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

RICHARD DIEBENKORN

1991

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

Whitechapel Art Gallery, London
Fundación Juan March, Madrid
Frankfurter Kunstverein

RICHARD

DIEBENKORN

RICHARD DIEBENKORN

Fundación Juan March

RICHARD DIEBENKORN

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Exposición organizada por la
Whitechapel Art Gallery de Londres
en colaboración con la Fundación Juan March de Madrid
y el Frankfurter Kunstverein.

Whitechapel Art Gallery, Londres
4 Octubre – 1 Diciembre 1991

Fundación Juan March, Madrid
10 Enero – 8 Marzo 1992

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main
28 Marzo – 31 Mayo 1992

Personas y entidades colaboradoras en la exposición

Albright-Knox Art Gallery
The Brooklyn Museum
The Carnegie Museum of Art
Grand Rapids Art Museum
Milwaukee Art Museum
Neuberger Museum
The Oakland Museum
San Francisco Museum of Modern Art
The University of Arizona Museum of Art
Yale University Art Gallery

Acquavella Contemporary Art, Inc
Sr. y Sra. Harry W. Anderson
Gretchen y John Berggruen
Colección Michael y Dorothy Blankfort
Sr. y Sra. Richard Diebenkorn
Craig y Janet Duchossois
Lenore S. y Bernard A. Greenberg
Sr. y Sra. Graham Gund
Sr. y Sra. Richard McDonough
Byron R. Meyer
Sr. y Sra. Gifford Phillips
The Reader's Digest Association, Inc
Sr. y Sra. Lawrence Rubin
Legados de los nietos de Sarah Campbell Blaffer
Colección Familia Schorr
Rita y Toby Schreiber
Joan y Jerry Serchuck

Colecciones particulares

Fundación Juan March

ÍNDICE

8

PRESENTACIÓN

11

LA FIGURA Y EL PAISAJE

John Elderfield

35

OBRAS REPRODUCIDAS

137

BIOGRAFÍA

EXPOSICIONES MÁS DESTACADAS

BIBLIOGRAFÍA MÁS IMPORTANTE

151

CATÁLOGO DE OBRAS

Fundación Juan March

Fundación Juan March

La presente exposición, que permite contemplar un amplio panorama (1949-1985) de la obra de Richard Diebenkorn, ha sido organizada por la Whitechapel Art Gallery de Londres, en donde acaba de ser exhibida, la Fundación Juan March y el Kunstverein de Frankfurt, donde será presentada a partir del próximo mes de abril.

En la organización de esta exposición han participado muy activamente el propio artista y su mujer, Phyllis, así como sus hijos, Christopher Diebenkorn y Gretchen Grant, a quienes agradecemos su generosa y eficiente colaboración, sin la cual no hubiera sido posible esta muestra.

La Fundación Juan March desea resaltar también la colaboración de Catherine Lampert y Paul Bonaventura, directivos de la Whitechapel Art Gallery de Londres, así como de Peter Weiermair, Director del Kunstverein de Frankfurt. También deseamos agradecer la colaboración de John Elderfield, Director del Departamento de Dibujos y Grabados del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por su ensayo, así como la ayuda de Lawrence Rubin, de la Sra. Carol Corey, del resto del equipo de la Galería Knoedler de Nueva York, y la valiosa contribución del Sr. Nordland, estudioso de la obra de Richard Diebenkorn.

Finalmente, nuestro reconocimiento a todos los coleccionistas, museos y galeristas que han tenido la generosidad de prestarnos sus valiosas obras para esta exposición.

A todos, nuestro agradecimiento.

Fundación Juan March, Madrid. Enero, 1992

Fundación Juan March

LA FIGURA Y EL PAISAJE

John Elderfield

Fundación Juan March

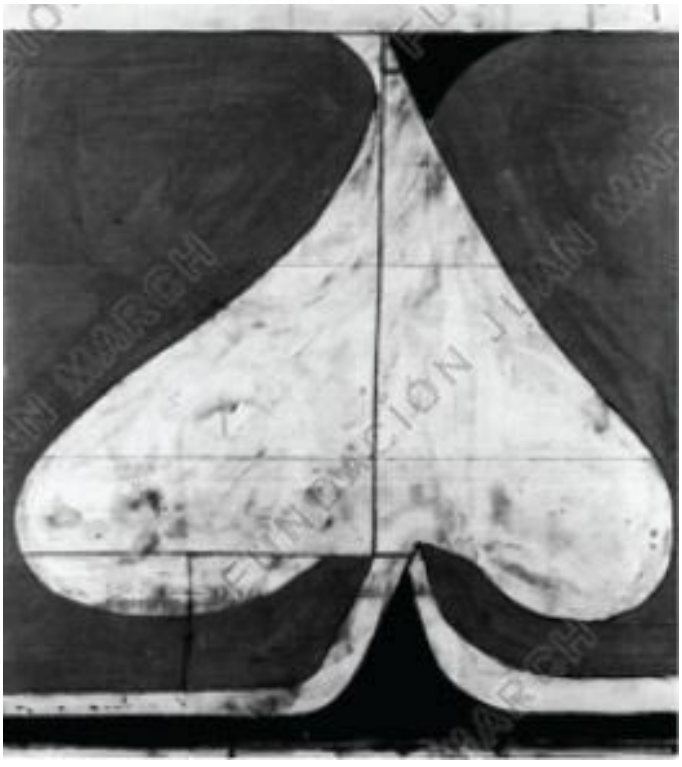


FIG. 1
Untitled # 14 (Sin título # *14)* 1981
71.1 x 63.5 cm (28 x 25 in)
Gouache y lápiz sobre papel
Colección Sra. Wellington Henderson

'ME INTERESA EL HECHO', dice Diebenkorn, 'de que las diferentes formas que utilizan los pintores, como el paisaje, la naturaleza muerta o la figura, aportan calidades muy distintas'. Y después añade: 'Pero en estos tiempos hay todavía otra opción: la de no representar nada, que aporta a su vez otras muchas cosas'.

* * *

Un óleo se empieza sin tener necesariamente nada en la cabeza. Los cuadros surgen de una experiencia ('de un estado de ánimo, de una relación con las cosas o las personas, de una completa impresión visual', dice Diebenkorn). Debe haber algo específico, aunque se presente de modo general. Para cada pintura en concreto debe haber algo concreto, desconocido, que se debe pintar, aunque sólo podamos saber lo que es una vez terminada la pintura. Y, por supuesto, sólo la originalidad de la pintura terminada nos mostrará si su concepto estaba verdaderamente en lo desconocido.

Si los cuadros de Diebenkorn son figurativos o abstractos, es algo que afecta necesariamente a la encarnación de su experiencia. El tipo y calidad de esas experiencias serán distintos en sus dos formas de pintar. Sin embargo, no lo serán en la medida en que la figuración se reserva exclusivamente para ciertas experiencias y la abstracción para otras.

Dentro de las obras figurativas de Diebenkorn, los diferentas tipos y calidades de su experiencia proceden de su confrontación con distintos asuntos o distintas formas (cómo describe el artista el paisaje, la naturaleza muerta y la figura), mezclando adecuadamente el asunto del cuadro con la realización pictórica requerida. Si esto es verdad, surge una cuestión: ¿Son las cualidades y experiencias que surgen de estas distintas formas tan distintas de las que surgen de la abstracción? ¿O hay una jerarquía de experiencias que se une a otra de géneros, que sitúa en la cumbre sólo la experiencia comprensible mediante la abstracción? Puede parecer que el artista sugiere esto último cuando dice que 'el desarrollo normal y tradicional de un pintor se hace a través de la naturaleza muerta, en principio pintando objetos, después paisajes y después figuras. Más allá está el espacio, el estado de ánimo y la luz... de los que me aparta la figura'. Diebenkorn hizo este comentario en la época de su primera exposición de las pinturas abstractas de Ocean Park, en 1968. Parece razonable pensar que estas pinturas (cat. 37-52) proporcionan una evocación más expansiva y generalizada de la naturaleza como campo o continuum que las figurativas (cat. 14-36) que las precedieron.

Pero si las pinturas de Ocean Park desbloquearon los límites que le imponían al artista sus pinturas con figuras, como dice el propio Diebenkorn, ¿no las acerca más a sus paisajes su visión de la naturaleza como un continuum, un campo, más bien que un conjunto de objetos (p.e. cat. 21)? Muchos críticos las consideran paisajes. ¿No marca, pues, el orden de los distintos géneros que cita Diebenkorn, que son el desarrollo tradicional normal de un pintor, la alternancia entre la pintura de objetos y de continuum, es decir, naturaleza muerta, paisaje, figura y abstracción? No es una jerarquía de géneros, sino una dialéctica que va desde la absorción de las formas y cuerpos que interrumpen el campo visual hasta la absorción del propio campo visual y su continuidad.

Incuestionablemente, los distintos géneros aportan distintas cualidades y la división general que acabamos de hacer ofrece una visión simplificada de los mismos. Tan simplificada que elimina toda cualificación interesante que, en el caso de Diebenkorn, nos acerca más a las distintas clases de experiencia que ofrecen sus pinturas. He aquí algunas.

* * *

Fundación Juan March

Diebenkorn es un pintor modernista; por tanto, todo lo que pinta es un continuum. Incluso los motivos más individualistas y aislados que nos ofrece, ya sean amapolas en un vaso (cat. 30), los meandros de una carretera (cat. 32), una mano que descansa sobre la mesa (cat. 17) o una forma en diagonal que flota sobre una de las pinturas de Ocean Park (cat. 50; ejemplos que cubren los cuatro géneros), incluso formas como éstas, digo, no están verdaderamente aisladas, sino que se dibujan en la geometría de la superficie y su continuidad, formando un plano uniforme y resistente sobre el que descansa la pintura y que se detecta a través de todas ellas. A este respecto, las pinturas de Ocean Park representan el climax de sus logros. La geometría de su composición incluye intrínsecamente sus componentes y la reticencia de su factura sirve así a la fusión de los mismos. Es en su continuum, más que en sus partes, donde estas pinturas nos hablan del mundo exterior.

Sin embargo, en la serie Ocean Park hay algunas obras extraordinariamente compartimentadas (p.e. cat. 39) que no son más continuas que las anteriores pinturas figurativas. Durante el período de esta serie hay otras obras (entre ellas, los palos y picos de principios de los años 80) que son tan discontinuas como quiere Diebenkorn (Fig. 1). Su imaginería se ajusta cuidadosamente al borde del marco y el brillo del blanco del fondo (están pintadas casi todas sobre papel couché) las ilumina uniformemente. Pero, por esa misma razón, pueden ser abrasivamente icónicas. Por eso es erróneo asociar la abstracción per se a su calidad de continuas.

Esta dificultad se puede solventar, en el caso de los palos y picos, diciendo que en realidad no son abstractas porque son icónicas. Pero ¿qué sucede con la obra que queda entre éstas y las más clásicas de Ocean Park? Diebenkorn dice que él 'siempre oscila entre la desnuda sencillez y un intento de captar lo incidental'. Y que, por un lado, está el contenido que depende de los 'signos, símbolos, funciones figurativas u otras gestaciones' y, por otro, el que depende de las 'relaciones espaciales sin elaborar'. Esta distinción es útil porque supera la distinción entre la pintura abstracta y la figurativa. Sin embargo, al hacerlo suscita nuevos problemas que resultarán más útiles incluso que su propia formulación.

Sin embargo y por el momento, en vez de figurativismo o abstracción vamos a hablar de las partes y del todo de las pinturas, ya sean de una u otra clase. Las referencias que nos ofrecen las partes (los símbolos, detalles incidentales, etc.) tienden a ser más específicas que las que nos proporciona el todo, o más próximas a un significado específico. Diebenkorn habla de símbolos que llevan una carga emocional, de la metáfora que implica algo lleno de significado, a punto de explotar. Por supuesto, no todas las partes de una pintura nos hablan de ese modo. Esto es evidente en la pintura abstracta: si el trabajo es verdaderamente continuo, probablemente ninguna parte del mismo nos habla así. En cuanto a sus obras figurativas, el artista observa que la actividad de su pintura, en alguna parte del cuadro, podría no ser ni mucho menos figurativa, sino abstracta: no todas las zonas de la superficie del cuadro se derivan de su coincidencia con la realidad exterior y de su ajuste con las zonas vecinas. Por momentos se olvida de la realidad externa y sólo quedan las relaciones internas en el cuadro. Por lo menos, conscientemente. Así como en los cuadros abstractos, los figurativos se refieren también a la realidad exterior como un todo, mientras que algunas partes de los mismos no se refieren específicamente a esa realidad.

De vez en cuando alguna zona de la superficie no se localiza por el mero hecho de que Diebenkorn haya

Fundación Juan March

FIG. 2
View from Studio, Ocean Park
(Vista desde el estudio, Ocean Park) 1978
56.3 x 76.1 cm (22 x 30 in)
Carboncillo sobre papel
Colección Chris J. Diebenkorn

Fundación Juan March

FIG. 3
Tomato and Knife (Tomate y cuchillo) 1963
14.3 x 20 cm (5⅝ x 7⅞ in)
Oleo sobre tela
Colección Fundación Santa Cruz Island

Fundación Juan March

pintado algo en ella. El artista dice: 'En mis naturalezas muertas he encontrado que puedo decir qué objetos son importantes para mí a través de lo que tiende a permanecer en el cuadro a medida que se desarrolla'. (Ver cat. 14, 30.) Además pinta componentes de las otras clases de pintura (paisajes, figuras y abstractos), pero el mecanismo de irse apartando gradualmente de lo que le parece menos importante es intrínseco a sus naturalezas muertas.

En la interpretación de Diebenkorn la naturaleza muerta resulta así un ejemplo de su visión de pintor, es decir, del proceso de improvisación al pintar. Lo que describe al pintar una naturaleza muerta es, en efecto, el proceso de concentrar experiencias a partir de experiencias generales, de crear una intensa unidad de la que ha quitado todo lo que no es imprescindible, porque sentía que había que quitarlo. Un paisaje y un interior con figuras se crean de modo similar, pero no son tan paradigmáticos de este proceso como lo es la naturaleza muerta. El paisaje es demasiado y demasiado distante; la figura, una sola y demasiado cercana. Además tienen sus propias cualidades que pertenecen menos al proceso pictórico que a sus opciones experimentales básicas. Al final, todo se puede reducir a paisaje y figura. Si miramos hacia delante, si la abstracción de Diebenkorn está en realidad más allá de lo que consigue con su pintura figurativa, es porque ha logrado una mezcla total de paisaje y figura.

Por supuesto, las partes se deben unir antes de poder eliminar alguna. Este proceso de ensamblaje pertenece también a la naturaleza muerta, pero no es esencial al arte de pintar. Inevitablemente, la pintura incluye actos de acumulación. Pero el acto de componer unidades más grandes y que tengan significado a partir de partes más pequeñas, también con significado, es únicamente tradición de la pintura, sobre todo de la pintura occidental, y no intrínseco a la misma. En realidad es un concepto ajeno a la liquidez de la pintura como medio. Michael Baxandall nos dice que la noción de la composición pictórica fue tomada de frases periódicas. Por tanto puede resultar adecuado pensar en esta característica especial de la pintura en términos de lenguaje escrito, por ejemplo en términos de sintaxis. Pero del mismo modo, y más dentro de este contexto, el ensamblaje compositivo tiene más que ver con la construcción física (un buen número de obras de Diebenkorn en papel son collages).

Dentro del acto de pintar, por tanto, está el mecanismo 'aditivo' del ensamblaje y el 'sustractivo' de la pintura. Pero tenemos que preguntarnos: ¿De qué está hecho el ensamblaje? Si nos olvidamos ahora de la naturaleza muerta, cuyas partes conocemos (Diebenkorn sólo acepta esta opción ocasionalmente), la respuesta es que las partes a ensamblar las proporciona el dibujo. Las piezas individuales que tienen significado en sí mismas se dibujan y se ensamblan en la composición a medida que se van acumulando. Después se quitan algunas. No son tres acciones distintas, independientes. Tampoco su orden es fijo y previsible. Se repiten interminablemente, sin excepcion. Pero conceptualmente Diebenkorn trabaja con partes independientes que tienen significado y las ensambla formando relaciones para crear un todo mayor cuyo propio significado a veces se subsume y siempre se contrapone al significado de las partes. O elimina algunas de éstas para condensar su pintura en un conjunto de partes que se refuerzan entre sí y que forman también un todo más grande. Generalmente hace las dos cosas a la vez.

En efecto, estos dos mecanismos son las dos formas tradicionales de componer lo que Philip

Fundación Juan March

Rawson llama cadenas de cuerpos en el espacio en la pintura pre-moderna: pintar secuencias de formas, a menudo muy complejas pero cada una de ellas de una claridad absoluta, uniéndolas de modo muy coordinado en su continuidad rítmica, como en la obra de Poussin; o velando gran parte del trabajo en un esfumato tonal para suprimir algunas de las secuencias y pintando sólo los volúmenes que componen la secuencia o secuencias principales, como en la obra de Tiziano. Estos métodos pre-modernos debían estar ya en la mente de Kandinsky cuando describió las dos maneras de pasar a la abstracción: desnudar y velar. Diebenkorn hace las dos cosas. Y el modo en que las hace recuerda algo la pintura pre-moderna así como las primeras bases modernas de estos procedimientos.

En la tradición del expresionismo abstracto americano, al que pertenece la obra de Diebenkorn, muchas pinturas expresan su significado casi enteramente en su totalidad. Podemos deleitarnos, y de hecho lo hacemos, con los detalles de un Pollock o un Rothko, pero el encanto está en el fenómeno pictórico. Por tanto, es un encanto reconfortante, nostálgico, más que explosivo. Es un modo crudo de expresarse, y por eso no pretendo decir que estas dos formas de encanto deban estar necesariamente separadas. Sin embargo hay detalles de los que disfrutamos cuando nos acercamos a ellos, que no han llamando nuestra atención. Las pinturas de Diebenkorn, como las de Pollock o Rothko, contienen encantos de esta clase. Por ejemplo, en la serie Ocean Park, sólo un pintor de brocha gorda no disfrutaría con el modo en que la pintura se escapa a menudo de las áreas circunscritas a la que se ha aplicado. Pero también hay detalles en las obras de Diebenkorn que reclaman nuestra atención: aunque no se pueda separar el placer que nos proporcionan del disfrute del fenómeno de pintar, sin embargo lo supera. Podemos saborear y recordar partes de sus cuadros, además del todo. En este aspecto, Diebenkorn es un pintor tradicional.

Pero los detalles que recordamos no son generalmente los básicos, las unidades compositivas individuales, sino grupos de ellas. Puede haber algunos signos o símbolos que llamen nuestra atención, pero sería erróneo deducir de lo que hemos dicho hasta aquí que el significado de la obra de Diebenkorn reside únicamente en las partes de su pintura o en su totalidad. El hecho de que el artista hable de incidencias frente a relaciones no es, estoy seguro, para apoyar esta interpretación. Tampoco lo es mi propia descripción del dibujo como actividad básica que le dé significado. Es cierto que el dibujo puede producir los significados más precisos y particulares, y que algunas de las obras de la serie Ocean Park, por ejemplo, invitan a interpretarlas como una acumulación de significados individuales, contrapuestos a áreas de color que, ajustadas en aras de la unidad, vuelven a asumir los significados aislados relacionado en un todo. En teoría, esto suena totalmente plausible. Y además suceden muchas cosas que llaman también nuestra atención. Incluso me atrevería a ir más lejos y a sugerir que es en estos lugares intermedios, en los que se nos propone la coherencia pero todavía no se nos confirma, en los que las pinturas de Diebenkorn viven sus vidas más privadas y auténticas. En realidad debemos resistirnos a la unidad, a la coherencia relacional total. No hay que tratar de conseguirlo todo a la primera. 'Debéis intentar entenderlo', dice 'y descubrir dónde está la clave'.

Pero debemos tener cuidado de cómo explicamos los significados que nos ofrecen las distintas partes de los cuadros de Diebenkorn, sobre todo en sus pinturas

Fundación Juan March

FIG. 4
Palo Alto Circle (Palo Alto Circle) 1943
51.4 x 41.3 cm (20¼ x 16¼ in)
Oleo sobre tela
Colección Fundación Santa Cruz Island

Fundación Juan March

abstractas. Un día fui con un escritor a la casa del artista cuando vivía en Santa Mónica, al pie de una colina cerca de la carretera de la costa del Pacífico, y subimos hasta Ocean Park, donde tenía su estudio. En el camino surgieron muchos detalles de las pinturas de Ocean Park. No podia imaginar que mi compañero hubiese visto una figura de Degas dibujada en un papel verde y hubiera pensado que la bailarina estaba sentada en el césped. Pero aquí sucedía casi lo mismo: en tanto una zona coloreada sea indivisible de la superficie total, no la representa de modo mimético.

Naturalmente, mucho de lo que vimos durante el trayecto, que Diebenkorn hacía todos los días, está incorporado a las pinturas de Ocean Park. Caminábamos por bandas paralelas de extraordinario brillo: césped, senderos, luego la carretera, más senderos, la playa, el océano y el cielo. El sol, aunque velado por celajes, era intenso, tanto que cuando entramos en el estudio nos pareció que estaba oscuro, pero el resplandor de la luz creaba un vibrato en el interior que hacía que las grandes paredes blancas pareciera como si temblaran. El suelo estaba cubierto de papeles y muy sucio. El polvo colgaba de los rincones y esquinas, suavizándolos.

Por supuesto, todo esto forma parte de las pinturas de Ocean Park, mientras que las pintadas al Norte de California tienden a ser más opacas, de superficie más densa y color más sólido. Algo de esto intuímos aunque no supiéramos dónde fueron pintadas. Pero esta intuición tampoco dura mucho cuando nos ponemos a estudiar estas obras. De hecho, puede que nunca surja a la superficie, sino que permanezca semisumergida. Todo esto no nos impresiona, creo, como algo que necesite explicación o aclaración, algo incompleto porque no está suficientemente especificado. Debemos suponer que el artista hubiera seguido pintando vistas de esta zona si hubiera querido, y a veces lo ha hecho (Fig. 2). Pero las pinturas de Ocean Park no nos impulsan a ser más concretos de lo que ellas mismas son sobre su lugar de origen. Son pinturas concretas, pero no en cuanto a su origen.

Y lo que es más, las pinturas de Ocean Park no sólo nos ofrecen asociaciones de paisajes: Para empezar, casi todas son verticales, pero tambien en sus diferentes partes encontramos referencias físicas que, una vez detectadas, pueden parecer las principales referencias que contienen. Un grupo de líneas paralelas, muchas de ellas pintadas una y otra vez en un tono seco, parecido al gouache, nos dan una imprésion de nervio, de vigor (cat. 42). Las zonas emborronadas, difuminadas, parecen menos ventanas sobre la bruma y más tiras de piel transparente (cat. 44). Todo el cuadro aparece como un contenedor lleno de otros contenedores más pequeños (cat. 46). Y si recordamos sus anteriores pinturas figurativas, veremos el modo en que Diebenkorn habría dibujado el respaldo de una silla o la curva de una cadera, cómo habría compuesto un cuadro haciendo que la espalda de su modelo hiciera este trabajo por él, cómo hubiera superpuesto los contornos de las figuras, fusionándolas, y cómo habría incorporado una gran cantidad de corporeidad en unos pocos trazos paralelos, del espacio paralelo a la superficie del cuadro. Y aunque no conociéramos sus anteriores pinturas figurativas, la experiencia de la figuración, por no hablar de la experiencia de la figura, suscitarían sus propios recuerdos en estas obras abstractas. Nada es concreto, pero todo tiene su referencia. Una razón de que no sea concreto debe ser que lo que parece referirse a la figura, con frecuencia se refiere también al paisaje.

* * *

He dicho antes que Diebenkorn se resiste a toda coherencia relacional. Esto es importante para saber

Fundación Juan March

cómo sus cuadros incorporan su experiencia en las partes y en el todo. Las partes tienen cierta libertad con respecto al todo. Sus pinturas demuestran que trata de ser coherente (probablemente no se quedaría satisfecho si pensara que son incoherentes). Pero me da la sensación de que se retracta casi al llegar al final. Y mi intuición se apoya en su preocupación para no estropear una pintura si trata de arreglar todo lo que parece estar mal. Por eso, parte de su resistencia a la coherencia es una resistencia a acabar.

Ha dicho que se siente molesto por sus errores, que siempre trata de corregirlos, que quiere que todo esté bien. 'Todo, es decir, el color, la forma, el espacio, el dibujo, la composición y el conjunto, todo a la vez'. Pero, precisamente, sus pinturas viven en sus propios errores: en la esplendidez de su desmañado dibujo, en las partes sin acabar, en las que parecen haber sido pintadas cuando el artista no pensaba en lo que estaba haciendo, en su pretendida ofensa al buen gusto y a la sensibilidad.

En la perfección del acabado hay algo muerto. 'No se puede pensar al límite', dice un pintor inglés del XIX. Desde entonces, esta idea ha sido ajena a los modernos, especialmente a los expresionistas abstractos. Diebenkorn expresa su pensamiento porque éste mantiene abierta su pintura para que aparezca, a veces incluso a pesar del esfuerzo del artista por crear el más fino filtro relacional para que no lo haga.

Habrá observadores de su pintura que vean sólo un todo armónico y no lo accidental y lo disonante, apenas admitido, ni cómo una voz, sola en apariencia, es en realidad una rica combinación sinfónica de muchas tendencias contradictorias. Los ojos impacientes e inexpertos verán que algunas de las pinturas de la serie Ocean Park son difíciles de entender, porque no se pueden descifrar coma las anteriores pinturas, que contienen un gran número de referencias analógicas dispuestas en secuencias complejas. Incluso los ojos más expertos y atentos pueden seguir descubriendo nuevas secuencias que anteriormente les pasaron desapercibidas. Pero una vez descubiertas, permanecen. Philip Rawson ha observado, con razón, que dichas pinturas anteriores eran un signo seguro de su maestría. Cuando un cuadro está bien hecho, sus secuencias no se pueden leer arbitrariamente, de un modo distinto en cada lectura, porque están pensadas y presentadas así, incluso con sus aparentes errores. Después de todo, si una pintura sigue hablando como un todo armonioso, eso significa que sus secuencias formales están supersimplificadas y la pintura no estará, probablemente, entre las mejores de Diebenkorn.

Sin embargo, la cuestión de la coherencia es más importante que la de la perfección del acabado, implícita en ella. El acabado no es la intención de una pintura, sino más bien la consecuencia de haber conseguido su intención. O por lo menos, que debería haberlo conseguido. La coherencia puede ser una intención. Esto nos lleva a la diferencia más importante en las pinturas figurativas y abstractas de Diebenkorn: se puede decir que tienen la misma intención. Ahora podemos describirlas tácitamente como de una coherencia relacional casi completa, lo que supone diferencias enormes entre sus pinturas abstractas y las figurativas. En el caso de las primeras, posiblemente podemos considerar que es su única intención, mientras que con las figurativas, no. Tienen además una intención figurativa, y esas dos intenciones chocan.

El choque se ve más claramente en lo que Diebenkorn ha definido como su compromiso con las caras. 'Quiero las dos cosas: una figura con una cara

Fundación Juan March

FIG. 5
 # 3 1948
68.6 x 96.5 cm (27 x 38 in)
Oleo sobre tela
San Francisco Museum of Modern Art.
Donación de Charles Ross

Fundación Juan March

creible, pero también una pintura en la que las formas, incluídas las de la cara, funcionen con toda la potencia que considero como requisito en la obra total'. O sea, que haya un compromiso. 'La cara tiene que perder parte de su personalidad. La primera respuesta para ello tiene que ser relacional... Este compromiso con la terminación de las caras es muy importante... un compromiso que quizá ha socavado a largo plazo mi tendencia figurativa'. Dicho crudamente, la cara está despersonalizada. Las referencias figurativas concretas se pierden por la abstracción relacional. La tendencia figurativa está socavada y Diebenkorn empezó a pintar cuadros en los que la abstracción relacional total fue su única y absoluta intención. Pero no todo es tan sencillo.

Para Diebenkorn, un buen cuadro es una 'obra total'. Dicha obra, que impresiona por su totalidad, su globalidad, tiene 'potencia total'. Esta forma particular de potenciar se deriva del hecho de que nuestra primera respuesta ante la pintura es 'relacional'. Por tanto, para Diebenkorn un buen cuadro es aquel que se nos presenta, en primer lugar, como una combinación de partes tan íntimamente relacionadas entre sí que todas parecen tener la misma importancia hablandonos como un todo.

El efecto instantáneo de la unidad es un objetivo tradicional en los pintores de estudio (mientras que la pintura mural, por ejemplo, no tiene ese objetivo). Puesto que la pintura de Diebenkorn pertenece a la pintura tradicional de estudio, aunque sea abstracta, al menos es una representación del mundo real. La propia noción de unidad es orgánica; la de unidad pictórica, asociada con la pintura de estudio (la unidad de coherencia espacial), es inevitablemente figurativa. La abstracción no altera este planteamiento. Algunas esculturas modernistas abstractas han sido descompuestas a propósito, de modo que sus partes parecen deliberadamente fraccionarias, con el fin de escapar totalmente a lo figurativo. La naturaleza circunscrita intrínsecamente a la pintura, que la fuerza sobre sí misma, parece evitar esta posibilidad. Pero otras esculturas abstractas han sido violentamente obligadas a permanecer sobre sí mismas y escapan a toda figuración excepto la de la forma abstracta. Es más bien la coherencia pictórica tradicional occidental lo que evita que escapen a la figuración. Dado que el objetivo de la abstracción relacional es la unidad pictórica, este objetivo es figurativo.

Sin embargo, la coherencia pictórica no es la única clase de coherencia que tienen los pintores occidentales. Cuando Diebenkorn dice que el tipo de pintura que quiere hacer es 'la obra total', se refiere a la coherencia de la pintura concebida como objeto, que antes significaba una caja y ahora un listón. Cuando describe la potencia como obra total, se refiere a la coherencia de la pintura concebida como decoración. Ni su objetividad ni el concepto decorativo de la pintura pueden existir por separado o independientes de la misma, y el resultado es una pintura concebida al modo tradicional (la coherencia independiente del objeto es la de los objetos de uso o de ciertas clases de esculturas; la decorativa, la de las alfombras u otras superficies comparables hechas o sentidas exclusivamente para el placer). Sin embargo, estos tipos de coherencia se combinan frecuentemente y modifican la coherencia pictórica de la representación especial. Esto es inevitable en el arte de Diebenkorn.

Diebenkorn aprende de la coherencia decorativa total del expresionismo abstracto y antes de esto, de la coherencia objetual y decorativa de la primera pintura moderna. Su concepto de unidad es algo objetual y opaco producido por la composición relacional de las partes de un cuadro y por algo transparente en la ilusión espacial del todo. Pero esto último es contin-

Fundación Juan March

gente con relación a lo primero. Las relaciones formadas en la superficie descubren el espacio. La superficie es el auténtico fundamento de nuestro conocimiento del mundo. Por tanto, 'la cara debía perder algo de su personalidad' porque ocupaba parte de la superficie, con un significado predeterminado. Así impidió la invención libre de significados porque estorbaba al movimiento compositivo sobre la superficie, como si se tratara de una barrera.

Pero la figuración no es ni mucho menos el problema. El problema es la limitación constante que impone a la figuración una forma tan específica e intrínsecamente personalizada como es la cara humana. La unidad total, relacional, que busca Diebenkorn está concebida en la superficie, pero no es independiente del objeto representado. Entre las formas de coherencia que aparecen en sus pinturas decorativas, no es la menor la coherencia ilustrativa del objeto pintado. Con frecuencia es el objeto pintado el que compone la superficie. La coherencia ilustrativa de ese objeto pintado es una y la misma que la coherencia relacional de la superficie. La figura está en el campo y no en su cara.

La figura que compone el campo está cerca de la superficie. Esto es verdad, con rarísimas excepciones. La superficie vertical, cercana, pertenece a la figura. Y como una sola superficie, pertenece a una sola figura. Diebenkorn empieza a veces cuadros con dos o tres figuras, de las que raramente sobrevive más de una. Y si sobreviven dos (nunca más de dos), se funden como si fueran una sola (cat. 15).

Por el contrario, siempre sobrevive por lo menos una figura. Y si no aparece ninguna, habrá algún sustituto: una silla vacía (cat. 28), una ventana o porche por los que mirar (cat. 21), una mesa sobre la que hay objetos de uso (cat. 14). Signos de ausencia de figuras que denotan su presencia. En algunas de las naturalezas muertas más pequeñas, con tijeras o cuchillos y fruta, el objeto ilustrado que nos habla de la acción humana (y que simultáneamente compone la superficie) lo hace de tal modo que suscita inmediatamente en nosotros pensamientos sobre el cuerpo y principalmente, sobre su sexualidad (Fig. 3). Otras pinturas también suscitan pensamientos parecidos, aunque de un modo menos inmediato.

No sólo la pintura de la cara evoca la presencia de las figuras. Una de las primeras obras que quedan de Diebenkorn, *Palo Alto Circle,* de 1943 (un paisaje urbano), también la evoca (Fig 4). Desde el principio, la superficie vertical más cercana pertenece a la figura. Esta pintura es una metáfora de la figura, aunque figurativa en cuanto a su arquitectura, tomando la definición de Richard Wollheim. Y ampliando un poco esta definición, en el estilo de Hopper, del que se deriva Diebenkorn, una masa arquitectonica, que aparece ligeramente como fondo en el espacio pictórico, adquiere la presencia de una figura, es decir, puede ser como el símil de una figura. En el caso de Diebenkorn, la masa arquitectónica 'empuja' y llena toda la superficie que es, asi, una metáfora de la figura; es una superficie corporeizada. Los paisajes urbanos de Diebenkorn de los años sesenta presentan sus superficies frontales de modo parecido (cat. 32). Figurativamente nos hablan del paisaje, de la recesión y la distancia, pero lo hacen en vertical y tan cerca de nosotros que son en realidad una figura.

Como la superficie vertical y más cercana del cuadro se identifica con la figura, su expresión hacia el observador debe ser a través de esa superficie. De ahí el compromiso con las caras. Y así vemos que las figuras representadas por Diebenkorn ocultan su cara, miran a otro lado, o es como si no tuvieran cara en absoluto. Evitan mirar a los ojos. Y deberían hacerlo,

Fundación Juan March

FIG. 6
Untitled (Sausalito) (Sin título (Sausalito)) 1948
57.4 x 45.9 cm (22⅝ x 18 in)
Oleo, gouache y tinta sobre papel
Colección particular

Fundación Juan March

FIG. 7
Henri Matisse
L'Atelier, Quai St.-Michel
(El Estudio, Quai St.-Michel) 1916
147.9 x 116.8 cm (58¼ x 46 in)
Oleo sobre tela
The Phillips Collection, Washington, D.C.
© Legado H. Matisse/DACS 1991

Fundación Juan March

no sólo porque la superficie del cuadro nos mira como un todo, sino porque siempre hay detalles que llaman especialmente nuestra atención. Puesto que la superficie, como un todo, es una metáfora de la figura, sus detalles más poderosos y atractivos no caen necesariamente dentro del contorno de la figura representada. Es decir, dentro del contorno oval de la cara.

* * *

El periodo figurativo de Diebenkorn (aproximadamente de 1955 a 1966) está dominado por las figuras, por cuadros figurativos con figuras y metafóricos de figuras. En este período no hay muchos paisajes puros, sino que, generalmente, se ven a través de ventanas o de porches (cat. 21, 22). Surgen como pantallas detrás de las figuras o como sustitutos de las mismas, cuya presencia se proyecta en ellos impregnándolos de corporeidad (cat. 15, 17). Los que no se ven desde dentro son generalmente paisajes urbanos. Como una metáfora de la figura, como ya he sugerido. En cualquier caso, separados de la naturaleza, construídos y controlados. Ningún paisaje de Diebenkorn parece tan abierto a la naturaleza, tan inmerso en ella, como las pinturas abstractas que los precedieron.

Estas pinturas abstractas (cat. 1-13) del periodo 1948-55 son las primeras obras maduras de Diebenkorn. Son abstractas por que no pueden considerarse paisajes, pero representan cosas e imágenes fácilmente asociables con un paisaje, como glifos orgánicos, bandas horizontales y partes retorcidas. Y su composición, a partir de manchas más o menos grandes, recuerdan paisajes. También los recuerda el modo de pintar: los colores en capas difuminadas sugieren bandas de tierra y arena y las formas estratificadas que encontramos en la naturaleza. La experiencia que ofrecen estas pinturas no es la misma que la de los paisajes. No hay ninguna correspondencia evidente entre la pintura y un lugar concreto, pero su enraizamiento con la experiencia que tiene el artista del paisaje parece evidente.

No tiene mucho sentido describir estas pinturas como paisajes abstractos. Las pinturas de paisajes sí son una abstracción del objeto. Todas las pinturas figurativas lo son, naturalmente, pero sobre todo las de paisajes, porque no exigen la misma relación mutua entre el objeto y el artista que existe en las figuras. Así pues, el paisaje provoca posiblemente una curiosidad más libre o un modo de pintar más desinhibido, porque no revierte al pintor ni trata de descubrir para ello el centro de su atención. En cualquier caso, fomenta la invención y por tanto se asocia más a la libertad. Aquí está su principal conexión con las pinturas abstractas de Diebenkorn.

El auge de la pintura moderna paisajista en el siglo XIX se asoció con la idea de libertad. Paisaje significaba libertad técnica porque no estaba limitado por las exigencias del objeto narrado. El modo de ver la imagen podía venir determinado por el color, la tonalidad o el toque. También significaba libertad en las intrusiones del mundo moderno. El objeto y su tratamiento eran un refugio para la libertad de acción.

Diebenkorn pintó cuadros abstractos que recuerdan su experiencia paisajista antes de su viaje a México en 1950 (cat. 1, 2). Pero a partir de esta fecha adquirió mayor confianza y tuvo una mente más abierta (cat. 3-6). Se fue, según dijo, para escapar a las limitaciones de su empleo como docente, consecuente con otros artistas veteranos, no sólo David Park, que era el mentor de Diebenkorn, sino también Clyfford Still, que se había convertido en el modelo admirado por éste, en una relación insatisfactoria para ambos. Pero también porque quería irse, según dijo, quería estar solo y reflexionar. El paisaje satisfizo esa

Fundación Juan March

necesidad. 'La línea plana de la meseta occidental de Albuquerque influyó en mi trabajo', recordó después. 'Temperamentalmente, quizá siempre he sido un pintor de paisajes, pero he luchado contra ello. En Albuquerque me relajé y empecé a pensar en las formas naturales relacionadas con mis propios sentimientos'.

Esta libertad de huída le dio la libertad de la distancia, de no estar vigilado. El paisaje, distante y que, generalmente, no mira hacia atrás, fue una metáfora totalmente adecuada. Además, como nos recuerda Diebenkorn, la libertad de la distancia le permitió la libertad del autoexamen. Es decir, la libertad de jugar y dejar volar su fantasía. Esto llenaba una inmensa necesidad.

La entrada de Diebenkorn niño en el arte fue a través de los tebeos y, después, las ilustraciones que hacía de sus propias aventuras. Su primer gran éxito como pintor se produjo en 1948, cuando vivía cerca de la Bahía de San Francisco, al inscribirse en un curso de improvisación sobre el expresionismo abstracto. El arte, concebido como un juego de la imaginación, tocó inmediatamente su fibra sensible. A principios de 1948 componía todavía sobre una cuadrícula abstracta aplicada a la superficie (Fig. 5). A finales de ese año sacaba ya de la superficie formas vagamente cuadriculadas. Había descubierto la fotografía en su pintura (Fig. 6). Esa libertad conseguía el paisaje adecuado y necesario. El paisaje es maleable, dice Diebenkorn, más fácil de dominar que la figura. En este aspecto es como la abstracción, dice. Son dos mundos, recalca. Quiere decir que es lo que él puede hacer con ellos.

El expresionismo abstracto, al fomentar la improvisación, rechaza lo acabado, lo 'bonito'. Esto fue también vital para Diebenkorn. En 1948 era un pintor consumado, pero nada fácil. Como marginado cultural, lejos de Nueva York y más aún de Europa, no fue capaz de absorber un estilo pulido. Podía ser un pintor desmañado. La experiencia del expresionismo abstracto le hizo ser un desmañado espléndido. La gracia de su arte estaba, y sigue estando, en su libertad para olvidarse de la mera habilidad. Otra libertad que le permitía el paisaje. Porque no tenía que deletrearlo ni describirlo, dice, como en el caso de la figura y la naturaleza muerta. Son fragmentos, no palabras, añade. Por tanto, piden que se les especifique. Y aquí la salida es el ejercicio de la habilidad, con gran peligro para Diebenkorn. Con él, a través de él, el marginal se rinde a la cultura dominante. Es la atracción por la naturaleza muerta, pero sobre todo por la figura. La presencia del modelo no es sólo presencia (los modelos de Diebenkorn son, generalmente, mujeres), sino la presencia de la cultura. Los primeros cuadros figurativos siguen al modelo. Sus poses recuerdan fotografías. La asociación pertenece en gran medida al mundo figurativo porque se suma al mismo y, por tanto, se puede considerar que nos pone en contacto con los logros más elevados de la pintura anterior. Esto es una gran comodidad cultural, tanto para el artista como para el espectador. Pero también es una invitación a la nostalgia. Creo que es interesante notar que Diebenkorn no pintaba del modelo. Ya volveré a esto más adelante.

El 'viaje al paisaje' de 1950 no produjo en el arte de Diebenkorn tantos cambios como una necesidad de respuesta. Igual que cuando voló por primera vez sobre el desierto en el verano de 1951. Mirando hacia abajo, vió una gran superficie plana y labrada que se parecía a lo que él estaba pintando. Empezó a tratar la superficie vertical de sus pinturas como si fuera horizontal, como si fuera un dibujo o un escrito (cat. 3). Esto tuvo dos consecuencias importantes: primero,

Fundación Juan March

FIG. 8
Marine Jacket 1943
27.9 x 21.6 cm (11 x 8½ in)
Grafito sobre papel
Sr. y Sra. Richard Diebenkorn

Fundación Juan March

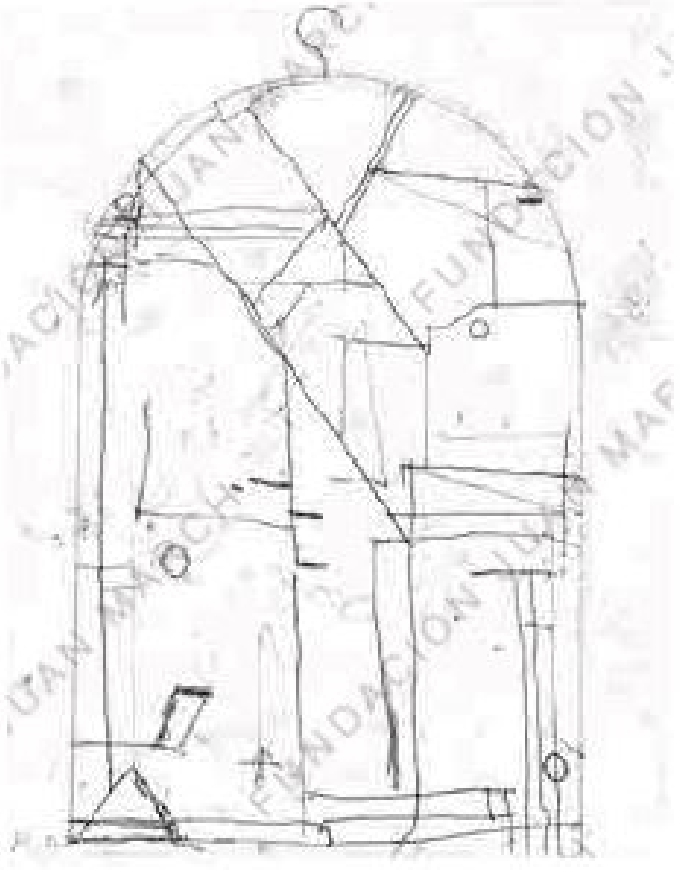


FIG. 9
Coat III (Abrigo III) 1990
21.6 x 16.5 cm (8½ x 6½ in)
Grabado
Colección particular

Fundación Juan March

que amplificó el sentido de mapa que surge de la superficie de su pintura. Sus modelos gráficos, sus trazos, se parecían cada vez más a los mapas y sus pinturas parecían guías de lugares lejanos. Y en segundo lugar era como si el dibujo o la escritura hubieran invadido la pintura para liberarla. El dibujo, como opuesto a la pintura y como lugar prioritario de significados privados, en las pinturas de Albuquerque, describe los viajes de la imaginación. Es voraz por lo que contiene, pues nos habla de la figura y del paisaje, y refuerza el propio yo frente a la pintura, el dominio del juego privado sobre el dominio de lo pictórico. La tela de araña del gráfico se inscribe en la superficie como sobre un listón y se extiende por toda ella como un decorado abstracto. No se puede entrar en el espacio pictórico si no es a través de esa tela de araña que, además, conforma el espacio con la forma de su juego.

Más tarde, en Berkeley, al norte de California, el dibujo se disuelve en la pintura a través de un artista más seguro, que se siente más cómodo en la cultura pictórica de mediados de los años cincuenta. Primero estuvo en Urbana, Illinois, en 1952-53 volvió a la frontalidad del aspecto, dejando que el espacio fluyera libre y coherentemente entre la superficie y la profundidad del cuadro (cat. 7-9). Después, en Berkeley desapareció la diferencia entre dibujo y pintura, dejando libertad total a la improvisación sobre toda la superficie del cuadro (cat. 10-13). Pero entonces, nos dice, sus pinturas empezaron a parecer acabadas.

'No había nada contra lo que luchar', explica. 'Y de repente, la figura me proporcionó mucho de lo que buscaba'. Pintando, 'la figura ejerce una influencia continua y difusa sobre la pintura a medida que se va desarrollando. Las formas representadas están cargadas de sentimientos psicológicos. No puedo limitarme a pintar'.

Y efectivamente, no sólo es pintura, porque la figura se intercala entre el pintor y el cuadro. Se intercala de tal manera que, en realidad, Diebenkorn no puede pintar a partir de la figura. Ni siquiera puede sólo pintar, porque además la figura se ensaya siempre en el dibujo. En este aspecto, las pinturas figurativas de Diebenkorn nos llevan a lo que sucedió en Nuevo México. Las formas que encontramos en el acto de dibujar contienen una gran carga emotiva. Después Diebenkorn improvisa sobre la figura con la libertad que le permite el dibujo, sabiendo que al pintar la figura, incluso de memoria, se limitaria esa libertad. En realidad sería imposible pintar a partir de la figura: la presencia de la figura le obligaría a 'colgarse del parecido', como él dice. Toda la tarea se convertiría en tradicionalmente pictórica, una retirada atávica a la anterior cultura.

Sin embargo, lejos de la figura la pintura se puede hacer metafórica o figurativa. La figura puede estar en el campo o en las interrupciones del mismo, más en estas últimas. Frente a una figura pintada por Diebenkorn nos sentimos ambivalentes, creo, no respecto al cuerpo representado sino al campo que lo contiene y que cubre su corporeidad. Y como ya hemos visto, no sólo las pinturas con representaciones de figuras permiten ese sentido de corporeidad.

Las pinturas de Ocean Park, por ejemplo. Las primeras parecen derivarse de algunos detalles de las anteriores pinturas de Diebenkorn. La figura, dice, es un fragmento. Por tanto, algunas de las primeras pinturas de Ocean Park (cat. 37-39) parecen fragmentos de fragmentos, fragmentos de figuras o de superficies metafóricas de figuras. Todas las pinturas figurativas parecen muy próximas, pero las primeras de Ocean Park mucho más, ampliadas y aumentadas en su corporeidad, hasta hacerse casi esculturas. Pero

Fundación Juan March

el artista debe haberlas encontrado algo claustrofóbicas porque la serie descubre su auténtico carácter, es decir, su auténtica escala y desarrolla su impulso a medida que empieza a surgir el formato de pórtico. Cuando se mezcla la visión lejana como sobre un paisaje, con el primer plano como una figura, lo lejano y lo cercano se funden y una luz inquisitorial fluye a través de lo corpóreo.

* * *

Creía yo que la corporeización del espacio libre que hace Diebenkorn en su serie de Ocean Park, nos retrotraía en último término a su experiencia de una pintura particular de Matisse en la colección Phillips, que vio por primera vez en 1944. *L'Atelier, Quai St.-Michel,* de 1916 (Fig. 7), está lleno de resonancias corpóreas, con una superficie que parece vibrar como una piel transparente, como si el espacio que encierra fuera el espacio total y viviente dentro del cuerpo. Y la metáfora del cuerpo que sugiere adquiere un significado concreto porque está llena de resonancias del objeto principal del cuadro, el desnudo echado que se presenta a nuestra vista llenando todo el cuadro. Esta pintura se convirtió en una especie de talismán para Diebenkorn y creo que tengo razón al afirmar que la corporeización del espacio por parte de nuestro pintor, que mezcla la densidad y la carga erótica de la figura con la libertad y amplitud del espacio, debe mucho a la de Matisse. Sobre todo, la serie de Ocean Park. Pero hay otro precedente anterior, con un significado distinto.

En 1943, el último de su paso por la universidad y el año de su matrimonio, Diebenkorn fue llamado a los Marines. Hizo un dibujo de su guerrera colgando de una puerta (Fig 8). Técnicamente es un dibujo convencional, pero hay algo extraño en él. Parte de su misterio consiste en esto: si el marco de la puerta está en el plano del dibujo, como parece, la puerta se abre hacia delante, hacia donde estamos nosotros, y con ella, este curioso sustituto del cuerpo la configura realmente como un fragmento. Pero el misterio del dibujo aumenta porque este sustituto del cuerpo oculta todo menos un pequeño espacio más allá de la puerta. Recordando algo que el artista dijo mucho después, el espacio, el estado de ánimo y la luz están encerrados lejos de la figura. Además, el nombre del artista, escrito con letras mayúsculas y grandes en la parte inferior, parece al mismo tiempo la firma del dibujo y una descripción de lo que representa. No quiero atribuir a esta obra menor más importancia de la que tiene. Una guerrera militar puede verse como un retrato de su dueño y como una imagen de la mortalidad. Pero esta representación de Diebenkorn es sorprendente, aun viéndola casi cincuenta años después de su realización, porque nos enseña, en el principio de la carrera del artista, una superficie corporeizada en una imagen cuya corporeidad nos cautiva.

Y lo que es significativo, creo yo, es que Diebenkorn volvió recientemente a esta imagen, después de haber estado muy enfermo, y la adaptó para ilustrar poemas de Yeats que nos hablan de la impotencia y de la muerte (Fig 9). Son imágenes hechas con gusto. Pero este gusto responde a una necesidad.

Así, la libertad del campo, la libertad del espacio abierto, está inevitablemente asociada al patetismo de la figura, un fragmento vulnerable, así como a su vitalidad y erotismo. La libertad que se ofrece no es la de escapar. El único escape es la libertad de la vida interior. Mientras tanto, la pintura limpia el aire, según Diebenkorn.

Fundación Juan March

Nota:

Ya sé que un autor no debe citar su obra anterior. Pero no tengo más remedio que referirme a mi *The Drawings of Richard Diebenkorn* (New York: The Museum of Modern Art, 1988), no sólo porque es tan reciente que este ensayo constituye casi una coda del mismo, sino porque contiene una nota bibliográfica muy útil en la que están todas las fuentes de las que podemos extraer las opiniones de Diebenkorn sobre su arte. Sería por tanto totalmente inútil reproducir aquí la lista, pero debo incluir algunas frases de Diebenkorn que cito de conversaciones con el artista que tuvieron lugar durante el tiempo en que yo estaba escribiendo el ensayo. Le pido perdón por este atrevimiento.

Inevitablemente, muchas ideas de las presentadas aquí estaban ya en mi ensayo y, en consecuencia, debo reconocer aquí las deudas con las fuentes citadas en el mismo. Pero las que han surgido después de pasar por el nuevo filtro y que todavía son reconocibles, no son muchas. Las fuentes más importantes son *Painting as an Art,* de Richard Wollheim (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987) y *Drawing* de Philip Rawson (2ª ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987). He vuelto a consultar las notas de este último sobre las secuencias de formas analógicas. A ellas debo añadir que mi cita de Michael Baxandall es de su *Giotto and the Orators* (New York, Oxford University Press, 1988) y la de Kandinsky es de su *Über das Geistige in de Kunst* (Munich, Piper, 1912; hay varias traducciones al inglés); El pintor inglés al que he hecho mención es Giles, cuya observación sobre Clavert aparece en *Turner: Imagination and Reality* de Lawrence Gowing (New York, The Museum of Modern Art, 1966); Mis observaciones sobre la horizontalidad, el dibujo y la escritura proceden del *Realism, Writing, Disfiguration* de Michael Fried (Chicago, University of Chicago Press, 1987) y, recientemente, he vuelto a leer con gran provecho dos ensayos de Clement Greenberg, 'Marc Chagall' y 'On the Role of Nature in Modernist Painting', ambos recogidos en *Art and Culture* (Boston, Beacon Press, 1961).

Algunos de los pensamientos expuestos aquí no proceden de mi ensayo de 1988, sino de la conferencia que dí en 1989 en el Duncan Phillips Memorial en Washington, D.C. sobre Abstracción y Figuración. Tengo que agradecer al director y patronato de The Phillips Collection por haberme ofrecido tan generosamente su tribuna para exponer algunas de mis ideas sobre Diebenkorn en un contexto más amplio. También doy las gracias al Director y Patronato de la Whitechapel Art Gallery por la oportunidad que me han dado de seguir avanzando en este sentido.

Fundación Juan March

OBRAS REPRODUCIDAS

1

PAINTING II

1949

116.25 x 88.25 cm (45¾ x 34¾ in)

Fundación Juan March

2

UNTITLED

1949

137.25 x 80 cm (54 x 31½ in)

Fundación Juan March

3

UNTITLED 'M'

1951

109.5 x 134 cm (43 1/8 x 52 3/4 in)

Fundación Juan March

4

ALBUQUERQUE # 11

1951

143.5 x 113 cm (56½ x 44½ in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

5

ALBUQUERQUE # 20

1952

138.5 x 144.75 cm (54½ x 57 in)

Fundación Juan March

6

ALBUQUERQUE # 24

1952

169 x 120.75 cm (66½ x 47½ in)

Fundación Juan March

7

URBANA # 2 (THE ARCHER)
1953

164 x 120.75 cm (64½ x 47½ in)

Fundación Juan March

8

URBANA # 5 (BEACHTOWN)
1953

173.75 x 136 cm (68 x 53½ in)

Fundación Juan March

9

URBANA

1953

156.25 x 121.25 cm (61½ x 47¾ in)

Fundación Juan March

10

BERKELEY # 19

1954

151.25 x 144.75 cm (59½ x 57 in)

Fundación Juan March

11

BERKELEY # 20

1954

177.75 x 155 cm (70 x 61⅛ in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

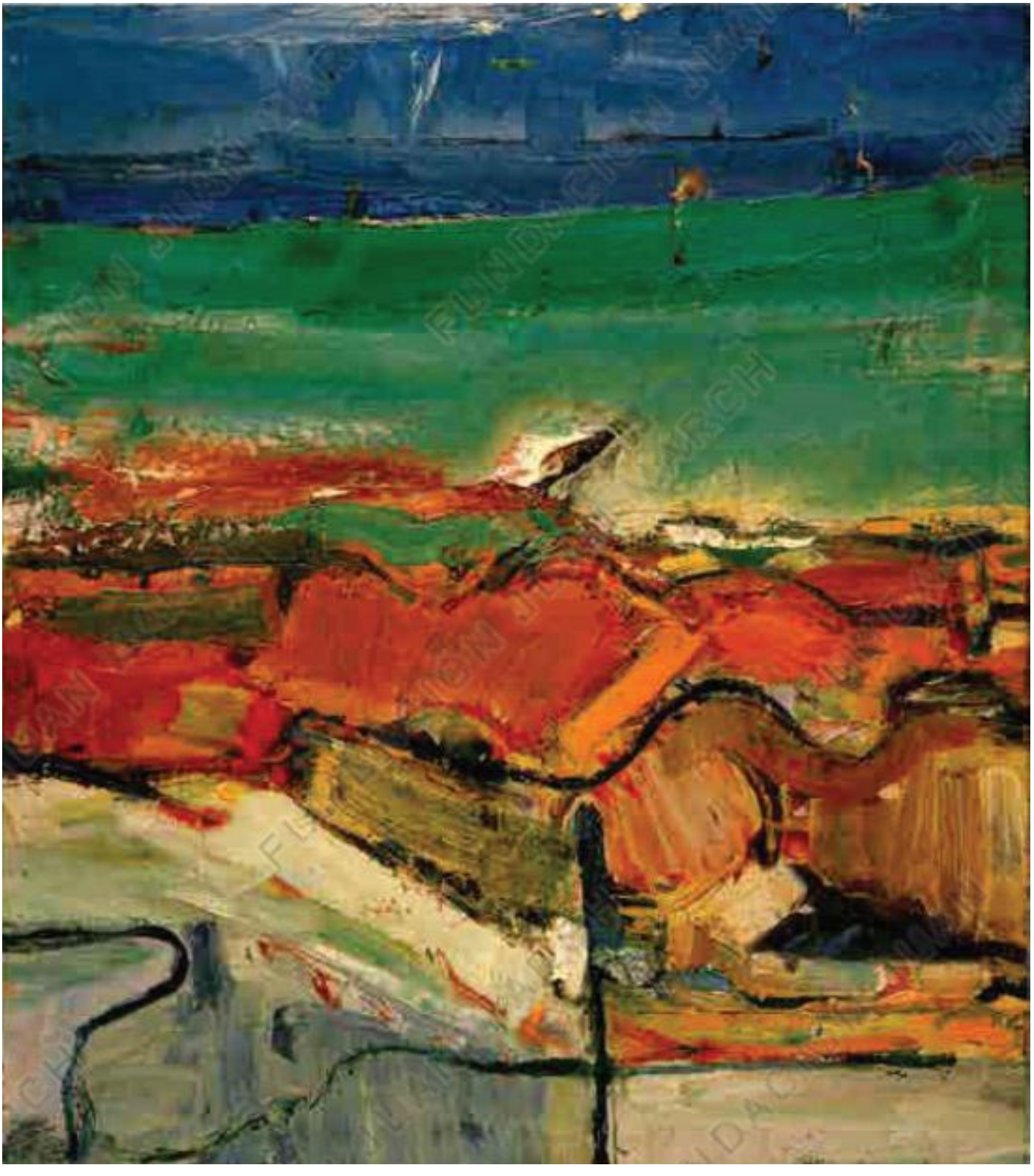
12

BERKELEY

1955

61 x 53.5 cm (24 x 21⅛ in)

Fundación Juan March



13

BERKELEY # 57

1955

149.25 x 149.25 cm (58¾ x 58¾ in)

Fundación Juan March

14

STILL LIFE WITH MATCHBOOK

1956

67.25 x 79.5 cm (26½ x 30 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

15

GIRL ON A TERRACE

1956

180.25 x 167.75 cm (71 x 66 in)

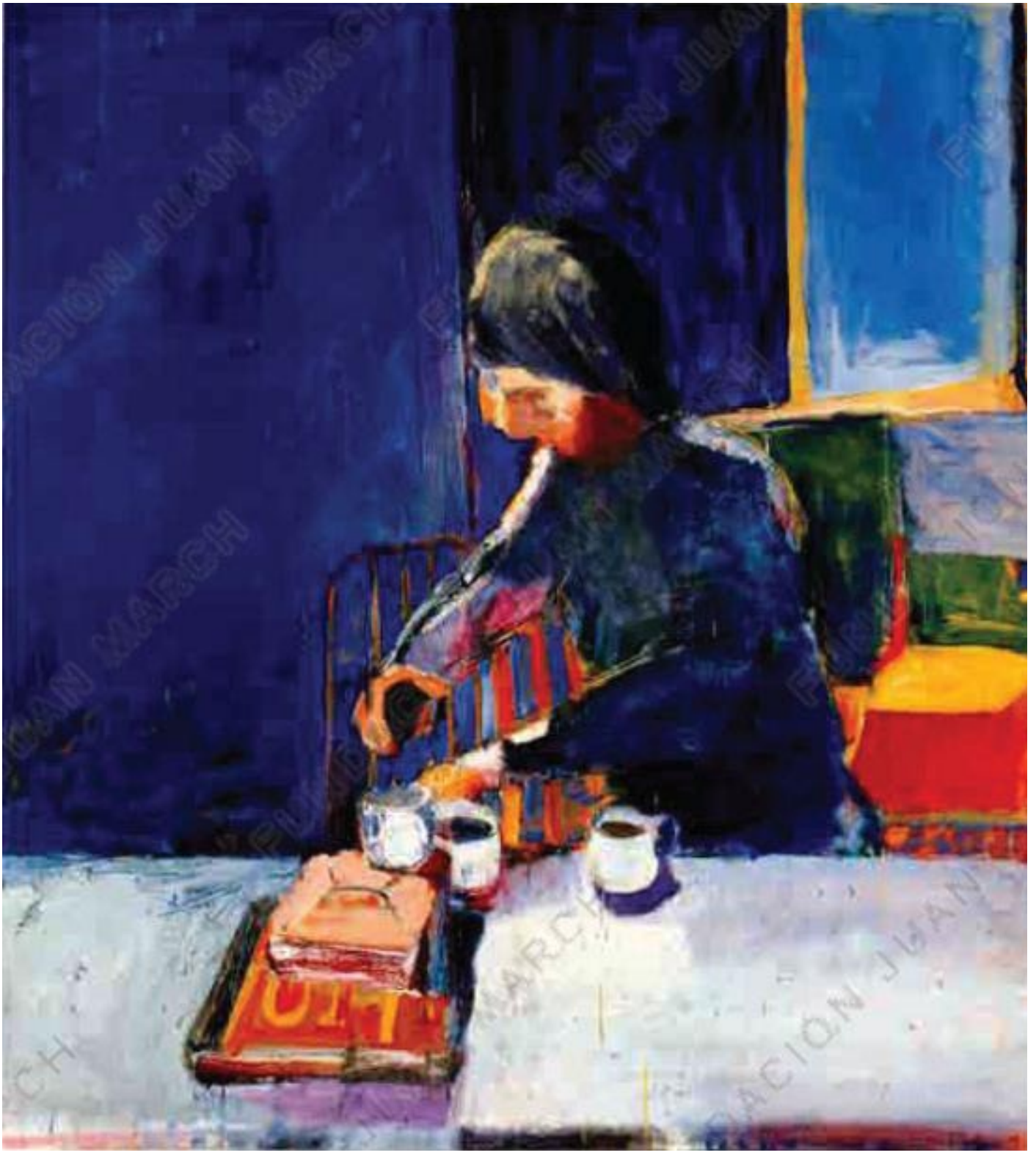
Fundación Juan March

16

GIRL WITH THREE COFFEE CUPS
1957

149.75 x 137.25 cm (59 x 54 in)

Fundación Juan March



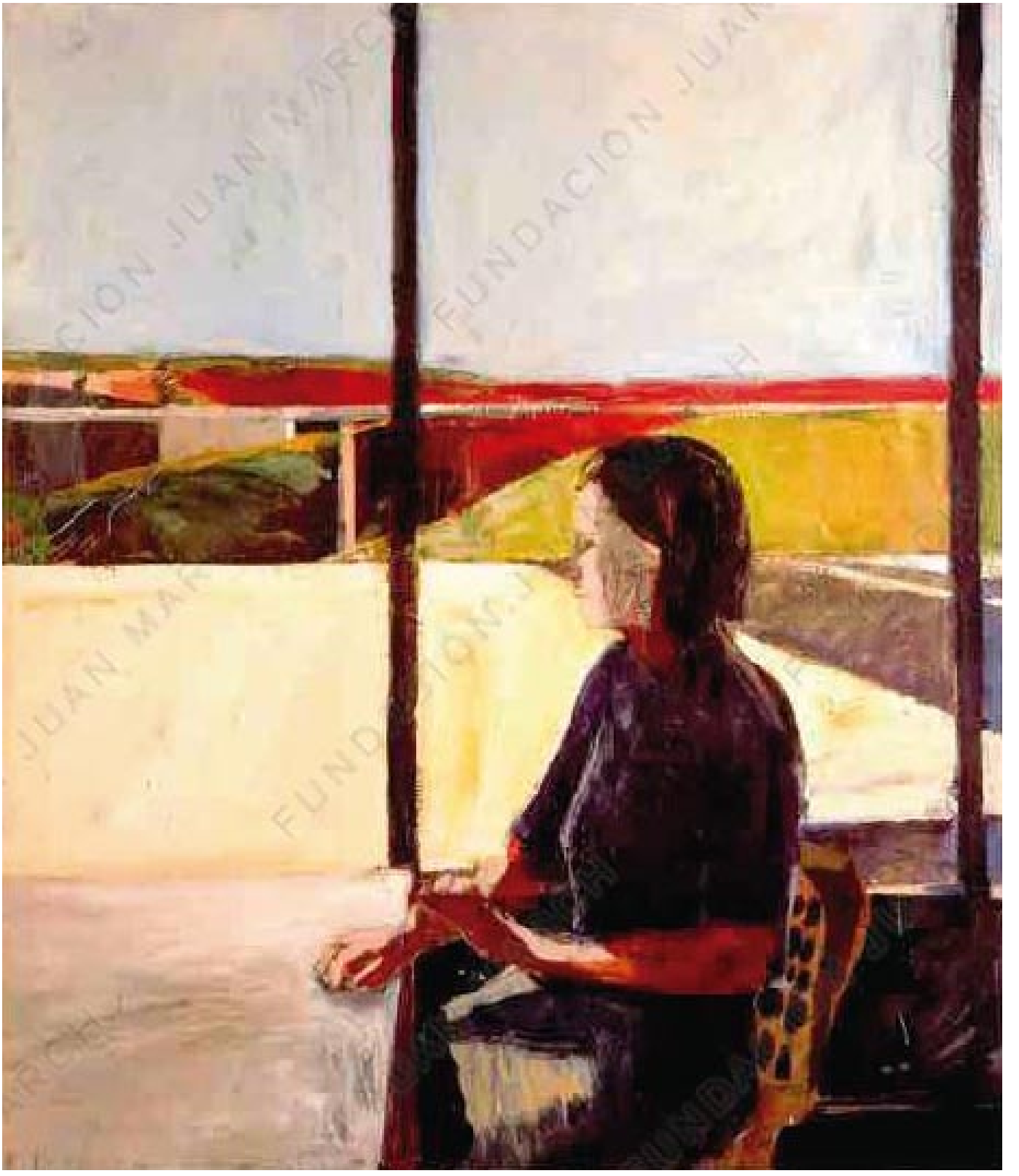
17

WOMAN IN PROFILE

1958

173 x 150 cm (68 1/8 x 59 in)

Fundación Juan March



18

WOMAN AT TABLE IN STRONG LIGHT

1959

123.25 x 123.25 cm (48½ x 48½ in)

Fundación Juan March

19

HEAD OF A GIRL WITH A BLUE BACKGROUND

1959

50.75 x 43.75 cm (20 x 17¼ in)

20

HEAD OF A GIRL

1959

28.25 x 23.5 cm (11⅛ x 9¼ in)

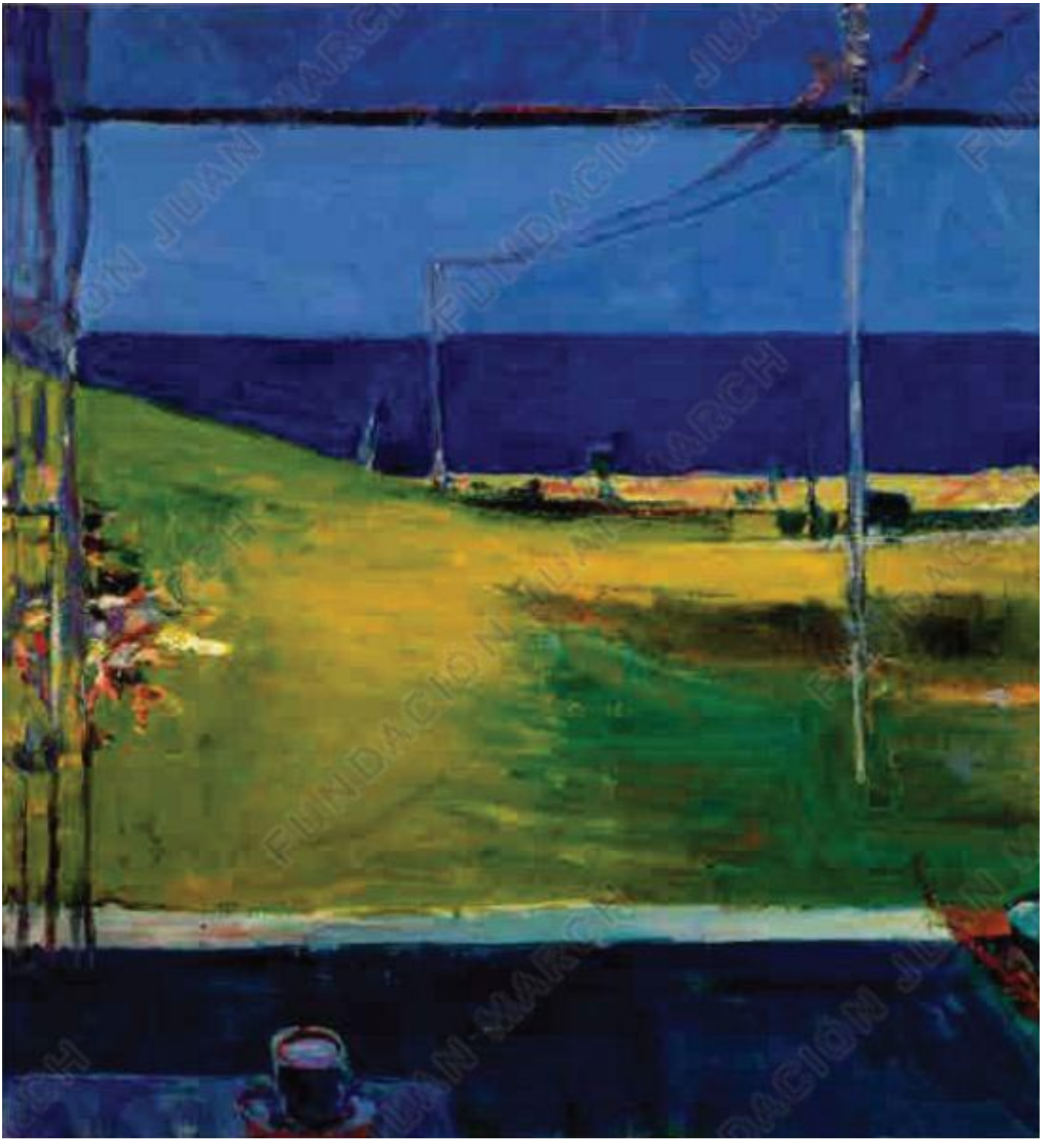
Fundación Juan March

21

HORIZON – OCEAN VIEW
1959

177.75 x 162.5 cm (70 x 64 in)

Fundación Juan March



22

VIEW FROM THE PORCH

1959

177.75 x 167.75 cm (70 x 66 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

23

WOMAN WITH NEWSPAPER

1960

122 x 85.75 cm (48 x 33¾ in)

Fundación Juan March

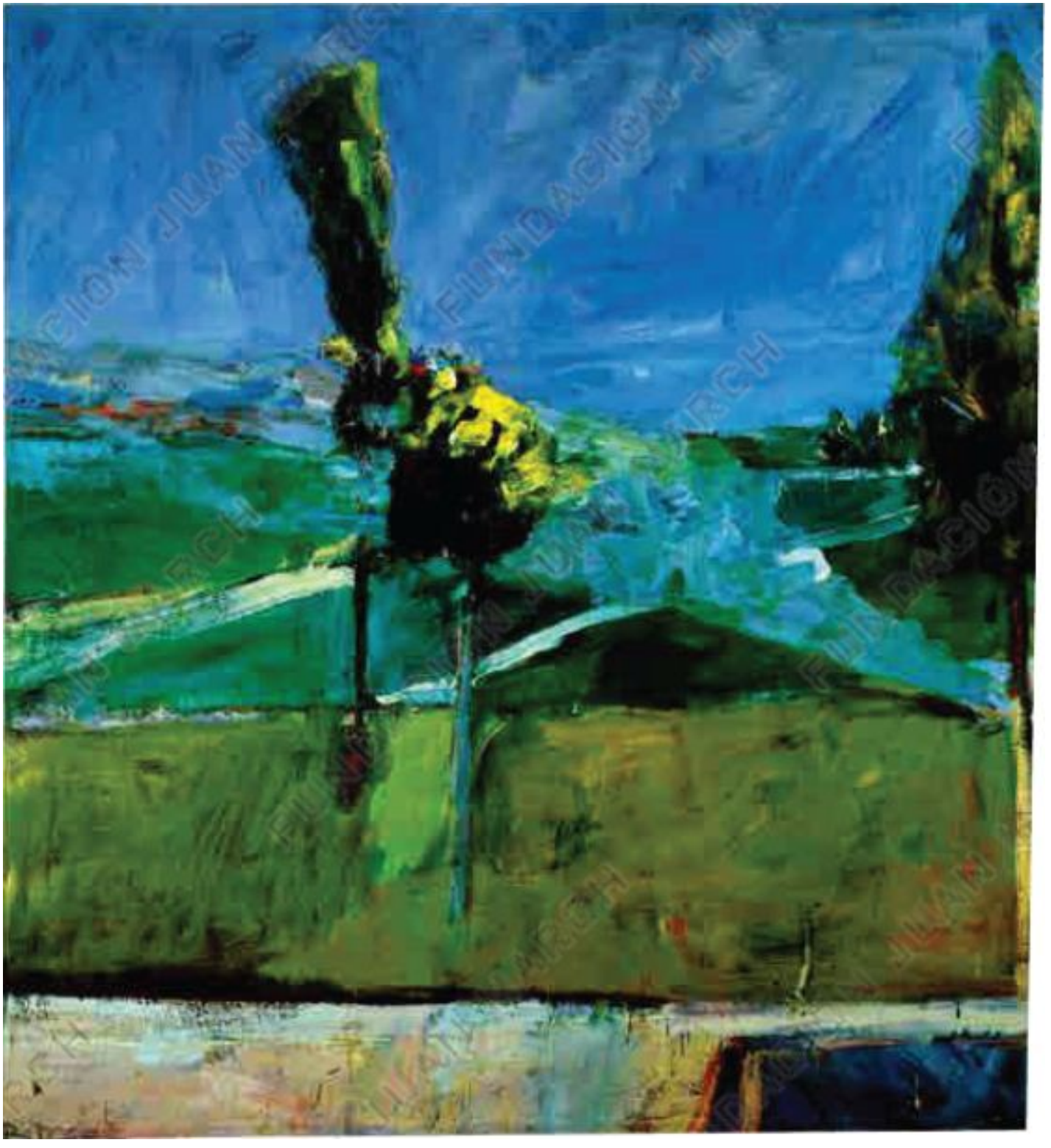
24

LANDSCAPE WITH SMOKE

1960

139 x 126.5 cm (54¾ x 49¾ in)

Fundación Juan March



25

HEAD

1960

33.25 x 29.75 cm (13⅛ x 11¾ in)

26

HEAD OF A GIRL WITH BLACK HAIR

1961

54.5 x 45 cm (21½ x 17¾ in)

Fundación Juan March

27

HEAD

1961

71 x 52.5 cm (28 x 21 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

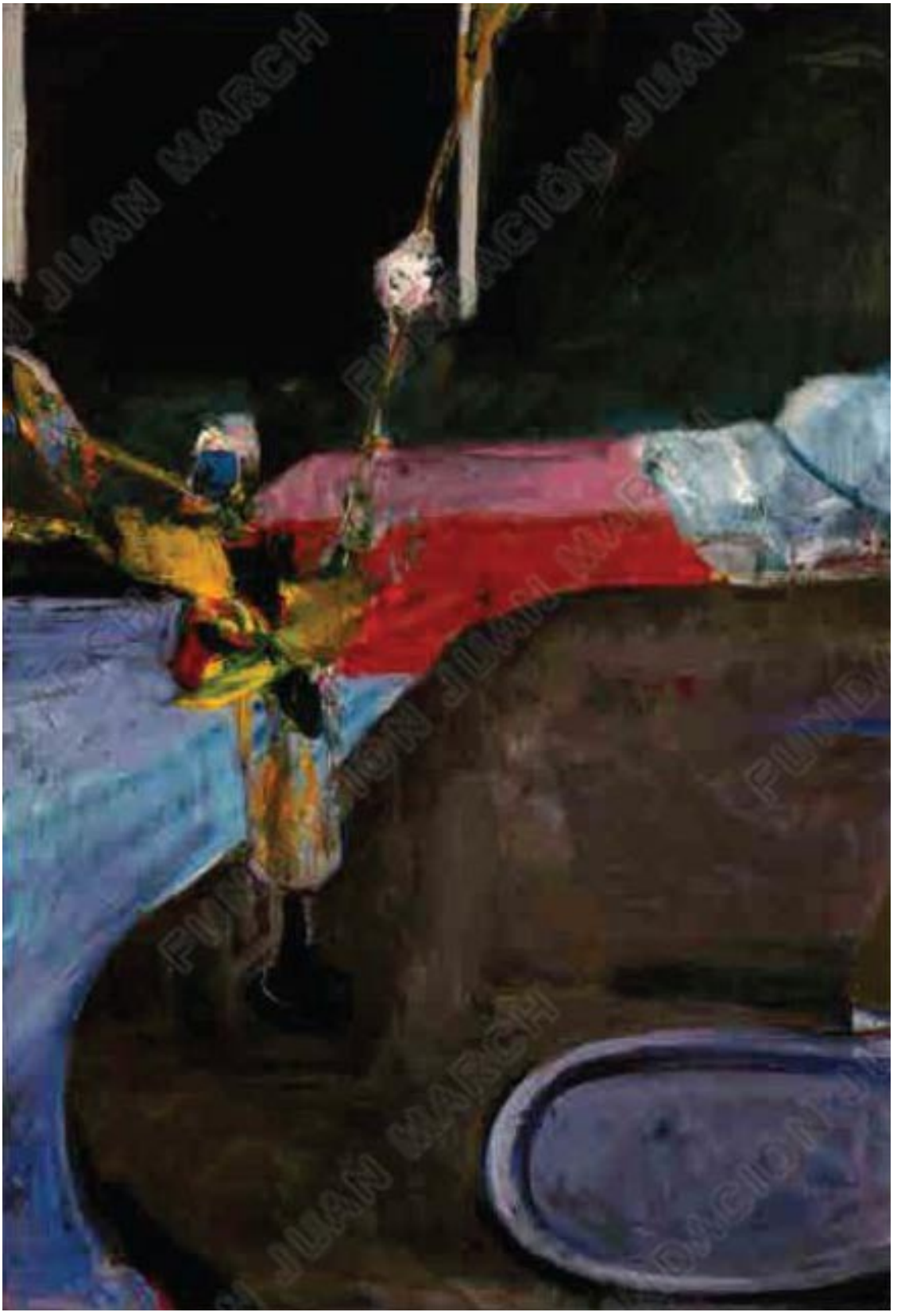
28

INTERIOR WITH FLOWERS

1961

144.75 x 99 cm (57 x 39 in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

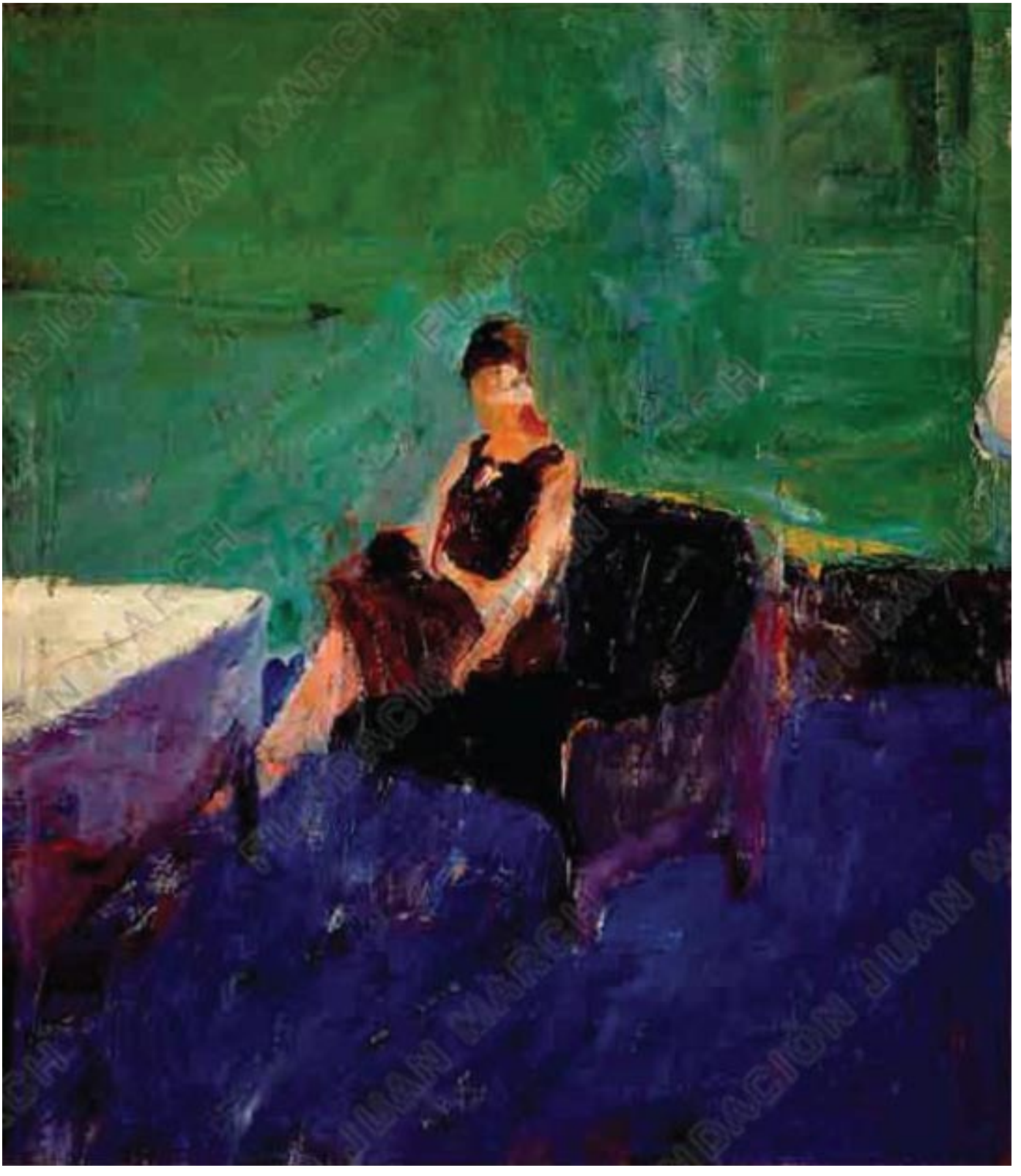
29

SEATED WOMAN, GREEN INTERIOR

1961

83 x 72.5 cm (32¾ x 28½ in)

Fundación Juan March



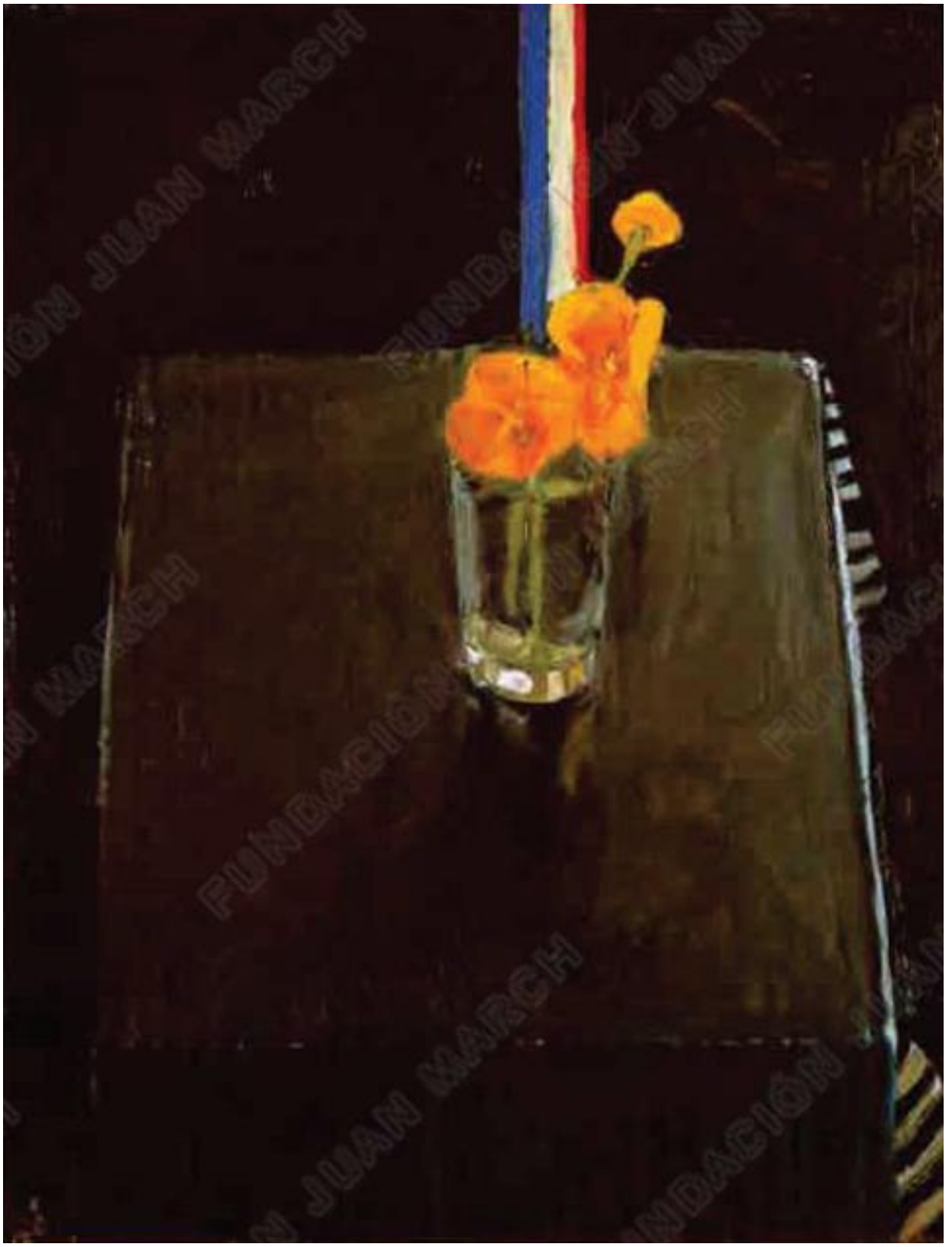
30

POPPIES

1963

101.75 x 76.25 cm (40 x 30 in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

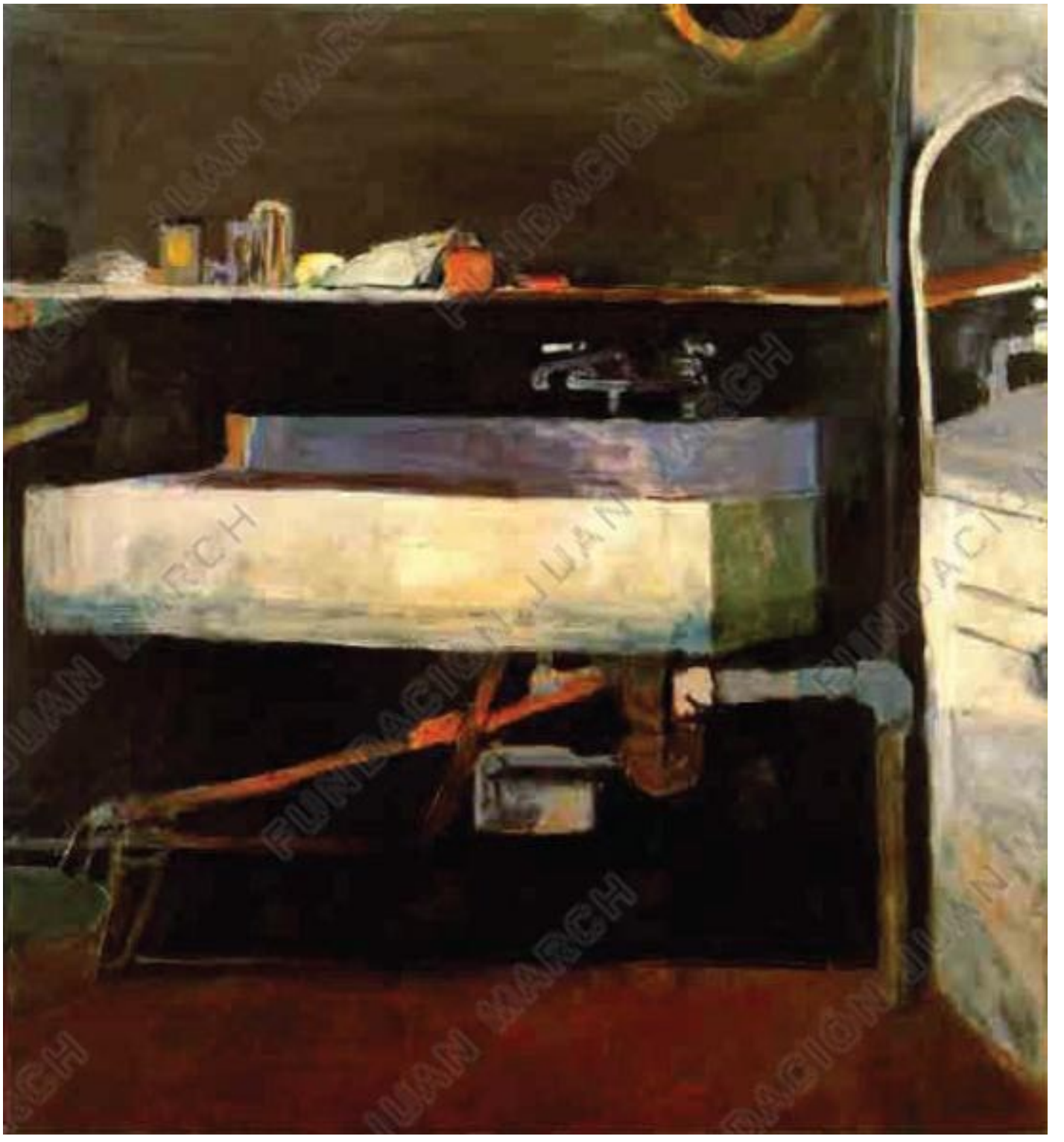
31

CORNER OF STUDIO – SINK

1963

177.75 x 195.5 cm (70 x 77 in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

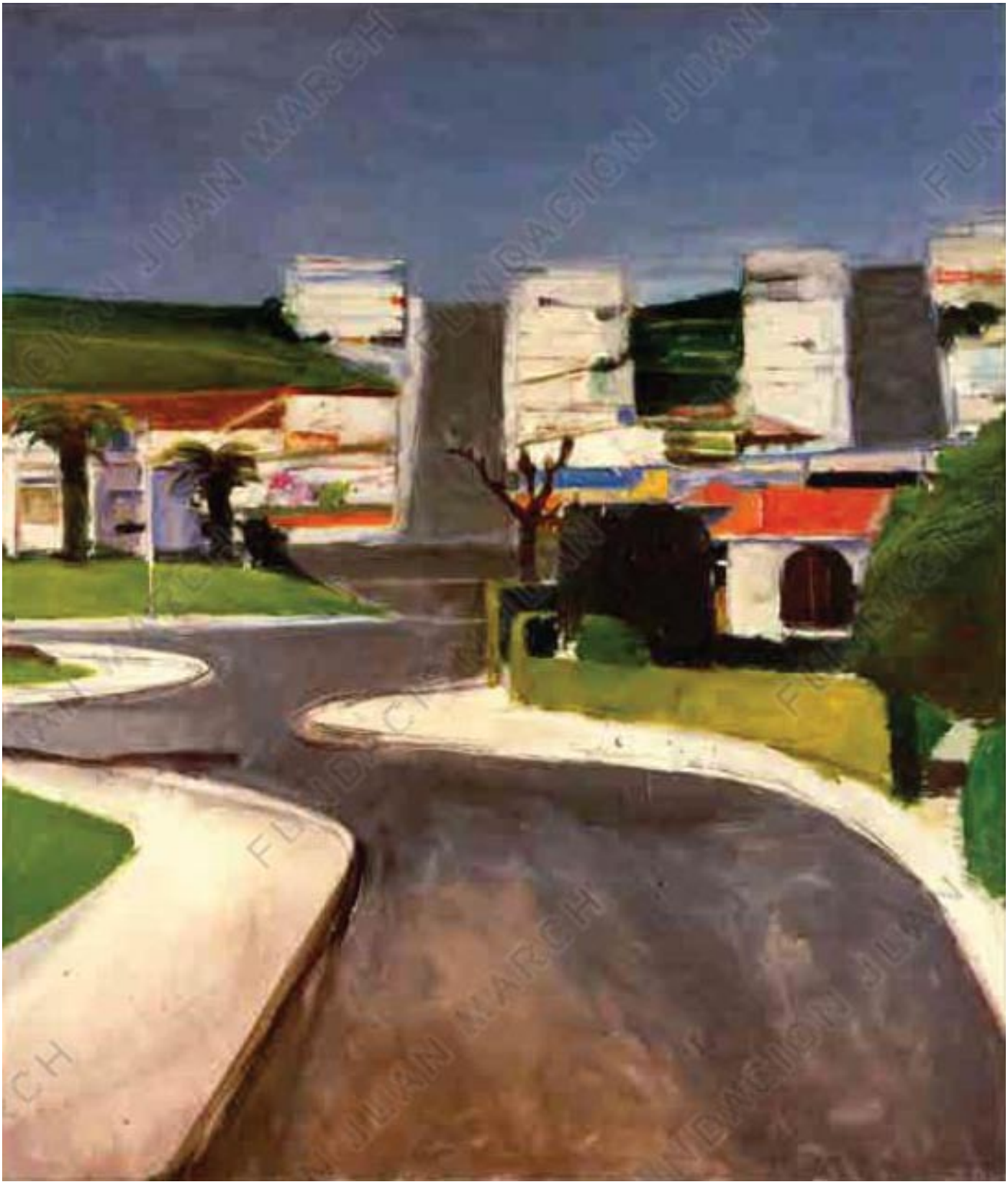
32

INGLESIDE

1963

207.5 x 176.5 cm (81¾ x 69½ in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

33

WOMAN WITH HAT AND GLOVES

1963

86.5 x 91.5 cm (34 x 36 in)

Fundación Juan March

34

NUDE ON BLUE GROUND

1966

205.75 x 150 cm (81 x 59 in)

Fundación Juan March

35

SEATED FIGURE WITH HAT

1967

152.5 x 152.5 cm (60 x 60 in)

Fundación Juan March

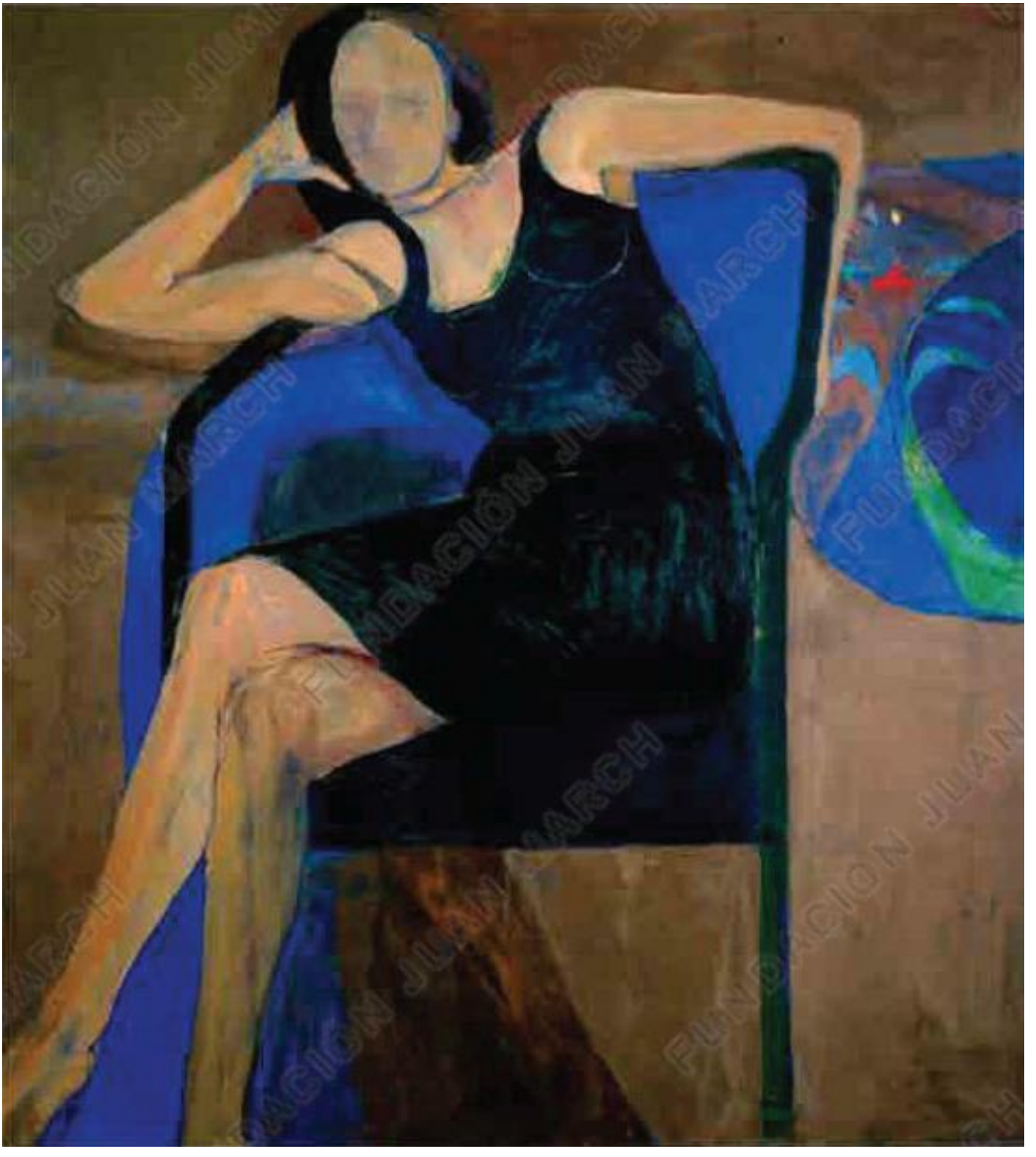
36

SEATED WOMAN

1967

203.25 x 228.5 cm (80 x 90 in)

Fundación Juan March



37

OCEAN PARK # 16

1968

235 x 193 cm (92⅝ x 76 in)

Fundación Juan March

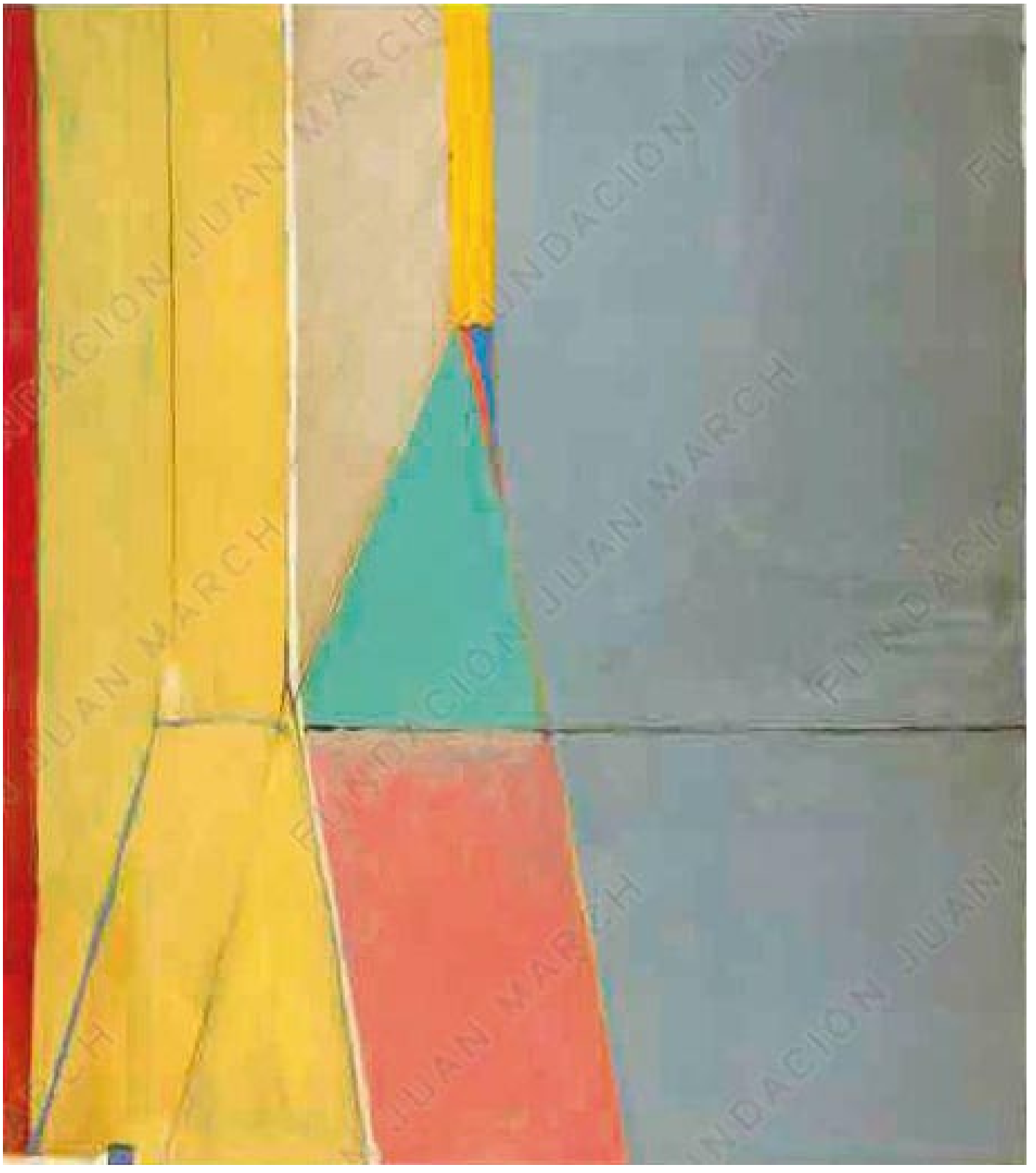
Fundación Juan March

38

OCEAN PARK # 21
1969

236.25 x 205.75 cm (93 x 81 in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

39

OCEAN PARK # 27

1970

254 x 205.75 cm (100 x 81 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

40

OCEAN PARK # 54

1972

254 x 205.75 cm (100 x 81 in)

Fundación Juan March

FUNDACIÓN JUAN MARCH

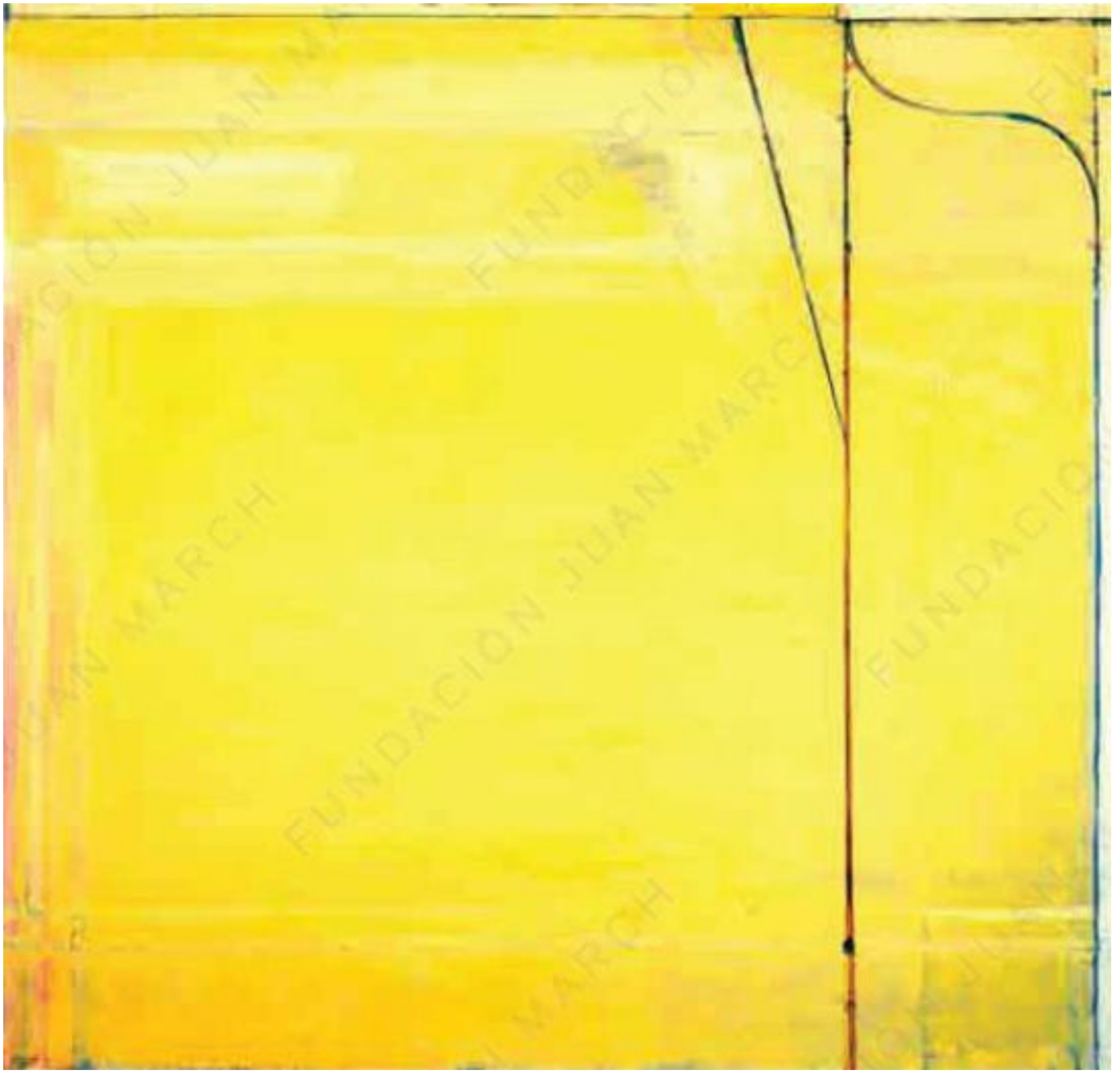
41

OCEAN PARK # 57

1972

198 x 205.75 cm (78 x 81 in)

Fundación Juan March



42

OCEAN PARK # 64

1973

254 x 205.75 cm (100 x 81 in)

Fundación Juan March

FUNDACIÓN JUAN MARCH

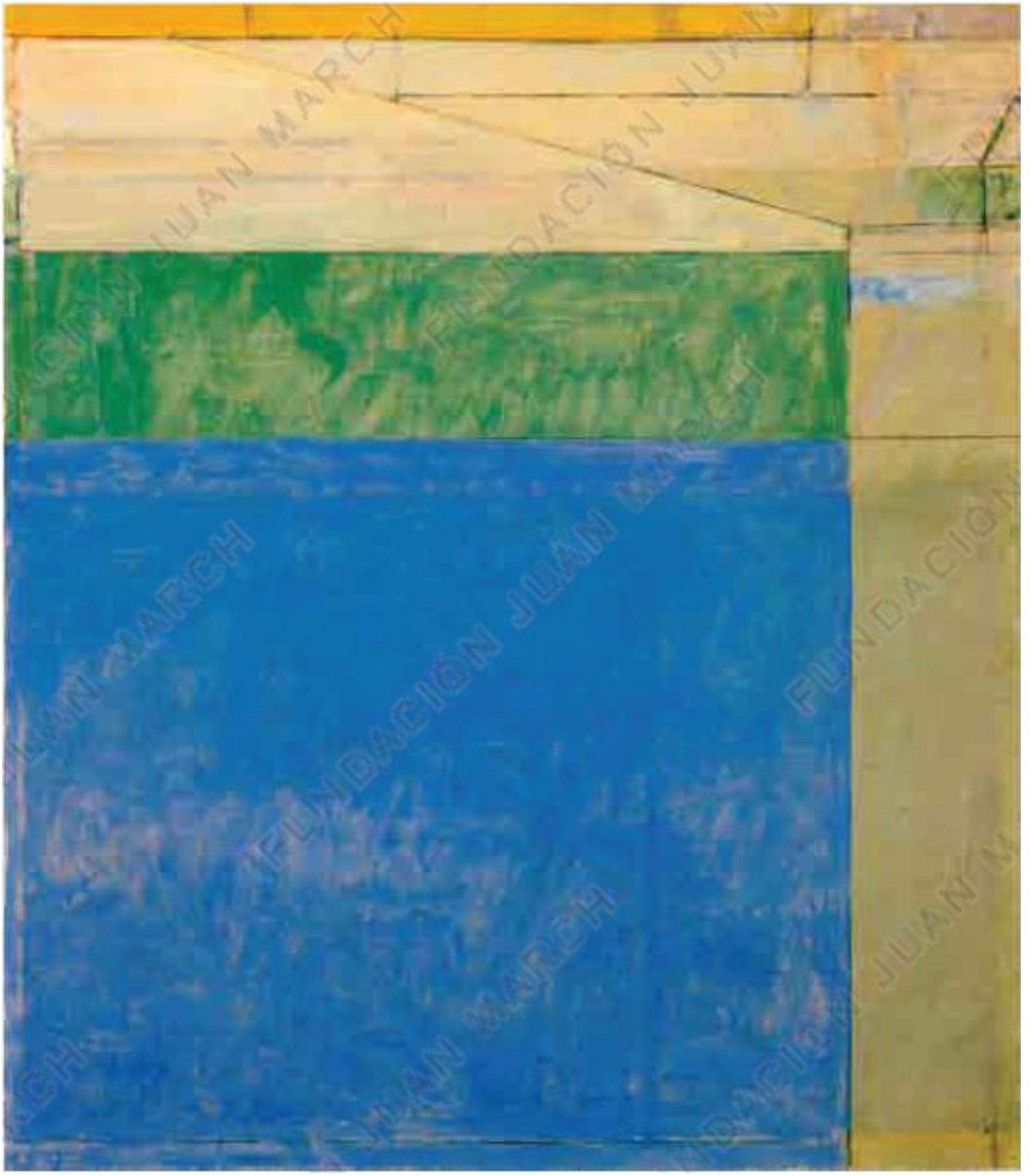
43

OCEAN PARK # 66

1973

236.25 x 205.75 cm (93 x 81 in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

44

OCEAN PARK # 80

1975

167.75 x 122 cm (65 x 46¾ in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

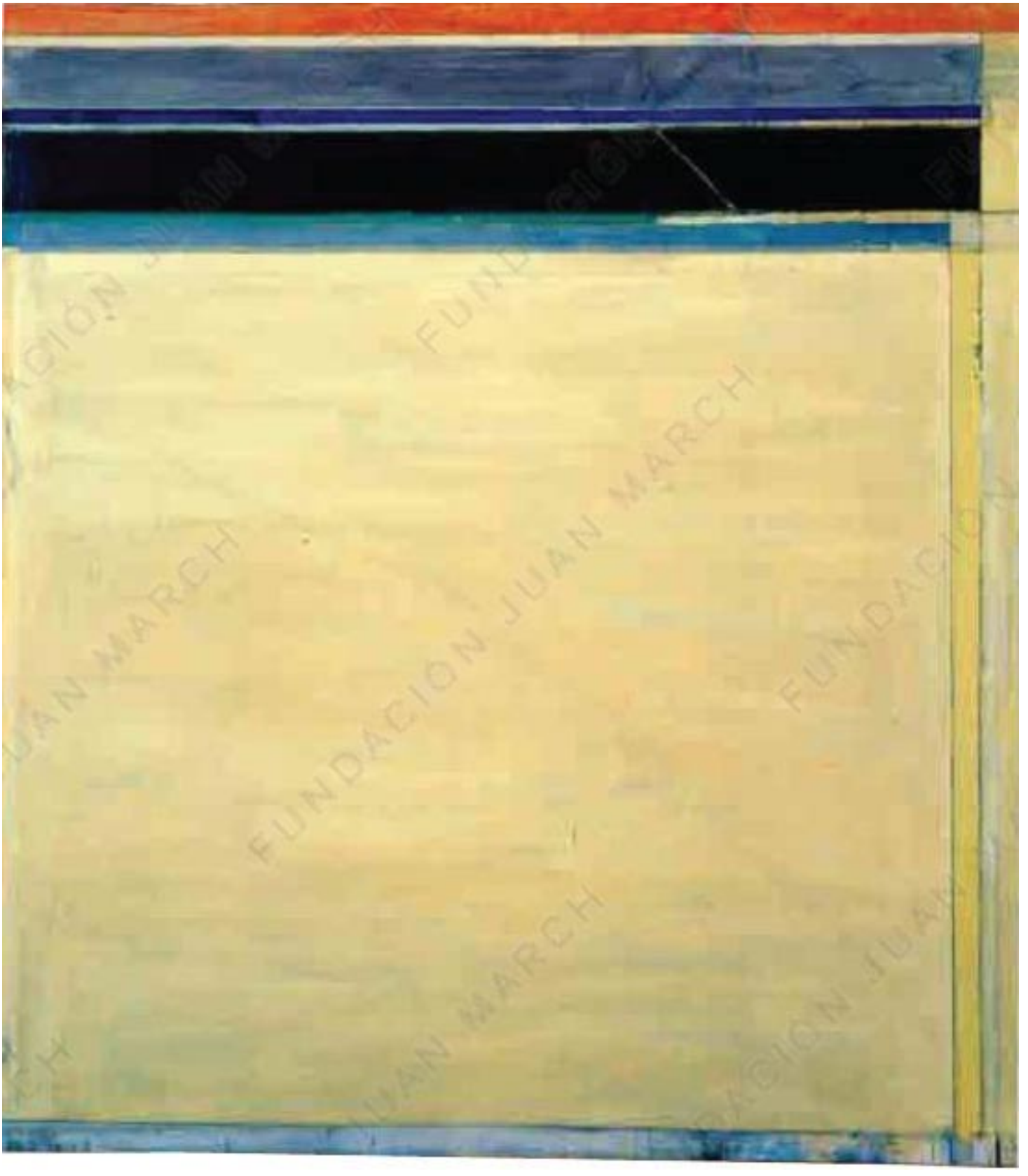
45

OCEAN PARK # 95

1976

233.75 x 205.75 cm (92 x 81 in)

Fundación Juan March



Fundación Juan March

46

OCEAN PARK # 105
1978

254 x 236.25 cm (100 x 93 in)

Fundación Juan March

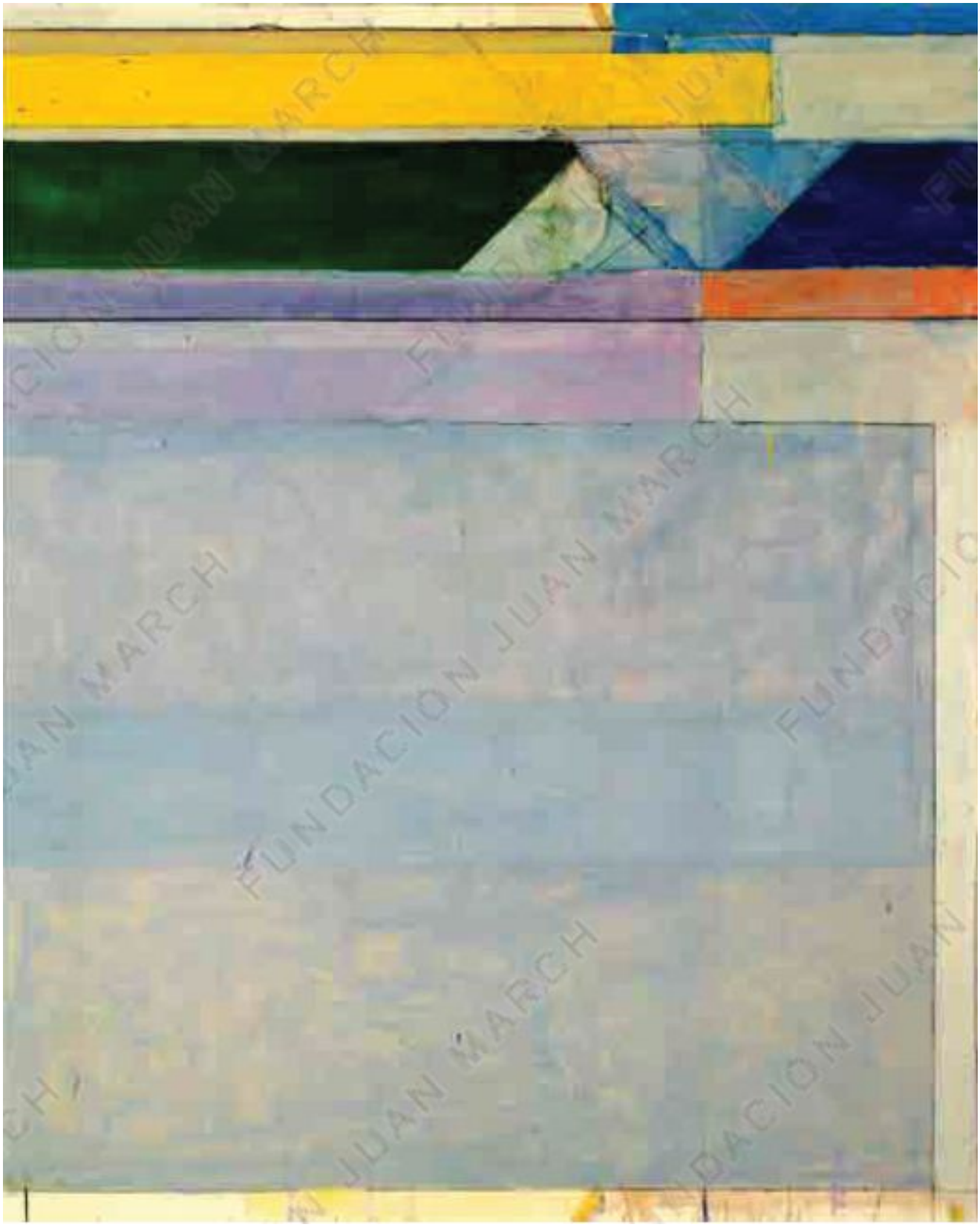
47

OCEAN PARK # 107

1978

236.25 x 193 cm (93 x 76 in)

Fundación Juan March



FUNDACION JUAN MARCH

48

OCEAN PARK # 108

1978

198 x 155.5 cm (78 x 62 in)

Fundación Juan March

49

OCEAN PARK # 128

1984

236.25 x 205.75 cm (93 x 81 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

50

OCEAN PARK # 131

1985

165.75 x 233.75 cm (65¼ x 92 in)

Fundación Juan March

51

OCEAN PARK # 136

1985

152.5 x 152.5 cm (60 x 60 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

52

OCEAN PARK # 139

1985

236.25 x 147.25 cm (93 x 58 in)

Fundación Juan March

Fundación Juan March

BIOGRAFÍA

EXPOSICIONES MÁS DESTACADAS

BIBLIOGRAFÍA MÁS IMPORTANTE

Fundación Juan March

Richard Diebenkorn en 1956
(foto de Rose Mandel)

Fundación Juan March

El 22 de abril de 1922 nace Richard Diebenkorn en Portland, Oregón. En 1924, su familia se traslada a San Francisco, donde más tarde Diebenkorn se gradúa en el Lowell High School. En 1940, ingresa en la Universidad de Stanford; en el tercer año de carrera se concentra en el estudio de Bellas Artes, tomando clases de pintura de la mano de Victor Arnautoff y de acuarela y dibujo con Daniel Mendelowitz, que fomenta en él su interés por la obra de Arthur Dove, Charles Sheeler y especialmente Edward Hopper. El propio Mendelowitz le lleva a visitar la casa de Sara Stein, en Palo Alto, donde por primera vez puede admirar obras de Paul Cézanne, Henri Matisse y Pablo Picasso. En junio de 1943 contrae matrimonio con Phyllis Gilman, con la que tendrá dos hijos, Gretchen (1945) y Christopher (1947). De 1943 a 1945, Diebenkorn se alista con los marines del Ejército estadounidense.

Durante su entrenamiento militar visita una serie de colecciones que son clave en el arte moderno primitivo, como la Colección Phillips en Washington, la Colección Gallatin en Filadelfia y otras en Nueva York. La influencia de artistas tan diversos como William Baziotes, Cézanne, Julio González, Paul Klee, Matisse, Joan Miró, Piet Mondrian, Picasso, Mark Rothko y Kurt Schwitters dejan gran huella en el pintor. En esta época lleva a cabo sus primeras acuarelas abstractas. En 1946, Diebenkorn prosigue sus estudios en la California School of Fine Arts *(G.I. Bill),* donde entra en contacto con el pintor David Park. Tras recibir la *Albert Bender Grant-in-Aid Fellowship* se traslada a vivir a Woodstock, Nueva York, donde vive durante un año y pinta pequeños cuadros, algunos de los cuales evocan el estilo de Robert Motherwell y Baziotes, así como las fuentes de inspiración francesas de estos últimos, particularmente Picasso. Tras este período, regresa a San Francisco, donde imparte clases en la California School of Fine Arts hasta 1950; en esa época traba amistad con otros miembros de la Facultad, entre otros, Clyfford Still, Elmer Bischoff, Hassel Smith y Edward Corbett. En 1948 tiene lugar su primera exposición individual en el California Palace of the Legion of Honor, en San Francisco, y en 1949 obtiene su licenciatura por la Universidad de Stanford. En este período, y bajo la influencia de los expresionistas abstractos, Diebenkorn realiza la serie de Sausalito, advirtiéndose por primera vez signos de madurez en la obra del pintor.

En 1950, ingresa en la Universidad de New Mexico, Albuquerque *(G.I. Bill),* donde inicia sus estudios de graduado y, en 1951 recibe su *Master of Fine Arts.* En los cuatro años posteriores sus obras aumentan de tamaño y experimentan una serie de variaciones cromáticas. En esta época, dejando de lado las palabras y el ejemplo de profesores y homólogos de San Francisco, Diebenkorn se ve impulsado por una tendencia paisajista, centrando su interés en la luz de la región e incorporando una nueva técnica de dibujo más autográfica, lo que se debe en parte al ejemplo de Willem de Kooning.

En el verano de 1951, en un vuelo a San Francisco, las vistas aéreas del paisaje dejan gran impresión en el artista. Durante su estancia en la ciudad visita la retrospectiva de Arshile Gorky en el Museo de Arte de San Francisco; Diebenkorn vuelve a California en el verano de 1952, donde visita la retrospectiva de Henri Matisse en la Municipal Art Galleries de Los Angeles. En el otoño de ese mismo año se traslada a Urbana, donde imparte cursos de dibujo y de pintura en la Universidad de Illinois; la influencia de Matisse en la paleta de Diebenkorn se hace más acusada en ese momento. En esta misma época tiene lugar su exposición en la Galería Paul Kantor, de Los Angeles, la primera realizada en una galería comercial. Esta

Fundación Juan March

Vista de la instalación de la primera exposición individual de Richard Diebenkorn en el Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1948

Richard Diebenkorn en una clase del San Francisco Art Institute, 1963

galería seguirá exponiendo sus obras regularmente hasta 1956.

Diebenkorn viaja a Nueva York en el verano de 1953, donde conoce a Franz Kline y a los marchantes Charles Egan y Ellie Poindexter. Cuando regresa a California, en septiembre, se instala en Berkeley, donde permanecerá durante varios años consecutivos; en esa época adquiere reputación de pintor expresionista abstracto de una creatividad insólita. En otoño del mismo año recibe una beca, la *Abraham Rosenberg Traveling Fellowship* de estudios avanzados en arte, y vuelve a consagrarse por entero a pintar.

En 1955, casi repentinamente, Diebenkorn inicia primero una serie de bodegones y más tarde de paisajes, preludio del estilo figurativo al que se entregará en el verano de ese mismo año, participando asimismo en sesiones de dibujo en grupo junto a David Park y Elmer Bischoff, que tienen lugar en su estudio de la Avenida Shattuck en Berkeley, e impartiendo cursos en el California College of Arts and Crafts. Poco después, el trío de pintores/profesores funda un grupo junto con sus estudiantes, grupo que será conocido como *Bay Area Figurative School*. En 1956 tiene lugar su primera exposición en Nueva York, en la Galería Poindexter (en la que seguirá exponiendo regularmente hasta 1971) y a finales de año su técnica refleja ya un estilo figurativo (dibuja a partir de modelos, con Park y Bischoff, hasta la muerte de Park en 1960, siendo sustituído éste por Frank Lobdell después hasta 1965). En 1962, Diebenkorn es galardonado por el National Institute of Arts and Letters.

En 1963, Diebenkorn abandona la enseñanza en el San Francisco Art Institute (anteriormente conocido como California School of Fine Arts) y pasa a ser artista residente de la Universidad de Stanford, fijando su residencia en Palo Alto, consagrándose tanto al dibujo como a la pintura.

Fundación Juan March

Richard Diebenkorn en su estudio de Santa Mónica en 1972
(foto de Gilbert Lloyd)

Richard Diebenkorn en su estudio de Santa Mónica en 1986
(foto de Marva Marrow)

Fundación Juan March

Sin título (Healdsburg), 1991

Sin título (Healdsburg), 1991

En el transcurso del año siguiente viaja a Europa gracias a un intercambio cultural subvencionado por el Departamento de Estado Norteamericano y da una serie de conferencias en sindicatos de artistas de la Unión Soviética. Durante este viaje queda vivamente impresionado por las obras de Matisse expuestas en el Museo Hermitage, de Leningrado, y en el Museo Pushkin, de Moscú.

En 1965 inicia la última serie de obras figurativas en las que destacan las áreas cromáticas planas y las composiciones geométricas. En 1966 visita la exposición de Matisse en la University of California Art Gallery de Los Angeles, entre cuyas obras cabe citar *Vista de Nôtre-Dame* y *Ventana Abierta, Collioure,* ambas de 1914 y expuestas por primera vez en Estados Unidos.

Diebenkorn se traslada a Santa Mónica e imparte cursos como profesor de arte en la Universidad de California de Los Angeles hasta 1973. Encuentra un estudio en el distrito del Ocean Park, al que se traslada en otoño. En 1967 realiza sus últimas obras de carácter figurativo, emprendiendo al mismo tiempo la serie de cuadros 'no-objetivos' bajo el título *Ocean Park,* serie a la que se consagrará hasta 1988. Sus obras revelan entonces un tono más sereno y contemplativo, tratándose de creaciones de mayor envergadura que las primeras obras abstractas, con la introducción de procesos cromáticos y pictóricos utilizados ya en las obras figurativas.

En 1971 tiene lugar su primera exposición individual de pintura en la Galería Marlborough de Nueva York, galería que expondrá regularmente sus obras hasta 1977, fecha de su primera exposición junto a su actual agente, M. Knoedler & Co., Inc., Nueva York. Diebenkorn recibe la *Edward MacDowell Medal* en 1978, año en el que además, representa a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia. En 1979

Fundación Juan March

recibe la *Skowhegan Medal for Painting*. En 1980 es nombrado *Miembro de la American Academy of Design* y de la *American Academy of Arts and Letters* en 1985.

En 1988 se traslada de Santa Mónica a Healdsburg, al norte de California, donde sigue realizando pequeños trabajos, principalmente sobre papel. En 1990 realiza ilustraciones para la edición de Arion Press de los *Poemas de W.B. Yeats* y recibe la *National Medal of Art* en julio de 1991.

Richard Diebenkorn en su estudio de Healdsburg en 1991
(foto de Colin Smith)

Fundación Juan March

EXPOSICIONES MÁS DESTACADAS

BIBLIOGRAFÍA MÁS IMPORTANTE

Exposiciones Individuales

1948
Richard Diebenkorn, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco

1951
Exposición del Título de Master, University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque

1952
Richard Diebenkorn, Paul Kantor Gallery, Los Angeles (y 1954, 1965)

1954
Richard Diebenkorn, San Francisco Museum of Art
Richard Diebenkorn, Allan Frumkin Gallery, Chicago

1956
Richard Diebenkorn, Poindexter Gallery, Nueva York (y 1958, 1961, 1963, 1966, 1968, 1969, 1971)
Richard Diebenkorn, Oakland Art Museum

1957
Richard Diebenkorn, Swetzoff Gallery, Boston

1960
Recent Paintings by Richard Diebenkorn, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco*
Richard Diebenkorn, Pasadena Art Museum*

1961
Richard Diebenkorn, The Phillips Collection, Washington, D.C.*

1962
Richard Diebenkorn, National Institute of Arts and Letters, Nueva York

1963
Richard Diebenkorn: Paintings 1961-1963, M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco

1964
Richard Diebenkorn, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C. Después en el Jewish Museum, Nueva York y en el Pavilion Gallery, Newport Beach*
Richard Diebenkorn, Waddington Galleries, Londres* (y 1967)

Fundación Juan March

Dibujos de Richard Diebenkorn, Stanford University Art Gallery, Palo Alto*

1967

Richard Diebenkorn, Stanford University Art Gallery, Palo Alto

Dibujos de Richard Diebenkorn, Pennsylvania Academy of Fine Arts, Filadelfia

1968

Richard Diebenkorn, Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City

Richard Diebenkorn, Richmond Art Center*

1969

Nuevas Pinturas de Richard Diebenkorn, Los Angeles County Museum of Art*

1971

Richard Diebenkorn, Series Ocean Park: Obra Reciente, Marlborough Gallery, Nueva York* (y 1975)

Richard Diebenkorn, Irving Blum Gallery, Los Angeles

Richard Diebenkorn, Smith Andersen Gallery, Palo Alto

1972

Litografías de Richard Diebenkorn, Gerard John Hayes Gallery, Los Angeles*

Richard Diebenkorn, San Francisco Museum of Art*

1973

Richard Diebenkorn, Robert Mondavi Gallery, Oakville

Richard Diebenkorn, Series Ocean Park: Obra reciente, Marlborough Fine Art Ltd., Londres y Marlborough Galerie, A.G., Zurich*

1974

Richard Diebenkorn: Dibujos 1944-1973, Mary Porter Sesnon Gallery, University of California, Santa Cruz*

1975

Primeras Obras Abstractas 1948-1955, James Corcoran Gallery, Los Angeles. Después en la John Berggruen Gallery, San Francisco*

1976

Richard Diebenkorn: Monotipos, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles*

Richard Diebenkorn: Pinturas y Dibujos 1943-1976, Albright-Knox Art Gallery, Búffalo. Viajó al Cincinnati Art Museum, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., Whitney Museum of American Art, Nueva York, Los Angeles County Museum of Art y Oakland Museum (catálogo actualizado en 1980: *Richard Diebenkorn: Pinturas y Dibujos 1943-1980)**

1977

Richard Diebenkorn, M. Knoedler & Co., Inc., Nueva York* (y 1979, 1980, 1982, 1984, 1985, 1987)

1978

Del Arte a la Naturaleza, de la Naturaleza al Arte (Richard Diebenkorn), American Pavilion, XXXVIIIth Bienal de Venecia*

1979

Richard Diebenkorn: Grabados y Puntas Secas, University of California Santa Bárbara Art Museum*

1981

Richard Diebenkorn: MATRIX/BERKELEY 40, University Art Museum, University of California, Berkeley*

Richard Diebenkorn: Grabados y Punta Seca 1949-1980, Minneápolis Institute of Arts. Viaja al Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, St. Louis Art Museum, Baltimore Museum, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Brooklyn Museum, Nueva York, Flint Institute of Arts, Springfield Art Museum, University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Blaffer Gallery, University of Houston, Newport Harbor Art Museum y San Francisco Museum of Art*

1982

Grabados de Diebenkorn, Crown Point Gallery, Oakland*

Richard Diebenkorn: Intaglio 1961-1980, Brooklyn Museum, Nueva York

1983

Richard Diebenkorn: Obras sobre Papel, John Berggruen Gallery, San Francisco

Richard Diebenkorn: Pinturas 1948-1983, San Francisco Museum of Modern Art*

Fundación Juan March

1984

Richard Diebenkorn: Portfolio de 41 Grabados y Punta Seca publicado en 1965, L.A. Louver Gallery, Venecia

1985

Richard Diebenkorn: Una mirada introspectiva, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln. Después en el Brooklyn Museum, Nueva York*

Richard Diebenkorn, Grabados y Punta Seca, Patricia Heesy Gallery, Nueva York

Richard Diebenkorn: Una Década de Grabados, Greg Kucera Gallery, Seattle (y 1986)

1986

Richard Diebenkorn: 1981-1986, Crown Point Press, Nueva York (y 1987, 1988)

1988

Los Dibujos de Richard Diebenkorn, The Museum of Modern Art, Nueva York. Después en Los Angeles County Museum of Art, San Francisco Museum of Modern Art y la Phillips Collection, Washington, D.C.*

Richard Diebenkorn: Monotipos, Pamela Auchincloss Gallery, Nueva York*

1989

Richard Diebenkorn, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (organizada en colaboración con el San Francisco Museum of Modern Art)*

1990

Richard Diebenkorn: Obra Gráfica 1981-1988, Yellowstone Art Center, Billings. Después en el Modern Art Museum of Fort Worth, Tacoma Art Museum y Arkansas Arts Center, Little Rock*

Richard Diebenkorn – Grabados para la edición Arion 'Poems of W.B. Yeats', University Art Museum, University of California, Berkeley

1991

Richard Diebenkorn – Monochrome/Almost Monochrome, Associated American Artists, Nueva York

Richard Diebenkorn, Whitechapel Art Gallery, Londres. A continuación en la Fundación Juan March, Madrid y después en el Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main*

Exposiciones Colectivas

1946

66 Exposición Anual: Oleo, Témpera y Escultura, San Francisco Museum of Art (y 1948)

1948

Exposición Centenaria de California, Los Angeles County Museum of Art*

1949

Richard Diebenkorn y Hassel Smith, Lucien Labaudt Gallery, San Francisco

1951

Pintura Americana del Siglo XX, Grand Rapids Art Museum*

Pintura Contemporánea de los Estados Unidos, Los Angeles County Museum of Art

1954

Jóvenes Pintores Norteamericanos, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Viaja a Los Angeles County Museum of Art*

Tres Artistas de la Bay Area, San Francisco Museum of Art

1955

Tres Jóvenes Norteamericanos: Glasco, McCullough, Diebenkorn, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College*

24 Bienal de Pintura Norteamericana Contemporánea, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. (y 1959, 1973, 1981)

Pintores menores de 35, Congreso para la Libertad de la Cultura, Roma y Palais des Beaux Arts, Bruselas*

Exposición Internacional de Pintura y Escultura Contemporánea de Pittsburgh 1955, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh* (y 1958, 1961, 9164, 1970)

III Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo* (y 1957, 1961)

Pintura Norteamericana Contemporánea y Escultura, Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign-Urbana*

1955 Exposición Anual de Pintura Norteamericana Contemporánea, Whitney Museum of American Art, Nueva York (y 1958, 1963, 1965, 1967, 1969, 1972)

1957

Pintura Norteamericana: 1945-1957, Minneápolis Institute of Arts*

Fundación Juan March

Pintura Figurativa Contemporánea de la Bay Area, Oakland Museum. Viaja a Los Angeles County Museum of Art

LXII Exposición Americana: Pinturas, Esculturas, Art Institute of Chicago (y 1960, 1963, 1972, 1976)

1958

Diecisiete Artistas Norteamericanos Contemporáneos y Ocho Escultores, Exposición Universal e Internacional de Bruselas (Feria Universal), American Pavilion, Bruselas. Después en la Biblioteca: Sección de Información de los EE.UU, en Londres*

Pintura Norteamericana, 1958, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond*

1959

Nuevas Imágenes del Hombre, Museum of Modern Art, Nueva York*

1960

Pintura Americana Contemporánea: 1930-1958 (organizada por el City Art Museum, Agencia de Información St. Louis, EE.UU.). Viaja a Hessiches Landesmuseum, Darmstadt y al Konstmuseum de Gotemburgo*

1962

El entorno del artista: Costa Oeste, Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, exposición que viaja a las Galerías de Arte de la Universidad de California, Los Angeles y Oakland Museum*

Cincuenta Artistas de California (organizado por el San Francisco Museum of Art con la ayuda del Los Angeles County Museum of Art). Viaja al Whitney Museum of American Art, Nueva York, Walker Art Center, Minneápolis, Albright-Knox Art Gallery, Búffalo y Des Moines Art Center*

Selección de pinturas de las Costas Este y Oeste Norteamericanas, Gimpel Fils, Londres

Art U.S.A.: Ahora, Milwaukee Art Center

Pintura Americana de Vanguardia, Edificio de la Embajada, Londres

1963

Dibujos de Bischoff, Diebenkorn, Lobdell, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco

1964

Pintura y Escultura de una Década, Tate Gallery, Londres (organizado por la Fundación Calouste Gulbenkian)

Dibujos Norteamericanos, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York*

1965

Dos Pintores Norteamericanos, Abstracto y Figurativo: Sam Francis, Richard Diebenkorn, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo*

1966

Arte de los Estados Unidos 1670-1960, Whitney Museum of American Art, Nueva York*

1967

Exposición de la Obra de los Miembros Recién Incorporados y Galardonados con Distinciones y Premios, National Institute of Arts and Letters, Nueva York

1968

La Tradición Figurativa en el Arte Norteamericano Contemporáneo, American Pavilion, XXXIV Bienal de Venecia. Viaja a la National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. y Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska, Lincoln*

1969

Kompas VI – Coast U.S.A., Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven*

1971

11 Artistas de Los Angeles, Hayward Gallery, Londres*

1972

Pintura Abstracta de los 70: Selección, Museum of Fine Arts, Boston*

1974

Doce pintores norteamericanos, Virgina Museum of Fine Arts, Richmond*

1983

La Primera Exposición: Pinturas y Esculturas de Ocho Colecciones 1940-1980, Museum of Contemporary Art, Los Angeles*

Fundación Juan March

1984

El Estilo Figurativo: Pinturas Bay Area, 1956-1966, Grey Art Gallery y Study Center, New York University, Nueva York. Viaja al Newport Harbor Art Museum*

Tesoros de la Smithsonian Institution, Royal Scottish Museum, Edimburgo

1985

Contrastes de Forma: Arte Abstracto Geométrico 1910-1980, Museum of Modern Art, Nueva York*

1986

Individuales: Historia Selecta del Arte Contemporáneo 1945-1986, Museum of Contemporary Art, Los Angeles*

Después de Matisse (organizado por Independent Curators, Inc.). Viaja al Queens Museum, Nueva York, Chrysler Museum, Norfolk, Portland Museum of Art, Bass Museum of Art, Miami Beach, The Phillips Collection, Washington, D.C., Dayton Art Institute y el Worcester Art Museum*

1989

Arte Figurativo del Bay Area (Distrito de Los Angeles) 1950-1965, San Francisco Museum of Modern Art. Viaja al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. y Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia*

1991

Richard Diebenkorn/Wayne Thiebaud: Treinta Años sobre Papel, Campbell-Thiebaud Gallery, San Francisco

** Exposiciones que han tenido catálogos de mayor relevancia*

Catálogos y Libros

1965

Drawings by Richard Diebenkorn, Stanford University Press, Stanford. Introducción de Lorenz Eitner

1974

Richard Diebenkorn: Drawings 1944-1973, Mary Porter Sesnon Gallery, University of California, Santa Cruz

1978

Richard Diebenkorn, 38th Venice Biennial, United States Pavilion, International Exhibitions Committee of the American Federation of the Arts. Ensayos de Robert T. Buck, Jr., Linda L. Cathcart y Thomas M. Messer

1980

Richard Diebenkorn: Paintings and Drawings 1943-1980, Rizzoli International Publications, Inc./Albright-Knox Art Gallery, Nueva York. Ensayos de Robert T. Buck, Jr., Linda L. Cathcart, Gerald Nordland y Maurice Tuchman

1981

Richard Diebenkorn: Etchings and Drypoints, 1949-1980, Houston Fine Art Press, Houston. Introducción de Mark Stevens

1985

Richard Diebenkorn: Small Paintings from Ocean Park, Hine, Inc., San Francisco and Houston Fine Art Press, Houston. Introducción de Dore Ashton

1987

Richard Diebenkorn: Works on Paper, Houston Fine Art Press, Houston. Introducción de Richard Newlin

Richard Diebenkorn, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York. Ensayo de Gerald Nordland

1988

The Drawings of Richard Diebenkorn, The Museum of Modern Art, New York and Houston Fine Art Press, Houston. Ensayo de John Elderfield

1989

Richard Diebenkorn, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo. Introducción de Toshio Hara y John R. Lane y Ensayo de Caroline A. Jones

1991

Richard Diebenkorn, Whitechapel Art Gallery, Londres. Ensayo de John Elderfield

Fundación Juan March

Artículos

Ashton, Dore, 'Richard Diebenkorn's Paintings', *Arts,* 46, diciembre 1971 – enero 1972, pp. 35-37

Ashton, Dore, 'Richard Diebenkorn', *Flash Art,* marzo-abril 1981, pp. 8-13

Bonet, Juan Manuel, 'Ocean Park revisited', *El Europeo,* 8, enero 1989

Brown, B., 'Richard Diebenkorn', *Arts,* 57, febrero 1983, pp. 46-47

Chipp, Herschel B., 'Diebenkorn Paints a Picture', *Art News,* 56, mayo 1957, pp. 44-47

Danto, Arthur C., 'Paint-ing in Ocean Park', *The Times Literary Supplement,* 13-19 mayo 1988, p. 537

Diebenkorn, Richard, 'Ocean Park no. 24', *Art Now,* enero 1970, np

Diebenkorn, Richard, 'Statement', *Studio International,* julio-agosto 1974, p. 14

Elderfield, John, 'Diebenkorn at Ocean Park', *Art International,* 15, febrero 1972, pp. 20-25

Giesen, Sara, 'Richard Diebenkorn: Before and Behind the Eye', *Arts,* 49, junio 1975, pp. 79-81

Greenberg, Clement, 'After Abstract Expressionism', *Art International,* 6, octubre 1962, pp. 24-32

Gruen, John, 'Richard Diebenkorn, Radiant Vistas from Ocean Park', *Architectural Digest,* noviembre 1986, pp. 52-60

Gruen, John, 'Richard Diebenkorn, The Idea is to Get Everything Right', *ARTnews,* 85, noviembre 1986, pp. 80-87

Hazlitt, Gordon J., 'An Incredibly Beautiful Quandary', *ARTnews,* 75, mayo 1976, pp. 36-38

Hazlitt, Gordon J., 'Problem Solving in Solitude', *ARTnews,* 76, enero 1977, pp. 76-79

Heartney, Eleanor, 'Richard Diebenkorn, Knoedler', *ARTnews,* 85, enero 1986, pp. 66-71

Hofstadter, Dan, 'Profiles (Richard Diebenkorn): Almost Free of the Mirror', *The New Yorker,* 7 septiembre 1987, pp. 54-73

Hopkins, Budd, 'Diebenkorn Reconsidered', *Artforum,* 15, marzo 1977, pp. 37-41

Hughes, Robert, 'California in Eupeptic Color', *Time,* 27 junio 1977, p. 58

Hughes, Robert, 'A Geometry Bathed in Light', *Time,* 5 enero 1982, p. 46

Hughes, Robert, 'The Decisive Line of a Master', *Time,* 12 diciembre 1988, p. 97

Kramer, Hilton, 'Pure and Impure Diebenkorn', *Arts,* 38, diciembre 1963, pp. 46-53

Kramer, Hilton, 'Art Mailbag – Concerning the Diebenkorn Case', *New York Times,* 12 junio 1966, p. 22 (III)

Larsen, Susan C., 'A Conversation with Richard Diebenkorn', *LAICA Journal,* julio/agosto 1977, pp. 24-30

Larsen, Susan C., 'Cultivated Canvases', *Artforum,* 5, enero 1986, pp. 66-71

Lavatelli, Mark, 'Richard Diebenkorn: The Albuquerque Years', *Artspace,* junio 1980, pp. 20-50

Leider, Philip, 'Diebenkorn Drawings at Stanford', *Artforum,* febrero 1964, pp. 41-43

Livingston, Jane, 'Matisse's *Tea*', *Los Angeles County Museum of Art Bulletin,* vol. 20, no. 2, 1974, pp. 46-57

Marmer, Nancy, 'Richard Diebenkorn: Pacific Extensions', *Art in America,* 66, enero/febrero 1978, pp. 95-99

Mills, Paul, 'Richard Diebenkorn: Painting Against The Tide', *Saturday Review,* noviembre 1972, pp. 55-59

Natkin, Robert, 'Diebenkorn', *Modern Painters,* vol. 1, no. 3, otoño 1988, pp. 90-91

Nordland, Gerald, 'Richard Diebenkorn: A Fifteen Year Retrospective is Organised by the Washington Gallery of Modern Art', *Artforum,* 3, enero 1965, pp. 20-25

Olson, Roberta J.M., 'Thus Spoke Diebenkorn', *Soho Weekly News,* 23 junio 1977, np

Tuchman, Maurice, 'Richard Diebenkorn: The Early Years', *Art Journal,* primavera 1977, pp. 206-220

Fundación Juan March

CATÁLOGO DE OBRAS

Todas las obras son óleos sobre tela exceptuando las señaladas individualmente

1
PINTURA II
(Painting II)
1949
116.25 x 88.25 cm (45¾ x 34¾ in)
Colección del Oakland Museum. Donación de los herederos de Howard E. Johnson

2
SIN TÍTULO
(Untitled)
1949
137.25 x 80 cm (54 x 31½ in)
Sr. y Sra. Gifford Phillips

3
SIN TÍTULO 'M'
(Untitled 'M')
1951
109.5 x 134 cm (43⅛ x 52¾ in)
San Francisco Museum of Modern Art. Donación de Rena Bransten en homenaje a Mason Wells

4
ALBUQUERQUE # 11
1951
143.5 x 113 cm (56½ x 44½ in)
Acquavella Contemporary Art, Inc.

5
ALBUQUERQUE # 20
1952
138.5 x 144.75 cm (54½ x 57 in)
Colección Byron R. Meyer, San Francisco

6
ALBUQUERQUE # 24
1952
169 x 120.75 cm (66½ x 47½ in)
Colección particular

7
URBANA # 2 (EL ARQUERO)
(Urbana # 2) (The archer)
1953
164 x 120.75 cm (64½ x 47½ in)
Sr. y Sra. Richard Diebenkorn

8
URBANA # 5 (CIUDAD COSTERA)
(Urbana # 5) (Beachtown)
1953
173.75 x 136 cm (68 x 53½ in)
Sr. y Sra. Gifford Phillips

9
URBANA
1953
156.25 x 121.25 cm (61½ x 47¾ in)
Craig y Janet Duchossois

10
BERKELEY # 19
1954
151.25 x 144.75 cm (59½ x 57 in)
The University of Arizona Museum of Art, Tucson, AZ, Donación de Gloria Vanderbilt, Federación Americana de las Artes

11
BERKELEY # 20
1954
177.75 x 155 cm (70 x 61⅛ in)
Colección del Oakland Museum. Donación de los herederos de Howard E. Johnson

12
BERKELEY
1955
61 x 53.5 cm (24 x 21⅛ in)
Colección Michael y Dorothy Blankfort

13
BERKELEY # 57
1955
149.25 x 149.25 cm (58¾ x 58¾ in)
San Francisco Museum of Modern Art. Legado de Joseph M. Bransten en memoria de Ellen Hart Bransten

14
NATURALEZA MUERTA CON CAJA DE CERILLAS
(Still life with matchbook)
1956
67.25 x 79.5 cm (26½ x 30 in)
Sr. y Sra. Richard McDonough

Fundación Juan March

15

MUCHACHA EN LA TERRAZA

(Girl on a terrace)

1956

180.25 x 167.75 cm (71 x 66 in)

Colección del Neuberger Museum, State University de Nueva York en Purchase. Donación de Roy R. Neuberger

16

MUCHACHA CON TRES TAZAS DE CAFÉ

(Girl with three coffee cups)

1957

149.75 x 137.25 cm (59 x 54 in)

Yale University Art Gallery. Donación de Richard Brown Baker, B.A. 1935

17

MUJER DE PERFIL

(Woman in profile)

1958

173 x 150 cm (68⅛ x 59 in)

San Francisco Museum of Modern Art. Legado de Howard E. Johnson

18

MUJER A LA MESA CON LUZ INTENSA

(Woman at table in strong light)

1959

123.25 x 123.25 cm (48½ x 48½ in)

Colección particular

19

CABEZA DE MUCHACHA CON FONDO AZUL

(Head of a girl with a blue background)

1959

50.75 x 43.75 cm (20 x 17¼ in)

Colección particular

20

CABEZA DE MUCHACHA

(Head of a girl)

1959

Óleo sobre cartón sobre tabla

28.25 x 23.5 cm (11⅛ x 9¼ in)

Colección particular

21

VISTA DEL MAR – HORIZONTE

(Horizon – Ocean view)

1959

177.75 x 162.5 cm (70 x 64 in)

Colección de Arte Colectivo, The Reader's Digest Association, Inc.

22

VISTA DESDE EL PORCHE

(View from the porch)

1959

177.75 x 167.75 cm (70 x 66 in)

Sr. y Sra. Harry W. Anderson

23

MUJER CON PERIÓDICO

(Woman with newspaper)

1960

122 x 85.75 cm (48 x 33¾ in)

Colección particular

24

PAISAJE CON NIEBLA

(Landscape with smoke)

1960

139 x 126.5 cm (54¾ x 49¾ in)

Herederos de Sarah Campbell Blaffer

25

CABEZA

(Head)

1960

33.25 x 29.75 cm (13⅛ x 11¾ in)

Colección particular

26

CABEZA DE MUCHACHA CON PELO NEGRO

(Head of a girl with black hair)

1961

54.5 x 45 cm (21½ x 17¾ in)

Colección particular

27

CABEZA

(Head)

1961

71 x 52.5 cm (28 x 21 in)

Colección particular

28

INTERIOR CON FLORES

(Interior with flowers)

1961

144.75 x 99 cm (57 x 39 in)

Colección particular

29

MUJER SENTADA, INTERIOR VERDE

(Seated woman, green interior)

1961

83 x 72.5 cm (32¾ x 28½ in)

Colección particular

Fundación Juan March

30
AMAPOLAS
(Poppies)
1963
101.75 x 76.25 cm (40 x 30 in)
Préstamo anónimo.
Por cortesía de Sotheby's

31
RINCÓN DEL ESTUDIO – LAVABO
(Corner of studio – Sink)
1963
177.75 x 195.5 cm (70 x 77 in)
Colección particular

32
INGLESIDE
1963
207.5 x 176.5 cm (81¾ x 69½ in)
Grand Rapids Art Museum,
Adquisición del Museo, 1967.1.1

33
MUJER CON SOMBRERO Y GUANTES
(Woman with hat and gloves)
1963
86.5 x 91.5 cm (34 x 36 in)
Colección particular

34
DESNUDO SOBRE SUELO AZUL
(Nude on blue ground)
1966
205.75 x 150 cm (81 x 59 in)
Colección particular

35
FIGURA SENTADA CON SOMBRERO
(Seated figure with hat)
1967
152.5 x 152.5 cm (60 x 60 in)
Colección Sr. y Sra. Lawrence Rubin

36
MUJER SENTADA
(Seated woman)
1967
203.25 x 228.5 cm (80 x 90 in)
Colección de Gretchen y John Berggruen, San Francisco

37
OCEAN PARK # 16
1968
235 x 193 cm (92⅝ x 76 in)
Milwaukee Art Museum. Donación de Jane Bradley Pettit

38
OCEAN PARK # 21
1969
236.25 x 205.75 cm (93 x 81 in)
Colección Familia Schorr

39
OCEAN PARK # 27
1970
254 x 205.75 cm (100 x 81 in)
The Brooklyn Museum, 72.4,
Donación de The Roebling Society,
Sr. y Sra. Charles H. Blatt y
Sr. y Sra. William K. Jacobs, Jr

40
OCEAN PARK # 54
1972
254 x 205.75 cm (100 x 81 in)
San Francisco Museum of Modern Art.
Donación de los amigos de Gerald Nordland

41
OCEAN PARK # 57
1972
198 x 205.75 cm (78 x 81 in)
Colección particular

42
OCEAN PARK # 64
1973
254 x 205.75 cm (100 x 81 in)
The Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh; The Henry L. Hillman
Fund es asi en honor de la Galeria
Sarah Scaife; 74.56

43
OCEAN PARK # 66
1973
236.25 x 205.75 cm (93 x 81 in)
Albright-Knox Art Gallery, Búffalo,
Nueva York. Donación de Seymour
H. Knox, 1974

44
OCEAN PARK # 80
1975
167.75 x 122 cm (65 x 46¾ in)
Colección Joan y Jerry Serchuck

Fundación Juan March

45
OCEAN PARK # 95
1976
233.75 x 205.75 cm (92 x 81 in)
Colección Rita y Toby Schreiber

46
OCEAN PARK # 105
1978
254 x 236.25 cm (100 x 93 in)
Colección Sr. y Sra. Graham Gund

47
OCEAN PARK # 107
1978
236.25 x 193 cm (93 x 76 in)
Colección del Oakland Museum,
Donación del Comité de Mujeres

48
OCEAN PARK # 108
1978
198 x 155.5 cm (78 x 62 in)
Colección particular

49
OCEAN PARK # 128
1984
236.25 x 205.75 cm (93 x 81 in)
Colección Lawrence Rubin

50
OCEAN PARK # 131
1985
165.75 x 233.75 cm (65¼ x 92 in)
Colección Lenore S. y Bernard
A. Greenberg

51
OCEAN PARK # 136
1985
152.5 x 152.5 cm (60 x 60 in)
Colección particular

52
OCEAN PARK # 139
1985
236.25 x 147.25 cm (93 x 58 in)
Colección particular

Fundación Juan March

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	*Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz (Agotado).	*Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego (Agotado).	*Arte Español Contemporáneo 1973-1974,* (Agotado).
1976	*Jean Dubuffet,* con texto del propio artista (Agotado). *Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J.P. Sartre, J. Dupin (Agotado).		*I Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* 1975-1976 (Agotado).
1977	*Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon (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 (Agotado).	*Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg (Agotado). *Arte de Nueva Guinea y Papúa,* con texto del Dr. B.A.L. Cronstone (Agotado).	*II Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* 1976-1977 (Agotado). *Arte Español Contemporáneo,* (Agotado). *II Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* 1977-1978 (Agotado).
1978	*Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). *Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon (Agotado).	*Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,* con texto de Carl Zigrosser (Agotado). *Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).	*Arte Español Contemporáneo,* (Agotado).
1979	*De Kooning,* con texto de Diane Waldman (Agotado). *Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel (Agotado).	*Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl (Agotado).	*IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* 1978-1979 (Agotado). *Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego (Agotado). *Goya, Grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),* con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	*Julio González,* con texto de Germain Viatte (Agotado). *Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein (Agotado). *Henry Matisse,* con textos del propio artista (Agotado).		*V Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* 1979-1980 (Agotado). *Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1981	*Paul Klee,* con textos del propio artista (Agotado).	*Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman (Agotado). *Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado).	*VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* (Agotado).

Fundación Juan March

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1982	*Piet Mondrian,* con textos del propio artista (Agotado). *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 (Agotado). *Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach (Agotado).	*Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat (Agotado).	*Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella (Agotado).
1983	*Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Coward (Agotado). *Fernarnd Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa (Agotado). *Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy (Agotado). *Pierre Bonnard,* con texto de Angel González Garcia (Agotado).		*VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas,* 1982-1983 (Agotado). *Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego (Agotado).
1984	*Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller (Agotado). *Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici (Agotado). *Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado). *Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach (Agotado). *Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver (Agotado).	*El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R.H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren (Agotado).	
1985	*Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway (Agotado).	*Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss (Agotado). *Xilografia alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut (Agotado). *Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fix (Agotado).	*Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
1986	*Max Ernst,* con texto de Werner Spies (Agotado).	*Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut (Agotado). *Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado). *Obras maestras del Museo de Wuppertal: De Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann (Agotado).	

Fundación Juan March

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1987	*Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado). *Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski (Agotado). *Mark Rothko,* con textos de Michael Compton (Agotado).		
1988		*Zero, un movimiento europeo,* Coleccion Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir (Agotado). *Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Polette y Barbara Rose (Agotado).	*El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet (Agotado). *Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.
1989	*René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte,Martine Jacquet y comentarios por Catherine de Croës y François Doulte (Agotado). *Edward Hopper,* con texto de Gail Levin (Agotado).		*Arte Español Contemporáneo, Fondos de la Fundación Juan March,* con texto de Miguel Fernandéz Cid.
1990	*Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon (Agotado). *Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.	*Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional,* con texto de Jiri Kotalik.	*Col-lecció March Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca,* con texto de Juan Manuel Bonet.
1991	*Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives. *Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y Mª Joâo Fernandes. *Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.		

Fundación Juan March

CATÁLOGO

Publicado por el Patronato de la
Whitechapel Art Gallery
La figura y el paisaje © John Elderfield 1991
Editado por Paul Bonaventura y
Catherine Lampert
Traducido al español por Alarcón Allen, S.A. Livia Konta
Diseñado por Kate Stephens
Impreso en Holanda por Lecturis BV, Eindhoven

ISBN 084-7075-423-8

Cubierta: Ocean Park # 105, 1978

Frontispicio: Richard Diebenkorn
dibujando en Berkeley en 1958
(Foto de Hans Namuth © DACS 1991)

Créditos fotográficos:
Jon Abbott
Ben Blackwell
Ken Cohen
Cortesía de Acquavella Contemporary Art, Inc.
Cortesía de Richard Diebenkorn
Cortesía de Grand Rapids Art Museum
Cortesía de M. Knoedler & Co., Inc.
Cortesía de Richard Gray Gallery, Chicago
Cortesía del San Francisco Museum of Modern Art
Cortesía de Sotheby's, Inc.
Cortesía de The Art Museum, Princeton University
Cortesía de The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Cortesía de The Reader's Digest Association, Inc.
Cortesía de The University of Arizona Museum of Art
M. Lee Fatherree
Greg Heins
Biff Henrich
Herbert Lotz
Don Myer
Nienhuis/Walls
Douglas M. Parker, Los Angeles
Eric Pollitzer
Joe Samberg
Joseph Szaszfai
Ellen Page Wilson
Zindman/Fremont

Biografía adaptada de la Cronología de Janet C. Bishop en *Bay Area Figurative Art 1950-1965*, por Caroline A. Jones, Editorial de la Universidad de California, Berkeley y Los Angeles y San Francisco Museum of Modern Art, 1990, de la Cronología por John Elderfield, *The Drawings of Richard Diebenkorn*, The Museum of Modern Art, Nueva York y de la Editorial Houston Fine Art, Houston, 1988, y de las Exposiciones y Agradecimientos redactados por Gerald Nordland, *Richard Diebenkorn*, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York, 1987

Relación de Exposiciones adaptada por Gerald Nordland, *Richard Diebenkorn*, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York, 1987

Fundación Juan March

DIEBENKORN
RICHARD DIEBENKORN