



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

JULIUS BISSIER

1984

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.



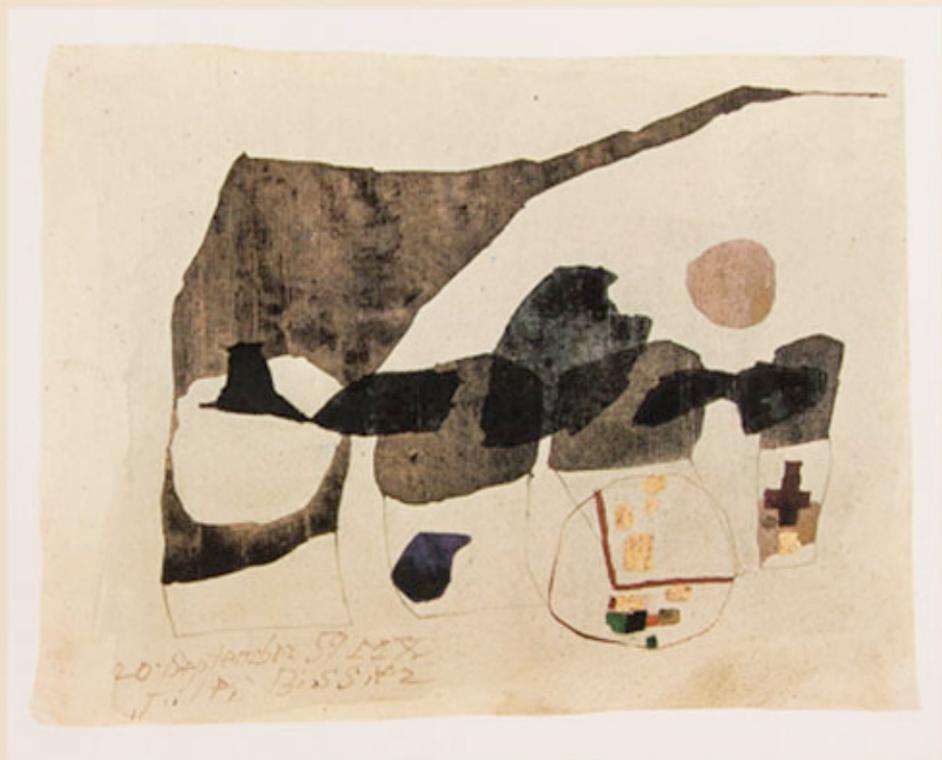
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

JULIUS BISSIER



Fundación Juan March
Castelló, 77. Madrid-28006

JULIUS BISSIER



JULIUS BISSIER

Fundación Juan March

Diciembre 1984 - Enero 1985

Cubierta: 97. 20 Septiembre 59 MX, 1959

Contracubierta: 109. 2. Febrero. 62A, 1962

© **Fundación Juan March**, 1984

Fotocomposición: Induphoto

Impresión: Royper, S. A.

ISBN: 84-7075-306-1 - D. L.: M-38481-1984

Diseño Catálogo: Jorge Teixidor

Autor del texto: Prof. Dr Werner Schmalenbach

Traductor: Víctor L. Oller

Esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, y de su Director, el Profesor Dr. Werner Schmalenbach, buen conocedor de la cultura española, que ha escrito el texto de presentación del catálogo. Es de destacar asimismo la cooperación del Instituto Alemán y de sus Directores en Barcelona y Madrid, Doctores Becker y Hutter, en la organización de esta muestra. A todos ellos expresa la Fundación Juan March su sincero reconocimiento.

Madrid, 30 de noviembre de 1984



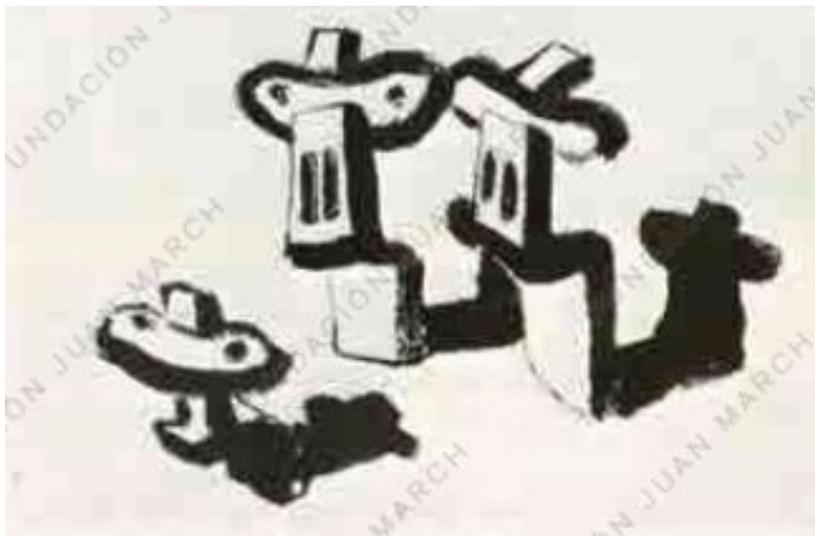
JULIUS BISSIER

¿En qué consistía el hechizo, totalmente imprevisto y por ello inolvidable para mucha gente, cuando el mundo comenzó a *descubrir* a Julius Bissier en los años posteriores a 1958? Un hechizo que surgía en igual grado de las blanquinegras aguadas, como las que creaba el artista por entonces desde hacía ya casi tres decenios, al igual que de los cuadros de pequeño formato en témpera sobre lienzo, con los que iniciaba en esos momentos su obra de vejez: cuadros de contornos irregulares, girones de lienzo pintados que él denominaba *miniaturas* y junto a los que se encontraban las acuarelas como su m sica de acompañamiento aún más suave.  Qu  era con lo que esta obra, emergente de pronto a los ojos del mundo en toda su amplitud, hechizaba a los hombres por doquier —en la patria de Bissier apenas era conocido y mucho menos se le había reconocido su grandeza al igual que en otros países y continentes, donde era un completo desconocido— de forma tan sorprendente como subyugante?

El encanto provenía de razones múltiples: de la extraordinaria sensibilidad de todo aquello que creaba; de la gran libertad y perfección gráfica de las aguadas, de su espiritualidad, su rigor, su categoría; de la incuestionable y a menudo seductora belleza de las *miniaturas*, que allí donde no se reconocía su alta espiritualidad, toleraban absolutamente el equívoco de *lo est tico*, y también ganaba adeptos gracias a tales falsas interpretaciones. La gran influencia de Bissier en torno a 1960, tenía como origen, dejando aparte todas estas particularidades, tanto a la contemporaneidad de su arte como a su extemporaneidad. Contemporaneidad: se descubri a a un artista que durante decenios se había movido en una dirección, que entre tanto se había convertido en la corriente artística predominante en todo el mundo y a la que se designaba con la etiqueta de *Informal*, no con más acierto que a otras corrientes estilísticas de la Historia del Arte; desconcertado se enfrentaba uno a la obra de un hombre de 65 años, que desde hacía mucho tiempo hablaba con el lenguaje que había devenido el lenguaje de los jóvenes. Extemporaneidad: se percibía que aquí operaba otro espíritu, el espíritu de otra generación, en medio del accionismo que gozaba de la vida en los poderosos lienzos de los más jóvenes, el arte espiritual e incomparablemente quedo, vuelto hacia el interior, de Bissier, tom  una posición apartada; extemporaneidad pero también en tanto que este arte poseía un ensimismamiento tal que, a pesar de su actualidad repentinamente penetrante en la conciencia, se segregaba de lo que ocurría en el mundo. Actualidad y esoterismo, ambas fueron condiciones de la gloria expandida rápidamente de este pintor, que en su retiro del varadero norte del lago de Constanza y, poco más tarde, en su no menos reservado taller junto al Tesino, día a día hacía el intento de ganarle a la eternidad, con tinta china o color, un fragmento de lo temporal, a lo infinito un pedazo de lo finito. Deseos de este tipo eran los que, de hecho, motivaban a Bissier a entregarse al *negocio monacal* de su arte, como él lo denominó en una ocasión. Se había apartado del mundo y de pronto se halló en consonancia con él.

Actualidad y extemporaneidad marcan también externamente la posición de Bissier con respecto al arte de su tiempo. Por su año natal, 1893, pertenece plenamente a la época de pre-guerra, en el transcurso de la cual consiguió algunos honores en los países germánicos, como pintor del *neorrealismo*. Este pintor se hundió definitivamente, como sí es lícito decir, alrededor del año 1928, en una profunda crisis artística y de su vida personal. Cuando después de 1930, tras atravesar esos años de crisis, *nació* un Bissier completamente nuevo, no había corriente general alguna por la que ese pintor cuarentón se pudiese dejar arrastrar; es más: la *emigración interior* a la que se abocó consciente y voluntariamente, pronto también se convirtió durante un decenio en su destino político, pues no sólo le faltaba la fama, sino que debía temer cualquier resonancia para preservar su vida. Tan sólo cuando se venció el aislamiento, al finalizar la guerra y la tiranía, este artista comenzó a vislumbrar que de manera alguna se hallaba fuera de época y con una labor desencaminada, sino que también tenía algo que decir en el decurso de su tiempo. Y lo que dijo, además, fue escuchado, con vacilaciones y esporádicamente al principio, hasta que por fin tuvo lugar la gran irrupción. De esta guisa Bissier enraizaba, siguiendo a su generación y a su hábito espiritual, con la época de entregueras, pero para aparecer en la conciencia general como pintor de post-guerra. Su arte está marcado por esta pertenencia a dos mundos divididos por la guerra.

Seguramente pertenece a los acontecimientos extraordinarios de la Historia del Arte, el que un artista recorra en la mayor de las soledades, inseguro y no respaldado por la actividad artística general, un camino totalmente individualizado, que, considerablemente más tarde, se ensancha hasta formar una vía principal del arte y muy posteriormente halla una justificación histórica no prevista. Es de esta índole lo que le sucedió a



Julius Bissier, al decidirse alrededor de 1930 a renunciar a la pintura en su concepción tradicional, a romper los lazos que dejaba tras de sí y dedicarse definitivamente a la pintura a la aguada. Más exactamente: a la producción de aguadas sobre papel, de pequeño formato, plenas de grafismos, más escritas que pintadas, cuya cadena ya no rompería durante más de tres decenios hasta su muerte. Si se piensa que la renuncia del artista a la tradición occidental de la pintura sobre lienzo —de la *Pintura*— es un hecho central en el arte del siglo veinte, entonces se comprenderá la gran significación que tuvo el *rechazo* de Bissier. El rechazo de la pintura sobre tela, como se sabe, ha ocurrido de innumerables formas inducidas por la irrupción secular de nuevos materiales en el campo de la pintura a partir de 1910. Lo que comenzó con los collages de los cubistas, de los futuristas y de los dadaístas, prosigue hasta nuestros días con las múltiples *trasmisiones de los límites* de la pintura. La aportación histórica de Bissier podría cifrarse en que él consumó la ruptura con la pintura clásica de una manera ejemplar —aunque al mismo tiempo inimitable— sin por ello dejar de saberse pintor: él no traspasó los límites, los desplazó. Bissier consiguió en verdad esa ruptura en un cerco fatal alrededor de otras posibilidades de la imagen, que las de la pintura, cosa de la que, no en última instancia, dan noticia sus diarios personales. Tras un decenio, en el que realizó pinturas y más pinturas, puso un resolutivo punto final. Se separó de la pintura sobre tela, se separó de los bastidores y redujo su pintura a un mínimo extremado; al formato más reducido, a la liviandad del papel, al blanco y negro de la tinta china y a la más ligera línea. Eso comportaba al mismo tiempo el desligarse de la pared, pues esas hojas exigían otra forma de contemplación —otra forma de sumergirse— que las pinturas. E implicaba, en el más radical alejamiento de la pintura convencional, que el pintar se comprendía aquí como el escribir. Cuando la concepción de la pintura, como escritura, se fue extendiendo como praxis y pragmática poco después de 1945, ya hacía mucho tiempo que esa concepción era para Bissier el resultado de un análisis en plena crisis, entre las premisas básicas del arte y la propia existencia artística. Cuando Bissier regresó más tarde al lienzo y al color, tampoco significó eso una vuelta a la pintura tradicional, sino la conquista lograda finalmente, tras numerosos rodeos y caminos errados, de un medio artístico totalmente nuevo.



Pocos años antes de que Bissier comenzase a *escribir* sus aguadas, los surrealistas habían formulado su manifiesto sobre la *écriture automatique*. Esto ocurría muy lejos de este pintor, que vivía bien enquistado en su meridional provincia alemana y cavilaba sobre sus problemas pictóricos, que por esa época todavía estaban atrapados en el dominio nazareno de su bucolismo paisajista y se dirigía hacia la gran crisis artística de su vida. Nada estaba más lejos de Bissier que la forma de pensar de los surrealistas, acuñada por la intelectualidad urbana. De todas maneras, hay que hacer notar, que pocos años más tarde en su obra había más *écriture* y más *automatismo*, que en todo el ámbito del surrealismo, cuyas teorías jamás condujeron a un arte espiritual verdadero. Una realización *consecuente* del postulado de la *escritura manual automática* y del *automatismo psíquico*, *tan solo tuvo lugar en la pintura activista del Arte Informal* durante los años cuarenta y cincuenta. Pero entre tanto este solitario pintor, Julius Bissier, se había puesto a seguir *ese sendero* en el más absoluto silencio y reclusión. Obviamente hay que preguntarse hasta qué punto sus aguadas se ganan el apelativo de *automatismo psíquico*. ¿Hasta que punto se trata aquí de una subescritura directa, espontánea e inquebrantable de los estímulos psíquicos?

El salto a la libertad de una pintura puramente *gestual* no le era posible a un pintor nacido ya en 1893. Bissier pertenecía a una generación a la que le interesaba aportar *contenidos espirituales*, ya fuera como exposición ya fuera como expresión. Su cometido —como el de algunos de sus coetáneos— era *lo espiritual en el arte* (Kandinsky). Una pintura puramente vitalista, una pintura en la que se exteriorice la libertad por sí misma, no hubiese podido satisfacer a ese meditativo carácter suyo. Sin embargo le impresionaron los gestos extrovertidos de Jackson Pollock y Franz Klines de finales de los años cincuenta, en los que reconocía algo familiar; pero al mismo tiempo le debían parecer como espirituales y megalomaniacos. Más próximo estaba Mark Tobey, por razones artísticas y de edad —y luego finalmente de amistad—, el cual, al igual que él, estaba enraizado en un estrato generacional más viejo e igualmente pronunció su palabra decisiva a partir de 1940; y quien —como Bissier— había adquirido importantes influencias del lejano oriente. Bissier escribe en ocasiones en su diario íntimo la frase lapidaria: *El contenido es todo*. A lo largo de su vida le interesaron los contenidos,



los contenidos espirituales y de ningún modo unicamente las expresiones artísticas vitales de un sentimiento de vida. Sí, más que eso; le interesaban las entidades que se pueden transcribir con palabras como *espíritu del tiempo*, *cosmos* y si se quiere, *dios*. Con esa orientación casi religiosa hacia una espiritualidad imperante en todo, se adhiere a los pintores, sobre todo a los pintores alemanes de su generación, cuyo concepto espiritual él lo unió, no obstante, con un lenguaje artístico muy otro, históricamente más joven.

Ya que a él le interesaba el contenido, por lo tanto la comunicación, no solo *escribió*, sino que *escribió algo*: algo determinado, algo legible, algo interpretable. Condujo su escritura pictórica por la vía de los signos preconcebidos. Durante algunos años el signo determinado en cuanto al contenido, fue el férreo sostén de sus escritos, por lo restante libres. La libertad de sus escritos la ejercitaba y la hacía realidad gracias a un arsenal de signos inventados personalmente por él. Las primeras aguadas de Bissier, hechas en los años treinta, giran en torno a pensamientos simbólicos de todo tipo, que se refieren más o menos a la bipolaridad de lo existente y a algunas otras experiencias espirituales básicas. Si el significado de esos signos, apenas es legible para el que los observa, ya que no son provenientes de un consenso general, su significación, su gravedad espiritual sigue siendo evidente, de forma no muy distinta a como sucede con los dibujos simbólicos de culturas primitivas, cuyo efecto alcanza incluso a aquellos que no los *entienden*.

Con una postura básica similar era inevitable, para un artista como Julius Bissier, la aproximación a la espiritualidad de extremo oriente, y más cuando algunos paisajes muy primerizos surgidos de sus manos, dejan entrever sorprendentes y, al mismo tiempo, casuales reminiscencias de la pintura china. Representaciones del mundo y de la sumersión del mundo, los pensamientos del taoísmo y del budismo Zen debían atraer a este pintor en su búsqueda del ser de las cosas, así como de la comprensión *intermediaria* de la actividad artística, para la que, por su parte, encontró la técnica adecuada en las *aguadas chinas*. Aquí y allá se enfrenta uno a la identidad del pintar y del escribir y a la alta significación estética y espiritual de los signos.

A ello hay que añadir una poderosa fascinación, que pronto apareció. Bissier dió con los memorables escritos del historiador e investigador mitológico Joham Jakob Bachofen, de Basilea, y con su estudio de los



antiguos cultos funerarios con un rico acopio de símbolos. Antiguas representaciones simbólicas del ámbito mediterráneo se juntaban a los simbolismos del extremo oriente, para ofrecerle al artista una materia temática polivalente. Se trataba para él de encontrar, para los pensamientos preñados de símbolos de culturas perdidas, unos signos visuales contemporáneos. Bissier *reencuentra* símbolos, que, como máximo, solo podían tener significación para él mismo, *signos completamente privados*, como escribió en alguna ocasión.

La verdadera labor no era inventar esos signos, sino hacerlos hablar. Y esa labor tan sólo podía ser de *pura* naturaleza artística; insuflarles vida mediante las artes y mañas de la pintura y hacerlos así comprensibles y comunicativos para *todos*. No por su forma preestablecida, sino por su vida, por su aliento, transportaban el mensaje a través de la energía espiritual reconocible en ellos. Por tanto, se podría concluir que el mensaje no era imprescindible para su simbología, ya que no se ofrecía el valor simbólico específico, sino el valor general de la vida, del sentido, de la espiritualidad. Sin embargo, los dibujos de Bissier realmente eran algo más que el substrato de los movimientos gráficos; su sentido, su significación, su dignidad, era lo que le satisfacía espiritualmente a él mismo y lo que le alentaban a realizar esos movimientos: sin su fuerza inspiradora y sin la *fe* en ellos el *gestus* pictórico desfallecería. Al afianzarse e identificarse con los símbolos, y con aquello que expresaban, quedaba circunscrito al ámbito de lo espiritual. Eso en definitiva ya le era suficiente. El no solo da con sus símbolos el testimonio de aquello que simbolizan —y de aquello que permanece oculto para el espectador, que no los haya *aprendido*— sino de lo espiritual sin más; de todo lo *espiritual del arte*, que para una importante generación de artistas de este siglo —la suya— estaba en el centro de todo el pensamiento artístico.

El contenido simbólico era, pues, lo uno; lo otro era el efecto del signo sobre el observador, para quien no tienen relevancia los significados peculiares. El efecto tan solo podía proceder del carácter estético de los signos, de su *lenguaje*. Se les debía dotar del máximo de expresión. A pesar de ello esa expresión no debía remitir al sujeto, ya que aquí debía plasmarse algo distinto a la necesidad expresiva de un artista; nada individual, sino general. En eso el lenguaje de los signos no tenía que ser expresivo. Su expresión tan solo podía realizarse en el carácter de la letra, en el fluído escriptural. Bissier estaba interesado en criterios como espontaneidad, intuición,



fluidez, transparencia. El signo conllevaba su rigor y dignidad, para luego empero ser entregado al logro o al fracaso del trazo del pincel: tan solo en la línea se decidía el ser o el no—ser.

Es muy natural que en el curso de los años Bissier se alejase de esas aguadas simbólicas adentrándose en su desarrollo; lejos de los signos escriturales delimitados, inmerso en una escritura de signos libre, que ya no requería de la simbología, al menos de la simbología conocida. Por supuesto que también entre las aguadas correspondientes a los dos decenios anteriores a su muerte, continuamente se topa con las antiguas meditaciones simbólicas, acaso los dualismos elementales u otros conceptos; pero quedan oscurecidos en interés de la escritura pictórica liberada; en interés, por lo tanto, de aquello sobre lo que ya recaía el peso específico en las aguadas simbólicas. En libertad *total*, únicamente en muy escasas ocasiones se dejó ir aquí a la gestual; en la mayoría de los casos se percibe a través de los motivos formales familiares procedentes de las primeras aguadas. Con ese desarrollo tan consecuente, Bissier se aleja cada vez más del extremo oriente, de lo que en alguna ocasión denominó su *formula japonosoide*. Finalmente cedió por completo de pensar en China y Japón, cosa que sucedía en una época en la que el arte de Bissier también se situaba progresivamente en *sincronía* con la pintura contemporánea, que había progresado, yendo a su encuentro.

Es innecesario describir el carácter particular de las aguadas. Su esencia radica en una peculiar confluencia entre la pasividad y la actividad. Pasividad: la disposición frente a las casi involuntarias reacciones a los impulsos, que no proceden de la voluntad; continuamente Bissier confiaba más en lo involuntario que en lo intencional. Pero al mismo tiempo actividad: los movimientos activos de la mano conductora del pincel, la determinación de la subescritura pictórica, la decisión/resolución de cada segundo. Ambas cosas entran en juego, comparable directamente de nuevo con la concepción del arte del lejano oriente. Pero en la alternativa entre ambos polos Bissier aboga obviamente por la pasividad, por la *recepción* pasiva del cuadro. Citaba gustoso la frase del muy celebrado por él Constantín Brancusi, según la que es muy sencillo hacer cualquier cosa, pero muy difícil de todas maneras ponerse en situación de hacer algo. Este *ponerse en situación* no queda muy alejado de lo que se entiende por meditación. Significa sobre todo: serenarse. Bissier deseaba crear



sus aguadas únicamente desde la serenidad espiritual. Serenidad, silencio, profundidad, eran requisitos de su arte. Tras esa serenidad perduraba sin embargo la opresiva constante y grave angustia de su existencia, una penuria casi cotidiana, que trataba de transformar en su arte—para su arte: necesidad de transformar la penuria, purificación, catarsis. Las aguadas de Bissier en ningún momento son un raudal inmediato de temperamento y jamás expresión de su vida. Son hoja por hoja actos de autodominio, fruto de una elevada concentración espiritual. *El miedo*, escribe en 1943, *me atenaza el cuello como una araña que le ataca a uno dormido y en sueños —entre tanto, ya que lo conozco desde hace mucho tiempo, creo que está en el medio de cultivo de mi trabajo.*

No solo era un azogue su vida privada, sino la realidad política, a través de cuyos horrores aparece aún mayor la serenidad de ese arte. Es difícil manejarse aquí con la apreciación de huida hacia la interioridad, hacia lo estético, hacia lo espiritual, ya que no se trata de una huida, sino de las raíces de Bissier: en ese ámbito espiritual él se sentía como en su casa, no tenía otra opción. El *retroceso* a las aguadas era consecuencia del autorreconocimiento artístico y espiritual en medio de un mundo que se había tomado extraño y animadverso. Bissier ya se había apropiado de esa técnica *privada* con anterioridad, en los años posteriores a 1925, en cientos de bocetos del natural, sobre todo durante dos viajes a Italia. Estaba ahí plenamente a su merced, cuando se decidió a confiar únicamente en ella, y cuando comenzó, vacilante, probando, a tientas, la serie de sus *abstractas* aguadas simbólicas. Alrededor de 1937/38, —la época en que surgió en su tierra la consigna de horror del *arte degenerado*,— sus aguadas alcanzaban un brillante primer punto culminante en trabajos tanto de pequeños como de gran formato, para desde entonces proseguir hasta el final, cambiando constantemente y liberándose progresivamente, como la gran constante de su arte.

A parte de eso consiguió volver al color, ese intento repetido en empeños continuamente renovados desde los primeros años de la post-guerra. A un color de todas maneras que ya no se comprendía como en las pinturas de los años primerizos, como *peinture* en sentido tradicional, sino como algo que estaba adecuado a satisfacer los mismos deseos espirituales y artísticos que, a su manera, las aguadas. Fracasaron muchas cosas en



ese camino hacia el color y naturalmente fracasaron los intentos de *traducir* el lenguaje de las aguadas directamente a color. Era preciso hallar un principio radicalmente nuevo y Bissier lo halló al final de una pugna realmente encarnizada, que se dilató a lo largo de muchos años y que halló su oscilante expresión y su crónica en los diarios. La solución que finalmente se encontró fue de naturaleza técnica, cosa que podría sorprender en un artista de semejante hechura espiritual, si ese mismo artista no hubiese sido al mismo tiempo artesano de su propio arte: alguien que se ocupa intensamente de pinceles y mixturas, de tipos de telas y calidades de papel. La solución se llamó: *témpera* al huevo sobre lienzo, formato de los cuadros en miniatura, liberación de la imagen cuadrada. Que eso ocurriese tras un breve período de 1949/50 de acuarelas, con las que Bissier se aproximó a la meta sin verlo aún con claridad, es del mismo modo debido a la técnica, en tanto que la acuarela —al igual que la aguada— posee la ventaja de la inmaterialidad y la fluidez. Pero Bissier quería *más* después de haber trabajado tantos años sobre papel; una forma de expresión artística más sólida, más plástica y más definitiva. Así, comenzó a mediados de los años cincuenta la gran serie de sus cuadros en *témpera* al huevo sobre lienzo —sus *miniaturas*—, acompañadas siempre por las acuarelas afines; una obra ampliamente escalonada que, junto con las aguadas que surgieron a continuación, pero que, por su alto grado de concentración requerido le afectaba a los nervios, ocupó por completo el último decenio de su vida, y que se considera la verdadera obra de vejez de Bissier.

¿Fue más alegre y liviano el arte de Bissier tras el inicio de las *miniaturas*? Seguro; experimentó el gozo de un nuevo medio y la misma vida se le presentó de forma más amable tras el final de la guerra y la confusión de la postguerra, a pesar de que tanto antes como después sufrió numerosas privaciones y opresiones: el sufrimiento estaba cimentado en su naturaleza. Junto a la gran seriedad de las aguadas, el mundo de las *miniaturas* —y de las acuarelas— era más colorístico y tal como aparentaba más amable, cantarín y amigable. Al respecto se cae con facilidad excesiva en el equívoco del encanto colorístico, así como al final de ese encanto en la dicha de las formas colorísticas. Halagar a los ojos no era la intención de Bissier a pesar de que eso lo conseguía una y otra vez. Sus afanes se dirigían también hacia *lo espiritual*, y hacia un ser cotidiano como es la



vida multicolor de las formas en el campo de la imagen. Esa policromía era absolutamente irreal y esotérica. Cuando frecuentemente se ha comparado a Bissier con los iluminadores de los monasterios medievales, se trataba menos de las aguadas que de las *miniaturas* con sus colores nada terrenales y sus frecuentes dorados. No sólo lo preciso era su anhelo, sino lo maravilloso en el sentido más amplio de la palabra. También él era más un *iluminador* que un *pintor* e incluso su pintura, tal como él pretendía querer entenderla, estaba al servicio de un *altísimo*, como se transfiere siempre. Comprendía las *miniaturas* como microcosmos, vicarios de lo absoluto y las formas que aparecen en ellas como individuaciones de un todo mayor. Esta postura básica, que él mismo definió algunas veces con el vocablo *religio*, responde al hecho de que denominase *iconológicas*, *sacras* o *metafísicas* algunas obras que consideraba especialmente conseguidas.

El *kairós* —el instante feliz, o dicho de forma más religiosa, el momento de Gracia— tiene la misma significación para Bissier en sus acuarelas y *miniaturas* que en sus aguadas, a pesar de que el factor tiempo se presente de forma distinta; la rápida caligrafía en éstas y, en aquéllas, la cuidada colocación de las formas. Bissier se sentía, al conseguir una imagen o una hoja, agradecidamente regalado, conforme a la idea de la *recepción* pasiva, la cual implica un *emisor*. Los datos cronológicos que puso a sus cuadros a guisa de título, significaron posteriormente algo más que una datación. Subrayaban el carácter de un *diario* desviado del curso del mundo —un *Libro de Horas*—, al mismo tiempo que festejaban el día de la consecución: la fecha no importaba, pero el día era significativo. No se trata de un dato profesional del momento de su creación, su sentido lo tiene en mayor medida como homenaje y agradecimiento al *kairós*. Están incorporados a los cuadros como elementos pictóricos de igual rango y de vez en cuando ligados al lugar de la *hora feliz*, a veces también a letras —a menudo sin sentido— o a un par de palabras latinas. También esa incorporación de escritos forma parte de la identidad, o al menos, de la afinidad de la pintura y la escritura, como aquí aparece.

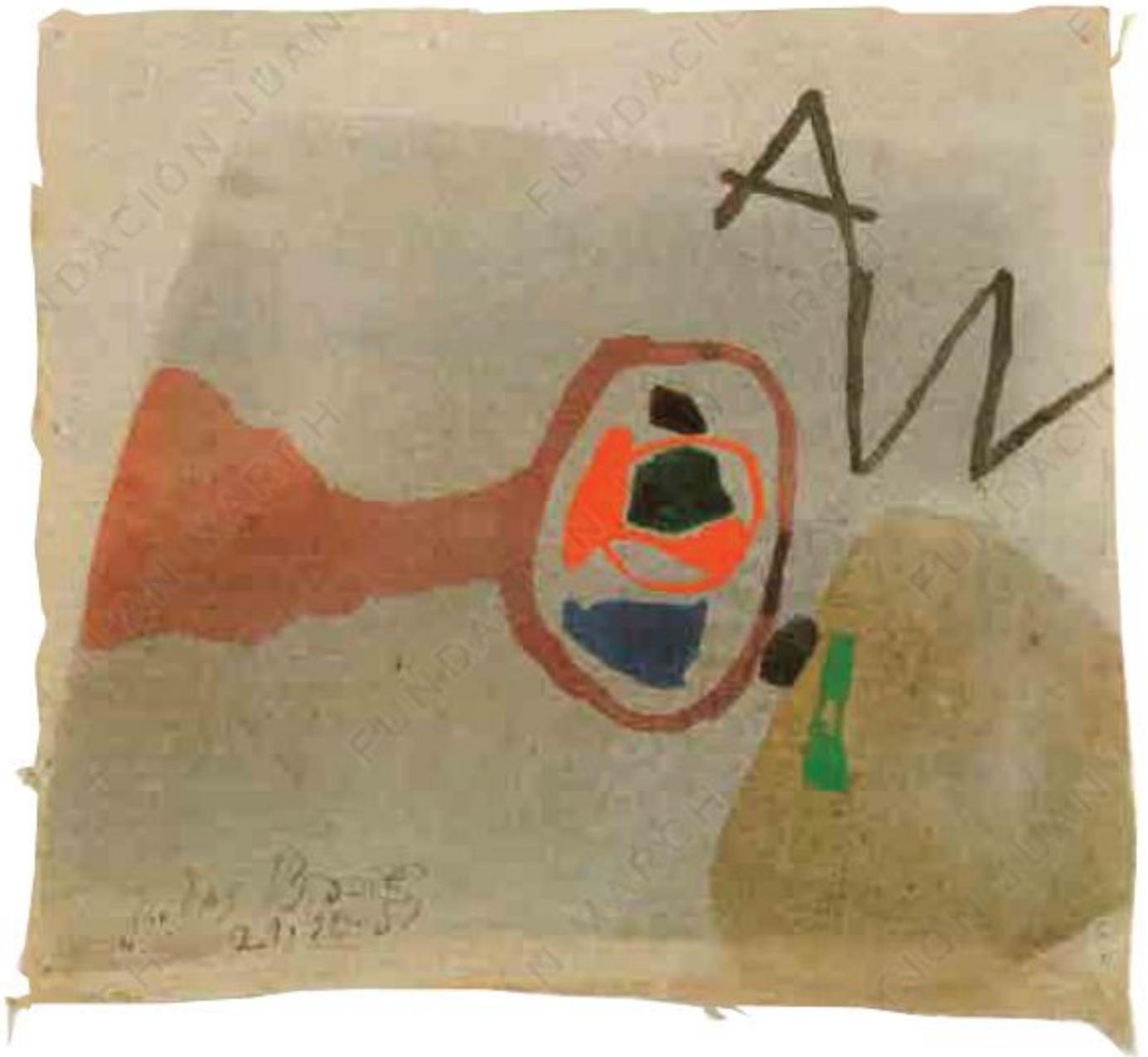
Cuando murió Julius Bissier en 1965, a la edad de setenta y un años, comenzó a extenderse por el mundo un pensamiento artístico, que se le oponía radicalmente, desde sus raíces, e hizo que el nombre de Bissier quedase replegado a mucha distancia. La sorprendente actualidad a la que ciertamente había llegado fue



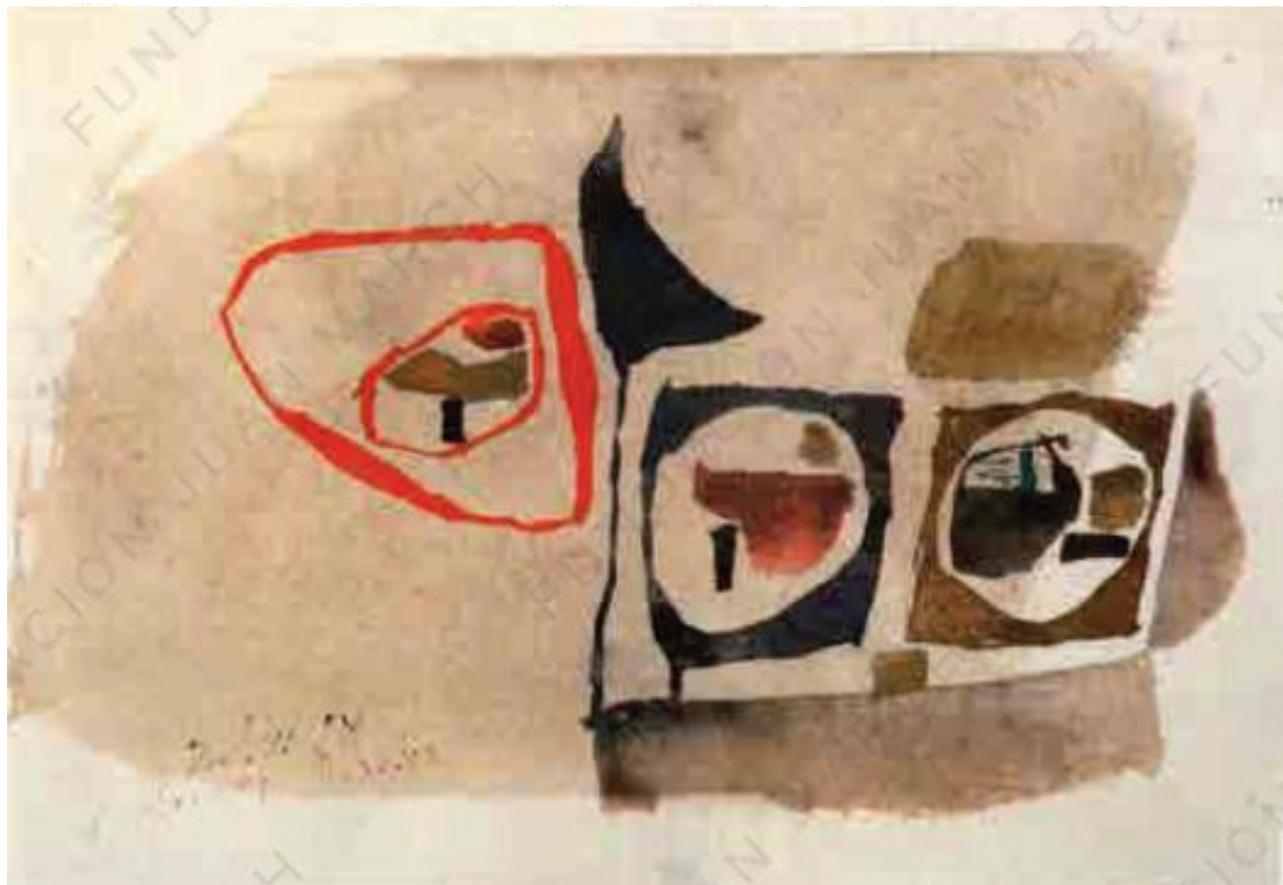
vencida. Nada les era más lejano a los artistas que satisfacer con su arte esperanzas de cariz trascendental. Se inclinaban hacia realidades objetivas, tangibles y comprobables. Dejar valer formas como formas, colores como colores, objetos como objetos lo hacían prevalecer estos artistas por todo el mundo ante todos los otros caminos, por los que los artistas de la generación de Bissier rastrearon la *espiritualidad en el arte*. Cuando poco después la renovada aparición de inclinaciones irracionalistas llevó al arte por nuevos carriles, entró al mismo tiempo en juego la gran puesta en entredicho del arte, al menos de las prácticas artísticas tradicionales. La relación de Bissier con la pintura podía ser perturbada y todo su desarrollo una respuesta a esa perturbación central. Su fe en el arte; para él eso significaba: en la función espiritual del arte, en su capacidad de comunicación trascendental. Esa fe enteramente idealista en poder del arte fue el motivo fundamental que persiguió durante decenios; meta sagrada para él, a través de cientos de aguadas y, finalmente, en los cuadros y acuarelas de sus postreros años.

Prof. Dr. Werner Schmalenbach

Director de la
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



88. 7. Julio 58, 1958

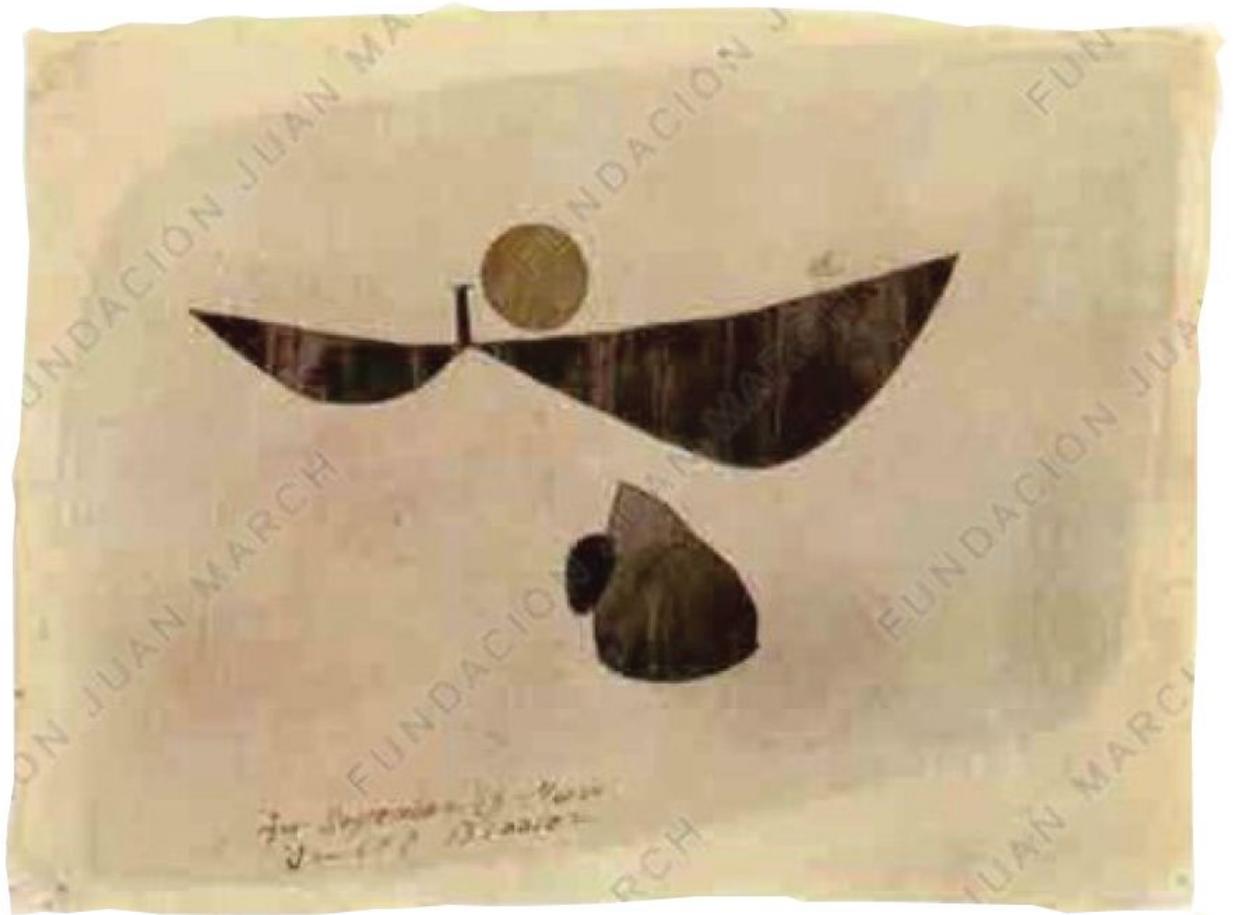


89. Ascona 6. Octubre 58, 1958

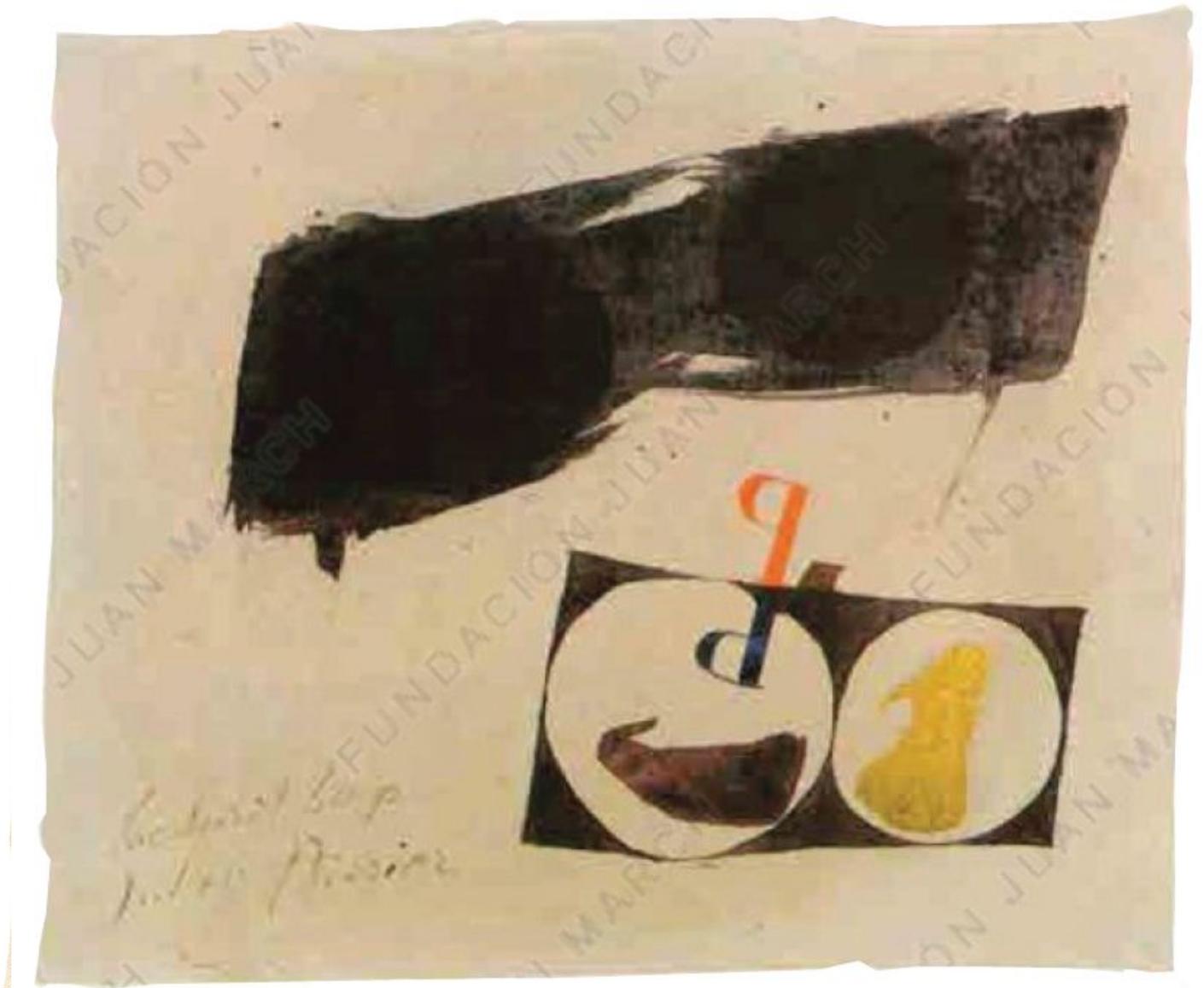


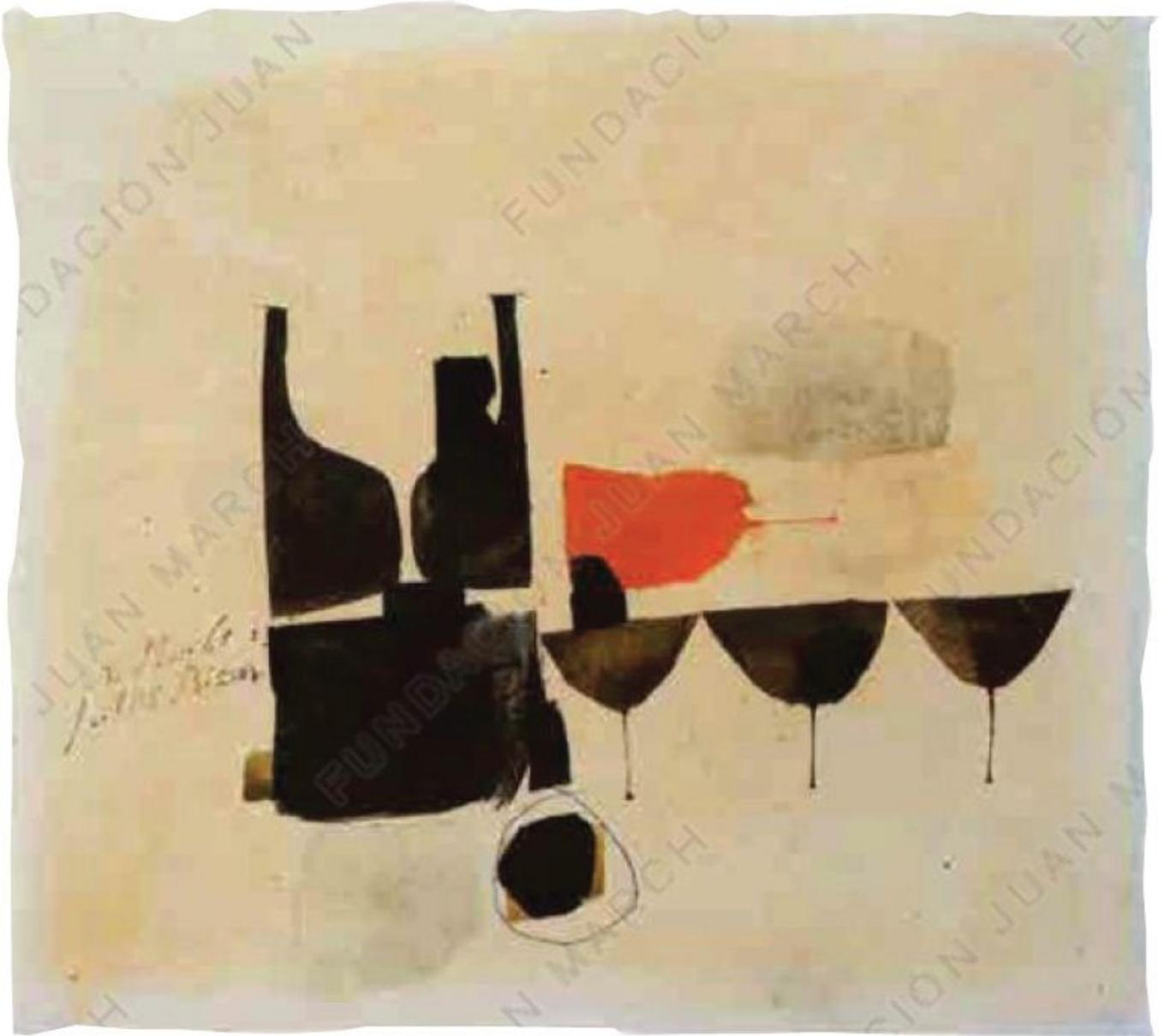








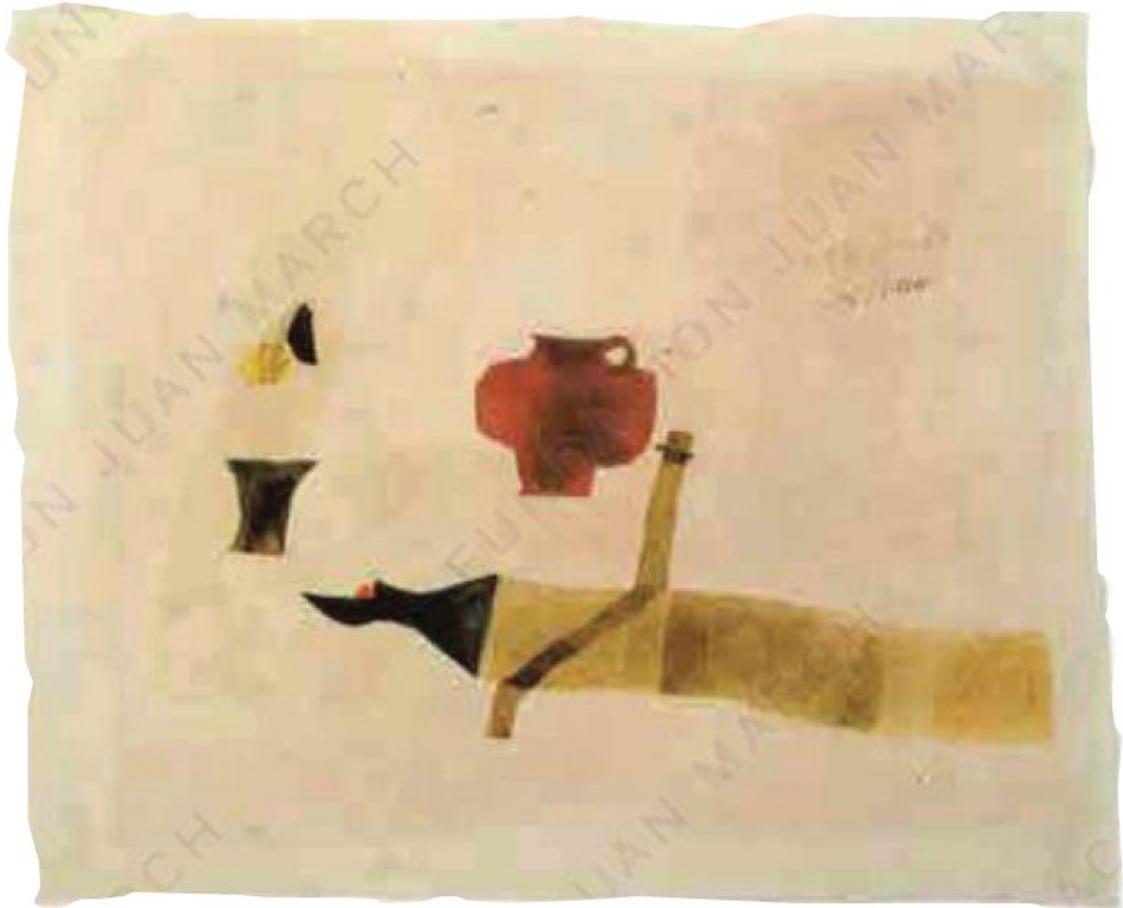






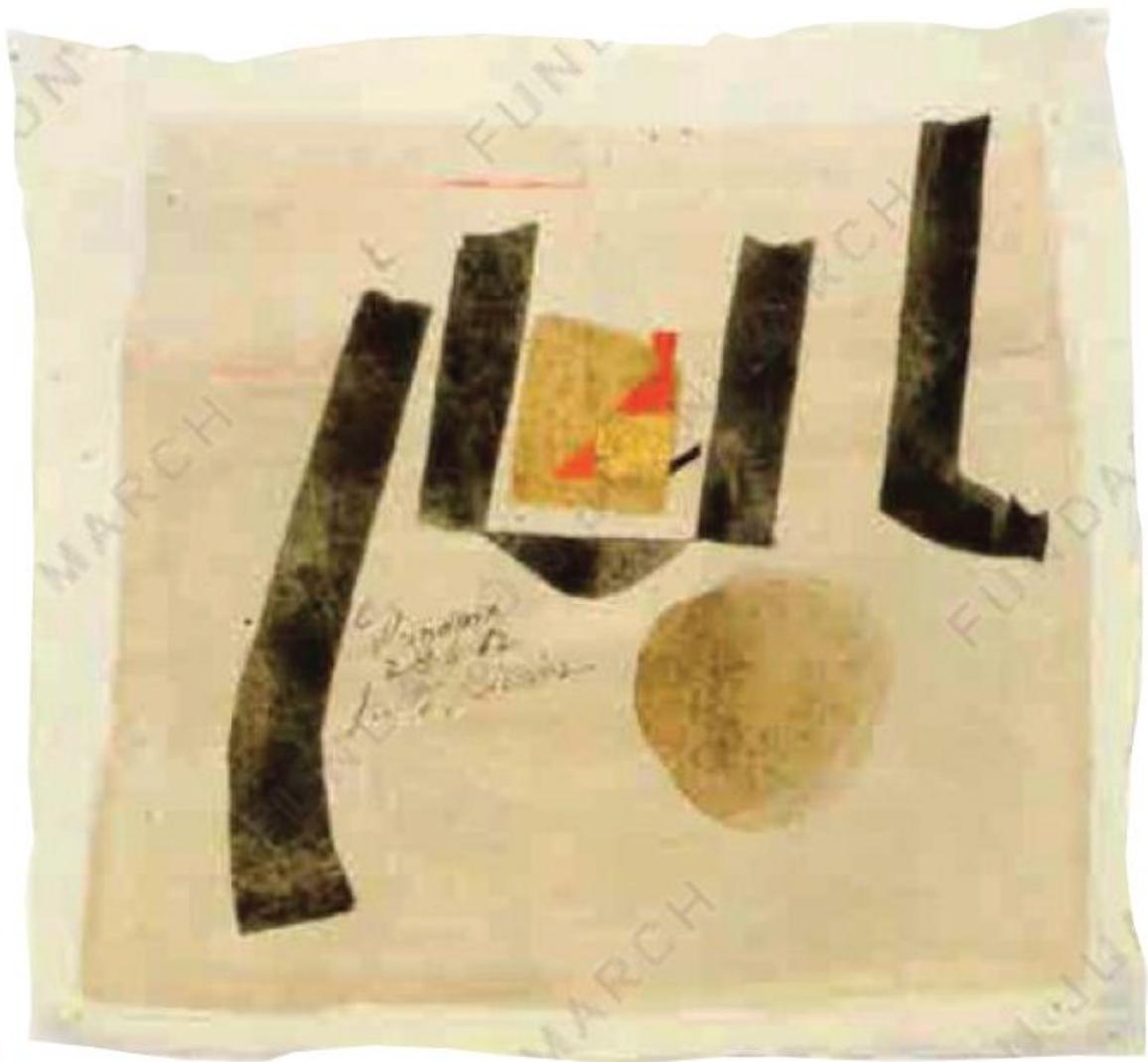


115. A 28. Julio 62, 1962

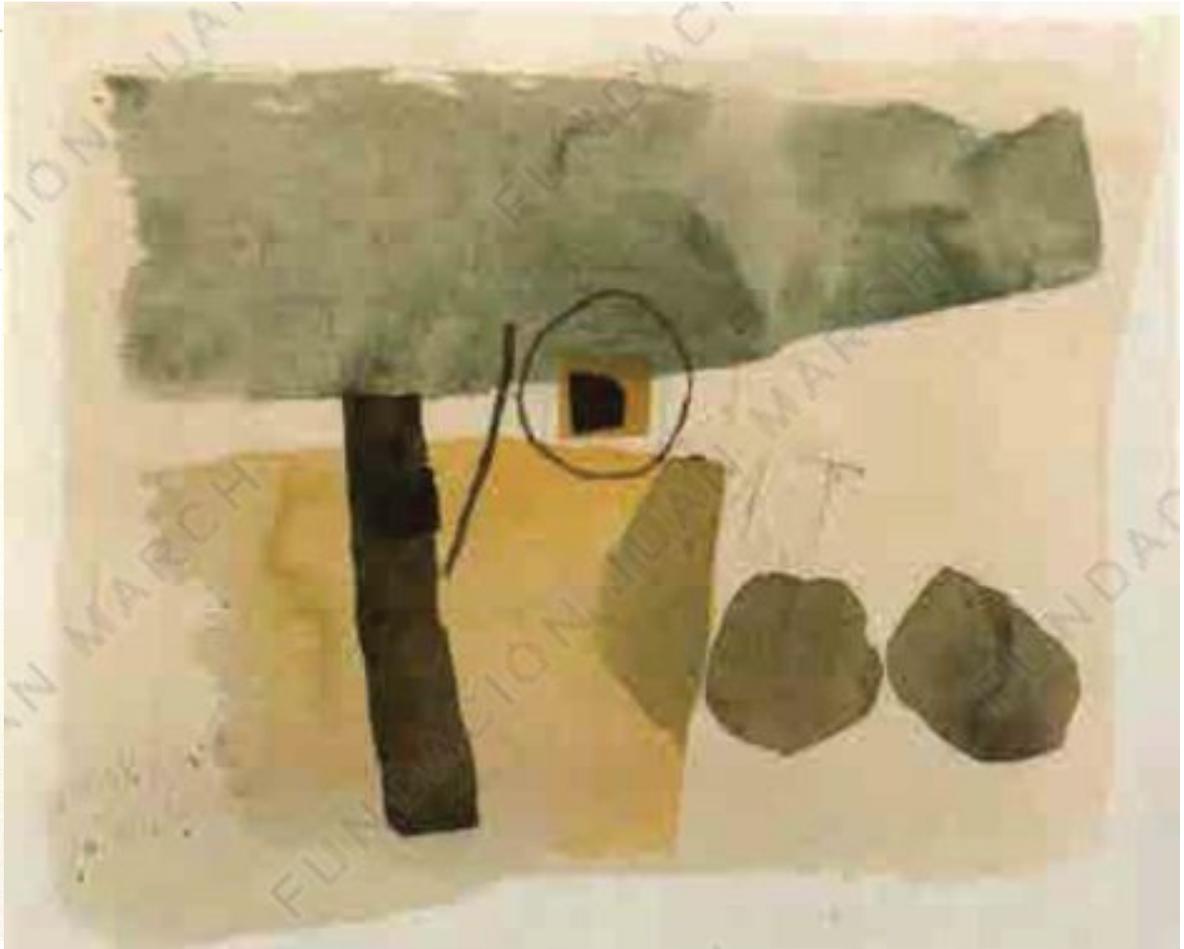


114. A. 24. Julio 62, 1962

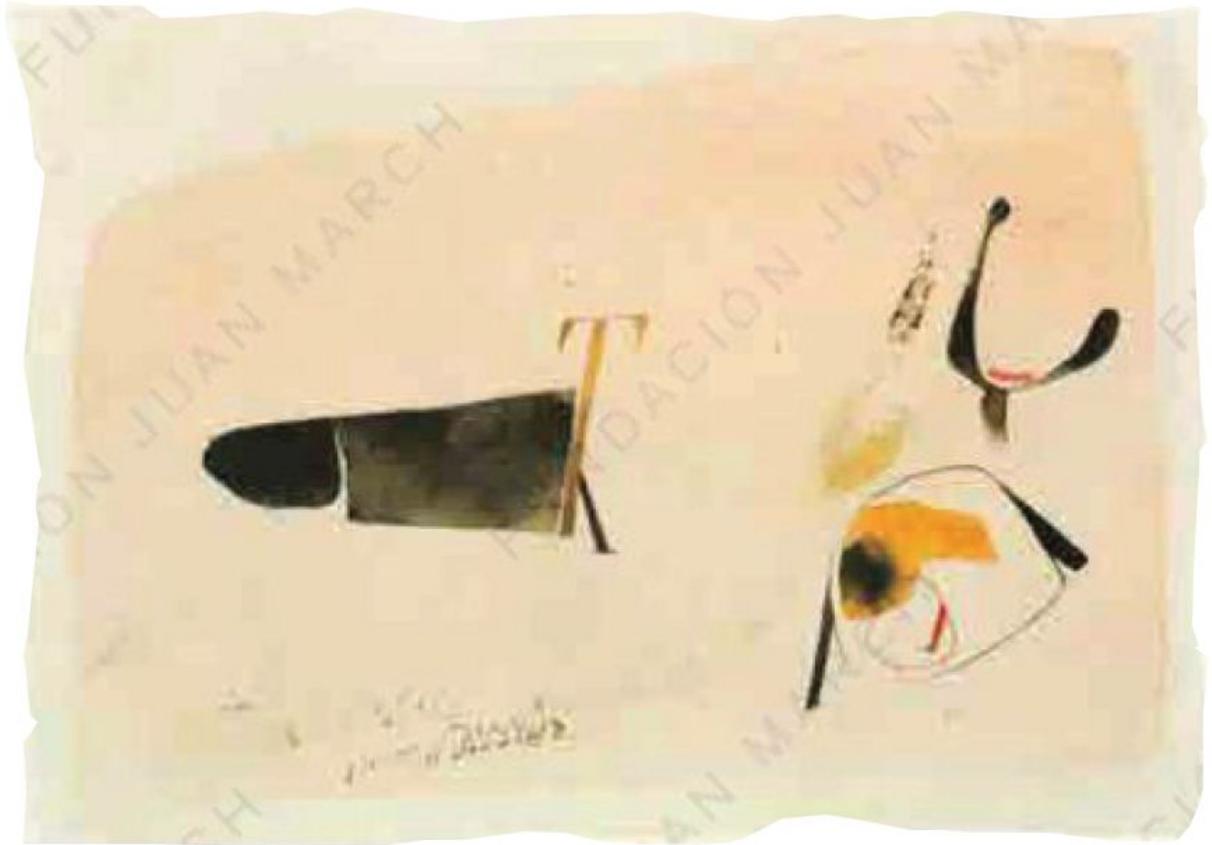








121. A 20.3.63, 1963

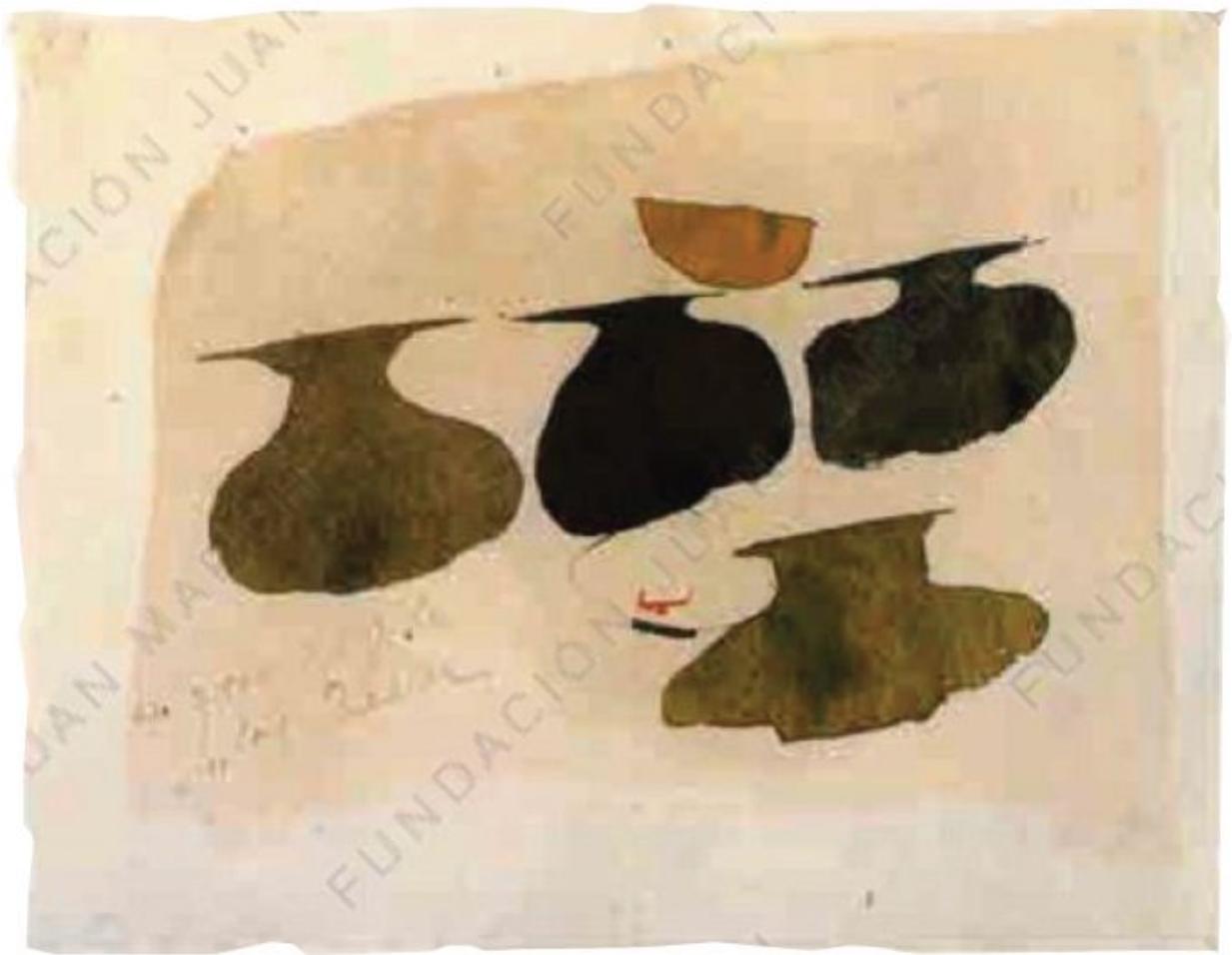


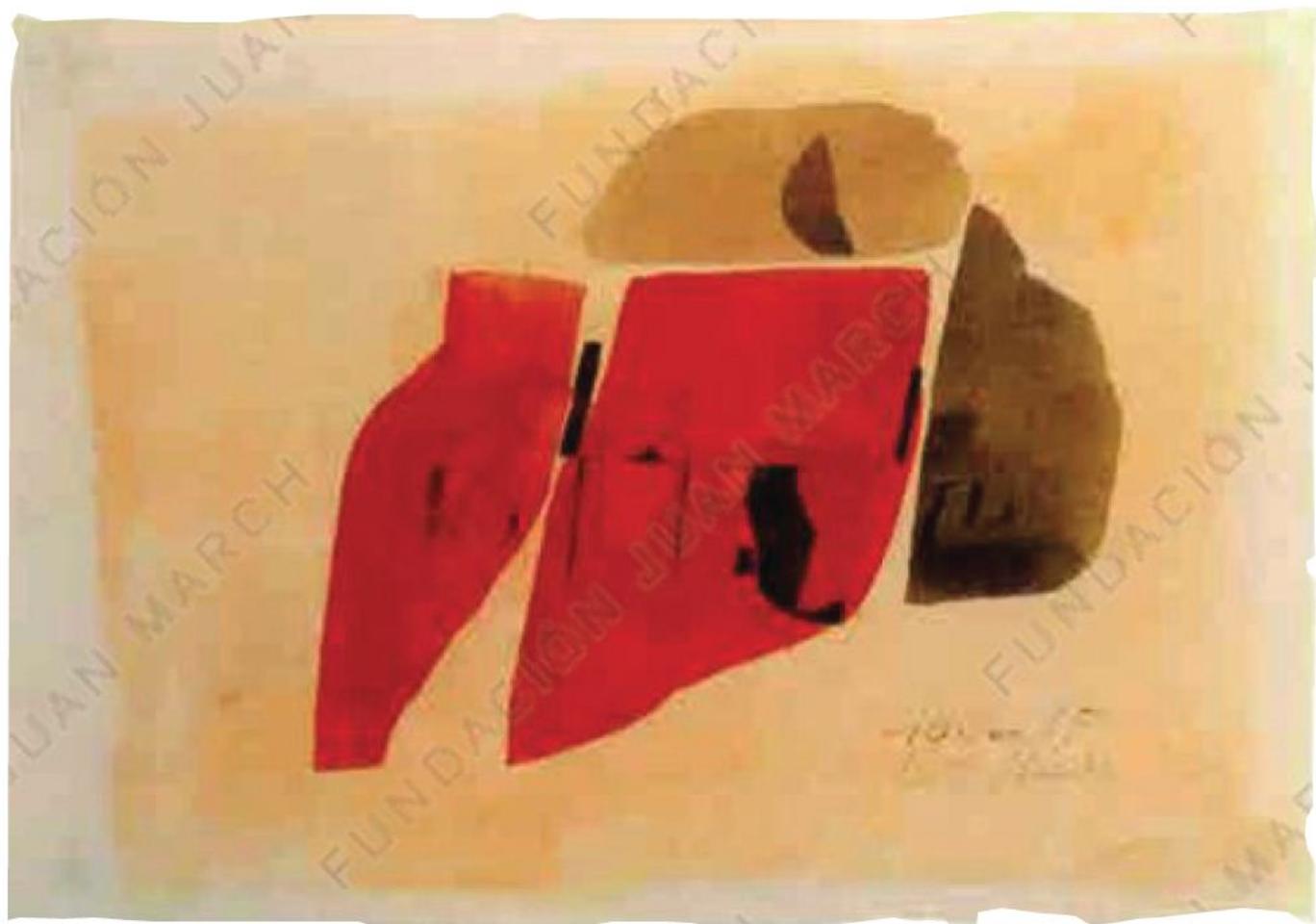
124. H 25.5.63 g, 1963













BIOGRAFÍA

130. 13. Enero 65, 1965



1893. Nace el 3 de diciembre en Friburgo.
1913. Bachiller en el «Gimnasium» de Friburgo. Breve estudio de Historia del Arte en la Universidad de dicha ciudad.
1914. Estudia durante algunos meses en la Academia de Arte de Karlsruhe.
- 1914-18. Servicio militar. Luego, de nuevo activo en Friburgo. A partir de entonces continúa autodesarrollándose como pintor.
1919. Amistad con el sinólogo Ernst Grosse, que introduce a Bissier en el arte del este asiático.
1920. Primera exposición individual en el Kunstverein de Friburgo.
1922. Matrimonio con la tejedora Lisbeth Hofschneider.
- 1922-33. Diferentes exposiciones individuales y participación en exposiciones colectivas por Alemania.
1923. Exposición en la Kunsthaus de Zurich.
1928. Medalla de oro de Düsseldorf. Gran adquisición del estado prusiano. Premio de pintura en la exposición de la Liga de artistas alemanes en Hannover.
1929. Comienzo de la amistad con Willi Baumeister. Paso progresivo a la pintura abstracta.
- 1929-33. Actividad docente en la Universidad de Friburgo (dirección de la clase de pintura).
1930. Viaje a París. Encuentro con Brancusi. Comienzo de las aguadas.
- 1932-47. Casi exclusivamente pintura a la aguada.
- 1933-43. Estrecha amistad con Oskar Schlemmer.
- 1933-45. Ninguna posibilidad de exponer.
1934. Destrucción de la obra completa en el incendio de la Universidad de Friburgo y fin de la actividad docente.
- 1935-38. Viaje repetido a Italia.
1939. Traslado de Friburgo a Hagnau junto al Lago de Constanza.
Bocetos para tapices y tejidos manuales (realización de los tejidos: Lisbeth Bissier).
- 1947-54. Monotipias coloreadas, tallas en madera, aguadas.
1953. Paso a la pintura sobre tela (algunas destruidas).
- 1955-56. Comienzo de las *miniaturas* en ténpera al huevo.
1957. Amistad con Hans Arp. Estancia en Tourette-sur-Loup (Francia meridional). Desde otoño de 1957 estancia anual en el Tesino.
1958. Primera gran exposición retrospectiva en la Kestner-Gesellschaft de Hannover, que a continuación se mostró en Duisburg, Hagen, Bremen y Ulm. A partir de entonces creciente reconocimiento internacional. Participación en la XXIX Bial de Venecia.
1959. Premio Cornelius de la ciudad de Düsseldorf. Participación en la Documenta II, Kassel. Amistad con Ben Nicholson.
- 1959-60. Pinturas murales para la Universidad de Friburgo. Exposición retrospectiva en Gemeente-Museum, La Haya.
1960. Exposición extraordinaria en la XXX Bial de Venecia y Premio del Museo de São Paulo. Premio del Arte de la Ciudad de Berlín. Primera exposición en París y Londres.
1961. Exposición extraordinaria en la VI Bial de São Paulo. Distinguido con el Premio conmemorativo del décimo año de celebración de la Bial. Miembro de la Academia de las Artes de Berlín. Miembro de honor de la Academia de Arte de Nürenberg. Traslado de Hagnau a Ascona. Amistad con Mark Tobey. Primera exposición en la Galería Léfèvre de Nueva York. Exposición retrospectiva en el Palais des Beaux-Arts, Bruselas.
1962. Exposición retrospectiva en el Kunstverein de Hamburgo, que posteriormente se mostró en Ulm, Stuttgart, Wuppertal, Mannheim y Friburgo. Premio de la Crítica de Arte belga.
1963. Exposición retrospectiva completa en el Institute of Contemporary Art en Boston, que posteriormente se mostró en Chicago, Detroit, Nueva York y Los Angeles.
1964. Participación en la Documenta III, Kassel. Gran Premio de Arte del estado federal Nordrhein-Westfalen.
1965. Muere el 18 de junio en Ascona.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

131. 24. Febrero 65, 1965

1920. Kunstverein de Friburgo
1923. Kunsthaus de Zurich.
Galería de arte de Ludwig Schames, Frankfurt.
1929. Augusteum, Oldenburg.
1947. Galerie Hermann, Stuttgart.
De esta aparecieron: Kurt Leonhard, Julius Bissier, Stuttgart 1948 (manuscrito impreso con 10 fotografías).
1950. Galerie Ruhstrat, Hamburgo.
1951. Kunstverein, Friburgo (con Max Bill y Georges Vantongerloo).
Catálogo con texto de Julius Bissier: *Sobre el arte*.
Galería Ralfs, Braunschweig.
Zimmergalerie Franck, Frankfurt.
1952. Estudio de Arte Moderno, Wuppertal.
1953. Galería Probst, Manneheim.
Galerie du Theatre en el Central, Zurich. Catálogo con reproducción del texto de Julius Bissier: *Sobre el arte*.
1954. Märkisches Museum, Witten en el Ruhr. Catálogo con prólogo de Wilhelm Nettmann y texto de Julius Bissier.
Kunstverein Freiburg. Catálogo con prólogo de Siegfried E. Bröse y poema de Julius Bissier.
1956. Castillo Arbon, Arbon, Suiza (con Hans Arp).
Hoja plegable.
Zimmergalerie Franck, Frankfurt.
1958. Kunstverein Freiburg (con Jürg Spiller). Catálogo con prólogo de Siegfried E. Bröse
Sociedad Kestner, Hannover. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
Primer retrospectiva amplia, de la que en 1959 se hicieron cargo: el Museo Municipal de Duisburgo, el Karl-Ernst-Osthaus-Museum de Hagen, la Kunsthalle de Bremen y el Museo de Ulm.
Galerie d'Aujourd'hui, Bruselas.
1959. Galería St. Stephan, Viena.
Galería Charles Lienhard, Zurich. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
1960. Gimpel Fils Gallery, Londres. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
XXX Bienal de Venecia, pabellón alemán.
Prólogo de Hans Konrad Röthel en el catálogo de la Bienal.
Galería La Loggia, Bolonia. Hoja plegable.
Galerie Daniel Cordier, París. Catálogo con prólogo de Marcel Brion.
1961. Palais des Beaux-Arts, Bruselas. Catálogo con prólogo de Willi Grohmann.
Bezalel National Museum, Jerusalén. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
VI Bienal de São Paulo: Exposición extraordinaria de Julius Bissier. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
Léfévre Gallery, Nueva York. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
1962. Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro.
The Park Lane Buffalo, N. Y. (con Paul Klee). Hoja plegable.
Galería Beyeler, Basilea. Catálogo con textos de Julius Bissier.
Kunstverein de Hamburgo. Catálogo con prólogo de Herbert Péé. Esta exposición fue acogida por el Museo de Ulm, la galería estatal de Stuttgart, Von der Heydt-Museum de Wuppertal, la Kunsthalle de Mannheim, el Augustiner Museum de Friburgo.
1963. Léfévre Gallery de Nueva York. Catálogo con prólogo de John Léfévre.
Gimpel Fils Gallery, Londres. Catálogo.
Museo de Arte de St. Gallen (con Arp, Nicholson, Tobey y Valenti). Catálogo.
Galería Beyeler, Basilea (con Arp, Nicholson y Tobey). Catálogo con textos de Julius Bissier.
Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts. Catálogo con prólogo de Sue M. Thurmann.
Esta exposición fue acogida en 1963/64 por: The Arts Club of Chicago, The Detroit Institute of Arts, Munson-Williams-Proter Institute Utica, N. Y., U.C.L.A. Art Galleries, Los Angeles.



52. 25. Abril 58 H, 1958



56. 29. Septiembre 58, 1958



1964. Galería Stangl, Munich. Catálogo con prólogo de Doris Schmidt.
Paula Johnson Gallery, Nueva York.
Galería La Medusa, Roma. Catálogo.
1965. Léfèvbre Gallery, Nueva York y Fort Worth Art Center, Fort Worth, Texas. Catálogo con prólogo de Erhart Kästner.
R. N. Ketterer, Campione, Suiza. Catálogo.
American Art Gallery, Kopenhagen. Catálogo.
Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. Catálogo con prólogo de Douglas Hall.
1966. Toninelli Arte Moderna, Milán. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
Galería La Bussola, Turín.
Gimpel & Hanover Galerie, Zurich. Catálogo.
Museo de Ulm, Ulm (tapices de Lisbeth y Julius Bissier). Catálogo con prólogo de Herber Pée.
Galerie Alice Pauli, Lausanne. Al mismo tiempo exposición de los Tapices de Lisbeth y Julius Bissier. Catálogo con prólogo de André Kuenzi.
Léfèvbre Gallery, Nueva York. Tres exposiciones: Drawings and Brushdrawings 1935-1964, Monotypes, Miniatures. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
1967. Galerie Stangl, Munich.
Catálogo con textos de Julius Bissier.
- 1967-1968. Museo de Arte de Winterthur y Casa de Arte de Aargau. Catálogo con prólogo de Manuel Gasser.

1968. San Francisco Museum of Art y The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Catálogo con prólogo de Thomas M. Messer. Esta exposición fue acogida en 1968/69 en: The Phillips Collection, Washington, D. C., Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh, Dallas Museum of Fine Arts.
1969. Léfèvbre Gallery, Nueva York. Catálogo con prólogo de Elisabeth Stevens.
1970. Kunstverein de los estados del Rin y Wesfalia, Düsseldorf. Catálogo con prólogo de Karl Heinz Hering. Esta exposición es la primera del «Legado Julius Bissier» a la Colección de Arte de Nordrhein-Westfalen. Catálogo con prólogo de André Kuenzi.
1971. Kunst und Kunstgewerbeverein, Pforzheim. Sociedad-Overbek, Lübeck.
Galería Stangl, München. Catálogo con prólogo de Doris Schmidt.
Léfèvbre Gallery, Nueva York. Catálogo con prólogo de John Canaday.
1972. Galería en el Taxis-Palais, Innsbruck.
1973. Kunstverein, Friburgo.
Galería Artel, Ginebra.
1974. Galería Nacional Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín. Catálogo con prólogo de Werner Haftmann.
Léfèvbre Gallery, Nueva York. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.

1975. Galería Claude Bernard, París. Catálogo con prólogo de Jean Leymarie.
1976. Galerie Alice Pauli, Lausanne. Catálogo con prólogo de André Kuenzi.
1977. National Gallery of Ireland, Dublin. Catálogo con prólogo Werner Schmalenbach y Peter Cannon-Brookes. Esta exposición fue acogida por: City Museum and Art Gallery, Birmingham; Graves Art Gallery, Sheffield.
1978. Léfèvbre Gallery, Nueva York. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach.
- 1978-1979. Museo de Arte Moderno, ciudad de Méjico. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach. Esta exposición fue acogida en: Museo de Arte Moderno, Bogotá; Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo; Museo de Arte Contemporáneo, Caracas.
- Casa de Arte, Munich. Catálogo con prólogo de Werner Schmalenbach. Esta exposición fue acogida por el Kunstverein Ludwigshafen y por el Museo del Arte e Historia del Arte del estado de Westfala de Münster.
1980. Galería Alice Pauli, Lausanne. Kunstverein, Braunschweig. Catálogo con prólogo de Jürgen Schilling.
1981. Augustinermuseum, Friburgo. Catálogo con prólogo de Hans H. Hofstätter.
1982. Galería Wittrock, Düsseldorf. Catálogo con prólogo de Anne Röver.
1984. Fundació Joan Miró. Barcelona
- 1984-5. Fundación Juan March. Madrid

68. 18.II.61 Wu, 1961



BIBLIOGRAFÍA (Monografías)

Kur Leonhard. Julius Bissier, Stuttgart 1947

Werner Schmalenbach. Julius Bissier, Farbige Miniaturen, Munich 1960 (Piper-Bücherei Nr. 145).

Werner Schmalenbach. Bissier, Stuttgart 1963 (Reihe Kunst heute 2).

Dora Vallier. Julius Bissier, Tuschen 1934-1964, Stuttgart 1965.

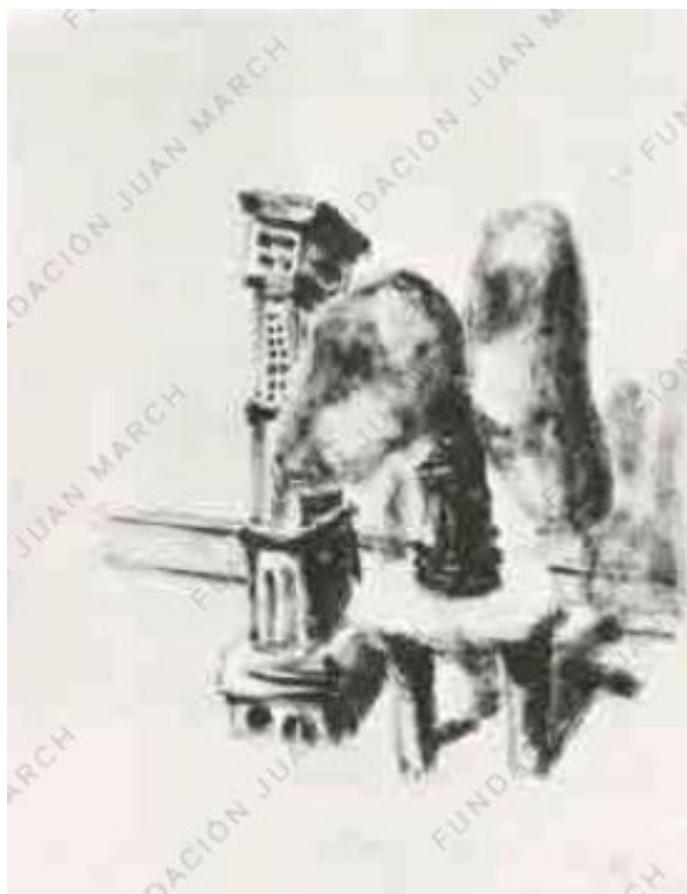
Werner Schmalenbach. Julius Bissier, Colonia 1974 (con bibliografía detallada)

Werner Schmalenbach. Julius Bissier, Tuschen und Aquarelle, Berlín 1978.

CATÁLOGO

TINTAS CHINAS:

- 1 Vasijas I 34, 1934
17,5 × 25 cm.
- 2 Símbolo de unidad masculino-femenino, 1934
24,5 × 16,6 cm.
- 3 M+W, 1934
24,4 × 17,3 cm.
- 4 28.2.35, 1935
19,8 × 31,3 cm.
- 5 Cobertizos en Friburgo, Febrero 35, 1935
15,5 × 24,5 cm.
- 6 Asís 35/III, 1935
19,2 × 24,8 cm.
- 7 Birnau 7.7.35, 1935
19 × 25 cm.
- 8 8.7.35 Maurach, 1935
17 × 25,5 cm.
- 9 4.8.35, 1935
20,4 × 31,1 cm.
- 10 Corales 10.8.35, 1935
20,1 × 31 cm.
- 11 Cepo + fragmentos de huesos, 1935
23 × 30,9 cm.
- 12 Fragmentos de la catedral de Friburgo, 1935
23,5 × 31 cm.
- 13 Residuos, 1935
35,2 × 25,2 cm.
- 14 Penetración, 1936
24 × 15,3 cm.
- 15 Marzo 36, Altmühltal, 1936
24,8 × 19 cm.
- 16 1936
16,3 × 25,2 cm.
- 17 Fruto II, 1937
25 × 18,7 cm.



13. Residuos, 1935

18 Signo unitario masculino-femenino 37, 1937
25 × 16,7 cm.

19 Telúricos hasta lunar (Bachofen)
37/38, 1937/38 25 × 17,2 cm.

20 Tras la fecundación, 1938
25,1 × 17,2 cm.

21 Nido en el zarzal, 1938
63 × 47 cm.

22 Esplendor en la ostentación II, 1938
62,5 × 48 cm.

23 Símbolo uterino, 1938
25 × 16,1 cm.

24 Cista, 1938
24 × 15,8 cm.

25 Arcaico de Oknos el tranzador
de cuerda, 1938 28,3 × 20,2 cm.

26 Motivo arcaico gemelo, 1938
48 × 62,5 cm.

27 Corte a través de cazoletas de
adormidera, c. 1938 27,9 × 19,5 cm.

28 Signo unitario masculino-femenino
38.3, 1938 17 × 25,1 cm.

29 Penetración, 1939
15,9 × 23,9 cm.

30 Vaina, 1939
62 × 48 cm.

31 Contrastes, 1941
15,9 × 23,9 cm.

32 Contraste amenazado + preservado, 1943
24 × 31,8 cm.

33 Dos formas diagonales, 1945
48 × 62,5 cm.

34 Dos caracteres vegetales, 1946
15,8 × 23,9 cm.

35 Cuadrado y triángulo 4.10.48, 1948
48 × 63 cm.

36 30.12.48, 1948
48 × 62,5 cm.

15. Marzo 36, Altmühltal, 1936



37 Dos divergentes, 1949
47,7 × 63 cm.

38 Ondulado y ángulos II, 1949
48 × 62 cm.

39 29.4.54, 1954
39,1 × 52,2 cm.

40 25.12.55, 1955
49 × 62,2 cm.

41 7.6.56, 1956
24,8 × 31,2 cm.

42 30 Julio 57, 1957
48,5 × 61,7 cm.

43 15.X.57, 1957
48,5 × 62 cm.

44 13.XI.57 I, 1957
48,3 × 61,9 cm.

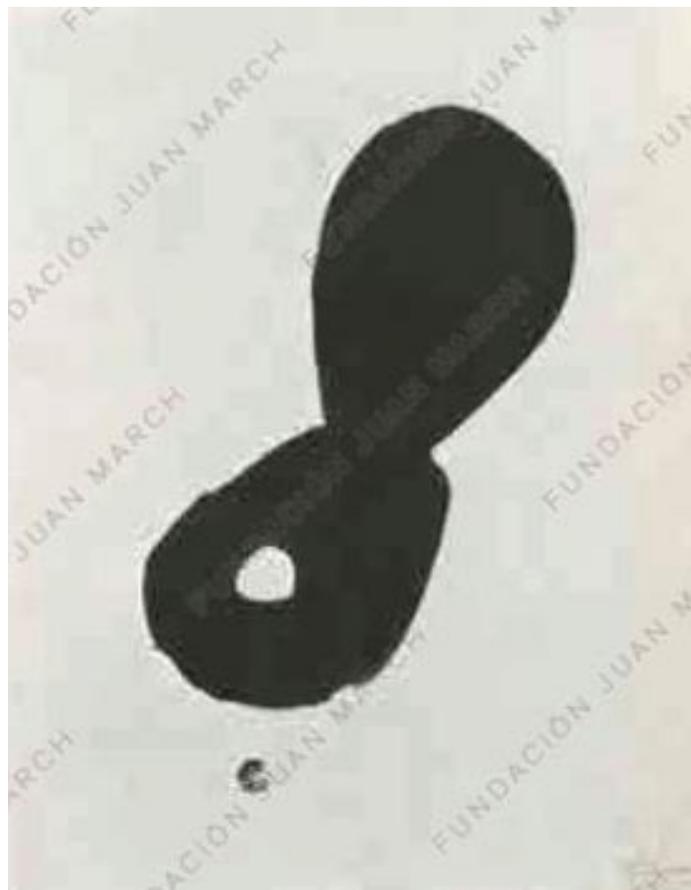
45 6.1.58, 1958
58,5 × 62 cm.



30. Vaina, 1939

- 46 8.III.58, 1958
48,2 × 61,7 cm.
- 47 20.3.58 Silenzcius, 1958
39,3 × 52,8 cm.
- 48 29 Marzo 58.2, 1958
39,5 × 52,5 cm.
- 49 8.4.58, 1958
39,5 × 52,7 cm.
- 50 19.4.58, 1958
39,5 × 52,7 cm.
- 51 24.4.58, 1958
39,8 × 52,6 cm.
- 52 25 Abril 58 H, 1958
39,5 × 52,5 cm.
- 53 7 Mayo 58, 1958
39,5 × 52,5 cm.
- 54 18 Mayo 58.2, 1958
39,5 × 52,5 cm.
- 55 10 Junio 58, 1958
39,5 × 52,3 cm.
- 56 29 Septiembre 58, 1958
39,5 × 52,5 cm.
- 57 2 Octubre 58/II, 1958
39,5 × 52,4 cm.
- 58 2 Octubre 58 III, 1958
39,5 × 52,3 cm.
- 59 12.XI.58 G, 1958
39,5 × 52,5 cm.
- 60 24 Noviembre H.58, 1958
39,5 × 53 cm.
- 61 11 Febrero 59, 1959
19,6 × 26,1 cm.
- 62 24.II.59, 1959
39,1 × 52,2 cm.
- 63 13.5.59, 1959
48,8 × 62,4 cm.
- 64 18 Septiembre 59, 1959
48,8 × 62,2 cm.

- 65 27.9.59 G, 1959
24,8 × 31,2 cm.
- 66 5 Abril 60.11, 1960
39,4 × 52,4 cm.
- 67 18 Febrero 61 Wa, 1961
39,2 × 52,5 cm.
- 68 18.II.61 Wu, 1961
39,3 × 52,6 cm.
- 69 4.III.61 gi, 1961
38,5 × 44 cm.
- 70 31.5.61, 1961
19,7 × 26,6 cm.
- 71 20.6.61 7, 1961
48 × 64,7 cm.
- 72 9.8.61 L, 1961
38,5 × 52,2 cm.
- 73 15 Agosto 61, 1961
48 × 64,5 cm.
- 74 29 Agosto 61, 1961
49,7 × 64,7 cm.
- 75 8 Abril 62 p, 1962
24,7 × 31 cm.
- 76 H. 5.8.62 pu, 1962
48 × 64,8 cm.
- 77 A. 6.11.62 8, 1962
48,7 × 62,2 cm.
- 78 2.1.63 1, 1961
38,4 × 52,4 cm.
- 79 4.1.63, 1963
38,4 × 52,3 cm.
- 80 A 24.1.63 a, 1963
38,5 × 52,5 cm.
- 81 6 Abril 63 go, 1963
23,9 × 31,9 cm.
- 82 A 30.6.63 b, 1963
39,1 × 52,2 cm.
- 83 63 ma J B, 1963
24,7 × 31,9 cm.
- 84 H. 27.3.64, 1964
24 × 31,9 cm.



26. Motivo arcaico gemelo, 1938

ACUARELAS Y TÉMPERAS

- | | | | |
|----|---|-----|---|
| 85 | 22.XI.56, 1956
Témpera
15 × 24,4 cm. | 98 | Rocno 17.X.59 Ga, 1959
Témpera
21,5 × 25,7 cm. |
| 86 | 28.XI.56, 1956
Témpera
15 × 27 cm. | 99 | 6. Abril 60 p, 1960
Témpera
18,1 × 21,3 cm. |
| 87 | 21.10.57, 1957
Témpera
19 × 21 cm. | 100 | Monti 60.59, 1960
Témpera
19,2 × 21,8 cm. |
| 88 | 7 Julio 58, 1958
Acuarela
16,7 × 24,5 cm. | 101 | Monti 60.79.A, 1960
Acuarela
18,8 × 24,2 cm. |
| 89 | Ascona 6. Octubre 58, 1958
Témpera
24 × 25,5 cm. | 102 | Monti 60.92, 1960
Témpera
20,3 × 25,2 cm. |
| 90 | 8 Octubre. 58 Ascona, 1958
Témpera
17,5 × 26,8 cm. | 103 | 19 Septiembre 60 E, 1960
Acuarela
18 × 26,7 cm. |
| 91 | 13.4.59, 1959
Témpera
24 × 23,5 cm. | 104 | 22 Mayo 61, 1961
Témpera
43,5 × 48,5 cm. |
| 92 | 22 Julio 59 H, 1959
Témpera
13,5 × 20,7 cm. | 105 | 4 Junio 61. Ma, 1961
Témpera
22 × 33,3 cm. |
| 93 | 29 Julio RI 59, 1959
Témpera
19,5 × 25,2 cm. | 106 | 14 Julio 61, 1961
Témpera
44 × 51 cm. |
| 94 | 30 Julio 59, 1959
Témpera
20,3 × 22,9 cm. | 107 | Rondine 8 oc. 61 my, 1961
Témpera
13,5 × 24,2 cm. |
| 95 | 5./6. Agosto 59M, 1959
Témpera
17,5 × 24,2 cm. | 108 | Rondine 24. Enero 62, 1962
Témpera
22 × 27,5 cm. |
| 96 | 14 Septiembre 59 Mona, 1959
Témpera
18,6 × 24,5 cm. | 109 | 2 Febrero. 62 A, 1962
Témpera
19,5 × 25 cm. |
| 97 | 20 Septiembre 59 MX, 1959
Témpera
18,7 × 24,2 cm. | 110 | 24.5.62 K, 1962
Acuarela
16,7 × 23,9 cm. |

- 111 Ca Rondine, 21.5.62 P, 1962
Témpera
17,6 × 23,7 cm.
- 112 C. Rondine, 28.6.62, 1962
Témpera
20,3 × 21,3 cm.
- 113 23 Julio 62, Ca Rondine, 1962
Témpera
45,2 × 59 cm.
- 114 A 24 Julio 62, 1962
Acuarela
45 × 56 cm.
- 115 A 28 Julio 62, 1962
Acuarela
46 × 56 cm.
- 116 A 30 Septiembre 62.2 semáforo oscuro, 1962
Témpera
17,1 × 26,6 cm.
- 117 A. 12 Octubre 62, 1962
Témpera
19,6 × 26,3 cm.
- 118 A. 18.10.62, 1962
Acuarela
24,5 × 30,8 cm.
- 119 A. 31.10.62, 1962
Acuarela
24 × 31,1 cm.
- 120 A 4. Noviembre 62, 1962
Témpera
21,6 × 28,8 cm.
- 121 A 20.3.63, 1963
Témpera
18,7 × 26,4 cm.
- 122 A 18.4.63, 1963
Acuarela
17,3 × 24 cm.
- 123 H 31.4.63, 1963
Acuarela
18,1 × 24,8 cm.
- 124 H 25.5.63 g, 1963
Acuarela
14,4 × 24,3 cm.
- 125 A. 27.6.63, 1963
Acuarela
25 × 30 cm.
- 126 12. Febrero 64, 1964
Acuarela
16 × 24,1 cm.
- 127 A. 12 Febrero 64, 1964
Témpera
40,2 × 50 cm.
- 128 H. O. Sta. 26.9.64, 1964
Acuarela
24,8 × 31,5 cm.
- 129 10. Enero 65, 1965
Témpera
19,3 × 27,9 cm.
- 130 13. Enero 65, 1965
Acuarela
16 × 20 cm.
- 131 24. Febrero 65, 1965
Acuarela
24,3 × 31 cm.
- 132 11. Junio 65 g, 1965
Témpera
18 × 18 cm.
- 133 15.6.65, 1965
Acuarela
10,9 × 14,9 cm.

Arte Español Contemporáneo, 1974 *(Agotado)*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 *(Agotado)*.

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

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

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

Arte Español Contemporáneo, 1978 *(Agotado)*.

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

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

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

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

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 *(Agotado)*.

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

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 *(Agotado)*.

Minimal Art,
con textos de Phyllis Tuchman, 1981

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

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

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

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 *(Agotado)*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Joseph Cornell, 1984, con textos de Fernando Huici.

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



JULIUS BISSIER. FUNDACION JUAN MARCH. MADRID, 1984. 1985