



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

FERNAND LÉGER

1983

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



F. LEGER



Fundación Juan March
CASTELLÓ, 77 - MADRID-6



FERNAND LÉGER



F. LEGER

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Cubierta: N.º 3. Naturaleza muerta, contraste de formas, 1914

Contracubierta: N.º 92. Estudio para el gran desfile, 1953

© **Fundación Juan March**, 1983

Fotomecánica: DIA

Fotocomposición e impresión: Julio Soto

Avda. de la Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7075-269-3 - Depósito Legal: M-10.435-1983

Texto: Antonio Bonet Correa

Traducción Biografía: Felicia de Casas

Diseño Catálogo: Diego Lara

La presente exposición ha sido posible gracias a la colaboración prestada por las siguientes personas e instituciones:

Galería Beyeler. Basilea
Galería Adrien Maeght. París
Museo Nacional Fernand Léger. Biot
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght. París
Museo Nacional de Arte Moderno. Centro Georges Pompidou. París
Colección Ernst Beyeler. Basilea
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf
Fundación Maeght. Saint-Paul-de-Vence
Galería Gmurzynska. Colonia

así como por otros coleccionistas particulares.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su agradecimiento.

Madrid, abril 1983



2. EL PASO A NIVEL, 1912

Fernand Léger, pintor moderno

ANTONIO BONET CORREA

EL PRIMITIVO DE LOS TIEMPOS MODERNOS

La gran belleza visual de las obras de Fernand Léger es, quizás, lo que ha llevado a que nadie le discuta a este pintor el puesto de primer orden que ocupa dentro de la pintura de la primera mitad del siglo XX. Insistir en su importancia sería reiterativo, por no decir repetitivo. Sin embargo no está de más el recordar que su plástica pertenece ya al acervo cultural de nuestro tiempo. Sin la iconografía y las formas de expresión creadas por Léger no se entenderían ulteriores evoluciones del arte contemporáneo. El «maestro Léger», como lo denomina el crítico norteamericano Clément Greenberg, es uno de los puntales esenciales en los que se asienta gran parte de la pintura de las vanguardias históricas. Con Picasso y Braque, fue uno de los tres genios del cubismo, movimiento al que desde su peculiar posición, supo llevar a la conclusión «lógica» de la abstracción, para luego abandonarla por amor a la realidad. Léger, con su especial percepción de la arquitectura, fue uno de los artistas que en mayor medida contribuyó a definir el ambiente moderno, el espacio urbano y cotidiano en el cual se desarrolla la vida del hombre actual. Greenberg piensa también que Léger, junto con Matisse, Picasso y Mondrian, «es una de las figuras fundadoras del estilo contemporáneo».

Desde Guillaume Apollinaire, en el libro *Les peintres cubistes*, de 1913, hasta nuestros días, un año después de cumplirse el primer centenario del nacimiento del artista son muchos los elogios que se han emitido a propósito de Léger. Por nuestra parte, hemos de confesar nuestra especial inclinación hacia un artista cuya obra se inscribe en la claridad de una plástica sensible y a la vez racional. Apollinaire señalaba la alegría que le causaba la vista de Léger. Blaise Cendrars, más cercano y más amigo de Léger, su hermano paralelo en vitalidad y gusto por la acción, en 1919 en sus *Poemas elásticos* elogia sobre todo el sentido del color y del movimiento de su pintura que ante sus ojos «crece como el sol de la época terciaria». Léger, amigo de escritores, muy pronto fue objeto de la crítica de arte de vanguardia. En 1925, en el libro *Propos d'Artistes* de Florent Fels, ocupa ya su puesto entre los grandes innovadores y, en 1927, para Maurice Raynal, en su *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, Léger es uno de «los inventores plásticos de nuestro tiempo». Sin duda Léger, a quien se le calificó de «mecánico de la pintura», pintor del siglo del ingeniero, fue una de las personalidades más activas de su tiempo y nadie enterado de lo novedoso, fuese en pintura, cine, arquitectura, escenografía o edición de libros entre los años 20 y 30, podía ignorarlo.

Al final de su vida Léger era ya un artista consagrado universalmente. Tras la última guerra mundial su renombre adquiere decantadas matizaciones. Es entonces cuando el pintor será considerado como el creador de un nuevo realismo, de un «realismo propio del siglo XX» según el filósofo marxista Roger Garaudy (1965 y 1968). También será «el primitivo de los tiempos modernos», un anticipador de lo por venir según James J. Sweeney, que señala su incesante búsqueda del orden, la simplicidad y solidez de su obra (1941, 1944, 1955). Para Jean Cassou, que fue quien tras la Liberación de Francia compró para el Estado francés las obras de Léger que hasta entonces no habían adquirido sus museos, es no sólo creador del estilo moderno sino «el imaginero», el creador de una iconografía e iconología del mundo y del hombre moderno, algo así como un medieval escultor románico o un creador de vidrieras góticas (1972). Esta idea es igual a la que André Malraux, a quien Léger había ilustrado, en 1921, su primer libro *Lunes en papier*, expresó su propósito al afirmar que fue «el único hombre genial capaz de introducir la imagen del trabajo en la verdadera pintura», haciendo así entrar al pintor moderno dentro del Olimpo de su *Museo Imaginario*. Pero aún más importante es el elogio que, en 1960, hizo Jean Cassou en su libro *Panorama des Arts Plastiques Contemporains*. Allí, tras analizar al artista robusto y sano, limpio y preciso, en cuya obra se reflejan las condiciones objetivas en que se desarrolla nuestra civilización industrial, concluye que su arte es «optimista» y por último, como resumen, que el genio de Léger es «plenamente positivo».

GENIO POSITIVO

Nada más categórico que la afirmación de Jean Cassou. Cuando Léger, que nunca había estado enfermo, muere de un ataque al corazón en el mes de agosto de 1955, en su casa de Gif-sur-Yvette, en el hermoso valle de Chevreuse, cerca de París, el coche fúnebre de caballos iba completamente recubierto de flores rojas y gualdas de su jardín. El pintor tenía horror al negro y a la tristeza. Un día brillante de sol despedía al artista que entraba de pleno en la gloria, en la leyenda hagiográfica que sólo alcanzan los escogidos. Léger es una especie de héroe de la pintura moderna, un miembro del santoral de la vanguardia. Bastaba conocerlo o verlo personalmente para darse cuenta de ello. Su aspecto era imponente por la robustez de su cuerpo. De espaldas anchas y gran cabeza con rostro cordial y sanguíneo, con su camisa de cuadros escoceses y su gorra de visera de obrero de Menilmontant, Léger era lo contrario del artista decadente y exquisito de gestos. El «Hércules alegre», tal como le llamó Claude Roy, abierto y siempre atento a lo que sucedía a su alrededor, poseía el don de saber comunicar a los demás su optimismo. Simpático y hablador, era querido y respetado por todos sus amigos, discípulos y ayudantes. El normando sencillo, hijo del tratante de ganados, aprendiz de delineante en un estudio de arquitecto, retocador de fotografías, soldado zapador de ingenieros durante la Guerra del 14 y luego pintor famoso, había conservado intacta su personalidad de hombre sencillo y abordable. Ni sus múltiples actividades de los años de vanguardia, en el cine y el ballet, la arquitectura y la decoración, ni su cosmopolitismo, fruto de sus variados viajes por Europa —uno a España en los años 30— y Norteamérica, lo enorgullecieron. Léger, que en el año 1945 se afilió al Partido Comunista, fue fiel siempre a sus principios de solidaridad con los demás, de franqueza en sus planteamientos artísticos y sociales. Creador, en 1924, con el pintor purista

Amédée Ozenfant, de la *Académie de l'Art Moderne*, en la calle de Nôtre-Dame-des-Champs, en este taller libre, lo mismo que después en la Universidad de Yale y luego en su propio taller, estará siempre en contacto con los jóvenes, con los «aprendices». No es extraño que dentro de la «Leyenda Aurea», a Léger se le haya calificado de «maestro» y amigo, de clásico, de gran personaje de la primera mitad del siglo XX.

FORTUNA CRITICA

A pesar de la gran fortuna crítica, no han faltado los juicios adversos a la obra de Fernand Léger. El primero es el de Clément Greenberg que, tras el elogio más alto sobre su arte de vanguardia, considera que tras su aventura cubista y abstracta Léger, al igual que Picasso, entra en franca decadencia. A sus ojos su obra posterior a los años 30 carece del valor suficiente, aunque, claro está, lo mide con el rasero establecido antes por el propio Léger. Menos acertados son los asertos del conocido historiador y crítico del arte italiano Giulio Carlo Argan. En el segundo tomo de su libro *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como «ciencia europea»* (Florencia, 1970, Valencia, 1975) a propósito de Léger dice que no es un verdadero artista, sino un artesano, un pintor carente de habilidad formal, cuyo único mérito consiste en haber codificado imágenes primarias procedentes del mundo industrial. Y lo que es aún peor, que su fe en el progreso industrial y social es la del carbonero. Y que sus obras no son más que imágenes devocionales, algo así como las estampas religiosas que exaltan las máquinas y divinizan a los obreros. Argan, cuya ideología podría ser aproximada a la de Léger, se equivoca aquí de lado a lado. Ni los cuadros maquinistas de Léger son a la civilización industrial lo que el Sagrado Corazón de Jesús es al Catolicismo integrista ni su materia pictórica es tan ciega a la realidad del arte que, llevada por el tema moderno, olvide el verdadero sentido de goce y delectación que entraña toda obra estética. Sin duda Argan, conocedor a fondo del arte del pasado y de nuestro siglo —en especial de la Bauhaus— arremete contra Léger con prejuicios muy de los años 50-60. Su lucha, la de Argan, va por otro camino, contradictoriamente entre lo informal y lo conceptual. De todas formas es inexacto, como veremos, que Léger no sea más que el creador de un falso mito del progreso —no era el único en creer en la fuerza de la industria— y menos aún el autor de un arte «conformista, tranquilizador y engañoso».

CLASICO DE LA MODERNIDAD

Hoy se debe considerar a Fernand Léger un clásico de las vanguardias históricas. En un momento como el actual, en que, tras la crisis del concepto de vanguardia, la preocupación por la teoría y la práctica del arte discurre por caminos diversos de recuperación del pasado, Léger es artista que desde ciertos aspectos puede ser retomado o citado. Creador cuya obra presenta períodos muy definidos y completos, capaces de ser sistematizados y entendidos por cualquier mortal, Léger es a su vez autor de una serie de propósitos, conferencias, artículos y escritos recogidos, en 1965, en un volumen bajo el título *Fonctions de la Peinture* (publicados en castellano en 1969). Como decía Garaudy en el prólogo a este volumen Léger es «en tanto que pintor y en tanto que teórico la conciencia plástica de su tiempo». Las cuestio-

nes planteadas por nuestro siglo tienen respuesta en Léger. Artista, en opinión de Blaise Cendrars, nada hermético, su obra carece de sofisticación y falsedades intelectuales. Léger, desconfiado ante las sutilezas inútiles, buscó siempre el hacer una obra comprensible y objetiva, sin complicaciones ocultas, de netos y simples volúmenes, de luz límpida y sana, de dibujo y color puros, de factura acabada. Su arte inspirado en la calle, en la vida en torno, era directo y vigoroso, con capacidad de universalidad, algo así como lo habían sido las obras de los primitivos como Giotto o Piero della Francesca o de los grandes clásicos como David o Ingres. Enamorado de los cuerpos físicos y de la acción, Léger realiza una obra que en el terreno de la plástica fundamenta un nuevo repertorio formal, que sirve para inventariar el mundo de la moderna civilización industrial. Su modernidad reside, como veremos, no tanto en sus temas sino en la manera de tratarlos.

Maurice Raynal señaló, en 1927, que Léger «a ejemplo de los antiguos permaneció fiel al tono local, lo que sin duda no aporta nada nuevo en sí mismo, pero que a causa de ello no es más que un medio y no un fin». Este proceder, en el fondo clásico, respecto a las superficies coloreadas, hizo que Léger durante muchos años guardase una infinita diversidad al mismo tiempo que una gran unidad plástica. La abundante multiplicidad de efectos plásticos que crean dinámicamente el color, queda perfectamente estructurada en formas geométricas. La arquitectura interna de su obra es de lo más sólido que ha conocido el arte contemporáneo. En este aspecto su pintura es sólo parangonable, en lo contemporáneo, a la de Cézanne, tan esencial para sus inicios, o a la de Seurat, a quien admiraba profundamente. Inventor de correspondencias plásticas, Léger cumplirá todos sus ciclos dentro de un rigor poco común. El artista que de sí mismo decía «No tengo imaginación», es uno de los mayores creadores de imágenes hoy al uso cuando quiere representarse el arte de los años 20 y 30, los años del maquinismo y la modernidad. Su deseo de controlar la naturaleza, su idea de que la belleza moderna responde a un orden geométrico y que el artista debe transponer al plano estético las creaciones de la industria que constituyen nuestro entorno cotidiano, le llevaron a ser promotor de un arte en el que no existe un solo elemento que no responda u obedezca a un propósito determinado, no sea un código o muestrario de la «realidad» moderna. Su sistema figurativo, homólogo al de la práctica y sociedad maquinista, supone el advenimiento de un arte equivalente para nuestra época a lo que fue en su momento el arte del pasado.

TRABAJADOR INCANSABLE

Léger se entregó por completo a su obra. Trabajador incansable, no dejaba nada al azar. Como decía de sí mismo, no sabía improvisar. Sus propios métodos son los de un clásico moderno. Preocupado por salvar la integridad de la forma, pese a su predilección por formas geométricas simples, pintaba con redoblado esfuerzo para llegar a depurar y decantar sus imágenes de toda ganga inútil e inexpresiva. Su método de trabajo, según sus propias palabras, era «extremadamente lento». Cuando llevado por el «seguro azar» de la vida se había fijado en un objeto, un paisaje o una escena que le llamaba la atención, comenzaba a profundizar progresiva y pacientemente en el tema escogido. Acto seguido, iniciaba una etapa de gran cantidad de dibujos o esbozos que, más que brillantes «variaciones», eran «pruebas», en las que estudiaba el tema, descomponiéndolo detalladamente. A continuación, venía una tercera operación

consistente en la transposición del tema a las gouaches o acuarelas en las que el color era dominante. Pero ahí no acababa todavía su estudio. Para realizar la obra, necesitaba aún realizar el tema en cuadros de caballete de pequeño formato. Por último, pasaba al lienzo definitivo en grandes dimensiones. Tras tantas y sucesivas operaciones llega finalmente al resultado esperado. Sus dibujos y gouaches, hoy, con su equivalencia con las pinturas sirven para analizar una obra en la que la coherencia interna es admirable.

Léger decía de sí mismo que a partir del momento en que tomaba el lápiz sabía bien dónde iba, fue en este aspecto un artista clásico, con capacidad de realización, pero a la vez de transmitir pedagógicamente su saber hacer. En su taller de Nôtre-Dame-des-Champs muchos artistas jóvenes aprendieron a pintar y componer agrandando en plantillas los dibujos de Léger que, al final de su carrera artística realizaba por encargo grandes obras murales en cerámica y vidrio para edificios religiosos y monumentos civiles de diferentes partes del mundo.

ARTE Y MAQUINISMO

Nadie hoy en día pone en duda la modernidad de Léger. Tampoco su clasicismo. Su arte de imágenes maquinistas, del trabajo y del ocio de los habitantes de las ciudades modernas, está basado en el principio de los contrastes plásticos, de las disonancias, del máximo de efecto y expresión que produce el choque de formas, el ritmo de plenos y vacíos, de volúmenes y colores opuestos entre sí. En su pintura, inspirada en la vida concreta, existe una homología formal con la práctica maquinista. En primer lugar sus cuadros tienen una estructura compositiva paralela a la de un objeto industrial metálico, pulido o pintado con colores extendidos en tintas planas. Sus elementos tienen semejanza con los productos manufacturados. En segundo lugar, sus contrastes de líneas, superficies, volúmenes, colores y valores pictóricos suponen un correlato del ritmo preciso con que funciona un motor, una locomotora o una dinamo o de la visión que se produce al circular en una ciudad en tranvía o automóvil, al recorrer un paisaje en tren o volar en avión. Las rupturas de cadencias y el ritmo sincopado de la música de Darius Milhaud o Arthur Honnegger o las secuencias de cine de la época recuerdan su pintura. Su visión entrecortada es semejante al acto de deambular por una gran urbe en cuyas arterias se apelotonan multitudes de gentes y de vehículos y en las que, por la noche, resulta fascinante el espectáculo de su recorrido, con sus anuncios luminosos, parpadeantes y chorreantes de luz de diferentes colores. Es la ciudad de Charlot, L'Herbier, Wells o Dos Pasos. Muy parecida es la visión de los pintores futuristas, aunque estos últimos estuviesen seducidos por los aspectos aún naturalistas de la representación mezclada a la explicación de los vectores de fuerzas que, como flechas o prolongación de los movimientos, atraviesan sus imágenes a manera de indicativos. Léger, más puro en la expresión plástica, al no poder, como es lógico, utilizar las secuencias del movimiento y tiempo real para sugerir el dinamismo, construye su obra desde los contrastes pictóricos que virtualmente dan tensión a la totalidad. En vez de simular un caos de fuerzas dislocadas y dispersas, organiza éstas desde la unidad de cada movimiento, relacionando cada una con su contraria. Sus cuadros adquieren así su tensión interna similar a la producida por el funcionamiento de la energía física del universo y la utilizada en la industria creada por el hombre.



45. EL FUMADOR, 1914

Un pintor que al igual que Léger busca el dinamismo de la pintura es su amigo y compañero de la época cubista Robert Delaunay. Entre sus obras pueden establecerse parangones. Sin embargo, pese a las afinidades, sus sistemas figurativos son diferentes. Mientras Delaunay se vale de los contrastes coloreados para crear una pintura atmosférica, aún deudora del impresionismo, Léger, en cambio, basa todo su arte en condiciones de percepción estética formal que implican la sujeción a leyes objetivas de la visión. Léger, como muy bien señala Marc Le Bot en su libro *Pintura y maquinismo* (Madrid, 1979), es creador de un nuevo orden figurativo, «un orden de los discontinuo y del contraste generalizado de las formas, de los colores y de las materias». Pintor preocupado por la solidez y permanencia de las formas y la plasticidad de la imagen, rompe con la «línea melódica» del impresionismo, adhiriéndose al ritmo sincopado de lo moderno. Gracias a Cézanne, al igual que los demás cubistas, recupera por entero la forma. Su pintura, de estructura sólidamente trabada, formalmente funciona a niveles de correspondencia o equivalencia con el mundo arquitectónico. Entre la planta libre de un edificio de Le Corbusier y las formas geométricas y de color libre de una pintura de Léger existe un paralelismo que supone fuentes comunes. Frente a lo fenoménico, Léger opone a lo largo de toda su vida y obra y sin renunciar al dinamismo y la discontinuidad de lo moderno, una voluntad de orden constructivo que, por su tensión muscular, le hace merecedor del epíteto de «atleta de la pintura».

ANTECESOR DEL POP

Fernand Léger muy moderno es a la vez, como ya dijimos, un clásico. Su sistema figurativo conceptualmente tiene que ver con la Física Cuántica o la Teoría de la Relatividad. Sin embargo su estética está aún sometida a las ideas de causa y efecto y sustancia y analogía de Aristóteles. Pero, aunque su arte responde a motivaciones profundas de la lógica tradicional que hacen que sea transmisible pedagógicamente, su valor último reside en su posibilidad de establecer un repertorio de formas generalizables en el mundo urbano de nuestro tiempo. Su imaginación, que opera a través de solicitaciones de lo concreto —máquinas, herramientas, arquitectura, mobiliario urbano, etc.—, engendró un arte aplicable en la decoración y enseres modernos. Empero no fue esta vertiente ni la que interesó a Léger ni la que encontró inmediatos imitadores. Su arte llevaba en sí otros gérmenes que el de influir en el arte del cartel publicitario, la ebanistería o la creación de un nuevo tipo de mechero o pluma estilográfica. Más bien era él quien se fijaba en las creaciones que surgían desde un ángulo permanente utilitario. Su atención se concentraba en ellas no sólo para inspirarse en sus formas sino para elevarlas, por su calidad de objetos, a una categoría artística, positiva, de la que en principio parecían carecer. Preocupado por un arte público y civil moderno, Léger fue el primer artista que, de forma positiva, valoró al objeto en sí como sujeto artístico, recreándolo en su mera objetividad. A sus ojos, el objeto es rey y soberano, símbolo de la modernidad. Desde esta perspectiva, su obra, tanto en lo relativo a la representación de los objetos útiles y de mal gusto como de las figuras simples y vulgares, se puede considerar un antecesor del Arte Pop. Entre un cuadro de Léger y uno de Roy Lichtenstein no existen grandes abismos. Sin Léger, difícilmente se comprendería hoy la atención que pueden suscitar en nosotros las resonancias

estéticas de objetos tan simples como un reloj despertador, una maquinilla de afeitarse, un sifón o una vieja máquina de escribir. Su ejemplo fue decisivo. Bajo su influencia, ya en los años 20 y 30, pintores norteamericanos formados en París, como su discípulo y fiel amigo Gerald Murphy (1888-1964) y Stuart Davis (1894-1964), realizaron cuadros que pueden verdaderamente calificarse de auténtico Pop antes del Pop. Léger había abierto el camino. Su modernidad ante el objeto en sí mismo resulta indiscutible e indispensable para la comprensión de nuestro actual mundo cotidiano.

INVENTARIO DE LA REALIDAD MODERNA

Aunque toda la obra de Fernand Léger a lo largo de toda su evolución presenta una gran unidad, tanto formal como temática, no por ello debe eludirse su estudio a través de su desarrollo en el tiempo. Cada período o época de su vida presenta sus problemas propios dentro del común denominador de un arte ante todo preocupado por la razón misma de su existencia: la necesidad de crear una belleza complementaria de la que constituye nuestro paisaje habitual y ambiente cotidiano, siempre de carácter urbano. Así al filo de los años de su existencia veremos cómo su arte se fue depurando y decantando, siguiendo el curso de la historia y los acontecimientos, atento siempre a enriquecer el acervo individual y colectivo del hombre, sirviendo de acicate y motor de su existencia. Su preocupación social fue siempre prioritaria. La misma lógica que preside su preocupación formal es la de su contenido o función social. A lo largo de sus distintas etapas o períodos, Léger mantuvo siempre enarbolada en alto la bandera de una pintura coherente con sus principios morales. La articulación entre sus teorías artísticas y la práctica artística es perfecta, de forma que la resolución de los problemas de la forma y color, de composición y función iconográfica marchan a la par de su ideología. El estudio de cada período supone, pues, un conocimiento total de la unión o fusión siempre buscada por Léger del Arte y la Vida.

El inventario o catálogo de temas propios de Léger, con sus correspondencias en las demás artes —literatura, cine, música, coreografía, deportes, etc.— se inserta en la historia misma de nuestra época. Nada mejor que su arte para transmitirnos el aire de la primera mitad de nuestro siglo. Tanto las máquinas —turbinas, linotipias, etc.—, como los vehículos —tren, automóvil, aeroplano, trasatlántico—, arquitectura e ingeniería —rascacielos, hangares, pilonos eléctricos—, objetos de uso y aparatos domésticos —radio, gramófono, nevera—, o demás productos de las artes aplicadas e industriales —balaustres, rejas—, y del mobiliario urbano —farolas, gasolineras, discos con señales—, son motivo de su atención. No es extraño que en la primavera pasada del año 82 en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París se celebrase una interesantísima exposición con el título *Léger y el espíritu moderno*. Recorrer sus salas era repasar las creaciones que configuraron la vida de nuestros padres y abuelos. Su catálogo constituye uno de los volúmenes más completos y sugestivos sobre las máquinas, medios de locomoción y objetos fabricados durante el primer tercio del siglo. En sus páginas, igual se habla de ciencia y técnica que de Arte purista o de Abstracción purista. Sus reproducciones corresponden a equivalencias de su pintura. Al lado de sus cuadros o de los de sus discípulos o pintores afines figuran, por ejemplo, un motor Bugatti y un automóvil Avión-Voisin, un frasco de perfume de Lanvin, una raqueta de tenis Davis, un disco de la marca Columbia, una hoja de afeitarse Gillette o un ventilador AEG. En arquitectura se ven garajes y gaso-

lineras, fábricas y pabellones de exposiciones. De las fotografías, aparte de las de un Man Ray o un Emmanuel Sougez, son de destacar las de personajes y artistas de la época como la de Willi Baumeister, en 1927, con gafas, pelo tirante hacia atrás, corbata de pajarita y un impecable mono de mecánico. La portada del catálogo es de grueso cartón color gris acero. En ella, una rueda de neumático negro y plateado de Englebert sirve, junto a la tipografía en diagonal, de emblema. El tema de la rueda, tan insistente en toda la obra de Léger, es aquí el símbolo de una época en la cual, sin la participación del artista al que se consagra, el volumen conceptualmente sería otra cosa. Sin el arte de vanguardia de Fernand Léger difícilmente hoy podríamos comprender en toda su extensión la energía vital desarrollada por los hombres que construyeron la modernidad de aquel tiempo.

PRIMERAS OBRAS 1904-1909

Para retomar el hilo de la pintura de Fernand Léger, conviene remontarse al inicio de sus primeras obras conocidas. Artista concienzudo, difícil de contentar con algo incompleto o de mala realización, Léger, por considerarlos inmaduros, destruyó adrede sus primeros cuadros. Aparte de unos vigorosos dibujos de desnudos, realizados en 1904, de aquella época únicamente se conservan dos cuadros: *Retrato de mi tío* (sin fecha) en el que la visión frontal de la cabeza se resuelve con densas y amplias superficies de color y *El jardín de mi madre* (1905), en el cual, con técnica aún puntillista, pero fauve en su cromatismo, llena casi por entero el lienzo con las espesas matas de los macizos verdes y floridos. Su paleta es de una gran riqueza de color. En su factura, se comprueba una postura adversa al impresionismo, que, según él, disolvía los objetos y cuerpos en la atmósfera.

El descubrimiento de Cézanne fue decisivo para los cubistas. Léger, por su parte, no podía ser ajeno al maestro de Aix. En su cuadro *Mujer que cose* (1909) acusa su influencia. La geometrización de la figura da a esta costurera un aire de robot-mecánico. Léger, que siempre reconocía que la claridad formal y solidez de la obra de Cézanne fue decisiva para su pintura, acusa en esta obra la influencia del aduanero Henri Rousseau, a quien conoció personalmente entonces. Un cierto sentido primitivo a la vez que un reverencial respeto por el modelado y el uso declarado del color se los debe Léger al pintor naíf más importante de nuestro siglo. Léger a su propósito supo reconocer esta influencia que perduró a lo largo de toda su obra ulterior, en especial cuando al final de su vida compuso escenas de personajes genéricos, de músicos y excursionistas domingueros que posan ante el espectador en actitudes hieráticas, similares a las de las fotografías populares de feria.

PINTOR «TUBISTA»

A partir de 1909, aparece en la pintura de Léger el tratamiento de las figuras en formas de delgados cilindros que recuerdan los tubos. El crítico de arte Vauxcelles, en 1911, para calificar a Léger utilizó el término de pintor «tubista». Años más tarde, en 1929, Ramón Gómez de la Serna, en su libro *Ismos* tituló el capítulo sobre Léger *Tubularismo*. El penetrante Ramón supo ver acertadamente la pintura multiplicativa de Léger, explayándose a sus anchas en un arte en el que «se desperezan todos los radiadores y todas las tuberías de la gran máquina de la vida».

Cuadro sumamente importante en la obra primeriza de Léger es su *Desnudos en un paisaje*. Realizado de 1909 a 1911, en este lienzo de gran aliento Léger utiliza por primera vez el dinamismo y contraste de formas. De color gris-verde, esta compacta composición monocromática a base de cuerpos cilíndricos resulta impresionante por la fuerza del movimiento frenético de cuerpos humanos en acción en medio de una selva vegetal. Su energía vital es inaudita. Cuerpos y troncos se confunden morfológicamente. Cuadro sin vacíos, por el tumulto que representa y la complejidad de su composición, hace pensar en una especie de nuevo Paolo Ucello que, prescindiendo de la clásica, reinventa la perspectiva creando un nuevo orden capaz de poder transcribir el desorden universal.

En 1912 pinta *Tejados de París*, cuadro con el que cronológicamente se inicia esta exposición. A Léger, al igual que a su amigo Delaunay, con el cual estaba entonces estrechamente unido, le atraía el espectáculo de la ciudad. Contrariamente a los cubistas que, sin abandonar su taller, pintaban las naturalezas muertas de su guitarra, su pipa y su frutero, Léger sale a la calle para pintar los grandes espacios urbanos. Un cuadro como el del *Paso a nivel* es también significativo de esta época. En todos ellos para lograr el efecto máximo de representación, al lado de las cascadas de volúmenes rotos de cuerpos y objetos disgregados, colocaba unas columnas de humo que interrumpían la composición vertical del cuadro. Estos humos artificiales que impregnaban los suburbios industriales en contraste con los cuerpos sólidos fragmentados de carácter identificable, creaban un espacio abierto y giratorio, de blandas superficies claras, de calidades inmatrimales. El recuerdo del Monet de la *Estación de Saint-Lazare* no deja de ser casual. Lo etéreo del vapor se hace así referencia de modernidad pictórica. El movimiento del ojo entre lo esfumado y lo concreto a que nos obliga Léger entra dentro de su incesante búsqueda de la discontinuidad y sucesión en cadena de contrastes reales.

El espacio de los cuadros del Léger de esta época es diferente del de sus amigos cubistas. Sus composiciones abiertas y giratorias están en el polo opuesto del mundo cerrado y estático de un Picasso o de un Braque. La articulación dinámica de las partes no tiene que ver con las obras de sus compañeros de estilo. preocupados antes que nada por constituir unidades volumétricas fáciles de leer o aprender en su aspecto tridimensional. Léger no participa de la idea de que la pintura sea solamente «cosa mental». Como muy bien explica a propósito de sus cuadros de esta época, no pensaba que la pintura fuese un «principio a priori», una «abstracción» u operación intelectual. Por el contrario, creía que era únicamente una forma de transcribir la realidad observada cotidianamente. La comparación de la foto real de una boda con su cuadro del mismo tema, en 1911, nos hace ver cómo tenía razón cuando opinaba que su arte, como la literatura de Cendrars, estaba sacado de la vida misma.

Fue desde 1913 hasta 1914 cuando Léger, llevado por la noción de contraste, desembocó, tanto para representar el cuerpo humano como un objeto, en un arte de máxima geometrización, próximo a la abstracción no figurativa, llegando a titular sus cuadros *Variaciones de formas*. El cuerpo u objeto, representado en unidades-partes de modelado e intercambiables entre sí, perdida su identidad, cobran relieve y profundidad, además de movimiento de ritmo mecánico. Cilindros, conos, círculos y rectángulos que



1. LOS TEJADOS DE PARIS, 1912

no pretenden definir nada o representar ninguna cosa, se encuentran dispuestos en el lienzo, construido de acuerdo con los principios de composición que ofrece una superficie. Sin apenas referencias fenoménicas, su expresión es puramente dinámica. Ante estos volúmenes colocados en retahilas o ensartados a manera de cuentas de collar, se siente la sensación de movimiento similar al de objetos articulados sometidos a una acción, al baile de una peonza o el funcionamiento de un molinillo. Estos cuadros formados a base de contrastes volumétricos muestran un procedimiento pictórico que adquirirá ulteriores evoluciones en Léger. En cada una de sus sucesiones de formas geométricas, el dibujo o contorno está disociado del color. Las manchas cromáticas están separadas de los trazos en que se inscriben. De paleta aún apagada, con pinceladas de toques de valores locales, sueltas y de escasa materia, Léger deja en estos cuadros bastantes partes vacías, de forma que la tela queda al desnudo mostrando su contextura. El conceder a la trama un valor de elemento pictórico entre los demás es un procedimiento que se añade a su búsqueda de un nuevo espacio, por medio de lo volumétrico y la concreción misma del soporte pictórico.

LA GRAN GUERRA 1914-1918

La Gran Guerra del 14 supuso una ruptura en el cubismo, al ser llamados a filas los franceses y al dispersarse en distintos puntos de Francia los extranjeros. Para Léger, soldado del cuerpo de ingenieros, el terrible espectáculo de la guerra fue un revulsivo moral y estético. También su Camino de Damasco. Atrás quedaba París, la ciudad luz, del cubismo y la vanguardia y personalmente sus preocupaciones por la abstracción y el «arte puro». En las trincheras del frente se encontró con los otros soldados, hombres simples y enteros, que bajo las balas y los obuses intentaban sobrevivir. El compañerismo y el heroísmo silencioso del pueblo le emocionaron. Fue, como dijo más tarde, su primer encuentro con el pueblo francés. También en el campo de batalla tuvo la revelación súbita de la belleza moderna al contemplar bajo los rayos del sol, la brillante culata de un cañón del 75. El cañón, con sus ruedas, su cureña y armón, aunque instrumento de destrucción tenía el acabado perfecto de los productos de la máquina, de lo funcional. La magia de la luz al incidir sobre el metal le enseña más que todas las visitas de los museos del mundo. El gusto de Léger por lo metálico, por las superficies tersas y pulidas, forzosamente tenía que fijarse en los cañones que en aquel momento constituían un objeto de visión repetida y cotidiana. A lo largo de su vida Léger cuando tendrá que pintar un cilindro metálico, utilizará un color gris acero que, partido por una raya blanca, se convertirá en una especie de constante, de lugar común en su pintura.

De la guerra se conservan gran número de dibujos hechos en plena batalla de Argonne y de Verdun. En ellos, con gran sentido de la simplificación y condensación del volumen, vemos el convoy de cañones y la cocina de campaña tirada por caballos, con los soldados de la escolta que hacen sus traslados en medio de aldeas abandonadas, los soldados que taladran los postes con que se construye una trinchera, los soldados muertos en pleno campo y los que juegan en el refugio a las cartas. También un avión derribado y roto. Al óleo, en un permiso, pinta *La partida de naipes* (1917), cuadro muy famoso que se conserva en el Museo Krüler-Müller en Otterlo. En él vemos a los soldados que en descanso juegan a la baraja, fumando en pipa, con las gorras y los cascos puestos. El universo metálico y mortífero de

la guerra está allí presente con toda su crudeza. De tonos sordos y fuertes notas rojizas, todo su conjunto se impone por la plasticidad de sus partes. Los volúmenes cilíndricos, cónicos y esféricos a que reduce el cuerpo de los personajes, verdaderos robots de carácter anónimo, añaden energía a la composición. Léger apreciaba mucho esta obra que consideraba era el primer cuadro suyo en que había tratado verdaderamente un tema propio de su tiempo. De lo que no nos queda duda es de su «realismo». El pintor al ensamblar lo que pueden parecer elementos geométricos abstractos nos está transcribiendo una escena captada en su más elemental crudeza. De la misma forma que la apoteosis de una ceremonia religiosa del barroco sólo puede ser expresada plásticamente por un dorado retablo salomónico o una cantata en fuga de Bach, así la dureza de la guerra moderna puede serlo sólo en un cuadro tan materialmente apretado y mortífero como es éste de Fernand Léger.

EL PERIODO «MECANICO» 1918-1920

Tras el Armisticio, llegada la Paz, en 1919, comienza una nueva era. Léger, como toda la humanidad, se siente un hombre nuevo. Alejada la pesadilla de la guerra, con sus secuelas de carestía material y miseria moral, las gentes se sienten liberadas, como si el mundo fuese distinto y recién estrenado. Los soldados que habían combatido en los frentes habían dejado de ser los autómatas despersonalizados de la destrucción universal para recobrar su albedrío. El frenesí traspasó el mundo, agitó todas las mentes. El poder hacer lo que se deseaba, hablar en voz alta, gritar, bailar, hacer deporte, despilfarrar energías o dinero era un lujo antes inusitado y ahora necesario. Las multitudes abarrotaban las calles, los cabarets, los dancings y los estadios. Los viajes y el cosmopolitismo se ponen de moda. Los trenes, los automóviles, los trasatlánticos y los aviones no paran de ir de un lado para otro. El cine atrae cada vez a más gente y los periódicos y la radio difunden las noticias a gran velocidad. Hasta la crisis económica de 1929 se vivirá una década de desenfrenado optimismo. Los habitantes de las grandes ciudades, inundadas de publicidad, de anuncios luminosos y febril agitación callejera, viven con un ritmo cada vez más acelerado. La energía y la acción parecían haberse apoderado del mundo.

De 1918 a 1920 Léger, llevado por su interés por los objetos industrializados, pinta una serie de obras en las que la máquina es la protagonista, la dueña y señora del lienzo. Léger afirmaba que pintaba máquinas igual que otros, paisajes o desnudos. En vez de naturaleza muerta de objetos cotidianos, su pasión era la de transcribir su asombro ante el producto industrial manufacturado. Sus cuadros son verdaderas creaciones, no imitaciones o copias de máquinas existentes. El resultado era una imagen que funcionaba paralela y emblemáticamente como símbolo del poder del hombre capaz de crear nueva belleza y transformar la naturaleza.

El sentido de la máquina en Léger es verdaderamente positivo, lo contrario del Dadaísmo, que denunciaba en ella lo absurdo de su existencia, como invento puesto al servicio de un sistema destructivo. Los artefactos mortíferos de la guerra les llevan a odiar todas las máquinas. Tampoco participa del sentido de las máquinas de los surrealistas. El lado onírico e imaginario, de carácter salvaje o demoníaco se une al sentido visionario y antropomórfico de la máquina, al carácter sadomasoquista del mito de las

máquinas-solteras (les machines-célibataires), onanistas y ambiguas en su sexualidad. Léger, está lejos de estas ideas de la máquina. A sus ojos, la máquina es un instrumento de utilidad colectiva, en posesión de un valor histórico y funcional propio de la Edad Moderna. Sin llegar a los extremos de la exaltación de las fuerzas productoras como tales de la industria, de los futuristas, ni a la identificación revolución-social igual a revolución de los constructivistas rusos, Léger ve en la máquina un signo positivo, un modelo capaz de engendrar una nueva belleza. Lejos de elevar la máquina a la categoría de ídolo y sin caer en la beatería de su adoración, piensa que «una máquina o un objeto fabricado puede ser bello cuando las relaciones de líneas con que se inscriben los volúmenes son equilibrados en un orden equivalente al de las arquitecturas precedentes (arte griego, arte romano, arte gótico). La máquina es el sujeto bello moderno». Ni ex-voto ni objeto de exorcismo, como sucede en Picabia, la máquina para Léger será un elemento referible a nuestro propio entorno, un objeto más ligado a la vida de las formas aparentes y no conceptuales.

La afirmación de Léger de que «una obra de arte debe poder resistir al parangón con cualquier producto manufacturado» supone una concepción de la belleza y de cuáles son las fuentes de inspiración del artista. Para comprender la trascendencia de su aserto, es aún más rico en expresión el párrafo de Léger en el que afirma que «la belleza se encuentra mejor en las sartenes y cacerolas colgadas de la pared blanca de la cocina que en los salones falsamente dieciochescos o los museos oficiales». La frase parece remedar la de Santa Teresa de Jesús: «El Señor anda entre los pucheros». Léger, artista de gustos simples y con inclinación a lo sencillo y elemental, dispuesto a encontrar que «la belleza está en todas partes», nada místico en el sentido sofisticado de la palabra, tiene un respeto casi religioso por la vida, incluida la máquina. Según sus propias palabras, lo esencial es saber descubrir la belleza que encierra a veces lo más humilde.

Del período maquinista, es fundamental el constatar que en pintor del «Espíritu Moderno», en artista imbuído de la filosofía de «materialismo armónico», su voluntad era la de crear un arte accesible a todos los estratos de la sociedad moderna. De ahí que, llevado de su universalismo, se empeñara en sistematizar, como si se tratase de premisas lógicas, su pintura, capaz de transmitir al espectador la sensación de fuerza y pujanza del mundo industrial. El tema de la máquina se realizará extrayendo de su conjunto los elementos más genéricos, además de su dinamismo cuando está puesta en movimiento. Ruedas, bielas, émbolos, pistones, engranajes y poleas, además de otros mecanismos, están dispuestos espacialmente y sincronizados temporalmente. De formas yuxtapuestas, su realidad es, ante todo, simbólica de lo motriz, de lo que se mueve incesante y repetidamente. De colores vivos y pintados en superficies unidas, estos cuadros son verdaderas concreciones de imágenes maquinistas.

Muy importantes en este período son también los paisajes urbanos en los que incluye la figura humana como un elemento mecánico más. En ellos vemos la gran urbe, la megápolis, captada en sus barrios periféricos e industriales, con sus chimeneas de fábricas, sus torres o pilonos de alta tensión, sus postes de señalización, sus farolas eléctricas o sus carteles publicitarios. A veces, como en sus distintas versiones del *Remolcador*, vemos en planos superpuestos las arquitecturas que parecen imbricarse con la gabarra

que navega por el canal que atraviesa la ciudad. Dentro de cuadros como *Discos en la ciudad* (1920), se encuentran, junto a los elementos urbanos más característicos, letras sueltas de gran formato. Léger que, con técnica cinematográfica, utiliza primeros planos de grandes dimensiones, coloca salpicados estos caracteres de imprenta como signo del moderno entorno urbano. Sacadas de los anuncios de los carteles de publicidad, estas letras constituyen la referencia a los mensajes con los que constantemente se bombardea al ciudadano. Su lectura fragmentaria es similar a la de un poema de Blaise Cendrars. Su incoherencia procede de nuestra velocidad no de lectura sino la que nos obliga el incesante movimiento con que recorreremos el nuevo paisaje urbano.

PERIODO MONUMENTAL 1920-1923

El tema de la belleza del modelo, sea éste una máquina o un desnudo femenino, en última instancia carece de importancia. A fin de cuentas lo que es esencial es el resultado pictórico. Léger pensaba que la iconografía que utilizaba, fuese máquina, ciudad y personajes modernos —timonel, automovilista o mecánico— tenía interés si es que poseía capacidad de ser integrado a los símbolos parlantes de la época. La validez social y colectiva de la obra de arte, su posibilidad de contribución a hacer más grato y bello el espacio de la casa o la ciudad, su sentido decorativo en el mejor sentido de la palabra le preocuparon desde siempre. Hacia los años 20 su deseo de influir físicamente en la vida le lleva a desplegar una gran actividad en los diferentes órdenes en los que su plástica podía realizarse: cine, coreografía, edición, arquitectura.

En 1920, año de la fundación de la revista *L'Esprit Nouveau*, Léger conoce al arquitecto Charles-Edouard Jeanneret, llamado Le Corbusier. Forzosamente el pintor «moderno» y el arquitecto «funcionalista» tenían que encontrarse y hacerse amigos. Desde entonces estarán compenetrados. Una vez, en 1935, viajarán juntos a Nueva York. Léger, que cada vez estaba más interesado por las relaciones pintura y arquitectura, por la integración del cuadro al muro y al espacio exterior/interior de un edificio, no sólo se interesa por la obra construida por Le Corbusier sino también por sus obras pictóricas e ideas acerca de la integración de las artes plásticas. En el mismo año, descubre también a Mondrian y a Theo van Doesburg. Léger depurará sus formas y clarificará sus composiciones. El equilibrio entre el dinamismo de las formas y el color serán sus preocupaciones máximas. La composición en verticales y horizontales y una mayor condensación unitaria de las formas toman cuerpo en su pintura. La aparición de figuras de mujer que toman el té, tienen un tiesto de flores en sus manos, descansan recostadas en un canapé, están sentadas en un sofá con un gato en el regazo, se peinan o tienen un niño en brazos, muestran una nueva manera de entender el mundo. Muebles, objetos mecánicos y personas se compenetrán. La calma y tranquilidad de las mujeres, de robustos miembros, de cabelleras onduladas regularmente como láminas de uralita, es similar al ambiente cerrado de la sala en que se encuentran. En estos interiores modernos se producen las mismas equivalencias que en los cuadros en los que se representa un timonel con su embarcación o un obrero mecánico con su entorno fabril.

Según Léger, su aspiración de entonces era «sublimar la superficie del muro, dar al muro de la construcción y a la ciudad una fisionomía alegre». Su pintura, más estática, de figuras en reposo y monumentales,

de volúmenes sólidos tratados con modelado de luz y sombras, como si se tratase de un relieve, resulta muy apta para lo mural. Le Corbusier tenía razón cuando afirmaba que la pintura de Léger «era hermana de la arquitectura». Sus cuadros monumentales de composiciones octogonales y colores constructivos y nítidos, establecían referencias espaciales entre el muro en que se encontraban colgados y los muebles y objetos del entorno. El color y las formas de representación, al igual que el espacio simulado del cuadro creaban un nuevo espacio paralelo al del cuadro. A la libertad de planta y alzado de la arquitectura de un Le Corbusier o de un Mallet-Stevens venía a añadirse la de forma y color de Léger. Lo extraordinario es que junto a esta libertad, Léger supone un «retorno al orden» con sus monumentales figuras, hieráticas y solemnes, fruto de su espíritu de primitivo que, tras la acción, busca evocar la perennidad de lo viviente.

EL PERIODO PURISTA 1924-1927

Las nuevas amistades de Léger fueron decisivas en aquellos años. Con Man Ray, Dudley Murphy y música de Antheil rueda su película *El ballet mecánico*, obra prodigiosa en la que no se cuenta ninguna historia, en la que la imagen y el ritmo constituyen las secuencias desnudas sin otra significación que la plástica. También entonces funda con el pintor purista Amédée Ozenfant un taller libre «Académie de l'Art Moderne», en la calle de Nôtre-Dame-des-Champs, a dos pasos de los cafés del Dôme y La Coupole, en el boulevard de Montparnasse. Allí, junto a éste y a Marie Laurencin, enseña pintura, teniendo gran número de discípulos extranjeros. Su colaboración con los arquitectos se consolida con la Exposición Internacional de Artes Decorativas del año 1925. Para esta Exposición, tan decisiva para la difusión del gusto moderno, Léger pinta dos grandes murales, uno para el edificio de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y otro para una embajada francesa de Mallet-Stevens. En estas obras se consagra su genio de pintor con dimensión verdaderamente monumental.

Dentro de estos años Léger realiza una serie de pequeños cuadros de caballete que representan objetos cotidianos: un tiesto de flores, una estufa, una garrafa, una cafetera, un paraguero, una silla, un libro y un compás. También un balaustre, una pieza de ebanistería, un fragmento de entablamento, una cornisa o un proyecto de decoración mural. Estos cuadros son casi siempre de formato vertical, con los objetos vistos de perfil y en planos unidos, como si se tratase de dar su horma o plantilla. Por su rigor, con obras que pertenecen aún a la estética del cubismo sintético, pues los volúmenes esenciales, por medio de la forma geométrica, el dibujo y el color, son los creadores de la figura concreta a que se refieren. A este período purista algunos lo han llamado, por su organización y referencias arquitectónicas «período dórico».

LA FORMACION DEL OBJETO 1928-1935

El paso del ensamblaje de objetos dentro de una composición unitaria al objeto aislado y autónomo, como flotando en un fondo neutro o atmosférico a la vez que la aparición de líneas más sinuosas y serpenteantes se produce en Léger hacia finales de los años 30. La influencia del Surrealismo no deja de

74. PINTURA MURAL, ESTUDIO, 1923



sentirse en Léger, aunque su pintura nada tenga de automática o cursiva y menos aún de exploración del mundo anímico o psíquico. De este momento son célebres sus cuadros de llaves. *La Gioconda con llavero* (1930) será un cuadro relevante en su obra. El matrimonio fortuito de estos objetos puede encontrar aquí su clave en un sésamo ábrete en el que el eterno femenino desempeña su papel de proverbial hermetismo. De esta misma época son también toda una serie de imágenes de figuras femeninas que bailan o con los brazos en alto se entrelazan entre sí.

Léger, que había sufrido el cansancio de la abstracción de etapas anteriores, vuelve por los años 30 a interesarse por un arte que pueda reproducir el mundo real de los objetos que a diario veía en los escaparates de su barrio de Belleville o al hojear los voluminosos catálogos de los Grandes Almacenes

de las Galerías Lafayette o de la Manufacture de Saint-Etienne, en su representación individualizada y minuciosa de objeto aislado para poder ser visto en toda su integridad. Para poder crear un arte paralelo a los objetos, Léger vuelve al realismo, a una nueva concepción plástica en la que el objeto *per se* reivindica su realidad ontológica. Léger, al confiar a su amigo Christian Zervos que la abstracción era una «inquietud desviada», estaba haciendo una profesión de fe en la realidad más concreta e inmediata, en la posibilidad de un arte que debía enraizarse en lo que, más tarde, Roger Garaudy calificará de «nuevo realismo» y que, con connotaciones irónicas de las que carecía Léger, servirá a los pop para exaltar los objetos más usados y vulgares.

De suma importancia en Léger son los dibujos preparativos de sus cuadros o aquellos que algún día pensaba pintar. En estos años sus dibujos son verdaderas obras maestras con valor autónomo. Hechos a lápiz, son de un realismo muy al pie de la letra e impresionante. La mudanza al campo de Léger contribuirá al cambio de temas. Al lado de objetos mecánicos, hará que dibuje también troncos de árbol, cortezas vegetales, raíces, leños, una hoja de acebo, una rosa, una nuez, una piedra de sílex. También dibuja cuarterones de carne en canal tal como se ven en las carnicerías. De los objetos, todos los que encuentra son útiles o herramientas cotidianas: tijeras, sacacorchos, afilalápices o la cerradura de un vagón de tercera clase. También dibuja a veces trozos de cristal o una cuerda, tema éste que a partir de este momento reaparecerá en todos sus cuadros. Muy interesante es su preocupación por los objetos ínfimos como el fragmento de un cristal biselado. Pero, sin ningún género de dudas los más impresionantes son sus dibujos de prendas de vestir: pantalones usados que todavía conservan los pliegues o huellas de la persona que hace poco los había llevado puestos, un pañuelo sucio y arrugado, otro enganchado en la barandilla de un tren agitado al viento por la velocidad, unos guantes de obrero vacíos, un cinturón tirado en el suelo después de usarse, etc.

El principio de concentración cubista sirve al Léger realista para llegar al extremo límite de la intensidad plástica. En estos dibujos no existe la dispersión. El artista sabe dar la máxima densidad y dignidad al objeto. De gran consecuencia es la escala en que transcribe el objeto. Su visión desde muy cerca, como visto con cristal de aumento, es sorprendente. Sus objetos están agrandados por la lupa de su mirada. La grieta de una piedra, la arruga de un papel, la muesca de un tornillo o la trama de un tejido adquieren proporciones inusitadas. El objeto ocupa toda la superficie del papel, sin casi dejar márgenes, invade todo el campo de la superficie del soporte, se agiganta. El objeto es soberano. Sólo los artistas pop o Domenico Gnoli le adjudican el papel preponderante que le concede Léger.

El crítico de arte Carl Einstein dijo, en 1930, que la fatalidad orientaba a Léger hacia las cosas brutas y perfectas, el objeto desnudo «à poil». Léger atribuía esta inclinación a su propio sentido de lo plástico, a su insaciable deseo de realidad. Es precisamente en este último punto en el que hay que fijarse cuando se analizan las obras de esta época, en la que las formas abandonan la rigidez geométrica y las disposiciones octogonales para dejar paso a un dibujo más libre y cursivo, cercano a las formas de la naturaleza, con líneas curvas y volúmenes modelados en graduaciones de claroscuro. El redescubrimiento de árboles, mariposas, nubes, vacas, conduce al pintor a abandonar la geometrización, a ser más flexible y matizado en formas y colores.

La identificación que Léger sintió, en un viaje a Italia, con los pintores primitivos, le indujo a realizar obras de gran formato y aliento, en las que la figura humana era la protagonista. Aparte de su gran mural, de tipo abstracto como era lógico, *El transporte de fuerzas*, pintado con motivo de la Exposición Internacional de 1937 para el Palais de la Découverte, Léger pintó durante estos años composiciones figurativas adrede un tanto ingenuas. *Adán y Eva* (1934), con un Adán en camiseta de rayas horizontales azules y blancas o *María la Acróbata*, del mismo año, anuncian una serie de pinturas que, como *Hombre y mujeres con dos loros* (1935-1939), un marinero y tres mujeres de aire exótico —las tres gracias— suponen la culminación de un arte cuyo sentido simbólico humanista parece acentuarse cada vez más. Los temas de la danza, acróbatas y bañistas, dominan el momento. Las mujeres desnudas y de movimientos rítmicos se recortan en el espacio. Aquí ya estamos lejos de la *Venus Moderna*, hermana de la de Villiers de l'Isle Adam, de erotismo frío y distanciador, pintada por Léger en 1927. Ahora se trata de figuras más cordiales y carnales, especies de musas surgidas de un mundo de egloga sencilla y popular. La aparición de flores y estrellas no es ajena a este arte que sustituye la hélice por la rosa.

Históricamente Francia estaba viviendo el Frente Popular. La pintura de Léger, más terrena y humana, está influenciada por la acción política e intelectual de aquellos años. Su preocupación principal era hacer posible un nuevo clasicismo, capaz de simbolizar un mundo mejor y más feliz. Sus acróbatas, bailarinas de circo y volatineros son como el anuncio de su *Gran Parada*, en 1951. Igual sucede con sus bocetos y cuadros de tres músicos, tema que rondaba a Léger desde que, en 1925, al salir de un baile en la Calle Lappe, había dibujado tres músicos que, endomingados, tocaban sus instrumentos: un acordeón, un violoncello y una tuba o gran trombón. En los años 50 reaparecerá mezclado al tema de los saltimbanquis. Léger, a la guitarra y la mandolina de Picasso y Braque, opondrá el marinero y exótico acordeón y la barriobajera música de viento y charanga. El arte sano y robusto de Léger se prestaba para crear la imagen de esa nueva existencia popular.

EL PERIODO AMERICANO 1940-1945

En septiembre de 1940 Léger abandona Francia, ocupada por los alemanes. En el puerto de Marsella unos nadadores que se zambullen le llaman la atención. Obsesionado por sus saltos y su forma de bucear, vuelve sobre el tema en Nueva York. Allí, ante el espectáculo de las piscinas abarrotadas de bañistas que se lanzan al agua desde trampolines, se acentúa este interés por el tema. El revoltijo de cuerpos al nadar forma una maraña enredada de formas que flotan en distintas direcciones. La composición está concebida con la sumisión a la ley del marco de los escultores románicos, tal como la explicaba Henri Focillon, compañero de enseñanza de Léger en la Universidad de Yale. En su superficie no hay partes muertas. Direccionalmente toda la forma oblonga está ocupada.

Léger pensaba que su pintura se desarrollaba independiente de su situación geográfica. Nada menos exacto. En primer lugar, Nueva York desde sus primeros viajes le había inspirado. Además allí encontró un ritmo de vida y unos estímulos exteriores que beneficiaban su manera de ser que se identificaban con

sus aspiraciones y personalidad. Toda América le seducía. Sin el espectáculo urbano de Nueva York y de sus habitantes, Léger no habría realizado unas obras tan intensas. El tema de los ciclistas dominigueros, de las jóvenes deportistas con pechos turgentes que revientan la camiseta de jersey son producto de sus observaciones americanas.

Los lienzos de este período son casi monocromos, de modelado sin claroscuro, de figuras de trazo seguro y recalcado que imprime fuerza a los volúmenes secos y un tanto cortantes. Un ritmo brutal y enérgico, muy americano, agita la composición. Al lado del grafismo, hay que notar el color de calidades cromáticas violentas y chillonas, colocado de manera muy peculiar, aparte e independiente de perfil o contorno de los cuerpos u objetos representados en el cuadro. Su novedad es grande respecto a su obra, pese a la disociación que en otros períodos había hecho entre forma y color. Aquí la separación es total, funcionando el dibujo o grafismo por un lado y el color por otro. Léger, siempre atento a todo lo que le sucede a su obra nos lo ha explicado. Acostumbrado al movimiento de los reflectores de los teatros y de los circos fue, sin embargo, en Nueva York en donde un día tuvo la revelación. Conversaba con un amigo en una acera de Broadway cuando se apercibió que el cuerpo y el rostro de su interlocutor estaba traspasado por sucesivas ráfagas de distintos colores procedentes del parpadeo de los innumerables anuncios luminosos de los teatros. Entonces pensó que podía emplear manchas cromáticas aparte del dibujo de los contornos de las figuras, que podía colorear violentamente con grandes fajas las partes que quisiese. Así crearía un doble ritmo en el cuadro. Al del grafismo añadiría el del color. Cada uno funcionaría por sí solo creando un contraste plástico. A partir de este momento hasta el final de su vida utilizará esta forma tan moderna de colorear un cuadro.

Desde este punto de vista del color, la influencia de la gran metrópoli yanqui fue decisiva para Léger. Otro tanto sucedió a Piet Mondrian que, refugiado por los mismos años en Nueva York, también recibió el impacto del rutilante espectáculo nocturno de la ciudad tentacular. Sus obras maestras *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943) y su inacabada *Victory Boogie-Woogie* (1943-1944) son cuadros paralelos a los del Léger de entonces en los que el color negro está completamente abolido para dar paso a un vibrante cromatismo. Durante ese período la obra dinámica de ambos artistas elimina la tristeza, augurando una nueva y estimulante civilización plena de alegría y color.

En Nueva York Léger se sentía atraído por el dinamismo de las multitudes, por el ímpetu de los jóvenes, por el mal gusto de las gentes. Los rascacielos y los árboles de Central Park le seducían. Pero su visión de América no se limita a la megápolis. El paisaje natural y otros aspectos del Nuevo Continente le interesan. En un viaje a Canadá descubre en una parada forzosa en la frontera un valle parecido al de su Normandía natal. Léger volverá a pasar vacaciones al lugar, llamado Rouses Point. Allí constatará algo que le llama la atención profundamente por lo americano: la capacidad de desperdicio, los enormes basureros de máquinas, enseres caseros y productos manufacturados que engendra la vida americana. Los montones de chatarra abandonada le impresionan. En granjas agrícolas abandonadas ve viejos carros, arados, segadoras y sembradoras rotas, un amasijo de hierros oxidados que se hunden en el suelo, en medio de malas hierbas y flores silvestres. Lo herrumbroso invadido por la maleza. Las estructuras rígi-

das y retorcidas del hierro y las líneas ondulantes de la vegetación atraen a Léger, siempre atento a los contrastes. La dualidad de este espectáculo le seduce: por un lado el dinamismo de la máquina ahora inservible y rota y la pujanza terrible de la naturaleza. Su nostalgia del mundo industrial feliz ahora se hace más profunda ante esta faz vieja y decrepita de la herramienta inútil. A las pinturas que representan este tema podría calificárselas de «vanidades» industriales.

El cuadro *Adiós Nueva York*, de 1946, hoy en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, recoge la visión tan típicamente americana de la rueda del carro del pionero. Fruto de muchos estudios y cuadros, como la *Rueda Negra*, de 1944, o *Paisaje americano con señal*, de 1945, *Adiós Nueva York* representa la culminación de un tema que, a sus ojos, sintetiza Norteamérica y en el que es significativa, por su carácter elegíaco, la soledad o ausencia del hombre.

EL REGRESO A LA PATRIA 1946

Acabada la guerra, Léger regresa a Francia en diciembre de 1945. La vuelta a París en enero de 1946 y la esperanza del advenimiento de una sociedad más justa hacen que Léger, afiliado al Partido Comunista, piense que debe realizar una obra de aliento colectivo que abra nuevas perspectivas a la pintura. El reencuentro con el pueblo francés y su optimismo positivo le conducen a realizar una obra en la que la iconografía del trabajo y el ocio de las clases trabajadoras son el leit-motiv principal y razón de ser. Son entonces años de actividad para Léger que vuelve a abrir su taller de la calle Nôtre-Dame-des-Champs, verdadera colmena en la que sus discípulos y colaboradores llevan a cabo la realización de numerosas obras diseñadas por el maestro: vidrieras de iglesia, murales y esculturas de cerámica, etc. Solicitado por todos, Léger vive en la plenitud de su prestigio. Amigo de los poetas Paul Eluard, Louis Aragon y mimado por el Partido Comunista participa en todas las manifestaciones artísticas. En el momento del realismo socialista realizará su obra sin desviarse de sus principios, atento al dictado de su voluntad personal.

LAS ÚLTIMAS GRANDES COMPOSICIONES 1949-1955

En 1949 pinta el cuadro *Los gozos. Homenaje a David*. Tela ambiciosa, en ella vuelve a tomar el tema de los ciclistas que salen al campo el domingo con su familia. De figuras frontales y de perfil con una composición clara y armónica, este cuadro tiene un lado un tanto naíf que recuerda al aduanero Rousseau, el cual, en 1912, había arrastrado al Louvre a Léger para contarle las excelencias del revolucionario David. Léger, que había iniciado en Nueva York el tema, logra, tras varias versiones, alcanzar una de las cotas más elevadas y felices de su arte.

La gira campestre del trabajador y pequeño burgués parisino Léger la retrata en varios de sus cuadros. El paisaje de árboles desnudos de hojas y los campos aún mitad urbanos de los alrededores de París son el escenario de estas composiciones en las que vemos a una familia gozar del asueto del domingo. Mientras las mujeres se abandonan a la naturaleza sentadas en el campo viendo cómo los niños juegan y uno de

los maridos encorbatado, lo mismo que el perrito, descansa sin hacer nada, otro con gorra de visera, en mangas de camisa, arregla el motor del automóvil. El ambiente de ocio domina este cuadro en el que Léger nos proporciona la imagen simple y apacible de unos ciudadanos en paz.

Un tema que siempre interesó a Léger fue el del circo. De niño era ya muy aficionado a un espectáculo que en los pueblos rurales suscitaba gran expectación. En París, lo mismo que los otros cubistas, Léger frecuenta mucho el circo, tema de entretenimiento e inspiración artística. Daumier, Seurat y Toulouse-Lautrec, lo mismo que Matisse y Picasso pintarán cuadros en torno al circo y sus actores. En la literatura, desde Hector Malot a Mac Orlan y en el cine —piénsese en *Variétés* de Dupont, *El Circo* de Charlot o *Lola Montes* de Max Ophüls— el mundo del circo servirá de motivo para crear verdaderas obras maestras. No se diga nada de la música con la célebre *Parade* de Erik Satie. Léger no puede ser menos. En 1949 realiza sesenta litografías y el texto para un álbum titulado *El Circo*, que publicará el editor Tériade. Después de realizar toda una serie de cuadros sobre personajes de la rampa en 1954, un año antes de su muerte acaba el *Gran Desfile* o *Parada del Circo*, composición en la que volatineros, saltimbanquis, Amazonas, trapezistas y payasos en sus actitudes más representativas posan en la revista o apoteosis de final de función. El organillo y el caballo sirven de acompañamiento y a la vez de soporte de la compañía, que se despide de los espectadores. La alegría y la fascinación que producen a chicos y grandes los hombres y mujeres del circo está aquí expresada en términos simples y seductores.

LOS CONSTRUCTORES 1950-1951

Una de las imágenes más difundidas de la obra de Léger es su serie *Los Constructores* cuyo «cuadro definitivo», de 1951, se conserva en el Museo Nacional Fernand Léger, en Biot. Aquí, ante esta obra maestra de la iconografía del trabajo, hay que tener en cuenta no sólo sus distintas versiones sino también el nacimiento de la idea del cuadro surgido, una vez más, del choque con la realidad. Léger, que entonces vivía en el campo, al regresar en automóvil todos los días a Chevreuse, pasaba delante de un gran edificio para oficinas que estaba construyendo Electricidad de Francia. La visión de los obreros colgados en la estructura de vigas metálicas le causaba admiración. Los obreros resultaban pequeñitos y como perdidos en la altura, recortados en el cielo. Verdaderos equilibristas, eran símbolo del esfuerzo humano capaz de levantar obras gigantes. La estructura hiriente de metal contrasta con el cielo límpido y de nubes blancas. Los obreros, con sus monos azules se presentan así como héroes que libran la batalla para domar las fuerzas de la naturaleza.

FINAL

El 17 de agosto de 1955 fallecía de un infarto de miocardio Fernand Léger en su casa de Gif-sur-Yvette, en el valle de Chevreuse. El artista tenía 74 años y nunca había padecido una enfermedad. En su estudio había cuadros amontonados y una serie de proyectos en marcha, entre otros un mural para el palacio de la ONU en Nueva York. Aparte de un cuadro de historia, la *Batalla de Stalingrado*, dejaba una serie de dibujos para una composición que pensaba titular *El garaje*. En un dibujo para este último cuadro,

vemos a unos obreros que, con sus escaleras de mano y herramientas, regresan sentados en la parte de atrás de un camión. La arquitectura de la ciudad, unos árboles y el surtidor de la gasolinera completan la escena sacada de la vida corriente de la ciudad. Léger, el primitivo de los tiempos modernos, el creador de un nuevo realismo continuaba pues, fiel a sus convicciones, pintando la imagen del trabajo, la iconografía de la era industrial. En el fondo era un bardo, el poeta del hombre sencillo y simple, del obrero, del operario sobre el que se sustenta la energía y la industria, en cuyas manos se encuentra el poder de transformar el universo. El maestro Léger se convertía así en el cantor de los anónimos y esforzados héroes de lo moderno, iguales a los antiguos dioses del Olimpo. No importaba que esos mismos héroes no lo entendieran, como sucedió cuando, sólo por unos días, se colocó el cuadro *Los Constructores* en el comedor de la fábrica Renault de París. Léger comprendió muy bien la desfavorable reacción popular ante su composición. Ni le apenó ni le desvió de sus ideas. Lo que contaba a sus ojos era que su pintura sirviese de anuncio, de heraldo de un tiempo aún por venir, más feliz, y en el que la belleza surgida de las manos del hombre, acabara en un mundo en paz y trabajo, al igual del sueño de una utopía hecha realidad, dominando toda la tierra.

Madrid, marzo 1983



71. EL REMOLCADOR, ESTUDIO, 1917



72. LA ESTACION, ESTUDIO, 1918



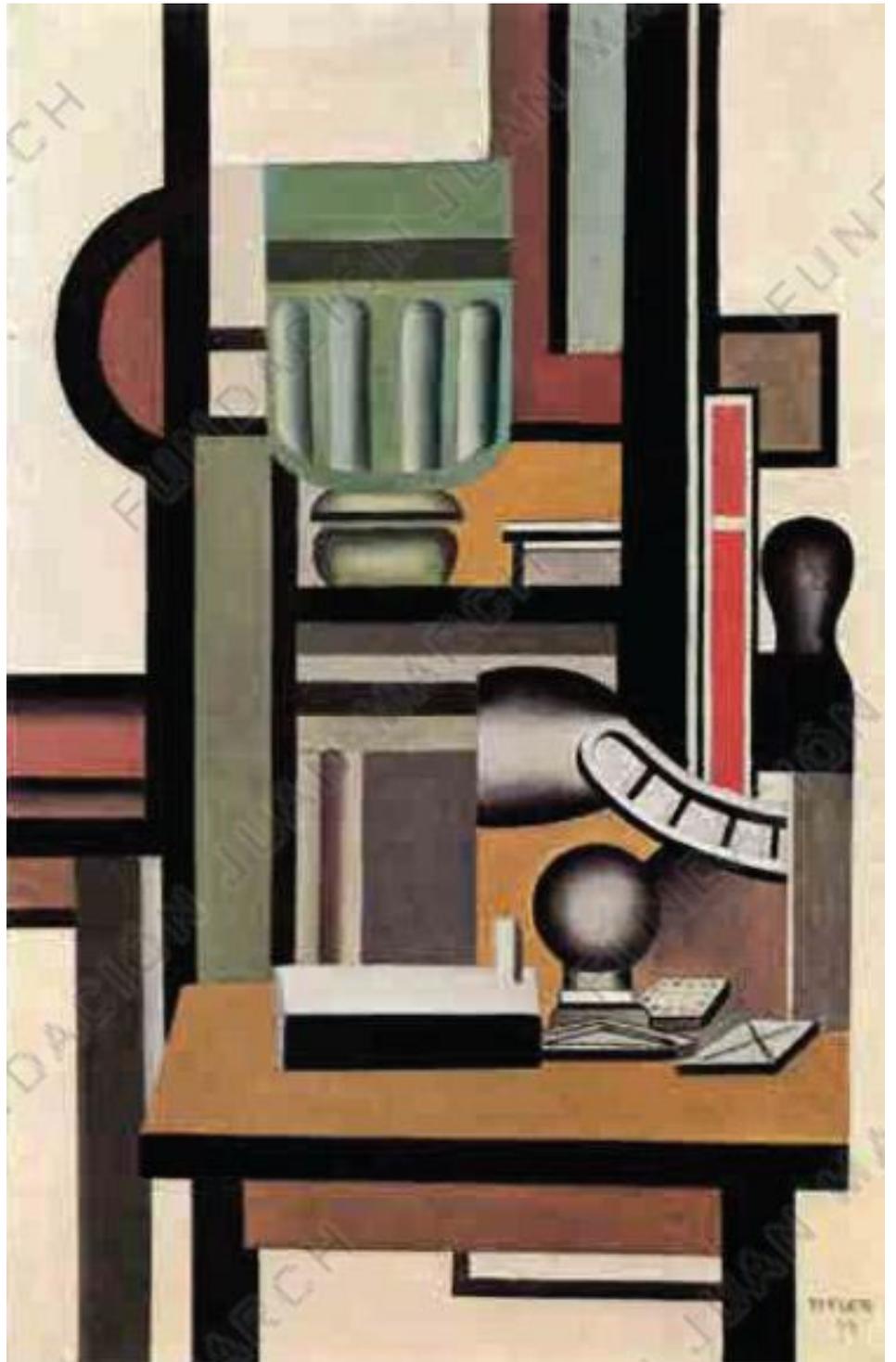
6. LOS DISCOS EN LA CIUDAD, 1920



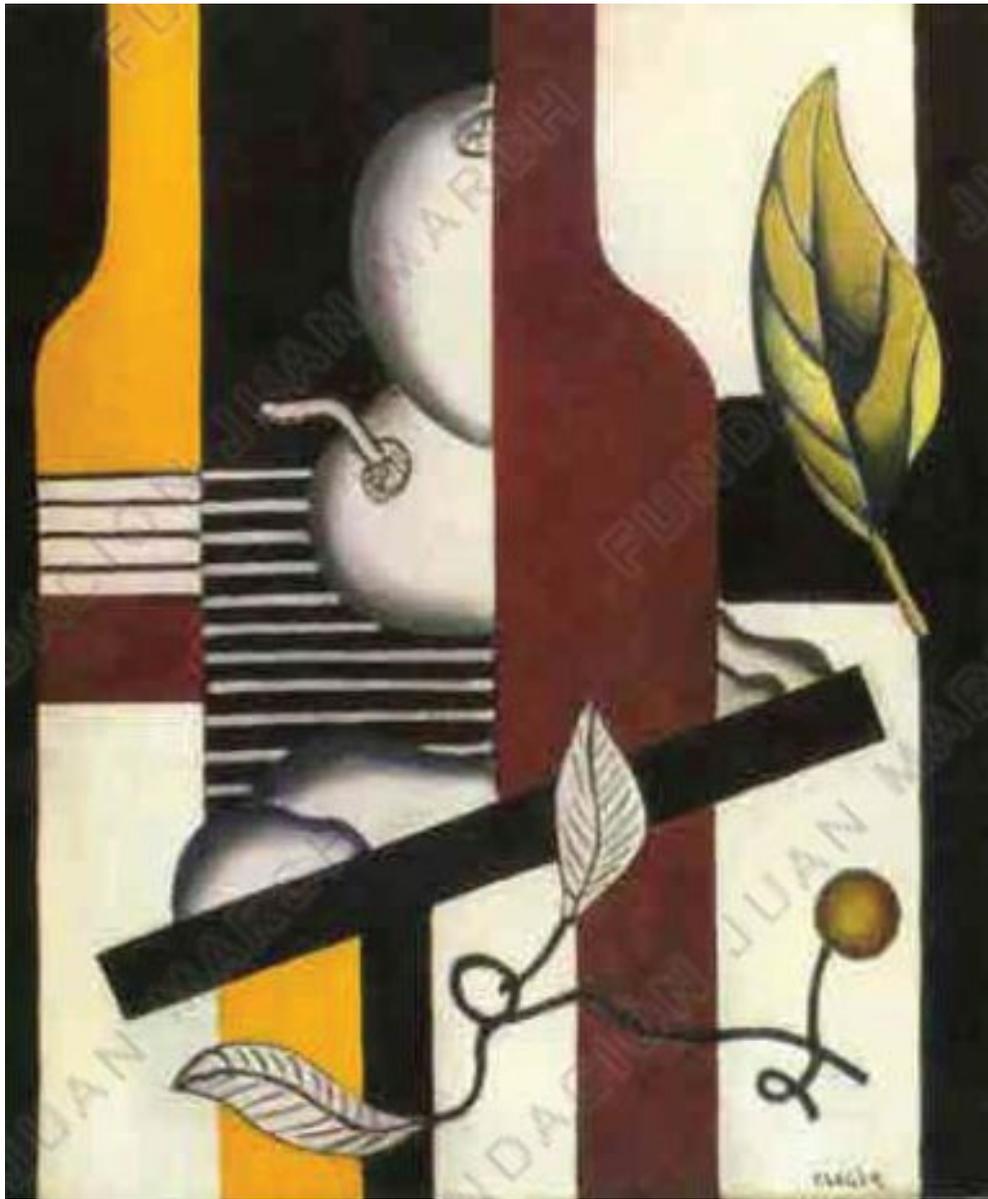
7. LA TAZA DE TE, 1921



8. MUJER CON FLORES, 1922



9. NATURALEZA MUERTA, 1924



13. HOJAS Y FRUTAS, 1927



15. COMPOSICION CON CUATRO SOMBREROS, 1927



16. COMPOSICION I, 1930

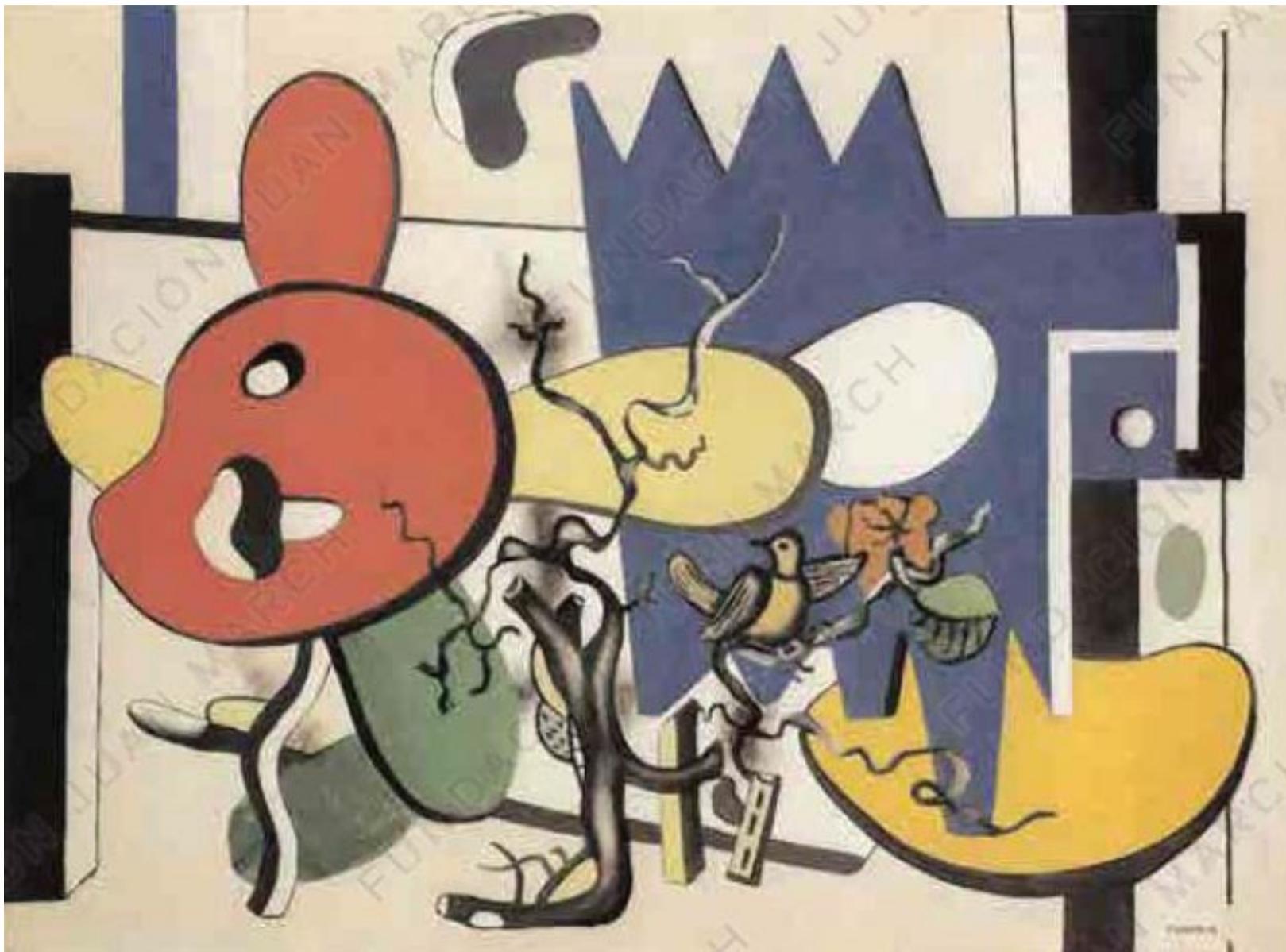




21. COMPOSICION CON SACACORCHOS, 1935

80. NATURALEZA MUERTA CON FRUTAS, C. 1938 ▷





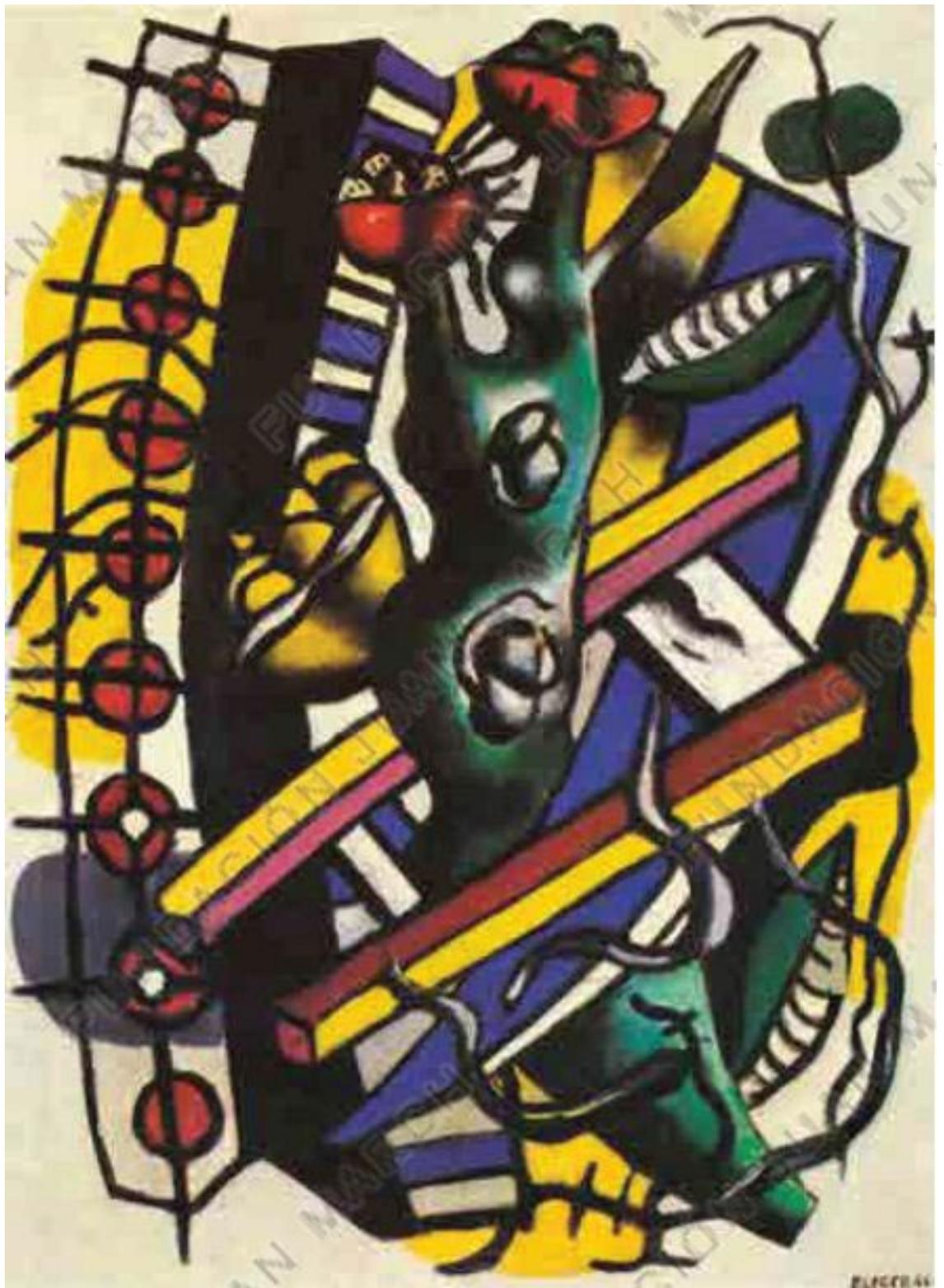
23. COMPOSICION CON JILGUERO AMARILLO, 1937-39



24. NATURALEZA MUERTA CON FRUTAS SOBRE FONDO AZUL, 1939



28. LOS TRAMPOLINISTAS ROJOS, 1943

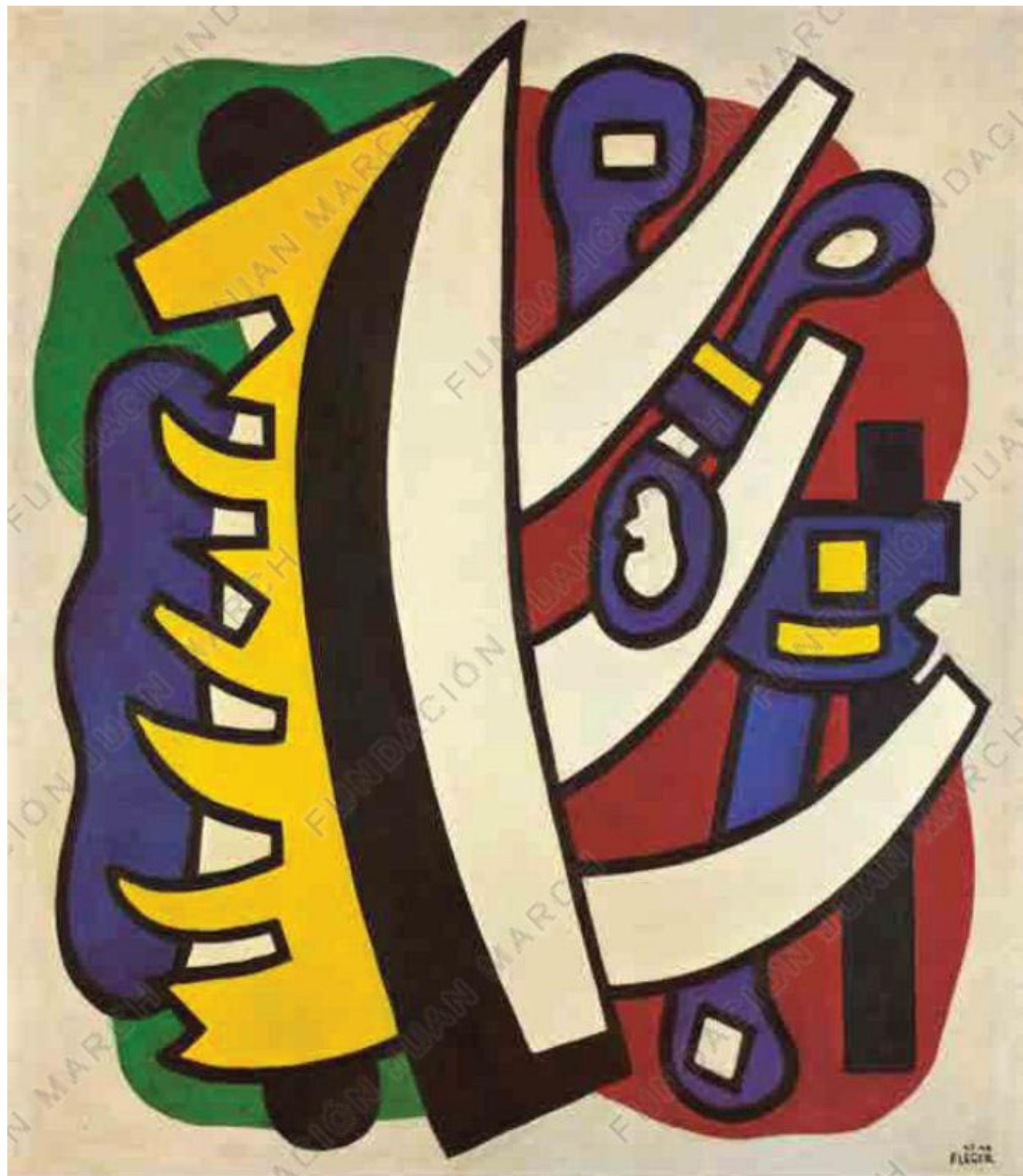


29. EL ARBOL VERDE, 1943



31. FRAGMENTO MECÁNICO, 1943-44

30. COMPOSICIÓN (CON HOZ), 1943-44 ▷



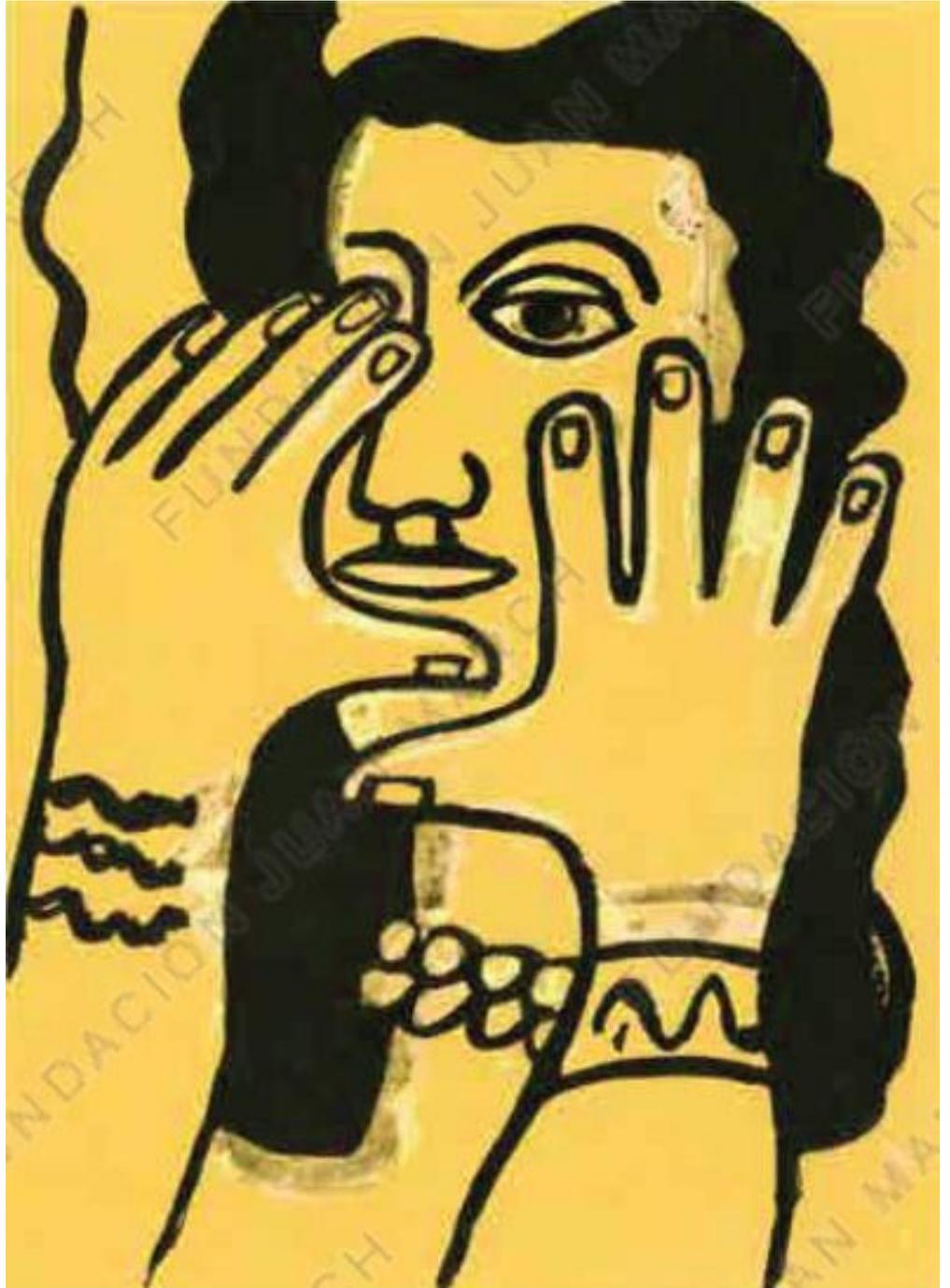
33. TROUVILLE. EL PUERTO, 1949







34. LOS CONSTRUCTORES, 1950



90. MUJER DE CABELLOS NEGROS, 1952



36. LOS DOS CICLISTAS, 1951



93. LA MUJER Y EL NIÑO, 1953

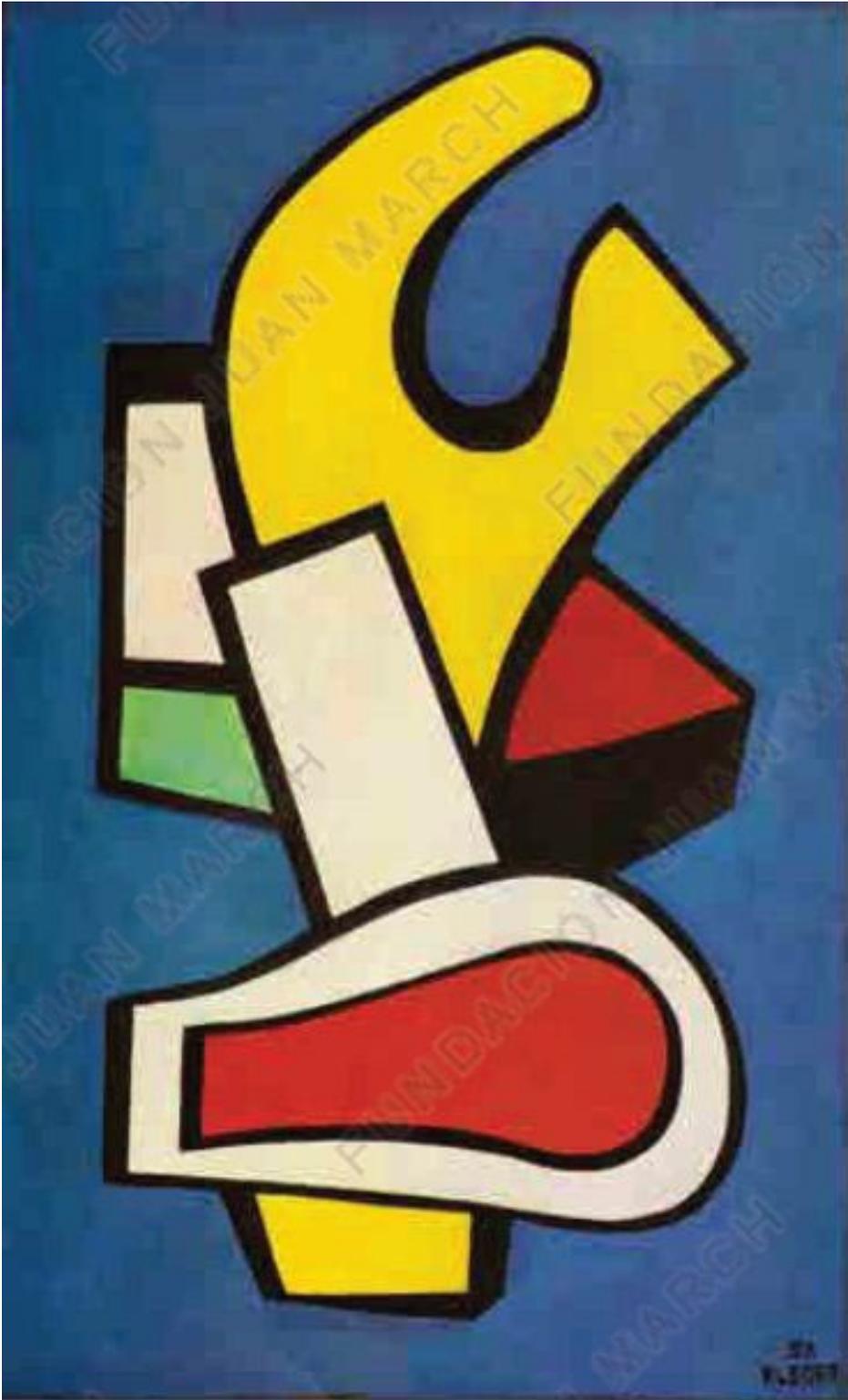


89. LEÑOS ROJOS Y AMARILLOS, 1952





39. UN PAJARO DELANTE DE LOS TRONCOS DE ARBOL, 1952



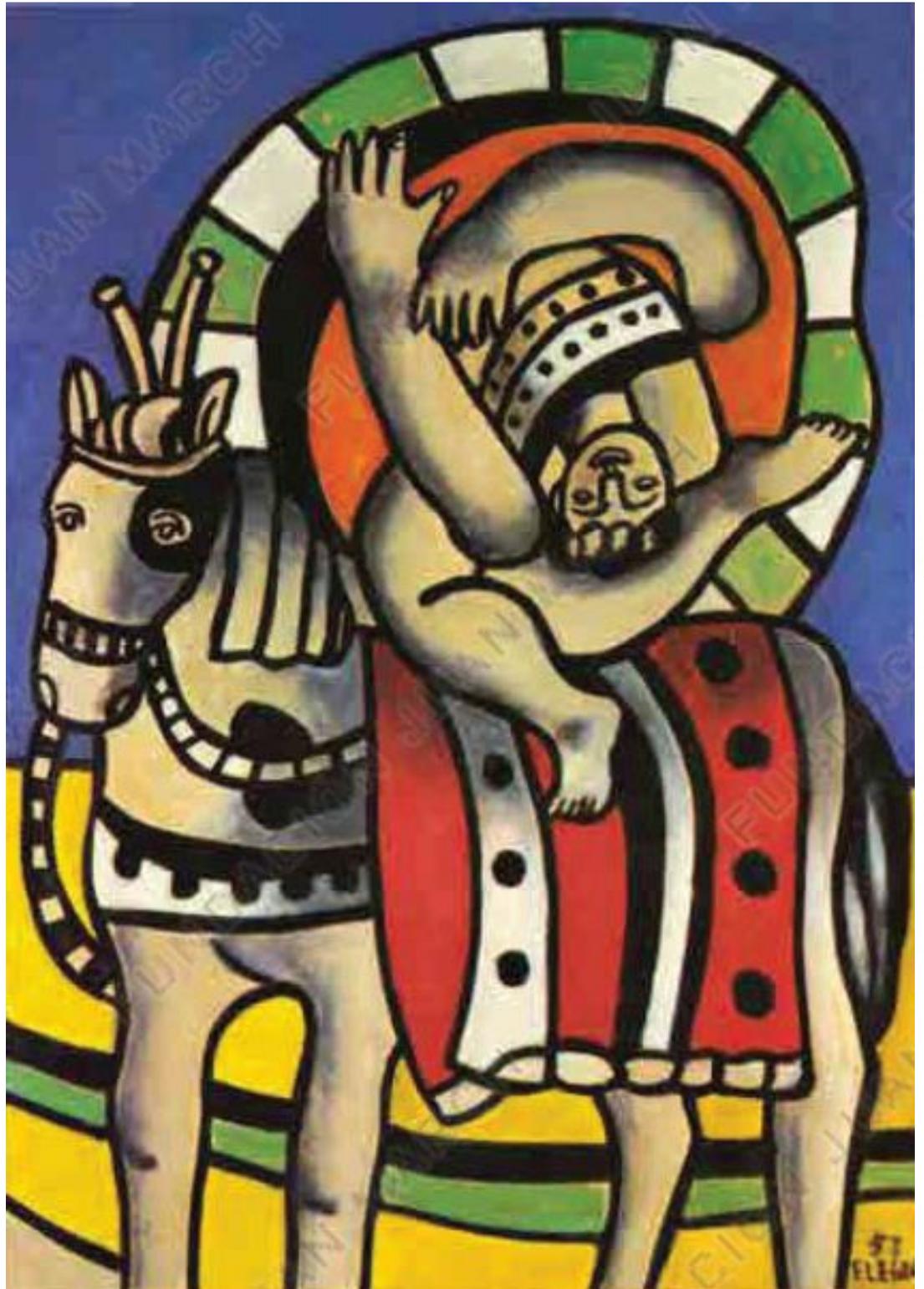
38. COMPOSICION ARQUITECTONICA SOBRE FONDO AZUL, 1952



41. PAISAJE DE INVIERNO, 1953



91. BAÑISTAS EN GRIS, 1953



40. ACROBATA CON CABALLO, 1953



42. LA BAILARINA DEL CABALLO, 1953



92. ESTUDIO PARA EL GRAN DESFILE, 1953

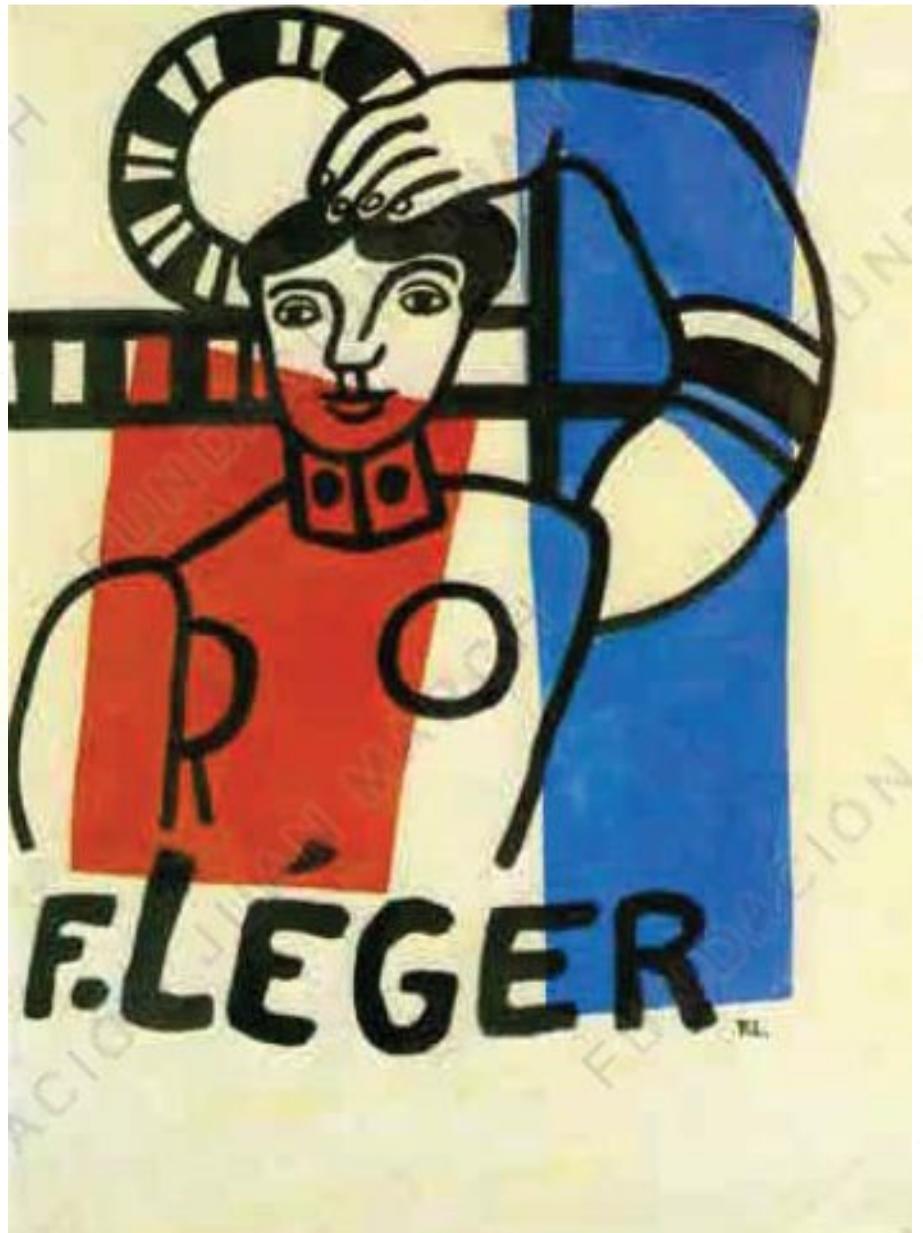
94. EL GRAN DESFILE, ESTUDIO, 1953







44. UN DIA DE CAMPO, 1954



99. PROYECTO DE CARTEL PARA LA EXPOSICION FERNAND LÉGER EN LEVERKUSEN, 1955



Picasso, Fernand y Nadia Léger



BIOGRAFIA

- 1881 Jules-Fernand-Henri Léger nace el 4 de febrero en Argentan (Normandía). Hijo de Henri-Armand Léger, ganadero, y de Marie-Adèle Daunou.
Mi padre era ganadero. Un hombre rudo, cuyo temperamento belicoso le ocasionó algunos problemas bastante graves... Mi madre era una santa mujer que empleó buena parte de su vida en reparar los estragos causados por mi padre, en rezar por él y por mí. Al enviudar, perdió poco a poco todo el patrimonio familiar y vio con temor mi dedicación a la pintura...
- 1890-96 Estudia en la escuela de Argentan y en un colegio religioso de Tinchebray.
- 1897-99 Aprendizaje con un arquitecto de Caen.
Cuando tenía dieciséis años, después de mis estudios en la escuela de Argentan y en un colegio religioso de Tinchebray, mi madre y mi tío —para entonces mi padre, ese padre legendario, había muerto—, me enviaron a Caen para que estudiase arquitectura. Para ellos la arquitectura era una profesión más seria que la pintura...
- 1900-02 Trabaja como delineante con un arquitecto de París.
- 1902-03 Hace su servicio militar en Versailles, como zapador en el Regimiento de Ingenieros núm. 2.
- 1903 Es admitido en la Escuela de Artes Decorativas, pero no en la de Bellas Artes. Asiste como alumno libre a los talleres de Léon Gérôme y de Gabriel Ferrier. Frecuenta la Academia de Julien y el Louvre.
- 1903-04 Trabaja de *negro* en el estudio de un arquitecto, retoca fotografías y vive en condiciones difíciles y precarias. Con su amigo André Mare, que también es de Argentan, comparte un estudio, primero en rue Saint-Placide, luego en el número 21 de la avenue du Maine. Léger siente admiración por A. Besnard, Henri Martin...

- 1905 Primeros cuadros: *El jardín de mi madre*. Posteriormente destruirá numerosos cuadros de esta época, marcada por la influencia de los impresionistas.
- 1906-07 Enfermo, pasa el invierno en Córcega, en Belgodère, en la isla Rousse, con su amigo Viel.
...Empecé pintando cuadros al modo de los impresionistas. Enseguida reaccioné contra el impresionismo. Esta reacción sólo la podía tener a partir de una obra pintada por mí, y tuve esta reacción porque sentí que, si la época de los impresionistas había sido naturalmente melodiosa, la mía ya no lo era; esta experiencia era necesaria, porque nada ocurre porque sí, todo está relacionado... Ahora, cuando recuerdo esos años, me doy cuenta de que los impresionistas hicieron una revolución formidable. Terminaron con el claroscuro. Su revelación es mucho mayor que la nuestra. ¡Qué juego de colores puros! Esos cinco o seis chicos que se morían de hambre, salieron de una situación mucho más difícil que la nuestra... No digo que todo haya sido fácil para nosotros, pero no hay punto de comparación con ellos. Nos encontramos con un terreno preparado de antemano por una revolución, y eso significa mucho.
- 1907 Exposición retrospectiva *Cézanne* en el Salón de Otoño.
Cézanne es el artista de transición entre los pintores modernos y el impresionismo (como Manet lo fue entre la escuela de 1830 y el impresionismo). Ningún genio surge de la nada, sino que se genera lentamente, difícilmente, a partir de todo lo que le precede, a condición de que sepa destruir sus primeras influencias y aportar un valor nuevo y diferente. Personalmente, me han hecho falta tres años para deshacerme de la influencia de Cézanne... su huella era tan fuerte que, para librarme de ella, tuve que ir hasta la abstracción.
- 1908-09 Entre 1907 y 1908 pasó al menos tres temporadas en Córcega. De regreso a París, se instala en la *Ruche*, en el núm. 2 del pasaje de Dantzig, cerca de los mataderos de Vaugirard y de la zona, pintoresco falansterio de artistas, entre los que se contaban Archipenko, Laurens, Lipchitz y, más tarde, R. Delaunay, Chagall, Soutine; el lugar era frecuentado también por Max Jacob, Reverdy, Apollinaire, Maurice Raynal y Blaise Cendrars, su amigo de siempre.
 Encuentra su propio estilo en *La costurera* y *Desnudos en el bosque*. Léger y Delaunay conocen a Henri Rousseau.
...Qué hombre tan extraordinario. Era un tipo tan del pueblo, tan alejado de nuestras preocupaciones... Es increíble. Un día después de haber contemplado unos cuadros de Matisse, me preguntó: ¿Por qué no termina nunca sus cuadros, Matisse? Y otra vez, ante uno de mis paisajes: ¿Por qué tus casas no se tienen de pie? ¿No es maravilloso? ¡Qué buen hombre! Y cuando pienso que no fuimos nosotros los que influímos sobre él, sino él sobre nosotros... Es increíble.
 Sin embargo, un pequeño lienzo pintado en Fontainebleau en julio de 1909 conserva todavía una factura muy impresionista.
 D. H. Kahnweiler descubre a Léger y le abre su galería de la calle Vignon, en la cual ya exponen Braque y Picasso.
Allí vimos, con el gordo Delaunay, lo que hacían los cubistas. Delaunay, sorprendido al ver sus lienzos grises, exclamó: Estos chicos pintan con telas de arañas. Eso era lo que daba algo de relieve a la cosa. Hablando con Apollinaire y Jacob, comprendí la distancia que nos separaba. Estaban por encima del acontecimiento, pero carecían de un punto de apoyo. Apollinaire no apreciaba lo que yo hacía entonces. En realidad nunca le ha gustado mi pintura, a pesar de lo que haya podido escribir. Por esa época conocí también a Cendrars, pero con él era completamente distinto, sintonizábamos la misma onda. Es como yo, se queda con todo lo de la calle. Con él nos mezclamos en la vida moderna y nos lanzamos a fondo. Aunque nunca leí sus libros. Los libros no me interesan...
La boda.
 Léger vive sucesivamente en el núm. 14 de la avenida del Maine y en el núm. 13 de la calle de Ancienne-Comédie. De esa época tenemos la serie de los Tejados y los Humos, cuadros pintados desde su ventana.
 Se afirma su estilo: contrastes acentuados por la oposición de los

planos de las fachadas y de los ángulos de los tejados, con las volutas de humo o de las copas de los árboles. La gama es todavía monótona y apagada, la composición a lo Cézanne, pero, a partir de 1912, tienden a precisarse cada vez más las coloraciones vivas, tratadas en amplias pinceladas de tonalidades puras que, por su intensidad plástica y su dinamismo, tienden a la *liberación del color*. Léger se reúne con Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, F. Mare, Marie Laurencin, Kupka, Picabia, Metzinger, en casa de Jacques Villon y esas reuniones desembocarán en los Salones de la *Sección de Oro*.

1911 *Ensayo para tres retratos, Los fumadores*. Expone *Desnudos en el Bosque* en el Salón de los Independientes.

1912 Expone *La mujer de azul* en el X Salón de Otoño. Exposición en la Galería Kahnweiler.

1913 D. H. Kahnweiler, que había comprado ya todos sus lienzos, ofrece a Léger su primer contrato.

Creo, sin embargo, que [mi madre] nunca llegó a estar segura de la autenticidad de mi contrato.

Contrastes de formas.

El cubismo de Léger, absolutamente personal y fiel al mundo sensible de las apariencias, rechaza el vocabulario hermético de sus amigos. Aspira a un arte directo que hable a los ojos por métodos puramente plásticos, colores, ritmo y contrastes de formas, rojos, blancos y azules (secuelas del fauvismo que influyó en él entre 1905 y 1908).

Quando logré mi primer volumen tal como quería, empecé a situar los colores. Fue muy difícil. ¡Cuántos lienzos he destruido! Me gustaría verlos de nuevo ahora. Era sensible al color, quería situarlo en los volúmenes...

...Como toda manifestación intelectual, sea cual fuere, una obra de arte ha de ser significativa en su época. La pintura, al ser visual, es necesariamente el reflejo de las condiciones exteriores y no psicológica. Toda obra pictórica ha de tener ese valor momentáneo y eterno que asegura su permanencia más allá de la época de su creación. Si la expresión pictórica ha cambiado es porque la vida moderna ha hecho necesario el cambio. La existencia del hombre creador moderno es mucho más condensada y complicada que la de los hombres de siglos anteriores. La cosa representada es menos estática... el objeto se pone menos de manifiesto que en épocas anteriores. Un paisaje atravesado y cortado por un automóvil o un tren pierde en valor descriptivo, pero gana en valor sintético: la ventanilla del vagón o del coche, unida a la velocidad adquirida, han cambiado el aspecto acostumbrado de las cosas. El hombre moderno registra cien veces más impresiones que el artista del siglo XVIII, lo que se traduce, por ejemplo, en nuestro modo de hablar, lleno de diminutivos y de abreviaturas. La condensación del cuadro moderno, su variedad, su ruptura de las formas, es la resultante de todo esto. Es cierto que la evolución de los medios de locomoción y su rapidez están presentes en el nuevo arte visual. Mucha gente superficial se escandaliza ante la supuesta anarquía de estos cuadros, debido a que no pueden seguir, en el campo de la pintura, toda la evolución de la vida cotidiana plasmada en ella; creen encontrarse ante una ruptura brusca, cuando, por el contrario, nunca ha sido tan realista, tan pegada a su época como lo es hoy en día. Una pintura realista, en su más elevada acepción, está naciendo y no se detendrá fácilmente.

Conferencia: *Los orígenes de la pintura y su valor representativo* en la Academia Wassiliev de Berlín. Instala su estudio en el núm. 86 de la calle de Nôtre-Dame-des-Champs. Participa en las exposiciones cubistas de Barcelona y Moscú.

1914 Conferencia de la Academia Wassiliev de Berlín: *Realizaciones pictóricas actuales*.

El 2 de agosto Léger es movilizado como zapador en el cuerpo de ingenieros. Argonne (1914-1916) y Verdun, como camillero (1916-1917). Los numerosos dibujos hechos en las trincheras y los campamentos le sirvieron como estudio para sus futuros lienzos. La guerra fue para mí un enorme acontecimiento. Viví en el irrente una atmósfera surpoeética que me excitaba profunda-

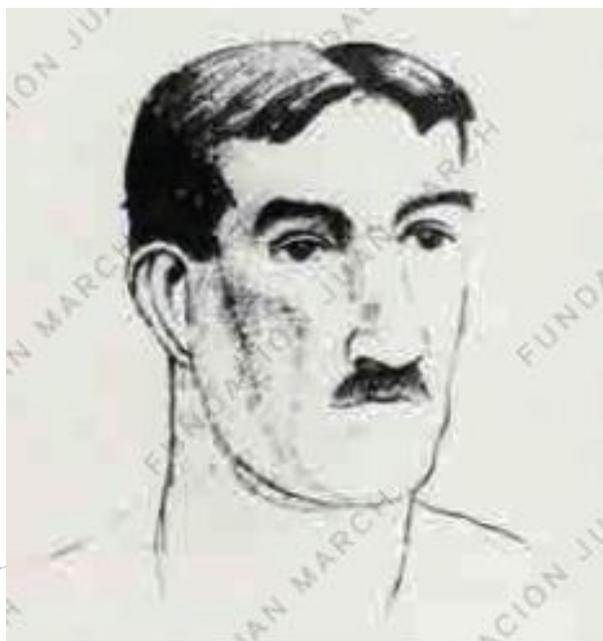
mente. ¡Dios mío! ¡Qué caras! Y además, los cadáveres, el barro, los cañones. No he dibujado nunca cañones, los tenía metidos en los ojos...

...Cuando lo abandoné, París estaba inmerso en plena moda abstracta, era una época de liberación de la pintura. Sin transición, me encontré hombro con hombro con todo el pueblo francés; destinado al cuerpo de ingenieros, mis nuevos camaradas eran mineros, terraplenadores, artesanos de la madera y del hierro... Por aquel entonces me deslumbró la culata de un cañón del 75 expuesta al sol: magia de la luz sobre el metal blanco... Todo aquello fue necesario para olvidar el arte abstracto de 1912-1913. La rudeza, la diversidad, el humor, la perfección de ciertos tipos de hombre a mi alrededor, su sentido exacto de lo que era realmente útil y oportuno, aplicable a ese drama de la vida y muerte en el que estábamos sumergidos y, más aún, eran poetas, inventores de imágenes poéticas y cotidianas. Me refiero al argot, tan ágil, tan colorista. Viviendo esa realidad aprendí el objeto para siempre. Esa culata del 75 abierta a pleno sol fue más útil a mi evolución plástica que todos los museos del mundo. Al volver de la guerra, seguí utilizando lo que había vivido en el frente. Durante tres años utilicé formas geométricas. Este período será llamado época *mecánica*.

1916 Durante un permiso Apollinaire lo lleva a ver las películas de Chaplin. Pinta *Soldado con pipa*. En septiembre, en el frente de Verdun, es víctima de los gases.

1917 Hospitalizado en Villepinte, es declarado inútil a fines de año. *La Partida de Cartas*.

Antes de la guerra del catorce fui al Salón Aeronáutico con Marcel Duchamp y Brancusi. Marcel, que era un hombre seco, con un algo indefinible, se paseaba entre los motores y las hélices sin decir palabra. De repente se dirigió a Brancusi: *La pintura se acabó, ¿Quién podría hacer algo mejor que esta hélice? Oye, ¿tú puedes hacer esto?* Se sentía atraído por ese tipo de cosas con-



Autorretrato, c. 1915

cretas; nosotros también, pero de un modo menos absoluto. Más que las hélices de madera, lo que a mí me atraía eran los motores, el metal, aún me acuerdo del aspecto de esas grandes hélices. ¡Dios mío, qué maravilla!...

...Buscando el brillo y la intensidad, he utilizado la máquina como otros el desnudo o la naturaleza muerta. No hay que dejarse dominar por el tema. Nunca me he divertido copiando una máquina. Invento las imágenes de las máquinas como otros imaginan paisajes. El elemento mecánico no es en mí una idea preconcebida, una actitud, sino un medio para imprimir fuerza y potencia.

1918 *Los Discos.*

Ilustraciones para *He matado*, de Blaise Cendrars.

1919 *La ciudad.*

Elementos mecánicos. Ilustra *El Fin del Mundo*, filmado por el Ángel de Nuestra Señora, de Blaise Cendrars. Se casa con Jeanne-Agustine-Adrienne Lohy, el 2 de diciembre. Expone en la Galería el Esfuerzo Moderno de Léonce Rosenberg, en París.

1920 Fundación de la Galería y revista *L'Esprit Nouveau.*

Conoce a Le Corbusier.

Ilustra *Die Chaplianade*, de Ivan Goll.

Pinta *El mecánico.*

La figura humana, que había prácticamente desaparecido de sus anteriores obras —el hombre es un robot en la sociedad capitalista—, recobra insensiblemente su puesto; en un principio, discreta y desprovista de toda intención psicológica, como un signo, y se transforma paulatinamente en *el gran tema*, objeto o pretexto de contrastes por oposición a la geometría de los demás elementos de la composición: mesa, baldosas, ventana. Paisajes animados, figuras estáticas de inspiración clásica, inmóviles, sin la menor contracción, volúmenes compactos, tonalidades puras, exaltadas que se combinan con la pared.

...La expresión ha sido siempre un elemento demasiado sentimental para mí. No sólo sentía la figura humana como un objeto sino que, como la máquina me parecía tan plástica, quería dar a la figura humana esa misma plasticidad... Si, más tarde, he pintado las manos de un modo algo diferente, sin ese engarce geométrico de mis antiguos cuadros, lo he hecho únicamente porque esto no me molestaba, plásticamente hablando...

1921 Es el principio de la época monumental, con personajes.

La Gran Comida.

La madre y el niño.

Entra en contacto con Mondrian y Van Doesburg.

1921-22 Diseña los decorados de *Pista de Patinaje*, ballet sueco de Rolf de Maré, con música de Darius Milhaud.

1923 Decorados para *La Creación del Mundo*, Ballet sueco de Rolf de Maré, con música de Darius Milhaud y libreto de Blaise Cendrars. En su búsqueda del efecto monumental, Léger estudia la función del objeto, que utiliza aislado de su ambiente, en bruto. Lo amplía desmesuradamente y lo asocia a los elementos más insólitos, en una preocupación constante. Este descubrimiento del objeto en su entorno espacial —descubrimiento del que se ha apropiado nuestro arte publicitario— es el punto de partida de las experiencias personales de Léger en el mundo del cine que ha venido a confirmar el sentido de su visión, del mismo modo que los recursos de la fotografía habían influido sobre Degas y Toulouse-Lautrec.

La inhumana. Director: Marcel L'Herbier; decorados de R. Mallet-Stevens, A. Cavalcanti, F. Léger, Claude Autan-Lara; música de Darius Milhaud. Producción: Cinégraphic.

Ilustra *El Nuevo Orfeo*, de Ivan Goll, y *La Estética de la Máquina*, en *Der Querschnitt*, Berlín.

1924 Pinta *La Lectura.*

Abre un taller libre con Ozanfant, donde enseña con Marie Laurencin y D'Exter.

Léger viaja por Italia con Léonce Rosenberg, visita Rávena. Aprovecho mi viaje a Italia para ver los grandes primitivos que me habían intrigado enormemente. Sin embargo, no me movería por ver un Velázquez. Puede que esté equivocado, pero no puedo evitarlo; cuando se es creador no se dirige el propio carácter, se le soporta.



En su taller, c. 1930

A su regreso, visita, en Viena, la exposición de teatro moderno organizada por Friedrich Kiesler y en la que él mismo participaba. *El Ballet mecánico.* Primera película sin guión. Director y productor: Fernand Léger; fotografía de Man Ray y Dudley Murphy. Música de G. Antheil.

Entre 1923 y 1924 pinté cuadros como elementos activos de los objetos aislados de su entorno y de cualquier tipo de relación común. Pensaba que era precisamente el objeto, descuidado y poco realizado hasta entonces, el que podía reemplazar al sujeto. A partir de ahí, esos mismos objetos que había utilizado en mi pintura, los traspuse a la pantalla, confiriéndoles una movilidad y un ritmo muy calculados para que formasen un todo armonioso. Contraste, pues, de objetos en reacción recíproca para crear una vida plástica y llena de imágenes. He utilizado para la elaboración de esta película el primer plano, que es la verdadera invención cinematográfica. También tiene valor propio el enfoque de un *fragmento de objeto*; al aislarlo, lo personalizamos. Este trabajo me ha llevado a considerar el elemento de objetividad como un valor de máxima actualidad y de una total novedad. Existe todo un nuevo realismo en el modo de considerar al objeto o su fragmento...

...El *Ballet mecánico* me costó nueve mil francos, una cantidad disparatada para aquella época, pero quise hacerlo para afirmar al objeto en cuanto tal y su entidad plástica. Aquí reside la relación entre la película y mi pintura. Los impresionistas habían liquidado casi la mitad del tema, nosotros hemos rematado el resto. Con la película he querido demostrar que una uña, un ojo, son cosas independientes que se bastan a sí mismas. Sabía que hacía falta encontrar valores que reemplazasen la suprimida subjetividad; en efecto, si se objetiva el todo se cae en la abstracción, que es el fin de lo real. Hice cine, para enseñar



37. PROYECTO PARA UNA PINTURA MURAL, 1952

los objetos en su crudeza, y me dí cuenta de que sólo se realizaban a partir del movimiento. Con la cámara hice que se moviesen objetos que nunca lo hacen, y ví como tomaban un sentido objetivo, pero se trataba de una objetividad en movimiento, totalmente distinta de la objetividad inmóvil de la pintura, que ha de imponerse mediante el contraste. El cine, por tanto, me ha confirmado el valor del objeto, pero no me ha servido para la pintura.

Conferencia: *El espectáculo*, en la Sorbonne.

- 1925 R. Mallet-Stevens, arquitecto del Pabellón de una *Embajada francesa* en la Exposición de Artes Decorativas, encarga a F. Léger y a R. Delaunay la decoración del hall de entrada. Léger trabaja también para Le Corbusier y lleva a cabo sus primeras pinturas murales destinadas al Pabellón de *L'Esprit Nouveau*.

...En general, los colores puros o las formas geométricas, sin más, no soportan el cuadro de caballete. La abstracción exige grandes superficies, paredes. Sobre ellas se pueden organizar una arquitectura y un ritmo. Es lo que se llama arquitectónica. Por lo demás, entiendo que la pintura de caballete se encuentra a menudo limitada. La pintura mural, por el contrario, no tiene dimensiones. Son dos campos distintos. Mis primeros murales fueron para Le Corbusier. Armonizaban bien con la arquitectura: ritmo contrastado de colores libres, función decorativa, amplificación del espacio, necesidad de luminosidad. Expone por primera vez en Estados Unidos, en las Anderson Galleries de Nueva York. Da una conferencia en el Collège de France sobre la estética de la máquina y el orden geométrico. Publica en el número 12 de la revista *El Esfuerzo Moderno* un artículo sobre los bailes populares.

- 1925-30 El descubrimiento de los recursos del espacio entraña el del color en libertad que se solidariza con la arquitectura, pero es también el origen de una nueva aventura, la de los objetos en el espacio.

...El objeto es, en verdad, el sujeto de mis cuadros de caballete. He tomado el objeto, he suprimido la mesa, lo he puesto en el

aire, sin perspectiva ni soporte. He tenido entonces que liberar aún más el color. He contrastado ese objeto o esos objetos con otros objetos, con otras formas inventadas cuya densidad era la misma, y doy movimiento al conjunto o lo inmovilizo. A veces estático, a veces dinámico.

- 1926 Expone en la Galería Quatre-Chemins.
1927 *Perfiles, Sombreros, Botellas. El Rey de la baraja.*
1928 Viaja a Berlín con ocasión de su exposición en la galería Alfred Flechtheim.

En su carta a Alfred Flechtheim escribe: **Verá un conjunto de cuadros con una perspectiva mínima, una profundidad mínima, un arte vertical...** Como una reacción a sus últimas investigaciones estáticas, el pintor se complace en la representación de objetos dispersos, en un principio asociados a elementos arquitectónicos, más tarde autónomos, que parecen jugar entre sí y dan un ritmo propio a la composición. Su incesante voluntad de contraste le lleva a oponer los objetos más heterogéneos: las puntas de un compás con la redondez de una manzana, un manojito de llaves con una copia de la Gioconda, una pipa con una guirnalda. No existe voluntad surrealista alguna en estos acercamientos, sólo un deseo de que se realcen mutuamente.

El sujeto no es el personaje principal; el objeto, elemento nuevo, lo reemplaza. En ese momento, en el espíritu del artista moderno, una nube, una máquina, un árbol, son elementos que tienen el mismo interés que los personajes o las figuras. Van a poderse realizar, a partir de aquí, nuevos cuadros, grandes composiciones, desde un ángulo visual completamente diferente.

En Berlín da una conferencia sobre Le Corbusier.

- 1929 Enseña en la Academia Moderna con Ozenfant. Conoce a Alexander Calder, que vive en París.
1930 *La Gioconda con llaves.*
1931 Julio-agosto: Estancia en Bodensee (Austria), en casa de Gerald Murphy.
Septiembre-diciembre: Realiza su primer viaje a Estados Unidos. Visita Nueva York y Chicago.



35. PROYECTO PARA UNA DECORACION MURAL «VULCANIA», 1951

- 1932 Es profesor en la Academia La Grande-Chaumi  re, de París. Viaja a Suecia y Noruega.
- 1933 En abril, viaja a Zurich, con ocasión de su exposición en Kunsthaus. En agosto, con ocasión del congreso de los CIAM, viaja a Grecia con Le Corbusier. A su regreso, a bordo del *Patris II*, da una conferencia: *La arquitectura ante la Vida*. Los objetos, que siguen manteniendo su carácter de silueta, son perforados: formas caladas que dejan entrever el fondo a través de sus aberturas, para representar la profundidad. Este movimiento, que evita las superficies muertas, lo encontramos no sólo en las naturalezas muertas, sino en los paisajes de Normandía pintados en la granja de Lisores y en los lienzos del futuro período americano.
- 1934 Pasa el mes de julio en Antibes, en casa de G. Murphy. En agosto viaja a Londres con Simone Herman. Trabaja para Alexander Korda en los decorados de una película de H. G. Wells: *The Shape of Things to come*. En septiembre, viaja a Estocolmo con ocasión de su exposición en la Galería Moderna. El Museo de Gotemburgo adquiere *Mujer en el tocador*. Diseña marionetas para Jacques Chesnais. Conferencia en la Sorbonne: *De la Acrópolis a la Torre Eiffel*.
- 1935 En julio, viaja a Bruselas, con Charlotte Perriand. Decora una sala de educación física en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Bruselas. En septiembre, viaja por segunda vez, con Simone Herman, a Estados Unidos, reuniéndose con ellos Le Corbusier. Primera exposición de Léger en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estancia en Chicago. Expone en el Art Institute de esta ciudad. Durante este viaje, Léger estableció fructuosos contactos con intelectuales norteamericanos, haciéndose amigo de James J. Sweeney, J. Dos Passos y el arquitecto K  sler.
- 1935-39 *Adán y Eva; Composición con loros*.
- 1936 Con Aragon y Le Corbusier, participa en los debates sobre *La cuestión del realismo*, en la Casa de la Cultura en París.
- 1937 Decorados para el Ballet *El triunfo de David*, de Serge Lifar, música de Ri  ti, para la Opera de París. Decorados para la Fiesta de los Sindicatos (CGT) en el Velódromo de Invierno de París. Mural: *El Transporte de las Fuerzas* en el Palacio del Descubrimiento. En noviembre, da una conferencia en Amberes: *El color en el mundo*. Reencuentro con sus amigos René y Robert Guiette. Viaja a Finlandia con ocasión de su exposición en la galería Artek de Helsinki.
- 1938 Desde septiembre hasta marzo de 1939 viaja por tercera vez a Estados Unidos. Decora el apartamento de Nelson S. Rockefeller Jr. en Nueva York. Estancias en Princetown, en casa de Dos Pasos, y en Long Island, con el arquitecto Harrison.
- 1939 Decorados para *Nacimiento de una ciudad* de J. R. Bloch, con música de Darius Milhaud y Arthur Honegger, en el Velódromo de Invierno de París.
- 1940 Léger se refugia en Lisores (Normandía), Burdeos y Marsella, obteniendo al fin un visado para Estados Unidos. En octubre, embarca en Marsella con Jacqueline Rey. **Descubrir América... Un país joven, imberbe, muy joven, un país que evoluciona en un mundo anónimo de cifras, de números; la gente se mueve en él con elegancia y soltura, sin levantar polvo. Nosotros, los refugiados, hemos de impregnarnos de esta atmósfera, resistir bajo los focos de esta intensa luminosidad eléctrica; aquí, la vida se quema. Es un país grande, largo, ancho y sin límites; no hay marco; aquí han venido centenares de lenguas y pueblos para vivir. Han creado su unidad a partir de un dólar fuerte; aglutinados en torno suyo, lo han impuesto al mundo. Sólo se conoce su valor exacto cuando se sale del país y se viaja; est  n orgullosos y es natural que así sea.** Léger es profesor en la Universidad de Yale, con Henri Focillon, Darius Milhaud, André Maurois. Encargado de curso en el Mills College de California (verano, 1941). Gran actividad creadora: proyectos de decoración para Radio City, en el Rockefeller Center;



22. EL HOMBRE DEL SOMBRERO AZUL, 1937

numerosos cuadros inspirados por la *intensidad americana*, el realismo publicitario de Broadway, caracterizados por una expresión agitada y rica en contrastes.

Mi obra continúa y se desarrolla de forma absolutamente independiente de mi localización geográfica. Lo que pinto aquí lo habría podido pintar en París o Londres. El medio no me influye en modo alguno. La obra de arte es la resultante de un estado interior, nada ha de deber al pintoresquismo exterior. Puede que el ritmo neoyorkino o el clima de este lugar me permitan un trabajo *más rápido*. Eso es todo.

Mi evolución creadora actual (hacia los personajes en el espacio) comenzó en París en 1936-37, con el cuadro *Composición con loros*. Tres años de trabajo precedieron su ejecución. Esta evolución prosigue con los *Saltimbanquis*, 1940, y los *Trampolinistas*, 1941-42. Es un ciclo dinámico que me lleva a proyectar este problema. Los artistas del Renacimiento italiano copiaron el cuerpo humano, pero para un pintor moderno el problema es otro. La forma humana es, en lo que a mí se refiere, *inventada*, más libre que la imaginada por los artistas del Renacimiento. Mi tradición sería la del arte románico de las catedrales y las artes primitivas que precedieron al Renacimiento italiano.

Alcanzar el mayor dinamismo posible, con un *color libre* y una *forma libre*.

La disociación del dibujo y del color que experimenta Léger y que, de hecho, es una herencia plástica del cubismo, le permiten

dar un significado a los objetos con un dibujo independiente de la arquitectura coloreada del cuadro. **No, no es imaginación, lo he visto.** En 1942, cuando estaban en Nueva York, me llamaron la atención los proyectores publicitarios que barrían la calle en Broadway. Uno está allí, hablando con alguien, y de pronto se vuelve azul. Pasa el color, otro llega y se vuelve rojo, amarillo. Ese color, el color del proyector es libre: está en el espacio. He querido hacer lo mismo en mis lienzos. Esta libertad es muy importante para la pintura mural, porque no tiene escala, pero también la he utilizado en mis cuadros de caballete... No hubiera podido inventarlo... No tengo fantasía...

- 1941 Enseña en California, en el Mills College.
En la Galería Pierre Matisse encuentra a otros artistas emigrados: Masson, Tanguy, Matta, Breton, Zadkine, Max Ernst, Chagall, Mondrian, Ozenfat.
- 1941-44 Numerosas variaciones sobre el tema de los trampolinistas.

...En 1940 estaba en Marsella mientras trabajaba en *Los trampolinistas*: Cinco o seis personas saltando al agua. Se me había ocurrido la idea allí, en el sur de Francia. Más tarde marché a Estados Unidos y un día fuí a una piscina. ¿Qué es lo que veo? No había cinco o seis personas saltando desde el trampolín, sino doscientas, todos a la vez ¿De quién era la cabeza? ¿De quién la pierna? ¿Y los brazos? Ya no se distinguía. Entonces pinté miembros dispersos en el cuadro y comprendí que, al hacer esto, era mucho más veraz que Miguel Angel cuando

se preocupaba de pintar cada músculo.

...Los personajes de la Capilla Sixtina los he mirado bien, no se caen, permanecen colgados en todos los rincones del edificio: se puede discernir la forma de las uñas de los pies. Yo, os lo aseguro, cuando los chicos de Marsella se tiraban al agua no tenía tiempo para percibir los detalles, Mis nadadores se zambullen.

1944 *Las hermosas ciclistas.*

Los tres músicos.

Secuencia *La chica de corazón fabricado* en la película *Dreams that Money Can Buy*. Director y productor: Hans Richter. Objeto e ideas: Alexander Calder, Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Hans Richter.

1944-49 *Ocios. Homenaje a David.*

He querido marcar un retorno a la sencillez con arte directo, comprensible por todos, sin sutilezas.

...Me gusta David, porque es anti-impresionista. Ha llegado al máximo de las posibilidades de la imitación y por esta razón falta en sus cuadros por completo la atmósfera del Renacimiento. Me siento mucho más próximo a David, sobre todo cuando pinta sus retratos, que de Miguel Angel. Me gusta la sequedad de la obra de David, que también percibo en la de Ingres. Su sequedad era mi propia senda y, por ello, me siento cerca de ellos...

27. LA RAIZ NEGRA, 1941



26. ELEMENTOS SOBRE FONDO AZUL, 1941

1945 Expone en el Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) y en la Valentine Gallery (Nueva York).

Se adhiere al Partido Comunista francés.

En diciembre regresa a Francia.

Primera exposición en la Galería Louis Carré de París.

1946 *Adiós New-York.*

Thomas Bouchard realiza la película *Léger en América*, con comentarios de Léger.

El Rev. P. Couturier encarga a Léger un mosaico de 7 x 16 destinado a decorar la fachada de la iglesia de Assy (Haute-Savoie). Lo terminará en 1949.

Expone en la Galería Louis Carré de París.

Habla en la Sorbonne sobre: *El arte y el pueblo.*

1947 Pasa el verano en Normandía.

1948 En Bruselas participa, con el pintor Jean Bazaine, en el debate *El arte hoy en día*, ante la *Tribuna de los Amigos del Arte*.

Los alumnos de su taller realizan un decorado mural para el Congreso Internacional de Mujeres en la Porte de Versailles.

Decorados de *Pasos de acero*, música de Prokofieff, para los Ballets des Champs-Élysées.

Viaje a Polonia, Congreso de la Paz de Wroclaw.

1949 Exposición retrospectiva (1905-1949), en el Museo de Arte Moderno de París. Ilustraciones para la obra de Rimbaud *Las iluminaciones* (Glusclaud, Lausanne).

Texto e ilustraciones para *El Circo* (Tériade, París).

Diseña para la Ópera de París los decorados y disfraces de *Bolívar*, ópera en cuatro actos de Darius Milhaud.

En Biot, junto a su antiguo discípulo Roland Brice, realiza sus primeras cerámicas.

Expone en Friburgo, Hamburgo, Hannover y Basilea.

1950 Muere Jeanne Léger.

Mosaicos para el memorial de Bastogne.

Exposición en la Tate Gallery de Londres.

Instala un taller de cerámica en Biot.

Pinta un conjunto de lienzos sobre el tema de los Constructores.

Cuando he compuesto *Los Constructores*, no he hecho una sola concesión plástica. La idea surgió con ocasión de los paseos que daba en automóvil cada tarde hasta Chevreuse. Había allí, en el campo, una fábrica en construcción. Veía cómo los hombres se balanceaban en lo alto de las vigas de hierro. Veía al hombre como una pulga; parecía estar todavía perdido en sus invenciones, con el cielo encima. He querido reflejar el contraste entre el hombre y sus inventos, entre el obrero y toda esa arquitectura metálica, ese hormigón, esas armaduras, esos pernos, esos remaches. También las nubes están técnicamente situadas, pero desempeñan su papel en contraste con las vigas. No hay ninguna concesión sentimental, aunque mis

figuras sean más variadas y estén más individualizadas. Sin dejar de lado el problema, intento renovarme. En mí, el hecho humano ha evolucionado como el cielo. Insisto más en la existencia de los personajes, pero al mismo tiempo domino sus movimientos y sus pasiones. Creo que la verdad se expresa mejor así, de modo más directo, de una manera más duradera. La anécdota pasa rápidamente...

Llevé *Los Constructores* a las Factorías Renault, y los pusieron en los muros de la cantina. A mediodía empezaron a llegar los obreros. Mientras comían, miraban los lienzos. Algunos se burlaban: *Míralos, con unas manos como éstas, estos tíos nunca podrán trabajar*. En resumen, juzgaban por comparación. Mis lienzos les parecían divertidos, no los entendían. Yo los escuchaba y, tristemente, englutía mi sopa. Ocho días más tarde, volví a comer a la cantina. Había cambiado el ambiente. Los muchachos ya no se reían, no se ocupaban de los cuadros. Sin embargo, algunos, no pocos, al tiempo que comían, levantaban la vista, miraban un instante mis lienzos y volvían a sumirse en su plato. ¡Quién sabe, puede que los cuadros les intrigasen! Cuando casi me iba, un muchacho me dijo *¿Vd. es el pintor, no? Ya verá Vd., cuando quiten el mural, cuando mis compañeros vean la pared vacía, entonces se darán cuenta de lo que son sus colores... ¡Eso sí que produce alegría!*

Vidrieras y tapicería para la iglesia de Audincourt (Doubs).

Es el mismo hombre, pelo más, pelo menos, quien ha realizado los paneles de la ONU y las vidrieras de Audincourt, el mismo



84. LA FELICIDAD, C. 1950/52

hombre *libre*. No me he desdoblado. Magnificar objetos sagrados, clavos, copones o coronas de espinas, tratar el drama de Cristo, no ha sido para mí una evasión. No estoy loco, mi espíritu no necesita muletas. He tenido simplemente la ocasión inesperada de adornar vastas superficies según la estricta concepción de mis ideales plásticos. No he sufrido ningún tipo de presión: lo tomaban o lo dejaban. Deseaba aportar un ritmo evolutivo de formas y colores a todos, creyentes y no creyentes, algo útil, aceptado tanto por los unos como por los otros, por el solo hecho de que la alegría y la luz se vierten en el corazón de todos.

Exposición de escultura policromada en la Galería Louise Leiris (París).

Composiciones para el pabellón francés de la Trienal de Milán, y viaje por Italia.

Se instala en Chevreuse, durante una crisis de ciática que lo inmoviliza. Pinta numerosos paisajes de Seine-et-Oise.

- 1952 El 21 de febrero contrae matrimonio con Nadia Khodosevitch, que había llegado a Francia en 1924 para aprender a su lado y que, en repetidas ocasiones, durante las ausencias del *patrón*, se había hecho cargo del taller.

Estancia en Venecia con ocasión de la Bienal. Decora la gran sala del Palacio de las Naciones Unidas en Nueva York (Arquitecto: Harrison). Compra una casa, *Gruesa tilo*, en Gif-sur-Yvette (Seine-et-Oise) y se instala en ella.

Diseña decorados y vestuario para un ballet de Janine Charrat en Amboise (Centenario de Leonardo da Vinci).

Exposición en la Kunsthalle de Berna.

- 1953 Ilustraciones para *Libertad*, poema-objeto, texto de Paul Eluard (Seghers, París).

Día de campo.

El gran desfile.

Tengo que hablarle de la importancia del Circo en las ciudades de provincia. Era hacia 1900. ¡Qué acontecimiento tan grande! En cuanto nos lo anunciaban, nosotros, los chiquillos, sólo hablábamos del Circo. *Oye, vamos a ver los animales* ¡Con qué impaciencia los esperábamos! Carecíamos de distracciones en

las provincias. ¿Qué teníamos...? La fiesta de la Virgen..., pero, comparada con los animales, era poca cosa. Al fin, llegaba el circo y todo el alboroto. Asistíamos al montaje y desmontaje. Cada vez se repetía el mismo asombro: el mono, el león, el oso. *¿Tienes miedo? Anda, adelántate*. Los críos retrocedían. Algunos nunca habían visto un mono. Era el acontecimiento vivo. Y eso significa muchísimo, hay que considerarlo como origen de las cosas... Y después, cuando el circo se había marchado, hablábamos de los animales que habíamos visto, la emoción perduraba y era intensa. El desfile circense no es como el zoo, los animales están muy cerca, el choque recibido es mayor... Sin duda alguna, el circo ha sido el acontecimiento de mi niñez. Y ahora ha vuelto a mi pintura... He trabajado dos años para realizar *El gran desfile*. Lo estudio todo penosamente. Soy extremadamente lento en mi trabajo. No sé improvisar. Cuanto más me examino, más veo que soy un clásico. Llevo a cabo un largo trabajo de preparación. Primero preparo una gran cantidad de dibujos, después hago acuarelas y, finalmente, paso al lienzo, pero cuando ya he comenzado estoy seguro de acabar. Sé donde voy.

Exposiciones en el Art Institute de Chicago y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Léger habla ante la *Tribuna del joven abogado*, en Bruselas.

- 1954 Vidrieras para la iglesia de Courfaivre (Suiza). Vidrieras para la Universidad de Caracas, en Venezuela. Proyectos de una decoración en mosaico para el Auditorium de la Opera de São-Paulo (Arquitecto: O. Niemeyer).

Exposición en la Maison de la Pensée Française, en París.

- 1955 Maquetas de una gran decoración en mosaico para el edificio administrativo de *Gaz de France*, en Alfortville.

Viaje a Checoslovaquia con ocasión del Congreso de Sokols.

Exposición en la III Bienal de São Paulo: Gran Premio de la Bienal. El 17 de agosto muere Léger en Gif-sur-Yvette.

- 1956 En mayo se inaugura el Hospital Memorial de Saint-Lô, decorado por un gran mosaico, cuya policromía exterior e interior fue concebida por Léger (Arquitecto: Nelson).

- 1960 Se inaugura en Biot (Alpes-Maritimes) el Museo Fernand Léger.

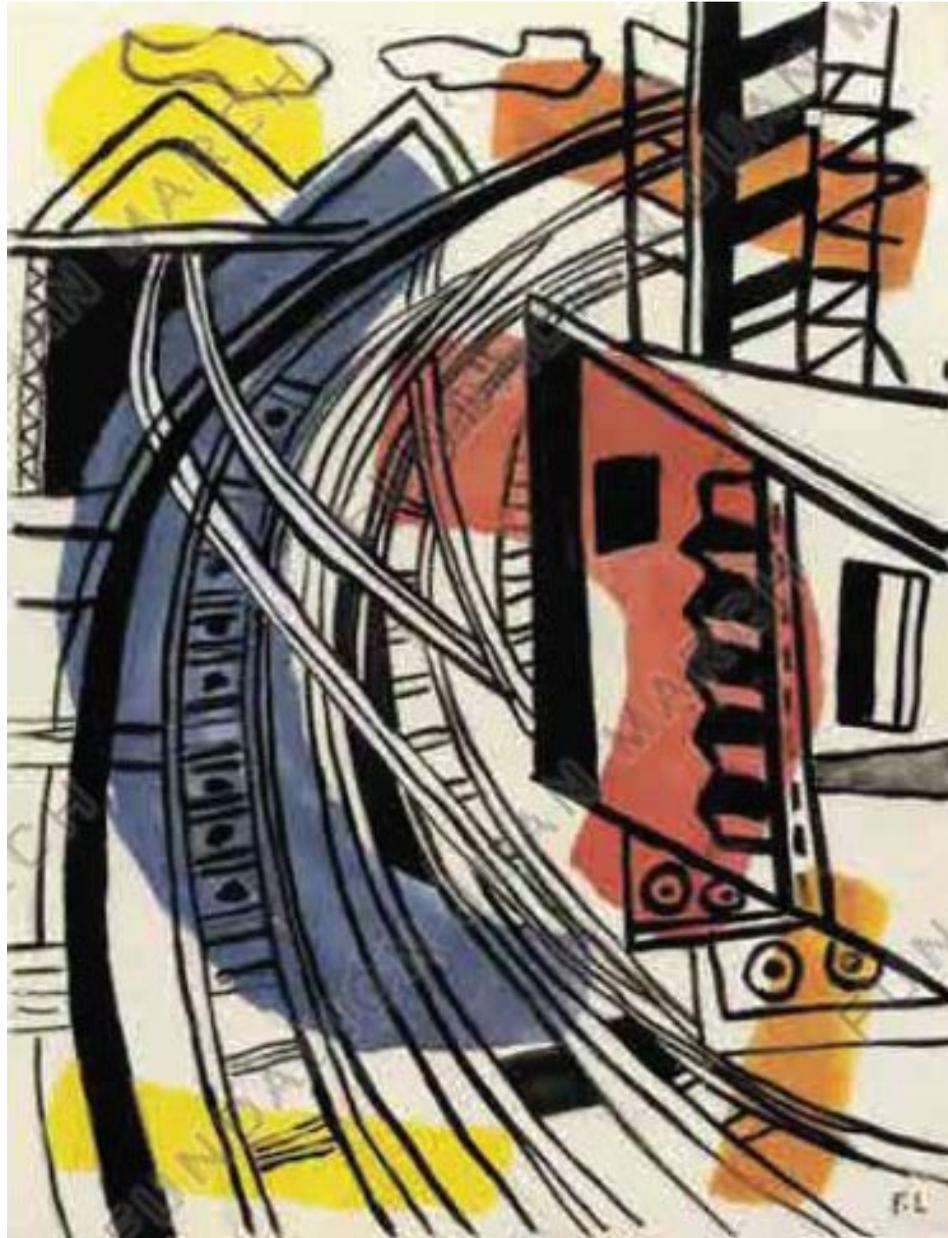


Catálogo

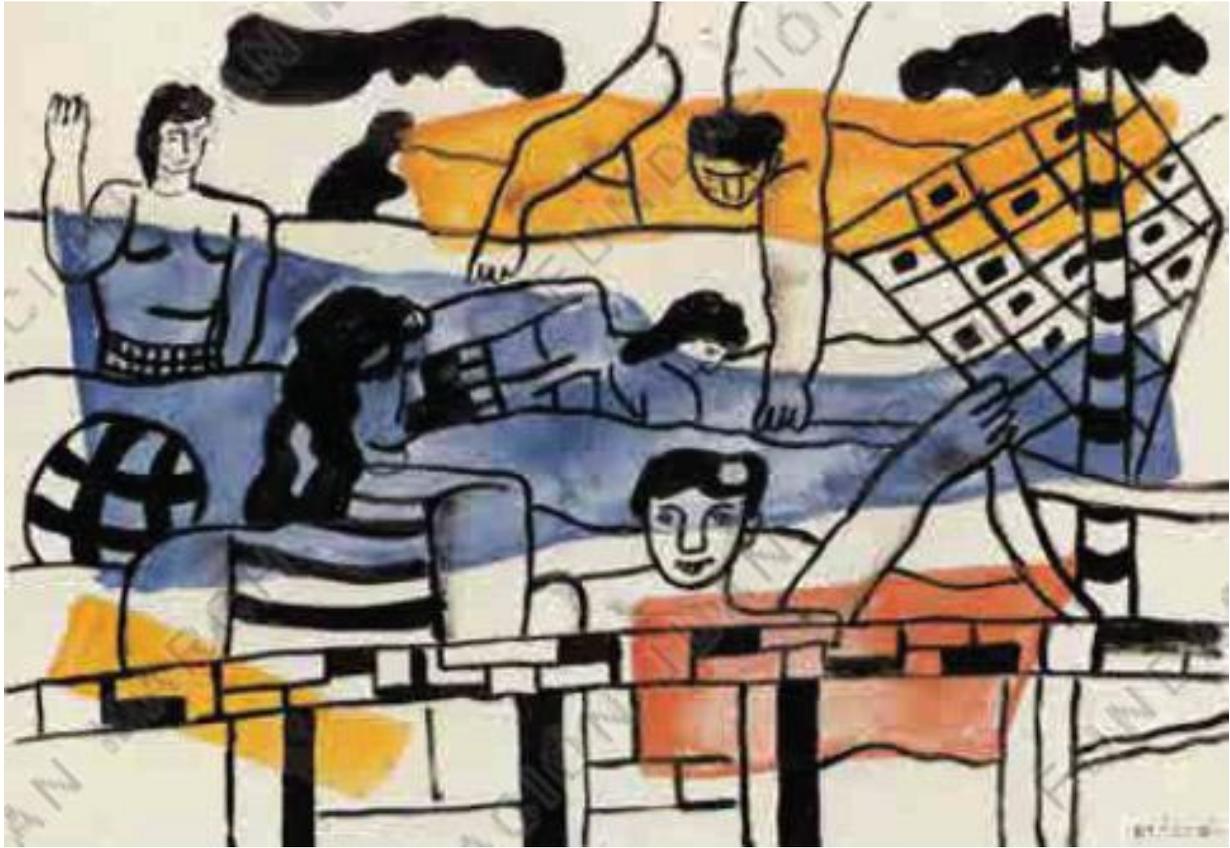
OLEOS

1. Los tejados de París, 1912
Oleo sobre lienzo
92 × 65 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
2. El paso a nivel, 1912
Oleo sobre lienzo
93 × 81 cm.
Colección particular
3. Naturaleza muerta, contraste de formas, 1914
Oleo sobre lienzo
80,5 × 65 cm.
Colección particular
4. Dibujo del frente, c. 1915/17
Oleo sobre madera
13 × 32 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
5. El chófer negro, 1919
Oleo sobre lienzo
50 × 65 cm.
Colección particular
6. Los discos en la ciudad, 1920
Oleo sobre lienzo
130 × 162 cm.
Colección particular
7. La taza de té, 1921
Oleo sobre lienzo
92 × 67 cm.
Colección particular
8. Mujer con flores, 1922
Oleo sobre lienzo
73,3 × 116,5 cm.
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Düsseldorf
9. Naturaleza muerta, 1924
Oleo sobre lienzo
92,3 × 60 cm.
Colección Ernst Beyeler
10. Composición mural, 1924
Oleo sobre lienzo
162 × 130 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
11. Composición mural, 1926
Oleo sobre lienzo
113 × 97 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
12. Naturaleza muerta ABC, 1927
Oleo sobre lienzo
65 × 92 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
13. Hojas y frutas, 1927
Oleo sobre lienzo
65 × 54 cm.
Colección Ernst Beyeler
14. Naturaleza muerta con mascarilla de yeso, 1927
Oleo sobre lienzo
89 × 130 cm.
Galería Beyeler
15. Composición con cuatro sombreros, 1927
Oleo sobre lienzo
248 × 185,5 cm.
Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou
16. Composición I, 1930
Oleo sobre lienzo
141 × 291 cm.
Galería Beyeler
17. La bailarina azul, 1930
Oleo sobre lienzo
146,5 × 114 cm.
Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou
18. Composición sobre fondo marrón, 1930
Oleo sobre lienzo
201 × 275 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
19. La bailarina con velo, c. 1930
Oleo sobre lienzo
64 × 50 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
20. Composición con bola roja, 1934
Oleo sobre lienzo
130 × 88 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght
21. Composición con sacacorchos, 1935
Oleo sobre lienzo
50 × 65 cm.
Galería Beyeler
22. El hombre del sombrero azul, 1937
Oleo sobre lienzo
73 × 92 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
23. Composición con jilguero amarillo, 1937-39
Oleo sobre lienzo
97 × 130 cm.
Galería Beyeler

24. Naturaleza muerta con frutas sobre fondo azul, 1939
Oleo sobre lienzo
130 × 89 cm.
Galería Beyeler
25. El avión en el cielo, 1939-52
Oleo sobre lienzo
60 × 92 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
26. Elementos sobre fondo azul, 1941
Oleo sobre lienzo
175 × 101,5 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght
27. La raíz negra, 1941
Oleo sobre lienzo
177 × 122 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght
28. Los trampolinistas rojos, 1943
Oleo sobre tabla
111 × 88 cm.
Galería Beyeler
29. El árbol verde, 1943
Oleo sobre lienzo y cartón
61 × 45,5 cm.
Galería Beyeler
30. Composición (con hoz), 1943-44
Oleo sobre lienzo
127 × 112 cm.
Galería Beyeler
31. Fragmento mecánico, 1943-44
Oleo sobre lienzo y cartón
60,8 × 50,4 cm.
Galería Beyeler
32. Composición para una pintura mural, 1945
Oleo sobre lienzo
50 × 41 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
33. Trouville. El puerto, 1949
Oleo sobre lienzo
73 × 92 cm.
Galería Beyeler
34. Los constructores, 1950
Oleo sobre lienzo
162 × 115 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght
35. Proyecto para una decoración mural «Vulcania», 1951
Oleo sobre lienzo
114 × 197 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
36. Los dos ciclistas, 1951
Oleo sobre lienzo
162 × 114 cm.
Galería Beyeler
37. Proyecto para una pintura mural, 1952
Oleo sobre lienzo
114 × 195 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
38. Composición arquitectónica sobre fondo azul, 1952
Oleo sobre lienzo
146 × 89 cm.
Galería Beyeler
39. Un pájaro delante de los troncos de árbol, 1952
Oleo sobre lienzo
73 × 92 cm.
Galería Beyeler
40. Acróbata con caballo, 1953
Oleo sobre lienzo
92 × 65 cm.
Galería Beyeler
41. Paisaje de invierno, 1953
Oleo sobre lienzo
65 × 92 cm.
Galería Beyeler
42. La bailarina del caballo, 1953
Oleo sobre lienzo
92 × 65 cm.
Galería Beyeler
43. Un día de campo, 1953 (2.^a versión)
Oleo sobre lienzo
130 × 161 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
44. Un día de campo, 1954
Oleo sobre lienzo
245 × 301 cm.
Fundación Maeght



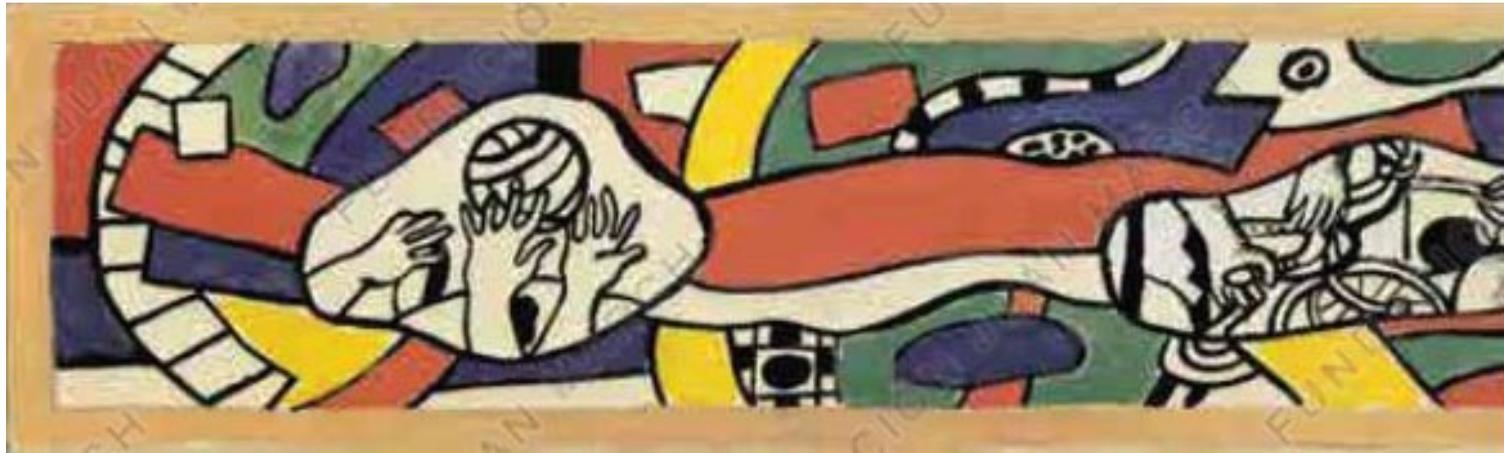
98. LA ESTACION DE SAINT-LAZARE, 1955



100. LA PISCINA, 1955

GOUACHES Y DIBUJOS

45. El fumador, 1914
Gouache y tinta
63 × 40 cm.
Galería Beyeler
46. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
17 × 12,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
47. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
25 × 15,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
48. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
19 × 14,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
49. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
25 × 16 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
50. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
17 × 13 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
51. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
15 × 11 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
52. Dibujo del frente - Verdun, c. 1915/17
Dibujo
20 × 14,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
53. Dibujo del frente - Verdun, la plaza de armas, c. 1915/17
Dibujo
19 × 15 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
54. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
15 × 10,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
55. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
17 × 13 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
56. Dibujo del frente - Soldado con metralleta, c. 1915/17
Dibujo
17 × 13 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
57. Dibujo del frente - Elementos mecánicos, c. 1915/17
Dibujo
16,5 × 12,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
58. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
17 × 13 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
59. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
15 × 10,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
60. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
15 × 10,5 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
61. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
19 × 12 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
62. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
17 × 13 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
63. Dibujo del frente - Alemán en las alambradas, c. 1915/17
Dibujo
21 × 17 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
64. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
22 × 18 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
65. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
17 × 13 cm.
Colección Galería Adrien Maeght
66. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
Colección Galería Adrien Maeght
67. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
Colección Galería Adrien Maeght
68. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
Colección Galería Adrien Maeght



95. MAQUETA PARA UNA CERAMICA MOSAICO DEL ESTADIO DE HANNOVER, 1954 (1.ª VERSION)

69. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
Colección Galería Adrien Maeght

70. Dibujo del frente, c. 1915/17
Dibujo
Colección Galería Adrien Maeght

71. El remolcador, estudio, 1917
Acuarela sobre papel
17,5 × 24,5 cm.
Colección particular. Ginebra

72. La estación, estudio, 1918
Dibujo
35 × 40 cm.
Colección particular. Ginebra

73. Mujer con ramo de flores, 1920
Dibujo
38 × 29 cm.
Colección Galería Adrien Maeght

74. Pintura mural, estudio, 1923
Gouache
42,5 × 25,5 cm.
Galería Gmurzynska

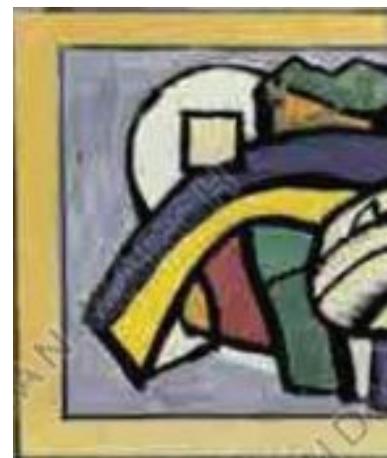
75. Perfil, jarrón y llave, 1927
Tinta china
33 × 26,5 cm.
Galería Beyeler

76. Espalda de hombre desnudo, 1930
Tinta
37 × 26 cm.
Colección particular. Ginebra

77. Sílex, 1932
Tinta y gouache
68 × 48 cm.
Colección particular. Ginebra

78. Libertad, escribo tu nombre, c. 1953
Acuarela
30 × 123 cm.
Colección particular. Ginebra

79. Transporte de fuerzas, 1937
Gouache
50,5 × 105 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot





80. Naturaleza muerta con frutas, c. 1938

Gouache
64 × 50 cm.
Galería Beyeler

81. Naturaleza muerta, 1942

Tinta china
26 × 35 cm.
Galería Beyeler

82. Los constructores, 1950

Gouache
78 × 54 cm.
Colección particular

83. Personaje del cuadro (los constructores), c. 1950

Dibujo
77,5 × 52,5 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot

84. La felicidad, c. 1950/52

Tinta china
65 × 50 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght

85. Leños (con un pájaro), 1951

Tinta china
38 × 56 cm.
Galería Beyeler

86. Obrero con lámpara (los constructores), c. 1951

Dibujo
75,5 × 54 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot

87. Homenaje a los Rosenberg, c. 1952

Dibujo
64 × 77 cm.
Colección particular

88. Libertad, c. 1952

Gouache
54,5 × 153 cm.
Colección Galería Adrien Maeght

89. Leños rojos y amarillos, 1952

Tinta china y gouache
50,5 × 65 cm.
Galería Beyeler

90. Mujer de cabellos negros, 1952

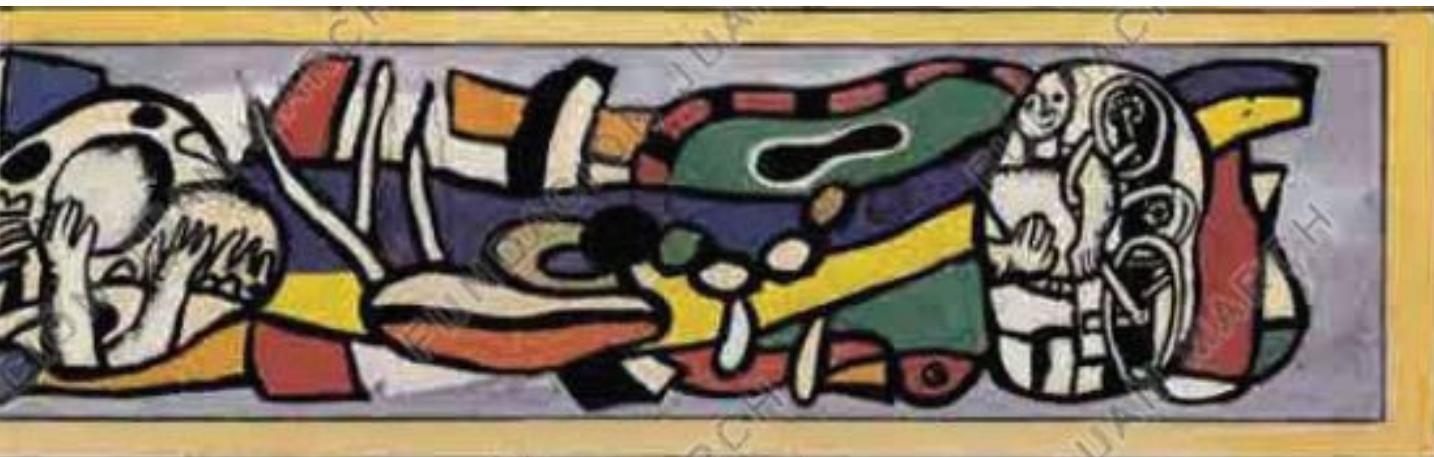
Tinta china
31 × 23 cm.
Galería Beyeler

91. Bañistas en gris, 1953

Tinta china y gouache
54,5 × 74 cm.
Galería Beyeler

92. Estudio para el gran desfile, 1953

Gouache
77 × 105 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght



93. La mujer y el niño, 1953
Gouache
63 × 50 cm.
Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght
94. El gran desfile, estudio, 1953
Tinta china
50 × 65 cm.
Galería Beyeler
95. Maqueta para una cerámica mosaico del estadio de Hannover,
1954 (1.^a versión)
Gouache
53 × 76 cm.
Galería Gmurzynska
96. Maqueta para una cerámica mosaico del estadio de Hannover,
1954 (2.^a versión)
Gouache
44 × 76 cm.
Galería Gmurzynska
97. Un día de campo (fragmento del centro), c. 1954
Dibujo
147 × 135 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot
98. La estación de Saint-Lazare, 1955
Tinta china y gouache
42 × 32 cm.
Galería Beyeler
99. Proyecto de cartel para la exposición Fernand Léger
en Leverkusen, 1955
Gouache
78 × 58 cm.
Galería Gmurzynska
100. La piscina, 1955
Gouache
45 × 65 cm.
Galería Beyeler
101. Stalingrado, c. 1955
Dibujo
138 × 171 cm.
Musée National Fernand Léger. Biot

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de Antonio Gallego, 1975

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

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976.

Alberto Giacometti,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

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

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

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

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

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

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

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78.**

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978. (Goethe-Institut).

Kandinsky, con textos de
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

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

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

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

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

Arte Español Contemporáneo,
con textos de Julián Gállego, 1979

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

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,
con textos del propio artista, 1980.

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

Minimal Art,
con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

Paul Klee,
con textos del propio artista, 1981.

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

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

Piet Mondrian,
con textos del propio artista, 1982.

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

Pintura Abstracta Española, 60-70,
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982.

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

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

Roy Lichtenstein, con textos de J. Cowart, 1983.

