019  
Nathalie Léger, *La exposición*. Barcelona: Acanalado, 2019.
- LEGNER 1975  
Anton Legner (ed.), *Monumenta Annonis: Köln und Siegburg, Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter* [cat. expo. iglesia de Santa Cecilia, Colonia, 30 de abril-27 de julio de 1975]. Colonia: Schnütgen-Museum, 1975.
- LERSCH 2005  
Thomas Lersch, "Schreibverbot? Erkundungen zu Franz Roh", en Nikola Doll, Christian Fuhrmeister y Michael H. Sprenger (eds.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar: VDG, 2005, pp. 161-81.
- LHOTE 1920  
André Lhote, "Le Cubisme au Grand Palais", en *La Nouvelle Revue Française*, vol. 7, n.º 78 (1 de marzo de 1920), pp. 476-71.
- LIGETI 1931  
Paul Ligeti, *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*. München: Callwey, 1931 [ed. original: *Új Pantheon felé. A kultúrak élete a művészet tükrében*. Budapest: 1926].
- LIMA 2011  
Manuel Lima, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2011, p. 25.
- LIMA 2014  
Manuel Lima, *The Book of Trees. Visualizing Branches of Knowledge*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2014, pp. 15-43.
- LIMA 2017  
Manuel Lima, *The Book of Circles: Visualizing Spheres of Knowledge*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2017.
- LIPCHITZ 1972  
Jacques Lipchitz, *My Life in Sculpture*. Edición de Hjørvardur Harvart Arnason. Nueva York: The Viking Press, 1972.
- LOWRY 2012  
Glenn D. Lowry, "Abstraction in 1936: Barr's Diagrams", en Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea changed Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 362.
- LOYRETTE 1980  
Henri Loyrette, "Le 'gothique retrouvé'", en *Bulletin Monumental*, vol. CXXXVIII, n.º 1 (1980), pp. 40-58.
- LUHMANN 1985  
Niklas Luhmann, "Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie", en Hans Ulrich Gumbrecht y Ursula Link-Heer (eds.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Franfort del Meno: Suhrkamp, 1985, pp. 11-33.
- Magazine of the Future* 1948  
Anónimo, "Chinese Art Glances Westward", en *Magazine of the Future*, vol. III, n.º 5 (Londres, 1948), pp. 57-63.
- MALDONADO 2006  
Guitemie Maldonado, "Du temps où l'art moderne était contemporain ou l'histoire de l'art en graphes", en *Pratiques*, n.º 17 (Rennes, 2006), pp. 8-32.
- MARQUIS 1989  
Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr, Jr., Missionary for the Modern*. Nueva York: McGraw Hill, 1989.
- MATHIEU 1963  
Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*. Paris: Gallimard, 1963.
- McLUHAN 1954  
Marshall McLuhan, *Counterblast* [Toronto?]: s. n., 1954.
- McLUHAN 1967  
Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967.
- McLUHAN Y FIORE 1967  
Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*. Nueva York: Random House, 1967.
- MEFFRE 2009  
Liliane Meffre (ed.), *Correspondencia. Carl Einstein-Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-1939*. Barcelona y Madrid: Ediciones de La Central y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009 [ed. original en francés y alemán: *Correspondence. Carl Einstein-Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-1939*. Marsella: André Dimache, 1993].
- MEINHARDT 1984  
Helmut Meinhardt, "Ordnung", en Joachim Ritter y Karlfried Gründer (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. VI. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, cols. 1249-1310.
- MEITZEN 1903  
August Meitzen, *Geschichte, Theorie und Technik der Statistik*. Stuttgart; Berlín: Cotta, 1903 [2.º ed.].
- MERSCH 2002  
Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- MERSCH 2005  
Dieter Mersch, "Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategien in der Naturwissenschaft", en Christoph Wulf y Jörg Zirfas (eds.), *Ikonomie des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 322-44.
- MERSCH 2006  
Dieter Mersch, "Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften", en Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser y Cornelia Renggli (eds.), *Bilder als Diskurse, Bilddiskurse*. Weilerswist: Velbrück, 2006, pp. 95-116.
- MEYER 1826  
Johann Heinrich Meyer, *Uebersicht der Geschichte der Kunst bei den Griechen, deren bekannteste Werke und Meister, so wie die noch vorhandenen und darauf Bezug habenden Denkmale. Nebst den gleichzeitigen Weltbegebenheiten und den wichtigsten Erscheinungen im Gebiete der Wissenschaften, Literatur und Poesie*. Dresde: Walther, 1826.
- MEYER 1974  
Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der Kunst*. Edición de Helmut Holtzhauer y Reiner Schlichting. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1974.
- MEYER 2013  
Richard Meyer, *What was Contemporary Art?* Cambridge; Londres: The MIT Press, 2013.
- MITCHELL 1981  
William J. T. Mitchell, "Diagrammatology", en *Critical Inquiry*, vol. VII, n.º 3 (Chicago, 1981), pp. 622-33.
- MITCHELL 1994  
William J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria. Abstract Painting and Language" (1989), en id., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 213-39.
- MITCHELL 2005  
William J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005 [ed. en castellano *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Estíbaliz (Álava), Sans Soleil Ediciones, 2005].
- MOHOLY-NAGY 1927  
László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*. München: Langen, 1927 (2.º ed.).
- MOMMSEN Y SCHWENTKER 1988  
Wolfgang J. Mommsen y Wolfgang Schwenker, "Zeugenaussage im Prozess gegen Otto Neurath. Editorischer Bericht", en Max Weber, *Gesamtausgabe*, parte I: *Schriften und Reden*, vol. XVI: *Zur Neuordnung Deutschlands. Schriften und Reden, 1918-1920*. Edición de Wolfgang J. Mommsen con la colaboración de Wolfgang Schwenker. Tübinga: Mohr, 1988, pp. 492-94.
- MORETTI 2005  
Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*. Turín: Giulio Einaudi, 2005.
- MÜLLER 2008  
Karin Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- MUSIL 1983  
Robert Musil, *Tagebücher*, vol. I. Edición de Adolf Frisé. Reinbek (Hamburg): Rowohlt, 1983.
- NAYROLLES 2001  
Jean Nayrolles, "Sciences naturelles et archéologie médiévale au XIXe siècle", en *L'Architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIXe siècle*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 25-49.
- NELSON 1997  
Robert S. Nelson, "The Map of Art History", en *The Art Bulletin*, vol. LXXIX, n.º 1 (Nueva York, 1997), pp. 28-40.
- NEURATH 1919  
Otto Neurath, *Technik und Wirtschaftsordnung*. Viena: Deutsches Wirtschaftsmuseum, 1919.
- NEURATH 1981a  
Otto Neurath, "Anthroposophie" (1922), en id., *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, vol. I. Edición de Rudolf Haller y Heiner Rutte. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981, pp. 209-12.
- NEURATH 1981b  
Otto Neurath, "Anthroposophie und Arbeiterbewegung" (1922), en id., *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, vol. I. Edición de Rudolf Haller y Heiner Rutte. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981, pp. 213-17.
- NEURATH 1981c  
Otto Neurath, "Empirische Soziologie. Der wissenschaftliche Gehalt der Geschichte und Nationalökonomie" (1931), en id., *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, vol. I. Edición de Rudolf Haller y Heiner Rutte. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981, pp. 423-527.
- [NEURATH et al.] 1930  
[Otto Neurath], *Gesellschaft und Wirtschaft. Bildstatistisches Elementarwerk*. Leipzig: Bibliographisches Institut AG, 1930.
- NEWTON 1956  
Eric Newton, *European Painting and Sculpture*. Harmondsworth: Penguin Books, 1956 (4.º ed.).
- NIETZSCHE 1874  
Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche, 1874.
- NORMAN 1988  
Donald A. Norman, *The Psychology of Everyday Things*. Nueva York: Basic Books 1988 [ed. en castellano *El diseño emocional. Por qué nos gustan o no los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidós, 2005].
- NOYES PLATT 1988  
Susan Noyes Platt, "Modernism, Formalism and Politics: The 'Cubism and Abstract Art' Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art", en *Art Journal* (número monográfico titulado *Revising Cubism*), vol. XLVII, n.º 4 (1988), pp. 284-95.
- O'HARA 1993  
Robert J. O'Hara, "Systematic Generalization, Historical Fate, and the Species Problem", en *Systematic Biology*, vol. XLII, n.º 3 (Gainesville, 1993), pp. 231-46.
- ONG 1958  
Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*. Nueva York: Harvard University Press, 1958.
- ONG 1959  
Walter J. Ong, "From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind: A Study in the Significance of the Allegorical Tableau", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XVII, n.º 4 (Baltimore, 1959), pp. 423-40 (reimp., Nueva York: Octagon Books, 1974).
- ONIANI 2004  
John Onians (ed.), *Atlas of World Art*. Londres: Laurence King, 2004.
- ONIANI 2008  
John Onians (ed.), *The Art Atlas*. Londres: Laurence King, 2008.
- PALAU I FABRE 2011  
Josep Palau i Fabre, *Picasso del minotauro al "Guernica" (1927-1939)*. Edición de Julià Guillamon. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2011.
- PANOFSKY 1955  
Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1955.
- PEIRCE 1932  
Charles Sanders Peirce, *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*. Edición de Ulrich Pfisterer y Christine Tauber. Bielefeld: Transcript, 2018.
- PHILPOT 2004  
J. H. Philpot, *The Sacred Tree in Religion and Myth*. Mineola (Nueva York): Dover, 2004, p. 11 (originalmente publicado como *The Sacred Tree*. Londres y Nueva York: Macmillan, 1897).
- PIETSCH 2012  
Theodore W. Pietsch, *Trees of Life: A Visual History of Evolution*. Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins University Press, 2012, p. 87.
- PINDER 1926  
Wilhelm Pinder, "Kunstgeschichte nach Generationen", en Willy Schuster (ed.), *Zwischen Philosophie und Kunst. Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester*. Leipzig: Pfeiffer, 1926, pp. 1-16.
- PINDER 1961  
Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. München: Bruckmann, 1961 (2.º ed.).
- PLAYFAIR 1786  
William Playfair, *The Commercial and Political Atlas*. Londres: Printed for J. Debrett, 1786.
- PLAYFAIR 1801a  
William Playfair, *The Statistical Breviary; Shewing, on a Principle Entirely New, the Resources of Every State and Kingdom in Europe*. Londres: Bensley, 1801.

- PLAYFAIR 1801b  
William Playfair, *The Commercial and Political Atlas*. Londres: Burton, 1801 (3.ª ed.).
- POGGENPOHL Y WINKLER 1992  
Sharon Helmer Poggenpohl y Dietmar R. Winkler (eds.), *Visible Language*, vol. XXVI, n.º 3-4 (Providence, 1992), pp. 298-21 .
- PÖRKSEN 1997  
Uwe Pörksen, *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
- PRANGE 2003  
Regine Prange, "Das strukturelle Unbewusste als postmodernes Sujet. Zur Lacan-Rezeption von Rosalind Krauss", en Peter J. Schneemann y Thomas Schmutz (eds.), *Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten*, actas del coloquio internacional celebrado en la Villa Mettlen en Muri (Berna), 1 y 2 de abril de 2000. Berna: Lang, 2003, pp. 63-83.
- RAULFF Y SMITH 1999  
Ulrich Raulff y Gary Smith (eds.), *Wissensbilder. Strategien der Überlieferung*. Berlín: Akademie Verlag, 1999.
- RAYNAL 1919  
Maurice Raynal, *Quelques intentions du cubisme*. París: Editions de "L'Effort Moderne", 1919, s. p.
- READ 1955  
Herbert Read, *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness*. Londres: Faber and Faber, 1955.
- RECHT 1999  
Roland Recht, "Des sciences naturelles à la linguistique. Le modèle interprétatif de l'art roman", en Antonio Cadei et al. (eds.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. III. Roma: Edizioni Sintesi Informazione, 1999, pp. 1237-48.
- REES Y BORZELLO 1986  
A. L. Rees y Frances Borzello (eds.), *The New Art History*. Londres: Camden Press, 1986.
- REICHLÉ, SIEGEL Y SPELTEN 2008  
Ingeborg Reichle, Steffen Siegel y Achim Spelten (eds.), *Visuelle Modelle*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- REITINGER 2010  
Franz Reitinger, "Strom der Zeiten. Zur Kartierung von historischen Entwicklungen", en Gerhard Holzer et al. (eds.), *Die Leidenschaft des Sammelns. Streifzüge durch die Sammlung Woldan*, vol. II. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010, pp. 445-462.
- RENDGEN 2018  
Sandra Rendgen, *The Minard System. The Complete Statistical Graphics of Charles-Joseph Minard. From the Collection of the École Nationale des Ponts et Chaussées*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2018.
- RHEINBERGER 1992  
Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburgo; Lahm: Basiliken-Press, 1992.
- RICHTER 1970  
Jean Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. 1. Nueva York: Dover, 1970.
- ROBBINS 1988  
Daniel Robbins, "Abbreviated Historiography of Cubism", en *Art Journal*, vol. XLVII, n.º 4 (1988), pp. 277-83.
- ROH 1926  
Franz Roh, "Zur jüngsten niederrheinischen Malerei", en *Das Kunstblatt*, vol. X, n.º 10 (Berlín, 1926), pp. 363-68.
- ROH 1993  
Franz Roh, *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens*. Colonia: DuMont, 1993 (2.ª ed.).
- RÖMER 2000  
Stefan Römer, "Die Kunst der Kartografien und Diagramme", en *Lab. Jahrbuch 2000 für Künste und Apparate*. Edición de la Kunsthochschule für Medien Köln y la Verein der Freunde der Kunsthochschule für Medien Köln. Colonia: König, 2000, pp. 152-65.
- ROSENBERG Y GRAFTON 2010  
Daniel Rosenberg y Anthony Grafton, *Cartographies of Time: A History of the Timeline*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- ROSKILL 1985  
Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism*. Filadelfia: The Art Alliance Press, y Londres; Toronto: Associated University Press, 1985.
- ROSS 1933  
Denman W. Ross, *A Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rhythm*. Boston; Nueva York: Houghton, Mifflin, 1933 (2.ª ed.).
- RÖSSLER 2014  
Johannes Rössler, "Goethe und Johann Heinrich Meyers Tabelle zur antiken Kunstgeschichte (1826)", en Wolfgang Cortjaens y Karsten Heck (eds.), *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*. vol. II: *Transformationen des Visuellen*, actas del congreso Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichtsschreibung celebrado en el Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik del Zentralinstitut der Humboldt-Universität de Berlín en abril de 2011. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2014, pp. 112-31.
- ROTTMANN 2013  
Michael Rottmann, *Geometrien, Zahlen, Diagramme. Die New Yorker Kunst um 1960 im Spiegel der Mathematik*. Disertación, Universidad Libre, Berlín, 2013.
- SALONIUS Y WORM 2014  
Pippa Saloniuss y Andrea Worm (eds.), *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*. Turnhout: Brepols, 2014.
- SANDNER 2014  
Günther Sandner, *Otto Neurath. Eine politische Biographie*. Viena: Zsolnay, 2014.
- SAUERLÄNDER 1985  
Willibald Sauerländer, "Die Geographie der Stile", en Hermann Fillitz y Martina Pippal (eds.), actas del XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte celebrado en Viena, 4-10 de septiembre de 1983, vol. III. Viena: Böhlau, 1985, pp. 27-35.
- SCHAPIRO 1937  
Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art", en *Marxist Quarterly*, vol. I, n.º 1 (enero-marzo de 1937), pp. 77-98.
- SCHAPIRO 1937  
Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", en *Marxist Quarterly*, vol. 1, n.º 1 (Nueva York, 1937), pp. 77-98 (ed. en castellano *El arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 151-70).
- SCHAPIRO 1978  
Meyer Schapiro, "On the Humanity of Abstract Painting" (1960), en id., *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, vol. II. Nueva York: Braziller, 1978, pp. 227-32.
- SCHEIBEL 2004  
Michael Scheibel, "Architektur. Datatektur.
- Räume zur Wissensvermittlung", en Hans Dieter Huber, Bettina Lockemann y Michael Scheibel (eds.), *Visuelle Netze. Wissensräume in der Kunst*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, pp. 89-111.
- SCHLÖGEL 2003  
Karl Schlögel, "Kartenlesen", en id., *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Múnich: Hanser, 2003, pp. 81-259.
- SCHMIDT-BURKHARDT 2003  
Astrit Schmidt-Burkhardt (ed.), *Maciunas' "Learning Machines". From Art History to a Chronology of Fluxus* [cat. expo. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 31 de octubre de 2003-11 de enero de 2004]. Berlín: Vice Versa, 2003.
- SCHMIDT-BURKHARDT 2005a  
Astrit Schmidt-Burkhardt, "Querelle des Modernes. Zum Generationenkonflikt der Avantgarde", en Sigrid Weigel et al. (eds.), *Generation: Zur Genealogie des Konzepts-Konzepte von Genealogie*. Múnich: Trajekte, 2005, pp. 57-89.
- SCHMIDT-BURKHARDT 2005b  
Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*. Berlín: Akademie Verlag, 2005.
- SCHMIDT-BURKHARDT 2007  
Astrit Schmidt-Burkhardt, "Mapping Minds-Mapping Concepts. Zu Stephan von Huenes diagrammatischer Zeichenpraxis", en Monika Grzymala y Katrin von Maltzahn (eds.), *Beyond the Line. Ein künstlerisches Forschungsprojekt zur Zeichnung diessseits und jenseits der Linie* [cat. expo. Hochschule für bildende Künste, Braunschweig]. Braunschweig: Ruth Printmedien, 2007, pp. 94-103.
- SCHMIDT-BURKHARDT 2011a  
Astrit Schmidt-Burkhardt, "Drawing as Reasoning. Stephan von Huene's Getty Talk", en *Getty Research Journal*, n.º 3 (Los Angeles, 2011), pp. 119-34.
- SCHMIDT-BURKHARDT 2011b  
Astrit Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' "Learning Machines". From Art History to a Chronology of Fluxus* [cat. expo. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 31 de octubre de 2003-11 de enero de 2004]. Viena; Nueva York: Springer Verlag, 2011 (2.ª ed. revisada y ampliada).
- SCHMIDT-BURKHARDT 2017  
Astrit Schmidt-Burkhardt, *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld: Transcript, 2017 (2.ª ed.).
- SCHNEIDER 2005  
Birgit Schneider (ed.), *Bildwelten des Wissens*, vol. III, 1: *Diagramme und bildtextile Ordnungen*. Berlín: De Gruyter, 2005.
- SCHNEIDER et al. 2016  
Birgit Schneider, Christoph Ernst y Jan Wöpping (eds.), *Diagrammatik-Reader. Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte*. Berlín; Boston: De Gruyter, 2016.
- SCHWEIGLER Y STEINER 1941  
Emil Schweigler y Marie Steiner (eds.), *Rudolf Steiner als illustrierender Künstler*. Dornach: [Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum], 1941.
- SEGELKEN 2010  
Barbara Segelken, *Bilder des Staates. Kammer, Kasten und Tafel als Visualisierungen staatlicher Zusammenhänge*. Berlín: Akademie Verlag, 2010.
- SIEGEL 2009  
Steffen Siegel, *Tabula. Figuren der Ordnung um 1600*. Berlín: Akademie Verlag, 2009.
- SORET 1929  
Frédéric Soret, *Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit, 1822-1832*. Edición de Heinrich Hubert Houben. Leipzig: Brockhaus, 1929 (reimp., Hildesheim: Olms, 1991).
- SOROKIN 1966  
Pitirim A. Sorokin, *Sociological Theories of Today*. Nueva York: Harper & Row, 1966.
- SPILLER 1956  
Jürg Spiller, *Paul Klee: Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. Basilea: Benno Schwabe, 1956.
- STANISZEWSKI 1998  
Marie Anne Staniszewski, *The Power of Display: a History of Exhibitions Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998.
- STEINER 1966  
Rudolf Steiner, *Die Impulsierung des weltgeschichtlichen Geschehens durch geistige Mächte*. Siete conferencias impartidas en Dornach del 11 al 23 de marzo de 1923. Edición de Helmut von Wartburg. Dornach: Steiner, 1966.
- STEINER 1980  
Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farbe*. Dornach: Steiner, 1980 (3.ª ed.).
- STEINER 1982  
Rudolf Steiner, *Mein Lebensgang. Eine nicht vollendete Autobiographie*. Fránfort del Meno: Steiner, 1982 (8.ª ed.).
- STEINER 1990  
Rudolf Steiner, *Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk*, vol. XXI. Edición de la Rudolf-Steiner-Nachlassverwaltung. Dornach: Steiner, 1990.
- STEINER Y STEINER-VON SIVERS 1967  
Rudolf Steiner y Marie Steiner-von Sivers, *Briefwechsel und Dokumente 1901-1925*. Edición de Hella Wiesberger y Julius Zoll. Dornach: Steiner, 1967.
- STOTT 1978  
Deborah A. Stott, *Jacques Lipchitz and Cubism*. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc., 1978.
- STRASS 1816  
Friedrich Strass, *Explication du Tableau de l'Histoire universelle, à l'aide duquel on peut sans peine, en moins d'un jour, classer dans sa mémoire l'origine et les révolutions des principaux peuples du monde jusqu'au dix-neuvième siècle*. París: Saintain, 1816 (2.ª ed.).
- SWEENEY 1934  
James Johnson Sweeney, *Plastic Redirections in 20th Century Painting*. Chicago: Renaissance Society of the University of Chicago, 1934.
- SZŐKE 1998  
Annamária Szőke (ed.), *Diagram. Diagramok: gondolat-térképek*. Budapest: Artpool y Múcsarnok, 1998.
- TAGLIACOZZO 1993  
Giorgio Tagliacozzo, *The "Arbor Scientiae". Reconceived and the History of Vico's Resurrection*. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1993.
- TÉRIADE 1929  
Tériade (Stratis Eleftheriades), "Documentaire sur le jeune peinture", en *Cahiers d'Art*, n.º 8-9 (1929), pp. 359-67; y n.º 10 (1929), pp. 447-55.
- TÉRIADE 1930  
Tériade (Stratis Eleftheriades), "Documentaire sur le jeune peinture", en *Cahiers d'Art*, n.º 1-2 (1930), pp. 17-27; n.º 3 (1930), pp. 69-84; y n.º 4 (1930), pp. 169-80.



- TEUTENBERG 2013  
Tobias Teutenberg, "Vom Chaos zum Kosmos. Paul Ligeti und der Rhythmus der (Kunst-)Geschichte", en Hans Christian Hönes et al. (eds.), *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*. Passau: Klinger, 2013, pp. 64-67.
- TERRIEN 1998  
Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. París: Édition du CTHS, 1998.
- THIEL 2013  
Thomas Thiel (ed.), *Schaubilder* [cat. expo. Bielefelder Kunstverein, 10 de noviembre de 2012-27 de enero de 2013]. Berlín: Sternberg Press, 2013.
- THÜRLEMANN 1986  
Felix Thürlemann, "Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach *Der Blaue Reiter*", en Hans Christoph von Tavel (ed.), *Der Blaue Reiter* [cat. expo, Kunstmuseum Berna, noviembre de 1986-febrero de 1987]. Berna, Kunstmuseum Bern, 1986, pp. 210-22.
- THÜRLEMANN 1990  
Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Colonia: DuMont, 1990.
- TUFTE 2006  
Edward Rolf Tufte, *Beautiful Evidence*. Cheshire (Connecticut): Graphics Press, 2006.
- TVERSKY 1995  
Barbara Tversky, "Cognitive Origins of Graphic Productions", en Francis T. Marchese, *Understanding Images. Finding Meaning in Digital Imagery*. Berlín: Springer Verlag, 1995, pp. 29-53.
- ULAMA 2016  
Nisaar Ulama, 2016 Nisaar Ulama, "Biopolitische Figurationen", en Martin Doll y Oliver Kohns, *Figurationen des Politischen*, vol. I: *Die Phänomenalität der Politik der Gegenwart*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2016, pp. 43-72.
- VALÉRY 2015  
Paul Valéry, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor, 2015 (col. La balsa de la Medusa).
- VALLEJO 2003  
César Vallejo, "Hoy voy a hablar de la esperanza", en *Nómina de huesos y otros poemas*. Madrid: Alianza, 2003, p. 44.
- VICO 1744  
Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova di Giambattista Vico d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1725). Nápoles: Muziana, 1744 (3.ª ed.).
- VICO 1968  
Giambattista Vico, *The New Science of Giambattista Vico* (1725). Edición de Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch. Ithaca: Cornell University Press, 1968 (ed. en castellano *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos, 2006).
- VICO 1990  
Giambattista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* (1725), vol. II. Edición de Vittorio Hösle y Christoph Jermann. Hamburgo: Meiner, 1990.
- VOGELSANG 2013  
Tobias Vogelsang, *Datenvisualisierung und Ästhetik. Johann Heinrich Lamberts Graph und William Hogarths "Analysis of Beauty"*. Berlín: Kadmos, 2013.
- WAGNER 1996  
Peter Wagner (ed.), *Icons. Texts. Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín: De Gruyter, 1996.
- WARBURG 1932  
Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*. Leipzig; Berlín: B. G. Teubner, 1932 (ed. en castellano *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005).
- WARBURG 2001  
Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Edición de Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass. Berlín: Akademie Verlag, 2001 (col. *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. VII).
- WARBURG 2012  
Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, edición de Uwe Fleckner e Isabella Woldt. Berlín: Akademie Verlag, 2012 (col. *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. II.2).
- WARBURG 2018  
Aby Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien*, edición de Uwe Fleckner. Berlín: De Gruyter, 2018 (col. *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. III.2).
- WARREN, SMEDRESMAN et al. 2006  
Jeff Warren, Gabe Smedresman et al., "On Visual Exegesis", en *The Speculum Theologie in Beinecke MS 416*. Universidad de Yale, 2006 (Disponible en línea: <http://brbl-archive.library.yale.edu/exhibitions/speculum/v-exegesis.html>, consultado 10 de abril de 2019).
- WEBER 1922  
Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Edición de Marianne Weber. Tubinga: Mohr, 1922 (ed. de Johannes Winckelmann. Tubinga: Mohr, 1972, 5.ª ed.).
- WEBER 2007  
Nicholas Fox Weber, *The Clarks of Cooperstown*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2007.
- WEBER 2012  
Max Weber, *Gesamtausgabe*, vol. II/X,2. Edición de Gerd Krumeich y M. Rainer Lepsius con la colaboración de Uta Hinz et al. Tubinga: Mohr, 2012.
- WEIGEL 2008  
Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2008.
- WENDLER 2003  
Reinhard Wendler, *Versuch einer Kunstgeschichte des Baumdiagramms*. Tesis de maestría, Humboldt-Universidad de Berlín, 2003.
- WIESZNER [1930]  
Georg Gustav Wieszner, *Der Pulsschlag deutscher Stilgeschichte*, vol. I: *Von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*. Stuttgart: Wedekind [1930].
- WILLETT 1978  
John Willett, *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- WILLIATS 1997  
John Willliats, *Art and Representation. New Principles in the Analysis of Pictures*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- WINCKELMANN 1972  
Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972 (1.ª ed. Dresde: Walther, 1764; ed. en castellano: *Historia del arte en la Antigüedad seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Madrid: Aguilar, 1989).
- WINCKELMANN 1986  
Johann Joachim Winckelmann, *Max Webers hinterlassenes Hauptwerk. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Entstehung und gedanklicher Aufbau*. Tubinga: Mohr, 1986.
- WITTGENSTEIN 1994  
Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*. Edición de Georg Henrik von Wright en colaboración con Heikki Nyman. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1994.
- WÖPKING 2016  
Jan Wöpking, *Raum und Wissen. Elemente einer Theorie epistemischen Diagrammgebrauchs*. Berlín; Boston: De Gruyter, 2016.
- WUNSCH 1986  
Albert Wunsch, *Die Idee der "Arbeitsgemeinschaft". Eine Untersuchung zur Erwachsenenbildung in der Weimarer Zeit*. Fráncfort del Meno: Lang, 1986.
- ZERVOS 1942-78  
Christian Zervos, *Catalogue raisonné*, 33 vols. París: Cahiers d'art, 1942-78.











# Créditos

## Fundación Juan March

### Presidente

Juan March Delgado

### Vicepresidente

Carlos March Delgado

### Patronato

Alfredo Lafita Pardo  
Catalina March Juan  
Juan March de la Lastra  
Enrique Piñel López  
Pablo Vallbona Vadell  
José Luis Yuste Grijalba

### Director

Javier Gomá Lanzón

## Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso

### Presidentes de honor

Juan Manuel Moreno Bonilla, como presidente de la Junta de Andalucía  
Christine Ruiz-Picasso

### Patronos vitalicios

Christine Ruiz-Picasso, patrona legataria  
Bernard Ruiz-Picasso, presidente del Consejo Ejecutivo y vicepresidente segundo del Patronato  
Juan Alfonso Martos y Azlor de Aragón, duque de Granada de Ega

### Patronos natos

Patricia del Pozo Fernández, como titular de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. Presidenta del Patronato  
Mar Sánchez Estrella, como titular de la Secretaría General de Innovación Cultural y Museos de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. Vicepresidenta primera del Patronato  
María Pía Halcón Bejarano, como titular de la Dirección General de Innovación Cultural y Museos de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía  
María Luz Fernández Sacristán, como titular de la Secretaría General Técnica de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía  
Patricia Navarro Pérez, como titular de la Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía en Málaga  
Carmen Casero Navarro, como titular de la Delegación Territorial de Fomento, Infraestructuras, Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio Histórico en Málaga

### Otros patronos

Almine Ruiz-Picasso  
María Paz Temboury Villarejo  
José Luis Yuste Grijalba  
Pedro López Jiménez  
Francisco de la Torre Prados

### Patronos honoríficos

José Guirao Cabrera, como titular del Ministerio de Cultura y Deporte  
José Francisco Salado Escaño, como titular de la Diputación Provincial de Málaga  
Emilio Cassinello Aubán  
Braulio Medel Cámara  
Carlos Zurita Delgado, duque de Soria

### Secretario del Patronato (no patrono)

José María Rodríguez-Ponga Salamanca



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28009 Madrid  
www.march.es

museo**PICASSO**málaga

San Agustín, 8. 29015 Málaga  
www.museopicassomalaga.org



Este catálogo, y su edición en inglés, se publican con motivo de la exposición

# GENEALOGÍAS DEL ARTE, O LA HISTORIA DEL ARTE COMO ARTE VISUAL

Una muestra de la Fundación Juan March y el Museo Picasso Málaga

## Fundación Juan March, Madrid

Del 11 de octubre de 2019 al 12 de enero de 2020

## Museo Picasso Málaga

Del 26 de febrero al 31 de mayo de 2020

### EQUIPO CURATORIAL

Manuel Fontán del Junco,  
Director de Museos y Exposiciones,  
Fundación Juan March, comisario

José Lebrero Stals,  
Director artístico, Museo Picasso Málaga

María Zozaya Álvarez,  
Jefe de Proyecto Expositivo, Departamento de  
Exposiciones, Fundación Juan March

### Con la colaboración especial de

Astrit Schmidt-Burkhardt

### Asistentes de comisariado

Rocío Chillida Bergareche

Ramón Melero Guirado, Coordinador,  
Departamento de Arte, Museo Picasso Málaga

### Dirección económica / Gerencia

Antonio Gómez Palacios, Fundación Juan March  
Guillermo Peiró Posadas, Museo Picasso Málaga

### Comunicación y prensa

Guillermo Nagore, Victoria Senén y Camila Fernández,  
Departamento de Comunicación y Experiencia,  
Fundación Juan March

Pepa Babot León y Blanca Rodríguez Gómez,  
Departamento de Prensa y Comunicación,  
Museo Picasso Málaga

### EXPOSICIÓN

#### Organización y coordinación

Manuel Fontán del Junco  
José Lebrero Stals

María Zozaya Álvarez  
Ramón Melero Guirado  
Rocío Chillida Bergareche

Marta Miranda Martínez, Asistente de coordinación,  
Departamento de Arte, Museo Picasso Málaga

#### Registro, coordinación de transporte y seguros

Marta Ramírez Menéndez, Jefe de Registro,  
Fundación Juan March, Madrid

Maite Blanco Redondo, Registro,  
Departamento de Arte, Museo Picasso Málaga

#### Museografía

Mara Sánchez Llorens  
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March  
Departamento de Arte, Museo Picasso Málaga

#### Instalación

Sol'Art, Fundación Juan March

Departamento de Instalaciones, Museo Picasso Málaga:  
Sergio Cabrera Martínez, Alberto Peinado Álvarez,  
Diego Rosado Rojas

#### Gráfica y señalética

Guillermo Nagore, Alfredo Casasola,  
Mara Sánchez Llorens y Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March  
Departamento de Arte Museo Picasso Málaga

#### Rotulación

Taller de Serigrafía (Madrid)  
José A. Aranda Pérez (Málaga)

#### Audiovisuales

Departamento de Tecnología, Fundación Juan March  
93 Metros

#### Restauración

Lourdes Rico  
Celia Martínez  
María Victoria de las Heras

Laura Resina Cabrerizo, Restauradora, Departamento de  
Conservación, Museo Picasso Málaga

#### Enmarcación

Decograf

#### Seguros

AccurART, AON, Blackwall Green Ltd., Eeckman  
ArT&Insurance, Gallagher London, Huntington T. Block  
Insurance Agency, Induver, Kühn & Bullow, Lloyd's,  
March JLT, UNIQA y Willis Towers Watson

#### Transporte

SIT

### CATÁLOGO

#### Edita

© de esta edición: Fundación Juan March /  
Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, y Museo Picasso  
Málaga, Madrid, 2019

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores. Todos los derechos  
reservados (ver créditos completos en pp. 482-83)

#### Coordinación editorial

María Zozaya Álvarez, Jefe de Proyecto Expositivo,  
Fundación Juan March

Iciar Cabrinetty Martín, Coordinadora de Publicaciones,  
Departamento de Arte, Museo Picasso Málaga

#### Diseño

Guillermo Nagore  
Lara y Sofía Karadogan (asistentes)

#### Producción editorial

Jordi Sanguino Woodward, Responsable de Publicaciones,  
Fundación Juan March

Rocío Chillida Bergareche: Gestión de imágenes y  
derechos de reproducción

#### Edición y revisión de textos

Mariola Gómez Láinez y Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March

#### Traducciones

Inglés/español: M.ª Luisa Balseiro Fernández-Campoamor  
Alemán/español: Elena Sánchez Vigil

#### Fotomecánica e impresión

Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

#### Encuadernación

Ramos S. A., Madrid

#### Papel

Senza Top 80 g  
Creator Vol de 115 g



#### Tipografía

Tiempos Text (Klim Type Foundry) y Futura Standard

Página 81: detalle de cat. 6

Página 342: detalle de cat. 326

De la edición en español (cartoné)

ISBN Fundación Juan March: 978-84-7075-659-7

ISBN Museo Picasso Málaga: 978-84-946475-6-7

Depósito legal: M-24183-2019

De la edición en español (rústica)

ISBN Fundación Juan March: 978-84-7075-660-3

ISBN Museo Picasso Málaga: 978-84-946475-5-0

Depósito legal: M-24183-2019

De la edición en inglés

ISBN Fundación Juan March: 978-84-7075-661-0

ISBN Museo Picasso Málaga: 978-84-946475-8-1

Depósito legal: M-24184-2019



Colabora:  
**ERCO**

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS Y REPRODUCCIONES AUTORIZADAS

- © 2019. Photo Josse/Scala, Florencia: cat. 57, 60, 120  
© 2019. McNay Art Museum/Art Resource, NY/Scala, Florencia: fig. 11, p. 339  
© 2019. Photo Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florencia: cat. 137  
© 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florencia: cat. 28 (1, 3, 5, 6, 16), 41, 42, 44, 283, 288; figs. 6-8, p. 20; fig. 9, p. 21; figs. 12 y 13, p. 23; fig. 17, p. 26; fig. 32, p. 56; figs. 1 y 2, p. 330; fig. 3, p. 332; fig. 4, p. 333; fig. 5, p. 334; fig. 7, p. 335; fig. 12, p. 340; pp. 12, 13, 146, 326, 336, 460, 461, 464, 465, 474, 475  
© 2019. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala: fig. 1, p. 17  
© Adrian Notz/Cabaret Voltaire/Foto: Fernando Ramajo: cat. 401  
© Alberto Giacometti Estate, Fondation Giacometti París, 2019: cat. 247-249  
© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: cat. 107, 110, 203, 254, 263  
Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura: cat. 335, 336, 338  
Cortesía Ateneo Art Gallery, Universidad de Manila: cat. 326; p. 342  
© Bauhaus-Archiv Berlín: cat. 216  
© Bancroft Library, University of California/Foto: Smithsonian Libraries: cat. 207  
Cortesía Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University: fig. 18, p. 71  
Cortesía Bayerische Staatsbibliothek München: fig. 24, p. 75  
© Belén Adamo y Santiago Ortiz: cat. 394; fig. 6, p. 36  
© Berlin Zeitgeist/Alamy: fig. 30, p. 54  
Biblioteca de la Universidad de Sevilla: fig. 4, p. 64  
Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: cat. 355  
Biblioteca Nacional de España, Madrid: cat. 1; fig. 2, p. 18; fig. 20, p. 72; fig. 26, p. 76  
Biblioteca Pública de Palma: fig. 17, p. 70  
Bibliothèque nationale de France, París: cat. 2, 3, 6; fig. 25, p. 75  
© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: cat. 102  
© Biljana Ciric, Alexandra Hodgby y Seng Yujin/Foto: Fernando Ramajo: cat. 390  
© bpk/ Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen/Foto: Jens Ziehe: cat. 58  
Boston Public Library: cat. 8  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais: cat. 159, 160  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /Foto: Bertrand Prévost: cat. 205  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Foto: Georges Meguerditchian: cat. 75, 204  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Foto: Philippe Migeat: cat. 122  
Cortesía Christie's: cat. 260, 261, 264  
© Colección Antonio Onrubia: cat. 59, 61, 99, 100, 104, 166  
© Colección Gabriel Cualladó/IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat, España: cat. 253  
© Colección Joachim Fels: cat. 211  
© Colección Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga: cat. 64  
© Colección Mattioli: cat. 86, 90, 91, 113  
© Colección Merrill. C. Berman. Foto: Jim Frank/Joelle Jensen: cat. 37, 227-31, 244, 245  
© Colección Pedro Azara/Foto: Lucas Dutra: cat. 47-49, 51, 246  
© Collection Stedelijk Museum Amsterdam: cat. 28 (2, 4, 7-15, 17-22)  
© Curro González: cat. 387-389  
© Daimler Art Collection/Foto: Andreas Freytag, Stuttgart: cat. 255  
Dallas Museum of Art: fig. 9, p. 337  
© Daniel Feral: cat. 386; fig. 11, p. 22  
© De Wieger Museum: cat. 276  
© Foto: Dolores Iglesias: cat. 43, 85, 106, 372, 405  
© Dorothy/Foto: Fernando Ramajo: cat. 404  
© Estate of Ad Reinhardt, New York; Cortesía David Zwirner: cat. 315-317  
© FABA/Foto: Éric Baudouin: cat. 277  
© FABA/Foto: Marc Domage: cat. 65, 279  
© FABA/Foto: Hugard & Vanoverschelde Photography: cat. 123  
© Fondation Jean et Suzanne Planque/Musée Granet: cat. 69  
© Fondation Le Corbusier: cat. 206, 210, 237  
© Foto: Fernando Ramajo: cat. 7, 9-15, 20, 24, 30, 33, 38, 39, 44, 45, 52, 53, 63, 66, 70-74, 81, 89, 92, 94, 101, 140, 141, 148, 163, 170, 177, 208, 209, 220, 224, 257, 272, 281, 282, 285, 290, 300, 301, 303, 306, 313, 318, 321, 323, 324, 328, 334, 337, 340, 341, 343, 346-349, 351, 353, 356-362, 367, 369, 373, 376-381, 383-385, 391-397, 399, 402; fig. 15, p. 25; fig. 1, p. 30; figs. 4 y 5, p. 34; fig. 8, p. 37; fig. 13, p. 41, figs. 14-16, p. 42; figs. 23 y 24, p. 49; p. 84  
© Friedrich Kiesler Stiftung: cat. 201, 202  
© Galerie Deroyan/Foto: Mathieu Saulnier: cat. 273  
© Galerie Deroyan/Foto: Studio Baraja: cat. 274  
© Galerie Gmurzynska: cat. 134, 155, 156, 179, 182, 271  
Cortesía Galería Leandro Navarro: cat. 178, 292  
Cortesía Galería Louis Carré & Cie: cat. 158  
Cortesía Galería Marta Cervera: cat. 368  
Cortesía Galería Priska Pasquer: cat. 118  
© Galerie Ronny Van de Velde: cat. 176  
© Gerhard Dirmoser & Boris Nieslony: cat. 374, 375; fig. 7, p. 36; fig. 12, p. 40  
© Getty Research Institute: cat. 27  
© Grayson Perry/Paragon Press: cat. 398  
© Guillermo Nagore: cat. 384  
© Harvard Art Museums: cat. 25  
© Foto: Herman Seidl: cat. 363, 366  
© IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat, Valencia: cat. 289, 370  
© Foto: Joaquín Cortés: cat. 111, 112  
© Klassik Stiftung Weimar/Foto: Sigrid Geske: fig. 2, p. 33  
© Kunsthaus Zürich: cat. 87  
© Kunstmuseum Bern: cat. 168  
© Kunstmuseum Den Haag: cat. 79, 180  
© Photo by Maurice Jarnoux/Paris Match via Getty Images: cat. 322; fig. 16, p. 26; fig. 21, p. 144  
Cortesía MACK Studio/Archiv Heinz Mack: cat. 333  
Cortesía MACK Studio/ZERO Foundation: cat. 342  
© MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art: fig. 15, p. 69  
© Merzbacher Kunststiftung: cat. 84, 129, 130



© Metropolis Magazine/MGMT design: cat. 383  
 © MOMus-Museum of Modern Art: cat. 124, 127, 133, 135  
 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève: cat. 265, 266, 268  
 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève/Foto: André Longchamp: cat. 267  
 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève/Foto: Bettina Jacot-Descombes: cat. 46  
 © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève/Foto: Flora Bevilacqua: cat. 55  
 © Musée d'Art Moderne/Roger-Viollet: cat. 56, 67, 278  
 © Musées de Chambéry/Foto: Didier Gourbin: cat. 139  
 © Museo Andrej Belyj: fig. 31, p. 5  
 © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza: cat. 54, 109, 142  
 © Museo Torres-García, Montevideo: cat. 36  
 © Museu Coleção Berardo: cat. 297  
 © Museu Picasso, Barcelona/Foto: Gasull Fotografia: cat. 108  
 © Museo Picasso Málaga/Foto: Rafael Lobato: cat. 119  
 National Gallery of Art, Washington: fig. 6, p. 334  
 © Foto: Nicolás Borel: cat. 114, 121, 169, 296  
 © Norton Simon Museum, Pasadena: fig. 14, p. 69  
 Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading: cat. 302  
 Cortesía Philadelphia Museum of Art: cat. 165, 280  
 © Pablo Helguera/Foto: Fernando Ramajo: cat. 378  
 © Peggy Guggenheim Collection, Venice, Solomon R. Guggenheim Foundation: cat. 250  
 © Quittenbaum Kunstaktionen, Múnich: cat. 219  
 Cortesía Rare Book Collection, Lillian Goldman Law Library, Yale Law School: figs. 22 y 23, p. 74  
 © RIBA Collections: cat. 235  
 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris): fig. 8, p. 336  
 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Foto: Mathieu Rabeau: cat. 62, 270; fig. 10, p. 338  
 © RMN-Grand Palais (Institut de France)/Foto: René-Gabriel Ojéda: fig. 16, p. 69  
 Rubin Museum of Art/Art Resource, Nueva York: fig. 13, p. 68  
 © Rudolf Steiner Archiv: fig. 29, p. 54  
 Cortesía Sotheby's: cat. 143  
 © Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich: fig. 12, p. 138  
 © Stadtmuseum Düsseldorf/Foto: Stefan Arendt/LVR Medienzentrum Rheinland: cat. 22  
 © Stichting Kröller-Müller Museum: cat. 298  
 © Stiftung Bauhaus Dessau/Mies van der Rohe, Ludwig/VG Bild-Kunst, Bonn, 2019: cat. 236  
 © Successió Miró 2019/Foto: Xisco Bonin: cat. 256, 262  
 © Tate, London 2019: cat. 96, 98, 103  
 © Tate, London 2019/Sara Fanelli/Foto: Fernando Ramajo: cat. 379  
 © The Árni Magnússon Institute, Reykjavík/Foto: Jóhanna Ólafsdóttir: fig. 8, p. 65  
 © The Art Institute of Chicago/Scala, Florencia: cat. 80  
 © Foto: The British Council: cat. 371  
 © The estate of Marcel Duchamp, VEGAP, Madrid 2019: cat. 169, 286, 296  
 Reproduced by permission of The Henry Moore Foundation: cat. 294  
 Cortesía The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: cat. 4  
 Cortesía The Richard Pousette-Dart Foundation: cat. 40, 304, 307, 308  
 © Tracy Boberg Nichols/Foto: Fernando Ramajo: cat. 402  
 © Trustees of the British Museum: figs. 1-3, p. 63; figs. 5 y 6, p. 64; fig. 7, p. 65; figs. 10 y 11, p. 67; fig. 12, p. 68; fig. 19, p. 72  
 Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg: cat. 5  
 © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin: cat. 29  
 © University of Hertfordshire Art Collection: cat. 291  
 © Ville de Grenoble /Musée de Grenoble/Foto: J.L. Lacroix: cat. 68, 83  
 Cortesía Walters Art Museum: fig. 21, p. 73  
 © Warburg Institute, London: cat. 32; fig. 14, p. 139; fig. 15, p. 140; figs. 16 y 17, p. 141; fig. 18, p. 142, fig. 23, p. 145  
 © Ward Shelley & Galería Pierogi: cat. 382, 400  
 © William Powhida/Gallery Poulsen: cat. 403  
 © Yves Etienne, Brice Jeannin y Matthieu Saladin/Foto: Fernando Ramajo: cat. 399; fig. 3, p. 18  
 Zentrum Paul Klee: cat. 221, 269, 275  
 © Gerd Arntz: cat. 37, 302; Hans Arp: cat. 26, 168, 255, 292; Giacomo Balla: cat. 91, 98; Herbert Bayer: cat. 218, 225, 227; Rudolf Belling: cat. 213; Georges Braque: cat. 68, 69; George Brecht: cat. 328; figs. 14-16, p. 42; Henri Cartier-Bresson: fig. 20, 143; Hanne Darboven: fig. 13, p. 138; Giorgio De Chirico: cat. 265, 266, 267, 268; César Domela: cat. 193, 194, 195, 298; Max Ernst: cat. 260, 261, 264, 309; Lyonel Feininger: cat. 211, 215; Albert Gleizes: cat. 82, 160, 290; Julio Gonzalez: cat. 289; Walter Gropius: cat. 138, 192, 196, 215, 216, 222, 223, 226, 239, 243; Josef Hartwig: cat. 219; Jean Hélion: cat. 278; Vilmos Huszár: cat. 190; Marcel Janco: cat. 167; Vassily Kandinsky: cat. 76, 77, 78, 80, 220; figs. 3 y 4, p. 135; François Kupka: cat. 84, 271; Fernand Léger: cat. 112, 115, 117, 274; Henri Laurens: cat. 114; George Maciunas: cat. 338, 352; fig. 32, p. 56; Heinz Mack: cat. 333, 342; André Masson: cat. 263; Louis Marcoussis: cat. 121; Juan Luis Moraza: cat. 381; Georges Mathieu: cat. 347; fig. 4, p. 34; Ben Nicholson: cat. 291; Amédée Ozenfant: cat. 31, 203, 205; fig. 6, p. 136; Grayson Perry: cat. 397, 398; Francis Picabia: cat. 18, 19, 161, 162, 164, 170, 171, 176; Antoine Pevsner: cat. 159; Ad Reinhardt: cat. 315, 316, 317, 320; Gerhard Richter: fig. 12, 138; Alexander Rodchenko / Aleksandr Rodchenko: cat. 133, 134, 135, 136; Gerrit Thomas Rietveld: cat. 183, 187, 198; El Roto: cat. 395; Michel Seuphor: cat. 213, 341; Gino Severini: cat. 86, 87; Yves Tanguy: cat. 258; Filippo Tommaso Marinetti: cat. 17, 88, 105; Ben Vautier: cat. 353; Jacques Villon: cat. 158; Wolf Vostell: cat. 335, VEGAP, Madrid 2019  
 © Succession Brancusi - All rights reserved, VEGAP, 2019: cat. 75  
 © F.L.C. / VEGAP 2019: cat. 204, 206, 209, 210, 237  
 © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid 2019: fig. 7, p. 136  
 © Steven Heller: cat. 383  
 © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris: cat. 247, 248, 249, 250  
 © 2019 for the reproduced works by Paul Klee: VEGAP, Madrid: cat. 221, 257, 269, 275  
 © Succession H. Matisse/ VEGAP, Madrid, 2019: cat. 54  
 © Dedalus Foundation, Inc. /VAGA, NY/VEGAP, Madrid, 2019: cat. 357  
 © Man Ray Trust, VEGAP, Madrid, 2019: cat. 253, 254, 259  
 © 2019, Orange County Citizens Foundation/VEGAP, Madrid: cat. 311  
 © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2019: cat. 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 85, 88, 106, 108, 115, 119, 120, 122, 123, 270, 277, 297; fig. 1, p. 330; fig. 2, p. 330; fig. 3, p. 333; fig. 6, p. 334; fig. 10, p. 338; fig. 11, p. 339; fig. 12, p. 340

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los autores o representantes de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este catálogo. En caso de error u omisión, rogamos contacten con la Fundación Juan March a través de: [direxpo@march.es](mailto:direxpo@march.es)





Este catálogo se ha compuesto en las tipografías

Futura,

diseñada por Paul Renner en 1927 e inspirada en el espíritu de la Bauhaus  
y utilizada por Alfred H. Barr, Jr. en su diagrama de 1936, y

Tiempos,

obra de la Klim Type Foundry (Wellington, Nueva Zelanda) y actualización moderna de la ubícua Times New Roman  
de Stanley Morison, de 1929, diseñada para *The Times* y usada con profusión en periódicos y revistas.

Este es nuestro homenaje al diagrama original que ha originado esta exposición.















GENEALOGÍAS DEL ARTE

GENEALOGÍAS DEL ARTE, O LA HISTORIA DEL ARTE COMO ARTE VISUAL