



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

ROBERT MOTHERWELL

1980

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.



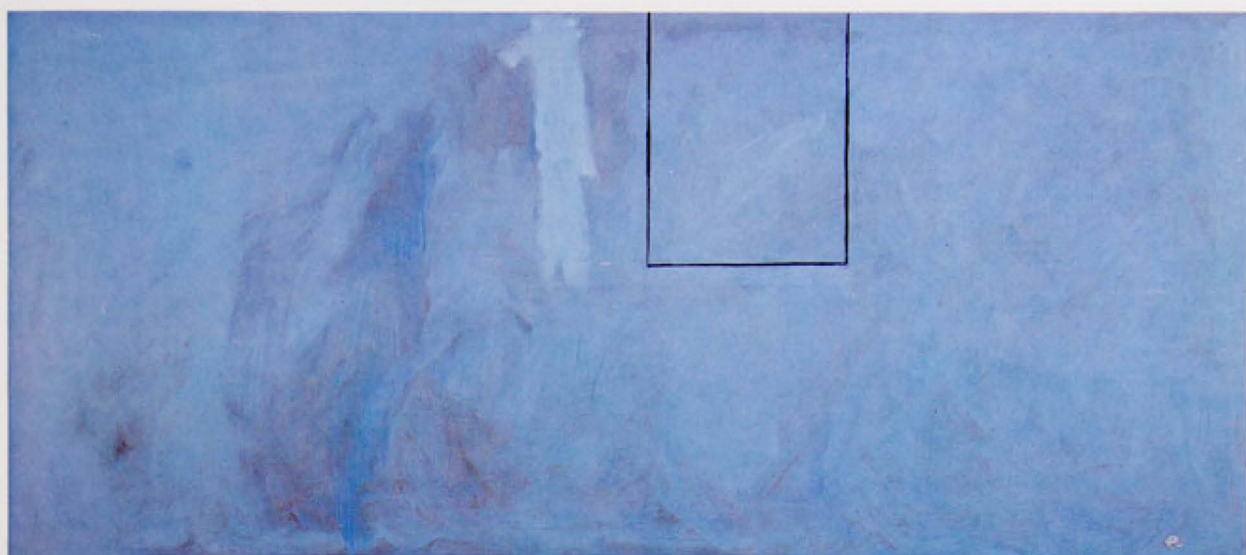
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

M O T H E R W E L L


Am



FUNDACION JUAN MARCH
Castelló, 77. Madrid-6



R O B E R T M O T H E R W E L L



R O B E R T M O T H E R W E L L

*La Fundación Juan March agradece a Robert Motherwell
su ayuda para la selección y realización de esta exposición.*

Cubierta: N.º 11. Abierto estival con azul mediterráneo, 1974

© **Fundación Juan March**, 1980.

Diseño catálogo: Diego Lara.

Fotomecánica: DIA-SCALA.

Fotocomposición e impresión: Julio Soto.

Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid).

I. S. B. N.: 84-70-75-161-1 - Depósito legal: M-10109-1980.

Textos: Barbaralee Diamonstein, 1979.

Traducción: Tomás Monaghan.

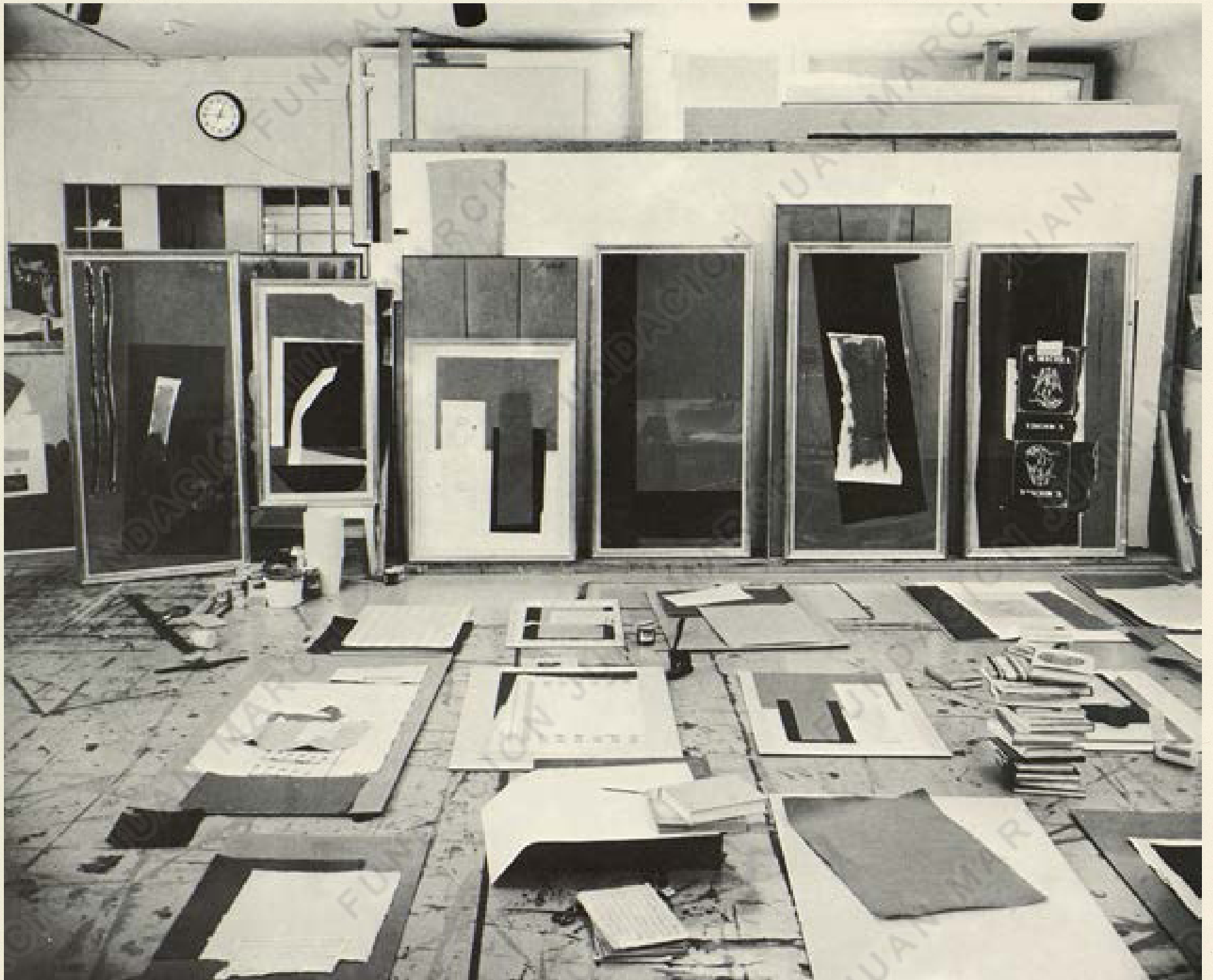
Fotografías: Facilitadas por el propio artista.

M O T H E R W E L L

Abril-Mayo, 1980

FUNDACION JUAN MARCH

Fundación Juan March



«Soy un pintor, antes que nada, un pintor; y al nivel más profundo, un pintor, un viejo obseso del pincel. La pintura es el centro emocional de mi ser y en el mejor de los casos, mi más profunda expresión».

Robert Motherwell

Barbaralee Diamonstein

Intramuros en el mundo del arte de Nueva York:
Una entrevista con Robert Motherwell

Versión abreviada y revisada de una entrevista realizada ante el público en la New School for Social Research en Nueva York, 1979.

Diamonstein: Ha trabajado Vd. mucho, primero como pintor, luego como escritor, profesor, conferenciante y periodista; ha desempeñado el papel de portavoz de su propia generación e incluso del Arte Moderno. Su producción artística va desde obras menores a los grandes murales. ¿Cómo empezó esto? ¿Cómo se convierte en artista fundador de la Escuela de Nueva York un licenciado en Filosofía, nacido en el Estado de Washington y educado en California?

Motherwell: Siempre quise pintar. Desde mis tiempos del Kindergarten. Llegué a ganar una beca cuando tenía nueve o diez años. Pero mi padre era figura destacada del «establishment» y mis estudios universitarios constituían una necesidad y una transigencia hasta que pudiera encontrar el mundo de los pintores, allá donde acechara.

Diamonstein: ¿Su padre era banquero?

Motherwell: Sí. Y como yo era su único hijo, él no veía con muy buenos ojos mis deseos, aunque percibiera su sinceridad. Jamás me había movido en un medio artístico, pero sabía que tenía que existir. Mi problema (aparte de mi aislamiento personal) era que lo que buscaba era un medio de arte moderno. Conocía las obras de Cézanne, Matisse y Kandinsky y Klee. Había seguido la ruta habitual del colegio para pasar luego a la Universidad de Stanford, es decir, al mundo académico. Una vez obtenido el título, mi padre me preguntó: «¿Qué va a ser? ¿Derecho, Ciencias Empresariales?». Se me heló la sangre en las venas. Jamás había pensado en el mundo real que me esperaba tras la graduación, exceptuando la convicción de que había algo más, otra cosa en algún otro lugar. Acepté ir a la Graduate School of Philosophy de Harvard. (La filosofía es un tema académico por excelencia; además, las escuelas de arte de las universidades eran, antes de la Segunda Guerra Mundial, las ciudadelas de la pintura provinciana). El enfrentamiento con mi padre se resolvió finalmente: yo rechacé la oferta de un trabajo muy bien remunerado (y ello en plena crisis) y acepté la otra propuesta, es decir, que a

cambio de mi obtención del Doctorado como póliza de seguros, él me pasaría una pensión de 50 dólares semanales. Con aquella suma pasé en Nueva York, ya casado, la totalidad de la década de los cuarenta (los 50 dólares, tras la muerte prematura de mi padre, me los suministró hasta 1950 un marchante emprendedor a cambio de la totalidad de mi producción). En 1950 tuve necesidad de aumentar mis ingresos y obtuve trabajo en la escuela de graduados del Hunter College. Durante este tiempo tuve a mi cargo, además de mi hijastra, a dos hijas mías. La ropa de mis tiempos universitarios me duró aquellos veinte años, y el vino de California costaba menos de un dólar la botella... En Harvard me había especializado en estética, y más particularmente en «The Journals of Eugène Delacroix» bajo la dirección de D. W. Prall y Arthur O. Lovejoy. Siguiendo sus consejos, pasé quince meses en Francia, oficialmente haciendo investigación pero, realmente, pintando. Presenté mi primera exposición individual, nacida muerta, en la galería de arte de Raymond Duncan en la Rive Gauche, en mayo de 1939. Supongo que la razón principal de la acogida de Duncan sería el hecho de que yo fuera un colega californiano... En París conocí a un joven compositor, Arthur Berger, alumno de Nadia Boulanger. Me animó a que completara el doctorado en Columbia en lugar de Harvard, con Meyer Schapiro, y fue éste un consejo crucial. No tanto por Schapiro, que me trató con toda la amabilidad de que era capaz, sino porque de otro modo jamás se me hubiera ocurrido establecerme en Nueva York y mucho menos precisamente en el momento oportuno (coincidiendo con la emigración de los artistas modernos europeos) para un joven pintor con aspiraciones. Alquilé una habitación con salida directa a los jardines en los viejos apartamentos de Rhineland Garden, en la West 11th, no lejos de donde vive Schapiro. En mi ingenuidad de hombre del Far West, no tenía la menor idea de la muy ajetreada vida que llevan las celebridades en Nueva York; de vez en cuando, de noche, llamaba a la puerta de Schapiro para enseñarle alguna pintura a medio hacer. Llegó un momento en que perdió la paciencia y me propuso presentarme a otros artistas, habiendo yo puesto en claro que no tenía la menor intención de dedicarme a la pintura de protesta social o realismo regional o naturalismo de cualquier tipo. A través de Schapiro llegué a conocer y a estimar al grupo de la Partisan Review, a pesar de la evidente contradicción existente entre socialismo e individualismo en el arte moderno –quizás su imposible reconciliación fuera el idealismo de los últimos años treinta y cuarenta. Saul Bellow, que tenía exactamente mi edad (lo mismo que Delmore Schwarz) describe con todo colorido el panorama del grupo «Partisan» en el capítulo segundo de Humboldt's Gift.

Diamonstein: ¿Fue Schapiro quien le introdujo en el círculo de los surrealistas que llegaron a Estados Unidos?

Motherwell: Sí. Aunque comprendía por qué no me gustaba la mayor parte de la pintura surrealista. El propio Schapiro la había atacado anteriormente (cosa que yo ignoraba entonces) para defender la abstracción; pero sabía que los surrealistas eran gentes muy cultivadas, muy «sofisticadas», un grupo internacional que se interesaba por el pensamiento y estaba dirigido por un gran poeta, André Breton, y pensó que esta más reciente encarnación de la tradición parisina constituía un medio apropiado para mí, al ser yo un pintor, y algo más que un pintor.

Diamonstein: Y ¿quiénes eran?

Motherwell: Además de Breton, estaban Max Ernst, Marcel Duchamp, André Masson, Yves Tanguy, Matta, Kurt Seligmann, todos los cuales me trataron con la mayor generosidad como a un camarada, incluso cuando comenzaron a sospechar, según evolucionaba mi pintura, que mi visión estaba más próxima a la de sus compañeros de exilio Fernand Léger y Piet Mondrian. Recuerdo que, cuando pinté «Pequeña cárcel española», en 1941, Matta me dijo: «No sé si a Breton le gustará la representación de una bandera» (lo que ignorábamos ambos entonces era que estábamos ante una de las primeras muestras de lo que hoy se conoce como pintura de planos de color). Schapiro me había gestionado unas clases con Seligmann, dos veces a la semana, que me costaban la mitad de mis ingresos; pero Schapiro probablemente sabía –lo que tenía la mayor importancia– que los surrealistas constituían un clan parisino muy unido y que con bastante rapidez iba yo a llegar a conocerlos a todos. Resultó que, especialmente Matta, Max Ernst y Duchamp, me animaron muchísimo y fueron extremadamente generosos conmigo, bastante más que mis colegas americanos. El grupo literario «Partisan» se mostró benevolente aunque más bien sorprendido ante el pintor como literato.

Diamonstein: ¿En qué medida se vio afectado su trabajo por el Surrealismo? ¿Adquirió Vd. alguna lección fundamental del Surrealismo?

Motherwell: Sí. Y de manera definitiva. Tenía la firme intuición como foráneo de que la escena de la pintura en Nueva York estaba llena de talento técnico, pero falta de genio creativo, de manera que sus obras daban la impresión de sufrir un desplazamiento de origen. Por ejemplo, el enormemente dotado Arshile Gorky había atravesado un período cezannesco y en los años cuarenta se encontraba en su período «picassiano passé», mientras talentos europeos de menor cuantía se expresaban con más autenticidad, por así decirlo, porque estaban más próximos a las raíces vivas del vanguardismo internacional (de hecho fue a través de los surrealistas y, sobre todo, de contactos personales con Matta como despegó Gorki al poco tiempo como un cohete antes de su temprano y angustioso suicidio). En suma, desde mi óptica, el problema americano estaba en el descubrimiento de un principio creativo que no fuera un estilo, no estilístico, no una estética impuesta. Yo encontré ese principio, según creía, en la propia autodefinición del Surrealismo, «automatismo psíquico», que para ellos significaba, en la jerga psicoanalítica, la libre asociación. En el caso de la pintura, el automatismo psíquico por lo general comienza por expresarse en chafarrinones o garabatos como hacen los niños pequeños, o como hacen los adultos distraídamente mientras hablan por teléfono o asisten a una interminable reunión. El garabato no es un estilo sino un proceso, por el que se revela nuestro propio ser, voluntariamente o no, en lo cual está precisamente la originalidad, esa carga del individualismo modernista. La estética viene después, según la sensibilidad del autor y según sus dotes de transformación plástica. Por ejemplo, Kafka o Picasso o Stravinsky eran maneras de ser que sólo podían organizarse a través de una formidable maestría artística. Y la dinámica de alcanzar el preconsciente, aunque igual para todos, difiere de una a otra persona, en la medida exacta en que una persona difiere de otra. Con un

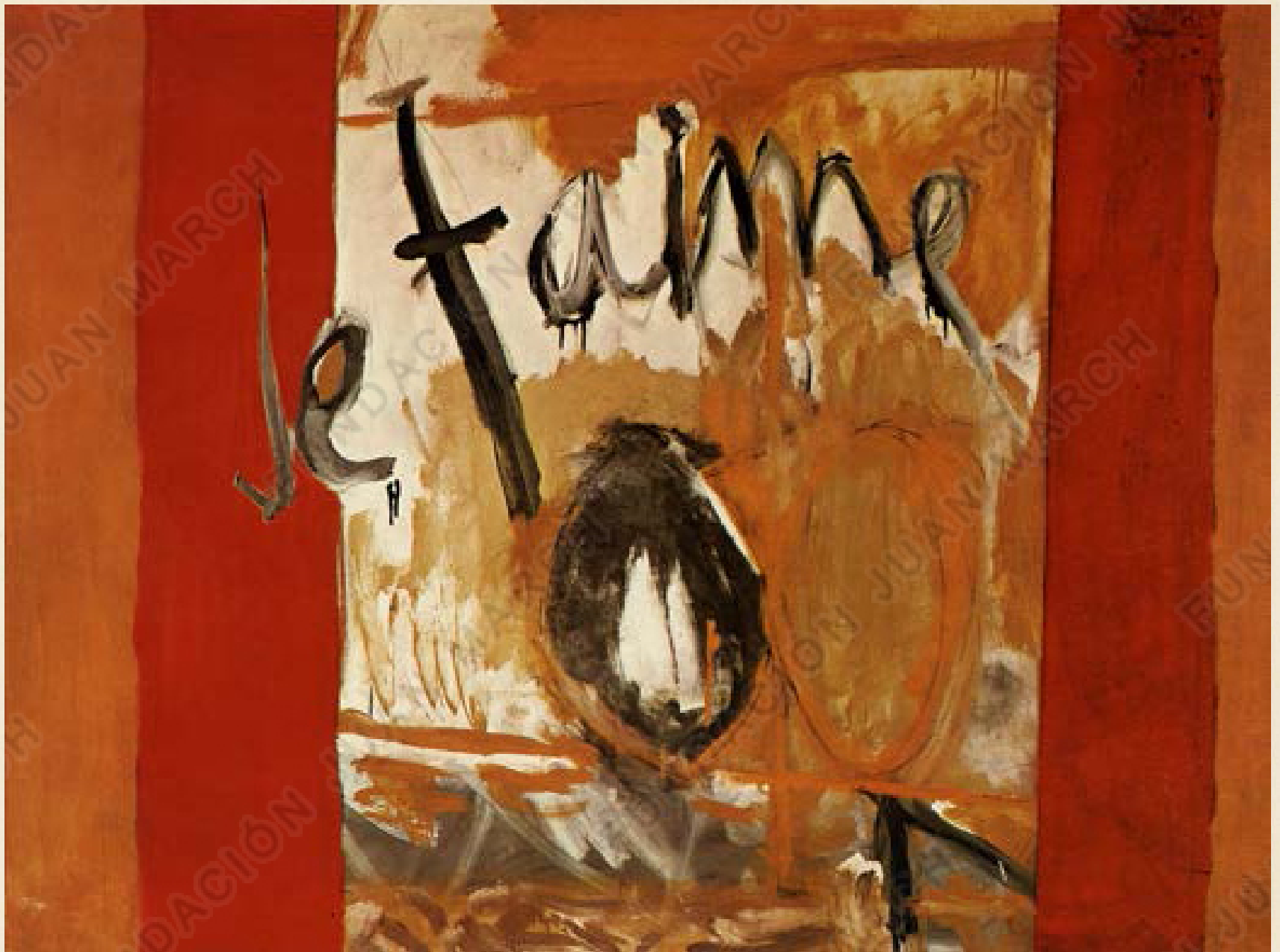
principio tan creativo los artistas modernos americanos podían dejar de ser manieristas. Y lo americano podía cuidar de sí mismo como, de hecho, hizo con bastante rapidez, a enorme escala, con tremenda energía y la audacia de lo más profundo del Expresionismo Abstracto. El procedimiento teórico de los Surrealistas –Arp, Miró, Dalí, Masson, Ernst, Giacometti, Matta y los demás– es «automatismo psíquico». También lo es el núcleo del Expresionismo Abstracto –Rothko, Pollock, Baziotés, De Kooning, David Smith, Clyfford Still, yo mismo y los otros– pero ¡qué distintos son entre sí estos artistas y qué distintos son, en definitiva, estos dos movimientos!

Diamonstein: Evidentemente, tanto Vd. como los Surrealistas creen en la poesía del subconsciente, pero ¿no encontraban su pintura de Vd. quizás excesivamente abstracta para ellos?

Motherwell: Por supuesto, esa era la diferencia americana, pero «abstracto» no es el término exacto. Desde el punto de vista de los Surrealistas, la cuestión de «arte» era secundaria o poco importante. Matta y yo discutimos sobre esto. Para los Surrealistas, la «visión» y la ideología Surrealista obtuvo prioridad sobre la pintura; para nosotros, algunos métodos Surrealistas eran medios para llegar a la pintura como pintura. (Los americanos valoramos la pintura más que los europeos porque no tenemos suficiente; la moderna Europa está casi asfixiada por milenios de pintura). No obstante, vemos ahora que el Expresionismo Abstracto fue asimismo más allá del arte como arte, de un modo que nadie hasta ahora ha sido capaz de articular debidamente en palabras, pero sin duda con una visión propia profundamente diferente en peso, dirección y sinceridad, de la fantasía, la ensoñación, la sátira y el humor negro de los Surrealistas. De éstos es, sin duda, Miró, por su chispeante humor, el que está más próximo en sus métodos de trabajo y en cuanto a valores de pintura a nosotros los americanos.

Diamonstein: Vd. y una docena, más o menos, de otros pintores forman lo que se ha dado en llamar la «cuña volante» que hizo de Nueva York el centro de la escena del mundo occidental. ¿Puede Vd. decirme algo de aquellos pintores y de aquellos tiempos?

Motherwell: Es difícil de resumir. Tengo una mentalidad contextual y sólo podría hacerme entender si estuviera hablando una hora sobre lo que era Nueva York en los primeros años cuarenta: extraño combinado de Cole Porter y Stalinismo, inmigrantes y emigrados, «establishment» y marginados, vitalidad y caos, inocencia y astucia callejera, en suma una metrópoli ensombrecida por la guerra... Casi todos mis colegas habían pasado años en la WPA. Creo que su paga era de unos veintiséis dólares con veintitrés centavos, más o menos. En los años treinta, en Nueva York, el Realismo Social tendía a dominar no sólo la escena del arte sino la WPA, de manera que los pintores vanguardistas, según mis colegas, recibieron los peores rincones de los estudios, casi nunca se acordaban de ellos para las grandes obras (paradójicamente, ya que más tarde nos hicimos famosos pintando grandes murales). Gorki realizó el Aeropuerto de Newark de manera muy inteligente, como podía haberlo hecho Lègèr. Tenía la obra una calidad «palpitante» de vida. Un hombre independiente tiene que tener sentido de la dignidad. El hombre que ansía independencia no es más que un hombre que tiene sentido de su propia dignidad degradada. El mundo del arte de Nueva York había hecho todo lo posible por borrar este sentido en los jóvenes



2. Je t'aime n.º 2, 1955

vanguardistas, de manera que, dada la pobreza, el antivanguardismo local, el prestigio de Europa... Una escena depresiva en ambos sentidos de la palabra... Indescriptible... Mi optimismo natural, el de las gentes de la Costa del Pacífico, se sentía sacudido y a la vez era posiblemente útil, aunque irritante, en sus ansias de cambios... Pero, con todo, había expuesto en Nueva York, en 1940, más Arte Moderno de gran categoría de lo que había en el resto del mundo sumándolo todo. Cualquiera neoyorquino podía estar mucho mejor informado sobre los modernos movimientos que el habitante de Londres, París, Berlín, Milán o cualquier otra capital. Al mismo tiempo, para las galerías de arte, para las colecciones y para los responsables de instituciones de arte, quien fuera americano y artista moderno –exagero al exponer esto– era automáticamente considerado de segunda o tercera clase y, por supuesto, un derivado (como si Dufy o Kokoschka o Derain o Lipschitz no lo fueran). Calder, que había pagado su peaje en París, era una excepción.

Diamonstein: ¿Cuándo y cómo se originó el término «New York School» o Escuela de Nueva York?

Motherwell: Tuve que inventarlo. Después de morir mi padre, mi madre volvió a casarse, varios años más tarde; su marido tenía una hija casada con un conocidísimo marchante de California, Frank Perls. Se interesó por lo que hacíamos mis amigos y yo y decidió presentar una exposición en su galería de Beverly Hills. Me pidió a mí, que apenas le conocía, que escribiera la introducción del catálogo de la exposición que él había elegido. Lo titulé «La Escuela de Nueva York». Creo recordar que era en 1950. Había elegido algunos artistas que no eran rigurosamente Expresionistas Abstractos, de manera que tuve que buscar una denominación que sirviera para todos: el término geográfico servía.

Diamonstein: En 1948 inició Vd. una serie que más tarde fue conocida como Elegía a la República Española. ¿Por qué ha pintado Vd. esa imagen, ya tan familiar, más de cien veces? Representa posiblemente sólo un cinco por ciento de su obra, pero son muchos los que consideran esa imagen como el meollo de la obra de Vd. ¿Es que la familiaridad de la imagen acentúa su efectividad? ¿Podría Vd. explicarnos la génesis de la obra?

Motherwell: Como metáfora, hay que considerar que, en esa imagen precisamente acuñé (en el sentido Junguiano del término) una imagen arquetípica. Hay bastante gente a la que no le gusta el arte abstracto y en quienes sin embargo, esta imagen causa impacto. Por ello, la imagen por definición tiene algo que va más allá o sobrepasa el arte; no sabría decir qué es exactamente. Hay quien le atribuye carácter sexual, pero yo no lo creo. En una ocasión realicé deliberadamente una imagen más abiertamente fálica, y no cambió en absoluto la respuesta. Su sentido específico no depende principalmente de la sexualidad, de eso estoy seguro. La imagen está vinculada en sentimientos –es un equivalente visual– al «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de García Lorca, y esa era su intención. La fuerza del poema de Lorca y su resonancia tienen dimensión muy superior a la muerte de un torero, pero quizás no superior a la muerte de España. Yo sentía profundamente el término «elegía» del título. Tenía 21 años en 1936, cuando comenzó la Guerra Civil Española. Y me fascina el «Negro español» al que se refiere Rafael Alberti y que ilustré años más tarde en un «livre de peintre», «A la Pintura», dedicado a su poema. La Guerra Civil

Española fue para mi generación más importante aún que la del Vietnam para la generación de treinta años más tarde, y jamás debiera olvidarse, aunque la guerra esté terminada. Durante muchos años, a partir del lanzamiento de la serie, fui tomado por estalinista, aunque creo que la extensión política lógica (y no es que sea necesaria la lógica: odio los dogmatismos y las rigideces) del individualismo modernista extremo, como radicalismo nativo americano, es una especie de anarquismo, una especie de conciencia, testigos Thoreau o Whitman o Reinhardt. No hay política soportable que no sea pluralista. No hay existencia aceptable sin cierta intimidación. Esa serie de la Elegía representó la primera vez que en este país alguien empleaba el negro masivamente como forma cromática más que como ausencia de color. Cuando expuse la primera obra de gran tamaño, Granada, en 1950, en la Kootz Gallery, en una exposición denominada «Blanco o Negro» (para cuyo catálogo hice también la introducción), Kootz había recorrido Nueva York a la busca de trabajos en negro, un gran Picasso, un De Kooning y Pollock y Gottlieb y Hofmann y Klee y qué se yo cuantos más. Un día, encontrándome con Kootz —era en aquel momento mi marchante—, me echó los brazos al cuello repentinamente un hombre bajito y, apuntando a mi cuadro, me dijo: «Eso sí es». Le miré asombrado. Jamás le había visto; le pregunté: «¿Cuál es su nombre?». Contestó: «Franz Kline». La pintura de la Elegía tiene algo, como tiene también Kline, muy distinto. (Kline, que cuando se vuelca es un pintor soberbio, estaba más allá del uso magistral del blanco y negro. Una energía explosiva, compacta, de mies, una calidad de ir directamente al grano que está más allá de la pintura o, por decirlo de otra forma, que es algo que la pintura puede lograr pero muy rara vez logra). Mis Elegías, aunque igualmente directas, son silenciosas, monumentales, más arquitectónicas, masas de negro contra el blanco, esos dos colores sublimes cuando se utilizan como colores.

Diamonstein: Sus colores —el negro, el blanco, el ocre—, ¿comportan referencias simbólicas también? ¿Hay algún vocabulario que vaya con todos sus colores, como por ejemplo es el caso del azul en los collages Gauloises?

Motherwell: En cierta manera los años del pasado del artista se mantienen intactos, pero en especial, como sabe todo el mundo, las impresiones de la infancia (y creo que en el caso del pintor también las impresiones de la pubertad y la adolescencia) son cruciales. Nadie, a excepción de Dore Ashton, en un catálogo de una exposición celebrada en Méjico —presenté una gran exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Méjico hace varios años; el catálogo se publicó solamente en español— nadie como ella ha apuntado el carácter fundamental del hecho de que mi niñez y mi adolescencia transcurrieran principalmente en la California de antes de la guerra. Mi padre tenía unas viñas en el Napa Valley. Crecí en un paisaje nada opuesto a la Provenza, o a la meseta central española, o partes de Italia y de la cuenca del Mediterráneo. En esos paisajes, los colores son locales, intensos y claros, los perfiles son nítidos, las sombras son negras. Es el reverso de la luz atmosférica del norte. Rembrandt en Roma es inconcebible, tanto como Piero della Francesca es inconcebible en Amsterdam. Las colinas de California tienen un tono ocre durante la mitad del año. Mi llamada francofilia o mediterraneofilia no es un gusto adquirido, sino la aceptación de

cierta clase de visualidad que empapa mi niñez y mi adolescencia. Un Cézanne o un Matisse pintados en la Provenza me parecían más naturales que, por ejemplo, un cuadro que representara el metro de Nueva York. Cézanne y Matisse fueron mis dos primeros amores del arte moderno, no sólo por su color y su luz sino también porque, me permito decirlo, su juventud en el siglo diecinueve francés no fue opuesta a la mía en la California anterior a la II Guerra Mundial: paisajes soleados, plácida vida burguesa, tormento interior, ansiedad y alienación artística. La pintura no era sólo algo para amar. Su esplendor lo era todo.

Diamonstein: ¿Qué inspiró sus series «Open»?

Motherwell: «Inspirar» no es exactamente el término. Al pintar, he tenido un problema constante que me ha preocupado mucho. Todos Vds. conocen la técnica del collage. Saben Vds. que el artista utiliza una gran cantidad de elementos dispares y los combina. El problema está en ver, dados estos elementos dispares o conflictivos, hasta dónde se logra su unificación. Es una manera dolorosa y precaria de lograr el orden. Los elementos separados tienden a hacer su guerra de guerrillas entre sí; es una fuente de tensión, pero también de posibilidad de caos. Parte de la dificultad con que tropieza el público para comprender el Expresionismo Abstracto está en una incapacidad de discriminar el orden que está al borde del caos, pero sigue siendo un orden, por ejemplo, Pollock... Me solía pasar por la cabeza, de cuando en cuando, que sería mucho más inteligente seguir el camino contrario –comenzar con la unidad y, después, dentro de esa unidad, crear (mediante la división) elementos dispares. Esta idea me ha estado rondando durante quizás una década. Ahora bien, un buen día me encontré ante un lienzo vertical de unos siete por cuatro pies; había decidido no emplearlo con fondo blanco y lo había pintado totalmente amarillo ocre. Por casualidad, en el estudio, apoyado contra ese lienzo, había uno más pequeño que mostraba la parte posterior, es decir el bastidor de madera, y mirando este rectángulo más pequeño contra el gran lienzo, me llamó la atención la perfecta proporción del conjunto. Siempre me han encantado las casas españolas con esas grandes fachadas sencillas, con el portalón oscuro y las dos ventanas maravillosamente recortados en el magnífico muro encalado. Cogí un carboncillo y tracé las líneas del bastidor más pequeño sobre la tela grande. En aquel momento tenía la idea de poner la imagen o bien fuera o bien dentro del espacio menor. Un día se me ocurrió que en realidad no necesitaba imagen alguna, que aquello era en sí mismo un cuadro, un atractivo plano de superficie, pintado, dividido maravillosamente, aunque mínimamente, y que es eso realmente lo que constituye un dibujo. La asociación de imágenes constituía una «apertura» y según fui haciendo más, las series comenzaron a llamarse «Open», por ochenta y dos razones; véase el diccionario de Random House.

Diamonstein: Ha reconocido Vd. que el collage representa el aspecto más lírico, más placentero de su trabajo. ¿Cómo se interesó Vd. primeramente por el collage? ¿Cuándo empezó?

Motherwell: De la manera más banal, más práctica que pueda Vd. imaginar. Mi primer marchante fue Peggy Guggenheim, que en realidad no era marchante. Tenía un



pequeñísimo museo de arte moderno –pequeñísimo, quiero decir del tamaño de una galería típica de Nueva York– y le gustaba presentar pequeñas exposiciones. Estaba muy influida por los Surrealistas de la época, no estéticamente, sino por su actividad ante la vida. Los héroes Surrealistas eran entonces gentes como Seurat y Rimbaud y Jarry y Lautréamont –gentes que habían mostrado el talento precozmente. Rimbaud estaba acabado antes de cumplir los veinte años; Seurat murió a los treinta y uno; Lautréamont cuando tenía poco más de veinte; Jarry escribió «Ubu» cuando estaba en el colegio. Los Surrealistas estaban siempre rastreando el mundo cultural en busca de jóvenes talentos. A Peggy esto le subyugó. Estaba casada con Max Ernst. Nos había conocido a mí, a Baziotes y a Pollock, y nos iba a ofrecer, como jóvenes valores, exposiciones personales.

Diamonstein: ¿Cuándo fue esto? ¿En los primeros años cuarenta?

Motherwell: Sí. Creo que la exposición de Pollock se celebró en el 1943. La de Baziotes y la mía en 1944. Tenía yo veintitantos años entonces y puede Vd. imaginarse la ilusión que me hizo verme flanqueado de una parte por la tradición abstracta –obras Cubistas de Picasso y Braque, seis Mondrians y Dios sabe qué más– y de la otra por los Surrealistas desde Miró y Masson hasta Arp y Chirico, en la «Arts of this Century Gallery» de Peggy, que tenía forma de herradura.

Quizás debiera añadir aquí que posiblemente el número de visitantes de mi exposición fuera del orden de los diez diarios. Ahora la gente piensa que aquella galería debió de ser algo importantísimo, como el Museo Guggenheim de hoy. En cualquier caso, nunca se había celebrado en América una exposición que sólo presentara collages. Peggy decidió organizarla. Me lo dijo un día: «Mira, chico, me gustáis, y como voy a presentar una exposición de collages de Picasso, Braque, Schwitters, Max Ernst, Miró, Arp, si queréis probar el medio y ver lo que sale, presento también vuestros trabajos».

Hice llegar la información a Baziotes y Pollock. Baziotes que era un hombre reservado, profundo, casado felizmente, se volvió a su taller y preparó su collage. Recuerdo que de hecho Baziotes realizó lo que podría llamarse «montage» con mayor propiedad que «collage». Pollock y yo vivíamos en la calle 8. Yo sólo llevaba unos pocos años pintando, pintando en el dormitorio; él tenía un estudio más profesional. Ambos estábamos nerviosos al mismo tiempo que afanosos ante el proyecto. El me sugirió la posibilidad de trabajar juntos, en su estudio. Allí hicimos ambos nuestros primeros collages. Aún recuerdo cómo le observaba yo, con tensión creciente, temiendo no sé qué. Pero el collage se convirtió en cierto modo en un placer para mí y así ha sido desde entonces...

Tiene, además, otra función: a veces me quedo atascado pintando, como le ocurre a todo el mundo, y con frecuencia tras dedicarme un rato al collage, puedo reanudar la pintura y resolver el problema.

Diamonstein: ¿Qué opina Vd. de su aportación a ese medio?

Motherwell: Creo que durante mucho tiempo fui el único, o casi el único artista americano que no dedicándose exclusivamente al collage, lo tomaba muy en serio. El collage prácticamente desapareció en los años cuarenta y primeros cincuenta, aunque en los

últimos veinte años se encuentra por todas partes. ¿Qué diría yo? Contribuí a mantenerlo vivo durante los años cuarenta y cincuenta y contribuí con algunos de mis mejores trabajos.

Diamonstein: Vd. hizo la crítica de la primera exposición de Jackson Pollock en la galería de Peggy Guggenheim, creo que en «Partisan Review».

Motherwell: Sí. Tiene Vd. que comprender que cuando escribí aquella crítica la mayoría de la gente, incluso gente con grandes conocimientos, opinaba que aquello nada tenía que ver con la pintura. Según recuerdo, dije que, «a juicio mío, representaba una de las pocas posibilidades auténticas de mi generación de hacer una afirmación artística definitiva».

Diamonstein: ¿Cómo describiría Vd. el arte abstracto? ¿Tiene para Vd. hoy el mismo sentido que tenía al principio?

Motherwell: El término «abstracto» procede de dos palabras latinas: significa literalmente «tomar forma» o «elegir forma». La única forma de representación completa sin selección sería pintar el mundo de manera idéntica a este mundo –lo que supongo intentan hacer a veces algunos pintores realistas. Supongamos que tenemos como tema la batalla de Gettysburg: si queremos hacerlo de manera realista tenemos que representar cada soldado, cada nube, cada árbol, cada bala, cada gota de sangre, el olor, todo. Incluso los artistas que quieren representar algo tienen que ser muy selectivos en lo que hacen. De manera que, como la naturaleza esencial de la abstracción es «seleccionar entre», evidentemente el objeto de la selección –y esto lo aprendí de Alfred North Whitehead– es el énfasis. En este sentido, no hay comunicación, no hay obra de arte que no sea esencialmente «abstracta» por definición, abstraída con el fin de lograr el énfasis. Pero hay, hoy en día, arte que se abstrae hasta un punto tal que resulta difícil saber qué es lo que se trata de destacar, en qué se quiere poner el énfasis. Para mí, es una especie de locura. No obstante, Mondrian es un apasionado de Van Gogh. No teóricamente, pero sí, concreta y discretamente. (En esto tenemos que depender de los ojos, cuya discriminación es bastante más precisa, sutil e inmediata de lo que se puede medir y describir con la palabra). «La intensidad pudo con la decoración».

Diamonstein: Ha dicho Vd.: «Me apenan los jóvenes artistas de hoy. El territorio del arte moderno ha sido en gran parte conquistado, apenas queda territorio por descubrir». Y luego añadió: «Al completarse la tarea de la pintura moderna, los artistas más jóvenes se ven reducidos, por haber llegado tarde históricamente, a la adición de pies de páginas y anotaciones de gran refinamiento, en lugar de capítulos completos, a la historia del arte moderno». ¿Qué va a hacer el joven pintor? ¿Tirar los pinceles y la pintura?

Motherwell: Permítame que amplíe un poco lo que dice Vd. Suena arrogante, o como si fuera yo un viejo –que sí que lo soy– poco comprensivo con los jóvenes –que no soy.

Diamonstein: Posiblemente lo interprete yo indebidamente.

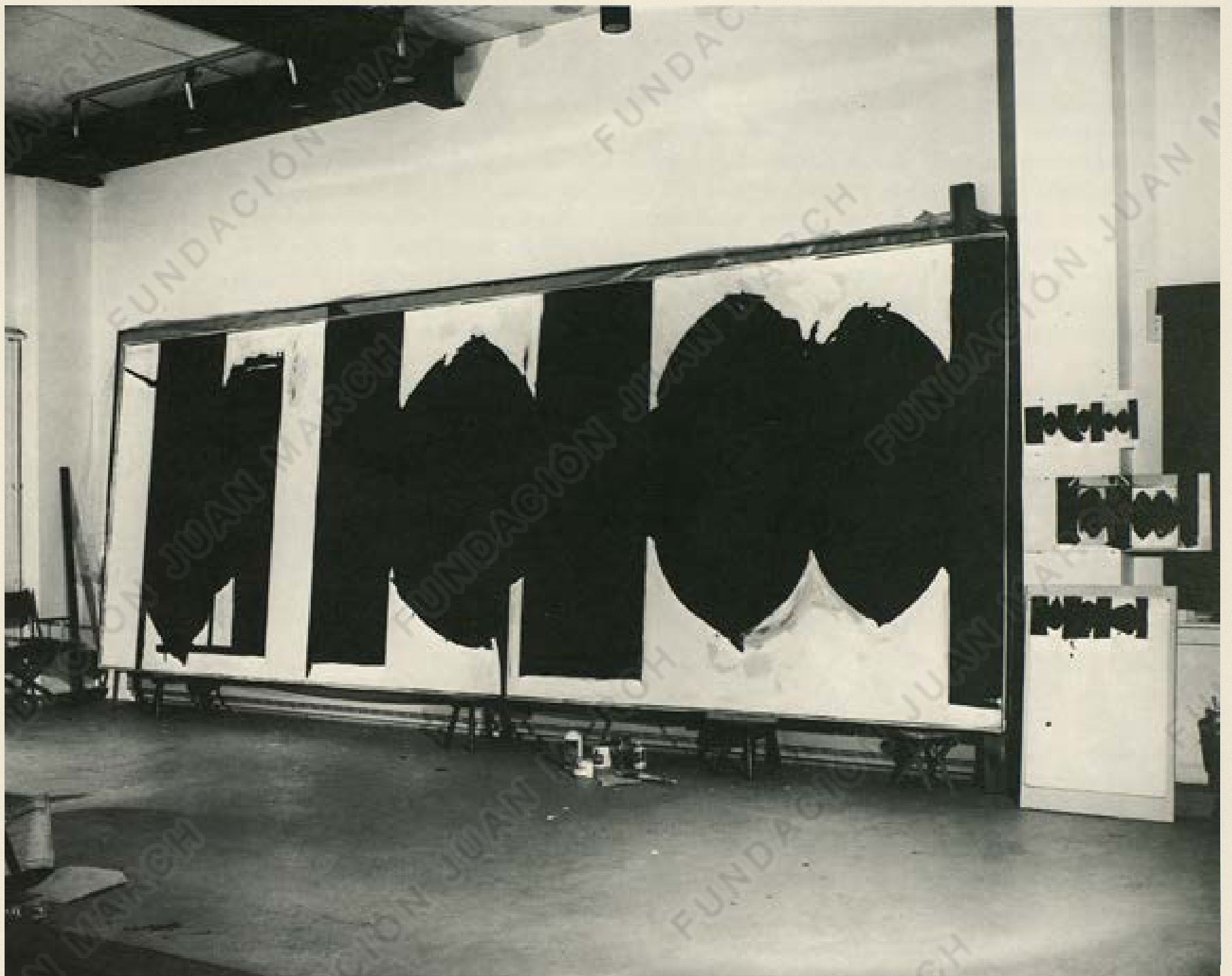
Motherwell: No, no, efectivamente lo he dicho, pero me espanta aburrir a la gente, y con frecuencia sintetizo demasiado lo que quiero decir.

Es evidente que la primera generación de un territorio virgen tiene más áreas que conquistar, en este caso, el modernismo. La segunda generación sigue teniendo mucho

campo libre, y la tercera todavía también lo tiene, pero llega un momento en que se llega por así decirlo, al Pacífico, donde todo parece estar densamente habitado. Luego vienen los refinamientos, los adornos, de cosas específicas que estaban descubiertas ya, pero quizás no profundamente desarrolladas. Y es precisamente en ese contexto en el que hice mi afirmación. El tiempo histórico es real. De manera que para responder a su pregunta, no se puede inventar un continente nuevo. Lo que quiero decir es que, si en 1863, o digamos en 1803, había aún por descubrir un continente entero de arte moderno, a mi juicio, ese continente, ese diccionario, está totalmente completo; cuanto más jóvenes sean los artistas, tanto más tendrán que intentar establecer el lenguaje moderno, pero no inventarlo. De manera que puede haber dos posibilidades para la gente joven: una es la aportación de pies de página históricos, y el refinamiento de algún aspecto del diccionario; la otra posibilidad consiste, como en los tiempos isabelinos o en la Edad Media con Dante, en que alguien con una energía y visión extraordinarias tome un lenguaje existente y lo utilice para expresarse como utilizaron el suyo Shakespeare o Mozart o Dante. Esto tenía, a mi juicio, Picasso entre ceja y ceja. Aunque no creo que lograra el éxito. Posiblemente fuera Joyce el que más lejos llegara en este aspecto... Ninguna novela después de Joyce tiene tanto valor, en estos términos. Pueden ser interesantes desde otros puntos de vista. Pero en el sentido en que estuvieron comprometidos los poetas en la elaboración del lenguaje del arte moderno, yo diría que, después de Shakespeare, posiblemente sea Joyce el escritor más magistral de la lengua inglesa. El movimiento vanguardista produjo, en la obra de Joyce, una obra maestra suprema. A mi juicio, lo que más se le aproxima en la pintura es la última época de Cézanne; y como medio moderno, la técnica del collage, tanto en el Ulises como en el Cubismo de Picasso y Braque, o, a estos efectos, en la publicidad de la TV, que técnicamente es bastante mejor que los programas...

Diamonstein: No ha estado Vd. interesado únicamente en la caligrafía durante toda su vida, sino evidentemente también en la palabra. Las obras de muchos poetas han inspirado o influido algunas de sus obras de Vd.

Motherwell: Los poetas, que después de todo eran las gentes de la palabra, fueron capaces de formular lo que significaba el vanguardismo mucho mejor que, hasta aquella época de los cuarenta (por lo menos en cuanto se refiere a lo que había disponible en inglés), habían podido hacerlo los pintores. Aunque probablemente el primer manifiesto de arte moderno fuera el de un americano, Edgar Allan Poe; y el segundo el del poeta francés que se enamoró de Poe, es decir Baudelaire. Poe tuvo la inmensa suerte de que su prosa fuera traducida por Baudelaire, uno de los grandes poetas del siglo diecinueve, y su poesía traducida por Mallarmé, también uno de los grandes poetas del diecinueve, de manera que en francés Poe parece, y quizás lo sea –si realmente es tan crucial la palabra por sí, y yo creo que lo es– superior a Poe en inglés. Es difícil juzgar, ya que a los franceses les encanta lo exótico. Y ¿qué podía resultar más exótico que un genio americano de principios del siglo diecinueve?



7. Elegía a la República Española n.º 100, 1963-75

Diamonstein: Tempranamente se convirtió Vd. en defensor y teórico, en portavoz, en historiador. ¿Tendemos a mostrarnos escépticos ante los artistas polifacéticos? ¿Para Vd. ha constituido esto una ayuda o una dificultad?

Motherwell: Era una responsabilidad social y una manera de lograr nuestra supervivencia, pero para mí fue tan grande obstáculo que durante algún tiempo dejé de escribir... Alfred Barr lo sospechaba y se mostró decepcionado cuando confirmé sus sospechas. La tradición anglosajona e incluso la tradición francesa, es que los pintores son artesanos, y que hay cierta presunción en el pintor que se dedica a la literatura; aunque la verdad es que jamás conocí a un pintor de primera que no fuera de gran inteligencia y extremadamente polifacético a su manera. El inglés de la Reina no es el único. No importa si escribe un ensayo sobre Coleridge o si intenta hacerlo. Es capaz de comunicarse. Realmente, los pintores son los más gregarios de los artistas. Recuerdo una noche hace años en casa de un poeta (Stanley Kunitz). Estaban presentes cuatro poetas galardonados con el Pulitzer; era yo el único pintor. Hablaba con las señoras después de la cena mientras los cuatro poetas discutían apasionada, vehementemente, al otro extremo del salón. Por último, yo, macho chauvinista, poco cortés, me levanté diciendo: «Esto suena muy interesante, tengo que enterarme de lo que pasa» y dejando a las señoras me fuí con los poetas. Robert Lowell era uno de ellos. Robert Penn Warren otro. Y Meredith y Kunitz. Todos habían admitido que Robert Lowell era el número uno.

Diamonstein: ¿Pero discutían sobre el número dos?

Motherwell: Exactamente. Pues bien, los pintores tienen sus rivalidades y sus celos, pero fundamentalmente los pintores son «voyeurs» y gentes de café con actitudes de «vivir y dejar vivir a los demás». Posiblemente sea yo un ingenuo. Mi mujer –mi mujer europea, Renate– me mira a veces y me dice: «¿Sabes por qué te quiero?» Y yo preguntó: «¿por qué?» Ella responde: «Por lo inocentón que eres». (Risa).

Diamonstein: Es Vd. el espíritu de varios pintores cuyos fantasmas flotan en sus lienzos, y pienso ahora en Picasso, en Matisse, en Rothko y posiblemente incluso en Miró. Si esto es así, ¿a la obra de qué artistas responde Vd. más intensamente?

Motherwell: Rothko como influencia, no. De otro modo sí, en cierta medida, pero más que a la obra de nadie a la de Piero della Francesca. En segundo lugar, Goya. Y muchos más. Me encanta pintar, pero hay algo más que es necesario explicar. Por ejemplo, considero a Van Eyck un pintor milagroso. Pero lo único que puedo hacer es quedarme parado admirando.

Para un pintor de mi mentalidad es imposible otra cosa con esa clase de pintura; lo mismo me ocurre con la de Vermeer, y con la de Velázquez. Siempre he pensado (sin fundamento de hecho, aunque he enseñado mucho y he conocido a algunos de los grandes artistas de este siglo) que posiblemente haya, digamos genéricamente, seis familias de mentalidad pictórica, y que en cualquier momento histórico determinado, la cultura artística necesita de una familia más que de la otra, y por

lo tanto resulta entonces más preeminente históricamente. En este sentido, aunque hay muchos artistas que venero, he de decir que en ese caso pertenezco –y supongo que en la medida en que puedo decirlo– a la familia de los pintores «negros» y pintores del color de la tierra en masas, que podría incluir a Manet y a Goya y a Matisse. Porque Matisse es un gran colorista, no olvide que su color más fuerte es el negro. Y hay otros artistas que tienen esta misma mentalidad. Hay algunas obras de Picasso que pertenecen también a esa familia; Miró, por supuesto. Es una familia de pintura terrena, liberal, no sentimental que como todas las familias, tienen mediocridades, pero menos frecuentemente que, digamos, la familia mayor de los pintores representativos. Aunque todo el mundo hable de Ad Reinhardt como pintor «negro», yo no creo que lo sea en absoluto. Es un pintor que emplea tonos oscuros, lo cual es muy distinto que emplear el negro como color –en el sentido en que pensamos de un coche de bomberos como rojo, no como un tono, no sé si me expreso con claridad..

También tiene relación con un sentido de la superficie de la pintura. Mirando muy de cerca, a unos quince centímetros, un Rembrandt es sensual de una manera que no lo es, por ejemplo, una representación acentuada pintada por Vermeer.

Diamonstein: Adopta Vd. una actitud cuidadosamente articulada respecto al color, y supongo que sentirá una fuerte aversión hacia algunos colores.

Motherwell: No aguanto los colores sintéticos. ¿Sabe Vd.?, me gustan los colores de la tierra, el azul ultramarino, los rojos de cadmio, los amarillos, pero los colores artificiales de tintes de anilina y los actuales psicodélicos los considero ofensivos. Los colores del campesino son perfectos, los colores del consumo contemporáneo –los colores industriales– son horribles en sí mismos. No obstante, si se organiza debidamente, cualquier color individual puede cantar.

Diamonstein: Considera Vd. cada obra individual como un elemento de la obra de una vida. Hay casi doscientos cuadros en la serie «Open», más de ciento cuarenta –a pesar de que confiesa Vd. que se confunde de cuando en cuando con sus números– en la serie de la Elegía. ¿Qué pasa si hay más en la serie de las Grutas y están ahí?

Motherwell: Pues sí. Seguro que los habrá. El dilema principal es lo que Kierkegaard llama la desesperación de la estética. Si hay miles de ideas bellas, ¿cómo elegir una entre tantas? Todo lo que espero (si por fin dejo de fumar) es vivir lo suficiente para poder desarrollar algunas de estas imágenes mucho más aún. La razón por la que he hecho tantas obras que se puedan clasificar como series –detesto la llamada «serial painting»– es simplemente porque creo que jamás he llegado a resolverlas plenamente. Siguen siendo un reto permanente. El día que consiga producir una Elegía que de verdad me satisfaga, es posible que abandone mi insistencia. Pero –si se me permite citar un nombre sagrado– Cézanne no estaba interesado en la montaña, sino en bajar Mont Ste. Victoire exactamente como quería. Lo atacó una y otra vez hasta que le falló el corazón, y es en este sentido en el que atacó una imagen una y otra vez, no para producir material por varas. Los misterios del negro son inexcrutables, y más son los del espíritu humano, del cual la pintura no es más que un indicio visual.

Diamonstein: Una última pregunta: ¿cómo se las arregló Vd. para elegir una imagen para el enorme mural que le encargaron para el ala oriental de la National Gallery en Washington?

Motherwell: Hice muchos bocetos, de distintos tipos de imágenes, pero por último me decidí por una elegía, pero una elegía distinta de las otras, menos trágica en su concepto, llamada la «Elegía de la Reconciliación». La pintura va a tener treinta y un pies de ancho de manera que es realmente monumental. Lo que estoy intentando hacer es lo que creo que el Expresionismo abstracto ha intentado hacer siempre, hacer una obra, gigantesca como ésta, como gesto espontáneo del espíritu, como si se hubiera hecho en un momento de apasionamiento. Los problemas técnicos, de energía y demás que lleva consigo la espontaneidad a gran escala son increíbles. Pero si logro lo que pretendo... O diciéndolo de otro modo, ¿qué otra cosa podría hacer sino tratar, dado el emplazamiento monumental y el tamaño, intentar hacer lo mejor –y posiblemente caerme de bruces– para expresar mi manifiesto final de lo que a mi entender buscaba mi generación, cada uno a su manera?



1. Pequeña cárcel española, 1941

4. Estío en Italia n.º 7, 1961





5. El viaje diez años después, 1961



3. Iberia n.º 2, 1958



10. El espacio de Becket n.º 2, 1974



8. En la gruta de Platón, 1972





9. En beige con carboncillo n.º 9, 1973



12. Persa n.º 1, 1974

15. Río Liffey, 1975



16. Voluptuosidad, con símbolo de bastardía, 1976



18. La puerta azul, 1977

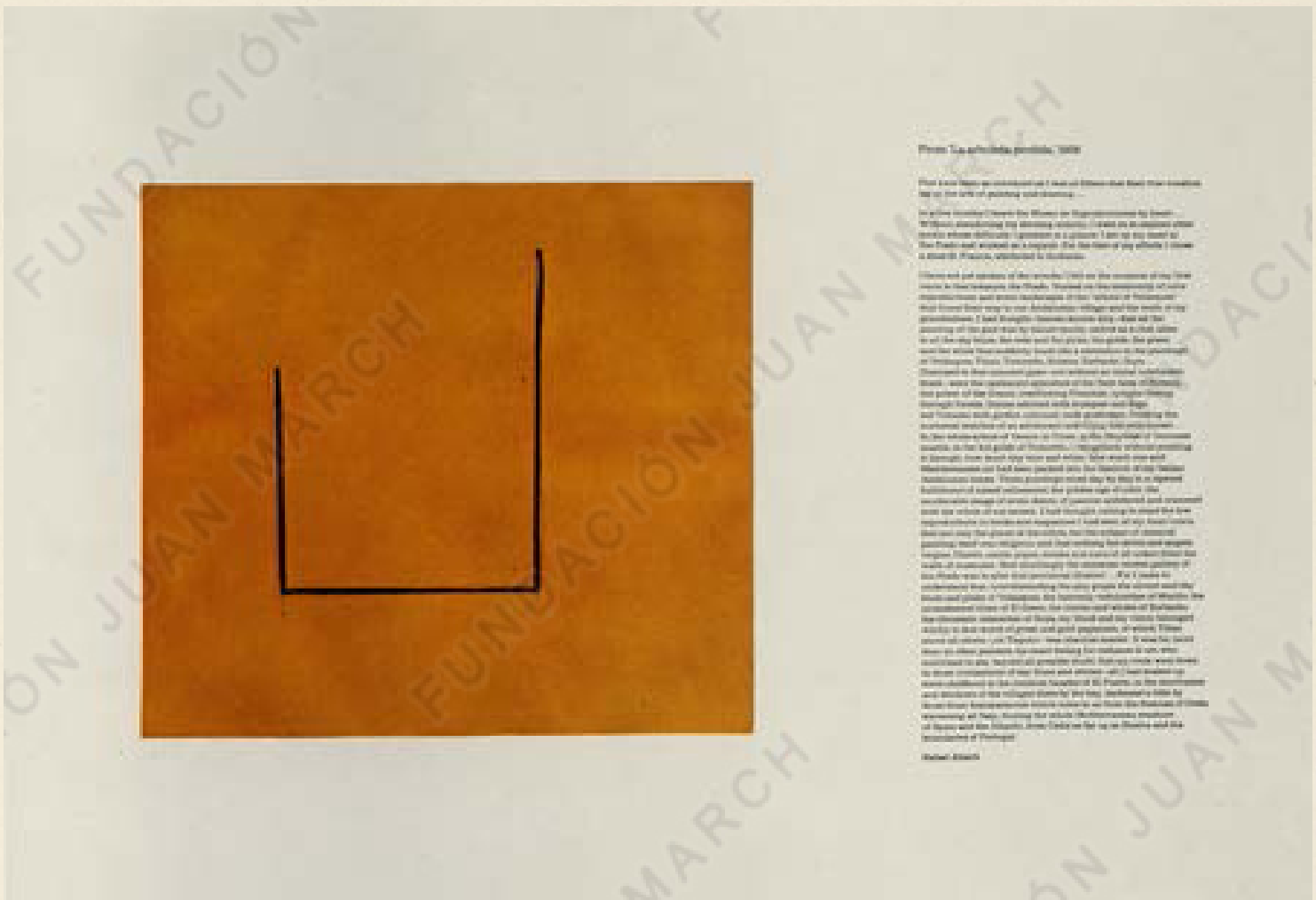


19. Samurai n.º XII, 1977

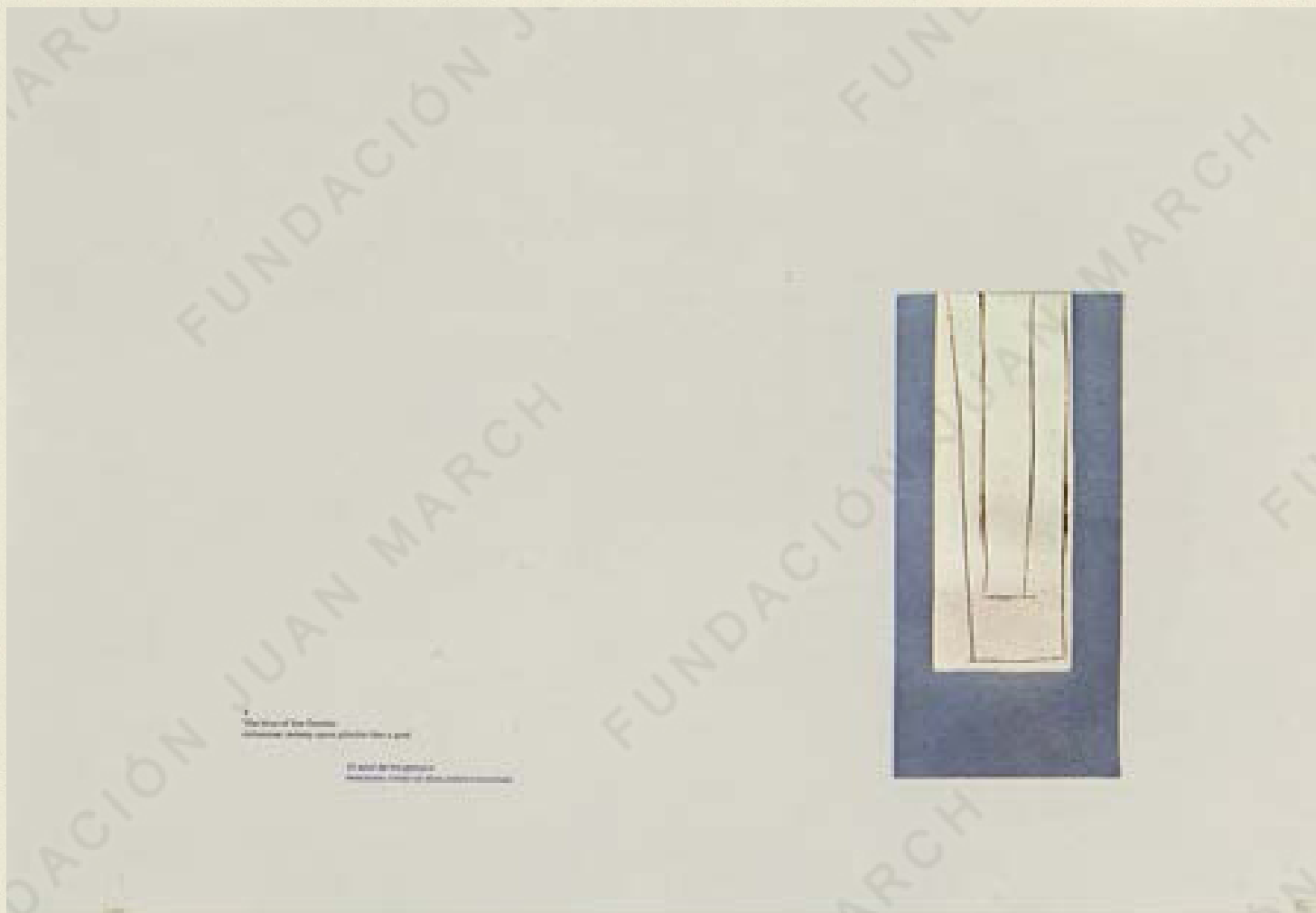




20. La torre, 1977-79



24. A la pintura, 1968-72



24. A la pintura, 1968-72

Biografía

1915

Nace en Aberdeen, Washington, el 24 de enero.

1926

Es admitido en el Otis Art Institute de los Angeles, a los once años de edad.

1932

Durante algún tiempo estudia pintura en la California School of Fine Arts, en San Francisco.

Ingresa en la Universidad de Stanford, en California.

Escribe su tesis de fin de carrera sobre la teoría psicoanalítica de Eugène O'Neill, tema que le interesará durante toda su vida.

1935

Primer viaje a Europa.

Inicia estudios de Literatura francesa, de Baudelaire a Gide, Proust, y la «Nouvelle Revue Française».

1937

Obtiene el doctorado de Filosofía por la Universidad de Stanford.

1939

Primera Exposición monográfica, en la Galería Raymond Duncan, en París.

1940

Ingresa en el Departamento de Historia de Arte y Arqueología en la Universidad de Columbia, Nueva York. Como estudiante graduado, trabaja con el profesor Meyer Schapiro, quien le presenta a algunos pintores surrealistas exiliados en Nueva York, y le anima a dedicarse a la pintura con preferencia sobre la erudición.

1941

Durante algún tiempo estudia el arte del grabado con Kurt Seligmann.

Se relaciona con la mayoría de los artistas europeos y surrealistas exiliados, con los que se identifica profundamente.

En Méjico realiza su primer cuadro a base de franjas: «Cárcel española».

Vuelve a Nueva York en diciembre, tras haber abandonado definitivamente la Universidad para dedicarse a la pintura.

1942

Se instala en Nueva York, que se convertirá en su residencia principal durante los próximos veintiocho años. Matta le presenta a su primer colega americano, William Baziotés; a través de él conoce a Jackson Pollock y Willem de Kooning, y a través de Pollock a Hans Hofmann.

1944

Empieza a editar «The Documents of Modern Art», serie de publicaciones ilustradas sobre los escritos de artistas del siglo XX.

1945

Durante un mes, estudia el arte del grabado con Stanley William Hayter en el «Atelier 17».



24. A la pintura, 1968-72

1949

Pinta «El viaje» y «Granada», primer lienzo de la serie «Elegía a la República española», durante diciembre de 1948 y enero de 1949.

1955

Trabaja en sus cuadros «Je t'aime», serie en la que la caligrafía juega un papel importante como elemento de composición.

1958

Veranea en España y Francia, donde inicia la serie de cuadros titulada «Iberia» y obras afines. Exposiciones: «La nueva Pintura Americana», Museo de Arte Moderno, Nueva York, entre 1958 y 59; exhibe estos cuadros en Basilea, Milán, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París y Londres.

1959

Escribe sobre Miró.

1964

Pinta cinco murales: «En verde y ultramarino», «Africa», «Africa n.º 2», y «Elegía a la República Española n.º 100» (en esta última serie continúa su obra durante la década siguiente; en 1976 destruye «En verde y ultramarino»).

1970

Conferencias sobre «Naturaleza de la Abstracción» en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
En febrero y marzo trabaja en los Estudios Kelpa de Londres, en ediciones en serigrafía, por encargo de la Marlborough-Gerson Gallery, Inc. En estas fechas muere su amigo Mark Rothko.
Conferencias en la Yale University Art Gallery; en el High Museum of Art, Atlanta; en el Instituto de Arte de Detroit y en la Art Gallery de Ontario, Toronto.

1971

Después de tres años de trabajo intenso, ilustra en aguatinta el volumen de poemas de Rafael Alberti «A la Pintura». Se publican los dos primeros volúmenes de la serie «The Documents of 20th-Century Art»: «My Galleries and Painters» de Daniel Henry Kahnweiler, y «Dialogues with Marcel Duchamp», de Pierre Cabanne, ambos libros prologados por Motherwell.

1972

Exposiciones: «A la pintura, por Robert Motherwell: Génesis de un libro», Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museo de Arte de la Universidad de Iowa; Galería Frendrick, Washington, D. C.

1973

Nombrado Doctor Honoris Causa del Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York.
Asesor de la John Simon Guggenheim Foundation.

1974

Contribuye a la exposición «Emergencia en Chile». Exposiciones: Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Galería Tibor de Nagy, Houston.

1975

Le encargan la realización de una edición limitada de litografías de la Exposición de cuadros del Hermitage, prestados por la URSS al Knoedler Contemporary Art, de Nueva York.
En Provincetown pinta «The Spanish Death» (La muerte española).
Participa en el coloquio «Arte en los años 60», Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York (con Barbara Rose, Eugene Goosen y Walter Darby Bannard).

1976

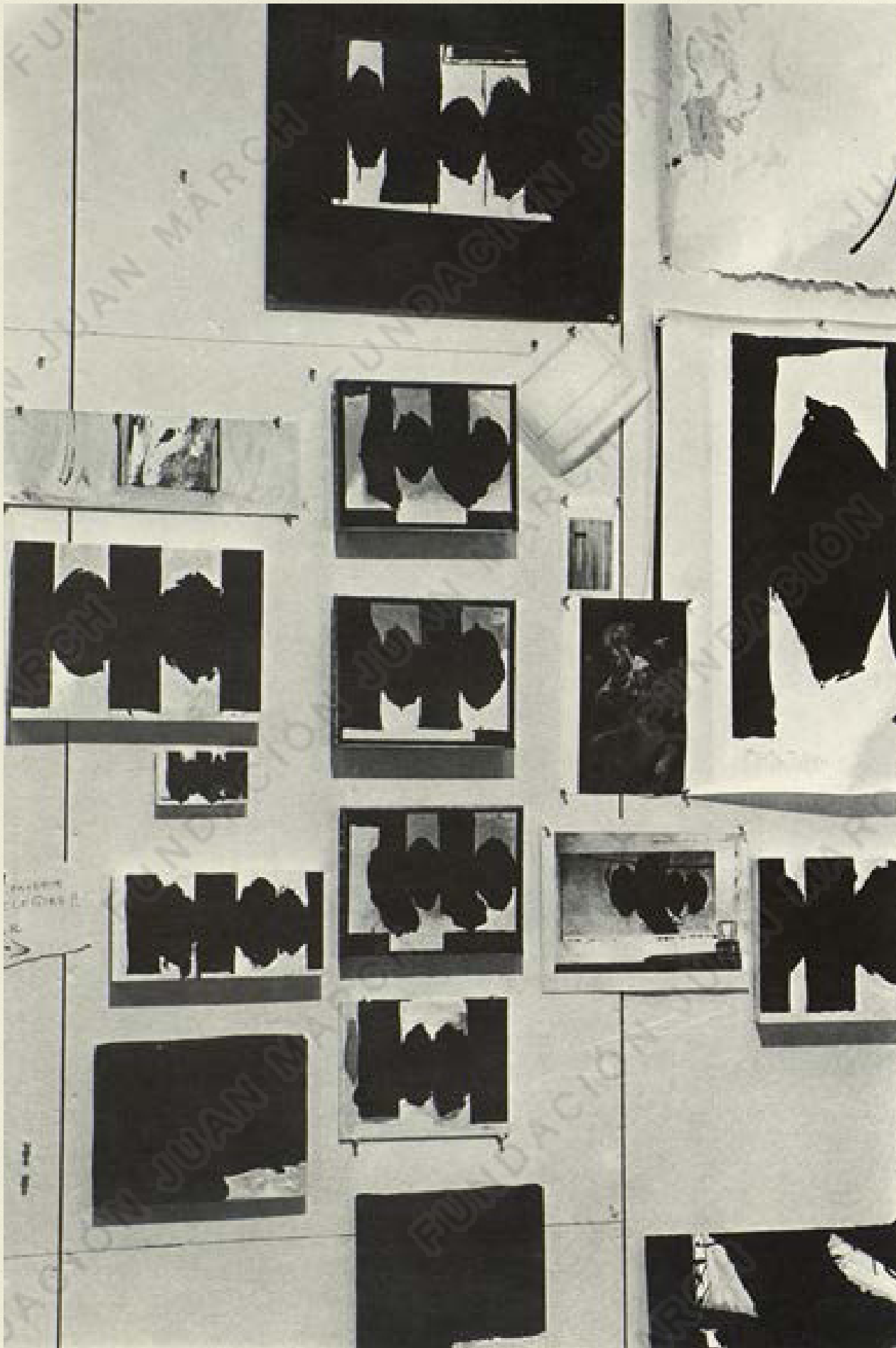
Comienza el año realizando su obra monumental «Ancestral Presence» (Presencia Ancestral).
Inicia el proyecto de un mural por encargo del Museo de Arte Moderno y Galería Nacional de Washington D. C., para la pared principal del nuevo edificio de I. M. Pei, de la National Gallery.

1978

Exposición en Londres, Royal Academy of Arts.

1980

Exposiciones retrospectivas en el Centre Cultural de la Caixa de Barcelona y en la Fundación Juan March de Madrid.



Relación de obras

1. *Pequeña cárcel española*, 1941
óleo sobre tela
69 × 43 cm.
2. *Je t'aime n.º 2*, 1955
óleo sobre tela
137 × 183 cm.
3. *Iberia n.º 2*, 1958
óleo sobre tela
119 × 203 cm.
4. *Estío en Italia n.º 7*, 1961
óleo sobre tela
216 × 176 cm.
5. *El viaje diez años después*, 1961
acrílico sobre tela
175 × 534 cm.
6. *Chi ama crede*, 1962
óleo sobre tela
208 × 358 cm.
7. *Elegía a la República Española n.º 100*, 1963-75
acrílico sobre tela
213 × 609 cm.
8. *En la gruta de Platón*, 1972
acrílico sobre tela
183 × 244 cm.
9. *En beige con carboncillo n.º 9*, 1973
acrílico y carboncillo sobre tabla
91 × 122 cm.
10. *El espacio de Becket n.º 2*, 1974
collage y acrílico sobre tabla
183 × 91 cm.
11. *Abierto estival con azul mediterráneo*, 1974
acrílico sobre tela
122 × 274 cm.
12. *Persa n.º 1*, 1974
acrílico sobre tabla
122 × 91 cm.
13. *In Memoriam: Collage de Wittenborn*, 1975
collage y acrílico sobre tela
183 × 91 cm.
14. *Blanco y negro n.º 2*, 1975
acrílico sobre tela
183 × 406 cm.
15. *Río Liffey*, 1975
collage y acrílico sobre tela
183 × 61 cm.
16. *Voluptuosidad, con símbolo de bastardía*, 1976
collage y acrílico sobre tela
183 × 91 cm.
17. *Estudio en rojo fenicio*, 1977
acrílico y carboncillo sobre tela
218 × 487 cm.
18. *La puerta azul*, 1977
acrílico sobre tela
213 × 107 cm.
19. *Samurai n.º XII*, 1977
acrílico sobre tela
122 × 91 cm.
20. *La torre*, 1977-79
collage y acrílico sobre tela
122 × 91 cm.
21. *Goethe en Italia*, 1978
collage y acrílico sobre tela
122 × 91 cm.
22. *Noche de Méjico*, 1979
acrílico sobre tela
122 × 122 cm.
23. *Elegía a la República Española n.º 160*, 1979
acrílico sobre tela
127 × 203 cm.
24. *A la pintura*, 1968-72
Libro de 21 aguatinas, 24 páginas
Papel de 64 × 97 cm.
Publicado por Universal Limited Art Editions



22. Noche de Méjico, 1979

Arte Español Contemporáneo, 1974.

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

Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

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

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976.

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

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

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

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

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

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

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

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

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

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

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

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

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

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

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

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

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

Arte Español Contemporáneo, 1979
con textos de Julián Gállego.

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

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

