

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

**EL ARTE DEL SIGLO XX
EN UN MUSEO HOLANDÉS
MUSEO MUNICIPAL VAN ABBE
DE EINDHOVEN**

1984

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Une forme une su
Un angle ouvert
Un directeur une

MU
enfant

... toute la jour



Fundación Juan March
Castelló, 77. Madrid-6

El arte del siglo XX en un museo holandés

avec un volume, serviles.
Des arêtes dures,
servante et un caissier.

SEUM

non admis

jusqu'à la fin des temps.

EINDHOVEN

**EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS:
MUSEO MUNICIPAL VAN ABBE DE EINDHOVEN**

El arte del siglo



XX en un museo holandés

EINDHOVEN

Fundación Juan March. Madrid

Febrero-Marzo 1984

Museo de Albacete

Abril-Mayo 1984

Cubierta: Marcel Broodthaers, Museo, 1968/69

© **Fundación Juan March**, 1984

Fotomecánica: Van Abbe Museum, Eindhoven/DIA
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Avda. de la Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7075-287-1 - Depósito Legal: M-2.021-1984

Textos: Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs,
Piet de Jonge, Margriet Suren

Traducción: Kim Riedel y Consuelo Vázquez de Parga

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

Es frecuente en nuestros días que los museos presten algunas obras de sus colecciones para integrar exposiciones ajenas, dedicadas a un autor o a un movimiento estético. Lo que no es tan frecuente es que la mayor parte de los fondos de un mismo museo compongan precisamente el contenido de una exposición organizada para ser exhibida fuera de las fronteras de su país. Esta es la singularidad de esta exposición, formada por una selección de los fondos del Museo Municipal Van Abbe, de Eindhoven, Holanda, que la Fundación Juan March presenta en España, primero en Madrid y luego en Albacete, dentro del programa de acción cultural que está desarrollando en esa provincia.

Con ella, la Fundación Juan March busca poner al público español en contacto directo con un museo europeo de tipo local, que está animado por el deseo de servir al arte contemporáneo. De ahí el título de la exposición: *El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven*. La historia de este museo, que su actual director, Rudi H. Fuchs, narra en las páginas de presentación que siguen, es significativa de la continuidad del esfuerzo de sus rectores para mantener viva y actual una colección de arte expresiva de la creatividad plástica de nuestro siglo, tanto holandesa como internacional.

La exposición no hubiera podido tener lugar sin la decidida colaboración del propio Rudi H. Fuchs, a quien la Fundación Juan March agradece el generoso entusiasmo con que acogió la idea de *vaciar* durante unos meses su museo. Junto con él, el conservador Piet de Jonge ha viajado a España para conocer los lugares de exhibición y ayudar a las tareas de montaje de las obras y confección del catálogo. El artista Jan Dibbets es el autor del cartel de la exposición. Finalmente, el Ministerio de Cultura de los Países Bajos ha tomado bajo su patrocinio la exposición, convirtiéndola así en una muestra efectiva de cooperación cultural hispano-holandesa del más alto valor. A todos ellos, la más sincera gratitud de la Fundación Juan March.

Madrid, enero de 1984

El Museo Municipal Van Abbe, de Eindhoven

R. H. FUCHS, *Director*

La idea de este museo en Eindhoven surgió de forma repentina (o así parece). Su fundador, Henri van Abbe, era un industrial y coleccionista de arte. El edificio, diseñado por Alexander Kropholler con un estilo antiguo, ha resultado ser una colección de galerías tranquilas y modestas consideradas como lugares ideales para exposiciones, inauguradas el 18 de abril de 1936, por el Ministro de Educación, Arte y Ciencia de entonces, el Profesor Dr. J. R. Slodemaker de Bruine. Una placa conmemorativa expuesta en el hall del museo lo indica.

Al inaugurarse el museo, Henri van Abbe había donado ya veintiséis obras de su colección personal, pintadas por artistas holandeses de la época. Entre estas obras figuraban tres cuadros de Jan Sluijters, uno de Carel Willink, tres de Wim Schuhmacher, y dos de Dirk Nijland. En ese mismo año fueron compradas catorce obras más de la colección del fundador. Las autoridades municipales encargadas de dirigir el nuevo museo decidieron nombrar un director, eligiendo al Dr. W. J. A. Visser, el cual no sentía especial interés por el arte moderno; sin embargo, bajo su dirección se montaron varias exposiciones. Entre los problemas sufridos por la colección, en su inicio, figuraron la depresión económica y la guerra, que impidieron la adquisición de nuevas obras. El resultado fue que entre los años 1936 y 1938 no se pudo comprar ninguna. El Municipio mostraba poco interés por el Arte, pero sí por el imponente edificio que le servía de salón de actos, ya que su Ayuntamiento no lo tenía.

En 1946 se nombró un nuevo director, Edy de Wilde, que contaba con menos de treinta años de edad. Tal hecho, en una época en que la madurez de un hombre se asociaba a la responsabilidad, indicaba que la junta directiva esperaba que su juventud revitalizara el museo.

Los años posteriores a la guerra se caracterizaron por la escasez de fondos, pero en cuanto el Municipio pudo proveerse de suficiente dinero, De Wilde aprovechó cada oportunidad para adquirir nuevas obras. Fue en esta época cuando se decidió cuál sería la línea artística a seguir en el museo: el arte internacional del siglo XX. Para crear los cimientos de dicho propósito, De Wilde adquirió varias obras de los pioneros del arte contemporáneo, con lo cual el museo definía su posición, concentrándose así en las nuevas corrientes. En 1950, fueron adquiridos dos cuadros de Bart van der Leek (1918 y 1921), y esa obra tan extraordinaria, Composición (1930) de Mondrian. Homenaje a Apollinaire (1912) de Chagall y Vista de Murnau con iglesia (1910) de Kandinsky fueron comprados en 1951; El Equipo del Cardiff (1913) en 1952; La roca Guyon (1909) de Braque y el primero de Léger, en 1953. Un año después fueron adquiridos: Invierno (1930) de Beckmann, El poder de la música (1918) de Kokoschka y Mujer en verde (1909) de Picasso. Todas estas adquisiciones importaban no tanto por su valor sino porque determinaban el nivel artístico de la colección y la línea que seguiría el museo en el futuro. Adquisiciones igualmente importantes y quizá aún más audaces fueron las obras de Bazaine, Poliakov y Appel, entre otros.

De Wilde puso en marcha también un programa de exposiciones en serie para describir la evolución histórica del arte contemporáneo, complementando así de forma visual su proceso de adquisiciones y dando, al mismo tiempo, la oportunidad de presentar a nuevos artistas jóvenes sus obras, con lo cual el museo atrajo la atención del público al enfrentarle con las novedades más recientes del arte plástico y, al mismo tiempo, conectarle con aquellos artistas sin los cuales no podría existir un museo de arte contemporáneo.

En 1964, después de dirigir durante muchos años el Van Abbe Museum, durante los cuales se confirmó la buena trayectoria del mismo, De Wilde pasó a dirigir el Stedelijk Museum, en Amsterdam. Su sucesor en Eindhoven fue Jean Leering que, como De Wilde, era joven y pertenecía a la generación de los artistas interesados por este tipo de obras. «Estoy convencido de que mi propia condición de joven influyó mucho cuando me nombraron en 1974».


Bajo la dirección de Jean Leering, el museo experimentó un cambio de orientación artística. De Wilde, en sus últimos años como director del Van Abbe, había orientado su interés hacia París como centro de toda actividad artística personificada en artistas como Dubuffet, Tàpies y Saura. A Leering le pareció sumamente importante la aparición del grupo 'Zero' y decidió la adquisición de nuevas obras según este criterio, incluyendo así obras de Yves Klein, Manzoni, Mack, Vecker, Piene y Schoonhoven. El interés que sentía Leering por la tradición constructivista motivó la captación de obras de jóvenes constructivistas como Struycken y Dekkers (1966/67), y, también en 1966, algunas de los viejos maestros de esa tradición, Theo van Doesburg y Lászlo Moholy-Nagy. En 1968, la colección de Leering culminaba con la compra de un grupo grande de obras de El Lissitzky.

Mientras tanto, el centro de la actividad artística se había trasladado de París a Nueva York, donde ya habían estado trabajando desde 1948/50, artistas tan importantes como Pollock, Barnett Newman, De Kooning y Franz Kline. Aunque sus obras todavía no tenían mucho mercado, se exponían frecuentemente en museos europeos. La razón del interés por América a partir de 1965 no se explica bien, pero, desafortunadamente, para el Van Abbe Museum ya era demasiado tarde para poder comprar algún cuadro de Pollock o Newman. (De todos los museos holandeses, sólo el Stedelijk, en Amsterdam, pudo conseguir algunas obras importantes). Los artistas jóvenes presentaban más posibilidades. Leering montó exposiciones de arte Pop y compró algunas obras de Jim Dine y Robert Indiana, pero su interés se inclinaba sobre todo por los artistas abstractos. En 1965 compró un cuadro de Morris Louis; en 1966, el primero, negro, de Stella; en 1968, el segundo de Stella, uno de Flavin y otro de Poons; en 1969, la obra grande de Morris, la pintura de Kelly y, en 1970, una escultura de Donald Judd.

El arte conceptual (término inadecuado) que apareció sobre 1970, después del arte 'minimal', le interesaba poco a Leering. Sin embargo, en 1972, se compró una obra de Joseph Beuys después de haber adquirido, en 1971, obras de Jan Dibbets y Gilberto Zorio. Esta parte de la colección, si me permiten continuar de una manera más personal, me correspondió ya a mí. Así que en 1975, el Museo, después de una sucesión de directores jóvenes, empezó a adquirir obras de artistas de su generación (Lawrence Weiner, Daniel Buren, Stanley Brown, Dan Graham, Joseph Kosuth, Jan Dibbets, Richard Long, Ulrich Rückriem, Barry Flanagan y Bruce Nauman), mientras se aumentaba y completaba la colección de arte 'minimal' comenzada por Leering. El resultado fue la recuperación de obras de Flavin, Judd, Carl Andre, Sol Le Witt y Robert Ryman. Después de veinte años de actividad intensa en Nueva York, el centro artístico tiende a evolucionar hacia una tradición típicamente europea, y de acuerdo con esta línea se han conseguido obras nuevas de A. R. Penck, Gerhard Richter, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff - y pronto habrá más adquisiciones.

Con esta introducción he pretendido ofrecer un breve bosquejo histórico del museo: su verdadera historia se escribe con el arte allí expuesto (y cómo se ha expuesto) a través de los años.

Eindhoven, 1982



Andre Appel Armando Bacon
Baselitz Bazaine Braque Broodthaers
Buren Constant Daniëls Delaunay
Dibbets Dubuffet Ernst Fabro
Fontana Fulton Gilbert y George
Heijden Hoek Immendorff Kandinsky
Kawara Kiefer Kirkeby Klein
Kokoschka Kosuth Kounellis Kruyder
Léger Lipchitz Lissitzky Long Lucebert
Lüpertz Mangold Manzoni Merz Miró
Mondrian Nitsch Ouborg Penck
Penone Picasso Richter Rückriem
Schoonhoven Sieverding Sluijters Stella
Tàpies Toroni Visch Weiner Zadkine

EL MUSEO VIAJA

Las razones históricas que han motivado los viajes humanos han sido muchas y muy diversas: el comercio, la guerra, la ciencia o la simple aventura. Aparte del principal motivo en sí, viajar ha ofrecido siempre al hombre experiencias y conocimientos nuevos, haciéndole cambiar su visión de las cosas según llegaba a conocer condiciones y situaciones distintas a las existentes en los lugares conocidos. Al viajar desapareció el miedo a lo desconocido y la comprensión fomentó ideas nuevas.

Viajar es imprescindible para nuestra cultura especulativa, y lo mismo sucede con el arte, que, tal como yo lo veo, puede ser también considerado como una forma de viajar. Imaginemos a Marco Polo cuando después de su largo y penoso recorrido, divisó el magnífico palacio del Gran Chan con sus colores granate y oro. Imaginemos su estupefacción. Pensemos en Mondrian, en el instante en que llegó a crear esa pintura blanca, tan serena y sencilla, con rayas negras que se cruzan: ¡qué descubrimiento! En el arte, se descubre también lo desconocido, lo no visto. Igual que el viajar, el arte es también una aventura que nos encanta con sus irregularidades de itinerario y sus vistas inesperadas y asombrosas. Quizá el arte moderno nos ponga un poco nerviosos, pero no hay nada malo en ello.

Una colección es la documentación de otro tipo de viaje, igualmente emocionante, y con idéntico propósito. No es que el artista dé vueltas sin rumbo, como Don Quijote. El sabe de dónde procede y a partir de ahí se orienta hacia una dirección. Por lo tanto, una colección, sobre todo si es pública, no puede consistir en un tesoro de objetos bellos elegidos al azar y expuestos en conjunto, sino que tiene que estar bien estructurada y ser históricamente responsable. Debe presentar un panorama comprensivo y serio del arte de nuestra cultura y en muchos casos tiene que presentar aspectos de esa cultura a quienes nunca la han contemplado (como ocurre con el itinerario ibérico de esta colección). Y esto es importante porque las funciones y los valores del arte como gran fuerza de la civilización, van mucho más allá de la idea convencional de la belleza. Sobre todo el arte contemporáneo, caracterizado por su vitalidad y tendencia especulativa.

Sin embargo, un museo nunca debería renunciar a su responsabilidad de ofrecer alojamiento al arte a fin de que el público y los demás forasteros, lo puedan contemplar. Este es el papel más importante que desempeña un museo: ampliar la visibilidad del arte, y de ahí nuestro propósito que esta colección viaje. En mi opinión, estas obras son tesoros, pero no queremos guardarlos bajo llave en una caja fuerte.

Rudi H. Fuchs

Diciembre, 1983



1 Pablo Picasso, *Mujer en verde*, 1909

Pablo Picasso Georges Braque
Piet Mondrian Jacques Lipchitz
Robert Delaunay

PABLO PICASSO (1881-1974), y GEORGES BRAQUE (1882-1923), han sido dos pintores que han contribuido grandemente a cambiar la manera de enfocar la pintura y, por consiguiente, su representación de la realidad visible.

PICASSO dio el primer paso en ese nuevo enfoque con su famosa obra *Señoritas de Avignon*. En 1907, BRAQUE visitó el estudio de PICASSO y quedó profundamente impresionado ante la audacia de dicha obra, sobre todo por su tratamiento, totalmente nuevo, de la forma y del espacio.

Esta confrontación marcó el comienzo de una aventura común en la creación de un mundo visual de formas y espacios, hasta ahora irrepresentado, basado en su propia experiencia de la realidad. Y no sólo se dedicaron a la exploración de las características plásticas de un tema, sino que se dieron cuenta de que éste podía ser enfocado desde ángulos diferentes, dando vueltas alrededor del objeto temático del cuadro, recogiendo así cuanta información visual les pudiese sugerir sus obras.

Debido a este análisis de las formas, este período del *cubismo* comprendido entre 1907 y 1912, se le denomina *cubismo analítico* . Fundamental para dicha época fue el descubrimiento de que era posible incorporar innumerables puntos de vista simultáneos en un cuadro, creando así una nueva entidad espacial. En esos años, los artistas desarrollaron sobre el plano del lienzo estructuras y volúmenes espaciales, capaces de existir independientemente, con autonomía, respecto a su naturaleza, y que sin embargo, se referían al mundo material. Aunque reflejaban un mundo artístico irreal, el tema de sus obras era siempre obvio: un paisaje, una figura humana, una naturaleza muerta. A estos artistas les preocupaba la realidad, pero una realidad filtrada a través de la mente. BRAQUE observaba en 1908: «*No hay más certeza que la concebida por la mente*». «*Las cosas en sí ni siquiera existen, existen únicamente a través de nosotros. Tenemos que penetrarlas, convirtiéndonos nosotros mismos en cosas*».

En 1907, la representación pictórica del objeto en relación con el espacio circundante –forma indiscutida a partir del Renacimiento–, dejó de ser la única forma posible y absoluta de acercarse a la pintura. Las ideas de PICASSO y BRAQUE y la audacia con que las llevaron a la práctica significaron un cambio radical en la Historia del Arte, porque prepararon el terreno para muchas de las nuevas tendencias del arte del siglo XX, como el *suprematismo* , el *constructivismo* , *De Stijl* , la *abstracción geométrica* , el *minimal* y, hasta cierto punto, el *arte conceptual* .

En 1908, MATISSE acuña el término *cubismo* referido a una tela de BRAQUE. Poco después el crítico Louis Vauxcelles observaba que BRAQUE reducía todo a cubos, dándosele así, a partir de este momento, el nombre de *cubismo* a este movimiento pictórico. Si bien en un principio los objetos o figuras representados quedaban reducidos a simples *volúmenes espaciales* –cubos, cilindros, conos–, su nombre no hace justicia a otro elemento plástico del *cubismo* , sin duda tan importante como el anterior: *la faceta* . La mayor parte de las obras de PICASSO y BRAQUE están construídas por numerosas facetas, planos diminutos limitados por líneas rectas o curvas que sugieren convexidades y concavidades, matizando planos vistos desde un ángulo diferente con respecto al plano vertical del lienzo. A veces se solapan o interpenetran haciendo surgir un relieve dinámico que da una impresión muy real, aunque la imagen no sea realista. El efecto que produce en el espectador es un estímulo continuo sobre la imaginación, sobre la visión. Este empleo de diversas facetas deformantes, con sus contrastes de luz y sombra, es lo que le da esa gran plasticidad a la *Mujer en verde* , 1909^[1] de PICASSO. Es evidente, como lo demuestra la colocación de la figura separada del fondo, que al artista no sólo le preocupaba la multiplicidad de las formas sino también el espacio.

Aunque el cubismo en la pintura fue un invento nuevo, se pueden apreciar ciertas influencias ajenas, como por ejemplo la 'forma-lenguaje'. En el caso de PICASSO estas influencias procedían de varios orígenes: la escultura formalizada y primitiva de los negros, la antigua escultura ibérica, la pintura de EL GRECO y del aduanero ROSSEAU y también CÉZANNE.

NOTA.–Los comentarios a las obras que integran la exposición proceden del catálogo del Museo Van Abbe y han sido escritos por su personal técnico, al que la Fundación Juan March quiere expresar su reconocimiento por autorizar su selección y reproducción. Las obras son comentadas dentro del grupo al cual pertenecen, cuya distribución se basa en las relaciones de contenido de las mismas y en el orden de su exhibición en las salas de la Fundación Juan March.

La numeración entre corchetes [] corresponde a las reproducciones de las obras.



2 Pablo Picasso, *Busto de mujer*, 1943

Las descripciones anteriormente comentadas han tratado principalmente de las innovaciones formales del cubismo, formas de representación visual que existían sólo gracias a la manera libre de pensar, la audacia y la imaginación de los artistas. Para PICASSO el arte era ante todo, una aventura mental: «*El arte es una mentira que nos muestra la verdad*» (1923).

En la evolución de PICASSO encontramos, en determinados momentos, ese típico vacilar entre una mayor radicalización y su adhesión a las innovaciones del *cubismo*. Evidentemente, a pesar de haber sido su inventor, no se sintió ligado de por vida a la teoría cubista. Con sentido práctico, no le preocuparon las consecuencias que pudieran tener sus descubrimientos; las que no se correspondían con lo que le dictaba su instinto, simplemente las rechazaba. Para MONDRIAN –cuya personalidad era totalmente diferente a la de PICASSO–, la última consecuencia del *cubismo* era un arte completamente *abstracto*, un arte en el que no hubiera nada, ni en la forma ni en la composición, que pudiera recordar al espectador la realidad visible. En esto difería de PICASSO, quien creía que la pintura dejaría de existir el día en que se abandonasen los grandes temas clásicos, paisaje, naturaleza muerta, desnudo, retrato. En cierto sentido, esta convicción fue un obstáculo para la evolución de su pintura. Hasta los primeros años de la década de los veinte, fue uno de los grandes revolucionarios, pionero del siglo XX y autor de obras que tenían una profunda influencia en la evolución del arte. Todos sus des-

cubrimientos procedían directa o indirectamente de la fórmula cubista. Era inevitable: llegó un momento en que sus obras dejaron de ser invenciones y se convirtieron en meras repeticiones. PICASSO llegó a ser un virtuoso, un artista que podía pintar cualquier cosa dentro de la fórmula escogida, que explotaba todas las variaciones posibles y cuyas obras se mantenían en un nivel muy alto.

PICASSO pintó su *Busto de mujer* en 1943^[2]. Si comparamos este retrato con el cubista de la *Mujer en verde*, de 1909, citado anteriormente, veremos lo poco que, en lo esencial, había cambiado: la manera en que desmonta las formas y las ajusta unas a otras para crear un todo unificado es más o menos la misma. Sin embargo, las formas, que se han hecho más sencillas y más robustas, se han dibujado y pintado con más exuberancia. Hay un toque de elegancia.

Al igual que PICASSO, BRAQUE abandona deliberadamente las leyes de la perspectiva que habían servido de agente ordenador en las composiciones pictóricas a partir del Renacimiento, dándole a cada forma simplificada (rectángulo, triángulo, cilindro) una colocación espacial distinta, con lo cual BRAQUE diseñaba un nuevo orden rítmico capaz de ofrecer un resumen visual. *Naturaleza muerta con velador*, 1918^[3].



3 Georges Braque, *Naturaleza muerta con velador*, 1918



4 Piet Mondrian, *Composición XIV*, 1913

PIET MONDRIAN (1872-1944), principal representante del grupo holandés *De Stijl*, vio por primera vez obras de BRAQUE y PICASSO en una exposición en Amsterdam, en 1911, impresionándole especialmente la atención que dedicaban a la forma y sus posibilidades *espirituales*. Hasta ese momento había concentrado todos los esfuerzos en sus paisajes y sus árboles, en el color como medio de expresión, en su experiencia y visión de la realidad (es interesante señalar que ya entonces estaba empleando principalmente el color como indicativo de la estructura y de la forma). También le interesó la neutralidad del tema, que estaba subordinado a los experimentos formales de la pintura cubista. La singularidad del tema —ya fuera un paisaje o un edificio— dejó de tener importancia para él en estos años y pasó a estar totalmente supeditado al empeño de trascender lo particular para alcanzar lo *universal*.

A MONDRIAN le interesó tanto el *cubismo* que, a finales de 1911, se instaló en París, donde permanecería hasta el verano de 1914. Allí pintó una serie de obras con líneas horizontales y verticales y colores neutros (grises y ocre), inspirado por la paleta cubista.

Composición XIV, de 1913^[4], pertenece a esa serie. Aunque el tema derive probablemente de dibujos y pinturas, progresivamente abstractos, de árboles (*El árbol rojo*, 1908-10; *El manzano en flor*, 1912; *Composición número 3. Árboles*, 1912-13) o de la estructura de la fachada de una iglesia gótica (*Iglesia en Domburg*, 1909-10, y otro de igual título de 1914), MONDRIAN se aparta totalmente del mismo y desarrolla una estructura de líneas horizontales y verticales relativamente cortas que forman planos rectangulares interrumpidos por algunas líneas curvas. La estructura se apoya en el rectángulo de la superficie del lienzo. Es también significativo lo borroso de la estructura en los bordes, con lo que la imagen cobra una mayor autonomía, enmarcando no una visión de un espacio ilusorio, sino los extremos del plano pictórico.

Visto en el contexto del conjunto de su obra, es probable que MONDRIAN ya estuviera investigando aquí la forma de representar la esencia de la realidad que, en esta serie de obras, quedábase reducida a una red abstracta de horizontales y verticales. Aún no había alcanzado el punto en que optaría definitivamente por lo absoluto de la forma y el color, como se ve en sus obras posteriores a 1920, pero esta pintura abstracta de su primera época representa sin duda un paso en esa dirección, y toda esta serie habría de convertirse en ejemplo del arte abstracto de *De Stijl*.

En su largo ensayo *Die Nieuwe beelding in de Schilderkunst (Neo-plasticismo en el arte pictórico)*, publicado en varios números de la revista *De Stijl* (1917-18), formulaba su teoría de la siguiente manera: «*El arte de la pintura –esencialmente uno e invariable– se ha manifestado siempre con muy diversas expresiones. Las muestras artísticas del pasado –caracterizadas por tantos estilos– sólo difieren por razones de época y lugar, pero en lo fundamental son una sola. Por mucho que puedan diferir en apariencia, todas surgen de una fuente única: la esencia universal y profunda de la existencia. Y así, todos los estilos artísticos han luchado por un único objetivo: la manifestación de lo universal... El estilo en que la individualidad sirve mejor a lo universal será el más grande. El estilo en que el contenido universal aparezca en la expresión plástica más resuelta será el más puro*».

Después de la guerra mundial, MONDRIAN vuelve a París y allí pinta su *Composición* en 1930^[5] (ver pág. 77). En contraste con otras obras suyas, en ésta no hay colores primarios, sólo líneas negras de diferente anchura que, colocadas asimétricamente sobre un campo blanco, estructuran el plano. La segunda guerra mundial obligó a MONDRIAN a abandonar Europa y a establecerse en Nueva York, donde se vio estimulado por el ambiente de novedad y por la energía de la metrópoli. Hasta su muerte, en 1944, continuó dando forma a su visión del equilibrio armónico en composiciones de creciente complejidad y color.

De los escultores que basaron su obra en los principios del *cubismo* , los más importantes fueron ARCHIPENKO, RAYMOND, DUCHAMP-VILLON, HENRI LAURENS, ZADKINE y EL LIPCHITZ. La mayoría de ellos, sin embargo, adoptaron los principios cubistas cuando esta pintura ya había alcanzado su cumbre. La primera escultura cubista, de EL LIPCHITZ, es de 1913 y la hizo en París, donde conoció a PICASSO y a JUAN GRIS.

JACQUES LIPCHITZ (1891-1973) tenía especial devoción por determinados temas, como el de los payasos, los pierrots, o los marineros tocando la guitarra. En la escultura *Marinero y guitarra* (1917-18)^[6] redujo las formas naturales a las figuras geométricas sólidas que reordenó para formar una composición espacial. La yuxtaposición de los diferentes elementos y la interpenetración de los volúmenes dan un fuerte ritmo a la escultura. LIPCHITZ combinó con éxito estos volúmenes plásticos abstractos para formar una imagen orgánica autónoma, cuya vitalidad nos hace pensar en la figura que la inspiró.

En *El equipo del Cardiff*, 1913^[7], a ROBERT DELAUNAY (1885-1914) le preocupaban temas como el espacio, la luz y el movimiento, tratándolos con imágenes típicas en la dinámica de la época contemporánea. La composición incluye no sólo fragmentos de un equipo de rugby en plena acción, sino también flashes de carteles publicitarios, una noria, un avión –el milagro tecnológico de aquellos días–, y la torre Eiffel. En esta tela es fundamental la evocación del movimiento en el espacio por medio, principalmente, del color, apoyado por la estructura de la composición. La acción dinámica de los jugadores de rugby, por ejemplo, está representada a través del color y sus contrastes más que por las actitudes de las figuras.



7 Robert Delaunay, *El equipo del Cardiff*, 1913

En 1912 DELAUNAY escribía: «*En la naturaleza la luz crea el movimiento del color*», y un año después: «*He luchado por una arquitectura del color con la esperanza de hacer reales los impulsos, la cualidad de la poesía dinámica, ciñéndome siempre a los medios exclusivamente pictóricos, lejos de cualquier literatura, lejos de cualquier anécdota descriptiva*».

La naturaleza lírica de la obra, manifestada esencialmente en el empleo del color y de la luz, le sugirió a Apollinaire, a propósito de la obra de DELAUNAY, su descripción como uno de los principales ejemplos del *orfismo*, nombre aplicado a esta determinada forma del cubismo.



6 Jacques Lipchitz, *Marinero y guitarra*, 1917/18



9 Wassily Kandinsky, *Vista de Murnau con iglesia*, 1910

Jan Sluijters Wassily Kandinsky Oskar Kokoschka Herman Kruyder

Los comienzos del siglo veinte se caracterizan por un conjunto de grandes cambios no sólo políticos, sociales, filosóficos y científicos, sino también artísticos, literarios y musicales.

La aproximación a la realidad adoptada por los impresionistas había minado las viejas ideas sobre la pintura. Sin embargo, preocupados por la representación de la naturaleza, tal como la registra el ojo humano, seguían adscritos a su representación naturalista. Habrían de aparecer VAN GOGH y GAUGUIN para conseguir una imagen más personal y emocional del hombre y su entorno con un empleo del color deliberadamente heterodoxo que trataba de expresar más allá de lo que el ojo humano podía ver. Era pues, para ellos, más importante la *visión interior*, la experiencia, que la percepción sensorial.

Al principio, una serie de artistas trabajaron sobre la base de dichos principios, reuniéndose, a veces, en grupos que generalmente no duraban demasiado, y cuyo compromiso teórico era escaso. Así en París, entre 1904 y 1907, MATISSE, DERAINE, DE VLAMINCK y otros, inspirados por la obra de GAUGUIN, VAN GOGH, ENSOR y MUNCH, desarrollaron un estilo caracterizado con el nombre de *Les fauves* (*Las fieras*). Coincidían en su interés por las calidades simbólicas del

arte primitivo, y en un empleo del color más expresivo que naturalista, organizando el plano pictórico con formas y contornos simplificados.

En este clima nació *Mujer leyendo*, 1911^[8] de JAN SLUIJTERS (1881-1957), artista holandés. Aunque tiene abundante color aplicado con brochazos enfáticos, la manera de enfocar el tema está dentro de la perspectiva estructural tradicional, lo que demuestra una evidente dependencia y aceptación del hecho visual.

La postura del hombre como espectador ante el mundo sufrió un cambio definitivo en Alemania a través de una serie de artistas que se unieron para integrar dos grupos: *Die Brücke*, formado en Dresde en 1905 y cuyos miembros más destacados eran KIRCHNER y NOLDE, y *Der Blaue Reiter*, de Munich (1911), con KANDINSKY, MACKE, MARC y otros. Estos artistas son particularmente representativos del *expresionismo*.

«Valoro sólo a aquellos artistas que lo son verdaderamente, es decir, consciente o inconscientemente dan expresión a sus sentimientos más íntimos de manera totalmente original, aquellos que luchan por alcanzar solamente este fin y que son incapaces de hacer otra cosa», escribía WASSILY KANDINSKY (1866-1944), quien formuló sus ideas sobre el arte en su libro *Über das Geistige in der Kunst (Sobre la espiritualidad en el arte)*, publicado en 1912. Tras abandonar la carrera de abogado en su Rusia natal, KANDINSKY se trasladó a Munich en 1896 para dedicarse por entero a la pintura. En su época múniquesa viajó por diversos países europeos y pasó un año en París, donde visitó la primera exposición de los fauvistas, en 1906. A su regreso a Alemania, y establecido en Murnau, su empleo del color denota una clara influencia fauvista. Durante este período pinta muchos paisajes entre los que se halla *Vista de Murnau con iglesia*, 1910^[9]. En esta obra, aunque es reconocible el paisaje, los medios plásticos —el color y la forma— llevan la voz cantante liberándose de la representación del tema. Los propios medios plásticos, los fenómenos del color y de la forma, se convierten en tema. Y así, la montaña queda subordinada a la intensidad de su color azul. El resultado es un ordenamiento de planos de color, separados los unos de los otros por claros contrastes o líneas. En la obra posterior abstracta de KANDINSKY, la línea como tal desempeña eventualmente una función totalmente independiente.

En 1912 OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980) era el expresionismo por excelencia en buena medida debido a su personalidad y a las obras de teatro que escribía. Se cuenta que decía: «A mí no se me puede medir por el mismo rasero que a los demás».

Este individualismo es característico de muchos expresionistas, y una de las razones por las que no hay un movimiento único que incluya al expresionismo en su totalidad.

Tras recuperarse de las heridas sufridas recibidas durante la primera guerra mundial, KOKOSCHKA se establece en Dresde en 1918, y en ese mismo año pinta *El poder de la música*^[10], una obra de colores vivos y enérgicas pinceladas, utilizando colores fríos (verde amarillo) para la mujer que toca el instrumento, y tonos predominantemente rojos para el hombre que escucha extasiado la música. La densidad e importancia de la pintura como materia son bien visibles y no están constreñidos a la definición de la línea. Así, las características estructurales y expresivas del color están tratadas de forma muy diferente a KANDINSKY. La planificación del color y la situación de las imágenes, con respecto al fondo, hacen destacar la relación entre la figura pintada y el plano de la tela. *Puente de Augusto*, Dresde, 1923^[11].

En Holanda la obra de HERMAN KRUYDER (1881-1935) evidenció la influencia expresionista. No era un pintor prolífico ni constante sino que trabajaba de forma desigual, en descargas de experiencias personales en vez de seguir un programa organizado. La vida aislada de KRUYDER se desarrolló en Haarlem, lejos de la influencia directa de otros grupos artísticos, dándole a sus pinturas una característica mágica. *Carroceros*, 1932^[12].



8 Jan Sluijters, *Mujer leyendo*, 1911



10 Oskar Kokoschka, *El poder de la música*, 1918



11 Oskar Kokoschka, *Puente de Augusto, Dresde*, 1923

12 Herman Kruyder, *Carrocero*, 1932





14 El Lissitzky, *Carta de Figurines. Victoria sobre el Sol*, 1923

El Lissitzky Fernand Léger

Los primeros pasos, decisivos hacia el *arte abstracto*, los había dado MALEVICH en Rusia, en 1913, al pintar un cuadrado negro sobre una superficie blanca, surgiendo así el cuadro más puro y radical que nadie hubiera visto hasta entonces. Esta obra marcó el comienzo del camino hacia la definición del mundo-sin-objetos del *suprematismo*. TATLIN, también en 1913, hizo construcciones abstractas en relieve con metal, cristal y madera. Estas obras, junto con las de PEVSNER, lanzaron el *constructivismo* ruso. Un aspecto esencial de este nuevo lenguaje de las formas era el empleo de la figura geométrica (línea recta, cuadrado, círculo y triángulo). La geometría era la fuente ideal de la proporción perfecta. A los constructivistas les unía la profunda convicción de que los artistas estaban capacitados para contribuir al bienestar físico y mental de la sociedad. Su objetivo era hacer un nuevo arte que, siendo universal e inteligible, contribuyera a la creación de una nueva cultura en la que participaran no sólo el artista sino también el científico y el ingeniero, todos por igual.

Como los artistas de *De Stijl*, los constructivistas creían que los principios básicos de este nuevo arte deberían ser aplicables a la arquitectura, al urbanismo y al diseño industrial y tipográfico.

EL LISSITZKY (1890-1941) dedicó toda su vida y su arte a su visión de una sociedad y una realidad nuevas. Tras habersele negado el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San

Petersburgo, EL LISSITZKY se traslada a Alemania, a Darmstadt, para estudiar arquitectura en la Escuela Politécnica. Obtenido su diploma de ingeniero, viaja por toda Europa antes de regresar a Rusia, donde se dedica a la litografía y a la tipografía, además de la arquitectura.

Como otros muchos artistas que vieron la posibilidad de realizar sus ideales artísticos y sociales, en 1917, EL LISSITZKY tomó parte activa en la Revolución. En 1919 recibió una invitación de MARC CHAGALL para enseñar arquitectura y grafismo en la recién inaugurada academia de Vitebsk y allí trabó amistad con MALEVICH. Su estrecha colaboración con este suprematista le llevó a realizar una pintura en la que las preocupaciones principales eran los problemas de volumen, masa, peso, espacio y ritmo, dándole a estas obras el nombre de 'Proun' –combinación de 'pro' ('para' en ruso) y 'un' (abreviatura de UNOWIS, 'Fundación para las nuevas formas artísticas')–. Las pinturas 'proun', más que objetos reales, son representaciones de construcciones altamente espaciales.

En 1922 le piden a EL LISSITZKY que colabore en la organización de la 'Erste Russische Kunstausstellung' (Primera Exposición de Arte Ruso) de Berlín, que por aquellos días era el centro de la vanguardia europea, conociendo allí a artistas, como VAN DOESBURG, SCHWITTERS, ARP y MOHOLY-NAGY. *De Stijl* y los movimientos artísticos rusos, sobre todo los pictóricos, habían evolucionado con independencia, y aunque presentaban ciertos paralelismos, no dejaban de ofrecer notables diferencias, mientras en el *suprematismo* el plano de la pintura es el punto focal de una tensión espacial prolongada más allá del cuadro. *De Stijl* se caracterizaba por la plasticidad contenida dentro de un marco bidimensional en el que los bordes del plano pictórico desempeñan un papel importante.

En un principio los *proun* eran construcciones o constelaciones pintadas sobre planos *bidimensionales*, pero hacia 1923 EL LISSITZKY los convirtió en maquetas tridimensionales de aspecto altamente utilitario. En 1923 hizo su primer *Prounenraum*^[13] para la Gran Exposición de Arte Ruso de Berlín, de la que exponemos una reconstrucción. El propio EL LISSITZKY describe así sus *Prounenraum*: «...*El espacio (como espacio de exposición) se ha diseñado utilizando materiales y formas elementales: la línea, la superficie y la varilla, el cubo, la esfera, el negro, el blanco, el gris y la madera; además, sobre las paredes se han aplicado unas superficies planas (color) y otras en ángulo recto (madera)... Con este ejemplo quiero explicar una serie de principios que considero necesarios para la organización básica de cualquier espacio... Pretendo encontrar un equilibrio espacial, a la vez móvil y elemental, que no se rompa con la introducción de un teléfono o de cualquier mueble de oficina de serie. El espacio existe para el hombre y no el hombre para el espacio*».

Convencido como estaba del lugar que ocupaba en la sociedad como artista y de cómo podía contribuir al advenimiento de una nueva realidad, escribía: «*Nuevos inventos que nos ayuden a movernos en el espacio de manera diferente y a velocidad nueva, traerán consigo una realidad diferente. La arquitectura estática de las pirámides de Egipto ha sido superada. Nuestra arquitectura gira, nada, vuela. Nos estamos acercando al momento de flotar en el aire y oscilar como un péndulo. Quiero ayudar a descubrir y moldear la forma de esa realidad*».

Carta de Figurines. Victoria sobre el Sol^[14], cuyos dibujos son de 1920, y que se publicaron en Hannover en 1923, hay que verlos bajo la misma óptica. Estos figurines de teatro o marionetas para la «*Elektromechanische Schau*» son una representación de la ópera de Kruchenykh con muñecos electromecánicos y reflejan un enfoque sorprendentemente innovador del teatro, pero técnicamente los dibujos eran casi imposibles de realizar en aquella época. EL LISSITZKY veía este proyecto como una nueva forma teatral acorde con la nueva era tecnológica.

La preocupación por el mundo tecnológico moderno también aparece en la obra del francés FERNAND LÉGER (1881-1955).



Debido al contacto íntimo con el mundo que le rodea, con la gente y los objetos corrientes, las pinturas de LÉGER mantenían su carácter realista. Le fascinaban las cosas más normales y las convertía en puntos de partida para una obra. La idea de que hay un criterio para juzgar la belleza le era ajena. *«No hay manera de clasificar la belleza: es el error más grave que se puede cometer. La belleza se halla en cualquier parte, en unas cacerolas colgadas en la cocina en vez de en un salón del siglo dieciocho o en museos oficiales»*. Hay cierta influencia cubista en su obra, pero mientras el cubismo separaba las formas para analizar la estructura, LÉGER lo hacía para acentuarlas y darles más energía dinámica. Construía sus obras de modo que mantenía la plasticidad de la forma. *«El primer plano, como nuevo descubrimiento en el rodaje de las películas, me ha ayudado mucho. El objeto-fragmento posee su propio valor, y aislándolo resalta su personalidad»*.

Por otra parte, a LÉGER le atraían las máquinas y la arquitectura. Esta preocupación se relacionaba con el *Purismo*, corriente artística que exponía los objetos en su simplicidad arquitectónica, y que fue inspirada por la máquina, cuyas formas perfectas se hacían posibles excluyendo todas las piezas no funcionales. El *Purismo*, formulado por AMADÉE OZENFANT y CHARLES EDOUARD JEANNERET (arquitecto conocido por el nombre de LE CORBUSIER), no concebía la naturaleza como fuerza mística sino como una máquina predecible. Argumentaban que la naturaleza se rige por sus propias leyes estructurales que determinan su apariencia externa: estas leyes son las de la geometría.

El mundo, tal como lo concibe LÉGER, con agudos contrastes formales y colores brillantes, está desprovisto de todo refinamiento y pretensión. Las imágenes nacidas bajo esta perspectiva adquieren un sentido en sí mismas, se convierten en algo autónomo. *«En mi opinión la belleza plástica es totalmente independiente de las cualidades sentimentales, descriptivas o imitativas. Todo objeto, pintura, edificio o composición decorativa, tienen un valor en sí, absoluto o independientemente de lo que puedan representar»*.

El acordeón, 1926^[15] está compuesto por fragmentos de instrumentos musicales pintados como planos lisos de color que se interfieren parcialmente. La plasticidad de la imagen se mantiene gracias a los contrastes de formas y colores de ese elemento azul de forma cilíndrica y de los elementos verticales que vemos en perspectiva en el lado izquierdo de la tela.



El *cubismo* se preocupó, a través de sus diversas etapas, de problemas puramente artísticos como la estructura plástica, el color, etc. Se había dedicado a desmontar el *objeto* antes de reorganizar las diversas partes del cuadro. FERNAND LÉGER empezó como cubista analítico de gran calidad. Sus experiencias en las trincheras durante la primera guerra mundial, en las que se relacionó con franceses de todas las clases sociales (algo muy diferente a sus contactos en las tertulias de los cafés de artistas), le enseñaron cómo la gente corriente se preocupaba por las cosas tangibles, los objetos comunes, y no por las teorías abstractas, y decidió que, si quería hacer un arte para todo el mundo, y no sólo para un grupo elitista, tenía que encontrar un equivalente de esa manera concreta y directa en que vivía «la gente» o «el pueblo».

El deseo del artista de romper con su status de *especialista* , de hacer un arte que funcionase en la realidad de la vida diaria, es típico del siglo XX. La manipulación más clara y dramática de este deseo la hallamos en el compromiso con la revolución rusa de determinados artistas, como EL LISSITZKY. El problema de LÉGER no era tan acuciante, ya que no había ninguna revolución en marcha en Francia, pero fue, por lo menos, igualmente importante. Creía que, para llegar al pueblo, tenía que tomar directa y sencillamente su propio mundo moderno como tema de sus cuadros. La obra que aquí presentamos, *Naturaleza muerta* , 1951^[16], pintada pocos años antes de su muerte, quizá sea algo más idílica que los grandes lienzos que pintara en los años treinta con temas de fábricas, obreros y maquinaria (esto es, la construcción de un mundo nuevo), pero en ella encontramos también objetos sencillos de la vida cotidiana, claramente ordenados y pintados, sin ostentación, con amor y precisión.

El *cubismo* , al ser el estilo que rompió los lazos de la pintura moderna con su pasado clásico, es quizá la corriente más importante de la historia del arte contemporáneo, aunque sus innovaciones se radicalizaran en las obras de MONDRIAN y otros. El *surrealismo* también se vio influido por el *cubismo* ; tanto MIRÓ como MAX ERNST hicieron pintura cubista en su juventud y ambos hallarían en ella la libertad necesaria para llevar a cabo su obra posterior.

Y así, los años treinta, y todavía más las décadas siguientes, verían el nacimiento de formas híbridas –resultado de la combinación de ambos puntos de partida– y de artistas que, sobre esa base, desarrollaron un estilo enormemente personal.



15 Fernand Léger, *El acordeón*, 1926



16 Fernand Léger, *Naturaleza muerta*, 1951



18 Joan Miró, *Composición con cuerdas*, 1950

Ossip Zadkine Joan Miró Max Ernst
Pieter Ouborg Francis Bacon

En 1929 OSSIP ZADKINE (1890-1967) hizo este *San Sebastián*^[17] una figura humana con algo de trágico, especialmente característica de la época en que se origina. ZADKINE se trasladó a París poco después de que el *cubismo* hubiera revolucionado las artes plásticas, por tanto, no participó realmente en esa revolución, pero fue uno de los más dotados maestros de ese nuevo lenguaje visual. Pero los principios cubistas habían sido ya formulados por algunos pintores –principalmente PICASSO y BRAQUE, seguidos de cerca por GRIS y LÉGER–, y estos principios no podían aplicarse directamente a la escultura. Estos pintores construían sus obras con

pequeños planos angulares para, así, hacer coincidir la pintura con el plano rectangular que a fin de cuentas es el cuadro. Sacrificaban el parecido a la realidad; en su opinión un cuadro ya no podía ser una representación de la naturaleza; tenía que ser una imagen autónoma que tenía que obedecer, en primer lugar, a las reglas inherentes al medio, plano y bidimensional. Ello marcaba un giro fundamental: la pintura dejaba de servir a un objetivo representativo para asumir una realidad propia, una expresión de las opiniones artísticas de cada pintor.

Algunos escultores, como EL LIPCHITZ, se unieron al movimiento cubista tomando posesión del arsenal de formas típicas que los pintores habían desarrollado, haciendo figuras tridimensionales que casi parecían plasmaciones directas de las imágenes pintadas. Para otros, sobre todo para el más importante escultor de la primera mitad del siglo, CONSTANTIN BRANCUSI, el *cubismo* tenía aparentemente una importancia diferente, menos específica, más ideológica. Esto vale para ZADKINE, el cual sentía la posibilidad de dar una interpretación muy libre a la figura humana, que había sido durante tantos años modelo de la escultura. Los conceptos que se ocultan tras tales interpretaciones libres pueden diferir de un artista a otro, tanto más cuanto que tales conceptos eran el resultado de una elección personal. El *cubismo* –precedido de algunos artistas de finales del siglo XIX, como CÉZANNE– había liberado al arte de sus convenciones tradicionales. Se habían abolido las reglas que regían la apariencia de la obra pictórica y de la pieza escultórica; de ahora en adelante esas decisiones corrían por cuenta de cada artista.

ZADKINE optó por la máxima estilización de la figura humana, en general, y el énfasis de las calidades emocionales, en particular. En la escultura que aquí se presenta utiliza eficazmente la pieza de madera, un tronco de árbol que necesitaba muy poco trabajo. La figura está sugerida de forma tal que el cuerpo se convierte en portador de esa cabeza extrañamente inclinada, y es precisamente ese contraste entre el cuerpo estático y la cabeza que cuelga lo que le da a la imagen su calidad trágica, casi sentimental.

Esta escultura es, como ya hemos dicho, típica de su momento. Hacia finales de la década de los años veinte, el espíritu de aventura que había caracterizado los años precedentes –sobre todo la década de 1908 a 1918– había desaparecido. Los nuevos descubrimientos perdieron su halo de novedad; seguirlos y llevarlos hasta sus últimas consecuencias exigía un grado de compromiso mucho mayor del que alguien como ZADKINE pudiera tener. En cierto sentido su escultura es sentimental y, desde el punto de vista formal, por su estilización y esquematización del detalle, moderna. Pero al mismo tiempo es también tradicionalista, pues es, en gran medida, naturalista. La actitud de ZADKINE es ambigua, cosa frecuente entre los artistas de su generación.

Las obras de JOAN MIRÓ (1893-1983) y MAX ERNST (1891-1976), de esta colección, pueden considerarse como pertenecientes al movimiento surrealista.

El *surrealismo* tuvo sus comienzos como movimiento literario. En su esfuerzo por escapar a las reglas clásicas de la poesía y la novela, los jóvenes escritores escribían directamente sobre sus experiencias y asociaciones subconscientes, sin intervención de los marcos literarios convencionales. En las artes visuales, el *surrealismo* fue, básicamente, una reacción frente al carácter intelectual, casi científico, del *cubismo* y sus implicaciones, como el arte abstracto de MONDRIAN y de MOHOLY-NAGY. La objeción que se ponía a este arte abstracto es que excluía

17 Ossip Zadkine, *San Sebastián*, 1929





20 Pieter Ouborg, *Cruz blanca*, 1946/50

todo lo relacionado con la vida y la emoción –la pintura era producto de un frío razonamiento intelectual–. Sigmund Freud, cuyas teorías tuvieron gran influencia sobre el *surrealismo*, afirmaba que «la realidad más profunda del hombre sólo se podía describir descendiendo al subconsciente por medio del pensamiento consciente (que está sujeto a represiones socio-culturales por las que determinados pensamientos se suprimen automáticamente)». Les parecía que el arte abstracto era demasiado racional para poder contener la verdad.

Dentro de la pintura se desarrollaron diferentes formas de *surrealismo*, desde la puramente figurativa (R. MAGRITTE), hasta la prácticamente abstracta (un abstracto diferente del de MONDRIAN). Por ejemplo, en el *surrealismo abstracto* de MIRÓ (quien describía el arte de MONDRIAN como una *casa desierta*), las formas y los colores se esparcen por el lienzo como al azar. Pero, claro está, también estas obras estaban pensadas debidamente. La pintura de MIRÓ *Composición con cuerdas*, 1950^[18], por ejemplo, está formada por tres capas claramente diferentes: La primera es un fondo, un espacio con finos parches de color, como nubes. En la segunda, flotando en ese espacio, aparecen varias figuras claramente definidas y de colores brillantes, que luego reaparecerían en la mayor parte de la obra de MIRÓ, extrañas criaturas, elusivas, semejantes a hombres, unas, a animales y pájaros, otras. La tercera capa es más concreta: figurillas de cuerda pegadas al lienzo con manchones de cola blanca. Estas tres capas se destruyen unas a otras, por así decir. Las figuras de cuerda y las pintadas son curiosamente similares, pero no son las mismas; aunque no fuera más que por su estatus material son diferentes. En esta obra, pues, todo se hace ambiguo y altamente inmaterial, todo son apariencias, como en un sueño.

MAX ERNST es quizás más conocido por sus collages, compuestos en su mayoría con fragmentos de ilustraciones grabadas, organizadas de manera que compongan imágenes frecuentemente siniestras y fantásticas. Pero también fue el inventor, en 1924, de la llamada técnica del *frottage* (se coloca un papel sobre un trozo de madera, por ejemplo, y se frota con un lápiz blando hasta que aparezca en él la veta). Estos fragmentos aislados forman la base sobre la que construye obras abstractas o semiabstractas, aunque muchas recuerdan oscuros paisajes lunares o desoladas vistas del desierto. Ernst sostenía que la naturaleza nos presenta formas y combinaciones de formas totalmente inesperadas que él, como artista, podía transformar libremente en psicogramas surrealistas. La técnica del *frottage* de MAX ERNST es una respuesta a la escritura automática que proclamaba André Breton, el pope del surrealismo.

Este MAX ERNST que presentamos pertenece a su última época, muy lejos del surrealismo ortodoxo de antes de la guerra, pero está aún dentro de la tradición del *frottage*, ya que está basado en la creación de imágenes por medio de procedimientos automáticos. En esta obra el plano de la tela está lleno de toques angulares en rojo y negro rojizo; de estos toques emergen los contornos negros o las formas mayores, combinadas para formar lo que llamaríamos un pájaro. *Cuestión* es el título de esta obra: interrogación acerca del mundo de las formas con la respuesta en forma interrogativa *¿Qué clase de pájaro eres?*, 1956-58^[19]. Este título lleva inherente una ambigüedad típicamente surrealista: la pregunta puede estar referida al pájaro del cuadro, pero también puede referirse al espectador que está mirándolo.

El único pintor holandés que seguía la tradición abstracta era PIETER OUBORG (1893-1956) que ni siquiera vivía en Holanda, sino en las Indias Holandesas. La información sobre la evolución del arte le llegaba a través de *Cahiers d'Art*, una revista de arte de París que ilustraba en cada número reproducciones de las obras recientes de todos los grandes artistas que trabajaban en esa época en París: PICASSO, BRAQUE, MASSON, ERNST y MIRÓ. Guiado por estos ejemplos, y aislado en la colonia, trabajaba en una obra asombrosa de estilo abstracto surrealista. El Museo Van Abbe posee un grupo representativo de las obras de este artista 'solitario' que nunca participó en el arte moderno holandés y que empieza a ser reconocido como se merece su obra. *Cruz blanca*, 1946-50^[20].



19 Max Ernst, *Cuestión, ¿qué clase de pájaro eres?*, 1956/58



21 Francis Bacon, *Fragmento para una crucifixión*, 1950

La pintura de FRANCIS BACON (1909) –de quien presentamos una obra relativamente temprana, *Fragmento para una Crucifixión* 1950^[21]– está indudablemente relacionada con el surrealismo, pero en ella se ha introducido una acritud que no tiene nada que ver con el mundo fantástico de la mayor parte de los surrealistas. BACON es el pintor de las figuras solitarias y decrépitas encerradas en espacios inhóspitos, figuras como él sólo las ve, presentadas en cuadros provocativos.



22 Jean Bazaine, *Tormenta en el jardín*, 1952

Jean Bazaine Jean Dubuffet
Antoni Tàpies Karel Appel Constant

El final de la segunda guerra mundial fue, tanto para la historia de las artes visuales como para la de tantos otros campos, el comienzo de una nueva era. Para las artes visuales, la era del *arte abstracto*. El *arte abstracto no geométrico* –que aquí llamaremos *expresionismo abstracto* por mera conveniencia– floreció durante los quince años siguientes a la guerra. El término *expresionismo abstracto*, sin embargo, se usa a menudo refiriéndose específicamente a los nuevos movimientos del Arte Americano de la postguerra (GORKY, DE KOONING, POLLOCK, KLINE, etc.).

El pintor francés ROGER BISSIÈRE observaba ya en 1948 que el *expresionismo abstracto* estaba evolucionando muy rápidamente: «*Artistas de todas las artes del mundo han dado de pronto la espalda a las inocentes naturalezas muertas, las inocentes manzanas, para –eso creen ellos– buscar la aventura*».

Aparte de la variedad de los movimientos del arte no-geométrico de estos años (Escuela de París, Cobra, Tachismo, Action Painting, Expresionismo Abstracto Americano, Arte informal, Arte material), fue especialmente notable la época de la postguerra por la enorme importancia que se daba a las emociones, la espontaneidad, el subconsciente como punto de partida y, como resultado de ello, la preferencia por la forma libre y el acto de pintar. No se trataba de pensarlo mucho ni de obedecer a unas reglas racionales: las obras eran el resultado de una acción directa y espontánea. En este tipo de pintura no había líneas rectas ni espacios monocromos sino que estaba dominada la obra por miríadas de colores; analizándola por la manera de aplicar la pintura y de indicar las formas es posible saber cómo se encontraba y qué sentía el pintor.

El estruendoso surgimiento del *expresionismo abstracto* a partir de 1945 no salió de la nada. Los artistas, como todos los demás, se vieron afectados por la liberación y la atmósfera de optimismo. Pero infinitamente más importante fue la influencia de determinados artistas y movimientos de la postguerra, sobre todo el *surrealismo* de MAX ERNST, MATTA y BRETON, las abstracciones líricas de KANDINSKY y las obras de PAUL KLEE.

En *Notes sur la Peinture d'Aujourd'hui* (1948) BAZAINE dice que «*la tarea de las artes visuales es la de visualizar la unidad estructurada entre el hombre y su entorno. El grado de abstracción de una obra carece de importancia: lo importante es si ésta concretiza lo esencial del universo. No hay alternativa. Negar el mundo exterior sistemáticamente es negarse a sí mismo. Es una especie de suicidio*». Muchos de estos artistas encontraron su punto de partida en la naturaleza y en el cosmos (BISSIÈRE, BAZAINE, POLIAKOFF). «*El pintor ha de recordar que ve con todo su cuerpo incluso más que con sus ojos. Su tarea es la de recuperar, a través de la forma, lo secreto y lo mágico de lo no-formado, de lo inexpressado*» (BAZAINE).

Las pinturas y dibujos de JEAN BAZAINE (1904) tienen su origen en la naturaleza. Aunque no haya huella alguna de realismo en su obra, siempre está relacionada con temas concretos, árboles, rocas, nubes. Esto es también válido para *Tormenta en el jardín* (1952)^[22] en la que los toques y líneas de color, las áreas de luz y sombra, y el fuerte movimiento en diagonal, crean una representación abstracta de un fenómeno natural. Como en la obra de POLIAKOFF, la composición de las obras de BAZAINE se corta radicalmente por el borde del cuadro; la imagen continúa más allá de la obra. Las líneas en diagonal pueden interpretarse como relámpagos que iluminan un jardín con flores y plantas. Pero ni el jardín ni el relámpago son reconocibles, como tales, se trata de una imagen abstracta del relámpago en el jardín.

JEAN DUBUFFET (1909) fue un gran defensor de las formas de representación primitivas. Este amor por lo primitivo fue en él una rebelión fundamental contra la civilización occidental. «*Personalmente tengo mucha fe en los valores de los salvajes, o sea, el instinto, la pasión; el humor del momento, la violencia, la locura... Esas sociedades primitivas, sin duda, respetan más al ser que el hombre occidental; son conscientes de que el hombre no es el amo de los demás seres, sino uno entre ellos*». A DUBUFFET le impresionaba sobre todo la pintura de los retrasados mentales y la de los niños, a la que llamaba *arte bruto*.



23 Jean Dubuffet, *Barba de las soledades*, 1959

Hasta 1957 sus obras están pobladas de figuras humanas –a veces también animales u objetos–, pintadas de manera muy primitiva y esquemática. Reflejan la unidad entre el hombre y su ambiente natural. (Fueron estas obras de DUBUFFET las que especialmente inspiraron a los *Cobra*). A partir de 1957 DUBUFFET hace varias series de pinturas en las que la materia –sobre todo la tierra, la piedra, la arena, la escayola, con todas sus propiedades visuales y táctiles– desempeña el papel principal. Estas series se llaman *Celebración del Sol*, *Topografías*, *Testurologías*, *Barbas*, *Matereologías*. El propio material es aplicado a la tela en forma directa, sin un plan previo, según las leyes de la probabilidad, y esos materiales naturales se transforman en el medio plástico y a la vez son el tema de la pintura. La serie *Barbas*, a la que pertenece *Barba de las soledades*, 1959^[23], tiene todavía un elemento figurativo. Estos lienzos muestran la imagen grandemente simplificada de una cabeza con barba, ejecutada con el color y la textura de la arena y la piedra.



24 Antoni Tàpies, *Puerta de doble hoja beige*, 1960

En 1961 su obra tiene un cambio radical. Como reacción ante la *Pintura Material* –incluida la suya– y el *Arte Informal*, se volvió de nuevo hacia el hombre y su vida en el entorno urbano y explicó su cambio de la siguiente manera: «*De ahora en adelante no habrá más referencias a los fenómenos directamente observables del mundo de la materia. He acabado para siempre con la glorificación mística del mundo material, que ahora se me hace repelente. Ahora me enloquece lo irreal, suspiro por lo inexistente, por el mundo de las ilusiones, el antimundo. He elegido el camino de la irrealidad. Siento la realidad y la irrealidad como dos polos opuestos entre los cuales existe el arte y no entre esas dos ideas absurdas de lo abstracto y lo figurativo...*».

Mientras el *Arte Material* fue para DUBUFFET una fase pasajera, para ANTONI TÀPIES (1923) el material como tema y medio del cuadro es fundamental a lo largo de su obra. TÀPIES es la figura principal e indiscutida de la *Pintura Material* a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. Las primeras obras de TÀPIES, a partir de 1945, recuerdan la obra de MIRÓ, sobre todo en el empleo de materiales como cuerdas, varillas, tejidos, papeles, aplicado todo ello con la técnica del collage. Desde 1923 en adelante, su interés por el material se convirtió en el aspecto dominante de su arte. Siguiendo un equilibrado método arquitectónico, aplica al lienzo una especie de mortero (una mezcla de arena y cal) en capas. La pintura –generalmente gris arenoso o azul ultramar– se da por igual sobre la superficie con una espátula y luego se quita, raspando. TÀPIES da una tremenda importancia a la materialidad y estructura de la superficie (rotos, agujeros, parches) en su obra.



25 Karel Appel, *Los condenados*, 1953



26 Karel Appel, *Desnudo trágico*, 1956



27 Constant, *La guerra*, 1950

Un tema que se repite es el de la puerta o la reja, siempre vista de frente y cerrada, como en la obra titulada *Puerta de doble hoja beige*, 1960^[24]. La escala monumental de la composición y la textura de la superficie de estas pinturas, evocan frecuentemente la misteriosa belleza de los muros antiguos. Desde 1970 el aspecto material ha perdido una cierta importancia, mientras que el elemento pictórico ha asumido más importancia en la obra de TAPIES. En este elemento el signo y el gesto desempeñan el papel principal.

Las actividades del grupo *Cobra* son típicas del clima artístico de la postguerra en Bélgica, Holanda y Dinamarca. En 1948 se forma el grupo de experimentalistas holandeses, y la revista *Reflex* se convierte en su portavoz. Entre sus figuras principales se encuentran KAREL APPEL, CONSTANT, CORNEILLE, ANTON ROOSKENS, THEO WOLVECAMP y posteriormente EUGÈNE BRANDS. Los tres primeros se encontraban en París en el otoño de 1948, cuando conocieron al escritor belga CHRISTIAN DAUTREMONT y al pintor danés ASGER JORN y decidieron formar un grupo con el nombre de *Cobra* (las primeras letras de Copenhague, Bruselas y Amsterdam). A ellos se unieron inmediatamente los *experimentalistas* y algún tiempo después, el pintor belga PIERRE ALECHINSKY y el poeta y pintor holandés LUCEBERT. Sus ideas y sus puntos de partida se publicaron en la revista que ellos mismos editaban, titulada también *Cobra*.

El principal motivo que unió a estos artistas fue su necesidad de crear un arte completamente nuevo que, libre de todas las tradiciones culturales anteriores, plasmara las emociones vitales y las motivaciones del hombre. No se trataba sólo de una liberación, sino sobre todo, de una huída (quizás romántica) hacia el mundo puro del niño y del hombre primitivo. El portavoz de *Cobra*, CONSTANT, redactó un manifiesto que fue publicado en *Reflex* (1948): «Una obra pictórica no es una construcción de colores y líneas, sino un animal, una noche, un grito, un hombre o todas estas cosas juntas».

En sus primeros días, este movimiento, vital y revolucionario, tuvo una importante fuente de inspiración en una serie de exposiciones organizadas por el Stedelijk Museum de Amsterdam dedicadas a la obra de preguerra de PICASSO, CHAGALL, MIRÓ y KLEE. Los *Cobra*, que rara vez habían visto con sus propios ojos obras de los maestros modernos, se sintieron muy estimulados. Su otra fuente de inspiración fue el arte primitivo y la pintura de niños y de locos, con quienes sentían gran afinidad por su creatividad, su espontaneidad y su manera directa de emplear los materiales. El *arte Cobra* es especialmente notable por el calor y el brillo de los colores y su grafismo. Sus figuras y sus formas aparecen frecuentemente como delineadas con brocha antes de ser trabajadas con colores. La línea, pues, desempeña un papel dominante en su pintura. Sus temas incluyen la figura humana, la animal –sobre todo el pájaro– y toda una serie de criaturas imaginarias (seres mitológicos y duendes). Sus obras nos muestran un mundo imaginario de necesidades primarias y una imaginación tan pura como la infantil.

Todo esto puede verse en las obras de KAREL APPEL *Los condenados*, 1953^[25] y *Desnudo trágico*, 1956^[26] y de CONSTANT *La guerra*, 1950^[27].

En 1949 el grupo *Cobra* colgó una discutidísima exposición en el Stedelijk Museum de Amsterdam que despertó vehementes protestas de muchos sectores. Para 1951 estaba claro que los esfuerzos de los *Cobra* habían surtido el efecto deseado y el grupo se disolvió y cada cual siguió su propio camino. El *Cobra se había convertido en un estilo* y su influencia sobre la evolución del arte continuaría sintiéndose durante muchos años.



29 Yves Klein, *Azul monocromo*, 1959

Piero Manzoni Yves Klein
Lucio Fontana Jan Schoonhoven

Desde 1957 hasta mediados de los años sesenta, hubo una serie de innovaciones en las artes visuales de Europa y América que pueden considerarse como una reacción ante las diversas formas que había tomado el expresionismo abstracto en la postguerra (Arte Informal, Tachismo, Cobra, Action Painting). En Europa, estas nuevas corrientes, frecuentemente definidas como *Zero*, se caracterizaron por el rechazo general del elemento particular e individual. El color, la composición o la pincelada, la expresión, la espontaneidad o el subconsciente, dejan de ser para estos artistas el punto de partida o el contenido de la obra de arte.

Pretenden desarrollar un arte visual que incorpore lo que para ellos es la conciencia dinámica de la realidad. El nuevo arte tenía que abrir un nuevo terreno, crear una nueva libertad, donde el hombre pudiera experimentar los logros de esta época.

Se formaron grupos de artistas afines, como el *Zero* en Alemania y el *Nul* en Holanda. Gracias al estrecho contacto entre ellos y las muchas exposiciones y actividades conjuntas, pronto se conocieron ampliamente sus ideas. Estaban convencidos de que el arte tenía que enfocar la totalidad de la existencia humana y debía ser una confirmación de esa totalidad. Crecían —y trataban de expresarlo en su obra— en la combinación final de *arte y vida, realidad y arte*. Sus obras trataban fenómenos tales como la luz, el movimiento, el orden, el espacio y el tiempo. Los medios y materiales plásticos que utilizaban eran novedosos, infrecuentes por aquellos días.

Una de las cosas más sorprendentes de este nuevo arte es el uso del monocromo (un color único en cada obra). PIERO MANZONI (1933-1963) hizo sus primeras obras monocromáticas en 1957 y las llamó *Achrome* (sin color)^[28]. Son campos radiantes de blanco que no tienen ningún color, figura, símbolo o referencia alguna a la realidad ni al compromiso del artista. La obra es un campo de libertad, un plano blanco marcado sólo por costuras o dobleces. MANZONI proclama que la simple presencia autónoma de este objeto blanco plano era el contenido de su arte. Escribía: «*Lo que me interesa es el plano totalmente blanco (o, aún mejor, sin color alguno, neutro) esto es, disociado de todo fenómeno pictórico, de cualquier intervención ajena al valor del plano; lo blanco no es un paisaje polar, ni es algo que evoque determinadas asociaciones, ni un material bello, ni una sensación, ni un símbolo: un plano blanco es un plano blanco (un plano sin color es un plano sin color) o, mejor, un plano que es y que dice lo suficiente*» (1960).

Los primeros *Achromes* eran de lienzo empapado en caolín y goma; posteriormente empleó también otros materiales blancos como algodón en rama, fieltro y lana de vidrio. En varias de estas obras puede verse un motivo cuadrículado resultado de varios cuadrados de lino pegados o cosidos entre sí que forman una malla. El artista restringió su actividad a la realización de esta simple estructura y a la selección del material, y esta economía de medios da a sus obras un alto grado de autonomía y una fuerte presencia física.

El conjunto de la obra de MANZONI es notable por las formas no convencionales en que visualiza sus ideas. Ejemplo típico es el pedestal invertido en que están inscritas las palabras *Socle du Monde* (*Pedestal del Mundo*, 1961). Debido al conceptualismo de su punto de partida, MANZONI es considerado frecuentemente como un eslabón entre el *Dadá* y el *Arte conceptual*. Fue, sin duda, una de las principales figuras del arte de los sesenta, no sólo por sus obras y sus escritos, sino también por sus contactos con otros artistas (FONTANA, KLEIN, GRUPO ZERO, GRUPO NUL).

Toda la obra del francés YVES KLEIN (1928-1962) está impregnada de la idea de que su arte había de transmitir al observador un grado especial de libertad y conciencia. Provocar y transmitir esta «sensibilidad» era, en su opinión, la función más importante de su arte. El medio principal que utilizaba para conseguirlo era el trabajo con un solo color. KLEIN estaba convencido de que cada color, sin mezclar, poseía su propia individualidad y tenía la posibilidad de irradiar una energía inmaterial. Desde 1949 en adelante, esta convicción le llevó a pintar obras monocromáticas. «*La silenciosa interacción entre la condición de las cosas y yo mismo, da origen a una relación altamente sensible, 'indefinible', como habría dicho Delacroix. Es esta cualidad 'inexpresable', este momento falaz y poético, lo que yo quiero plasmar en el lienzo, porque mi manera de*



28 Piero Manzoni, *Achrome*, 1958

ser (y no estoy diciendo de 'expresarme') es pintar... Sentir el alma sin explicaciones, sin palabras, y la visualización de esta experiencia, me llevaron a la pintura monocroma. El arte de la pintura significa para mí inducir, crear libertad en una forma primitiva».

«Lo que esperaba del público era el 'momento de la verdad' en el que se eliminan todas las influencias extrañas y se alcanza un grado de contemplación en que el color se transforma en sensibilidad pura y total» (1955). En este año de 1955 KLEIN empezó a utilizar pintura fabricada con pigmentos de producción industrial aplicándola al lienzo con un rodillo para obtener una distribución uniforme del color. Pronto descubrió que el azul era el color que tenía más intensidad y que, por tanto, mejor representaba su idea de liberación del mundo material. Además la profundidad infinita del color del cielo le inspiraba mucho. Tras larga experimentación logró hacer una pintura azul ultramarino brillante profundo que poseía en alto grado esa realidad inmaterial que buscaba. Generalmente aplicaba una capa ligera de yeso al lienzo

30 Lucio Fontana, *Concepto espacial: esperanza*, 1960



antes de pintarlo. Con este azul –el IKB (*International Klein Blue*, azul Klein internacional)– pintó un gran número de telas, aplicando frecuentemente una capa sobre otra, sin matices, sin tonos, sin articulación: un solo color –azul– que llenaba el lienzo entero. *Azul monocromo*, pintado en 1959^[29], era para KLEIN la personificación del espacio incommensurable e ilimitado del mundo inmaterial, una experiencia cósmica que él llamó «sensibilidad cósmica» o «energía pura».

Posteriormente visualizó esta «sensibilidad cósmica» de varias formas distintas, por ejemplo, en su famosa exposición titulada *El vacío* en la Galería Iris Clert de París en 1958, exposición que consistió en un espacio vacío pintado de blanco deslumbrante.

En 1960 LUCIO FONTANA (1899-1968) pinta su *Concepto Espacial: Esperanza*^[30], un rectángulo blanco con un corte vertical largo cuidadosamente hecho. Es un gesto que sugiere una agre-

sión, pero que también tiene algo de convicción, de manifiesto, como si al cortar el lienzo, FONTANA demostrara su idea de que la época de la pintura tradicional de caballete había terminado para siempre. Al mismo tiempo, el corte en el lienzo era, literalmente, una apertura en el espacio. El propio FONTANA fue muy conciso al precisar las razones de su acto: «*Todo depende de las ideas, del corte, del gesto*» (1966).

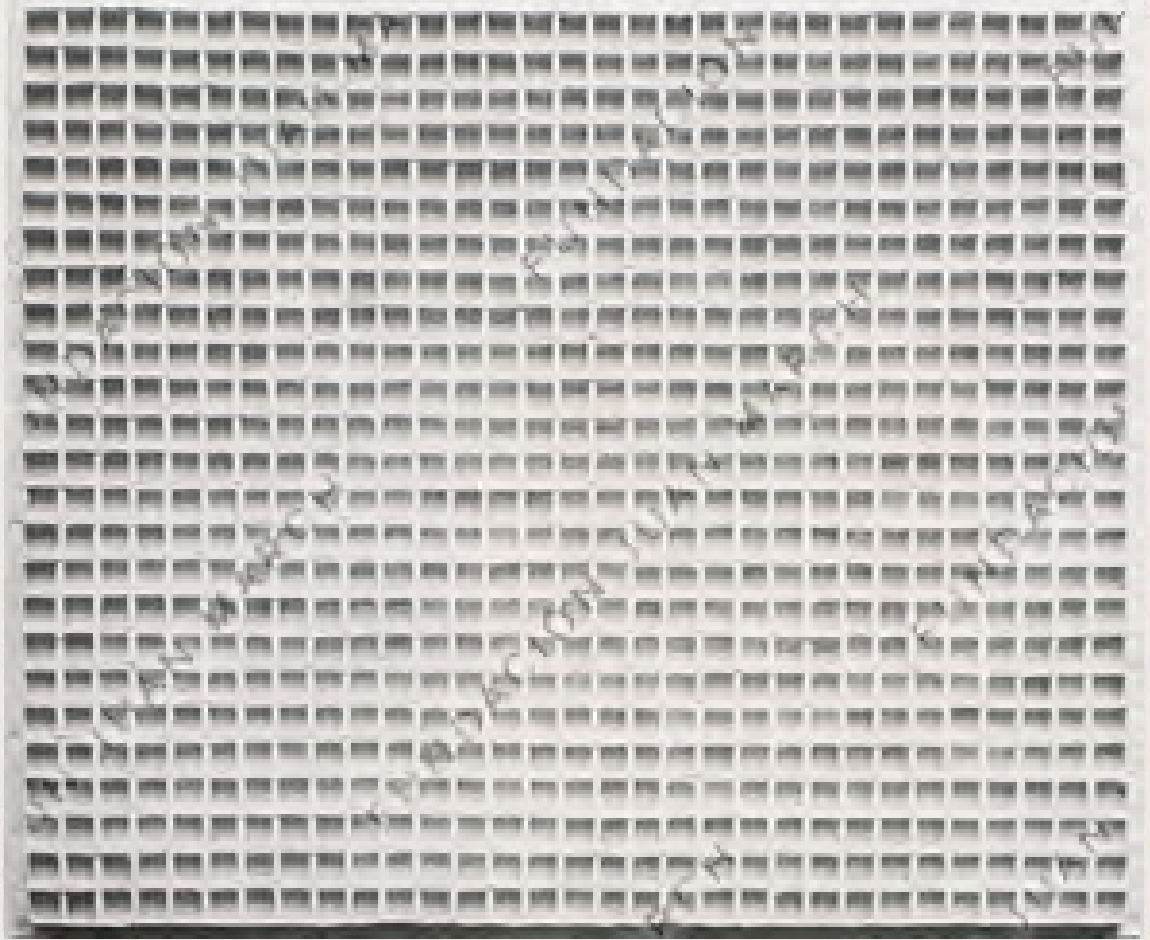
La primera vez que FONTANA agujereó la superficie de la tela, en 1948, fue un intento de huir del confinamiento del espacio ilusorio creado en el plano del cuadro según la tradición convencional que había dominado el arte a partir del Renacimiento. FONTANA, por medio de sus perforaciones, se interesaba por el espacio real —la obra dejaba de representar el espacio para entrar a formar ella misma parte del espacio—. Sin duda era el espacio cósmico e inconmensurable lo que le preocupaba y lo que constituía el tema de su arte.

A todas estas obras las titulaba *concetti spaziali* (*conceptos espaciales*). Desde 1957 en adelante, reemplazó los agujeros por cortes y al título anterior le añadió la palabra *attese* (*esperanza, expectación*). Formuló su concepto del espacio (*spazialismo*) en varios manifiestos (1948-1953).

Aunque nunca perteneció a un grupo concreto, mantuvo estrecho contacto con artistas como KLEIN o MANZONI y con los GRUPOS ZERO y NUL. Su obra, sus ambientes (espacios oscuros con neón ultravioleta), sus ideas sobre el espacio, y el enorme potencial que vio en la colaboración entre el arte visual y la tecnología, tuvieron una considerable influencia sobre la evolución del arte en los comienzos de la década de los sesenta.

En los años cincuenta, JAN SCHOONHOVEN (1914) hacía pinturas, dibujos y relieves *tachistas*. En estos últimos, hacia finales de la década, el orden de los elementos se va regularizando y el color se limita casi al gris monocromo. En 1960 tiene lugar un cambio radical en sus relieves de papel *maché*. Abandona radicalmente el uso del color para emplear exclusivamente el blanco. La estructura de estas obras se hace geométrica. Para él esto significaba el distanciarse de una forma de expresión personal y, en su opinión, demasiado arbitraria. Su único objetivo era, en contraste con el *expresionismo abstracto* reinante en la época, hacer un arte que consistiera simplemente en un objeto hecho a mano basado en una estructura geométrica sencilla. La realidad de la obra de arte se había reducido a un puñado de datos comunes neutros.

El orden serial de las obras de SCHOONHOVEN nace del principio de repetición de elementos idénticos —principio que adoptaron muchos artistas del GRUPO ZERO alemán y algunos del NUL holandés, fundado en 1960 por SCHOONHOVEN, ARMANDO y PEETERS. El propio SCHOONHOVEN describe en 1965 la propuesta y filosofía del grupo: «*El aspecto geométrico del Zero lo da el elemento de repetición, de hacer filas (Reihungent). El orden en sí es consecuencia de la necesidad de evitar las preferencias personales. La ausencia de preferencias personales en partes específicas de la obra de arte es condición esencial del Zero, y es necesaria para la creación de una realidad aislada. Lo geométrico del Zero está, pues, orientado hacia la simplicidad extrema, una organización de formas altamente complejas derivadas del mundo material. Zero es, en primer lugar, un nuevo concepto de la realidad, en el que el papel individual del artista se restringe al mínimo. El artista Zero simplemente elige, aísla partes de la realidad (tanto materiales como ideas derivadas de la realidad) y las expone de la manera más neutra posible. La ausencia de sentimientos personales es fundamental para el Zero. Aceptar las cosas como son sin cambiarlas por razones personales; los únicos cambios admisibles serán aquellos precisos para mostrar esa realidad en la forma más intensa posible. Cambios como el aislamiento o la concentración de partes de la realidad*».



31 Jan Schoonhoven, *Gran relieve cuadrado*, 1964

Esta formulación es aplicable sólo en parte a la obra de SCHOONHOVEN, ya que él no aísla partes de la realidad sino que las hace él mismo con formas de cajas cuadradas o rectangulares. Estas series de compartimientos horizontales y verticales forman un campo regular en el que todos los elementos son igualmente importantes, como en *Gran relieve cuadrado*, 1964^[31]. No hay ninguna ley interna que rijan el número de compartimientos o el formato; no obstante, el borde de la obra redefine los límites del campo y, por consiguiente, la concreción del objeto. Una segunda característica, al menos tan importante como la primera, de los relieves de SCHOONHOVEN (y de los ZERO y los NUL en general) es el papel desempeñado por la luz. La repetición de formas blancas se subraya gracias a los efectos de luz y sombra. También gracias a la luz se hacen visibles las huellas del trabajo manual: cada uno de los compartimientos difiere inevitablemente de los otros, ya que están hechos a mano. La tensión que surge entre estas sensibles irregularidades y el orden lógico de la obra en su conjunto, da a estos relieves una especial belleza.



32 Markus Lüpertz, *Babylon-ditirámico*, 1975

Markus Lüpertz A. R. Penck
Jörg Immendorff Anselm Kiefer Lucebert

LÜPERTZ es el más atrevido de este grupo negándose a aceptar todos los problemas culturales implícitos en la pintura. Pinta sin admitir complicaciones, utilizando una técnica y temas sin responsabilizarse de ellos; sus pinturas son un ejemplo de festividad pura.

Aunque la comparación puede ser equívoca (acepten mis excusas) LÜPERTZ se encuentra opuesto a DANIEL BUREN, cuya idea del arte visual, de su realidad e historia ideológica, es compleja y sutil. Su obra puede poseer una belleza visual independiente que él también reconoce, pero se previene de estas cualificaciones. Le importan más la precisión y la pureza con la que ofrece una interpretación analítica de la actual ideología cultural. El argumento de LÜPERTZ es completamente distinto —él no reconoce la historia y no acepta que la pintura pueda ser problemática: *Babylon-ditirámico*, 1975^[32].

A. R. PENCK es uno de los seudónimos (el más frecuente) utilizado por RALF WINKLER (1940) que trabaja en Dresde, R. D. A., aunque en el verano de 1980 se le permitía vivir en la República Federal de Alemania. No sé si este seudónimo tiene algún significado en particular como otros que él utiliza menos: TANCREDO MITCHEL (T. M.) significa 'Americano' —término muy significativo para PENCK, dado su aislamiento como artista en la R. D. A. donde escasea información sobre el arte contemporáneo del Oeste. (Otro seudónimo de PENCK es MIKE HAMMER, el detective mujeriego de los cuentos de Mickey Spillane). Estos cambios de identidad, a menudo acompañan un cambio de estilo (las pinturas de la serie T. M. se distinguen de la visión de forma en los lienzos firmados 'PENCK'). Son una característica importante de la personalidad artística de PENCK, quien en su propio país no es reconocido como artista y por tanto no puede participar como miembro del sindicato oficial. Es un artista del 'underground'. En la R. D. A. es difícil recibir información sobre las nuevas corrientes del arte y la que llega suele ser anticuada. Sin embargo ha decidido ser artista 'moderno', así que tiene que crear su propio arte contemporáneo. La manera como lo hace es muy metódica: crea símbolos abstractos que sirven como elementos en una expresión plástica, variada. Esta expresión se manifiesta mediante transformaciones, acompañadas de firmas distintas e imágenes como africanismos, americanismos, personajes o situaciones de su vida privada como sus amantes, por ejemplo. PENCK es una especie de hombre de caverna, un artista del comienzo de la civilización que tiene que inventar el arte y la pintura: *Torcuato Tasso*, 1976^[33].

JÖRG IMMENDORFF, igual que KIEFER, se oponía a la preocupación del arte moderno con sus propios problemas y a la distancia que ponía entre él y el mundo. En uno de los cuadros de IMMENDORFF, *Hört aut zu malen (Dejad de pintar)*, se ve el sombrero famoso de Beuys, alusión a los intentos de éste de convencer a IMMENDORFF de asumir su responsabilidad por los acontecimientos sociales fuera del mundo de la pintura. Después de pintar este cuadro, pintó una serie de cuadros figurativos con temas de la evolución de Alemania del mundo de la postguerra. La cuestión de la estética se complica (como en las obras de KIEFER o ARMANDO) dado que el criterio no se puede basar en la tradición pictórica. Hay que tener en cuenta más aspectos, como la actitud política del artista. Artistas como IMMENDORFF se niegan a ser simples artistas. Como individuos participan en la lucha política de Alemania, y su integridad les obliga a representar esta actitud en su obra. Por tanto, las normas aplicadas a la pintura deben cambiar, y esta pintura tiene que ser muy clara. *Podemos estar contentos*, 1981^[34].

Entre ARMANDO y ANSELM KIEFER hay un cierto parecido: muchos temas que surgen en la pintura de KIEFER tienen una relación directa con aspectos de la mitología alemana que de forma perversa formaba parte de la mayor tragedia alemana de este siglo. La diferencia estaba en que ARMANDO presencié la segunda guerra mundial a raíz de la cual se convirtió en un escéptico sombrío, pregón del fin del mundo y lamentador de la pérdida de la inocencia pasada. ANSELM KIEFER nació en 1945 y por tanto, su relación con los temas que trata en su pintura es ambigua.

Indudablemente, hay toques de romanticismo en la obra de KIEFER, sobre todo en sus declaraciones sobre el arte. Según él, la pintura está presa de sus propios propósitos; se pierde entre la plétora de formas y colores; lo que él desea es volver a la pintura filosófica que se centra en los grandes temas. Pero, ¿cuáles son? Quizá eligió este campo de batalla por su aspecto peligroso y que ofrece un gran reto dramático al artista. *Batalla de cuadros*, 1977^[35].

El artista más viejo de este grupo es LUCEBERT (1924). Durante mucho tiempo, se le reconocía como el poeta principal de los poetas experimentalistas del final de los años cuarenta, grupo que se mantenía en contacto con los pintores del grupo *Cobra*. Además de escribir poesía, LUCEBERT fue dibujante y luego pintor. Hay cierto parecido entre sus pinturas y las



33 A. R. Penck, *Torcuato Tasso*, 1976

del grupo *Cobra* que se ve en el manejo del pincel, en la variedad de los colores empleados y el elemento gráfico, espontáneo. Sin embargo, existen diferencias. Los cuadros de LUCEBERT siempre son ilustrados, literarios. El tema se ve claramente y por tanto el enfoque es menos pictórico. Su estilo es constante, pero la importancia de sus cuadros la da el sujeto, a veces siendo una anécdota de carácter divertido. Suele representarlo de modo directo (no complicado, en sentido pictórico), como por ejemplo un emblema en el centro del plano. La preocupación con los problemas pictóricos, típica del repertorio de la pintura del siglo XX y que se ve en el grupo *Cobra*, está ausente de la obra de LUCEBERT, o por lo menos es un tema secundario. Pintar y dibujar son para él simples maneras de expresión a través de las cuales se visualizan sujetos. Coloca figuras en un espacio pintado como un titiritero pone en acción a sus títeres en el espacio de un teatro. *Pareja de príncipes*, 1962^[36].



34 Jörg Immendorff, *Podemos estar contentos*, 1981



35 Anselm Kiefer, *Batalla de cuadros*, 1977



36 Lucebert, *Pareja de príncipes*, 1962



43 Gerhard Richter, *Cuadro abstracto*, 1977 n.º 421

Frank Stella J. C. J. van der Heijden
Armando Marcel Broodthaers
Gilbert y George Robert Mangold
Gerhard Richter Josep Kosuth On Kawara

La herencia de PIET MONDRIAN, MOHOLY-NAGY y otros pintores abstractos, alcanzó un nuevo y sorprendente significado en la década de los cincuenta, convirtiéndose en una especie de *leit motiv* para una serie de jóvenes artistas norteamericanos y europeos que se esforzaban por superar los límites del *tachismo expresionista* de la época. Evidentemente hubo otras reac-

ciones contra el *tachismo*, especialmente la que podría denominarse como *frente neodadaísta* de PIERO MANZONI, YVES KLEIN o LUCIO FONTANA. (Buen ejemplo son los famosos azules monocromos de KLEIN).

Para los jóvenes norteamericanos, optimistas y también, quizás, un tanto idealistas, como DONALD JUDD, ROBERT MORRIS y FRANK STELLA, la obra de KLEIN o MANZONI no podía servirles de ejemplo. Su arte no podía seguir esas normas de cinismo; querían un arte verdadero, un arte que, siendo nuevo, estuviera basado en los principios clásicos. Buscaban un momento de paz y serenidad dentro de la tradición del modernismo y encontraron el equilibrio de MONDRIAN y también el de otros grandes maestros como MALEVICH, MATISSE y BRANCUSI. Ahí estaba la alternativa al lenguaje personal y nervioso del *tachismo* que, perdido su atractivo para la nueva generación, se había convertido en académico y endeble.

La obra del pintor norteamericano FRANK STELLA (1936) es, en cierto sentido, mucho más *dinámica*, sobre todo en su primera fase, en la que sus reacciones eran drásticas.

Hacia finales de los cincuenta, STELLA hizo una serie de cuadros que luego se hicieron famosos con el nombre de *Black Paintings (pinturas negras)*. Uno de éstos es *Tuxedo Park Junction*, 1960^[37], un plano alto y largo con rayas negras, formando en cada uno un dibujo diferente de manera que quede eliminada cualquier posibilidad de ver un fondo. El cuadro no pretende ser otra cosa que lo que es: una pintura chillona y provocativa.

Un enfoque parecido se puede apreciar en la pintura de J. C. J. VAN DER HEIJDEN (1928), aunque la obra de éste suele ser algo distante y fría. Los lienzos de VAN DER HEIJDEN se pintan con mucha rapidez, aunque después el artista duda durante mucho tiempo si puede aceptar la obra o no. Es capaz de pintar cualquier cosa y por tanto es aún más preciso que adopte una actitud crítica ante su obra. A raíz de esta actitud de pintarlo todo (que es, por cierto, lo que le da esa apariencia de frialdad), VAN DER HEIJDEN empezó a pintar casi nada: marcos, cruces, verjas, divisiones y más adelante horizontes ligeramente curvados o inclinados. En estos temas hay un cierto misticismo en su calidad de poder absoluto de su obra (como oraciones que se repiten, pero de una forma distinta en cada repetición). Así, ha encontrado su propio lenguaje sutil. *División*, 1965^[38].

ARMANDO (1929) es poeta y pintor, aunque en su obra ni la poesía ni la pintura tienen prioridad. En ciertos momentos, quizá se concentrara más en la pintura o si le faltaba el dinero, en el dibujo. Los poemas y las pinturas se mezclan aunque exponen los mismos temas. En el arte visual, ARMANDO le da forma y expresión a un concepto frágil, pero claro del mundo. El centro de ese concepto es un ser humano clarificable. No se sabe si es amigo o enemigo –en situaciones críticas el comportamiento de un humano se vuelve errático– el cazador se convierte en víctima, el cazado en héroe o ejecutor benévolo. Esta experiencia realista se expresa indirectamente en la obra de ARMANDO. Sus pinturas y dibujos no son ilustraciones. La mayoría de sus pinturas son introvertidas, frontales: imágenes oscuras, amenazantes. Predomina el negro. Son conjuras indistinguibles que pretenden evitar la maldad, pero que fallan en su intento. *Paisaje culpable*, 1976.

El papel del artista ha ido cambiando en el curso del presente siglo. Ya no puede contentarse con ser un artesano desinteresado que ejerce su arte de acuerdo a lo que de él se exige. Las leyes que regían hasta el pasado siglo han dejado de ser válidas en éste. Hoy no existe regla alguna. Cada artista ha de marcar *sus* leyes, propias de su personalidad como artista, que nunca abandonará a lo largo de su carrera sin menoscabo de su integridad como tal.



37 Frank Stella, *Tuxedo Park Junction*, 1960



38 J. C. J. van der Heijden, *División*, 1965

Pero también hay artistas que no sólo trabajan conforme a unas determinadas reglas, sino que tomarán también su propia historia y su experiencia como puntos de partida para realizar su obra. Son artistas de difícil catalogación, porque el orden inherente a un estilo se opone a la absoluta libertad de movimientos que ellos postulan.

En 1972 MARCEL BROODTHAERS (1924-1976) escribió a Joseph Beuys una carta-pastiche aprovechando una supuesta carta de Jacques Offenbach a Richard Wagner encontrada en algún desván. Esta elegante ambigüedad es típica de BROODTHAERS, artista cuyos orígenes se hallan claramente en la tradición surrealista y en el arte de su compatriota, el belga RENÉ MAGRITTE y, aun más atrás, de sus primeros poemas en Baudelaire. Hay un famoso cuadro de MANET, *Los conciertos militares*, que muestra un elegante grupo de damas con miriñaque y caballeros con chistera, escuchando un concierto vespertino en el jardín de las Tullerías. Tanto Baudelaire como Offenbach se encuentran entre el público. ¿Podría ser también éste el mundo de BROODTHAERS? En su carta a Beuys, a quien compara con Wagner, él es Offenbach, que era un ser mundano, un *flaneur* a la manera de ese Baudelaire que vagaba por los bulevares de París observando la vida moderna y reuniendo material para sus poemas. Wagner, en el otro extremo, personifica la seriedad alemana, el misticismo, en oposición a la razón, la mitología en oposición a la historia.

Claro está que la comparación no es demasiado acertada, y Beuys no tiene nada que ver con Wagner, pero lo que BROODTHAERS quería decir era que Beuys creía profundamente en la seriedad y en la importancia del arte, mientras que para aquél, el arte era, en primer lugar, *mistificación = elaboración*, un salto mortal poético-intelectual. La mayor parte de las obras de BROODTHAERS se basan en la mistificación: viajes ficticios, un museo dedicado al siglo XX lleno de curiosos objetos y montajes (sartenes llenas de mejillones –el plato favorito belga–, cajas, paraguas y bastones, y un departamento aparte relacionado con las águilas, «El departamento de las Águilas»). El cuadro *Museo* es un signo de esa misteriosa institución, igual que la obra *Academia II* anuncia una imaginaria –o quizá real– escuela de arte.

La obra de MARCEL BROODTHAERS, que también incluye grabados y filmes, es caleidoscópica y poética. Su poesía está en los innumerables pequeños cambios de significado, como en la otra obra que aquí presentamos, *Serie de nueve lápidas*, 1972^[40]. Estos pequeños cambios, que hacen que se transforme todo el significado, son la marca de fábrica de MAGRITTE, como lo son también la de ese aprendiz de brujo que es MARCEL BROODTHAERS.



40 Marcel Broodthaers, *Serie de nueve lápidas*, 1972

La pareja inglesa GILBERT Y GEORGE ocupa un lugar único en la historia del arte moderno. Quizá se pueden comparar con la posición de WILLIAM HOGART como artista de sátira en el siglo XVIII. GILBERT Y GEORGE, como HOGART, buscaron su propio medio que utilizaron para visualizar sus experiencias en el mundo moderno; sus cuadros de fotos sirven para proyectar imágenes en las cuales figuran ellos como observadores. Las situaciones que toman como objeto de su arte son notablemente tópicas. *Sombra oscura*, 1974^[41].

En el enfoque y en la actitud hay cierto parecido en las obras de ROBERT MANGOLD y RYMAN. Las pinturas de MANGOLD son especialmente abiertas, se le ve la organización de la estructura pero sólo hasta un cierto punto. Siempre llega el momento, al contemplar un cuadro de MANGOLD, en que la primera lucidez observada se ve borrosa y hasta misteriosa. Este momento es de suma importancia porque en él, el contemplar se convierte en búsqueda. Parece que el espectador sabe lo que ve, pero detrás de eso hay mucho más.



41 Gilbert y George, *Sombra oscura*, 1974



42 Robert Mangold, *Un cuadrado en dos triángulos*, 1977

En los años sesenta el arte evolucionaba mucho, sobre todo en América, de manera que se dudaba de la pintura libre, expresionista. Una de las cuestiones que surgieron fue la de la «concreción». Se decía que la pintura era una ilusión: una imagen cerrada en un plano. Este tipo de ilusionismo ya no estaba de moda: la forma y el contenido tenían que coincidir. Todavía uno se pregunta si eran relevantes esos argumentos en contra (o a favor) de la pintura. Quizá se exageraba en la lucha ideológica artística contra los vestigios del *expresionismo abstracto*. FRANK STELLA ya había reaccionado con sus famosas *pinturas negras*. Sin embargo, esa solución era tan distante que ya no se podía avanzar. STELLA mismo tenía que buscar otros variantes para poder seguir pintando sin traicionar los principios de las *pinturas negras*.

ROBERT MANGOLD encontró otra solución. Pintó líneas encima de una pintura, de manera que surgiera una segunda forma contradiciendo la forma original (o que está en conflicto visual con ella). Esta segunda forma, como forma superficial, constituye parte de la misma superficie haciendo de las pinturas de MANGOLD una especie de relieve al revés. Los varios sub-planos se definen claramente, pero indudablemente hay una tercera dimensión. *Un cuadrado en dos triángulos*, 1977^[42].

El estilo como factor determinante, como restricción y como exclusión de otros estilos, también le preocupa a GERHARD RICHTER (1932) y es, sin duda, la base *no-teórica* —y digo *no-teórica* con toda intención— de su obra de camaleón. A diferencia de BASELITZ otros, RICHTER trata de mantenerse alejado de cualquier tipo de premisa teórica. Está capacitado para

pintar cualquier cosa, de cualquier forma concebible, siempre y cuando no llegue a consolidarse en un estilo, es decir, siempre y cuando no se convierta en idea pictórica.

Se interesa así por todo el material visual que produce un tanto al azar nuestra cultura –imágenes triviales– alejadas de todo sentido de composición como fotos periodísticas, vistas aéreas de ciudades, fotos familiares, de pasaportes, que ante todo presenten una imagen clara del conjunto.

Este material, que no tiene identidad alguna con el arte visual, es la base de las primeras obras de RICHTER. En una época posterior hizo una serie de pinturas grises, también en diferentes estilos, que tampoco tenían sentido en sí mismas, salvo el haber sido realizadas por medio de la pintura. Después decidió, muy típico en él, intentar algo totalmente diferente: cuadros de colores brillantes, como el que vemos aquí de 1977, que pertenece a la serie *Cuadro abstracto*^[43] y que, como toda la obra de RICHTER, tiene una nota irónica.

El final de la década de los sesenta fue un momento de protesta social, política y cultural. La generación de postguerra estaba buscando una nueva identidad vehementemente opuesta a las estructuras existentes y a los valores tradicionales, en todos los niveles de la sociedad. Dentro de la esfera del arte visual los cambios de dirección fueron abruptos y radicales. Sobre todo los artistas conceptuales que aparecen en escena entre 1966 y 1970, desarrollaron ideas y métodos de trabajo que se apartaban profundamente de las nociones imperantes en el arte, dejando un impacto duradero en la plástica de los setenta. En primer lugar, propusieron una nueva interpretación del concepto del arte, protestando contra la parcialidad y el formalismo reinantes en el mismo.

«Cuando un artista trabaja de manera conceptual, significa que hace planes y toma decisiones antes de realizar la obra. Puede hacerlo teóricamente para demostrar algo, o intuitivamente, sobre la base de un proceso mental dejado al azar», escribe Sol Le Witt en «Sentences on Conceptual Art», (*Art and Language*, 1969).

Esta idea –el desarrollo de una teoría para demostrar una idea– encuentra su máximo y más radical exponente en la revista *Art and Language* y en JOSEPH KOSUTH (1945). Este fue el primero en diseñar un marco para el arte *Conceptual* en una serie de artículos titulados *Art after Philosophy*, que publicó la revista de arte inglesa *Studio International* en 1969. En ella definía la función del arte contemporáneo como una exploración sistemática del funcionamiento del concepto del arte en sí. Así, pues, el artista, en su práctica, habrá de desarrollar una teoría artística y realizar unas obras en las que se aplique y se visualice esa teoría. Tanto la teoría como las obras habrán de ser *tautológicas*, o dicho en otras palabras, habrán de ser *puras* declaraciones sobre arte que no se refieran a temas que estén fuera del arte, sino que, simplemente, se describan a sí mismas. Buen ejemplo de este arte auto-descriptivo son las piezas de neón de KOSUTH: frases escritas en letras de neón que dicen exactamente lo que son, por ejemplo *Cinco palabras en neón rojo*.

Otra de estas obras tempranas –las llamadas *protoinvestigaciones*, que empezó a hacer en 1965– es *Uno y nueve-una descripción*, 1965^[44]. La obra consiste en una serie de diez cuadrados idénticos de cristal, en cada uno de los cuales aparece una palabra diferente escrita con letras adhesivas. Cada palabra (*cristal cuadrado, transparente, etc.*) denota otra cualidad del mismo objeto, influyendo así sobre nuestra manera de verlo. El lenguaje –como vehículo de la cultura convencional– ofrece diferentes niveles de lectura al propio hecho visual.

La mayor parte de las *protoinvestigaciones* demuestran, con una sobriedad de medios cuidadosamente elegidos que, en el arte, el objeto adquiere su significado del contexto cultural en que se muestra (recordemos a MARCEL DUCHAMP y sus *ready-mades*, objetos corrientes de la

vida diaria sacados de su contexto normal y expuestos en espacios normalmente reservados al arte). El arte en este caso es la visualización de ideas acerca de la función del mismo.

La preocupación de registrarlo todo es especialmente fuerte en la obra de ON KAWARA (1933). Este hace coincidir vida y obra. Su obra es un documento de su vida, su vida está organizada por su trabajo. Cada acto, cada decisión es parte de su manera de acercarse al arte, y queda registrado con precisión oriental y rigurosa perseverancia. Los sistemas de anotación que emplea son sumamente variados. Dondequiera que se encuentre, envía cada día dos postales estampadas con las palabras *Me levanté a las* seguido de la hora. Apunta los nombres de todas las personas que ve en ese día, en diferentes hojas que llevan el sello con la fecha, las hojas de los días que pasa en determinado lugar las archiva en carpetas en cuyo exterior escribe el nombre del lugar. En su conjunto, estas carpetas constituyen la obra titulada *He visto a*. Sigue el mismo procedimiento para registrar todos sus movimientos de un lugar a otro durante un solo día, y el conjunto forma la obra titulada *Fui a* (carpetas con planos detallados en que se marcan los desplazamientos).

44 Joseph Kosuth, *Uno y nueve-Una descripción*, 1965

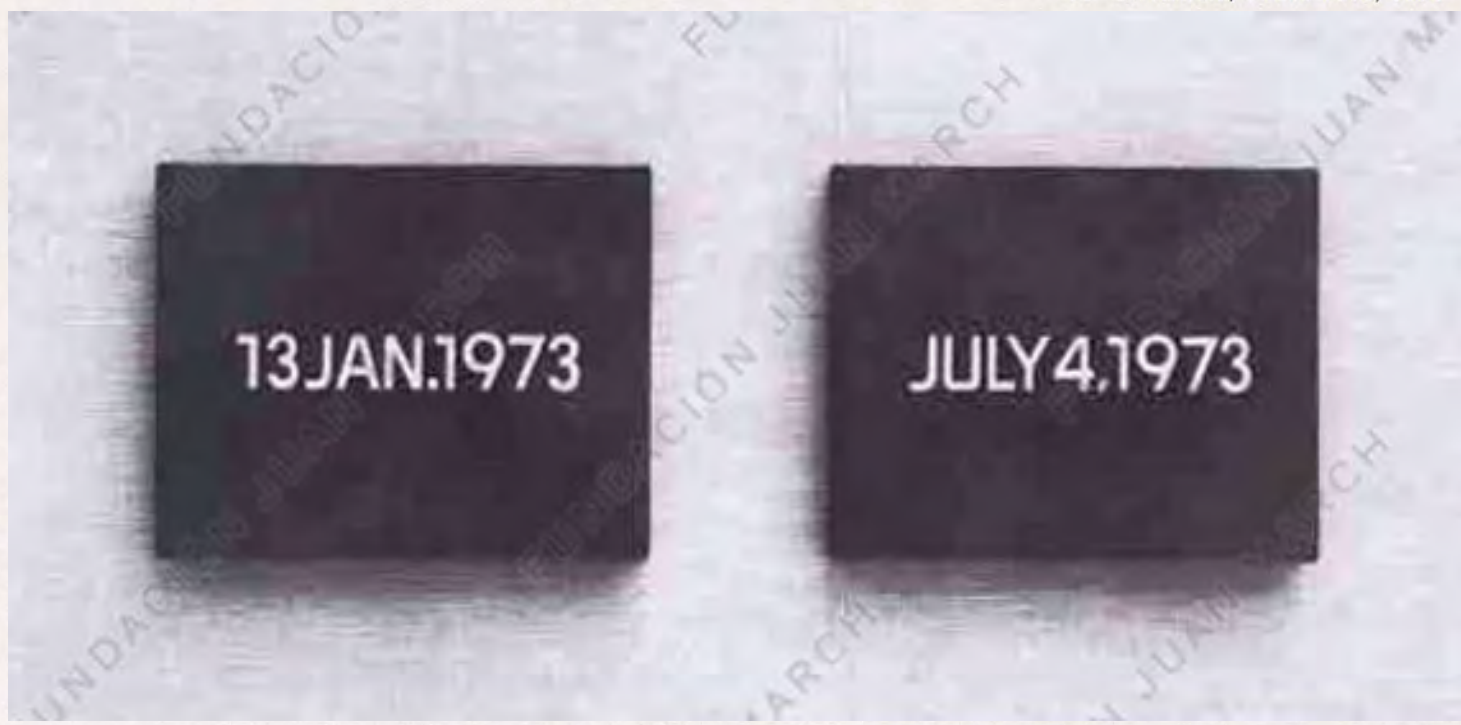


A partir de 1966 empezó a hacer también *Cuadros de fechas*, cada uno realizado en el día que se indica en el cuadro. La producción anual de éstos oscila entre 63 y 241 cuadros. Si no termina el cuadro en el día en que lo comienza, lo destruye. Cada uno tiene su propio color (siempre monocromo), y su tamaño: en el centro aparece, cuidadosamente escrita, la fecha en el idioma del lugar en que se encuentre.

Los cuadros los almacena en cajas de cartón mandadas hacer especialmente en las que frecuentemente pega la primera página del periódico local. En su *Diario KAWARA* anota cuidadosamente la producción anual de estos cuadros-fecha: las fechas en que pintó o no pintó, las muestras de color, las medidas, etc., todo ello en la lengua del país en que pasó el primer día del año, y en calendarios comprados en ese mismo lugar. *13 Enero 1973, 1973*^[45] y *4 Julio 1973, 1973*^[46].

45 On Kawara, *13 Enero 1973, 1973*

46 On Kawara, *4 Julio 1973, 1973*





52 Daniel Buren, *Pintura-cuadro*, 1965/68

Carl Andre Jan Dibbets Richard Long
Ulrich Rückriem Hamish Fulton
Daniel Buren Niele Toroni

Toda obra de arte implica, en cierta medida, una declaración sobre el artista, sus intereses, su manera de ver el mundo. Estas *declaraciones* pueden mucho, sobre todo cuando el medio social cambia rápida y profundamente. Por esto es por lo que las actitudes frente al arte surgidas durante los últimos diez o quince años son tan radicalmente diferentes.

La creciente necesidad de reafirmar la esencia de la pintura y la escultura, y el deseo de una mayor austeridad y precisión en la formulación de estas ideas –necesidad que ya habían manifestado los representantes del movimiento *minimal*, como FRANK STELLA y DONALD JUDD–, seguía haciéndose sentir a finales de los sesenta en una generación más joven de artistas que quería desarrollar su lenguaje formal personal.

El arte de esta generación –el de CARL ANDRE o JAN DIBBETS– es, en primera instancia, reflexivo, preocupado por su propio pasado. Ambos artistas quieren eliminar toda forma de retórica; crean exclusivamente formas sencillas que no se refieren más que a sí mismas, y cuyo significado está en esa auto-referencia dentro del contexto de un problema plástico específico. Hacer arte es, para ambos, una necesidad personal y material, una intensa experiencia de trabajar con determinados materiales y medios como ejercicio poético e intelectual.

Vigésimo quinto Cardenal de acero^[47] es el título de una escultura que hizo en 1974 CARL ANDRE (1935). Veinticinco placas independientes de acero de 50 × 50 cm. reunidas en el suelo formando un cuadrado con un lado pegado al muro. Esta obra no representa nada fuera de sí misma, de su presencia concreta, lo que no resta nada a su calidad plástica.

Característico de ANDRE es el ordenamiento lógico de una serie cuidadosamente elegida de elementos sueltos reunidos en una forma geométrica bien definida, y el cuidadoso emplazamiento de esa masa en relación al espacio ambiente –decisiones con las que el artista destaca las propiedades expresivas del material elegido (acero duro, frío, afilado y pesado), al tiempo que crea una tensión escultural que afecta fuertemente nuestra percepción del espacio. En otras palabras, CARL ANDRE consigue darle a esta simple masa un *valor añadido* plástico al ligarla como escultura al espacio. Fuera de éste la escultura deja de ser escultura simplemente porque falta la tensión, y las placas de acero se transforman en una acumulación de material anónimo.

Estas características nos dicen ya bastante acerca de lo que piensa CARL ANDRE sobre la escultura. Su propio resumen es el siguiente: de *la escultura como forma* hacia *la escultura como lugar* por medio de *la escultura como estructura*.

El arte sobre el arte. La obra del holandés JAN DIBBETS (1941) es una reflexión sobre la pintura. La pintura puede describirse como un modo específico de percibir la realidad. JAN DIBBETS toma como tema de su obra las reglas que rigen esa percepción. Desde que comenzó a pintar y, por consiguiente, se familiarizó con la tradición pictórica holandesa, se interesó especialmente por los problemas de la percepción visual tratados en esta tradición y que, por consiguiente, dieron forma a su desarrollo: La construcción plástica, la organización del espacio y la perspectiva dentro del plano, el tratamiento del color y la iluminación.

A partir de 1966 DIBBETS trata estos problemas por medio de la fotografía: las propiedades de este medio –hasta ahora bastante infrecuente– le dieron la posibilidad de enfrentarse a los retos artísticos clásicos de una manera refrescante, innovadora. El que las fotografías sean inmediatamente reconocibles como retratos de una realidad empíricamente visible, contribuye sin duda a una formulación directa y clara de los diversos principios de ordenación de la percepción.

DIBBETS también hace obras por el puro placer de la observación. Por ejemplo: *Estudio de color C 1, 2, 3, 4*, 1967^[48], en que el estudio del enmarcamiento de un detalle supuestamente banal de la realidad (en este caso detalles de coches), tiene como resultado una imagen casi abstracta que articula una riqueza visual de variaciones de color, reflejos y formas cambiantes, que de otra forma escaparían a nuestra observación.

JAN DIBBETS estudió en Londres durante algún tiempo con RICHARD LONG (1945). Como DIBBETS, este artista inglés está muy implicado en la tradición artística de su propio país, una tradición en que la naturaleza y el paisaje representan un papel muy importante (recuérdese a CONSTABLE o a TURNER). LONG es escultor y ha hecho de la naturaleza su propio campo de trabajo y, como CARL ANDRE, interpreta de manera muy personal la escultura. Paseos solitarios, a veces por lugares remotos y hostiles, refuerzan la conciencia de la presencia espacial y física. Las distancias que cubre son cuidadosamente planificadas de antemano (por ejemplo, un paseo en forma de círculo, durante un determinado tiempo): un acto que ha de ser experimentado como la descripción de formas espaciales específicas – esculturas «desmaterializadas».

47 Carl Andre, *Vigésimo quinto Cardenal de acero*, 1974





48 Jan Dibbets, *Estudio de color C 1, 2, 3, 4*, 1976



49 Richard Long, *Lugar de encuentro*, 1977

Toma notas de sus estructuras *conceptuales* sirviéndose de diagramas y mapas en los que marca el contorno de sus marchas (como en *Lugar de encuentro*, 1977^[49]). A veces LONG deja una señal de su presencia en el paisaje, ordenando en forma geométrica sencilla materiales encontrados in situ: Una fila de piedras en la cima de un monte es una señal poética elemental que, desde los tiempos prehistóricos de Stonehenge, ha atestiguado la presencia del hombre como animal cultural en medio del caos natural. Estos actos los documenta con fotografías con el nombre del lugar y la fecha.

La obra de ULRICH RÜCKRIEM (1938) comparada con las foto-esculturas de HAMISH FULTON es de característica materialista que tiene proporciones humanas y que se puede apreciar de manera concreta y directa. RÜCKREIM como artista, medita también sobre la esencia de la escultura e intenta profundizar y aumentar nuestra comprensión del concepto mediante interpretación personal. RICHARD LONG y CARL ANDRE han excluido expresamente la artesanía de su obra, concentrándose en las implicaciones espaciales de la materia no trabajada. Así, la obra de RÜCKRIEM se encuentra diametralmente opuesta a la de éstos, siendo él un escultor en el sentido más auténtico. Su tema es el elemento artesano, preartístico, incluido dentro de la misma tradición escultural. Su actitud ante la escultura se origina en la fascinación que siente al ver cómo se transforma el material al ser trabajado. «*Cuando me refiero a la escultura, considero la materia, la forma, el tamaño, trabajo y la proporción en relación al sitio donde*



50 Ulrich Rückriem, *Piedra de arena, dividida y golpeada*, 1971

se va a colocar, y estas consideraciones constituyen el contenido de mi trabajo». Esta declaración revela una afinidad con la materia que no nos sorprende tanto si tenemos en cuenta que este artista empezó como cantero en la Kölner Dombauhütte (el taller encargado de la restauración de la catedral de Colonia).

RÜCKRIEM maneja su materia con la integridad espontánea y con el orgullo de un cantero o herrero. La integridad rige las restricciones auto-impuestas inherentes al punto de partida y asegura la eliminación de toda falsa ilusión. El orgullo se compensa con esta austeridad; una amplia gama de materiales, herramientas y métodos ofrece una variedad sin fin.

Desde 1968 en adelante, el arte de RÜCKRIEM evolucionó hasta llegar a ser el «formalenguaje» sencillo y minimal, utilizando piedra, hierro y madera. El proceso seguido para crear la pieza se ve claramente en la obra terminada. Las huellas de las herramientas utilizadas cuentan la historia de la obra. *Piedra de arena, dividida y golpeada*, 1971^[50].

Entre RICHARD LONG y HAMISH FULTON (1946), otro artista de la misma generación, hay mucho parecido. Sus obras se componen de simples o múltiples (series) de fotografías paisajísticas. Sin embargo, la esencia está en los viajes que hacen. Como RICHARD LONG, FULTON prefiere que las distancias sean largas y en regiones salvajes, no estropeadas por el hombre como en Gran



53 Niele Toroni, *Huellas del pincel n.º 50, repetidas a intervalos regulares (30 cm.)*, 1972

Bretaña, Canadá, Asia Central o Sudamérica. Mientras camina, va asimilando cosas nuevas y por tanto, se considera escultor. Aunque parezca extraña, la idea de que el arte forma parte del proceso que nos lleva a conocer el *mundo a través de la observación* existía ya en el Renacimiento y se manifestaba también en la obra de JAN DIBBETS. Como artista, FULTON colecciona observaciones de la naturaleza y estudia los efectos del tiempo o del agotamiento físico sobre ellas. Este estudio es la esencia de su obra, *Kent*, 1971-75^[51].

La dedicación de MONDRIAN a la búsqueda del «cuadro ideal» como la concentración de CÉZANNE en su monte, el Mont St. Victoire, es indicio de la transformación fundamental que estaba teniendo lugar en la manera de *hacer arte* en el siglo XX. La pintura clásica tenía un programa: había una serie de temas para pintar y una serie de reglas rígidas que fijaban la manera de tratar esos temas, que decían lo que estaba permitido y lo que no lo estaba. Los mejores, los más audaces, siempre introducían algún cambio marginal, modificando así las normas, y dando lugar a variaciones estilísticas. Pero esas variaciones son pequeñas si se comparan con las diferencias fundamentales que existen entre los artistas contemporáneos.

En este marco que describimos hay que analizar a artistas como DANIEL BUREN, GEORG BASELITZ, GERHARD RICHTER O MARKUS LÜPERTZ.

¿Se puede considerar pintor a DANIEL BUREN (1938)? Si bien hablando estrictamente, ha abandonado la pintura, su obra se deriva de su preocupación por los problemas pictóricos. A BUREN le interesa el uso convencional de la pintura como vehículo. Se puede pintar cualquier cosa, argumenta, incluso el mayor disparate, pero siempre que se haga con pintura sobre un lienzo fijado sobre un bastidor de madera, de modo que el objeto se parezca físicamente a lo que uno entiende por la palabra *cuadro*, y que haya sido tratado como tal. En sus primeras obras BUREN trató de explicar esta idea como punto de partida para una discusión, cubriendo un bastidor con un trozo de plástico transparente de manera que el cuadro no fuera más que un vehículo: el vehículo de nada. Pero se dio cuenta de que esta solución

51 Hamish Fulton, *Kent*, 1971/75



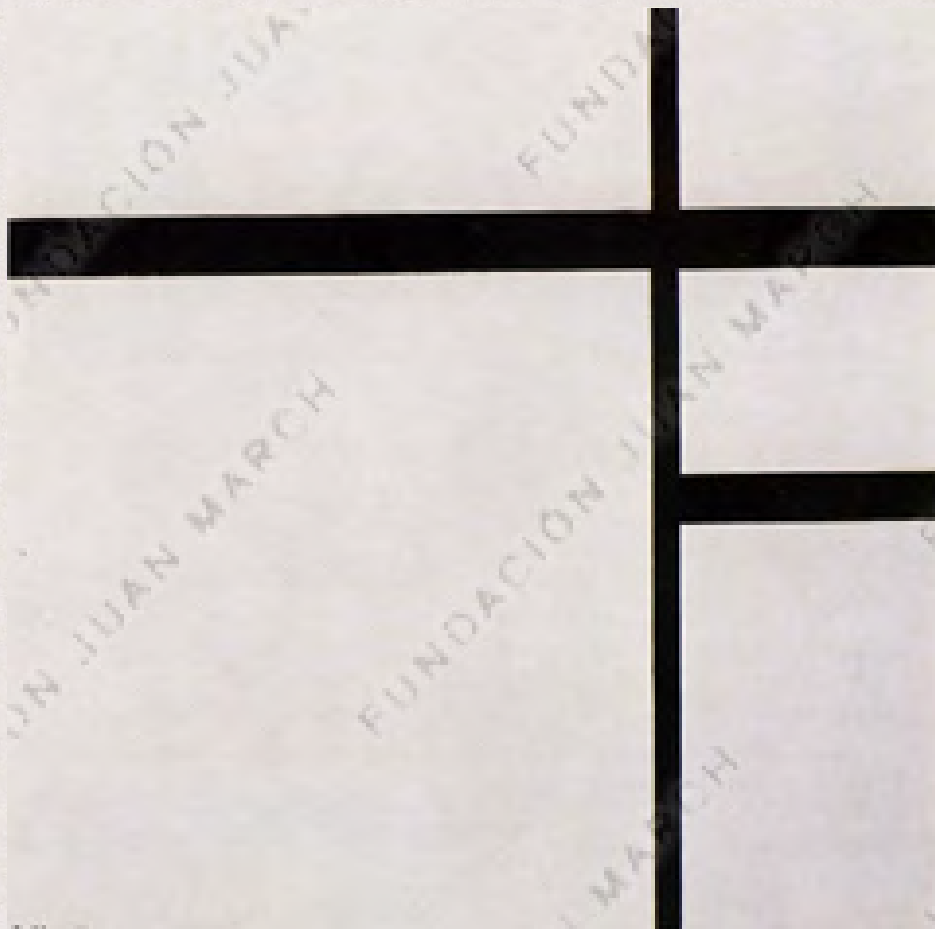
era demasiado teórica y demasiado limitada –el vehículo o portador de un cuadro, después de todo, no sólo es el bastidor sino también la pared en que se cuelga y, por consiguiente, también la habitación en la que está colgada. Es evidente que cuando un cuadro se cuelga en un entorno respetable, por ejemplo, en el Museo del Prado, recibe un tipo de atención completamente diferente a cuando está colgado en cualquier rincón de una oficina de correos.

La obra de DANIEL BUREN se basa en el análisis detallado de la ideología cultural que rodea las consideraciones anteriormente expuestas. Podríamos decir que su obra es la puesta en práctica de ese análisis. En vez de hacer un cuadro diferente cada vez, empezó usando lona listada, como la que se emplea para los toldos, y papel (con las mismas rayas verticales, blancas alternando con otros colores). Este material anónimo se convirtió en su marca de fábrica, y lo colocaba en *espacios* exteriores o interiores siempre de manera insólita, de tal modo que el material asumía una forma derivada del espacio. Convertía el espacio en vehículo de su obra. Por el contrario, la pintura convencional que representaba un mundo definido y aparte, siempre se mantiene neutra respecto del espacio que la rodea. A veces la obra de BUREN tiene una gran simplicidad formal, como la que presentamos en esta exposición: *Pintura-cuadro*, 1965-68^[52], pero con frecuencia es compleja y múltiple, penetrando más de un espacio, yendo de dentro a fuera, o envolviendo edificios enteros.

Para BUREN es ideológicamente imposible volver a pintar a la manera clásica, como oficio. Quizás esto tenga que ver con el clima ideológico en que se crió: la *intelligentsia* francesa tiene pasión por el radicalismo, y BUREN también la tiene.

Siguiendo esta misma línea se encuentra a NIELE TORONI (1937), pintor sueco que vive en París. Empleo el término «pintor» a propósito porque su obra *Huellas de pincel número 50 repetidas a intervalos regulares*, 1972^[53] (pintada sobre paredes, papel, plástico, lino y vidrio) se considera a menudo como una obra «conceptual». Lo que tiene de interesante es que siempre se manifiesta como pintor; es su personalidad de artista la presentación de sus exposiciones y la selección de sus formas.

Su obra tiene características obsesivas y rígidas, pero es la obsesión por el amor absoluto, de alguien que, en este caso, sigue pintando aunque haya elegido una posición: la de considerar intolerable la pintura (como CHARLTON), o dicho de otra manera, cuando da lo mismo si se realiza la siguiente obra (que va a parecerse mucho a la que se está creando), o no. Sin embargo, el artista sigue adelante porque la obra tiene que hacerse.



5 Piet Mondrian, *Composición*, 1930

Catálogo

ANDRE, Carl
Quincy, Mass., 1935

Vigésimo quinto Cardenal de acero, 1974 [47]
Acero
250 × 250 cm. (25 partes)

APPEL, Karel
Amsterdam, 1921

Los condenados, 1953 [25]
Oleo sobre lienzo
142,5 × 110 cm.

Desnudo trágico, 1956 [26]
Oleo sobre lienzo
146 × 114 cm.

La numeración entre corchetes [] corresponde a las reproducciones de las obras.

| | |
|---|--|
| ARMANDO Amsterdam, 1929 | <i>Paisaje culpable</i> , 1976 [39] 5 dibujos, lápiz sobre papel 75 × 100 cm. cada uno |
| BACON, Francis Dublin, 1909 | <i>Fragmento para una crucifixión</i> , 1950 [21] Oleo sobre lienzo 139 × 108 cm. |
| BASELITZ, Georg Deutschbaselitz, Sachsen, 1938 | <i>La gran noche estropeada</i> , 1962 Oleo sobre lienzo 185 × 165 cm. |
| BAZAINE, Jean París, 1904 | <i>Tormenta en el jardín</i> , 1952 [22] Oleo sobre lienzo 100 × 81 cm. |
| BRAQUE, Georges Argenteuil, 1882 - París, 1963 | <i>Naturaleza muerta con velador</i> , 1918 [3] Oleo sobre lienzo 130 × 74,5 cm. |
| BROODTHAERS, Marcel Bruselas, 1924 - Colonia, 1976 | <i>Museo</i> , 1968/69 Plástico n.º V 5/7, 2 partes (blanco, negro) 83 × 120 cm. cada una <i>Serie de nueve lápidas</i> , 1972 [40] Serigrafía sobre lienzo, 9 partes 81 × 100 cm. cada una |
| BUREN, Daniel Boulogne-Seine, 1938 | <i>Pintura-cuadro</i> , 1965/68 [52] Acrílico sobre lienzo 142 × 131,5 cm. |
| CONSTANT Amsterdam, 1920 | <i>La guerra</i> , 1950 [27] Oleo sobre lienzo 125 × 117 cm. |
| DANIËLS, Rene Eindhoven, 1950 | <i>La Musa venal</i> , 1979 Oleo sobre lienzo 200 × 300 cm. (2 partes) |
| DELAUNAY, Robert París, 1885 - Montpellier, 1941 | <i>El equipo del Cardiff</i> , 1913 [7] Oleo sobre lienzo 195,5 × 132 cm. |
| DIBBETS, Jan Weert, 1941 | <i>Estudio de color C 1, 2, 3, 4</i> , 1976 [48] Foto color sobre papel, 4 partes 83 × 83 cm. cada una |

DUBUFFET, Jean
Le Havre, 1901

Barba de las soledades, 1959 [23]
Oleo sobre lienzo
130 × 96,5 cm.

ERNST, Max
Brühl, 1891 - París, 1976

Cuestión, ¿qué clase de pájaro eres?, 1956/58 [19]
Oleo sobre lienzo
146 × 114 cm.

FABRO, Luciano
Turín, 1936

Mercurio, 1983
Cobre, alquitrán, hierro
106,5 × 138,5 cm.

FONTANA, Lucio
Rosario di Santa Fe, 1899 - Commabbio, 1968

Concepto espacial, 1955
Técnica mixta
125 × 84,5 cm.

Concepción espacial: esperanza, 1960 [30]
Oleo sobre lienzo
130,5 × 97 cm.

FULTON, Hamish
Londres, 1946

Kent, 1971-75 [51]
Foto, 4 partes
50 × 60 cm. cada una

GILBERT y GEORGE
St. Martin in Thurn, 1943
Totnes, Devon, 1942

Sombra oscura, 1974 [41]
Foto, 23 paneles
131 × 207 cm.

HEIJDEN, J. C. J. van der
's-Hertogenbosch, 1928

División, 1965 [38]
Acrílico sobre lienzo
90 × 79,5 cm.

HOEK, Hans van
Deurne, 1947

Estudio sobre El Greco, 1981
Carboncillo sobre papel, 3 dibujos
110 × 90 cm.

IMMENDORFF, Jörg
Bleckede, 1945

Podemos estar contentos, 1981 [34]
Acrílico sobre lienzo
250 × 200 cm.

KANDINSKY, Wassily
Moscú, 1866 - Neuilly, 1944

Vista de Murnau con iglesia, 1910 [9]
Oleo sobre lienzo
96 × 105 cm.

KAWARA, On
Karza, 1933

Latitud 31 25' Longitud 8 41', 1968
Acrílico sobre lienzo
83 × 96 cm.

13 Enero 1973, 1973 [45]
Acrílico sobre lienzo
25,5 × 23 cm.

4 Julio 1973, 1973 [46]
Acrílico sobre lienzo
25,5 × 23 cm.

KIEFER, Anselm
Donaneschingen, 1945

Batalla de cuadros, 1977 [35]
Oleo sobre lienzo
220 × 270 cm.

KIRKEBY, Per
Copenhague, 1938

Sin título, 1979
Oleo sobre lienzo
207 × 248 cm.

KLEIN, Yves
Niza, 1928 - París, 1962

Azul monocromo, 1959 [29]
Pigmento pulverizado sobre lienzo
92 × 73 cm.



Rene Daniëls, *La Musa venal*, 1979

KOKOSCHKA, Oskar
Döchlarn a. d. Donau, 1886
Villeneuve, 1980

El poder de la música, 1918 [10]
Oleo sobre lienzo
100 × 151,5 cm.

Puente de Augusto, Dresde, 1923 [11]
Oleo sobre lienzo
65 × 95,5 cm.

KOSUTH, Joseph
Toledo-Ohio, 1945

Uno y nueve-Una descripción, 1965 [44]
Esmalte sobre cristal (10 partes)
30 × 30 cm. cada una

KOUNELLIS, Jannis
Piraeus, 1936

Sin título, 1983
Metal y madera
145 × 244 cm.

KRUYDER, Herman
Lage Uvorsche, 1881
Amsterdam, 1935

Carrocero, 1932 [12]
Oleo sobre lienzo
151 × 114 cm.

LÉGER, Fernand
Argentan, 1881
Gif-sur-Yvette, 1955

El acordeón, 1926 [15]
Oleo sobre lienzo
130,5 × 89 cm.

Naturaleza muerta, 1951 [16]
Oleo sobre lienzo
73 × 92 cm.

LIPCHITZ, Jacques
Druskienike, 1891 - Capri, 1973

Marinero y guitarra, 1917/18 [6]
Bronce
91,5 × 37 × 36 cm.

LISSITZKY, El
Polschinok, 1890 - Moscú, 1941

Prounenraum, 1923 [13]
Reconstrucción
320 × 365 × 365 cm.

Carta de Figurines. Victoria sobre el Sol, 1923 [14]
Lapicero, gouache sobre papel
36,5 × 38 cm.

LONG, Richard
Bristol, 1945

Lugar de encuentro, 1977 [49]
Tinta sobre mapa
87 × 122,5 cm.

LUCEBERT
Amsterdam, 1924

Gigante, 1961
Oleo sobre lienzo
150 × 100 cm.

Pareja de príncipes, 1962 [36]
Oleo sobre lienzo
150 × 100 cm.

LÜPERTZ, Markus
Liberec, 1941

Babylon-ditirámico, 1975 [32]
Oleo sobre lienzo
162 × 130 cm.

MANGOLD, Robert
North Tonawanda, 1937

Un cuadrado en dos triángulos, 1977 [42]
Oleo sobre lienzo
122 × 260 cm.

MANZONI, Piero
Milán, 1933 - Milán, 1963

Achrome, 1958 [28]
Caolín y lino sobre yute
130,5 × 97,5 cm.

MERZ, Mario
Milán, 1925

Igloo negro, 1967-69
Neón, alquitrán sobre hierro
150 × 200 cm.



Mario Merz, *Igloo negro*, 1967/69

| | |
|---|--|
| MIRÓ, Joan Montroig, 1893 Palma de Mallorca, 1983 | <i>Composición con cuerdas</i> , 1950 [18] Oleo, yeso y cuerda sobre lienzo 97 × 77 cm. |
| MONDRIAN, Piet Amersfoort, 1872 Nueva York, 1944 | <i>Composición XIV</i> , 1913 [4] Oleo sobre lienzo 93 × 64,5 cm. <i>Composición</i> , 1930 [5] Oleo sobre lienzo 50,5 × 50,5 cm. |
| NITSCH, Hermann Viena, 1938 | <i>Schüttbild</i> , 1982 Acrílico sobre lienzo 90 × 60 cm. (cada uno) |
| OUBORG, Pieter Dordrecht, 1893 - La Haya, 1956 | <i>Cruz blanca</i> , 1946-50 [20] Oleo sobre lienzo 40 × 51 cm. <i>Figura</i> , 1947 Oleo sobre lienzo 35 × 27 cm. |
| PENCK, A. R. Dresde, 1939 | <i>Torcuato Tasso</i> , 1976 [33] Acrílico sobre lienzo 285 × 285 cm. |
| PENONE, Giuseppe Garessio Ponte, 1947 | <i>Un árbol de seis metros</i> , 1970 Madera 12 × 562 × 20 cm. |
| PICASSO, Pablo Málaga, 1881 - Mougins, 1973 | <i>Mujer en verde</i> , 1909 [1] Oleo sobre lienzo 100 × 81 cm. <i>Busto de mujer</i> , 1943 [2] Oleo sobre lienzo 100,5 × 81 cm. |
| RICHTER, Gerhard Dresde, 1932 | <i>Cuadro abstracto</i> , 1977 n.º 421 [43] Oleo sobre lienzo 250 × 200 cm. |
| RÜCKRIEM, Ulrich Düsseldorf, 1938 | <i>Piedra de arena, dividida y golpeada</i> , 1971 [50] Piedra 10 × 95 × 180 cm. |

SCHOONHOVEN, Jan
Delft, 1914

Gran relieve cuadrado, 1964 [31]
Latex, papel machè sobre cartón
103 × 127 cm.

Relieve VI, 1968
Latex, papel machè sobre cartón
104 × 104 cm.

SIEVERDING, Katharina
Praga, 1944

Persona de noche, 1982
Foto, metal, cristal

SLUIJTERS, Jan
's-Hertogenbosch, 1881
Amsterdam, 1957

Mujer leyendo, 1911 [8]
Oleo sobre lienzo
76 × 52 cm.

STELLA, Frank
Molden-Mass., 1936

Tuxedo Park Junction, 1960 [37]
Esmalte sobre lienzo
310 × 185 cm.

TÀPIES, Antoni
Barcelona, 1923

Puerta de doble hoja beige, 1960 [24]
Oleo y arena sobre lienzo
97 × 130 cm.

TORONI, Niele
Muralto, 1937

*Huellas del pincel n.º 50, repetidas a intervalos regulares
(30 cm.)*, 1972 [53]
Acrílico sobre hule
200 × 140 cm.

VISCH, Henk
Eindhoven, 1950

Wiel, 1981
Madera
2.200 cm.

WEINER, Lawrence
Nueva York, 1940

*El índice de atracción de un objeto hacia otro es determinado
por el grado de impedimento experimentado por cada objeto*, 1980
Lenguaje

ZADKINE, Ossip
Smolensk, 1890 - París, 1967

Demeter, 1918
Madera de olmo
213 × 45 × 45 cm.

San Sebastián, 1929 [17]
Madera de peral
268 × 32 × 50 cm.

Arte Español Contemporáneo, 1974 (*Agotado*).

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974 (*Agotado*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).

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

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

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

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

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

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

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

Arte Español Contemporáneo,
con textos de Julián Gállego, 1979 (*Agotado*).

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

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,
con textos del propio artista, 1980.

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

Minimal Art,
con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

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

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

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

Piet Mondrian,
con textos del propio artista, 1982.

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

Pintura Abstracta Española, 60/70,
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 (*Agotado*).

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

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

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

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

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

Pierre Bonnard,
con textos de Angel González García, 1983.

Almada Negreiros, 1983

