



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

---

## MAX BECKMANN

1997

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  
Castelló, 77. 28006 Madrid



# BECKMANN



Beckmann 15



**MAX BECKMANN**



Max Beckmann en su estudio de Amsterdam, agosto 1938.  
Foto. Helga Fietz.

# **MAX BECKMANN**

7 de marzo - 8 de junio, 1997

Fundación Juan March

## ÍNDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN .....	5
UN COLOR DIFERENTE A LOS DEMÁS: EL NEGRO SOBRE LA PINTURA DE MAX BECKMANN, por el Prof. Dr. Klaus Gallwitz .....	7
ESCRITOS DE BECKMANN:	
SOBRE MI PINTURA .....	17
DISCURSO PRONUNCIADO POR MAX BECKMANN EN LA WASHINGTON UNIVERSITY DE ST. LOUIS (EEUU) .....	21
ALOCUCIÓN DIRIGIDA A LOS AMIGOS Y A LA FACULTAD DE FILOSOFÍA DE LA WASHINGTON UNIVERSITY DE ST. LOUIS .....	22
AUTOBIOGRAFÍA .....	24
PINTURAS .....	25
BIOGRAFÍA .....	95
CATÁLOGO .....	98

**CUBIERTA:** Doble retrato en Carnaval, 1925.

Con la colaboración de **IBERIA**<sup>®</sup>



Con la exposición Max Beckmann (Leipzig, 1884 - Nueva York, 1950) la Fundación Juan March ofrece por primera vez en España una muestra de la obra pictórica de este artista alemán que abarca desde 1905 hasta 1950 y que contiene obras significativas de cada una de las etapas relacionadas con las estancias del pintor en las ciudades de Berlín, Francfort, Amsterdam, St. Louis y Nueva York.

Tras haber recibido, aún muy joven, la influencia del impresionismo, de Picasso y de Matisse, Beckmann pronto destacó como una figura personalísima sin militar en ningún grupo concreto. Cultivador de todos los grandes géneros pictóricos –retrato, autorretrato, desnudo, bodegón, escenas mitológicas y de la vida cotidiana...– trató siempre de plasmar su realidad con profundo dramatismo. La fuerza de sus figuras, la decisión de su trazo, la vigorosa composición de sus escenas, la expresividad de sus personajes, la objetividad de sus temas y la riqueza de su colorido señalan a Max Beckmann como uno de los grandes pintores alemanes de este siglo y como un artista de una continuada influencia en las generaciones posteriores.

Para poder ofrecer esta exposición, la Fundación Juan March ha contado con el asesoramiento del Prof. Dr. Klaus Gallwitz cuya ayuda ha sido fundamental para configurar la presente muestra. Deseamos agradecer también la colaboración de las siguientes personas e instituciones:

Sras. Maja Beckmann y Mayen Beckmann, nuera y nieta, respectivamente, del artista; Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich, y su Director General, Dr. J.G. Prinz von Hohenzollern, y su Conservador Jefe, Dr. Joachim Kaak; Berlinische Galerie de Berlín, y su Director, Prof. Dr. Jörn Merkert; Centre Georges Pompidou de París, y su Director, Sr. Germain Viatte; Deutsche Bank AG, Francfort, y el Dr. Herbert Zapp; Fundación Colección Thyssen-Bornemisza de Madrid, y su Conservador Jefe, Sr. Tomás Lloréns; Kunsthaus Zurich, y su Director, Dr. Felix Baumann; Kunstmuseum Bonn, y su Director, Prof. Dr. Dieter Ronte; Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, y su Director, Dr. Helmut Ricke, y su Conservador, Dr. Stephan von Wiese; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, y su Director, Dr. Armin Zweite; Museum am Ostwall de Dortmund, y su Director, Dr. Ingo Bartsch; Museum der Bildenden Künste de Leipzig, y su Director, Dr. Herwig Guratzsch; Museum Ludwig de Colonia, y su Director, Dr. Marc Scheps, y su vicedirectora, Dra. Evelyn Weiss; Neue Nationalgalerie de Berlín, y su Director, Prof. Dr. Dieter Honisch; Pfalzgalerie de Kaiserslautern, y su Directora, Dra. Britta E. Buhlmann; Sprengel Museum de Hannover, y su Director, Prof. Dr. Ulrich Krempel y su Conservador, Dr. Dietmar Elger; Staatliche Galerie Moritzburg de Halle,

y su Director, Dr. Peter Romanus; Staatsgalerie Stuttgart, y su Director, Prof. Dr. Christian von Holst, y su vicedirectora, Dra. Karin von Maur; Städelsches Kunstinstitut de Francfort, y su Director, Prof. Dr. Herbert Beck, y sus Conservadoras, Dra. Ursula Grzechca-Mohr y Dra. Sabine Schulze; National Gallery of Art de Washington, y su Director, Earl A. Powell III; Städtisches Museum in der Alten Post de Mülheim an der Ruhr, y su Directora Dra. Gabriele Velsberg; Von der Heydt-Museum de Wuppertal, y su Directora, Dra. Sabine Fehleemann; y a los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid, la Fundación Juan March desea expresar su sincero agradecimiento.

Madrid, Marzo 1997

## UN COLOR DIFERENTE A LOS DEMÁS: EL NEGRO

### SOBRE LA PINTURA DE MAX BECKMANN

Prof. Dr. Klaus Gallwitz

**A** lo largo de toda su vida, Max Beckmann, alejado de conformismos y rutinas, fue un solitario entre los pintores, un *outsider*. El expresionismo y la nueva objetividad le traían tan sin cuidado como el cubismo, el surrealismo y la pintura abstracta. Pintar era para él una confrontación con el color, una permanente lucha por dominarlo. Lo que el filósofo Ernst Bloch escribe en su estudio “Subjekt-Objekt”, publicado en 1962, también es aplicable, plenamente, a toda la obra pictórica de Beckmann: *Rara vez transcurre mucho tiempo hasta que el color peculiar resulta reconocible. Si está presente de un modo latente en un pensamiento, suele manifestarse, por lo general, en la temprana juventud.*

Algunos contemporáneos y las pocas personas que permanecieron próximas a él no tardaron en reconocer el color peculiar del pintor, primero en Berlín, luego en Francfort, más tarde en Amsterdam y América. Beckmann se muestra activo durante casi cincuenta años. Su obra se extiende a lo largo de toda la primera mitad de este siglo, pero sólo hoy se comprende el precoz talante radical que, generalmente, no se creía poder apreciar en sus trabajos posteriores a la primera guerra mundial. Porque ya poco después de la muerte de Beckmann, acaecida en 1950, vino a resultar que el primer Beckmann, incardinado en el Berlín imperial de Guillermo II, estaba casi tan oculto a nuestra vista como el Beckmann tardío de América tras la segunda guerra mundial. Para los años de emigración, sus diarios, puestos al día regularmente desde 1940, abrieron una nueva perspectiva. Entre tanto ha ido creciendo la distancia que nos separa de los años berlineses de la época imperial, que sólo paulatinamente pueden comprenderse mejor gracias a la publicación de anotaciones fragmentarias, exposiciones de las imágenes precoces y, recientemente, por el estudio y la publicación exhaustiva de sus cartas. Sin embargo, el color característico del joven artista sólo recientemente es redescubierto y objeto de atención en Alemania.

Una causa de este estado de cosas fue, durante mucho tiempo, la relativa inaccesibilidad a su obra temprana, y aún más el hecho de que, debido al creciente éxito del pintor en la década de los años veinte, esa obra quedase relegada a un segundo pla-

no. La proscripción y emigración no tardaron en contribuir a que la época de anteguerra y el precoz renombre de Beckmann se eclipsaran, siendo objeto de atención preferente su pintura clásica. Precisamente porque sus energías artísticas y humanas parecían no estar quebrantadas y se afirmaban contundentemente en los años del exilio, los cuadros de los años berlineses, entre 1904 y 1914, quedaron relegados. Su calidad no dejaba de suscitar dudas, y la marcada actualidad de muchos de sus motivos causaba la impresión de ser excesiva y grandilocuente. Beckmann mismo observaba cierta reserva consciente de que el tiempo para esas obras estaba todavía por llegar.

Las calidades anticipativas de sus primeras imágenes se manifiestan ahora vigorosamente. La lectura de los escritos, diarios y cartas de Beckmann confirma el juicio sobre la seguridad y el carácter forzoso a que alude la siguiente observación de Ernst Bloch: *Es sabido que a todo tipo creador -y sobre todo al filosófico- se le reveló en su juventud una imagen que debía realizar y a la que debía atenerse. A este postulado, Beckmann se sometió interiormente de modo muy consecuente.*

Los autorretratos caracterizaron el estado de conciencia del artista. Desde su juventud jalonaron en gran medida toda la obra de su vida: *Me resulta más cómodo dibujar que hablar.* Con estas palabras definió en cierta ocasión su necesidad de comunicación. La imagen reflejada en un espejo le brindaba la posibilidad de una observación exacta y de la representación más contundente. Con esa misma radicalidad concibe el tema, y viste su retrato con variados atuendos que le permiten un juego de roles divergentes. La semejanza del artista con Dios, entendida por él como doliente y desafiante, le inspira versiones incesantemente renovadas de su propio yo. También en ellas se manifiesta la ruptura que separa al estilo beckmanniano de carácter secesionista, en que había conseguido su primera y precoz maestría, de sus trabajos posteriores. El prometedor talento de Berlín, calificado como un *Delacroix alemán* en la joven y boyante capital del *Reich*, galardonado y promovido muy temprano, se había adaptado, al menos exteriormente, al ambiente de la ciudad desarrollando una pintura pastosa del gusto de la época. Sus pinceladas eran suaves, la paleta terrosa. Pero a pesar de esa sintonía con su tiempo, se manifiesta ya en los primeros autorretratos y en las imágenes de grupos, en los paisajes y desnudos y en las colosales pinturas históricas y de catástrofes pintados por un Beckmann que aún no ha cumplido treinta años, el doble fondo, la duplicidad de la realidad que él percibió como traumática, e interpretaría también, en el futuro, como un desafío a cuyo encuentro había que salir con los recursos de la pintura como oficio. Tanto la perfección de su técnica como la espectacularidad de su temática disimulaban, para muchos contemporáneos, los inquietantes problemas que planteaba. La fluidez de la factura y los contornos más o menos difuminados ocultaban superficialmente una intención abismal que, puesta luego al descubierto por la guerra, existía, no obstante, desde el principio.

Cuando aún permanecían intactas las grandes escenas en la composición pictórica, empezaba la crisis del arte imitativo. Una mirada retrospectiva nos descubre los primeros indicios. El ambiente pictórico se desvanece. Las pinceladas se endurecen, los contornos se hacen más vigorosos. Esta hasta cierto punto perturbación y un perceptible desasosiego empiezan a dejar su impronta, significativamente, en los motivos figurativos. Muy pronto, al comienzo de la guerra que Beckmann conoce como soldado de Sanidad en Prusia Oriental, Bélgica y Francia, esta irritación se apodera de todos los objetos a que dedica su atención con el lápiz de dibujo y la punta seca. Las hasta entonces imaginarias catástrofes de la humanidad se han hecho realidad. El gran panorama de los ocasos y naufragios imaginados se concreta con la mirada clavada en los primeros planos de las trincheras, los barracones para enfermos contagiosos y los quirófanos. Esta reducción del campo visual constituye al mismo tiempo un desgarrador examen de sus medios de expresión. El dibujante Alfred Kubin lo comenta en estos términos: *Debió ser una terrible presión la que forzó a Beckmann... a abandonar y desechar su hermoso saber hacer adquirido...*

Los dibujos y aguafuertes realizados durante la guerra son, lámina tras lámina, otros tantos ejemplos de un consecuente desmontaje de conquistas artísticas anteriores. El

Escena del hundimiento de Messina, 1909.  
Óleo sobre lienzo,  
St. Louis, Morton D. May.



glorificado vitalismo de cuño nietzscheano es reemplazado por *el misterio del cadáver*. En lugar de pintar grandes cuadros, los recursos del camillero militar se reducen casi exclusivamente a lápiz y papel. Coincidiendo con el cambio de estilo se opera un cambio de técnica. La pluma y el afilado diamante de los grabados de punta seca son los útiles de la nueva línea expresiva, de los contornos esquinados y la precisión en la observación de los detalles. Beckmann reorganiza sus recursos a través de la pintura valiéndose del dibujo.

Dibujando prepara, selecciona y retoca las nuevas imágenes. En una carta dirigida a su esposa desde el frente, escribe: *Muchos de estos detalles figurativos no me serán útiles, pero poco a poco el ambiente se le va infiltrando a uno en la sangre y me da seguridad para realizar los cuadros que, en el fondo, ya antes he contemplado en mi mente. Quiero interiorizar todo esto para poder hacer las cosas después con entera libertad y casi intemporalmente: ese negro rostro humano que mira desde la fosa y los muertos silenciosos que salen a mi encuentro son lúgubres mensajes de la eternidad y como tales los pintaré después.*

El énfasis de estas frases ya no tiene una base ambiental en el sentido de la espectacular pintura histórica, sino que es frío y profético. Al mismo tiempo aflora en esta misiva su profunda disposición y receptividad para los *lúgubres mensajes de la eternidad*. En un primer tiempo, la transposición de los dibujos a la pintura fracasa casi inevitablemente. Su licenciamiento como soldado en 1915 y el subsiguiente alojamiento en casa de sus amigos Battenberg, en Francfort, que altruistamente ponen a su disposición un estudio, le sugieren nuevamente la idea de repetir, esta vez como visión apocalíptica, su primera *Resurrección* solemne de la época de anteguerra, que él había pintado en formato alargado como lo hiciera Rubens. Durante los años 1916 a 1918 dibuja, pinta y raspa en el enorme lienzo, que finalmente queda inacabado, un *memento* sobre la incompatibilidad de las ideas artísticas por las que se había guiado hasta entonces y los horrores de la guerra de los que acababa de escapar. Entre las figuras, preparadas por él en su totalidad como dibujos de desnudos, se leen en un lugar, escritas con lápiz por su propia mano, estas palabras: *Zur sache* (ir al grano). Esas dos palabras son la confesión aplicable a todas las imágenes que Beckmann quiso pintar después de 1918, imágenes que interpreta dibujando y grabando. La producción pictórica de esos primeros años pasados en Francfort fue, pues, muy modesta: apenas más de tres a cinco cuadros por año figuran en el registro de sus obras.

Cuando su editor y amigo en Berlín, I. B. Neumann, insta a Beckmann a que escriba algo sobre su trabajo para el primer catálogo de una exposición de su obra gráfica, no se le ocurre más que esto: *El editor de este catálogo me ha pedido que escriba algo sobre mi trabajo. No es mucho lo que tengo que decir: hijo de su tiempo -naturalismo*



La Noche, 1918-19.  
Óleo sobre lienzo,  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

contra el propio yo, objetividad en las visiones internas... Éstas son sus lacónicas sentencias que, sin embargo, continuarán siendo determinantes para su trabajo futuro.

Para la crítica contemporánea, la aparición de Beckmann en Francfort denotaba un cambio que se manifestaba como ruptura de honda trascendencia. En algunos cuadros dominan claramente los elementos gráficos, a los que queda subordinado el color. Su localización limitada y la dureza propia del esmalte del color apoyan el carácter figurativo de los motivos. La aplicación del color en capa fina y su diafinidad mantienen la transparencia de los cuerpos y los segmentos espaciales. Mezclas de tonos blanquecinos y grises reducen parcialmente la luminosidad e integran los distintos valores de la intensidad del color en un sistema de intervalos correspondientes no muy distantes entre sí. También el colorido denota la *vetusta estrechez* hallada por Beckmann no sólo en las plazas y calles de la ciudad de Francfort, sino también en las tablas de los antiguos maestros alemanes que contemplaba en el Museo Städel. Con este material empezó a construir sus cuadros, semejantes a vitrinas planas de gran tamaño y a menudo inquietantemente abarrotadas. A los interiores pobretones opone calles y avenidas totalmente vacías y extensos paisajes urbanos que, drásticamente, ponen de relieve la incompatibilidad entre lo interno y lo externo, entre la proximidad de las caras y la lejanía de los objetos. Las antinomias conducen consecuentemente al postulado de la *objetividad trascendente*, en la que objetos y personas, pero también los elementos de un paisaje, se corresponden entre sí integrados en una relación que causa cierta impresión de extrañeza.

Las características de una alienación provocada por la guerra y la postguerra son documentadas inexorablemente tanto en los objetos como en las personas: *Precisamente ahora, aún más que antes de la guerra, siento la necesidad de permanecer entre la gente. En la ciudad. Precisamente aquí está ahora nuestro puesto*, declaraba Beckmann en 1920 en una colaboración, calificada de "confesión", para *Tribüne der Kunst und Zeit* (*Tribuna del arte y del tiempo*), de Kasimir Edschmid. La ciudad le aportaba los decorados para su trabajo revelándole sus interiores fríos, neuróticos y violentos. Con perseverancia, Beckmann, el solitario, se negaba a entregarse a una de las utopías liberadoras que entonces eran ensalzadas por algunos. Su compleja concepción de la realidad se interponía impidiéndole tomar partido unilateralmente por determinados manifiestos políticos, filosóficos o artísticos. A diferencia de Otto Dix y George Grosz, no buscaba la verificación de la realidad sino el misterio mismo de las cosas, los impulsos que ponen y mantienen en movimiento al grotesco teatro del mundo.

En este período de transición de su pintura, el lenguaje corporal asumía una función especial que se manifestaba en exageraciones grotescas, distinguiéndose una y otra vez

por una obsesiva necesidad de comunicación en los detalles. A ello venía a añadirse una predilección por la fragmentación pormenorizada y los detalles extravagantes inspirada en los pintores naif y los primitivos. Según los principios de una óptica invertida, motivos grandes se transformaban en otros minúsculos y objetos pequeños eran representados a gran escala. Esta realidad, con sus nuevas dimensiones, descubriría inesperadas relaciones entre las formas aisladas, contribuyendo decisivamente a dotar a las cosas de sentido. Al proceder así, Beckmann se distanciaba claramente de la *falsa, sentimental y ampulosa mística* de los expresionistas tardíos, de la que se burlaba desenmascarando la profesión de unidimensionalidad de la nueva objetividad aun antes de que ésta recibiera sus bendiciones oficiales.

Contrariamente a la afirmación de Kubin, Beckmann no desechó su saber hacer adquirido, sino que lo sometió a las exigencias con las que se vio confrontado. Siguió siendo el artista de sólida formación académica, muy diferente de los famosos autodidactas de su tiempo. *Puedo demostrar con mis cuadros y trabajos gráficos que es posible ser nuevo sin hacer expresionismo ni impresionismo. Nuevo sobre la antigua ley del arte: la redondez en la superficie*, escribía Beckmann en 1918. En este contexto invocaba sus preferencias por las creaciones del arte alemán antiguo, y en sus trabajos se manifiesta, efectivamente, algo así como un antiguo modelado gótico de los cuerpos. Mas en el curso de una evolución rápida, el color se apodera del modelo encargándose de la perfecta conformación de las superficies redondas, mientras el dibujo va desarrollando su trazado sosegado de los contornos y volúmenes, que pierden todo atisbo de apariencia angulosa. En lugar de la pluma vuelve a emplear la tiza, que se caracteriza por una mayor suavidad, y no tardaría en recurrir también al carboncillo. Van surgiendo acuarelas y, finalmente, el pastel borra las nítidas divisorias entre pintura y dibujo que Beckmann dispone libremente, a modo de cuadros en grandes formatos.

A mediados de los años veinte, el artista vuelve a ser el pintor que trabaja ante el caballete y también el ciudadano con traje de calle y cigarrillo. En la Escuela Superior de Arte se ha encargado de un curso magistral, goza de reputación social, registra éxitos crecientes y contrae segundas nupcias con Mathilde von Kaulbach, su "Quappi". Exacto, pagado de sí mismo y distanciado, Beckmann adopta una actitud expectante. El informador ha retrocedido al papel de observador meditabundo. La fase de estabilización ha terminado. Durante algunos años, Beckmann mantiene un estudio en París y trabaja *in situ* proponiéndose que sus cuadros sean vistos allí. Ha pasado la época de la nítida descripción de los detalles. En cambio, busca los grandes formatos. También la aplicación de los colores revela el acabado dominio de su manejo.

Al pintar con colores en lugar de colorear, se abre para Beckmann el acceso a un lenguaje lapidario de imágenes. La pluralidad narrativa ha ido perdiéndose cada vez más, y el demiurgo, al que cita en su ensayo "El artista en el Estado", aparece en escena; un escenario del que se han retirado los tullidos y los duendes. El juego de las máscaras carnavalescas, un *leitmotiv* de su arte, se desprende paulatinamente de los atributos de carnaval y va plasmándolo en un desfile de grandes comparsas que aparecen trajeados con los atuendos de la sociedad. Lo estáticamente demoníaco de la gente del montón se ha eclipsado ante el paso comedido, el gesto heroico y la expresiva retórica del individuo moderno. La crítica no se muestra mezquina con él. Julius Meier-Graefe escribe por aquel entonces: *De nuevo tenemos a un maestro entre nosotros; Dios sabe cómo lo hemos conseguido*. A esta aclamación del maestro responde la idea que Beckmann tiene de sí mismo cuando define su posición: *No buscar en la lejanía ahora, en este momento- lo que somos: tal es la sensación de eternidad*.

Con la seguridad de lo conseguido, Beckmann había pasado a proyectar sus cuadros sobre el fondo rojo del lienzo, renunciando en gran parte a estudios, bosquejos y esbozos de composición. De este modo, el dibujo quedaba liberado y adquiría una autonomía que le comunicaba carácter plástico. La divisa para el tratamiento libre del material y del medio reza así: *En la cabeza se mueven las imágenes...* Lo que buscaba era dejar a la realidad sus propiedades literales y trasladarlas al mismo tiempo, por la aplicación de la forma y del color, a otra vertiente de su apariencia figurativa que él

calificaba de vertiente metafísica. En este proceder, del que se sirvió hasta las postrimerías de su vida, radica lo enigmático de sus imágenes. En su dilogía o ambigüedad se sustraen a toda explicación simple. Sus contenidos son tan difíciles de aprehender como sus objetos.

Con orgullo había aceptado un formidable desafío, confesando a su amigo y editor: *En mis cuadros reprocho a Dios todo lo que ha hecho mal*. Con esta confesión abría la jugada del contrario, al que ha observado y controlado, sin interrupción, hasta sus últimas anotaciones. Sin embargo, su mentalidad de director de escena e intérprete apenas era la de un jugador de fortuna. Sabía lo que se jugaba. Los salones mundanos de los lugares en que se divertía la burguesía, los *foyers* de los hoteles y los restaurantes de lujo, eran sus puestos de observación. Le gustaba andar por los casinos de Baden-Baden y Monte Carlo. El rastrillo de la mesa de juego, la bola saltarina y el *rien non va plus* los empleaba como posibles metáforas para las escenas de su gran teatro del mundo. En el infatigable trabajo ante el caballete intentaba hacer su juego y visibilizar sus ideas sobre la infinita profundidad del espacio, al que llamaba el *palacio de los dioses*. Sólo cuando abandonaba el estudio, rendido de cansancio, creía haber trabajado bien.

A su marchante Curt Valentin, que se interesaba por una interpretación del tríptico *Partida*, el pintor le contestó, en 1938, en una carta desde Amsterdam: *Para mí, la imagen es una especie de rosario o un anillo de figuras incoloras que a veces, cuando hay contacto, puede adquirir un intenso brillo comunicándome verdades que no puedo expresar en palabras e incluso ignoraba antes. Sólo puede hablar a personas que, consciente o inconscientemente, llevan en sí aproximadamente el mismo código metafísico... Pero esto, a la postre, es aplicable a todos mis cuadros*.

El afianzamiento de la forma y la liberación del colorismo, convirtiéndose en color, demuestran ser la quintaesencia del obstinado trabajo de Beckmann en los años veinte y treinta. Su posición la describe en una conferencia, "Sobre mi pintura", pronunciada como emigrante el 21 de julio de 1938 en Londres. Hacia el final de su exposición se refiere cautelosamente al color: *Como pintor, para mí es naturalmente hermoso e importante el color, como la extraña y grandiosa expresión de un inexplicable espectro de lo eterno*. Luego reduce su papel afirmando que el color queda *subordinado al tratamiento de la luz y sobre todo de la forma*. Mas sus palabras revelan la importancia, imposible de pasar por alto, que tiene el color en sus cuadros. El aquietamiento de las fuentes de luz y la consolidación de las formas fueron liberando su pintura proporcionalmente a sus funciones atributivas. Poco a poco, aquélla fue asumiendo el modelado de las superficies y la definición del espacio. El negro, hasta entonces generalmente un color local como los demás, aparece en grandes áreas. El espacio, ese "agujero" tan temido durante mucho tiempo y que era necesario obturar, es presentado en negro con una nueva calidad sensorial, ampliándolo hasta dimensiones festivas o abismales. Beckmann no tardará en emplear el color negro como si fuera un trofeo, manteniéndolo a su disposición para el desarrollo de su obra tardía, caracterizada por sus calidades gráficas. Hasta en los últimos trabajos, el contorno, generalmente negro, trazado a pincel, expresará que el más abstracto de los colores acompaña de modo continuo la apariencia sensorial de las cosas. Con el negro, forma y color vienen a ser idénticos para visibilizar y hacer comprensibles las vertientes ocultas de la realidad. La fuerza y también el esplendor del color franquean a Beckmann el acceso a un simplificado lenguaje gestual del pincel. Las propias imágenes han crecido al tiempo que sus formatos vuelven a aumentar.

En las anotaciones diarias y en las cartas, no tan frecuentes, de los tiempos de guerra vividos en Amsterdam, la actitud del artista ante su trabajo queda expuesta del modo más rotundo y conciso. Si bien los apuntes desde 1941 sólo abarcan los últimos diez años de su vida en Amsterdam y Estados Unidos, al leerlos en seguida se cae en la cuenta de que se trata de manifestaciones directas sobre su pintura, de sucintos informes para un ejercicio escrito a puerta cerrada. Ninguna palabra sobra, ninguna expresión es demasiado altisonante: frente a la prolijidad de las reflexiones de Delacroix



Los Argonautas, Tríptico, 1949-50.  
Óleo sobre lienzo,  
National Gallery of Art, Washington.



o de otros diarios de pintores, Beckmann se explica sin rodeos, renunciando generalmente por completo a especulaciones teóricas o de contenido. Con una prosa exacta y concisa hace balance de su obra diurna y nocturna. Se permite sentencias mordaces reveladoras de la mezcla explosiva que inspiraba la contemplación de su quehacer entre una vasta interpretación del mundo y el incómodo trabajo menudo.

También hay cartas, escritos y discursos de Beckmann en los que predomina un tono diferente, que tratan sobre la pintura, el arte y el destino humano. En estas difíciles, a veces poco ágiles, elucubraciones no se refiere para nada a sus cuadros. Estos solía ocultarlos en el estudio con la superficie pintada mirando hacia la pared, según la férrea norma que se había impuesto. Y cuando, uno tras otro, los sacaba para mostrarlos a un visitante y los colocaba en el caballete, acompañaba la operación con un laconico: *No está mal, ¿verdad?* Se regocijaba observando las reacciones del visitante, su sorpresa y aprobación. Poco más decía al respecto. Dejaba la interpretación al cuidado de otros, acogiéndola entre divertido y tolerante. Guardaba las distancias con respecto a sus obras y también consigo mismo. Estaba convencido de que sólo por la representación el arte puede ser llevado a la contemplación perfecta. Es, a la postre, el fiable hilo de Ariadna que nos guía a través del laberinto de las imágenes.

Beckmann tenía cuarenta y ocho años cuando en 1932 empezó a trabajar en el primero de los diez trípticos. *La Partida* rezaba su título originario. Un día antes de su muerte, acaecida en Nueva York en 1950, termina, a la edad de sesenta y seis años, el último, *Los Argonautas*. Tanto en esta obra como en aquella se representan, efectivamente, una partida, un ponerse en movimiento; entre ambas estaban los movimientos sociales y políticos de los años treinta y cuarenta: las masas de parados, una guerra civil, los procesos-espectáculo y la puesta en escena de desfiles y asambleas en muchos lugares de Europa. Con las dictaduras llegó la oleada de emigrantes, en la que también Beckmann quedó inmerso. Luego vinieron las conquistas y deportaciones y el torrente de refugiados y expulsados. Las ofensivas y los movimientos bélicos se apoderaron de los hombres en el Este y Oeste. Entre su destitución como docente en Francfort y su repentina muerte en el Central Park neoyorkino, fueron escenarios de la vida de Beckmann las siguientes ciudades: Berlín, Amsterdam y, desde 1947, St. Louis. Solía firmar sus cuadros anteponiendo al año la letra inicial de la ciudad en que se encontraba.

En las imágenes de esa época, que se cuentan entre las de su obra tardía, la dialéctica de las relaciones internas contrasta bruscamente con los medios y recursos familiares de su arte. Se hace más difícil descifrar estas obras. Por buenas razones, Beckmann pone en clave los contenidos de sus obras. Juegos de rol y realidad, apariencia y ser, lo cotidiano y lo mítico, se compenetran en cambiantes constelaciones e irritantes ambigüedades. La plenitud rica en citas y la conciencia de oscuras alusiones resultan, sin embargo, necesaria consecuencia de los nexos difícilmente interpretables que Beckmann tenía presente al describir la realidad como el verdadero misterio de la existencia.

A los grandes viajeros de la historia y la mitología se agregan los pequeños personajes en trance de partir y los *entertainer*, cuyas prestidigitaciones y facultades de vidente tienen las mismas calidades simbólicas. Una sociedad cambiante se da cita en los trípticos. Todos son protagonistas que profesan la fe en lo transitorio: *Partida, sí; partida de la engañosa apariencia de la vida hacia las cosas esenciales en sí que están detrás de las apariencias*, escribía Beckmann en 1938 desde Amsterdam.

Después de la subida al poder de Hitler, la gran urbe que es Berlín brinda a Beckmann, todavía, un primer refugio confortable hasta que en 1937 abandona la capital del Reich con gran precipitación acompañado de su esposa. Gracias a circunstancias afortunadas, sus cuadros le siguen al exilio en Amsterdam. Confinado en Holanda pasa casi diez años, hasta que en la primavera de 1947 le vuelven a conceder un visado para un breve viaje al sur de Francia. Fruto de intenso trabajo, surgen en esa década unos 300 cuadros, más de un tercio de toda su obra, entre ellos seis de los trípticos. La pintura de las grandes tablas suponen para el artista más de dos años de trabajo. Trabaja simultáneamente en varias imágenes. Los diarios de ese período documentan sobriamente la intensidad del trabajo pictórico y el esfuerzo físico que el mismo exige al pintor. Observaciones esporádicas dan cuenta de su talante psíquico y de su estado de salud, de los retoques y repeticiones, las dudas y los momentos de felicidad. Beckmann trabaja hasta altas horas de la noche pasando en su quehacer de un cuadro a otro. A veces deja de lado lienzos ya comenzados; éstos, frecuentemente, ven alterados su disposición o título. Aquejado por los pertinaces dolores que le causa la angina de pecho que va agravándose, el artista pinta en el angosto estudio de que dispone en el viejo almacén de tabacos sito en el Rokin, en el centro de Amsterdam. *A pesar de ello hemos raspado y raspado por mor de la perfección hasta que ya no quedaba casi nada...*, confía el emigrado en octubre de 1943 a su diario.

En el verano de 1938 hizo otro viaje a Londres, donde tenía lugar, en las New Burlington Galleries, una exposición de los artistas calificados como *degenerados* bajo el título *German Art in the Twentieth Century*, a la que el artista había sido invitado a exponer una obra, el tríptico *La tentación de San Antonio*, pronunciando al tiempo su famosa conferencia, antes citada, "Sobre mi pintura", en la que decía con frases sencillas: *Mi forma de expresión es la pintura, qué le voy a hacer. Con una terrible y vital sensualidad tengo que buscar la verdad con los ojos. Hago especial hincapié en los ojos porque nada sería más ridículo y anodino que una cosmovisión pintada cerebralmente sin el terrible furor de los sentidos confrontados a cualquier forma de belleza y fealdad de lo visible.* Como quiera que el pintor no dominaba el inglés, pronunció la conferencia en alemán, por lo que es probable que sólo le comprendieran los emigrados y unos pocos oyentes, sobre todo cuando cita la cábala: *Si quieres comprender lo invisible, penetra tan profundamente como puedas en lo visible.* Estas son revelaciones del conferenciante sobre sí mismo, el artista presa de profundo escepticismo que pasó en París el último invierno antes de que estallara la guerra y que todavía en la primavera de 1939 pasó una breve temporada en las Termas de Abano para tomar las aguas antes de regresar, voluntariamente, al confinamiento holandés que le garantizaba un resto de libertad. Con la decisión bien meditada de abandonar la Alemania de Hitler, las circunstancias exteriores de su vida habían cambiado radicalmente. Su aislamiento, que se prolongó más allá del final de la guerra en Holanda, fue la causa de que Beckmann se entregara con mayor afán a su trabajo, defendiéndose así de las constantes amenazas que se cernían sobre su vida de emigrado en la

Holanda ocupada. Cuando las tropas alemanas penetraron en este país en el mes de mayo de 1940, Beckmann quemó todos los diarios y apuntes escritos por él hasta esa fecha y encabezó un nuevo borrador con esta frase: *Este cuaderno lo inicio en una situación de absoluta incertidumbre en lo que se refiere a mi existencia y al estado de nuestro planeta.*

Beckmann era un entusiasta aficionado al cine, visitante asiduo de bares, amigo del teatro de variedades, le gustaban las novelas policíacas y, además, era lector empedernido. Lo mismo que entre los pintores antiguos, tenía sus amigos predilectos en literatura. Entre éstos figuraban Dostoyewski y Jean Paul, Calderón y Goethe. Su interés por la filosofía se conjuga de modo muy variado, y en ocasiones enrevesado y curioso, con sus conocimientos de la cábala, las doctrinas gnósticas sobre la redención y las prácticas religiosas hindúes. Amaba a Gustave Flaubert. En un ejemplar de "La tentación de San Antonio" que le había regalado un mecenas, anotó al margen: *No es el descubrimiento, sino la intensificación del pensamiento, lo que hace la infinidad.* Muchos cuadros de la obra tardía son el equivalente artístico de un recrecido edificio mental en el que Beckmann se mueve con seguridad gracias a sus conocimientos.

El hombre disciplinado y sensible que desarrollaba las ideas de sus cuadros cada vez más en su mente *-y poco a poco van formándose las imágenes*, leemos en su diario no gustaba en sus años de madurez recordar tiempos pasados. Su fantasía pictórica, que se movía incesantemente en los confines de la realidad, obviaba los recuerdos cuando éstos le estorbaban. *He reflexionado sobre toda suerte de imágenes.* Esta manifestación testimonia hasta qué punto, en los años tardíos de su vida, el pintor proyectaba sus creaciones partiendo exclusivamente de su imaginación, combinando los motivos y amalgamando las impresiones registradas en su memoria sin recurrir a croquis ni bocetos de composición. Así las cosas, el dibujo ya no juega ningún papel esencial en su obra a la hora de expresar su realización. La noticia, el detalle, un concepto o una idea: todo es elaborado poco a poco en su imaginación y depositado en el lienzo mediante un trabajo generalmente penoso que incluye correcciones y retoques. A pesar de ello, efectúa ocasionales revisiones. Según la divisa beckmanniana de *presentar a los hombres una imagen de su destino*, estas versiones guardan una muy estrecha relación con acontecimientos históricos de la época. El 9 de mayo de 1945, un día después de la terminación de la guerra, volvió a examinar las viejas carpetas: *Dedico la tarde a viejos trabajos gráficos y dibujo. Me siento satisfecho.*

Cuando en la postguerra se abren paso nuevas corrientes artísticas y nuevos impulsos y el arte abstracto e informal rompe con las tradiciones legadas por el pasado, Beckmann se despide considerándose *old fashioned*. Este juicio formulado sobre sí mismo por el propio pintor es una infravaloración, pero al mismo tiempo es la afirmación de su posición conservadora. *Ser hijo de su tiempo* sólo lo consiguió como *outsider*, como un solitario ajeno a toda claudicación que gustaba de guardar las distancias con relación a sus contemporáneos. Precozmente había vuelto la espalda a la vanguardia. Las ideas de la Bauhaus le eran tan ajenas como la filosofía del surrealismo de Breton. Su obsesiva *coerción objetivista*, que parece punto menos que rabiosa, le hizo entrar en colisión con el espíritu de su tiempo. Por eso, las divisiones de la historia del arte no pasaban para él de ser conceptos más o menos divertidos y sobre todo muy superficiales. Entre los artistas alemanes de su generación fue, con Max Ernst, casi el único y, ciertamente, el más importante en declarar abiertamente y sin claudicaciones la guerra a los totalitarismos en Europa, haciéndolo de un modo artísticamente competente y con resuelta decisión. Estaba preparado para el advenimiento de los monstruos mejor que otros muchos de su generación, oponiéndose a ellos con los recursos superiores de la pintura.

Beckmann ya no volvió a pisar Alemania. La postguerra pronto le ve muy lejos, en América. Los coleccionistas y museos se interesan por él. Por tercera vez en su vida puede considerarse famoso. En los museos y colecciones privadas descubre las obras de los grandes artistas europeos de su siglo. En su estudio reanuda el viejo enfrentamiento con los franceses modernos, sobre todo Picasso. En América volvió a plantearse la

lucha por la aceptación y reconocimiento de su arte. De ello tenía una idea muy concreta en torno a la cual giraban su pensamiento y sus decisiones: *Mientras los nervios aguanten*, escribió desde St. Louis a su primera mujer, residente en Alemania.

En algunas academias de verano de St. Louis y, finalmente, en Nueva York, impartió clases a estudiantes, enlazando así, en cierto modo, con sus tiempos de Francfort, cuando era docente de un curso magistral en la Escuela Städell. Su actividad docente en Alemania no dio lugar a que naciera una escuela. Aquel pequeño grupo de alumnos independientes poco tenía que oponer al maestro, salvo el valor de encararse con su personalidad y autoridad artística. La joven generación de americanos le planteaba otras cuestiones y la situación estética de la postguerra obligaba al viejo profesor a meditar sobre muchos otros problemas. Sus cuadros y dibujos tardíos están llenos de referencias a su nueva situación, un tanto cambiada, que frecuentemente se convertiría en pesadilla para él. Sin embargo, su pasión por el hombre como "especie" no le abandonó. Ya en una ocasión había expuesto sus convicciones al respecto en 1938, en Londres, en su conferencia "Sobre mi pintura", que tenía mucho de confesión. Se trataba en aquella ocasión, también, de un resumen de cuanto había sugerido y enseñado a sus alumnos con frases, metáforas y citas, como fragmentos de una confesión personal. El artista, parco en palabras, se servía de un lenguaje que en su plasticidad era conciso y sobrio y a veces solemne y oscuro. Siempre revestía sus manifestaciones sobre arte con un ropaje caprichoso lleno de confesiones y misivas.

Para los jóvenes estudiantes del Nuevo Continente, por el que siempre se sintió atraído, resumió su credo artístico en las "Tres cartas a una pintora", presentadas en una conferencia en el Stephans College de Columbia en 1948. La juventud americana se había apoderado de su fantasía aflorando con fuerza y seductores rasgos demoníacos en sus nuevos cuadros. En el tríptico *Los Argonautas* encontró una leyenda a la medida de esa juventud que le desafiaba de muchas maneras. Los jóvenes dioses volvían a salir a su encuentro como al principio de su carrera los *Jóvenes junto al mar* tocando sus flautas. La mitología volvía a alcanzarle.

Siendo alumno de bachillerato, Friedrich Nietzsche había titulado a sus diecisiete años un manifiesto suyo "Hado e historia". En él se lee -y estos pensamientos suenan como un testimonio del pintor Beckmann sobre su propio arte: *Tan pronto como fuera posible que una fuerte voluntad echara por tierra todo el pasado del mundo, no tardaríamos en incorporarnos a la fila de los dioses independientes y la historia universal no sería para nosotros otra cosa que un soñador arrobamiento. Cae el telón y el hombre se reencuentra como un niño jugando con los mundos, como un niño que se despierta a la luz rojiza del amanecer y, riendo, destierra de su frente los terribles sueños.*

Y aún en otro ámbito coincide Beckmann con Nietzsche: el de la música. Los instrumentos musicales figuran en muchas de sus imágenes y el espectador percibe los sonidos que producen. Las voces de los metales, saxófonos, cornos y flautas pueblan el oído del pintor. La música trasciende los objetos y espacios. Poderes subterráneos y superterrenos se sirven de sus aturdidores recursos. Los instrumentos musicales de Beckmann emiten desde el principio un *sonido universal*. En las imágenes tardías hacen temblar el tiempo y la historia.

Siendo soldado en la guerra de 1914, en cierta ocasión le despertaron por la noche unos redobles de tambor. Sobre este episodio escribió a su mujer: *¿Alguna vez has escuchado esto? ¿Ese ritmo solitario, duro, entrecortado? Para mí es lo más formidable que existe. Toda la ruda energía, el empuje y la voluntad de que, como míseros hombres, podemos ser capaces, está encerrado en esas intermitentes ondas de aire. Yo estaba tranquilamente en mi cama y escuchaba el tono gris y metálico a través de la oscuridad sin espacio.*

# ESCRITOS DE BECKMANN <sup>(\*)</sup>

## SOBRE MI PINTURA

Max Beckmann

**A**ntes de que empiece a daros una explicación, una explicación prácticamente imposible de dar, me gustaría subrayar que nunca he intervenido en ningún tipo de actividad política. Lo único que he intentado es realizar mi concepción del mundo lo más intensamente posible.

La pintura es cosa harto difícil. Absorbe totalmente al hombre en cuerpo y alma, así que he pasado como un ciego por delante de muchas cosas pertenecientes a la vida real y política.

Creo sin embargo que existen dos mundos: el mundo de la vida espiritual y el mundo de la realidad política. Ambos son manifestaciones vitales a veces coincidentes, pero que difieren mucho en sus principios. Dejo a vosotros decidir cuál de esos mundos es más importante.

Lo que yo quiero mostrar en mi trabajo es la idea que se esconde detrás de lo que llamamos "la realidad". Busco el puente que conduce de lo visible a lo invisible, como dijo una vez el famoso cabalista: "Si quieres atrapar lo invisible, debes penetrar lo más profundamente que puedas en lo visible."

Mi objetivo es siempre captar lo mágico de la realidad y trasladar ésta a la pintura. Hacer visible lo invisible a través de la realidad. Puede que suene paradójico, pero, de hecho, la realidad es la que conforma el misterio de nuestra existencia.

Lo que más me ayuda en esta tarea es la penetración del espacio. Peso, anchura y profundidad son los tres fenómenos que debo trasladar a un plano para formar la superficie abstracta del cuadro, protegiéndome así de la infinitud espacial. Mis figuras van y vienen, evocadas por la suerte o la desgracia. Trato de fijarlas despojadas de su aparente cualidad accidental.

(\*) Leído por primera vez en alemán por Beckmann, el 21 de julio de 1938, con ocasión de la exposición sobre *Arte alemán del siglo XX*, en las New Burlington Galleries de Londres. El presente texto procede de la traducción inglesa llevada a cabo por Mathilde Q. Beckmann, publicada por vez primera en Robert L. Herbert, *Modern Artists on Art* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1964), págs. 131-37. Un ejemplar mecanografiado del texto original alemán se encuentra en la librería del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Uno de mis problemas es encontrar la *mismidad*, que sólo tiene una forma y es inmortal; encontrarla en animales y hombres, en el cielo y en el infierno que, juntos, conforman el mundo en que vivimos.

Espacio y más espacio es la divinidad infinita que nos rodea y en la que nosotros mismos estamos contenidos.

Esto es lo que trato de expresar a través de la pintura: una función diferente de la poesía y de la música, pero, para mí, una necesidad predestinada.

Cuando entran en mi vida acontecimientos espirituales, metafísicos, materiales o inmateriales, sólo puedo fijarlos a través de la pintura. No es el asunto lo que me importa, sino el traslado pictórico del asunto a la abstracción de la superficie. Es por ello que apenas necesito abstraer las cosas, porque cada objeto ya es de por sí bastante irreal, tan irreal que sólo a través de la pintura puedo hacerlo real.

A menudo, muy a menudo, estoy solo. Mi estudio de Amsterdam, un enorme y antiguo almacén de tabaco, vuelve a llenarse en mi imaginación con figuras de los viejos y de los nuevos tiempos, como un océano agitado por la tempestad y con el sol siempre presente en mis pensamientos. Entonces las formas se convierten en seres y me parecen comprensibles en medio de un gran vacío e incertidumbre espacial al que yo llamo Dios.

A veces encuentro ayuda en el ritmo constructivo de la cábala, cuando mis pensamientos divagan desde Oannes Dagón hasta los últimos días de los continentes sumergidos. De igual sustancia son las calles, con sus hombres, mujeres y niños, grandes señoras y prostitutas, criadas y duquesas. Me parece encontrarlas, como sueños de doble significado, en Samotracia y Piccadilly y Wall Street. Son Eros y el anhelo de olvidar.

Todas estas cosas acuden a mí en blanco y negro como la virtud y el delito. Sí, blanco y negro son los dos elementos que me afectan. Por suerte o por desgracia no puedo verlo todo en negro o todo en blanco. Una visión única sería bastante más sencilla y clara, pero entonces no sería real. Muchos sueñan con ver sólo lo blanco y auténticamente hermoso, o lo negro, feo y destructivo. Pero yo no puedo dejar de percibir ambos, pues sólo con los dos, el negro y el blanco, puedo ver a Dios como una unidad que crea una y otra vez un gran drama terrestre eternamente cambiante.

Así, sin quererlo, he avanzado desde el principio hacia la forma, hacia las ideas trascendentales, campo éste que no es de ninguna manera el mío, aunque esto no me avergüenza.

A mi modo de ver, todas las realidades artísticas importantes, desde la ciudad caldea de Ur, desde Tell Halaf y Creta, han sido siempre originadas a partir del más profundo sentimiento acerca del misterio del Ser. La autorrealización es el impulso de todos los espíritus objetivos. Ésta es la *mismidad* que ando buscando en mi vida y en mi arte.

El arte es creativo en aras de la realización, no de la diversión; en aras de la transfiguración y no del juego. La búsqueda de nuestra *mismidad* es la que nos conduce a lo largo del eterno e interminable viaje que todos debemos vivir.

Mi forma de expresión es la pintura; existen, por supuesto, otros medios como la literatura, la filosofía o la música, pero como pintor que soy, maldecido o bendecido por una sensualidad terrible y vital, he de buscar la sabiduría con mis ojos. Lo repito: con mis ojos, porque no hay nada más ridículo e insignificante que un "concepto filosófico" pintado de forma puramente intelectual, sin que la terrible furia de los sentidos haga presa en cada forma visible de belleza y fealdad. Si de esas formas que he hallado en lo visible resultan temas literarios -como retratos, paisajes o composiciones reconocibles-, todos ellos han sido originados por los sentidos, en este caso por los ojos, y cada motivo intelectual ha sido nuevamente transformado en forma, color y espacio.

En la pintura, lo intelectual y trascendental se unen entre sí gracias a la ininterrumpida labor de los ojos. Cada sombra de una flor, un rostro, un árbol, un fruto, un mar, una montaña, es percibida sin vacilaciones por la intensidad de los sentidos, a lo que se añade, de una manera inconsciente, el trabajo de la mente y, finalmente, la fuerza o debilidad del alma. Este genuino y eternamente inmutable centro de fuerza es el que capacita a la mente y a los sentidos para expresar realidades personales. Es la fuerza del alma la que obliga a la mente a un constante ejercicio para ensanchar su concepción del espacio.

Algo de esto contienen tal vez mis cuadros.

La vida es difícil, como quizá todos sepan ya. Precisamente para huir de estas dificultades práctico yo la placentera profesión de pintor. Admito que existen maneras más lucrativas de huir de las así llamadas dificultades de la vida, pero me concedo a mí mismo mi propio lujo particular: la pintura.

Desde luego es un lujo crear arte, y más aún insistir en expresar la propia opinión artística. No hay nada más lujoso que esto. Se trata de un juego, y de un buen juego por lo menos para mí; uno de los pocos juegos que convierten esta vida, a veces difícil y deprimente, en algo un poco más interesante.

El amor, en sentido animal, es una enfermedad, pero también una necesidad que uno tiene que superar. La política es un juego extraño no exento de peligro -según me han dicho-, pero a veces ciertamente divertido. Comer y beber son hábitos que no hay que despreciar, pero que a menudo entrañan consecuencias desafortunadas. Circunnavegar la tierra en noventa y una horas debe de ser algo muy intenso, como participar en una carrera automovilística o escindir el átomo. Pero lo más agotador de todo es el aburrimiento.

Dejadme, pues, participar en vuestro aburrimiento y en vuestros sueños mientras vosotros participáis en los míos, que podrían muy bien ser los vuestros.

Para empezar, ya se ha hablado bastante de arte. Después de todo, debe resultar siempre insatisfactorio tratar de expresar los propios actos con palabras. Tenemos que seguir y seguir, conversando y pintando y haciendo música, aburriéndonos, excitándonos, haciendo la guerra y la paz tanto como dure la fuerza de nuestra imaginación. La imaginación es tal vez la característica más decisiva de la humanidad. Mi sueño es *la imaginación del espacio*, cambiar la impresión óptica del mundo de los objetos mediante una trascendental progresión aritmética del mundo del ser íntimo. Éste es el precepto. En principio, se admite toda alteración del objeto que tenga a sus espaldas un poder creativo lo suficientemente fuerte. Que esta alteración cause excitación o aburrimiento en el espectador es asunto vuestro.

La aplicación uniforme de un principio de forma es la que me guía a la hora de alterar imaginativamente un objeto. Una cosa es segura: tenemos que transformar el mundo tridimensional de los objetos en el mundo bidimensional del lienzo.

Si el lienzo se llena tan sólo de una concepción bidimensional del espacio, tenemos el arte aplicado, el arte ornamental. Esto puede ciertamente producirnos placer, si bien yo personalmente lo encuentro aburrido, ya que no me proporciona una sensación visual suficiente. Transformar tres dimensiones en dos es para mí una experiencia mágica en la que vislumbro por un momento esa cuarta dimensión que busco con todo mi ser.

En principio, siempre he estado en contra de que el artista hable de sí mismo o de su obra. Hoy no me causa ni vanidad ni ambición el hablar de asuntos que por regla general no se deben expresar ni siquiera a uno mismo. Pero como el mundo se encuentra en un estado tan catastrófico y el arte está tan desorientado, yo, que llevo treinta años viviendo prácticamente como un ermitaño, me veo forzado a salir de mi guarida para expresar estas pocas ideas que, con harto esfuerzo, he llegado a comprender en el transcurso de los años.

El mayor peligro que amenaza a la humanidad es el colectivismo. En todas partes se están llevando a cabo intentos de rebajar la felicidad y el modo de vida del género humano al nivel de las termitas. Estoy en contra de estos intentos con todas mis fuerzas.

La representación individual de un objeto, tratada de forma indulgente o crítica, es extremadamente necesaria y constituye un enriquecimiento para el mundo de las formas. La eliminación de la relación humana en la representación artística causa ese vacío que nos hace sufrir a todos en distinto grado: es necesaria una alteración individual de los detalles del objeto representado para mostrar en el lienzo toda la realidad física.

Hay que restablecer la afinidad y la comprensión humanas. Existen muchos modos y maneras para conseguirlo. La luz me es muy útil, por un lado, para dividir la superficie del lienzo, por otro para penetrar con profundidad en el objeto.

Como aún no sabemos en qué consiste realmente esta *mismidad* en la que vosotros y yo estamos expresados en nuestras diferentes maneras, hemos de escudriñar cada vez más profundamente hasta descubrirla. Porque la *mismidad* es el gran misterio velado del mundo. Hume y Herbert Spencer estudiaron sus distintas concepciones, pero al final no fueron capaces de descubrir *la verdad*. Yo creo en ella y en su forma eterna, inmutable. Su camino es, de una manera extraña y peculiar, el nuestro. Y por esta razón estoy sumergido en el fenómeno del *Individuo*, el así llamado *Individuo pleno*, y trato de explicarlo y presentarlo con todos los medios. ¿Qué eres tú? ¿Qué soy yo? Éstas son las interrogantes que constantemente me persiguen y atormentan, y que tal vez también jueguen algún papel en mi arte.

El color, como la extraña y magnífica expresión del inescrutable espectro de la Eternidad, es hermoso e importante para mí en tanto que pintor; lo utilizo para enriquecer el lienzo y para explorar más profundamente en el objeto. El color también ha determinado hasta cierto punto mi visión espiritual, pero está subordinado a la luz y -por encima de todo- al tratamiento de la forma. Un color demasiado enfatizado a expensas de la forma y el espacio se manifestaría doblemente en el lienzo, y ello rayaría en la artesanía. Hay que utilizar juntos colores puros y tonos ásperos, porque se complementan unos a otros.

De todas formas, todo esto sólo son teorías y las palabras son poco significativas para definir los problemas del arte. Mi primera impresión íntima, lo que me gustaría conseguir, puedo convertirlo en realidad a través de una visión ebria.

Una de mis figuras -tal vez una de las de mi obra *La tentación*- me cantó una noche esta extraña canción:

*Vuelve a llenar de alcohol tus jarras y ofrécame la más grande... En éxtasis encenderé para ti las grandes velas ahora en la noche, en la noche profundamente negra.*

*Jugamos al escondite, jugamos al escondite a través de mil mares nosotros los dioses... cuando los cielos están rojos a mediodía, cuando los cielos están rojos por la noche. Vosotros no podéis vernos, no; vosotros no podéis vernos pero vosotros sois nosotros mismos... Esto es lo que nos hace reír con tanta alegría cuando los cielos están rojos en medio de la noche, rojos en la más negra de las noches.*

*Las estrellas son nuestros ojos y las nebulosas nuestras barbas... Nuestros corazones son las almas de la gente. Nos escondemos y vosotros no podéis vernos, que es precisamente lo que queremos cuando los cielos están rojos a mediodía, rojos en la más negra de las noches.*

*Nuestras antorchas arden incesantemente..., plata, púrpura, violeta, verde-azul y negro. Las llevamos en nuestra danza por encima de los mares y las montañas, a través del tedio de la vida. Dormimos, y en nuestros cerebros danzan sueños oscuros... Nos despertamos, y los planetas se congregan para la danza entre banqueros y locos, putas y duquesas.*



Así me cantó la figura de mi *Tentación* durante bastante tiempo, tratando de escapar del cuadrado de la hipotenusa para alcanzar una particular constelación de las Hébridas, a los gigantes rojos y al sol central.

Y entonces me desperté y sin embargo seguí soñando... La pintura se me aparecía constantemente como el solo, único logro posible. Pensaba en mi gran viejo amigo Henri Rousseau, ese Homero en la garita de Consumos cuyos sueños prehistóricos me han transportado a veces cerca de los dioses. Le saludé en mi sueño. Cerca de él vi a William Blake, noble emanación del genio inglés. Me dirigía con las manos amistosos saludos como un patriarca supraterráneo. *Ten confianza en los objetos, me decía. No te dejes intimidar por el horror del mundo. Todo está ordenado y correcto, y debe cumplir su destino para alcanzar la perfección. Busca este camino y alcanzarás, dentro de tu propia* mismidad, *una aún más profunda percepción de la eterna belleza de la creación; conseguirás una liberación creciente de todo aquello que ahora te parece triste o terrible.*

Al despertar me encontré en Holanda, en medio de un gran torbellino mundial. Pero mi fe en la liberación final y la absolución de todas las cosas, buenas o malas, había salido nuevamente reforzada. Pacíficamente recliné la cabeza sobre la almohada... para dormir, y soñar, una vez más.

## DISCURSO PRONUNCIADO ANTE LOS ASISTENTES A LA PRIMERA CLASE DE PINTURA EN LA WASHINGTON UNIVERSITY, ST. LOUIS (E.E.U.U)

23 de septiembre de 1947

Señoras y señores:

Les doy las gracias por haberme mostrado sus trabajos, que han resultado ser muy interesantes para mí. Y dicho esto podemos empezar. ¡Ojalá no esperen de mí que –como un mago poderoso– les vaya a infundir rápidamente el espíritu ígneo de la creatividad! A mi entender tendrían que aprender muchísimo para olvidarse posteriormente de la mayor parte de lo aprendido. Es decir, quisiera que ustedes descubriesen su propio “yo”, y para conseguir esto hay que recorrer muchos caminos y dar no pocos rodeos.

Difícilmente cabe esperar que esto se produzca en la juventud. Deberán estar al acecho del instante oportuno y, llegado éste, hacerse tantas ideas de la realidad como les sea posible, ideas que más tarde podrán utilizar según su propia y libre voluntad. Deberán permanecer conscientes de su propio valer y libres, aunque siempre vinculados a su propia ley interior, partiendo del supuesto de que esta ley exista en cada uno de ustedes. Bien, ya han iniciado la aventura. Cada uno lo hará bajo su propia responsabilidad.

Trataré de ayudarles en la medida que me sea posible. Pero no olviden que son ustedes a quienes incumbe asumir la principal carga de trabajo... Y no esperen demasiado de mí, pues continúo buscando mi verdadero yo.

Las cosas más importantes tiene que aprenderlas uno mismo, si bien es evidente que puede haber sugerencias útiles a este fin.

Huelga decir ante ustedes que una irreflexiva imitación de la naturaleza carece de sentido.

Les ruego que siempre tengan presente este principio, el más importante que puedo comunicarles. Si desean reproducir un objeto, son necesarios dos elementos: en primer lugar, debe ser perfecta su identificación con ese objeto y, en segundo término, debe intervenir un elemento completamente diferente. Este segundo elemento es difícil de explicar, casi tanto como encontrar el propio yo. Lo cierto es que, efectivamente, todos buscamos este elemento de nuestro propio yo.

Para iniciar este juego y desarrollarlo -una vez me haya familiarizado con el trabajo de ustedes- les confrontaré de vez en cuando con problemas o les pediré que busquen para sí tales problemas.

Quizá pasaré mucho tiempo junto a ustedes, pero también podrá haber temporadas en que me parezca más conveniente dejarles solos con sus trabajos.

Como artista estoy convencido de que no debo impartirles clases en un sentido estrictamente académico. Es mi deseo más sincero, y tengo el propósito de mostrarles y facilitarles el camino hacia un trabajo *independiente* propio.

Comencemos:

*Primer problema:* Bodegón con frutas que cada uno de ustedes puede realizar según le venga en gana, pero a condición de que todos los objetos presentados sean representados en el lienzo.

*Segundo:* La composición y las interpretaciones deben ser, desde el principio, idénticas entre sí. También en los dibujos al natural deberán ustedes cuidar desde el principio la distribución del espacio.

*Tercero:* Diferencia entre pintura y dibujo. Al pintar, la composición debe efectuarse hasta llegar al último rincón de la imagen a través de la disposición del espacio y la división de la superficie. En el dibujo, el espacio puede estar improvisado, a veces por omisión y en ocasiones por alusión.

## ALOCUCIÓN DIRIGIDA A LOS AMIGOS Y A LA FACULTAD DE FILOSOFÍA DE LA WASHINGTON UNIVERSITY, ST. LOUIS EL 5 Y 6 DE JUNIO DE 1950, ESCRITA A FINALES DE MAYO DE 1950

Mucho me agrada volver a encontrarme al cabo de tanto tiempo en los lugares y círculos de amigos en que, trabajando, recibí mis primeras impresiones americanas. Cuando la *silverbascade* se precipita con estruendo sobre el puente del Mississippi resurgen en mi mente los recuerdos de cuando llegué por primera vez a St. Louis.

El Gran Río Amarillo (no olvidemos a G. Catlin y sus hermosos cuadros de esta gigantesca corriente de agua)..., aparece Downtown y ya montamos en el automóvil que nos lleva raudo al Chace Hotel... Y poco a poco viene todo lo demás...: el hermoso parque, el Museo Jefferson-Lindberg, la Escuela de Arte, la Universidad y el bello City-Art-Museum... El tiempo ha pasado veloz como un sueño y recuerdo con gratitud el amor y la ayuda de los fieles amigos a quienes debo que mis primeros tiempos de emigrante fuesen hermosos y fáciles. Difícilmente pueden ustedes imaginar el cambio ra-

dical que, interiormente, supuso para mí llegar a este hermoso país después de las atroces destrucciones que hube de presenciar en Europa. Por esta razón y otras muchas, el tiempo pasado en St. Louis quedará para siempre grabado en mi memoria.

Pero así como todo en la vida evoluciona de modo ineluctable, también este hermoso tiempo tenía que ser limitado, aunque precisamente por eso lo tengo tan firmemente grabado en el recuerdo. Ahora bien, siempre y en todos los aspectos, el arte fue el eterno lazo de unión. También vuelven a resurgir todos los pros y contras de aquel entonces. Mucho he pensado en esto mientras en los últimos días deambulaba entre los árboles primaverales de Central Park, tan cuidadosamente custodiados por los gigantes de Manhattan.

Algunos amigos me propusieron que, con ocasión de este primer encuentro, volviese a hablar sobre arte. ¿Realmente debemos desempolvar este viejo tema que nunca lleva a una conclusión completamente satisfactoria, ya que nadie puede hablar sobre él si no es "pro domo"? Esto vale especialmente para el artista que, por mucho que lo intente, no puede dejar de ser el que es.

¿No será mejor pasear y volver a sentir el nuevo y joven sueño de la tierra que perderse en áridas teorías que desemboquen en conclusiones deficientes? Por mí, podéis celebrar orgías del subconsciente o de whisky -amad la danza, la alegría, la melancolía y la muerte-. Sí, también la muerte como última transición hacia lo grandiosamente novedoso. Pero, sobre todo, amad, amad, amad; no olvidéis que todo ser humano, todo árbol, toda flor, es un individuo que merece ser estudiado y representado minuciosamente.

Y cuando volváis a preguntarme cómo debo hacerlo, sólo puedo deciros una y otra vez que en el arte todo es una cuestión de tacto y delicadeza, sin que importe si se trata de arte moderno o no moderno.

Lo importante, y siempre lo más importante, es el inexorable conocimiento del propio yo.

La obra debe enunciar la verdad, la verdad por amor a la naturaleza y por férrea autodisciplina. Si realmente tenéis algo que decir, ese algo se manifestará de algún modo; por eso no temáis a las lágrimas y a la desesperación ni al suplicio del trabajo, pues, pese a todo, no hay más honda satisfacción que la producida por la obra bien lograda, y por eso merece la pena sudar algo.

Esto es lo que habría que decir sobre pintura. Sin embargo creo que, poco más o menos, es el mismo problema en todas las artes y también en las ciencias. Intencionadamente he evitado referirme a las diversas consignas de lucha, pues soy enemigo declarado de toda clasificación por rúbricas. Me parece que ha llegado la hora de poner punto final a los "ismos" y dejar al criterio del espectador que un cuadro le parezca hermoso, malo o aburrido.

¡Con los ojos debéis ver, no con los oídos! En toda forma de arte es posible alcanzar lo inusual, y descubrirlo depende únicamente de la fantasía productiva del espectador. Por eso digo no sólo al artista sino también al espectador: amad a la Naturaleza de todo corazón y cosas nuevas e insospechadas se plasmarán en vuestro arte, porque no otra cosa es el arte sino acabada naturaleza... Las torres de Manhattan se inclinaban circunspectamente aprobando mis pensamientos... Algunas se alzaban incluso más altivas que antes.

"Cierto -decían-, cierto. También nosotras nos hemos hecho naturaleza formadas por la mano del hombre y más allá de éste..." Y poco a poco fueron hundiéndose en el cálido y gris atardecer primaveral... Desde siempre, junto a la religión y la ciencia, el arte ha sido el protector y liberador en el camino de la humanidad. Con las formas resuelve muchas disonancias de la vida y nos permite, a veces, mirar detrás del oscuro telón que oculta los espacios invisibles en los que algún día estaremos unidos.

## AUTOBIOGRAFÍA

1. Beckmann no es un hombre muy simpático.
2. Beckmann tiene la mala suerte de que la naturaleza le haya dotado del talento de pintor, no del de hombre de banca.
3. Beckmann es laborioso.
4. Beckmann inició en Weimar, Florencia, París y Berlín su educación para devenir ciudadano de Europa.
5. Beckmann ama Bach, Pelikan<sup>1</sup>, Piper<sup>2</sup> y otros dos o tres alemanes más.
6. Beckmann es berlinés y vive en Francfort.
7. Beckmann está casado en Graz.
8. Beckmann siente pasión por Mozart.
9. Beckmann se resiente de una invencible preferencia por esa deficiente invención que es "la vida". La nueva teoría de que la atmósfera terrestre está recubierta de una gigantesca envoltura de nitrógeno helado le pone melancólico.
10. Beckmann ha comprobado que existe una "luz del sur". También la idea de los aerolitos le tranquiliza.
11. Beckmann suele dormir muy bien, al menos por ahora.



Max Beckmann, Nueva York 1949.  
Foto: J. Raymond

<sup>1</sup> Conocida marca alemana de utensilios para escribir, dibujar y pintar.

<sup>2</sup> Reinhard Piper, amigo de Beckmann y propietario de una conocida editorial alemana.

## **PINTURAS**

## 1. PANTALÁN, 1905

En el año 1905, Beckmann comienza sus cuadros utilizando para ello un cuaderno escolar con tapas de hule negro. Prosigue esta lista hasta su muerte. Sus famosos *Jóvenes junto al mar* figuran en ella con el número 1. Fue este cuadro lo que le valió la beca para una estancia en la Villa Romana de Florencia. Ya en 1906, esta obra sería adquirida por el Grossherzogliches Museum (Museo Granducal) de Weimar. Beckmann se va haciendo famoso en Berlín.

El *Gran Pantalán* forma parte de un grupo de 12 paisajes de playa realizados en Agger, cerca de Vesterwig, en el litoral noroeste de Dinamarca, donde Beckmann, lo mismo que el año anterior, había pintado directamente del natural. Teniendo en cuenta su formato, es probable que *Pantalán* sea una obra de estudio. En la lista de cuadros, esta creación recibió el número 12 y durante mucho tiempo perteneció a familiares del pintor.

El muelle de madera, cuya poderosa estructura avanza impetuosamente desde tierra hacia el mar, se corresponde con el brioso avance de Beckmann en el campo de la pintura. En el extremo de la estructura, recortado contra el cielo, figura un observador del espectáculo de la naturaleza -sin duda el pintor mismo- con la vista puesta en el mar coloreado y las nubes. Es así como Beckmann se veía a sí mismo a la edad de veintiún años en la vastedad del paisaje y las inclemencias del tiempo, descendiente tardío del romántico alemán C.D. Friedrich y contemporáneo del arquitecto Solness ibseniano.

El año 1905 es para Beckmann el más productivo del período de anteguerra. En esa época pinta más de treinta cuadros, que acompañan su confrontación con Van Gogh y Cézanne y el análisis interiorizado de su obra.



## 2. DOBLE RETRATO DE MAX BECKMANN Y MINNA BECKMANN-TUBE, 1909

El cuadro ofrece la visión de dos burgueses: el matrimonio formado por Max y Minna Beckmann-Tube. Ambos han estudiado pintura en la Escuela de Arte de Weimar, llevan tres años casados, residen en Berlín y tienen un hijo de un año. Minna, oriunda de la familia de un pastor protestante, abandona la pintura y educa su voz para actuar como cantante. Max Beckmann está a punto de hacerse un nombre con grandes cuadros de motivos religiosos y visiones catastróficas, como el terremoto de Mesina y el hundimiento del Titanic.

La relación que une a estos dos jóvenes queda perfectamente plasmada en la imagen. La ...laxitud teñida de melancolía y no exenta de una pose altanera de las dos figuras, fugazmente recostadas entre sí, forma parte de la elegante representación pictórica. Llama la atención la distancia guardada intencionadamente -también frente al espectador-, es decir, una cierta afectación. Con la incidencia lateral de la luz sobre las cabezas, Beckmann anticipa muchas modalidades posteriores de sus autorretratos. El espacio a espaldas de la pareja refleja con su carácter anodino una determinada situación anímica. La oblicuidad del rodapié se corresponde con la labilidad del sentimiento vital de toda una generación del período de anteguerra.

El motivo para la realización de este primer retrato doble fue más bien casual. En su diario, el pintor anota el 26 de diciembre de 1908 su intención de trabajar ante el caballete a última hora de la mañana del sábado. En esto que se anuncia una visita y el artista consulta con su esposa *...dónde recibirla, si en el bien calentado estudio, en el sofá delante del espejo colocado para pintar autorretratos. Fue entonces cuando me vino la idea de un gran autorretrato doble.*

La escritora Editha Klipstein recuerda un encuentro con el pintor en 1912: *El autorretrato de Beckmann con su primera mujer refleja a ambos exactamente tal como eran entonces percibidos por los demás, como dos personas jóvenes. El rostro de facciones extraordinariamente alemanas del pintor -en aquel entonces a la vez vigoroso y soñador- despertaba gran simpatía, su fuerte amor propio resultaba interesante, no anti-pático, y casaba bien con su apariencia de joven viril y robusto. En esa época se interesaba vivamente por Dostoievski...*





### 3. LA CALLE, 1914

De un gran cuadro representando una calle -cuyas dimensiones originales eran de 200 x 171 cm- sólo ha llegado hasta nosotros un fragmento, el tercio izquierdo de la imagen. En 1928, Beckmann, ni corto ni perezoso, recortó del formato apaisado con su muchedumbre de figuras una estrecha franja vertical que incluyó en su exposición en la *Kunsthalle* de Mannheim. Parece que comentó en aquella ocasión a Quappi (su segunda esposa): *Ahora ha quedado bien, ahora puedo dar la cara por él*. El cuadro fue firmado a posteriori y fechado erróneamente en 1913, cuando en realidad fue pintado durante la primera mitad del año en que estalló la guerra.

El título primitivo, *La calle*, no fue modificado, ya que el recorte expresa en los movimientos divergentes de las personas el incesante desasosiego de la gran urbe que es Berlín. Entre el gentío descubrimos al pintor, a su izquierda su esposa, Minna Beckmann-Tube y, de la mano del artista, a su hijo Peter, nacido en 1908. Beckmann se sentía atraído por este lugar, pintando playas solitarias, reportajes históricos y visiones bíblicas. Con su familia se convirtió en testigo ocular de una catástrofe coetánea, la primera guerra mundial, que lo cambiaría todo, incluida su pintura. Igual que en aquella calle, se lanza en medio de la vorágine de los acontecimientos. *Aquí, precisamente aquí, está ahora nuestro sitio. Tenemos que hacernos partícipes de toda la miseria que ha de venir. Nuestro corazón y nuestros nervios debemos sacrificarlos a los espantosos gritos de dolor de las pobres gentes engañadas*, escribe Beckmann como "Confesión" en 1918, aun antes de que termine la guerra.



#### 4. AUTORRETRATO CON PAÑUELO ROJO, 1917

Beckmann, soldado voluntario de Sanidad, fue licenciado del ejército después del derribamiento de Alemania. Su primer autorretrato, pintado en Francfort, lo muestra radicalmente cambiado, tan cambiado como su modo de pintar. Los ojos muy abiertos, con expresión de espanto, el gesto exaltado, la camisa abierta y con un pañuelo anudado al cuello, está sentado delante del caballete: un rebelde perseguido por sus visiones. La factura es sutil y de inmaterial dureza, sin encubrir ni disimular nada. De los macilentos tonos mezclados con blanco destacan vigorosamente los escasos colores locales. La rígida mirada dirigida hacia la derecha y la mano que pinta avanzando hacia el borde de la imagen, al encuentro del caballete, perfilan la aguda tensión entre realidad y arte.

*Durante cuatro años hemos estado mirando frente a frente la cara del horror, confiesa el artista. En noviembre de 1917 formula en pocas y escuetas frases los postulados que él mismo se plantea: Ser hijo del tiempo en que se vive. Naturalismo contra el propio yo. Objetivismo de las visiones interiores. Un astro apocalíptico se ha situado sobre la flecha puntiaguda de la vecina iglesia de la Trinidad. Su luz se proyecta sobre el lienzo invisible en que está trabajando el pintor.*

En aquel entonces, Alfred Kubin comentaba refiriéndose a Beckmann: *Debió ser una terrible presión lo que obligó a Beckmann ... a dar al traste con su hermoso saber hacer adquirido y recrear su arte con fuerte e inflexible determinación... Efectivamente, nuestra época se ve forzada a destilar su belleza partiendo del horror.*

El cuadro fue incautado en Stuttgart en 1937 para la exposición *Arte degenerado*, siendo enajenado en 1939 en una subasta de la Galería Fischer por 500 francos suizos para allegar divisas. En 1948, la Staatsgalerie de Stuttgart recuperó la obra para su propia colección.



## 5. ADÁN Y EVA, 1917

Lo mismo que Dürero y Cranach, Beckmann recoge el tema clásico del pecado original en el paraíso para interpretarlo de manera enteramente diferente. Del árbol del bien y del mal sólo son visibles sus raíces y el tronco desnudo, ceñido en doble espira por la serpiente de cabeza afilada. Ni frutos ni follaje ilustran la escena en el sentido del relato bíblico. En lugar de esto, la desnudez de Adán y Eva está forzada intencionalmente. Vista desde abajo, con duros contornos y pálida encarnación, la pareja -extraída del mundo de las prostitutas y los rufianes- posa como ante la farola de una gran ciudad en medio de la noche. Eva ofrece su pecho -en lugar de la manzana bíblica-, Adán reacciona con gestos extáticos, las manos alzadas y tendidas en un ademán de bendición y sufrimiento. Algunos gladiolos de flores amarillas son las únicas plantas que aparecen en la imagen, más símbolos sexuales que del paraíso.

Para los gestos extremados, el modelado de los cuerpos con técnicas de dibujo y el espacio de la imagen abstraído, Beckmann se inspiró en obras pictóricas de la Baja Edad Media. Mas en la concepción del tema se revela su escepticismo en lo concerniente al reparto de los roles entre los sexos y a su profundo apocamiento, que refleja su estado de ánimo pesimista al final de la primera guerra mundial, muy influido por Schopenhauer.

En un aguafuerte de aquel mismo año, Beckmann dramatiza el tema conjugándolo con la expulsión del paraíso después del pecado original.

La repetición de pinturas en obras gráficas sobre papel de aquellos años -en todos los casos, lógicamente, invertido el sentido- delatan qué motivos eran considerados por el artista como particularmente importantes, siendo seleccionados por él para reproducirlos gráficamente.



## 6. BAÑO DE MUJERES, 1919

*Me propuse que la imagen produjera el efecto de un vitral gótico. La idea procede de una escena vivida por mí en Bélgica,* manifestaba Beckmann en 1919 a Reinhard Piper, coleccionista y editor de sus trabajos gráficos sobre papel. En Bélgica, el soldado de Sanidad había recibido el encargo de decorar con murales un establecimiento de baños militar, según relata en 1915 en sus cartas desde el frente. Hasta Francfort le persigue ese motivo de seres humanos encerrados en un espacio extremadamente angosto. Ahora ya no son soldados, sino mujeres y niños los que en actitudes grotescas pueblan el escenario como en un manicomio. Antecedentes de su temática los encuentra Beckmann en obras gráficas de la Baja Edad Media y de la época de Dürero, que en aquel entonces legitimaba suficientemente la representación de desnudos femeninos con las populares casas de baño. Con faldas y chamarretas, cofias y gorras con las que disfrazaba a su sociedad abigarradamente, Beckmann imprime al tema rasgos carnavalescos. Cada una de las figuras se ocupa sólo de sí misma y está estrictamente aislada de la más próxima. El desnudo de espaldas de la anciana, dibujado con esquinada nitidez, con el centro de la composición que se parece a un carrusel, recuerda un *memento mori*. En las bastas plantas de los pies de la mujer subida al colupio, el pintor se aparta procazmente del mundo de las bellas apariencias.

El escenario infernal, iluminado fantasmalmente desde el fondo por dos siniestras luminarias esféricas con un halo en los colores del espectro, podría proceder de una visión del Bosco, por quien Beckmann sentía gran veneración contándolo entre los "viejos magos". Una y otra vez los invoca en cuestiones de pintura, y la reordenación de ésta era lo que le interesaba a la sazón. Para desterrar los demonios que dominaban sus sueños tenía que representarlos en todas las formas en que aparece la criatura deforme y martirizada.





## 7. AUTORRETRATO COMO ARLEQUÍN, 1921

La cara del pintor y la expresión de sus ojos respiran una manifiesta e intencionada vaguedad. Tanto más intensa es la impresión que produce el contraste entre el penoso disfraz del payaso y sus utensilios. Estamos en presencia de un hombre disfrazado ridículamente y colocado sobre un sillón que no encaja en el conjunto: Beckmann como *clown*, visto desde la indiferente distancia del espectador. Es un cuadro entroncado con la antigua tradición del Eccehomo. Del escenario de Cristo con el cetro de rey sostenido por su mano está copiada la palmeta sostenida con el mismo gesto. El demostrativo además del brazo izquierdo señala con la oscura palma de la mano el estigma del Crucificado: el artista en el papel de bufón y mártir. Esta función no tiene lugar en público, sino en un interior pequeñoburgués donde todo aparece desordenado. No hay líneas rectas y se echan de menos una quieta visión de los objetos y de toda la perspectiva. Solapamientos de todas clases expresan una muda y radical autorrevelación.

En su contribución a la "confesión creadora", Beckmann declara en 1920: *Creo que amo tanto la pintura porque nos obliga a ser objetivos... Me limito siempre a pensar en la cosa: una pierna, un brazo, en el atravesamiento del plano de la pintura por la maravillosa sensación de escorzar, en la división del espacio y en la combinación de las líneas rectas en su relación con las curvas... De esta relación con la realidad, igualmente distanciadas del expresionismo y de la nueva objetividad, surgen las imágenes, cuyo contenido es el compromiso de Beckmann con una "objetividad trascendente".*

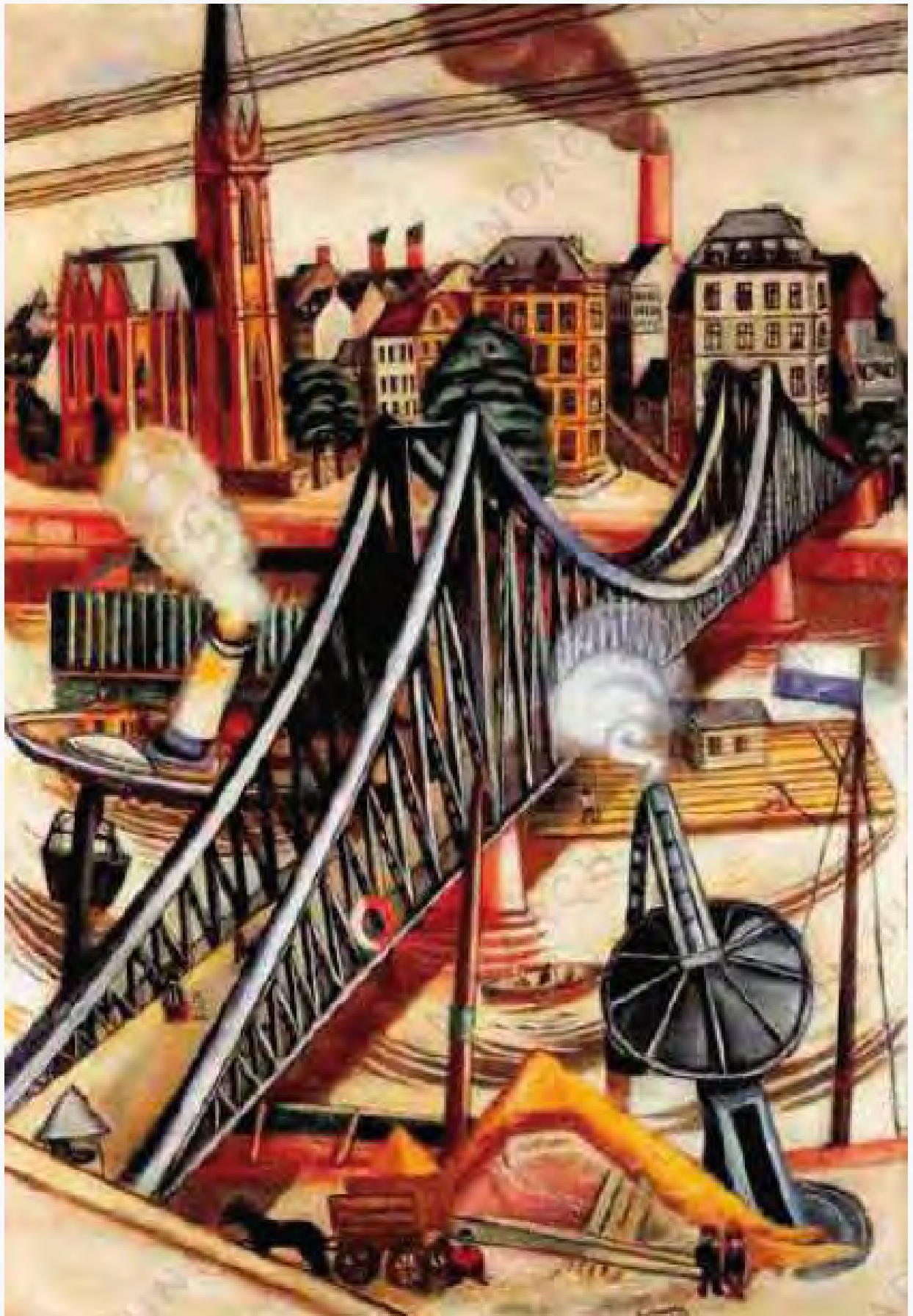


## 8. PUENTE DE HIERRO, 1922

El puente de hierro, una pasarela para peatones construida en 1869, comunica el casco antiguo de Francfort con la barriada de Sachsenhausen en el lado opuesto del Meno. Lo que se ofrece a la mirada es la ribera de este arrabal con la iglesia de los Reyes Magos. Junto a la pintura de la *Sinagoga*, de 1919, *El puente de hierro* es el motivo urbano más conocido de la obra de Beckmann, que repetidamente se interesó por el río, sus riberas y puentes.

A su coleccionista y editor Reinhard Piper, en Múnich, le comentó por esa época: *Es probable que me quede en Francfort. El continuo viajar no tiene sentido porque, realmente, uno sólo llega a comprender a las personas entre las cuales se vive. De todo lo demás se puede disfrutar igualmente en reproducciones. En Francfort todo está muy junto, el vértigo de la gran ciudad moderna y la estrechez de los tiempos antiguos.*

El paisaje urbano, en formato largo y estrecho, responde a esta experiencia del artista. Con vital pujanza -mucho más moderna que su modelo real-, la acerada dinámica del puente corta la composición. Con su audaz perspectiva desde arriba domina el río y su penosa laboriosidad: el remolcador, las barcas y la grúa mecánica, entre los que aún queda el apretado espacio para un dique de estacas. Personajes minúsculos aparecen perdidos en la composición. El puente de hierro domina también la pintoresca variedad en la otra orilla, donde, en el horizonte, la chimenea, con su oscuro penacho de humo, viene a ser la respuesta a la humareda que desprende el remolcador. Quietas, como sacadas de una caja de juguetes, las casas y la iglesia forman un ordenado y silencioso decorado sobre el que discurre el haz de los hilos del telégrafo, mensajeros de la era técnica.



## 9. PAISAJE PRIMAVERAL EN EL PARQUE LOUISA, 1924

La primavera se muestra muy reservada en este cuadro. El paisaje aparece comprimido en un formato largo y estrecho en el que los árboles, dispuestos en la imagen muy juntamente, sólo podrían desarrollarse si sus troncos no tuviesen las copas cortadas. De modo enteramente surrealista, otra especie forestal forma algo parecido a un conjunto de coronas de madera semejantes a pólipos. Algunos abetos verdes al fondo de la imagen refuerzan el contraste con el bosque muerto de los árboles de fronda en primer plano, con su follaje marrón del año anterior en el monte bajo.

Las minúsculas personas, que parecen enanos, sentadas en el banco y los niños que juegan junto a las raíces de un árbol, observados desde lo alto como vistos desde un escondite oculto, contribuyen a que surja la impresión de una fantasmal ausencia de vida propia de un cuento de hadas. El redondo cenador rosa en el claro y los entrelazados y luminosos caminos completan esta tendencia alienante.

Esta escena, tan poco primaveral y sólo condicionadamente paisajista, tiene un segundo título: *Parque Louisa*. Se trata de un terreno boscoso parecido a un parque entre Sachsenhausen y Niederrad, arrabales de Francfort que Beckmann conocía por sus paseos. Aún hoy día, este paraje es un conocido lugar de excursión al sur de la ciudad.



## 10. RETRATO DE MINNA BECKMANN-TUBE, 1924

Cuando este retrato fue pintado en el estudio de Francfort un año antes del divorcio del artista, Minna Beckmann-Tube (1881-1964) actuaba como cantante en la Ópera de Graz. Lo mismo que antes en Berlín, Beckmann la visitó repetidas veces en esa ciudad. En 1928, Minna regresó a Berlín instalándose en su casa de Hermsdorf; en los últimos días de la guerra se refugió en Gauting, donde se reuniría con su hijo. A lo largo de su vida, Max Beckmann mantuvo contactos con ella, aunque no volvieron a verse después de la emigración del pintor. En la postguerra estuvieron unidos por una intensa correspondencia epistolar.

En la lista de pinturas autógrafa del artista, el cuadro figuraba como *Retrato de mi mujer*. Ya en 1925 fue adquirido por el Museo Folkwang de Essen, siendo allí mismo incautado en 1937 como "arte degenerado". El coleccionista y marchante de arte de Beckmann consiguió hacerse con la obra en 1940 y la entregó, con una fundación, a su actual propietario.

Pese a una concepción punto menos que convencional del tema, la obra revela inmediatamente el grado de perfección conseguido. Ningún detalle distrae la atención del conjunto de la forma. Una silla de guardarropa y un espejo en que se refleja un pesado telón de escenario: el artista no necesita más para dotar a este retrato de su acabada presencia sensorial. Ataviada con un vestido de terciopelo negro sin mangas, Minna aparece sentada con gesto concentrado y pensativo, las piernas ligeramente cruzadas, el escote profundo, los brazos redondos y desnudos descansando uno sobre otro, presencia y ausencia a un mismo tiempo. El gris y negro son dominantes. El violeta, rosa, marrón y rojo salmón en el abanico vienen a sumarse como voces secundarias de acompañamiento.

El estilo de dibujo de sus primeros trabajos realizados en Francfort se había desarrollado simultáneamente en el ámbito de la obra gráfica sobre papel, técnica manejada preferentemente por Beckmann. Ahora pasan a un primer plano el portentoso dominio del colorido y una concepción pictórica de las cosas. La serena distancia con respecto al objeto visto en gran tamaño denota la maestría alcanzada por el artista.





## 11. DOBLE RETRATO EN CARNAVAL, 1925

Pocas semanas antes de que el pintor contrajera matrimonio con su segunda esposa realiza el doble retrato de Max y Mathilde Q. Beckmann en los meses de junio a agosto de 1925. Quappi, como la llamaba Beckmann, era la más joven de las hijas del pintor Friedrich August von Kaulbach. En Múnich y Viena, donde Beckmann la conoció en 1923 en casa de una amiga de ella, había estudiado canto. Tocaba el violín y, a diferencia de Beckmann, hablaba inglés. Dieciocho años más joven que él, supo asegurar con circunspección y clarividencia su camino común a lo largo de los años de éxito en el exilio, en Amsterdam y en Estados Unidos. A sus sorprendidos amigos, Beckmann la presentaba en el año en que se casaron en estos términos: *Fijándose más en ella, gana.*

Apenas nada de esto se aprecia en la imagen que el artista había titulado *Doble retrato mío y de Quappi*. No es un retrato de boda sino una tensa yuxtaposición de caracteres misántropos y melancólicos. La pareja aparece ante un cortinaje festoneado cuya rendija en forma de cuña muestra un fondo de profunda negrura. Él, en el papel del pierrot desamparado inspirado en el Gilles de Watteau, un arlequín con cigarrillo maquillado con colores claros, la mirada perdida. Ella, con gesto paralelo de las manos, tocada con sombrero de tres picos y luciendo un elegante vestido, resuelta a dominar al caballo pío. Un paso adelante. Quappi ha tomado la iniciativa protegiendo al arlequín pasivo y meditabundo contra las oscuras hendiduras de la vida.

En otro plano, Beckmann ya había pintado el doble retrato con su mujer de un modo parcialmente disonante al retratarse en 1909 con *Minkchen*, Minna Beckmann-Tube, ante un espejo dispuesto convenientemente.



## 12. PASEO MARÍTIMO EN SCHEVENINGEN, 1928

En 1928, Beckmann pintó en su estudio de Francfort seis paisajes de playa que guardan todos relación con las estancias estivales del pintor en la ciudad holandesa de Scheveningen, donde pasaba temporadas de descanso. La hilera de altas lámparas de arco que a lo largo de dos kilómetros jalonaban el paseo marítimo aparece todavía en viejas postales. Hacia el fondo, algunas edificaciones del puerto pesquero que se adentraban en el mar limitaban el horizonte.

Los motivos de Scheveningen encierran cierto desasosiego y una secreta tensión que los diferencian claramente de los convencionales paisajes de ocio. Beckmann combina en esta imagen, audazmente, dos perspectivas. Vista desde un plano ligeramente inferior, esboza en el lado izquierdo la mujer sentada en un automóvil mientras el espectador contempla a la derecha, desde un punto muy elevado, la nuca de un hombre con gorra de visera y a dos transeúntes. Los colores entre blanco, pardo y verde tienen un carácter lívido e irreal que comunica al conjunto -unido a los breves arcos y a la luz del agua, la calle y el atuendo de la mujer- una dimensión cuasi fantasmal.

En la transcripción de Quappi, de agosto de 1928, se da cuenta de una de las poesías irónicas de Beckmann titulada "Sueño en Scheveningen": *Solitarios ascensoristas / vociferan en el oscuro bosque / afilan sus tenedores / como largos dientes blancos / el tierno rosbif bailaba temblando / con la mostaza inglesa a través del atardecer / tostados con rosas nadaban juntos / en el estanque occidental-oriental / de caldo / sobre el horizonte sudoccidental del mar / los rasgos del sol ya eran muy crepusculares / el rosbif y la mostaza inglesa / ya nadie los veía.*



### 13. EL SOLDADO PERUANO QUIERE BEBER, 1929

Beckmann era muy aficionado a residir en lugares exclusivos. En ellos volvía a encontrarse con la sociedad que poblaba el *hall* del hotel Frankfurter Hof, donde le gustaba detenerse como observador entregado a la caza de especies humanas. También realizaba viajes de recreo a Rímini, Baden-Baden, París, St. Moritz y Abano para recobrar las fuerzas desgastadas por su permanente sobrecarga de trabajo, generalmente en compañía de su segunda esposa, Mathilde Q. Beckmann. Durante unas vacaciones en el invierno de 1928-29 en St. Moritz, descubrió en una orquesta de baile con indumentaria exótica a un clarinetista que le inspiró este cuadro, terminado en el estudio de Francfort el 27 de febrero de 1929.

El músico aparece retratado de medio cuerpo, en formato largo y estrecho que a Beckmann le gustaba utilizar, con el uniforme de soldado peruano tocado con gorra de visera y hombreras. El color de fondo rojo determina el colorido de la guerrera y del quepis. A estos colores vienen a añadirse festivamente el blanco y azul, el amarillo y negro. El tono bronceado de la cara y las manos refuerza el aire de máscara del soldado, que presenta la botella y el instrumento musical como si fueran piezas de su equipo militar. Las letras PULCE en la botella son de difícil interpretación. Leídas como "pulque" remitirían a una bebida mexicana fuertemente embriagadora elaborada con jugo de pita.



## 14. RETRATO DE MINNA BECKMANN-TUBE, 1930

Cinco años después de divorciarse de su primera esposa, Beckmann pintó este retrato en París. El lienzo permaneció en poder de Minna Beckmann-Tube hasta su muerte, acaecida en 1964. El gran formato y la excelente calidad de la factura sugieren que Beckmann concedía al tema un alto rango y que estaba totalmente seguro de sus recursos artísticos y del dominio de los mismos.

Desde mediados los años veinte viajaba regularmente a París, donde sus estancias se prolongaban durante semanas y meses. Las pinturas producidas en París las signaba ufanamente con la letra P. Amigos y marchantes de arte se esforzaban en darle a conocer en la capital de Francia y abrir paso a su arte. El artista se veía confrontado con su "rival", Picasso, y buscaba en su pintura un modo para enfrentarse al reto del colorista Matisse.

El magistral retrato informa también sobre estos extremos. Lo que recuerda a Matisse es el predominio de extensas superficies en su estructura, el decorado de papel pintado, la reducción del colorido a blanco, azul y amarillo y también, de modo especial, el empleo formal de arabescos. Los elementos cubistas en la imagen, el uso de distintas perspectivas -visibles en las vistas frontal y lateral del sillón- y la seguridad en la concepción del espacio recuerdan a Picasso. Beckmann se siente ahora igual a ambos pintores.



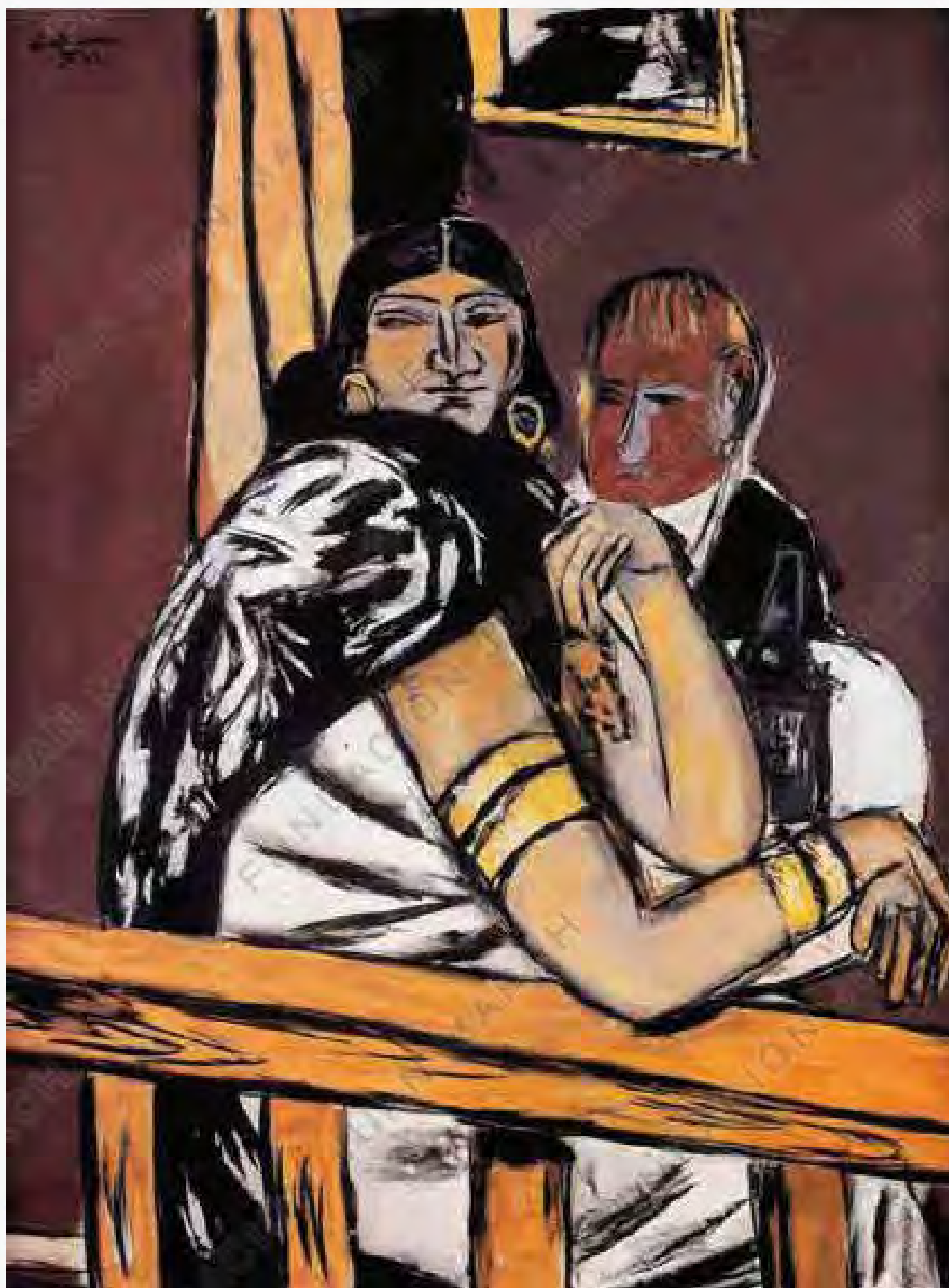


## 15. GITANA II. ILONKA, 1932

En un retrato dibujado con carboncillo negro que representa a la retratada de perfil, Beckmann había anotado en el margen izquierdo de la hoja "Ilonka Wien 12.10.31". Por esta razón, en el subtítulo del retrato figura el nombre Ilonka. En un salón de baile de Viena donde salía a escena, la gitana, sentada en un palco, había atraído la atención de Beckmann. Quappi recuerda que mientras dibujaba, aquélla se le acercó inesperadamente y le espetó: "¿Dónde está mi retrato?"

En su amplia concepción marcada por espaciosas superficies, la inusual imagen es mucho más que un retrato individualizado. Ilonka aparece sentada tras el antepecho del palco y su actitud es la de una sirena que observa. El mantón cubre su hombro como el ala de un pájaro. El brazo desnudo, adornado con pulseras, sobre la balaustrada de madera sólo transitoriamente está en reposo. Las robustas manos tienen forma de garras prensoras. Desde los ojos entornados de su cabeza viril proyecta su mirada de cazadora. Como figura complementaria en claroscuro, pero inexpresiva, aparece el acompañante. Sólo el pintor, que la está observando con la misma penetrante atención, tiene igual sensibilidad para una pasión que rompe el marco de un local nocturno de clase media adentrándose en espacios mitológicos.

Con ocasión de una improvisada exposición de sus cuadros en la postguerra en el Stedelijk Museum de Amsterdam, Beckmann anotó en su diario, el 11 de octubre de 1945: *Con Berger en el Stedelijk Museum. Hermosas las creaciones de Van Gogh, pero también mi Gitana.*



## 16. PAISAJE CON LEÑADORES (GRAN PAISAJE TORMENTOSO), 1932

Entre 1929 y 1932, Beckmann contaba con un estudio en París además de su domicilio de Francfort. No siempre es posible determinar en cuál de los dos lugares fueron realizadas las obras creadas en esos años, cuando no consta en las mismas ninguna indicación al respecto de manos del artista. El *Gran paisaje tormentoso* también era conocido como *Paisaje con leñadores* y estaba expuesto como préstamo, desde finales de 1932 hasta agosto de 1933, en la Sala Beckmann de la Nationalgalerie, en el que fuera Kronprinzenpalais en Berlín. Las obras de arte moderno que se mostraban allí fueron retiradas por los nacionalsocialistas. También los cuadros de Beckmann fueron incluidos en las listas del "arte degenerado alemán". En 1950 el cuadro fue expuesto, como préstamo procedente de la colección de su agente Günther Franke, en la Bienal de Venecia conjuntamente con otras trece pinturas suyas, siendo galardonado con el Premio Conte Volpi.

En el dramático paisaje, un grupo de árboles unidos por sus copas ha soportado el vendaval sin sufrir daños. Una escalera blanca sobredimensionada está apoyada en esos árboles. A la derecha, un tronco de grandes dimensiones con poderosas ramas en forma de pulpo ha sido derribado violentamente aprisionando bajo su mole a un hombre -un leñador- con el rostro extrañamente oculto. En el cielo aparece sobre este paisaje un pesado nubarrón. La luz que incide a raudales lateralmente da aún más relieve al ambiente bochornoso y siniestro y a este escenario de pesadilla sin remedio posible.



## 17. EL PECECILLO, 1933

El cuadro se titula también *El pequeño siluro*. Aproximadamente en el mismo formato Beckmann había pintado cuatro años antes el *Siluro*, un imponente ejemplar de esta especie predadora que ha quedado preso en la red del hombre retratado y es presentado por éste, agresivamente, a las asustadas mujeres. Esta misma picante escena la repite el pintor con el pez pequeño. La intención de seducir es manifiesta aunque no de modo vehemente como en la versión anterior, sino insinuatamente. El grupo de tres personas queda perfectamente encuadrado en su juego de roles, que tiene carácter burlesco. El ofrecimiento demostrativo oculta en un segundo plano de ideas el escepticismo beckmanniano de los seres humanos aherrojados por la lucha entre sexos; los "miserables esclavos", como los llama en este contexto. Para esta temática, sus escenarios preferidos eran las playas y los balnearios de moda. La luz mediterránea y el fuerte colorido complementario de la imagen sitúan a ésta en la tradición mitológica.

Con su segunda y joven esposa Beckmann frecuentó repetidas veces las playas de Italia. En la vivienda del matrimonio en Francfort, Quappi tenía un acuario que, además de un pez dorado, contenía un siluro enano.

*El pececillo* fue adquirido en 1933 por el Museo de Arte Moderno de París, cuando Beckmann luchaba todavía enfáticamente por su aceptación en la capital francesa, propiciada clara y decididamente por el crítico Philippe Soupault con la misma vehemencia con que defendía a Marlene Dietrich.



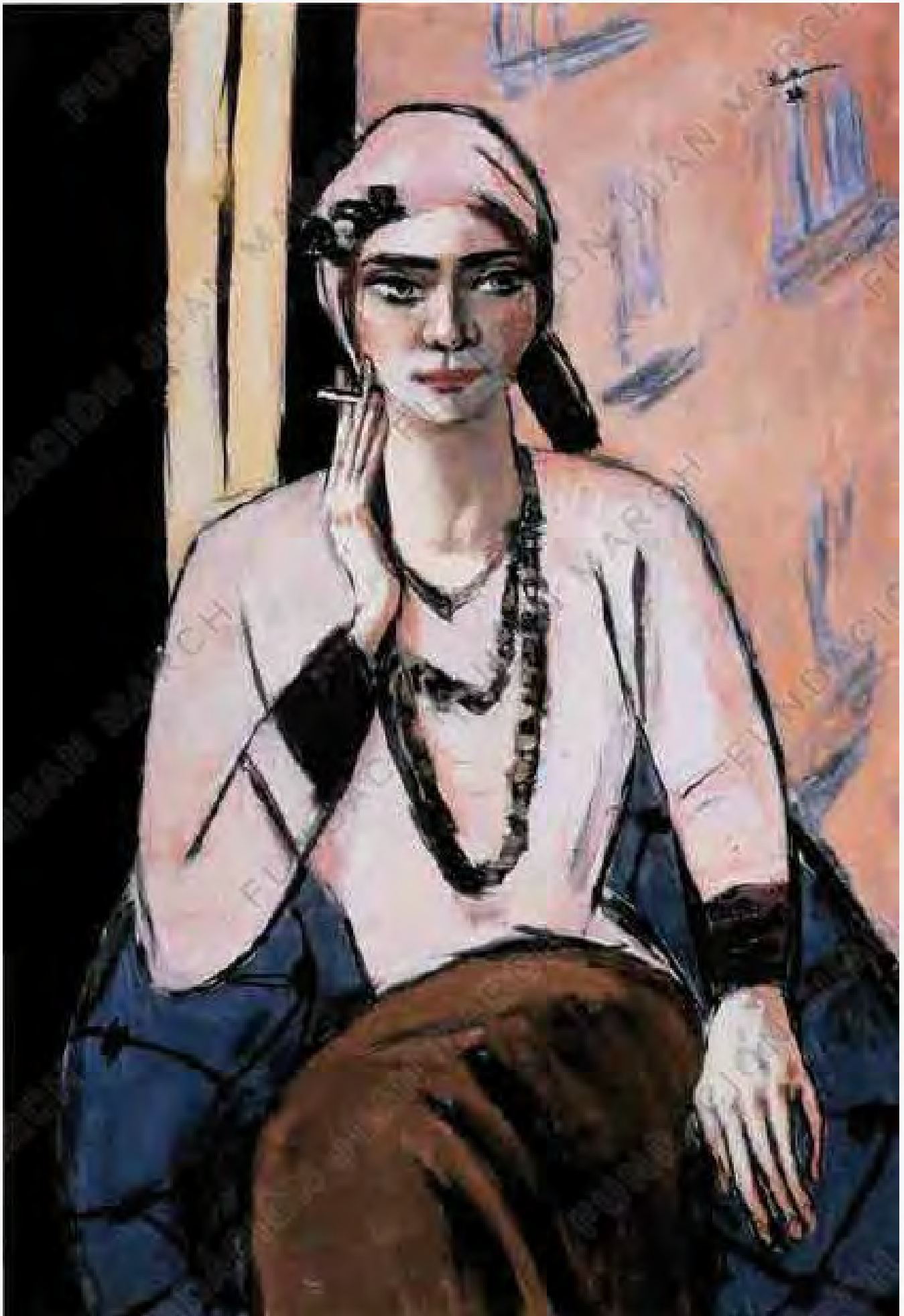
## 18. QUAPPI CON SUÉTER ROSA, 1932-34

Mathilde Q. Beckmann escribía en 1963 sobre esta imagen: *A veces, una prenda de vestir inspiraba a Max Beckmann un retrato mío... Para este cuadro fue un suéter rosa entrettejido de gris acero e hilo metálico y el sombrero realizado con el mismo material. Recuerdo perfectamente que el retrato lo pintó en Francfort. El suéter y el sombrero los compré en una tienda cerca del hotel Frankfurter Hof y de inmediato pintó el cuadro.*

Hay noticias de que una foto de este retrato realizado en 1932 y firmado por el pintor se encontraba en poder de Stephan Lackner. En Berlín volvió a examinarlo detenidamente retocando algunas partes de los labios y la cabeza; quizá también el fondo. Hecho esto, estampó sobre la firma primitiva, todavía reconocible, otra nueva, fechándolo en 1934.

Entre los muchos retratos de Quappi, éste es de los "mundanos". En los fríos colores rosa, azul, marrón, violeta y negro, al igual que en la altiva postura de la figura sentada, se trasluce el estudio de las representaciones femeninas de Matisse. El cigarrillo y los dedos excesivamente largos de las grandes manos acentúan la irradiación erótica de la retratada.





## 19. QUAPPI CON LORO, 1936

Escena íntima en la vivienda de los Beckmann en Berlín, en el barrio del Tiergarten. Quappi aparece sentada en un diván vistiendo una bata verde, las piernas replegadas hacia el cuerpo, los pies descalzos en zapatillas de color azul claro y con una almohada listada a su lado. Los Beckmann poseían en Berlín un loro verde y rojo, constituyendo esta imagen el motivo del retrato, centrado enteramente sobre la fría calidad del color. Es un cuadro en el que existe una relación enigmática y ambivalente entre la mujer y el pájaro: la mujer observa al pájaro de plumaje verde sentado en su muñeca derecha, brindándole con la mano izquierda una manzana roja. El marco recortado en la pared, el fondo dividido entre sendas áreas, negra y amarilla, y la manta que cubre el diván, moteada como la piel de un animal, crean fuertes tensiones en la aparentemente ingenua escena hogareña, cuyo aire erótico resulta reforzado por el ensimismamiento de Quappi con la atención fija en el ave.

El loro y otras aves exóticas similares aparecen una y otra vez en imágenes que apuntan hacia una especial significación alegórica o mitológica, donde los inmanentes mensajes de libertad y cautiverio están muy próximos entre sí.

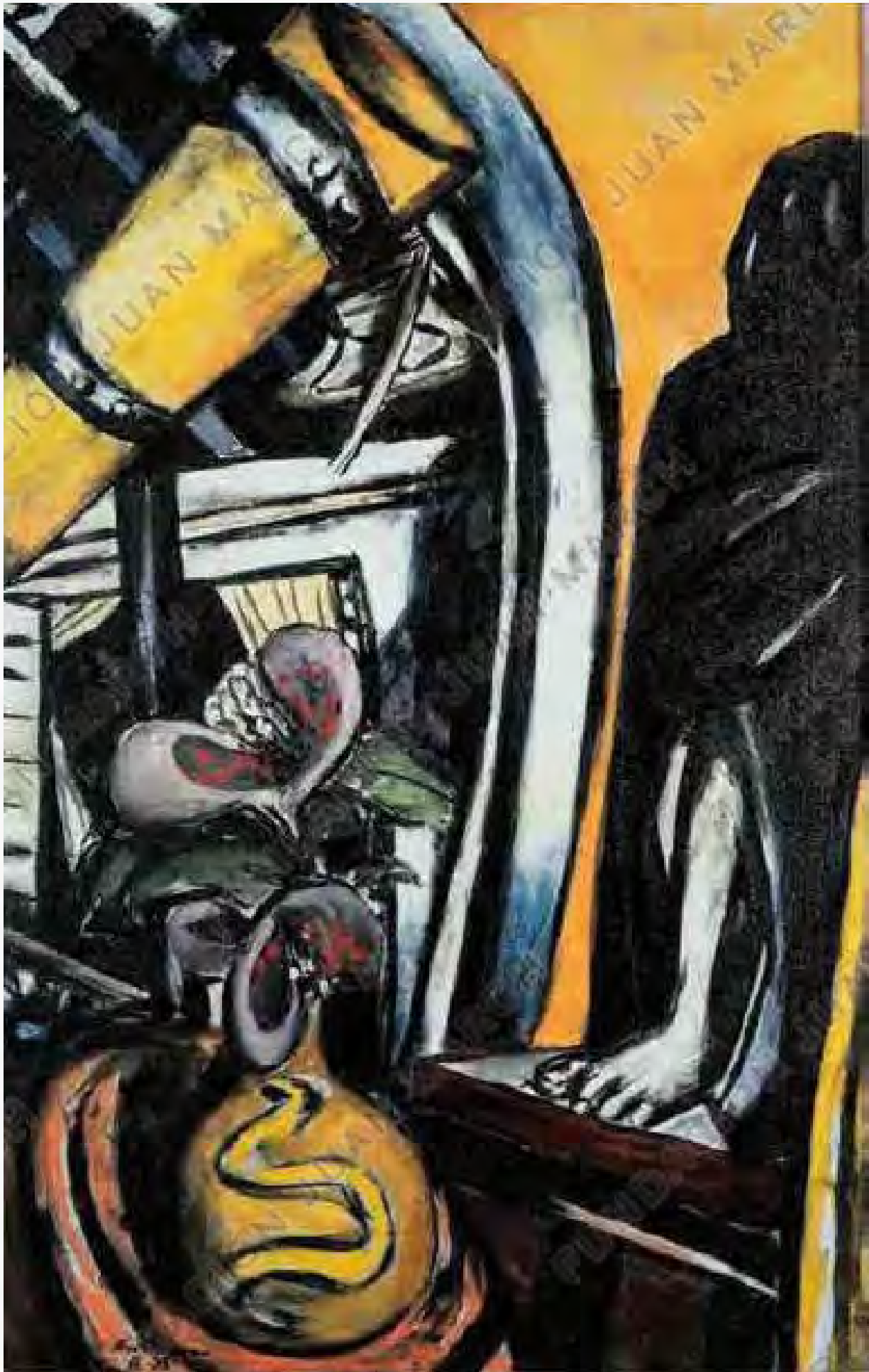


## 20. TALLER (NOCTURNO), 1931-38

En un espacio angosto parecido a un camarote y que sólo aparece fragmentariamente, recordando el interior de un carromato de circo, aparecen apretadamente varios objetos de gran tamaño sobredimensionados. Por el lado izquierdo asoma la parte delantera de un telescopio. A la derecha, sobre una mesa de modelar está colocada una figura de aire siniestro totalmente cubierta. En primer plano aparece la exuberante flor de una orquídea metida en un jarrón panzudo decorado con una serpiente. Mirando hacia el fondo de la imagen aparece bajo el negro varillaje del techo abombado, que recuerda la abertura de un planetario, una ventana con su nítido marco rectangular. Detrás de un cristal negro se perfilan dos cabezas semejantes a calaveras.

Los objetos representados tienen distintos significados y están concebidos en clave, como era costumbre del artista. Interpretaciones unívocas no llevan a ninguna parte. La figura embozada debe su presencia a los trabajos escultóricos de Beckmann iniciados pocos años antes. El telescopio es un recurso para explorar lo infinito y desconocido. En su "Teoría de la Pintura", Beckmann escribe: *Lo que pretendo mostrar en mi trabajo es la idea que se oculta tras la llamada realidad. Trato de encontrar el puente que conduce desde lo visible a lo invisible, como el célebre cabalista que dijo en cierta ocasión: "Si se quiere comprender lo invisible hay que penetrar lo más profundamente que se pueda en lo visible."*

De la primera versión de esta pintura, de 1931, se aprecian todavía los restos de una firma sobrepintada en el ángulo inferior izquierdo. En Amsterdam, la imagen fue retocada en 1938 y firmada de nuevo.



## 21. BODEGÓN CON BUDA Y CON BOTELLA INCLINADA DE AGUARDIENTE, 1939

En la repisa de una chimenea, en uno de sus lados, están yuxtapuestas la sesgada botella de aguardiente, especie de porrón, y la enigmática efigie de un Buda como si se tratara de una constelación predeterminada. Dos candiles antiguos completan este bodegón. Un gran espejo enmarcado pomposamente se apoya sobre la chimenea. En su oscuro cristal se reflejan, en cálidos tonos rojizos, un perfil de mujer y la pantalla de una lámpara eléctrica que ilumina parcialmente el anticuado salón recargado de adornos en que nos encontramos con el pintor. Con pinceladas rápidas están trazados el veteado del mármol y el dibujo del papel pintado. Delante del impenetrable Buda y del transparente frasco pende un ejemplar del diario *Paris Soir*, cuyos titulares invertidos pueden leerse ante el hueco de la chimenea. Las palabras, según parece, hacen referencia al momento -más aún a la crepuscular política de Europa en vísperas de la guerra- y al imperio de la violencia, cuyos presagios se van acumulando.

Beckmann empezó a pintar este bodegón el otoño de 1938 en París y lo terminó allí durante su última estancia en junio de 1939.



## 22. GUERRERO Y MUJER-PÁJARO, 1939

Este cuadro, realizado junto con otros durante el invierno de 1939 en París, donde Beckmann había alquilado durante algunos meses una vivienda, quedando depositado allí durante la guerra, fue firmado en el último año de vida del pintor en Mills College en 1950, siendo fechado erróneamente en 1937.

La figura del guerrero domina la superficie de la imagen, a la que, de arriba a abajo, llena en toda su extensión con su paso decidido y porfiado. A su izquierda le acompaña una oscura figura femenina cubierta por un velo que lleva la espada del personaje. En su camino le sale al encuentro la rubia mujer-pájaro con su séquito de dos extrañas figuras masculinas. Para el enigmático encuentro entre el guerrero armado y la mujer ataviada con traje de plumas y aire de sirena, Beckmann recurre intencionadamente a temas de la mitología griega. Lo que está en juego son cuestiones relacionadas con el hado, para cuya representación el pintor se servía preferentemente de encarnaciones clásicas. Su trabajo en el "Teatro del Mundo" de los trípticos anticipa el camino emprendido.

La situación personal de Beckmann como emigrante en Amsterdam, con un estudio provisional en París, era particularmente insegura en el año del estallido de la guerra. El futuro lo veía sombrío. En su diario, que reinicia en 1940, él mismo se infunde valor para seguir viviendo en las circunstancias más adversas. *¿Para qué azote y espanto o para qué alegría y méritos me ha reservado mi propio karma? Una cosa es segura: el orgullo y la aflicción frente a los poderes desconocidos no cesarán aunque sobrevenga lo peor de lo peor. Durante toda mi vida me he esforzado en devenir una especie de "yo mismo", y de esto no me apartaré...* (4 de mayo de 1940).





23. GRAN PAISAJE DE LA COSTA AZUL, 1940



En la primavera de 1939, Beckmann hizo un breve viaje a la Costa Azul visitando Monte Carlo y Menton. Algunos de sus, cromáticamente, más hermosos motivos de esta región surgieron en los años siguientes en su estudio de Amsterdam, pintados de memoria cuando el artista ya no podía desplazarse al mediodía. A su amigo el coleccionista Stephan Lackner le escribía el 26 de abril de 1939 desde París: *Cap Martin me ha sentado maravillosamente, dando nuevos colores a todos mis nervios e ideas. He descubierto cosas enteramente nuevas y necesitaré veinte años para poder plasmar todo esto.*

El mayor cuadro de esta serie muestra una vista del mar tal como el pintor lo amaba, reproduciendo con colores claros finamente aplicados la vastedad del horizonte impregnada de luz. La balaustrada en primer plano marca la distancia frente al panorama decorado con escarpados acantilados y flora meridional. Las letras en el periódico doblado sobre la barandilla es probable que correspondan a LE TEM(PS), referencia utilizada por Beckmann una y otra vez a circunstancias personales de su vida que él inscribía en una comparación temporal metafórica.



## 24. AUTORRETRATO CON VISILLO VERDE, 1940

Retrato extraño y alienante pintado con unos pocos colores oscuros de los que destacan lívidamente las partes claras. Ante un fondo distribuido inquietamente con ventana y visillo, Beckmann, como haciendo mutis, reposa la mirada un instante en el espectador. El contraluz y la luz lateral provocan a primera vista una irritante vaguedad en la expresión intensificada por la cabeza, sorprendentemente estrecha, asentada sobre la ancha espalda opuesta al espectador. La cara está modelada en forma de máscara a través de la cual nos miran los ojos del pintor. El color azul en el cuello y occipucio refuerza la impresión de retraimiento y ensimismamiento que Beckmann provoca sugestivamente con esta imagen.

El anterior autorretrato se remontaba a dos años atrás. El presente es la primera reanudación de este método de autoanálisis después del estallido de la segunda guerra mundial y la irrupción de las tropas alemanas en Holanda. Beckmann quemó sus diarios y escribió el sábado, día 4 de mayo de 1940: *Comienzo este nuevo cuaderno en estado de completa incertidumbre sobre mi existencia y la condición de nuestro planeta...*

A juzgar por los *pentimenti* existentes, Beckmann comenzó a pintar este cuadro como retrato frontal. El cambio respondía a su estado de ánimo, perfectamente justificado ante su situación como emigrante en un país ocupado.

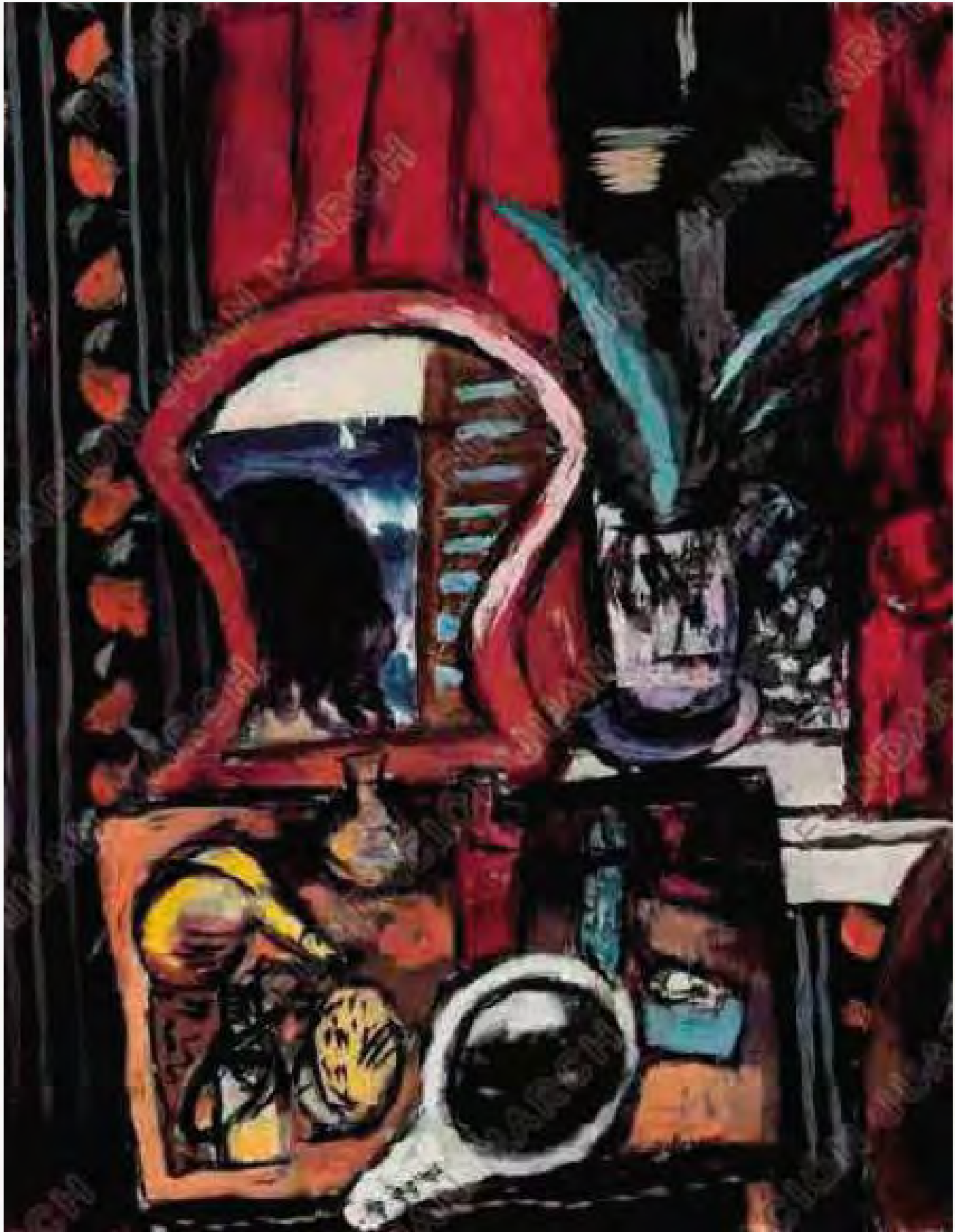
El cuadro está dedicado de su puño y letra a su hijo, el Dr. Peter Beckmann (1908-1990), que en aquel entonces, como médico de la aviación alemana, tenía facilidad para visitar a su padre en Amsterdam y transportar en un vehículo algunos de sus cuadros a Alemania.



## 25. BODEGÓN CON TOCADOR, 1940

Con el traslado de la residencia de Beckmann a Amsterdam en 1937 comienzan los once años de exilio que no terminarían hasta 1947, al ser llamado a la Art School de la Universidad Washington, en St. Louis. A pesar de la estrechez de su vivienda y de las precarias condiciones de trabajo junto al Rokín, surgieron casi 240 pinturas, entre ellas no menos de seis de los diez trípticos. La forzada permanencia en su residencia hizo posible un intenso ritmo de trabajo. Son años de introspección. El motivo de la ventana adquiere significado de símbolo de libertad al estar abierta, y de cautiverio estando cerrada.

Como un gran ojo de cerradura, el espejo sobre el tocador permite una vista recortada del anchuroso mar adornado de veleros y penachos de espuma, máxima imagen de una vida en libertad. Junto a la contraventana abierta aparece una mujer, de la que vemos su cabeza como si estuviéramos situados detrás de ella. La afortunada sugerencia encuentra su contrapunto en la habitación real con la ventana cerrada y ennegrecida, las afiladas hojas falciformes de la planta de maceta delante de aquélla, el deslustrado espejo de mano sobre el tocador, así como otros utensilios de uso diario. Beckmann no volverá a ver su amado Mediterráneo hasta la primavera de 1947.



## 26. TANGO (RUMBA), 1941

Antes de que el cuadro de una pareja de baile pasara en 1957 a engrosar las colecciones del Museo Wallraf-Richartz de Colonia, perteneció a amigos íntimos y protectores del artista. Fue terminado el 5 de noviembre de 1941 y, transportado desde Amsterdam a Múnich, pasó de inmediato a manos de Günther Franke, el eficaz y fiable marchante de Beckmann en Alemania, quien le representaba incluso después de que el artista fuera proscrito por los nacionalsocialistas, mostrando y vendiendo en su galería obras de aquél. El hijo del pintor, el médico Dr. Peter Beckmann, logró en varias ocasiones llevar pinturas desde el estudio a Alemania pasándolas por la aduana y otros controles. La difícil situación económica de Beckmann convertía este tipo de transacciones en apremiante necesidad.

De la galería Günther Franke, el cuadro fue adquirido hacia 1942 por Georg Hartmann en Francfort, quien durante la guerra encargó al artista ilustraciones para el "Apocalipsis" y "Fausto II". Después de la muerte de Hartmann en 1954, el cuadro, a título de legado, pasó a ser propiedad de Lilly von Schnitzler-Mallinckrodt, la coleccionista de Beckmann en sus días de Francfort. A este respecto escribió: ... *el cuadro Tango, el baile de una pareja mexicana..., me ha sido regalado... en prenda de la compenetración que existe entre nosotros y para incorporarlo a un conjunto de obras de Beckmann.*





## 27. BAILARINAS EN NEGRO Y AMARILLO, 1943

Ya el título remite a los colores dominantes: negro y amarillo. Ambos ocupan un lugar preferente en la paleta de Beckmann, y en su obra tardía los emplea a menudo con estridentes contrastes. Esto es particularmente así en sus interiores, como, por ejemplo, en el fondo del *Doble retrato*, 1941, y cuando Beckmann representa a artistas de variedades en salas con luz artificial. Otro título del cuadro de las bailarinas reza *Cabareteras*. Estos motivos los descubría Beckmann en los pocos bares y clubes nocturnos que durante la guerra permanecían abiertos en Amsterdam, del mismo modo que gustaba de frecuentar los grandes restaurantes que quedaban.

El 28 de mayo de 1943 el cuadro fue esbozado junto a otros dos en el estudio y terminado el 27 de octubre de aquel mismo año. *Las dos bailarinas, retocadas a fondo...*, se lee en el diario.



## 28. QUAPPI EN AZUL Y GRIS, 1944

De los 13 retratos de Quappi, en nada menos que cinco el color azul se menciona en el título. Es el color que predomina en sus retratos desde la temprana versión de 1926, cuando Beckmann dotó a toda la imagen de un fondo azul. También en este cuadro Quappi es presentada de modo rigurosamente frontal ante el espectador, sosegada y con cierto aire de superioridad, sosteniendo en sus manos un libro cuyo contenido, desconocido, es probable que guarde relación con su expresión a la vez grave y serena. Las blancas tapas de aquél, las mangas rasgadas y el blanco encaje del escote, el collar y el blanco de la toca guardan muy estrecha relación con la visión que Beckmann tiene de su modelo, que, debido al recurso pictórico del marco que corta la imagen, parece cercano en la parte inferior de la misma, pese a lo cual la figura se mantiene muy distante. Un ramo de grandes írides junto al hombro de Quappi se asemeja al atributo de una santa y parece tener una función interpretativa. Sus colores constituyen una transición hacia los transparentes tonos grises, verdes y marrones de las áreas contiguas, que hacen que el frío azul del vestido aparezca como desplazado al primer plano de la imagen.

Beckmann pintó este retrato trabajando esforzadamente entre agosto y octubre de 1944, *pese al estruendo de los aviones y el bombardeo de Nimega...*, como escribe en el diario el 20 de septiembre. El continuado interés de Beckmann -compartido con Quappi- por la gnosis y la filosofía oriental no es ajeno a este retrato.

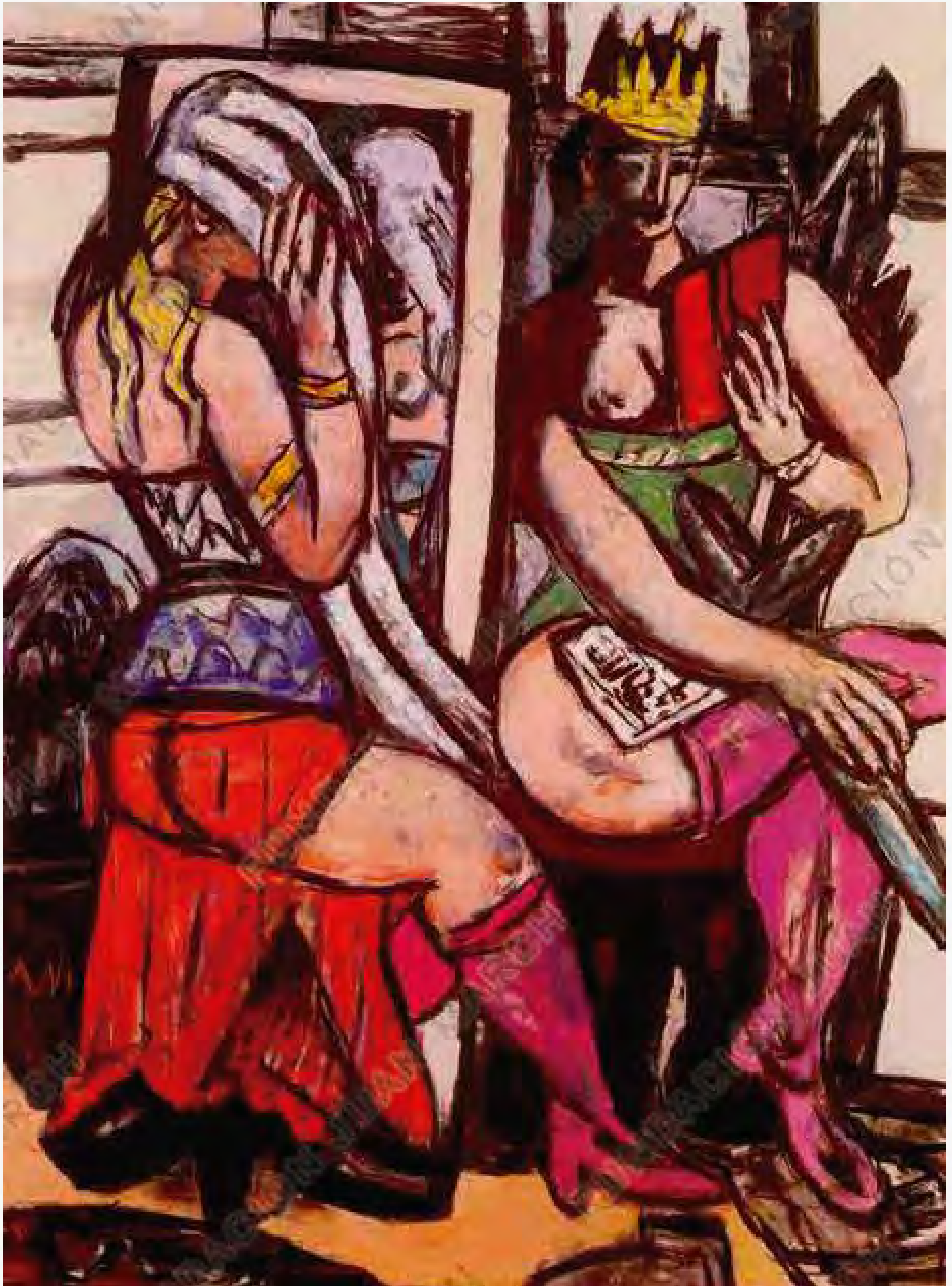


## 29. DOS ACTRICES EN EL VESTUARIO, 1946

En un lapso de tiempo extraordinariamente breve, Beckmann pinta este cuadro comparativamente grande sin que se aprecien cambios ni retoques posteriores. Con fecha 12 de octubre de 1946 anota en su diario: *Terminado las Actrices en el vestuario después de 4 a 5 horas de intenso trabajo. He ido muy deprisa en sólo cuatro sesiones.* Este modo de trabajar rápido se percibe claramente y responde en gran medida a su manera de pintar en la edad más avanzada. Sobre el lienzo imprimado, la composición se prepara en todos sus elementos esenciales con trazos generalmente negros que, en este caso, se aprecian en la trama de líneas del guardarropa y en los contornos corporales de las actrices. Con gran seguridad, el pintor ha dispuesto la forma como están sentadas diagonalmente, una frente a la otra. Para recalcar el carácter dramático de la escena, Beckmann introduce en la imagen el espejo.

Los colores están aplicados a las partes a que corresponden con ligereza y sin mezclar, deslindados como colores locales de las áreas y los contornos negros, dejando que casi en todo el cuadro se trasluzca el fondo. De la intimidad sensual del interior se apodera, así, un desasosiego cambiante que es acentuado por los evocadores accesorios y los oscuros campos sombreados que recuerdan siluetas recortadas. Beckmann expresó en breves palabras la intención de esta imagen y la dialéctica de su contenido cuando, al recibir la noticia de su venta el 20 de mayo de 1946, anota en el diario: *Dos actrices preparándose para salir a escena.*

El cuadro fue adquirido por Morton D. May (1914-1983), propietario de una cadena de grandes almacenes en St. Louis, constituyendo la base de la mayor colección particular de pinturas de Beckmann, que más tarde sería legada al Saint Louis Art Museum. Con cuarenta pinturas, este museo posee hoy día el mayor acervo de cuadros del artista a escala mundial.



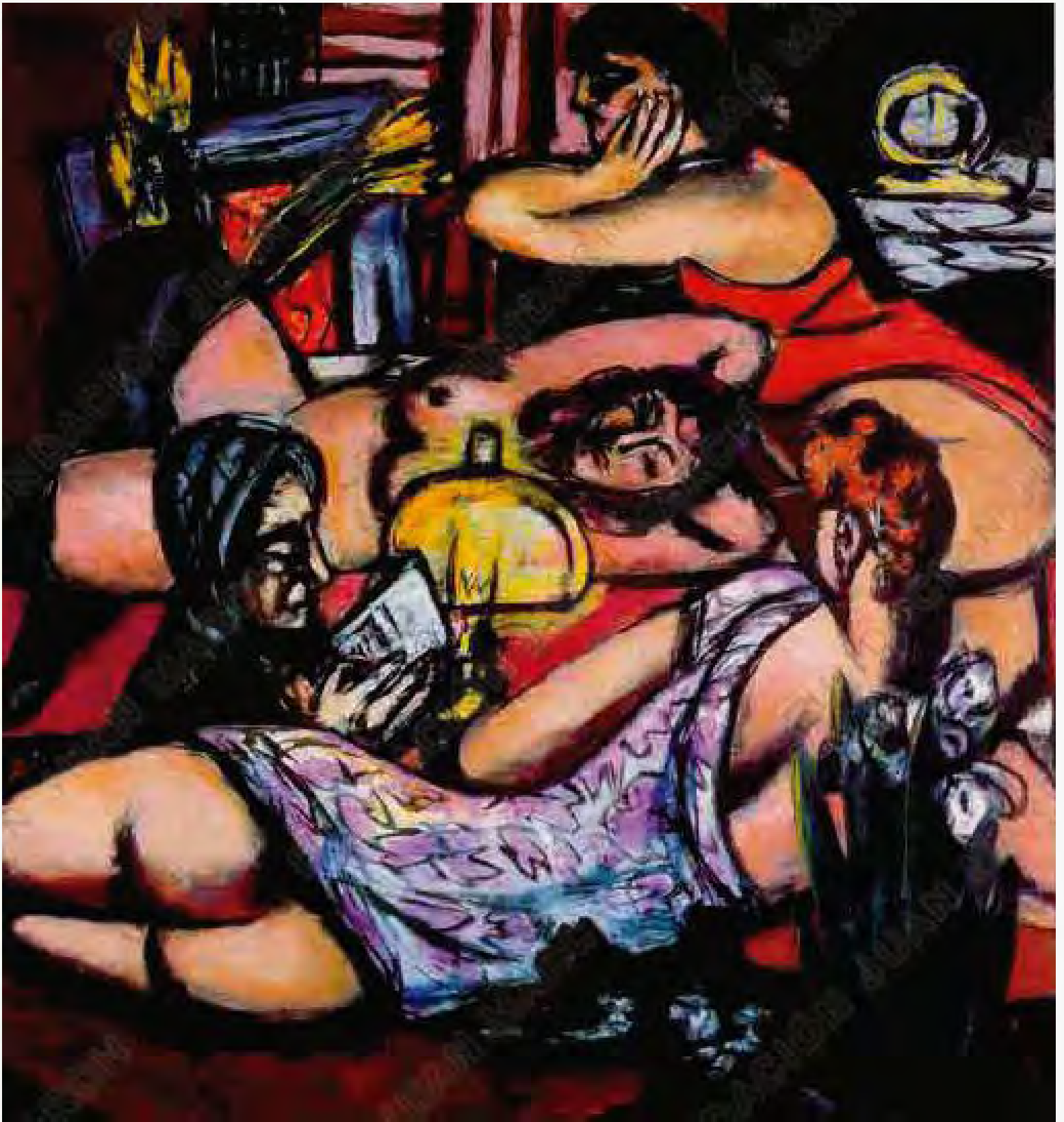
### 30. INTERIOR CON MUCHACHAS (SIESTA), 1947

Como era costumbre en él, también en lo concerniente a este cuadro Beckmann no hizo ningún comentario ni indicación relativos a su significado o motivo, dejando por entero al capricho del espectador cavilar sobre el significado de su contenido. También le deja a solas con el título de la imagen. *Interior con muchachas* constituye en cierto modo una descripción *light* de la escena representada, cuyo subtítulo, *Siesta*, refleja de modo bastante más preciso el ambiente de ese interior. Siete veces menciona el pintor en su diario, entre el 23 de octubre de 1946 y el 9 de mayo de 1947, que está trabajando en este lienzo. También en estas menciones y con relación a las tres figuras principales se refiere como *Interior con muchachas*.

A la luz rojiza de un burdel, tres mujeres semidesnudas reposan en diferentes posturas mientras en medio de ellas, al resplandor de la lámpara de petróleo en el centro de la imagen, una vieja vestida de oscuro y con la cabeza cubierta por una bufanda o pañuelo lee un libro. Un pequeño gato negro aparece en primer plano. Dos ramos de tulipanes dispuestos diagonalmente y un espejo con reflejos rojos constituyen los únicos decorados. La contraventana está cerrada. Lo único que, intencionadamente, queda libre es la vista de un fondo no localizable, ante el cual un reloj señala lo efímero del tiempo.

Pese a su sensual abandono, las mujeres son cautivas de su autocontemplación; además están sometidas a la vigilancia de la vieja que, con el libro, tiene un poder fatídico sobre ellas. Encadenadas al mundo del instinto y el vicio, estimulan con sus relajadas posturas la fantasía del pintor, que se siente, a la vez, amenazado y atraído por ellas, un Ulises confrontado con la visión de las sirenas modernas.





### 31. DOS DAMAS EN EL HOTEL AL BORDE DEL MAR, 1947

El cuadro se conoce también con el título holandés: *Huis ter Duin* (*La casa en la duna*). Se trata de un conocido hotel en la playa de Noordwijk, donde Beckmann se alojó del 4 al 9 de septiembre de 1946: ... *tenía tanta necesidad de relajarme que el miércoles cogí el coche como quien huye de Amsterdam...*, reza una anotación del diario fechada el 9 de septiembre. Al día siguiente inicia el trabajo con varios esbozos para esta obra, que quedaría terminada definitivamente el 9 de mayo de 1947. Es probable que, ya en una fecha anterior, firmara el cuadro asignándole el año 1946.

Ante las ventanas de la terraza del hotel, separadas por macizas jambas, dos mujeres están sentadas junto a una mesa; desplazada hacia el centro de la imagen, una joven hermosa; en el borde derecho, semioculta por la camarera, una señora de edad en actitud rígida. La cabeza de un hombre, también de perfil, que pasa por delante de la terraza se aleja hacia la izquierda. La sencilla dramaturgia de esta pieza con cuatro personajes está cargada de inexplicable tensión. El mar, que se ve a través de todo el ancho de los ventanales cubierto de crestas de espuma, casi rebasa con su alto horizonte las cabezas de los personajes. Su presencia domina el enmudecido diálogo entre las dos mujeres. Una agitada y artificial calma precede a algo inesperado. Para este estado cuidadosamente equilibrado, el pintor emplea los colores complementarios amarillo y violeta, rojo y verde.

El día en que abandona el hotel anota en su diario: *En todo caso he tenido algunas experiencias...*



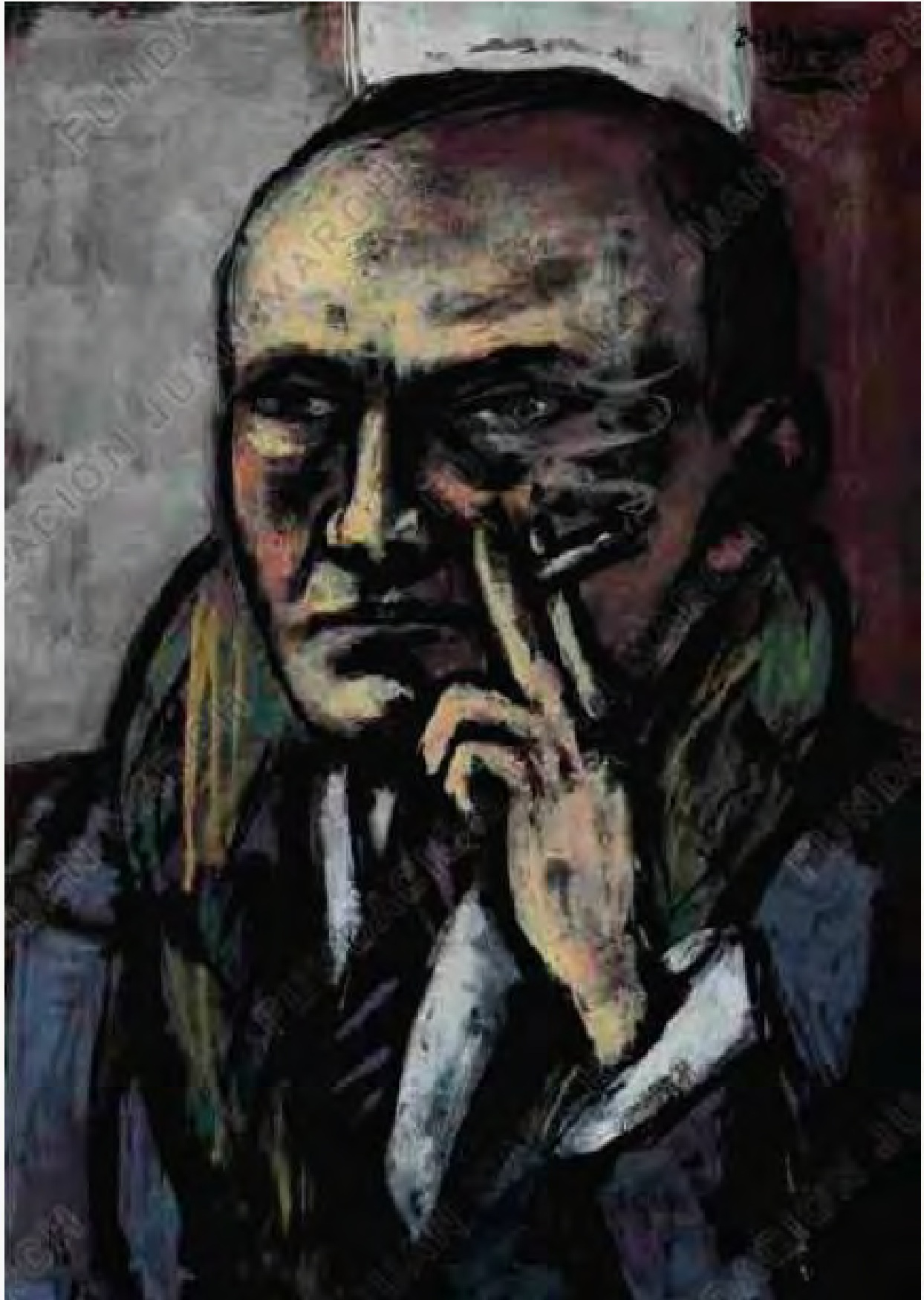
## 32. AUTORRETRATO CON CIGARRILLO, 1947

Poco después de su llegada a St. Louis, Beckmann comienza a trabajar en el primero de los tres autorretratos realizados en América. El último, pintado en Amsterdam, que lo muestra ante el caballete, lo pintó dos años antes. Lo que Beckmann contempla ahora es el Nuevo Continente. Sobre la verde bufanda alzada, en la que la cabeza aparece como retraída, el color se escurre como churretes de yema derramada. El pintor, que en América se califica a sí mismo de *oldfashioned*, vuelve a la docencia como veinte años antes en Francfort. Pero sus jóvenes alumnos se crían en el mundo no figurativo del arte informal y del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York. ¿Qué más les puede enseñar?

Sobre esto nos informa el retrato. La estrecha mano con el cigarrillo señala demostrativamente el ojo en un gesto de apariencia ritual. La boca cerrada resulta despejada. Los ojos, como es frecuente en Beckmann, parecen rasgados por forzar la vista. Así lo indican los dos dedos que sostienen el cigarrillo: ... *tengo que buscar la verdad con los ojos. Y recalco que, sobre todo, con los ojos, porque nada sería más ridículo y fútil que una visión cerebral del mundo sin el desatado furor de los sentidos...*, manifestó en 1938 en su conferencia de Londres.

Y así trabajó también en América. El rostro del artista se superpone libremente al color del fondo pardo rojizo. A través de los ojos oscuros, este rostro hace notar su presencia hasta en la misma superficie. En torno a la cabeza, el artista ha aplicado colores de fondo más claros que contribuyen a la transparencia de la expresión, a la "mirada profunda".

El 13 de octubre de 1947 encontramos esta anotación en el diario: *Día pacífico. Retoques. Autorretrato con papagayo...* Tal es el comienzo del cuadro. Hasta entrada noviembre menciona al pájaro. Pocos días después éste quedó eliminado y, en cambio, el cigarrillo se incorpora a la imagen. Beckmann modificó muchos de sus cuadros radicalmente raspando el color. Pero no olvidó a la misteriosa ave, que en su último tríptico se posa en la mano del joven argonauta.



### 33. HOMBRE CAYENDO AL VACÍO, 1950

Después de la muerte de Beckmann, su viuda escribió en marzo de 1951 a un amigo en Múnich sobre este cuadro, terminado justamente un año antes, facilitando algunas claves para la interpretación de su contenido en el sentido que Beckmann tal vez quiso que fuera comprendido: *El cuadro Falling man no representa a Ícaro sino al hombre condenado a precipitarse sobre la Tierra y a vivir en ella -en la Tierra con sus horrores y bellezas- arrojado de la nave de ensueño en que los ángeles siguen navegando. La reencarnación del hombre interesaba a Max y Quappi Beckmann particularmente desde los años de Amsterdam, cuando ambos empezaron a estudiar más de cerca las religiones de la India, especialmente el hinduismo. Beckmann regaló el cuadro a su esposa nada más terminarlo. En su vivienda neoyorquina ocupaba siempre un lugar céntrico, en cierto modo un icono de la filosofía pictográfica tardía del pintor.*

La concepción es simple y a primera vista casi ilustrativa. El cuerpo musculoso del hombre, envuelto en un paño verde, se precipita de cabeza en el abismo con el gesto apartado del espectador. La postura y los contornos del personaje, trazados vigorosamente, le prestan cierta expresividad emblemática. A izquierda y derecha saltan llamadas de las ventanas abiertas en las fachadas de casas de gran altura. En forma de rueda fragmentaria se distingue en el lado izquierdo, vista desde arriba, la barandilla de un balcón. El fondo es de un azul uniforme, de suerte que los elementos agua y cielo no se diferencian. Algunas nubes blancas acortan la distancia entre lo que está cerca y lejos. La vasta superficie simboliza el espacio infinito que sirve de morada a los seres alados en su nave flotante. Son los ángeles a que se refiere Quappi en su carta.

En los primeros tiempos de florecimiento del expresionismo abstracto americano, Beckmann continúa impertérrito con su pintura acentuadamente figurativa. En *Hombre cayendo al vacío* redobla incluso su intención artística, consistente en mostrar a los desvalidos seres humanos una imagen de su destino.



### 34. DETRÁS DEL ESCENARIO, 1950

*Backstage*, como reza el contundente título que recibe esta imagen en Nueva York, donde fue pintada, conduce al espectador detrás de los decorados escénicos, a un espacio desierto con perspectivas desconcertantes. La mesa redonda en primer plano, vista desde arriba, viene a ser un bodegón dentro del conjunto cuyos enigmáticos objetos encierran los conceptos-clave para los restantes accesorios. Se enuncian y, a la vez, se retiran palabras-clave: así, la vela apagada, la corona dejada de lado, sortijas de oro y objetos todavía más extraños.

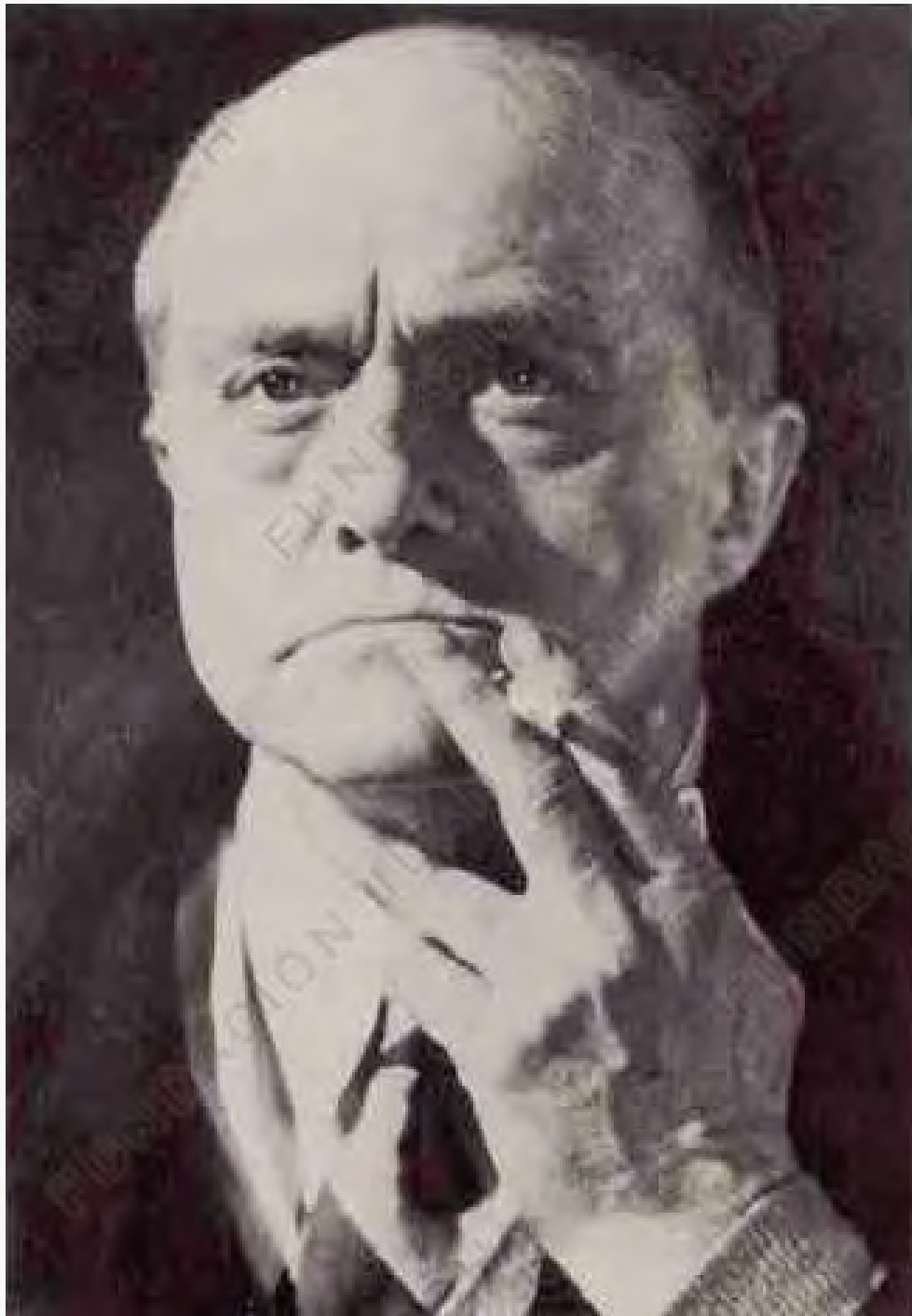
A diferencia de la vista desde arriba de la mesa, el espacio tras los bastidores está dispuesto desde una perspectiva centrada y conduce abruptamente hacia el fondo. Ante la vista se abre una espaciosa cámara de la que los actores han hecho mutis. Sólo un ídolo femenino clavado en una estaca o cruz da la medida de la total soledad de ese espacio. Los utensilios amontonados y abandonados forman parte del siniestro inventario que se suma a los objetos alegóricos en la mesa. En una de las esquinas asoma una jabalina que sale de un abeto como si fuera una rama; al lado, el cuerpo sobredimensionado de una mandolina cuyo mango es una espada. Ojos de buey y candelabros anudados con cabos de ancla cierran el interior hacia arriba. A la derecha, un fragmento de dintel de ventana ofrece la visión de las aspas de un molino de viento que giran simbolizando la rueda de la vida.

Sobre el entablado que conduce hacia abajo se tambalean cuatro pequeños abetos. Al final de la angosta perspectiva espacial se ve, cubriendo algunos peldaños, un raído telón que deja abierta una rendija. Detrás aparece un fondo negro. La imagen está construida centrándola en este punto de fuga. Hacia él se dirige el espectador después de haber recorrido los hitos y decorados del mundo de los bastidores. *Backstage* está iluminado por una fría luz indirecta. También Beckmann usaba tubos de neón como fuente de luz en su estudio neoyorquino. El verde y pardo son los colores dominantes. Pero sólo el calculado empleo del negro hace que la imagen adquiera su irreal nitidez y expresividad.

Un mes antes de su muerte, Beckmann realizó un primer bosquejo del cuadro; un día antes de fallecer lo menciona ante su esposa como casi terminado excepto algunos puntos al pastel que se proponía borrar y repintar al óleo al día siguiente. Estos "puntos" del cuadro no completamente acabado y sin firmar aparecen hoy día como elementos fijos e inseparables del mismo, como si el pintor todavía estuviese trabajando "tras el escenario". Algún tiempo antes de trabajar en este su último cuadro declaraba que el arte resuelve *a través de la forma las muchas discrepancias de la vida*, permitiendo a veces *mirar tras el oscuro telón que esconde los espacios invisibles*.







Max Backmann en el Stephens College de Columbia, Mo. 1948.

## BIOGRAFIA

- 1884 12 de febrero: Nace Max Beckmann en Leipzig, en el seno de una familia acomodada, siendo el más joven de los tres hijos del matrimonio Carl Heinrich Christian Beckmann y Antoinette Henriette Bertha.
- 1895 Muerte de su padre.  
La familia se traslada a Braunschweig, donde el pequeño Max ingresa interno en un colegio. Allí realiza sus primeros dibujos, sirviéndole como modelo sus compañeros de clase.
- 1900-01 Ingresa en la Gran Escuela Ducal de Arte de Weimar, donde asiste a las clases del pintor noruego Carl Frithjof Smith, del cual aprende el método de esbozar con carboncillo el lienzo. Conoce a Ugi Battenberg, quien será gran amigo suyo durante toda su vida.
- 1902 Le conceden un diploma de honor en dibujo. Conoce a Minna Tube, que más tarde será su primera mujer, durante una fiesta de carnaval en la Escuela de Arte de Weimar, donde ella estudiaba. Conoce a Edvard Munch.
- 1903 Estudia a Nietzsche, Schopenhauer, Kant, Goethe, Gottfried Keller, Maupassant. Beckmann y Minna abandonan la Escuela de Arte antes de finalizar el curso. Beckmann se traslada por primera vez a París, donde ingresa en la Académie Colarossi, mientras que Minna se va a Amsterdam.
- Conoce la obra de Cézanne, que influirá fuertemente en su pintura.  
Viaja a Amsterdam, donde se encuentra con Minna Tube.  
Se instala en Berlín y alquila un estudio en Schöneberg. Reencuentro con Minna.  
Pinta sus primeras marinas.
- 1905-07 Pinta en Jutlandia *Pantalán*.  
Recibe en Weimar el Premio de la Asociación de Artistas Alemanes.  
Muere su madre.  
Contrae matrimonio con Minna. Le conceden una beca para la Villa Romana en Florencia. En Dresde se forma el grupo Die Brücke. Expone en la galería Paul Cassirer en Berlín.
- 1908 Nacimiento de su único hijo, Peter.  
Expone en la Sezession de Berlín y participa en la Gran Exposición de Arte de Dresde.  
Viaja a París.  
Miembro de la Sezession de Berlín.
- 1909-10 Comienza una serie de cuadros de gran formato. Pinta en Berlín, entre otras obras, el *Doble retrato de Max Beckmann y Minna Beckmann-Tube*.  
Exposiciones en Berlín, Bremen, Darmstadt, Dresde, Leipzig y Múnich.  
Visita el taller de Emil Nolde en Berlín.  
Expone en el Salón de Otoño de París.

- 1911-12 Se crea el grupo de artistas Der Blaue Reiter en Múnich. Beckmann se enfrenta al formalismo de Der Blaue Reiter.  
Exposiciones en Amsterdam, Berlín y Viena.
- 1913-17 Primera retrospectiva de su obra en la galería Paul Cassirer.  
Pinta en Berlín *La calle*.  
En 1914 comienza la primera guerra mundial.  
Abandona la Sezession de Berlín junto con Max Liebermann y se funda la Libre Sezession de Berlín, en cuyo comité participa. También participa en la Nueva Sezession de Múnich.  
Se enrola voluntariamente como enfermero en el frente de Prusia y posteriormente es trasladado a Bélgica a un centro de enfermos de tifus.  
Conoce a James Ensor y a Erich Heckel.  
Sufre una crisis nerviosa tras la batalla de Artois y es trasladado a Estrasburgo. Licenciado del servicio militar se traslada a Francfort.  
Cambia su estilo influido por los desastres de la guerra y pinta *Autorretrato con pañuelo rojo y Adán y Eva*.  
Escribe "Cartas de guerra".
- 1918-21 Fin de la primera guerra mundial.  
Minna es contratada como cantante en la Ópera de Graz. Beckmann realiza varios viajes a Graz para visitar a su familia.  
Residencia provisional en Francfort.  
Miembro fundacional de la Sezession de Darmstadt.  
Escribe "Bekentnis", una confesión sobre la actividad artística como trabajo creativo.  
Pinta en Francfort *Baño de mujeres* y *Autorretrato como Arlequín*.
- 1922-24 Participa en la XIII Bienal de Venecia.  
Pinta en Francfort varias obras, entre otras: *Puente de hierro*, *Paisaje primaveral en el Parque Louisa* y *Retrato de Minna Beckmann-Tube*.  
Su estilo se acerca a la Nueva Objetividad.  
Expone en Berlín, Francfort, Stuttgart y Viena.  
En Viena conoce a la que más tarde será su segunda mujer, Mathilde Kaulbach "Quappi", hija del pintor Friedrich August von Kaulbach.  
Aparece la primera monografía de Beckmann, editada por Piper en Múnich.  
Pinta retratos, bodegones, paisajes y vistas de ciudad.
- 1925 Participa en la exposición Nueva Objetividad de Mannheim.  
Pinta en Francfort *Doble retrato en Carnaval*.  
Separación amistosa de Minna Tube, con la cual mantendrá contacto hasta su muerte.  
Firma un contrato en exclusiva de tres años con el galerista I. B. Neumann.  
Contrae matrimonio con "Quappi" en Múnich y fijan su residencia en Francfort.  
Es nombrado profesor de la Städelschule de Francfort.  
Escribe "El artista dentro del Estado". Expone en Zürich y Londres.
- 1926 Participa en la XV Bienal de Venecia y expone en Nueva York.  
Muerte de su hermano Richard.  
En Francfort entabla gran amistad con el círculo intelectual.  
Realiza frecuentes visitas al circo y mundo de variedades, que le servirán de fuente de inspiración para sus cuadros.  
Neumann le organiza su primera exposición individual en Estados Unidos.
- 1928 Recibe el Premio de Honor del Reich y la Medalla de Oro de la ciudad de Düsseldorf.  
Exposiciones retrospectivas en Mannheim, Berlín, Múnich y Stuttgart.  
Viaja a Scheveningen, en Holanda, Berlín y París.  
A través de su exposición retrospectiva en la Städtische Kunsthalle de Mannheim se reconoce oficialmente la importancia de su obra.  
Pinta en Francfort *Paseo marítimo en Scheveningen*.
- 1929 Premio de la ciudad de Francfort.  
Se traslada a París, pero continúa atendiendo sus clases en Francfort una vez al mes.  
Pinta en Francfort *El soldado peruano quiere beber*.
- 1930-35 Firma un nuevo contrato por siete años con el galerista I. B. Neumann.  
Ataques de la prensa nazi a la obra de Beckmann.  
Se traslada a París y pinta *Retrato de Minna Beckmann-Tube*.  
Tiene lugar la primera gran retrospectiva en el extranjero, en la Kunsthalle de Basilea, y otras

- exposiciones en la Kunsthhaus de Zürich y en Dresde. Participa en la XVII Bienal de Venecia, pero sus cuadros reciben críticas negativas en Italia.
- Picasso acude a ver su obra en la Galerie Renaissance y comenta: *Il est très forte. Le Figaro* califica a Beckmann como un *Picasso germánico*.
- Conoce a Erhard Göpel, autor del posterior catálogo razonado de la obra de Beckmann.
- Toma del poder de Hitler y quema de libros por los nazis. Los ataques de los nacionalsocialistas le obligan a dejar su casa y taller en París. Pinta en Francfort *Gitana II*, *Paisaje con leñadores* y *Quappi con suéter rosa*. Se traslada a Berlín y pinta *El pececillo*.
- 1936 Pinta en Berlín *Quappi con loro*. Participa en varias exposiciones en Estados Unidos. Viaja a París para estudiar la posibilidad de emigrar a Estados Unidos.
- 1937-38 Beckmann escucha en la radio el discurso de Hitler proclamando el proceso de limpieza de obras de arte en los museos alemanes. Confiscan 590 obras de Beckmann. Se traslada a París. Varias exposiciones en Suiza, Londres y Estados Unidos. Se traslada con su familia a Naarden, cerca de Amsterdam, y establece su taller en las naves de un almacén de tabaco, guardando allí su obra. Pinta *Taller (Nocturno)*.
- 1939 Comienzo de la segunda guerra mundial. Se queman en Berlín más de 1000 cuadros de los "artistas degenerados". Pinta en París *Bodegón con Buda y con botella inclinada de aguardiente* y *Guerreiro y mujer-pájaro*.
- 1940-46 Entrada de los nazis en Holanda. Beckmann quema sus diarios. Su hijo Peter recoge cuadros y los lleva a Alemania. Intento de expropiación de sus bienes en Holanda por ser alemán. 1945: Fin de la segunda guerra mundial. Participa en varias exposiciones en Estados Unidos. Pinta en Amsterdam *Gran paisaje de la Costa Azul*, *Autorretrato con visillo verde*, *Bodegón con tocador*, *Tango*, *Bailarinas en negro y amarillo*, *Quappi en azul y gris* y *Dos actrices en el vestuario*.
- 1947-49 Pinta en Amsterdam *Interior con muchachas y Dos damas en el hotel al borde del mar*. Emigra a Estados Unidos. Mies van der Rohe le lleva a visitar el edificio Empire State. Después se irá a St. Louis, donde le habían ofrecido un puesto de profesor de pintura en la Universidad de Washington. Pinta en St. Louis *Autorretrato con cigarrillo*. Solicita la nacionalidad americana. Retrospectiva en el City Art Museum de St. Louis. Su obra es bien acogida por el público. Primer Premio del Carnegie Institute de Pittsburg. Se traslada a Nueva York e imparte clases en la Brooklyn Museum Art School.
- 1950 Participa en la XXV Bienal de Venecia, donde le conceden el premio Conte Volpi. Nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Washington en St. Louis. Pinta en Nueva York *Hombre cayendo al vacío* y *Detrás del escenario*, su última obra, que quedará inacabada. 27 de diciembre: muere de un ataque al corazón cuando se dirigía al Metropolitan Museum para visitar la exposición *American Painting Today*, donde se exponía una obra suya.

## CATÁLOGO

1. Pantalán, 1905  
Óleo sobre lienzo  
80 x 159,5 cm  
Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Alemania  
G. 29 \*
2. Doble retrato de Max Beckmann y Minna Beckmann-Tube, 1909  
Óleo sobre lienzo  
142 x 109 cm  
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Alemania  
G. 109
3. La calle, 1914  
Óleo sobre lienzo  
171 x 72 cm  
Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst,  
Photographie und Architektur, Alemania  
G. 180
4. Autorretrato con pañuelo rojo, 1917  
Óleo sobre lienzo  
80 x 60 cm  
Staatgalerie, Stuttgart, Alemania  
G. 194
5. Adán y Eva, 1917  
Óleo sobre lienzo  
80 x 56,5 cm  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,  
Alemania  
Adquirido con la ayuda del Fondo Artístico Ernst von  
Siemens  
G. 196
6. Baño de mujeres, 1919  
Óleo sobre lienzo  
97,5 x 66 cm  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,  
Alemania  
G. 202
7. Autorretrato como Arlequín, 1921  
Óleo sobre lienzo  
100 x 59 cm  
Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Alemania  
G. 211
8. Puente de hierro, 1922  
Óleo sobre lienzo  
120,5 x 84,5 cm  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf,  
Alemania  
G. 215
9. Paisaje primaveral en el Parque Louisa, 1924  
Óleo sobre lienzo  
95,5 x 55 cm  
Museum Ludwig, Colonia, Alemania  
G. 230
10. Retrato de Minna Beckmann-Tube, 1924  
Óleo sobre lienzo  
92,5 x 73 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich,  
Alemania  
Staatgalerie Moderner Kunst  
G. 233
11. Doble retrato en Carnaval, 1925  
Óleo sobre lienzo  
160 x 105,5 cm  
Kunstmuseum, Düsseldorf, Alemania  
G. 240
12. Paseo marítimo en Scheveningen, 1928  
Óleo sobre lienzo  
85 x 70,5 cm  
Kunsthau, Zurich, Suiza  
G. 295
13. El soldado peruano quiere beber, 1929  
Óleo sobre lienzo  
80 x 45,5 cm  
Staatgalerie, Stuttgart, Alemania  
G. 301
14. Retrato de Minna Beckmann-Tube, 1930  
Óleo sobre lienzo  
160,5 x 83,5 cm  
Pfalzgalerie, Kaiserslautern, Alemania  
G. 337
15. Gitana II. Ilonka, 1932  
Óleo sobre lienzo  
136,5 x 102 cm  
Museum Ludwig, Colonia, Alemania  
G. 360
16. Paisaje con leñadores (Gran paisaje tormentoso),  
1932  
Óleo sobre lienzo  
100,5 x 135 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich,  
Alemania  
Staatgalerie Moderner Kunst  
G. 364
17. El pececillo, 1933  
Óleo sobre lienzo  
135 x 115,5 cm

[\*] G = Catálogo razonado de Max Beckmann, realizado por Erhard Gopel y Barbara Gopel.

- Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, Francia  
Atribución del Estado (1933)  
G. 373
18. Quappi con suéter rosa, 1932-34  
Óleo sobre lienzo  
105 x 72 cm  
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, España  
G. 404
19. Quappi con loro, 1936  
Óleo sobre lienzo  
111 x 65 cm  
Städtisches Museum, Mülheim an der Ruhr, Alemania  
G. 431
20. Taller (Nocturno), 1931-38  
Óleo sobre lienzo  
110 x 70 cm  
Deutsche Bank AG  
G. 510
21. Bodegón con Buda y con botella inclinada de aguardiente, 1939  
Óleo sobre lienzo  
61 x 46 cm  
Sprengel Museum, Hannover, Alemania  
G. 516
22. Guerrero y mujer-pájaro, 1939  
Óleo sobre lienzo  
81 x 60 cm  
Deutsche Bank AG  
G. 522
23. Gran paisaje de la Costa Azul, 1940  
Óleo sobre lienzo  
106,5 x 221,5 cm  
Colección particular  
G. 543
24. Autorretrato con visillo verde, 1940  
Óleo sobre lienzo  
75,5 x 55,5 cm  
Sprengel Museum, Hannover, Alemania  
G. 554
25. Bodegón con tocador, 1940  
Óleo sobre lienzo  
90 x 70 cm  
Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania  
Préstamo permanente de colección particular  
G. 561
26. Tango (Rumba), 1941  
Óleo sobre lienzo  
95,5 x 55,5 cm  
Museum Ludwig, Colonia, Alemania  
G. 580
27. Bailarinas en negro y amarillo, 1943  
Óleo sobre lienzo  
95 x 70 cm  
Städtisches Kunstmuseum, Bonn, Alemania  
G. 644
28. Quappi en azul y gris, 1944  
Óleo sobre lienzo  
98,5 x 76,5 cm  
Kunstmuseum, Düsseldorf, Alemania  
G. 673
29. Dos actrices en el vestuario, 1946  
Óleo sobre lienzo  
165 x 121 cm  
Kunsthhaus, Zurich, Suiza  
G. 728
30. Interior con muchachas (Siesta), 1947  
Óleo sobre lienzo  
140,5 x 130,5 cm  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Alemania  
G. 739
31. Dos damas en el hotel al borde del mar, 1947  
Óleo sobre lienzo  
76 x 130 cm  
Colección particular  
G. 740
32. Autorretrato con cigarrillo, 1947  
Óleo sobre lienzo  
63,5 x 45,5 cm  
Museum am Ostwall, Dortmund, Alemania  
G. 752
33. Hombre cayendo al vacío, 1950  
Óleo sobre lienzo  
142 x 89 cm  
National Gallery of Art, Washington, E.E.U.U.  
Donación de la Sra. de Max Beckmann  
G. 809
34. Detrás del escenario, 1950  
Óleo sobre lienzo  
101,5 x 127 cm  
Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt, Alemania  
G. 830

## CRÉDITOS

---

© Fundación Juan March

Textos: Klaus Gallwitz

Diseño catálogo:  
Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Kunsthaus Zurich

Kunstmuseum Bonn

Kunstmuseum Düsseldorf

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Musée National D'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Gerstenberger 1996

Pfalzgalerie Kaiserslautern

Pinakothek München

Rheinisches Bildarchiv Köln

Sprengel Museum, Hannover

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Staatsgalerie Stuttgart

Städtisches Museum Müllheim an der Ruhr

Sprengel Museum, Hannover

Von der Heydt-Museum Wuppertal

Jörg P. Anders, Berlin

Richard Carafelli

Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.

Hermann Kiessling

Helga Fietz

J. Raymond

© Vegap Beckmann

Traducción:

Francisco de A. Caballero

Pablo Herrero Hernández

Fotomecánica:

Jomagar, Móstoles (Madrid)

Fotocomposición e impresión:

Jomagar, Móstoles (Madrid)

Encuadernación:

Ramos

ISBN: 84-7075-468-8. Fundación Juan March

ISBN: 84-921768-7-3. Editorial de Arte y Ciencia

Depósito Legal: M. 3.259-1997



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	<b>Oskar Kokoschka,*</b> con texto del Dr. Heinz.	<b>Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,*</b> con texto de Antonio Gallego	<b>Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*</b>
1976	<b>Jean Dubuffet,*</b> con texto del propio artista. <b>Alberto Giacometti,*</b> con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		<b>I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*</b>
1977	<b>Marc Chagall,*</b> con textos de André Malraux y Louis Aragon <b>Pablo Picasso,*</b> 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.	<b>Arte USA,*</b> con texto de Harold Rosenberg. <b>Arte de Nueva Guinea y Papúa*</b> con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	<b>II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo.*</b>  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*</b>
1978	<b>Francis Bacon,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.  <b>Kandinsky,*</b> con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon.	<b>Ars Médica,*</b> <b>grabados de los siglos XV al XX,</b> con texto de Carl Ziggrosser.  <b>Bauhaus,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.	<b>Arte Español Contemporáneo.*</b>
1979	<b>De Kooning,*</b> con texto de Diane Waldman. <b>Braque,*</b> con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	<b>Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,*</b> con texto de Reinhold Hohl.	<b>IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> con texto de Julián Gállego.  <b>Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),</b> con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	<b>Julio González,*</b> con texto de Germain Viatte. <b>Robert Motherwell,*</b> con texto de Barbaralee Diamonstein. <b>Henry Matisse,*</b> con textos del propio artista.		<b>V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March
1981	<b>Paul Klee,*</b> con textos del propio artista.	<b>Minimal Art,*</b> con texto de Phyllis Tuchman. <b>Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	<b>VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*</b>
1982	<b>Piet Mondrian,*</b> con textos del propio artista. <b>Robert y Sonia Delaunay,*</b> con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. <b>Kurt Schwitters,*</b> con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	<b>Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,*</b> con texto de Jean-Louis Prat.	<b>Pintura Abstracta Española, 60/70,*</b> con texto de Rafael Santos Torroella.

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p><b>Roy Lichtenstein,*</b> Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p><b>Fernand Léger,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p><b>Cartier Bresson,*</b> con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p><b>Pierre Bonnard,*</b> con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,*</b> Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p><b>Fernando Zóbel,*</b> con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p><b>Joseph Cornell,*</b> con texto de Fernando Huici.</p> <p><b>Almada Negreiros,*</b> Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p><b>Julius Bissier,*</b> con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p><b>Julia Margaret Cameron,*</b> Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,*</b> con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg,*</b> con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930,*</b> con texto de Evelyn Weiss.</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Estructuras repetitivas,*</b> con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p><b>Max Ernst,*</b> con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Arte Español en Nueva York,*</b> Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,*</b> con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson,*</b> con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p><b>Irving Penn,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p><b>Mark Rothko,*</b> con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo,*</b> Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p><b>Colección Leo Castelli,*</b> con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p><b>El Paso después de El Paso,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte,*</b> con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p><b>Edward Hopper,*</b> con texto de Gail Levin.</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo.*</b> <b>Fondos de la Fundación Juan March,</b> con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1990	<p><b>Odilon Redon.*</b> Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p><b>Andy Warhol,</b> Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga,*</b> <b>Obras de la Galería Nacional,</b> con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline,</b> con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva,*</b> con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn,</b> con texto de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky,*</b> con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney,*</b> con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p><b>Kasimir Malevich,*</b> con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p><b>Picasso. El sombrero de tres picos,</b> con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p><b>Brücke</b> <b>Arte Expresionista Alemán*</b> Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p><b>Goya Grabador,*</b> con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p><b>Noguchi,*</b> con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p><b>Tesoros del arte japonés:</b> <b>Período Edo (1615-1868)</b> Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsu Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p><b>Zóbel: Río Júcar,</b> con textos de Fernando Zóbel.</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,</b> con textos de Julián Gállego.</p>
1995	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:*</b> <b>Un sueño vienés,</b> con textos de Stephan Kojak.</p> <p><b>Motherwell: Obra gráfica 1975-1991.</b> con textos del propio artista.</p> <p><b>Rouault,</b> con textos de Stephan Kojak.</p>		<p><b>Motherwell: Obra gráfica 1975-1991,</b> con textos del propio artista.</p>
1996	<p><b>Tom Wesselmann,</b> con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p><b>Toulouse-Lautrec,</b> con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p><b>Millares, obra sobre papel,</b> con textos del propio artista.</p> <p><b>Museu d'Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p><b>Picasso: Suite Vollard,</b> con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p><b>Max Beckmann,</b> con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p><b>Stella, obra sobre papel,</b> con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.





