

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

---

**SCHMIDT-ROTTLUFF**  
**COLECCIÓN BRÜCKE-MUSEUM, BERLÍN**

2000

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

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



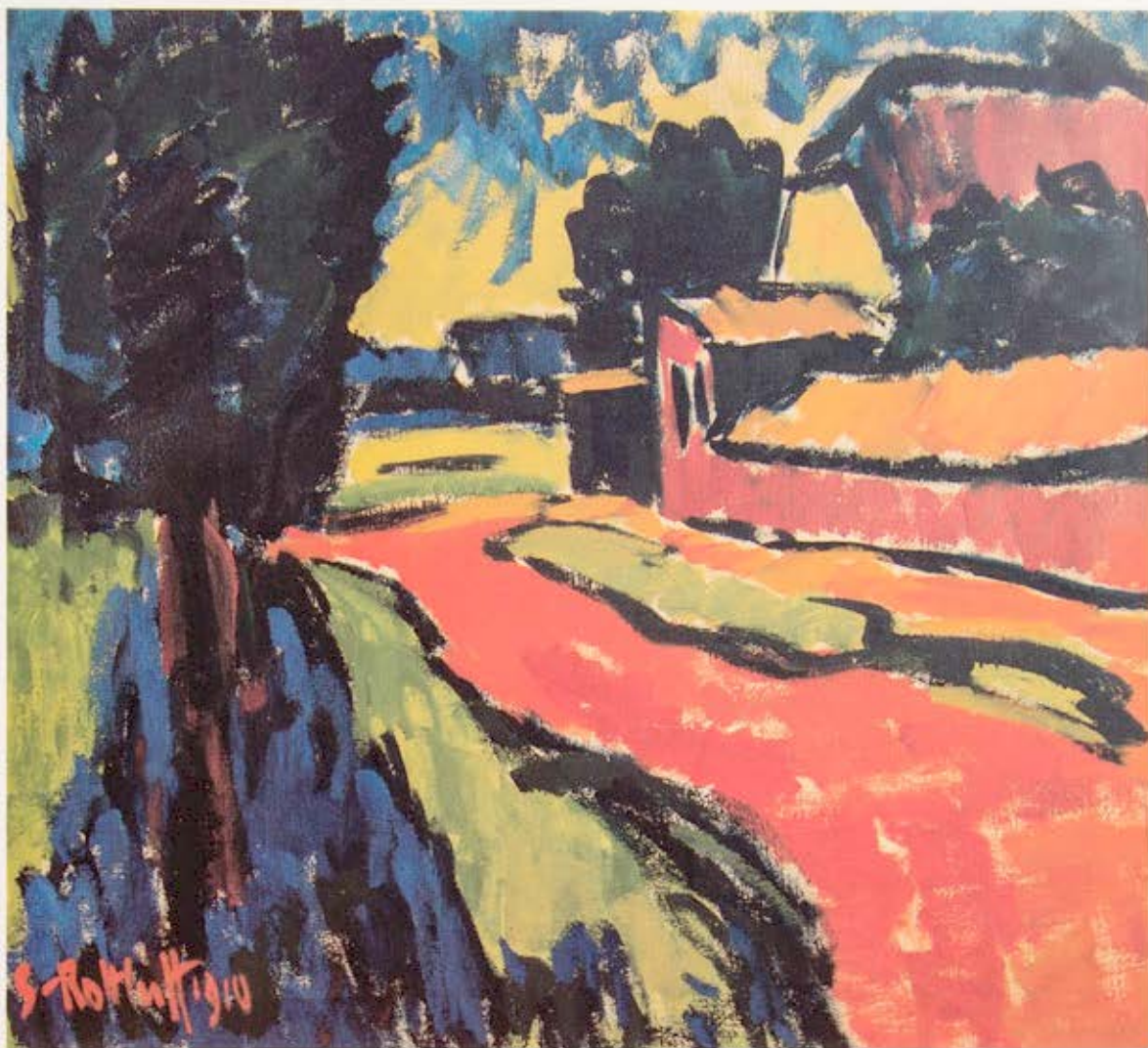
Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 MADRID

[www.march.es](http://www.march.es)







**SCHMIDT-ROTTLUFF**  
COLECCIÓN BRÜCKE-MUSEUM BERLIN





**KARL SCHMIDT-ROTTLUFF**  
**COLECCIÓN BRÜCKE-MUSEUM BERLIN**





**SCHMIDT-ROTTLUFF**  
**COLECCIÓN BRÜCKE-MUSEUM BERLIN**

6 OCTUBRE-17 DICIEMBRE, 2000

Fundación Juan March

# Índice

Presentación 5

Karl Schmidt-Rottluff: vida y obra  
por Magdalena M. Moeller 7


Pinturas 49

Acuarelas 94

Biografía 109

Catálogo de obras 114

Cubierta: *En el recodo de la aldea*, 1910

Con la colaboración de **IBERIA**



## Presentación

Tras haber presentado con anterioridad una exposición sobre el grupo *Brücke* (Puente), la Fundación Juan March quiere ahora ofrecer esta muestra monográfica con 38 óleos y 14 acuarelas de uno de sus más importantes miembros, Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff, 1884 – Berlín, 1976).

En 1905, cuando cursaba sus estudios de arquitectura, Schmidt-Rottluff fundó en Dresde, junto con sus amigos Fritz Bleyl, Ernst Kirchner y Erich Heckel, el grupo *Brücke*, cuya meta fue la creación de un arte nuevo. El nombre «puente» fue adoptado por sugerencia del propio Schmidt-Rottluff «por ser una palabra de múltiples lecturas que no significaba un programa, pero que en cierta medida indicaba el paso de una a otra orilla.» La exposición de Van Gogh del mismo año tuvo para estos artistas el efecto de una revelación, abriéndoles perspectivas y determinando decisivamente la evolución desde el *Jugendstil* (modernismo) hacia un estilo independiente, el expresionismo.

Al disolverse en 1913 el grupo de artistas *Brücke*, Schmidt-Rottluff había evolucionado individualmente, como el resto de los artistas de este movimiento. No sólo pintaba al óleo, sino que consiguió un gran dominio en el dibujo, la xilografía, la acuarela y la escultura, basándose en el arte tribal del África negra, que le fascinaba y cuyos peculiares rasgos formales incorporó a su creación.

Tras considerar su arte «degenerado», el régimen nazi le prohibió pintar desde 1941 hasta 1943. No obstante realizó algunas acuarelas. Durante los años siguientes trabajó con un atrevimiento en la forma y el color casi insuperable, reafirmando su posición en el arte alemán de posguerra y demostrando que los medios estilísticos del expresionismo podían adecuarse al espíritu de la época.

En su 80 aniversario donó 74 lienzos al Estado federado de Berlín, proponiendo al mismo tiempo la construcción de un museo que debería albergar no sólo sus obras, sino también las de los demás artistas del grupo *Puente*. Tres años más tarde, en 1967, se inauguró el Museo *Brücke*, el único que ofrece una visión de conjunto del arte de aquel grupo de creadores.

Todas las obras que figuran en esta exposición, realizadas entre 1905 y 1969, proceden del Museo *Brücke* de Berlín. La Fundación Juan March desea expresar su profundo agradecimiento al Senado de Berlín, así como al propio Museo, y muy especialmente a su directora, la Dra. Magdalena M. Moeller, quien ha colaborado no sólo en la realización de la exposición, sino también en la redacción del texto del catálogo.

Madrid, octubre 2000





11 La taberna, 1913



# Karl Schmidt-Rottluff: vida y obra

Magdalena M. Moeller

Directora del Brücke-Museum, Berlín

## Inicios artísticos

Karl Schmidt, nacido el 1 de diciembre de 1884 en Rottluff, localidad cercana a Chemnitz, se convertiría con el transcurso de los años en uno de los principales representantes del expresionismo. Desde junio de 1905, año de la fundación del grupo de artistas *Brücke* («Puente»), adoptaría el nombre Schmidt-Rottluff. Fue el tercer hijo de Friedrich August Schmidt (1852–1914) y su esposa Auguste Marie (1856–1936), Haase de soltera. Después vendrían tres hermanos más. El 18 de enero de 1885 fue bautizado en la localidad vecina de Rabenstein con el nombre de Karl Friedrich Schmidt. De 1891 a 1895 acude a la escuela primaria de Rottluff; a continuación sus padres lo envían a la escuela preparatoria de Rabenstein, un colegio privado que preparaba a los niños de los pueblos para cursar el bachillerato.

Desde muy temprano se despierta en él el interés por el dibujo y la pintura. Según palabras de Karl Brix, su talento artístico bien pudo ser heredado, pues también el benjamín de la familia poseyó dicho don<sup>1</sup>. De 1897 a 1905 Karl Schmidt-Rottluff es alumno del Real Instituto de Bachillerato de Chemnitz, ciudad industrial situada a siete kilómetros de distancia. El instituto de bachillerato, dedicado a las humanidades, le transmitió ideales de formación predominantemente clásica. En Chemnitz existían, además del Instituto de Bachillerato de Ciencias (que centraba su enseñanza en lenguas modernas, matemáticas y ciencias naturales y en el que coetáneamente cursaron estudios Ernst Ludwig Kirchner y Erich Heckel), una escuela de profesionales, una escuela de

comercio y las instituciones educativas técnicas estatales. En ninguno de estos centros se apreciaba la formación musical o artística, situación acorde con la de una ciudad, Chemnitz, que apenas ofrecía estímulos culturales. El Dr. Max Unger, compañero de estudios de Karl Schmidt que con el tiempo sería crítico e historiador de la música, escribe a este respecto: «Relativamente, el arte de la música era por aquel entonces el más cuidado. La *Musikverein* (asociación musical), cuyos miembros activos formaron un coro que bien podía servir de modelo a otras grandes ciudades, se preocupaba ante todo de organizar buenos conciertos, pero la generalidad del pueblo sacaba nulo provecho de todo ello. Estos actos, predominantemente de carácter privado, se complementaban con los conciertos de la banda municipal, que, dado su carácter público, llegaron a tener un amplio efecto. Sin embargo, sus prestaciones no pasaban de un discreto promedio toda vez que hasta su propio director era una persona acostumbrada a la rutina procedente del colectivo de directores de bandas militares. La actividad teatral también pecaba de tibieza, juicio que se hacía extensivo tanto a la ópera como a la escenificación. No soy capaz de recordar un solo estreno en Chemnitz, allá por 1900, que tuviera cierta resonancia. No obstante, junto a la estrechez de miras que caracterizaba las condiciones reinantes en el viejo teatro (por aquel entonces el único escenario de Chemnitz de orientación seria), ha de sopesarse también el hecho de que en esta época la mayoría de los restantes teatros de provincia de Sajonia no profesaban ningún auténtico espíritu emprendedor. Pero las bellas artes eran a todas luces la especialidad más



olvidada. En comparación con los templos del arte de muchas otras grandes ciudades alemanas, la *Kunsthütte* (Cabaña de arte), ubicada en el sur de la ciudad, era propiamente una cabaña en el sentido más estricto del término que albergaba un misérrimo número de obras pictóricas dignas de ser admiradas. Si bien es cierto que en su sección específica de cuando en cuando rotaban exposiciones de pintores contemporáneos, recuerdo perfectamente que en aquella pequeña casa de arte sólo rara vez pude ver trabajos de reconocidos maestros de la época, pero en absoluto obras de autores de primera categoría como Klinger y Liebermann. En cualquier caso, también existía una asociación de arte que aspiraba a hacer algo por el arte y los artistas con las rifas de cuadros que organizaban anualmente entre sus asociados. Pero incluso las adquisiciones para esta institución parecen haber estado decisivamente imbuidas de un espíritu conservador.»<sup>2</sup>

Por aquel entonces no existía aún ningún museo. Desde 1903, en la «*Kunsthütte*» (fundada en 1860) se celebraron exposiciones en las que, junto a obras del naturalismo, podían verse trabajos realizados al aire libre. Karl Schmidt, que firmó sus primeras acuarelas en 1901 y pintó sus primeros óleos firmados en 1902, visita dichas exposiciones y comienza a copiar las obras modernas presentes en ellas. Max Unger nos cuenta: «Me acuerdo, por ejemplo, de su copia de un paisaje impresionista con una bandada de gansos, una de las primeras láminas que vi colgadas en la casa de arte; por desgracia he olvidado el nombre del pintor. La copia era más ancha y estaba interpretada con mayor agilidad que el original. Naturalmente, nuestras tardes libres y las vacaciones estaban dedicadas al arte, en particular a los paisajes.» En las vacaciones de otoño de 1902, Karl Schmidt y Max Unger emprenden un viaje de estudios al norte de Bohemia destinado principalmente a la realización de pai-

sajes en acuarela. Ya por entonces a Karl Schmidt «le importaba principalmente (...) atrapar con el pincel ambientes singulares de la naturaleza, aun cuando, bajo una consideración objetiva, los paisajes poco tenían de estimulante que ofrecer. Un pequeño fragmento de linde del bosque en el crepúsculo con cabelleras de líquenes enmohecidos descolgándose largamente, una cadena de arbolado y arbustos que se desvanecía a lo lejos en el aire brumoso, le bastaban para su representación».

En secundaria, los alumnos del Real Instituto de Bachillerato tenían la posibilidad de recibir clase de dibujo las tardes de los miércoles. La dirección del colegio había destinado para esta clase optativa al profesor de arte Dr. Otto Uhlmann, de las instituciones educativas técnicas estatales, «un señor mayor con poblada barba cana, un maestro de la vieja escuela que no carecía de cualidades artísticas y ciertas capacidades pedagógicas»<sup>3</sup>. Si bien la concepción artística de Otto Uhlmann debió ser muy conservadora, a través suyo Karl Schmidt se familiarizó con una técnica profesional de la acuarela y el dibujo. Se trabajaba con lápiz, pluma y pincel, con sepia, tinta china y acuarela. A la copia de obras de viejos maestros (por ejemplo, Rethel o Ludwig Richter) seguía el dibujo copiado de la naturaleza. Las acuarelas de Schmidt-Rottluff tuvieron desde muy temprano una singularidad muy particular debido a su concepción más libre. Otto Uhlmann, quien había reconocido y fomentado los extraordinarios dones de su alumno, logró que en 1904 expusiera algunos paisajes en acuarela en la «*Kunsthütte*». «Fue la primera vez que se hacía tal honor a un alumno del instituto de bachillerato de Chemnitz», recuerda Max Unger. Y también fue la primera exposición pública de Schmidt-Rottluff con obras propias.

Uhlmann no impartía clases de técnica de pintura al óleo. Karl Schmidt se haría con ella de manera básicamente autodidacta en



compañía de sus amigos. Con el fin de ejercitar en común sus intereses artísticos (que comprendían también ocuparse de la poesía moderna), Karl Schmidt fundó en 1902, junto con sus compañeros de clase Paul Holstein y Max Unger, una asociación para la que pronto encontraron un nombre: *Vulkan* (Volcán). «...buscábamos penetrar en todos los ámbitos intelectuales y artísticos que nos escatimaba la asistencia a las clases de secundaria. Leíamos obras dramáticas y cambiábamos los papeles siempre que podíamos echar mano a alguna edición barata...; obras antiguas a las que no nos acercaban en las escuelas y obras menos antiguas, tanto alemanas como traducciones de obras extranjeras, que nos estaban poco menos que prohibidas. He aquí una lista bastante completa de nombres de los autores: Grillparzer, Hebbel, Ohnet, Felix Philippi, Otto Ludwig, Ibsen, Björnson, Strindberg, Chéjov, Gógol, Tolstoi, Echegaray, Calderón, Lope de Vega, Kalidasa... Mörike, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Storm, Schopenhauer, Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Stefan George, Ellen Kuf, Selma Lagerlöf, Dostoievski... Máximo Gorki, después Bernhard Shaw, Poe, Wilde y Walt Whitmann». Además, los miembros de *Vulkan* leían regularmente las revistas *Jugend* y *Simplicissimus*. Sobre su dedicación a las bellas artes, Max Unger escribe lo siguiente: «...con mucha frecuencia dialogábamos también sobre otras cuestiones artísticas. Para dar una idea, debatíamos sobre los modos de pintar de los primitivos, de los naturalistas, de los representantes del «arte por el arte», de los pintores de género, y sobre la necesidad de superarlos; discutíamos las diferentes valoraciones que nos merecían Menzel, Böcklin, Lenbach, Klinger, grandes nombres aún vivos o recientemente fallecidos; también sobre los nazarenos y, como es natural, sobre el expresionismo francés y sus maestros; y además cuestiones puramente técnicas de dibujo, acuarela y

pintura al óleo o con pastel... Saliendo de consideraciones artísticas, también cambiábamos impresiones sobre cuestiones culturales y políticas».

Poco después de la fundación de *Vulkan*, Max Unger logró encontrar dos nuevos miembros que simpatizaban con su grupo: del instituto de ciencias se sumaron Erich Heckel y Fritz Cohn. Conforme a la descripción de Unger, Heckel era ante todo poeta, pero sorprendió a los demás por sus dibujos de gran formato. En Semana Santa de 1903, Heckel y Paul Holstein terminaron el bachillerato y fueron a cursar estudios universitarios a Dresde y Leipzig respectivamente. Fritz Cohn y Max Unger terminaron su período escolar en 1904 y también abandonaron Chemnitz. Karl Schmidt permaneció solo en la ciudad. Se había consumado la disolución de *Vulkan*. Karl Schmidt terminó el bachillerato en Semana Santa de 1905. Su padre hubiera querido que se hiciera teólogo, pero él se decantó por estudiar arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Dresde. A buen seguro fue decisivo el hecho de que Erich Heckel, con quien había desarrollado una estrecha amistad, también se encontraba allí estudiando arquitectura. Muy pronto se revelaría que la arquitectura no supo despertar ningún interés auténtico en Karl Schmidt, para quien el arte continuaba ocupando un primer plano. En Chemnitz, la pintura, el dibujo y el contacto con asuntos artísticos habían desempeñado un importante papel. *Vulkan*, que con su especial orientación había aglutinado estrechamente a todos sus miembros, también había fortalecido su afinidad con el arte, y la reafirmación y promoción de Otto Uhlmann había espoleado en Karl Schmidt el trabajo artístico. Su extraordinario talento no pasó desapercibido en una ciudad poco abierta a la cultura en la que dominaban la industria, la construcción de máquinas y la fabricación textil. Siendo aún alumno, Karl Schmidt había desarrollado su talento hasta adquirir una





1 Arroyo con pasarela bajo los árboles, 1901



2 Sin título, 1902

capacidad técnica y una seguridad en la expresión soberbias. Los pocos trabajos que se conservan de 1905 confirman este punto. Las acuarelas y óleos copiados de escenarios naturales en 1901 y 1902 muestran una concepción convencional y gran manejo técnico (figs. 1 y 2).

A partir de 1903, año en que la «Kunst-hütte» expuso obras de artistas como Eugen Bracht, Charles Palmié o Gotthard Kuehl, se relajan los medios de expresión. Karl Schmidt desarrolla una forma novedosa y más libre de tratar la forma y el color. Es probable que por sus contactos y amistad con el pintor Robert Sterl, que representaba un realismo de pintura al aire libre, Karl Schmidt se viera confrontado con las nuevas tendencias de la evolución artística (figs. 3 y 4) y por eso abandona la estricta visión artís-

tica y la orientación académica de su maestro Otto Uhlmann. También rompe con los colores opacos, empleando tonos intensos. A este respecto, Heckel recuerda estas palabras: «Un día Schmidt-Rottluff vino con unas acuarelas que había hecho en Rottluff y que ya presentaban un colorido intenso (se trata de un hecho verídico que me hace creer en la existencia de un hilo conductor de la vida). Incluso hoy día Schmidt-Rottluff afirma que fui yo quien hizo esa constatación. Él mismo no creía demasiado que esas maravillosas acuarelas fueran tan coloristas. Pero sí que lo eran en contraposición a todo lo demás que podía verse en acuarela, y por otra parte correspondían a una concepción nueva del color». <sup>4</sup> Además de las acuarelas y óleos de orientación impresionista, también vieron la luz algunos pasteles.



3 En la linde del bosque, 1903



4 Mirada soleada sobre el mar, 1904



### Dresde – Dangast – Nidden

El 17 de abril de 1905 Karl Schmidt presenta su solicitud de inscripción en la Real Escuela Superior Técnica de Sajonia, en Dresde, y se matricula para el semestre de verano. Se aloja en la calle Rosenstrasse 64. Durante dos semestres asiste cumplidamente a las clases. En abril se muda a la Seminarstrasse 8, en Dresde-Friedrichstadt. Para el verano de 1906 solicita un semestre sabático, que le fue concedido el 1 de mayo del mismo año por el rector de la Escuela Superior, Dr. Drude. El trabajo artístico tiene para él una importancia prioritaria. El 15 de octubre de 1906 solicita otro semestre sabático en el invierno de 1906–07. El 20 de abril de 1907 la Escuela Superior recibe su solicitud de anulación de matrícula. Schmidt-Rottluff había tomado la firme resolución de ser artista por cuenta propia.

Nada más llegar a Dresde, a través de Erich Heckel conoce a otros dos estudiantes de arquitectura que en su tiempo libre también se dedicaban intensamente al arte: Ernst Ludwig Kirchner y Fritz Bleyl. Muy pronto los cuatro estudiantes de arquitectura crean una comunidad, análogamente a como hicieron los miembros de *Vulkan*. Visitan la Galería de Pintura y las exposiciones de arte actual, discuten sobre pintura y poesía modernas, pero ante todo pintan y dibujan juntos. También Kirchner y Bleyl jugaban con la idea de convertirse en artistas. Bleyl escribe en sus memorias: «Desde mis años mozos lo llevaba en la sangre, y ya rondaba por mi cabeza el deseo de convertirme en pintor. Esta obsesión llegó a ocuparme intensamente en algunos momentos...»<sup>5</sup> Para Kirchner, los estudios de arquitectura fueron desde el principio un pretexto que se vería confirmado durante el semestre de invierno que pasó en Múnich en 1903–04; en esta ciudad asistió a un taller privado, el Estudio de Didáctica y Experimentación para Arte Aplicado y Libre de Wilhelm von Debschitz



y Hermann Obrist, y estudió además el arte en museos y exposiciones. Kirchner también aprendió en Múnich la técnica de la xilografía, que con posterioridad se convertiría en un medio de expresión decisivo para él y para sus amigos de Dresde.

El 7 de junio de 1905 Kirchner y Bleyl (ambos acababan de licenciarse en arquitectura) se unieron con Heckel y Karl Schmidt en la asociación de artistas *Brücke*. Tal y como posteriormente informara Heckel, fue Schmidt-Rottluff quien dio con el nombre: «Como es natural, hemos reflexionado sobre cómo podemos salir a la opinión pública. Una tarde, al volver a casa, hablamos una vez más del asunto. Schmidt-Rottluff dijo que podíamos llamarla «Brücke» por ser una palabra de múltiples lecturas que no significaba un programa, pero que en cierta medida indicaba el paso de una a otra orilla. De qué teníamos que apartarnos, lo teníamos claro; a dónde llegaríamos no estaba, ni mucho menos, tan definido».<sup>6</sup> También el *Zaratustra* de Nietzsche, un autor que conocían bien todos los miembros de *Brücke* y que sobre todo Heckel gustaba de citar a menudo, pudo desempeñar su papel a la hora de buscar un nombre para el grupo. «La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que constituye en sí un tránsito y no un ocaso», dice en un pasaje; y un poco más adelante Nietzsche deja a *Zaratustra* que «transite por encima del puente». «*Zaratustra* es un vidente, un apasionado, un creador, una esperanza y al mismo tiempo una rémora en ese puente».<sup>7</sup>

Sobre la constitución del grupo, Bleyl escribe: «Originariamente se propuso la denominación «Künstlergruppe» (Grupo de artistas) y se sometió a decisión. Sin embargo, lo desechamos y elegimos «Künstlervereinigung» (Asociación de artistas). La constitución de la asociación de artistas se discutió y acometió con entusiasmo al amparo de la confianza en nosotros mismos;



5 Grupo de artistas «Brücke» (Puente)



6 Ernst Ludwig Kirchner, Programa del grupo «Brücke», 1906



Die Künstlergruppe

### „Brücke“

überreicht alljährlich ihren Freunden von ihren Mitgliedern Originalblätter der reproduzierenden Künste (Radierung, Holzschnitt, Steinzeichnung). Der Jahresbeitrag beträgt 12 Mk. Wer Interesse für Leben und Arbeit der „Brücke“ hat, wird durch diese Anzeige von der Gruppe eingeladen, sich bei der angegebenen Geschäftsstelle als passives Mitglied anzumelden und den Beitrag an den Unterschriften einzuschicken. Die Zusendung der Blätter erfolgt dann an die angegebene Adresse.

Geschäftsstelle:

**Dresden - Str.**

Berlinerstraße 65

„Brücke“.  
E. Heckel, Maler

7 El grupo de artistas «Brücke» (Puente), 1905/06

con gran valor y juvenil despreocupación y osadía comenzó la batalla, que considerábamos casi perdida de antemano, contra las fuerzas enemigas». <sup>8</sup> Probablemente después de 1905 Kirchner formuló el programa de *Brücke*, que se distribuyó en forma de octavilla y del que en 1906 realizó una xilografía (figs. 5 y 6): «Con fe en la evolución, en una generación nueva tanto de creadores como de gozadores de arte, convocamos a toda la juventud y, como juventud portadora del futuro, deseamos procurarnos libertad de brazos y de vida frente a las fuerzas bien establecidas y más viejas. Está con nosotros todo el que refleja, directamente y sin falsearlo, aquello que le impulsa a crear.» Resuena aquí una voluntad de crear con independencia de tendencias estilísticas. Es también significativo que el grupo *Brücke* incluya en su programa tanto a los «creadores» como a los «gozadores» del arte. Desde un principio se preocuparon de los denominados miembros pasivos, que debían apoyar al grupo con una cuota anual y que como contrapartida recibían una carpeta con trabajos gráficos. Erich Heckel asumió la función de gerente. Se imprimió un llamamiento a la pertenencia pasiva al grupo que lleva su firma (fig. 7). Además, Heckel se encargó de la organización de las exposiciones que llevó a cabo el grupo *Brücke*.

Entre los primeros miembros pasivos que se adhirieron a *Brücke* se contaban Paul Holstein y Max Unger, ambos amigos de Schmidt-Rottluff en los tiempos de *Vulkan*. Sobre todo con Paul Holstein se mantuvieron contactos muy estrechos después de su marcha de Chemnitz. No es de extrañar que Schmidt-Rottluff lo representara en una de sus primeras xilografías. El *ex libris Paul Holstein* es por tanto una de sus más tempranas manifestaciones en el ámbito del grabado. Como se desprende claramente de las memorias de Max Unger, en la época de *Vulkan* no surgieron xilografías. Por ello es muy probable que Schmidt-Rottluff, a quien



Heckel había presentado a Kirchner y Bleyl en Dresde poco después de su traslado en 1905, descubriera por sí mismo la xilografía, y que al cabo de poco tiempo realizara un gran número de trabajos con esta técnica para él nueva y a todas luces fascinante.

Tras la constitución del grupo *Brücke* no sólo se intensificó el trabajo en común, sino que también la evolución estilística hizo rápidos progresos. Se estudiaban las revistas actuales de arte y se visitaban intensivamente las exposiciones presentadas en Dresde. A diferencia de lo que ocurría en otras ciudades alemanas, en las galerías privadas de Dresde muy pronto se celebraron exposiciones de arte de carácter progresista. En noviembre de 1905 la galería Arnold mostró la primera exposición de Van Gogh en Alemania, con cerca de 50 óleos; en noviembre de 1906 siguieron más de 100 obras de neoimpresionistas belgas y franceses, entre otros Signac, Seurat, Cross, Bernard, Denis, junto a obras de Gauguin y Vallotton. En 1907 la Asociación de Arte de Sajonia expuso un gran número de obras del pintor noruego Edvard Munch. Y en 1907 también hubo la oportunidad de ver trabajos de los impresionistas Claude Monet, Alfred Sisley y Camille Pissarro. En abril-mayo de 1908 se celebró una nueva exposición de Van Gogh: la sala de arte Richter exhibió una retrospectiva de 100 pinturas. Ese mismo año expusieron en la misma galería los «fauves». Por primera vez pudo verse en Dresde a Van Dongen, Vlaminck, Guérin y Friesz.

Para todos los artistas de *Brücke* estas exposiciones tuvieron gran importancia, pues les abrió perspectivas y determinaron decisivamente la evolución desde el *Jugendstil* (modernismo) hacia un estilo independiente, el expresionismo, pasando por una forma de expresión orientada al neoimpresionismo y a Van Gogh. Sobre todo la exposición de Van Gogh de 1905 tuvo el efecto de una revelación. Predominantemente se exhibieron obras de la última etapa creativa del



8 Mediodía de agosto en la montaña, 1905



9 Terraplén en invierno, 1905/06



artista en Arles, Saint-Rémy y Auvers. En ella, Schmidt-Rottluff ve por vez primera obras originales del holandés a las que antes sólo había tenido acceso a través de reproducciones. La consecuencia inmediata de esta impresión fue una intensificación de su dedicación a la pintura. La representación ambiental de la naturaleza cede su lugar a un lenguaje visual enardecido y lleno de expresión con una aplicación de colores pastosos. Fritz Schumacher, urbanista que impartía clases en la Escuela Superior Técnica, nos cuenta que los artistas del grupo *Brücke* quedaron «fuera de sí» al contemplar las obras de Van Gogh.<sup>9</sup>

Schmidt-Rottluff entra en una fase de experimentación dirigida a un objetivo. Mientras óleos como *Mediodía de agosto en la montaña* (fig. 8) o *Pueblo del Erzgebirge* (cat. I) mostraban aún colores mezclados con blanco, *Terraplén en invierno* (fig. 9) está estructurado completamente con colores puros. El terraplén, concebido con pinceladas espontáneas, y las casas, apenas esbozadas, muestran que el cuadro fue pintado como de sopetón en un proceso creador intensificado. La pintura de Van Gogh poseía algo que para el joven Schmidt-Rottluff, no constreñido por ninguna tradición, significaba una evidencia fundamental en el arte: expresión y forma. Las altas cotas de expresividad, el formalismo ágil que podía equipararse a vitalismo, le aludían de forma directa. Schmidt-Rottluff encuentra en Van Gogh un paradigma que para él encarna una nueva libertad en el arte, un desprendimiento del *Jugendstil* y del impresionismo. También reacciona intensamente al concepto de energía, que desempeña un papel central en la creación de Van Gogh. En el futuro, los cuadros de Schmidt-Rottluff estarán imbuidos de una cierta fuerza y monumentalidad, una pugna uniforme por un lenguaje expresivo.

Desde enero hasta marzo de 1906 la galería Arnold expuso obras de Emil Nolde, artista aún poco conocido. Schmidt-Rottluff

también reaccionó espontáneamente a estos trabajos, y lo hizo con un lenguaje protoortodoxo que apuntaba a una nueva dirección. El 4 de febrero (Schmidt-Rottluff desempeñaba provisionalmente la función de secretario del grupo *Brücke*) instó a Nolde a adherirse al grupo: «Estimado Sr. Nolde: Para ir en seguida al grano: el grupo de artistas *Brücke* de esta ciudad consideraría un honor poder saludarle como nuevo miembro. Francamente ... usted sabrá de *Puente* tan poco como nosotros sabíamos de usted antes de la exposición presentada en Arnold. Pues bien, uno de los empeños de *Brücke* consiste en atraer a sí a todos los elementos revolucionarios y en efervescencia, y eso ya lo dice el nombre *Puente*. El grupo, además, organiza anualmente varias exposiciones que hace circular por Alemania, con lo cual se le evitan a cada artista las gestiones personales. Otra finalidad es la de hacerse con un local de exposiciones propio..., cosa de momento imaginaria porque todavía falta dinero. Ahora, estimado señor Nolde, piense usted como le plazca; nosotros hemos deseado rendirle aquí homenaje por sus tempestades de color. Con toda devoción y respeto, el grupo de artistas *Puente*, p.o. Karl Schmidt.»

El encuentro con Nolde sería importante para la posterior evolución de Schmidt-Rottluff. Hacia finales de mayo y principios de junio de 1906 viaja a Guderup, en la isla de Alsen en el mar Báltico, invitado por Emil y Ada Nolde, que vivían allí en una casa de pescadores desde 1903. Esta estancia en Alsen, que supone el inicio de las estancias veraniegas de Schmidt-Rottluff en el campo, es intensamente aprovechada por el pintor, que trata de ampliar sus nuevas posibilidades expresivas experimentadas fundamentalmente en el estilo paisajista. Surge un estilo suelto y brillante, una nueva libertad en el manejo de los tonos puros. Emplea el color aplicándolo directamente del tubo. Los trazos de color dejan de yuxtaponerse con dureza e inmovilidad y comienzan a cimbre-



arse, tocarse o superponerse. El virtuosismo técnico alcanza su máxima expresión. Schmidt-Rottluff no aplicará ninguna otra vez el óleo de forma tan compacta, con un relieve tan auténtico. Cuadros como *Junto al mar* (cat. 2) son un testimonio de su intensa vivencia del proceso creador. Todos los óleos de su estancia en Alsen emanan una carga emocional. También cuadros como *El jardín* (fig. 10) vieron la luz en Alsen y muestran el primer punto culminante de la creación pictórica del artista. En la misma época, Nolde pintó sus primeros cuadros de flores y jardines, asimismo con colores luminosos aplicados con pastosa intensidad. Al igual que Nolde se dejó arrebatarse estilísticamente por la vehemencia expresiva del joven Schmidt-Rottluff, dieciséis años más joven, por su parte nuestro pintor incorporó estímulos de Nolde.

Tras su regreso de Alsen, en Dresde, y Rottluff (pueblo natal de Schmidt-Rottluff) surgen otros cuadros (cat. 4) y el retrato de Erich Heckel (fig. 11) titulado *El xilógrafo*. Schmidt-Rottluff continúa dedicándose a su anhelo de expresión intensificada.

Las estancias del pintor en Dangast o en sus marismas junto al borde sur de la bahía de Jade, en Oldenburg, datan de 1907 a 1912. Erich Heckel, quien le acompañó los primeros años, había descubierto en un mapa especial la localidad de Dangast, un lugar de baños en el mar del Norte compuesto por un pequeño número de casas, cuando ambos artistas estaban buscando lugares de residencia adecuados junto al mar. Después de una visita a Sylt en 1904 y a Alsen el verano de 1906, Schmidt-Rottluff desarrolló una especial predilección por el mar, y desde entonces pasaría en la costa todos los veranos hasta muy avanzada edad. La variedad del paisaje de Alemania del Norte, con su naturaleza intacta, el cambio de las mareas, el vasto cielo, los malecones, las marismas y las lagunas que se extienden hacia el sur, lo cautivaron desde su primera estancia. Allí podía



10 El jardín, 1906



11 El xilógrafo (luz de lámpara), 1906/07



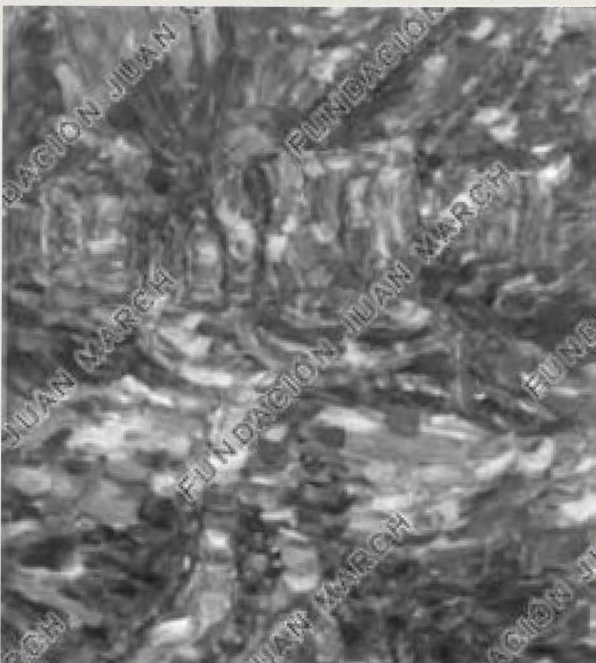
12 Día de viento, 1907



13 Silencio matutino (La casa azul), 1907



14 Casa de aldea con pastos, 1907



15 En la estación, 1908



trabajar sin que lo molestasen, en un recogimiento deseado. Tras abandonar los estudios durante el semestre de verano de 1907, Schmidt-Rottluff traslada su residencia habitual de Dresde al Gran Ducado de Oldenburg. Así se comprende que en numerosos catálogos de esa época se indicase como lugar de residencia «Dangast» o «Marismas de Dangast». Alejado de la gran ciudad y de los colegas del grupo *Brücke*, Schmidt-Rottluff evoluciona de manera completamente independiente. Se convierte en el gran solitario de su círculo de artistas que, elaborando consecuentemente sus ideas pictóricas, se adentra en territorios propios, mientras que los estilos de Kirchner y Heckel, y en cierto sentido también de Pechstein, se aproximan casi hasta confundirse entre los años 1909 y 1911. Schmidt-Rottluff tampoco participa nunca en sus estancias de trabajo conjuntas en Goppeln, Moritzburg o Fehmern, pero en calidad de miembro del grupo sí interviene regularmente en diversas exposiciones de *Brücke*. Con su forma y color impetuosos, con su deseo de fuerza expresiva, Schmidt-Rottluff se encuentra a sí mismo en los años de estancia en Dangast. El artista sigue su camino sin concesiones.

Durante la estancia de 1907 ven la luz cuadros como *Día de viento* (fig. 12) o *Silencio matutino (La casa azul)* (fig. 13), en los que continúa dominando la aplicación exaltada del color y éste, aplicado con pincel o con espátula, forma una densa y vibrante textura. Todo parece estar tocado de una dinámica inmanente. Pero en 1907 nace también el cuadro *Casa de aldea con pastos* (fig. 14), que anticipa el camino que seguirá en el futuro: las pinceladas aisladas se concentran para lograr un ordenamiento más estable del cuadro. En 1908 esta evolución se hace palpable con más intensidad. En cuadros como *Mediodía en el pantano* o *En la estación* (fig. 15), el color parece aplicarse de forma más plana y reposada, mientras que las líneas son menos



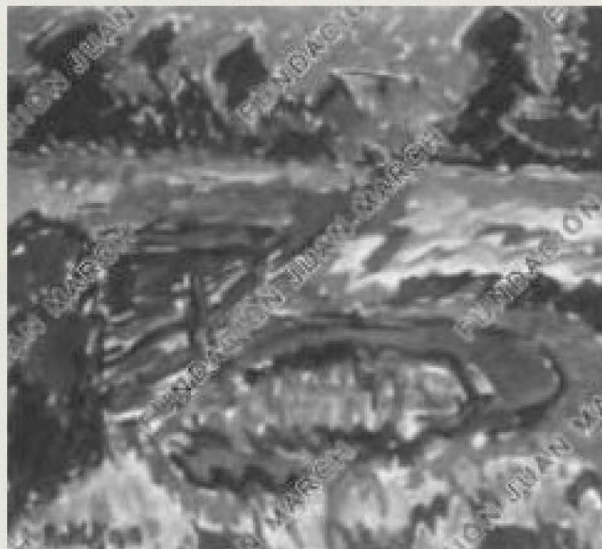
marcadas y se unen en complejos superficiales mayores. Por vez primera hay partes del lienzo que quedan vacías. En una carta a Luise Schiefler fechada el 25 de septiembre de 1908, Schmidt-Rottluff escribe: «Mi visión pictórica ha cambiado mucho este año y ha emprendido un nuevo camino que no sé realmente a dónde conduce. Pero a esta transformación está ligado el que haya pintado poco, y ese poco en una búsqueda a tientas».<sup>10</sup>

Van Gogh resuena de nuevo en 1909, año en que el óleo pasa a un segundo plano en beneficio de la acuarela. A buen seguro Schmidt-Rottluff percibe que ha llegado a un punto de su evolución en el que lo principal radicaba en aclarar el problema de la construcción del cuadro, es decir, el problema de la tensión de los objetos representados en la bidimensionalidad de la superficie del cuadro. Confía en poder realizar con más facilidad sus experimentaciones con la acuarela, que le era familiar y le permitía trabajar con más rapidez y economía de medios. El artista capta paisajes y naturalezas muertas con pinceladas fluidas de absoluta ligereza y transparencia (cat. 40 y 42). Se produce un encarecimiento de formas, sin abandonar por ello su dinámica. En diversas acuarelas Schmidt-Rottluff introduce por primera vez líneas de contorno para delimitar y fijar las distintas unidades del cuadro. Todas las partes de la representación, cercanía y lejanía, primer plano y fondo, se concentran en un plano. Todo vibra y puede percibirse sensorialmente. Los lugares libres que parecen traslucir el papel se convierten en un elemento fijo de la composición. Las acuarelas pintadas en 1909 se encuentran entre las creaciones magníficas de este artista.

En 1910 traspasa el estilo de las acuarelas a la pintura. El óleo se aplica ahora fuertemente diluido. Parece más bien que el artista dibujara con el pincel en vez de pintar. El color diluido permite aplicarlo con liviandad en un trabajo veloz. Con esta nueva técnica



16 Paso de carruajes, 1910



17 Paisaje de otoño, 1910



18 Autorretrato con monóculo, 1910



surge un gran número de pinturas. Schmidt-Rottluff crea una obra maestra tras otra en rápida sucesión. Ahora tiene un soberbio dominio de todos los medios. Los colores son radiantes, luminosos; las formas están definidas con más claridad y a pesar de ello vibran llenas de energía. Las bandas lineales de antaño se transmutan en trazos escuetos y gestuales del pincel que con frecuencia confluyen sumariamente para formar estructuras superficiales. Los contornos angulosos delimitan los susodichos elementos superficiales. El nuevo lenguaje gestual de Schmidt-Rottluff refleja la emoción del proceso creador y la inspiración del instante. Al igual que en la acuarela, hay partes del cuadro que se dejan libres conscientemente. Cuadros como *Paso de carruajes* (fig. 16) o *Paisaje de otoño* (fig. 17) documentan esta etapa estilística. A pesar de toda la vehemencia del trazo del pincel, los cuadros encierran un creciente principio de ordenación. El pintor es uno de los poquísimos artistas del siglo XX que logra armonizar la intención inquebrantable con el querer formal, con un objetivo estético formal.

A lo largo de 1910 se intensifica la tendencia a la simplificación de la composición y al trabajo con zonas de superficies planas. Los contornos oscuros como contrapeso del blanco dejado en el lienzo cobran cada vez más importancia como elemento ordenador. Pero dentro de estas superficies así definidas continúan presentes el movimiento suelto del pincel y la presencia eruptiva de los colores. *En el recodo de la aldea* (cat. 5) y *Rotura de dique* (cat. 6) son dos ejemplos descollantes de esta etapa estilística. La aspiración a simplificar se une con una interpretación subjetiva del paisaje. Schmidt-Rottluff ya no remeda la naturaleza: hace que surja de nuevo. Mediante la reducción a lo esencial y la contraposición de contrastes de orientación complementaria se consigue también el intenso y conmovedor efecto que posee el *Autorretrato con monóculo* (fig. 18). La dis-

posición de la composición causa un efecto sobrio, sencillo y al mismo tiempo monumental.

Kirchner, Pechstein y Heckel habían avanzado hacia soluciones pictóricas similares a las de Schmidt-Rottluff. En 1909 (es decir, antes que nuestro autor, que trabajaba aislado en las tierras de Oldenburg), las líneas precisas ligeramente arqueadas ya habían tomado el relevo del estilo de Van Gogh. Los contornos y las superficies seguían una aspiración de orden y ritmo. La influencia del fauvismo ha desempeñado su papel en este proceso. Por intermediación de Pechstein, que en 1908 vivió varios meses en París y había captado para el grupo *Brücke* al pintor fauvista Kees van Dongen, en septiembre de 1908 fue posible mostrar en la sala de arte Richter de Dresde una exposición con obras de los fauvistas paralelamente a la exposición del grupo *Brücke*. En la exposición de invierno de la Secesión Berlinesa y en la galería Cassirer de Berlín se exhibieron en enero de 1909 obras de Matisse. Schmidt-Rottluff no vio ninguna de las dos. Cuando Heckel llegó a Dangast procedente de Moritzburg en agosto de 1909, trajo consigo su nuevo estilo, fuertemente emparentado con las soluciones pictóricas de Schmidt-Rottluff. De esta forma, nuestro autor vio confirmado lo acertado de sus intenciones.

Para 1910 el grupo *Brücke* ya había desarrollado un estilo colectivo, una forma de expresión propia cuya apariencia era del todo novedosa. Paralelamente a los rasgos de su innovador arte, el grupo *Brücke* también se preocupó de tener un efecto palpable en la opinión pública. Estas iniciativas no se redujeron sólo a la captación de miembros pasivos (en 1910 había ya 68), sino también al montaje de exposiciones y de giras. Antes del *Brücke* ningún otro círculo había sido tan activo en este terreno; el grupo presentó varias exposiciones, sobre todo en Dresde. La primera exposición (poco celebrada) tuvo lugar en septiembre y octubre



de 1906 en la fábrica de lámparas Seifert de Dresde-Löbtau. Igualmente caben destacar las exposiciones de septiembre de 1907 y 1908 en la sala de arte Richter, así como, de manera muy especial, la gran exposición montada en septiembre de 1910 en la galería Arnold de Dresde, que exhibió una muestra comprimida del estilo del *Brücke*, plenamente cristalizado en ese momento. Pero también esta exposición, que desde la perspectiva actual tan importante sería para la historia del expresionismo, provocó entre los contemporáneos amplia incompreensión. «En general, sobre dichas exposiciones habrá que decir lo mismo que sobre todas las anteriores... Esencialmente aportan lo mismo», escribió Paul Fechter en *Dresdner Neueste Nachrichten*.<sup>11</sup>

Fueron muy pocos los que se entusiasmaron con el arte del grupo *Brücke*. En 1906, el presidente de la Audiencia Provincial de Hamburgo Gustav Schiefler ya había adquirido litografías de Schmidt-Rottluff. Su mediación hizo que otros coleccionistas de Hamburgo dirigieran su atención hacia él, como por ejemplo los matrimonios Rauert y Rohlsen o Ludwig Delbanco. En 1907 el pintor conoció a la historiadora del arte Rosa Schapire, quien inicialmente se había interesado mucho por Nolde. «Cuando después conoció a Schmidt-Rottluff, su arte constituyó para ella la gran experiencia de su vida», manifestó Erich Heckel en 1958.<sup>12</sup> Rosa Schapire se mostró entusiasmada por el artista en las conferencias y ensayos que escribió. En 1923 publicó el catálogo de su obra gráfica. Schmidt-Rottluff plasmó en numerosos cuadros y xilografías a la primera intérprete de su arte.

De esta forma Hamburgo fue la primera ciudad en la que el arte de Schmidt-Rottluff encontró eco. En noviembre de 1910 se trasladó a una vivienda-taller en la Kleine Johannisstrasse 6. Poco a poco fue distanciándose de Dresde. Ya en 1908 había manifestado en una carta a Cuno Amiet las



19 Avenida, 1911



20 Paisaje con campos, 1911



21 Paisaje noruego (Skrygedal), 1911



22 Lofthus, 1911



23 Oppedal (fiordo de Hardang), 1911



siguientes palabras: «Es incomprendible, incomprendible del todo, que Dr. (Dresde) disfrute en el exterior de fama de ciudad artística». <sup>13</sup> Tras una breve estancia intermedia en Dresde, Schmidt-Rottluff trabaja de enero a marzo de 1911 en Hamburgo. A partir del 4 de mayo se encuentra de nuevo en las tierras de Oldenburg. Después de que en 1910 su taller de la taberna Krake en Dangastermoor (dos pequeñas salas y un desván algo mayor) fuera incendiado y resultaran destruidas aproximadamente 80 de sus obras, en 1911 Schmidt-Rottluff se establece en Dangast.

Durante 1911 impulsa el perfeccionamiento del estilo plano. Ahora las pinceladas sueltas desaparecen en favor de un arrebatado de formas. Se evitan los detalles. Las superficies ordenadas lógicamente determinan la composición. Algunos ejemplos de este estilo colorista de superficies planas son cuadros como *Avenida* (fig. 19) o *Paisaje con campos* (fig. 20). Sobre todo este cuadro muestra claramente que Schmidt-Rottluff busca paráfrasis geométricas para las formas de la naturaleza y que transforma lo visible en una organización independiente del cuadro. Del 8 de julio al 10 de agosto, Schmidt-Rottluff reside en Lofthus, junto al fiordo de Hardang, invitado por el matrimonio de coleccionistas Rohlsen. En esta estancia en el norte de Noruega, cerca de Bergen, cristalizan cuadros en los que el pintor se aproxima a una configuración a partir de la abstracción. Sólo se han conservado tres de los cuadros nacidos en Noruega: *Paisaje noruego (Skrygedal)* (fig. 21), *Lofthus* (fig. 22) y *Oppedal (fiordo de Hardang)* (fig. 23). Con las grandes superficies contrapuestas, el artista logra intensificar la expresión plástica. La disposición superficial del cuadro es el resultado del sosiego de las luminosas zonas coloreadas y del lenguaje de las líneas. Paz y tensión se contraponen, al igual que contrastan entre sí los elementos formales grandes y pequeños. Más importante que captar la rea-



lidad es alcanzar un equilibrio armónico de la forma plástica y conseguir una ponderación de los matices. Schmidt-Rottluff crea una antirrealidad inmanente al propio cuadro. Con sus obras noruegas la pintura colorista de superficies planas alcanza una intensificación absoluta.

En 1912 Schmidt-Rottluff encara el arte del cubismo y del futurismo italiano. Provisionalmente predomina la experimentación con las nuevas posibilidades estilísticas, que lleva al pintor desde la sobria coordinación de superficies coloreadas a un tratamiento del volumen desconocido hasta entonces para él. La reorientación estilística vino en parte determinada por la modificación de sus circunstancias vitales. A finales de octubre de 1911 Schmidt-Rottluff fue el último miembro del grupo *Brücke* que se trasladó a Berlín, donde ocupó una vivienda-taller en la Niedstrasse 14, cerca de la Plaza de Federico Guillermo, en Friedenau. En Berlín, capital imperial, se había consumado desde 1871 una vertiginosa evolución que había convertido la ciudad en una metrópoli moderna. El floreciente centro del comercio y la artesanía, así como de la industria de construcción de maquinaria y de la industria eléctrica, habían provocado un enorme crecimiento demográfico que llevó emparejados graves problemas sociales. Paralelamente, el auge de Berlín la convirtió en una capital del arte y la cultura. Teatros progresistas escenificaban obras de Ibsen, Strindberg y Hauptmann; numerosos poetas y escritores se establecieron en Berlín y enriquecieron la atmósfera cultural. Asimismo se habían formado centros de un expresionismo literario, como el círculo «Sturm» (Tormenta) en torno a Herwarth Walden, el círculo «Aktion» (Acción) en torno a Franz Pfemfert, o el «Nuevo Club» fundado por Kurt Hiller, al que también pertenecieron poetas como Georg Heym, Ernst Blass y Jakob van Hoddis. El grupo *Brücke* estableció contactos con dichos círculos, al igual que con el «Cabaret

Neopatético», un café literario. Schmidt-Rottluff diseñó las cabeceras para los dos últimos programas del «Cabaret Neopatético», desarrollados en diciembre de 1911 y en abril de 1912. El trato frecuente con la *bohème*, con personajes que se situaban fuera de la sociedad, hizo cristalizar en él y en otros miembros del grupo *Brücke* una nueva conciencia: en Berlín crece la disposición a soluciones pictóricas más atrevidas.

También el arte moderno había iniciado su campaña triunfal en Berlín. El grupo Secesión Berlinesa, fundado en 1900 bajo la dirección de Max Liebermann, había ayudado al impresionismo a imponerse contra la dictadura del gusto conservador del emperador. Galerías como las de Paul Cassirer y Fritz Gurlitt se situaron tras la vanguardia y la promovieron con exposiciones. Berlín disfrutó la fama de una ciudad del arte en la que se abrazaba abiertamente todo lo nuevo. A partir de marzo de 1912 también Herwarth Walden se convertiría en un precursor de la modernidad con la fundación de su galería «Sturm». Fue él quien, con sus actividades, dio los impulsos más importantes a la vida artística de Berlín en los años anteriores al estallido de la guerra. Al trasladarse de Dresde a Berlín, los artistas del grupo *Brücke* esperaban un mayor reconocimiento de su creación artística y una mayor atención hacia su obra. Adicionalmente, las ventas a coleccionistas debían facilitar una mejora de su situación existencial.

Mientras en Kirchner, Heckel y Pechstein fueron imponiéndose los planteamientos de contenido y una temática ligada a su tiempo, y mientras los cuadros de baile, variedades y circo se convirtieron en metáforas de la vida en la gran ciudad o las representaciones de las *cocottes* de Kirchner simbolizaban el ajeteo, la soledad y el sentimiento de extravío del hombre en la gran ciudad, en la obra de Schmidt-Rottluff la vivencia de la metrópoli no se reflejó temáticamente. Para la posterior evolución de su arte resultarían más



decisivos los encuentros con nuevas formas de pensamiento y nuevas orientaciones estilísticas. Ante todo, el círculo de artistas congregados en torno a Herwarth Walden, al que pertenece Schmidt-Rottluff, ejerce a partir de entonces una gran influencia en su obra. A principios de enero de 1912 conoce a Franz Marc, quien había venido a Berlín, entre otros motivos, para escoger trabajos de artistas del grupo *Brücke* para la segunda exposición del grupo «Blauer Reiter» (Jinete azul). De esta forma, Schmidt-Rottluff conoce directamente los objetivos artísticos de «Blauer Reiter», que había emprendido nuevos caminos estilísticos a través de Robert Delaunay y el cubismo y que hasta entonces era desconocido por el grupo *Brücke*. Por aquel entonces Marc comenzó a construir sus cuadros a partir de formas geométricas cristalinas y a no diferenciar ya entre materia orgánica y materia inorgánica.

Del 12 de marzo al 10 de abril de 1912 Herwarth Walden inaugura su nueva galería «Sturm» con la primera exposición del «Jinete azul». En ella Schmidt-Rottluff, que residiría todo el mes de abril en Berlín después de una estancia más prolongada en Hamburgo y antes de su nueva estancia de verano en Dangast, tuvo por primera vez oportunidad de ver originales de los artistas de Múnich y dos cuadros de Delaunay. Del 12 de abril al 31 de marzo de 1912 sigue una exposición notablemente más importante que llama poderosamente la atención de Schmidt-Rottluff: Herwarth Walden exhibió, después de su presentación en París y Londres, la primera exposición itinerante de futuristas italianos, con obras de los artistas Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini. El término «futurismo», acuñado desde 1908, englobaba la revolucionaria orientación artística de los italianos, que desde 1909 hasta el estallido de la primera guerra mundial encontraría numerosos adeptos en Europa. Su objetivo y su finalidad se definie-

ron conscientemente como una orientación a «lo futuro». La dinámica de la vida moderna se celebraba ante todo allá donde se intensificaba hasta el exceso. El portavoz y autor espiritual del movimiento, el escritor F. T. Marinetti, propagó la inversión de los valores de todas las cosas; arremetió con vehemencia contra toda tradición, contra el pasado, y proclamó la belleza de la técnica y la velocidad, ensalzando la guerra y los actos violentos como punto de partida para lo nuevo. Las teorías de Marinetti fueron inicialmente recibidas por la pintura. Los pintores futuristas aspiraban a comunicarse sin inhibiciones, libres del obstáculo de la tutela estética. Su impulso hacia la autorrepresentación se aproxima con frecuencia a una aspiración de expresión subjetiva que puede compararse con la de los expresionistas alemanes. Sin embargo, para captar plásticamente la dinámica de la vida moderna llegaron a nuevas soluciones formales en las que muy frecuentemente hubo una primera fase estilística en la que las ondas de movimiento y las líneas de fuerza evidenciadas servían de contenidos de la representación futurista. Fue sobre todo la segunda fase estilística del futurismo (aproximadamente desde 1911) la que en gran medida estuvo marcada por la dedicación al cubismo y al orfismo de Robert Delaunay. Los objetos compuestos por formas geométricas fundamentales se integran en el contexto de las líneas de fuerza dinámicas. Al igual que en el cubismo, también en el futurismo estaba en primer plano el contenido objetivo a pesar de todos los experimentos formales; e igualmente se hallaba en un primer plano el apego a la realidad y a un intenso cromatismo.

La exposición futurista (la primera de Alemania) fue el gran acontecimiento de Berlín. Estuvo acompañada de una intensa campaña publicitaria con algunos tintes de exageración. Marinetti había viajado a Berlín expresamente, al igual que Umberto Boccioni. En Berlín se repartieron miles de octavillas que



se pegaron en muros y columnas publicitarias o que se lanzaban desde automóviles en marcha. Además la exposición estuvo acompañada de conferencias. Desde antes de la inauguración, Herwarth Walden había hecho distribuir numerosas reproducciones de cuadros futuristas, y en su revista *Sturm* había publicado el manifiesto futurista. En el círculo de artistas del grupo *Brücke* la exposición futurista fue violentamente debatida, al igual que todas las aspiraciones artísticas del futurismo.

Obviando las «escenas callejeras» de Kirchner, donde más marcadamente se reflejó la influencia del futurismo fue en la obra de Karl Schmidt-Rottluff. Con sus cuadros noruegos, es decir, su estilo colorista plano, Schmidt-Rottluff había dado con las tendencias abstractas que significaron la conclusión de su primera gran fase de pintura expresionista. Las soluciones formales y plásticas de los futuristas le abrieron nuevas perspectivas y una dinámica y energía diferentes a como se habían expresado en los trabajos marcados por la influencia de Van Gogh. Schmidt-Rottluff logró extraer del futurismo importantes conocimientos para su posterior labor creativa. El cuadro *Casas en la noche* (fig. 24), que probablemente plasma un motivo de Oldenburg, invierte la sobria arquitectura del cuadro de 1911: los contornos y las superficies adquieren movimiento y están dotadas de un ritmo sobrenatural. Comienzan a actuar fuerzas y energías internas. Las casas parecen hallarse hinchadas. También *Torre Petri de Hamburgo* (fig. 25) muestra esta etapa estilística. En cuadros como *Mujer leyendo* (fig. 26) o *Fariseos* (fig. 27), Schmidt-Rottluff avanza un paso decisivo. En ellos el artista da por primera vez cabida en su quehacer creativo al futurismo que había conocido a través del cubismo. Schmidt-Rottluff articula las superficies de las cosas y fenómenos en zonas de superficies orientadas geométricamente. Líneas de fuerza visibles y rayos cósmicos



24 Casas en la noche, 1912



25 Torre Petri de Hamburgo, 1912



26 Mujer leyendo,  
1912



27 Fariseos, 1912



penetran las formas. No domina la paleta casi incolora de los cubistas; el pintor se mantiene fiel a sus colores vigorosos, que también se corresponden con el acentuado cromatismo de los cuadros futuristas. Sus paradigmas debieron ser en primer término las obras más tempranas de Boccioni y Severini de finales de 1911 y principios de 1912. Pero tampoco hay que olvidar los cuadros cósmicos cristalinos de Franz Marc, que Schmidt-Rottluff conocía.

A finales de septiembre de 1912 Schmidt-Rottluff viaja de Dangast a Colonia para ver la exposición del Sonderbund (Alianza Separada), donde se exhibían tres cuadros suyos. En Colonia se le ofrece la posibilidad de estudiar obras tanto del protocubismo como del cubismo analítico de Picasso y Braque. Pero como el cubismo nunca desempeñó un papel en la escena cultural berlinesa, tampoco Schmidt-Rottluff reacciona con la misma vehemencia como ante el futurismo, que su emocionalidad relaciona en último término con el expresionismo. La elaboración del volumen con el procedimiento intelectual propio del cubismo le resulta extraña. Por contra, sus concepciones estilísticas y su sensibilidad se llevan mejor con la configuración llena de plasticidad de los pueblos primitivos, con la captación comprimida de las distintas partes del cuerpo en un lenguaje de formas desarrollado a partir de la intuición.



Hacia finales de 1912, ya sea en Berlín o en Hamburgo, surgen algunos desnudos en los que el problema de la configuración del volumen se halla en primer plano. Tras la fase de experimentación, Schmidt-Rottluff retorna a una pintura marcadamente individual. El desnudo como motivo, que anteriormente emerge preferentemente en el dibujo y en la obra gráfica, encuentra ahora un acceso inmediato a su creación pictórica. Cuadros como *Muchacha aseándose* (cat. 8), *Dos mujeres* (fig. 28) o *Después del baño* (fig. 29), muestran desnudos plenos de volumen y sin embargo anclados a la superficie. Los contornos y las estructuras interiores que abrevian la forma se muestran claramente; el color tiene un carácter modelador y se subordina más que antes a la forma. La intensidad expresiva y la armonía sensorial se alcanzan con medios sencillos. A través de sus experiencias con el futurismo y el cubismo, Schmidt-Rottluff ha alcanzado una nueva etapa estilística de su expresionismo.



28 Dos mujeres,  
1912



29 Después del  
baño, 1912

De enero a mayo de 1913 el pintor vive predominantemente en Berlín, pero también pasa temporadas en Hamburgo. El 27 de mayo se disuelve oficialmente el grupo de artistas *Brücke*. Pechstein ya lo había abandonado en 1912. El motivo externo para la disolución lo proporciona el texto redactado por Kirchner para la «Crónica del grupo de artistas *Brücke*», con el que manifestaron su desacuerdo Heckel, Schmidt-Rottluff y Otto Mueller. En el fondo, la estrecha cohesión existente con anterioridad hacía ya tiempo que había desaparecido. Con su traslado a Berlín en el otoño de 1911, los diferentes artistas habían evolucionado individualmente y cada uno había encontrado sus propios mecenas y coleccionistas de su arte.

Precisamente justo después de la ruptura Schmidt-Rottluff viaja a Nidden, en Kurische Nehrung, una lengua de tierra de la costa báltica. «Ese año cometí una infidelidad con Dangast y fui a Kurische Nehrung. Hacía



30 Bodegón con  
escultura negra, 1913



31 Bodegón con  
abrojos, 1912



32 Bodegón con  
abrojo, 1912



mucho que deseaba conocer este interesante rincón de nuestra geografía», escribe el 3 de junio de 1913 a Theodor Francksen, que se hallaba en Oldenburg. La localidad, situada en medio de la naturaleza, entre la albufera y el mar Báltico y rodeada de bosques de pinos y abedules y gigantescas dunas movedizas, había sido descubierta en 1909 por Pechstein. Al igual que este último, Schmidt-Rottluff vivió en una cabaña ubicada en la playa que pertenecía al pescador Martin Sakuth, donde podía trabajar sin ser molestado y alejado de toda civilización. El nuevo entorno original lo guiaría a la extraordinaria intensificación de su arte. Los óleos, dibujos y xilografías creados en Nidden se cuentan entre las obras de arte expresionista por antonomasia.

Los cuadros de Nidden se vieron precedidos de una profundización cada vez más intensa en la comprensión de la escultura africana. La prueba de ello son los diferentes cuadros cuyo motivo eran objetos de arte africano (en concreto, bustos con pipa, una muñeca de la fertilidad y conchas): *Bodegón con escultura negra* (fig. 30), *Bodegón con abrojos* (fig. 31) y *Bodegón con abrojo* (fig. 32). En los museos etnográficos de Dresde, y sobre todo de Berlín, Schmidt-Rottluff pudo estudiar las peculiaridades del arte africano, sustancialmente diferentes de la escultura europea. Las esculturas africanas representan analogías del cuerpo humano; transforman la naturaleza en una forma exigua, pero sin embargo captan su esencia, y en su función de objeto de culto o de objeto cotidiano destinado al culto despliegan una secreta efectividad. La escultura africana se manifiesta en primer lugar como articulación figurativa de poderosa fuerza interior. Schmidt-Rottluff captó la peculiar esencia del arte africano, su vitalismo, con un entendimiento poco frecuente por aquel entonces. Análogamente a la escultura africana, también buscó en su propio lenguaje plástico una forma radical y exclusiva que pretendía



ser idéntica a la expresión; el concepto de fuerza interior tenía asimismo para él una importancia decisiva. Se trata ante todo del arte tribal de Costa de Marfil, es decir, del África negra, que le fascina, y cuya particular fuerza de sugestión y peculiares rasgos formales incorpora a su creación. Los óleos que Schmidt-Rottluff realiza en los meses de junio a septiembre en Nidden muestran por vez primera el tema del desnudo en el paisaje, aunque también realiza paisajes puros. Estos cuadros parecen como recién sacados del molde. Schmidt-Rottluff ha encontrado su nueva independencia artística y pinta a partir de un impulso creador único. Su arte da la sensación de estar liberado de todo el lastre de 1912.

Diseña los desnudos con carácter monumental, representados en posición erguida o yacente entre dunas o entre árboles y arbustos (figs. 33, 34, y cat. 10). Están captados de manera tan rudimentaria como el entorno; la naturaleza es transformada por Schmidt-Rottluff en formas exiguas y claras. A menudo los desnudos ocupan toda la altura del lienzo, dominan la composición con un carácter monumental. Unos contornos vigorosos proporcionan oscilación a las formas. El movimiento responde a un contramovimiento, despertando la impresión de plasticidad. El pintor, con absoluta independencia de la orientación a la realidad, modifica las proporciones, la tonalidad y la forma. Las cabezas son de lo más diminutas, mientras los cuerpos se muestran con todo su vigor. Lo encarnado refulge en tonos rojos y naranjas intensos. Estos desnudos expresan alegría de vivir y sensualidad. Su efecto es el de criaturas vivientes, el de componentes fijos del paisaje salvaje que los rodea. Schmidt-Rottluff logra aquí una magnífica síntesis de la expresión y la forma. Vitalidad y expresividad se hacen uno. Sus figuras se definen igual que la escultura africana, puesto que el vitalismo que irradian es el resultado del formalismo de su apariencia. El desplaza-



33 Tres desnudos rojos, 1913



34 Verano, desnudos al aire libre, 1913



35 Sol en un pinar,  
1913



36 Paisaje de  
Nehring, 1913



miento de las proporciones produce un ritmo formal que sirve para manifestar visiblemente la fuerza interior. Esta fuerza se convierte en un componente fijo del efecto estético.

Una radical escasez formal caracteriza también los cuadros de paisajes. El punto álgido lo constituyen cuadros como *Sol en un pinar* (fig. 35) y *Paisaje de Nehring* (fig. 36). Como ocurriera en las pinturas de desnudos, aquí la naturaleza se transforma igualmente en un gran signo lleno de contenido simbólico. Así, los árboles parecen analogías de fuerzas intelectuales.

De finales de 1913 data una carta de Schmidt-Rottluff a su coleccionista Gustav Schiefler en la que se manifiesta de manera curiosa sobre las intenciones de sus últimos trabajos, sus impetuosos desnudos y paisajes: «Gustosamente podría aportarle «explicaciones» sobre las nuevas obras si yo mismo no estuviera totalmente convencido de que es una quimera, por no mencionar el hecho de que de poco le servirían. Además, ante cualquier polémica intelectual me pierdo con facilidad en regiones vagas, algo que no me ocurre tan fácilmente durante la actividad plástica, pues con ella tengo entre mis dedos un mundo casi real. He llegado por diversos caminos a una intensificación de la forma que, si bien contradice las proporciones a que ha llegado la ciencia natural, es equilibrada y proporcionada en sus relaciones espirituales. A menudo he aumentado las cabezas hasta lo monstruoso en relación a las otras formas corporales, como un punto de confluencia de toda la psique, de toda la expresión. Pero en sus movimientos espirituales, todas las restantes formas corporales tienden hacia la cabeza, se congregan en ella, y así el tamaño de la forma crece como por sí mismo. Lo mismo ocurre con los pechos. Son un instante erótico. Pero quisiera librarlo de la fugacidad de la experiencia y en cierta medida establecer una relación entre lo cósmico y el instante terre-



nal. Quizá podría decirse que es una erótica intensificada hasta lo trascendental, lo que en nuestra época penetrada de cinismo suena algo místico, pero que es lo que en el curso del tiempo nos queda del arte del pasado (Egipto, Miguel Ángel), lo que le confiere su carácter imperecedero: es la vivencia de cosas trascendentales en lo terrenal».<sup>14</sup>

### **Antes y después de la primera guerra mundial**

En diciembre de 1913, inmediatamente después de la sexta exposición de «Nueva Secesión» (en la que Schmidt-Rottluff participó con siete cuadros, dos xilografías y dos dibujos correspondientes a su producción más temprana), se realizó en la «Nueva Galería» de Berlín una exposición con obras de Picasso y esculturas negras que antes apenas había gozado de recepción alguna en la bibliografía. Debe presuponerse que Schmidt-Rottluff había visto dicha exposición, puesto que tras su regreso de Nidden pasó el resto del año en Berlín. Se trataba de la primera gran exposición individual de Picasso en Berlín y de la primera gran exposición de escultura africana: conforme al catálogo se expusieron 53 cuadros y 13 dibujos de Picasso realizados entre los años 1907 y 1913, y un número indeterminado de esculturas negras; el éxito de público que tuvo la exposición debió ser considerable.

Para Schmidt-Rottluff el tema de la figura se torna cada vez más importante; el paisaje, que durante tantos años había predominado, pasa a un segundo plano. Debe presuponerse que la renovada confrontación directa con el arte africano intensificó la elaboración por parte de Schmidt-Rottluff de un estilo crecientemente táctil. A buen seguro que las obras de Picasso también ejercieron su efecto sobre el artista; cuando menos, la reducción a tonos más oscuros y la predominancia de matices monocromos a finales

de 1914 y 1915 pueden retrotraerse a dicha influencia. La desmembración de las formas de Picasso y su nueva valoración en la bidimensionalidad de la superficie del cuadro continuaron sin interesar a Schmidt-Rottluff. Después de los cuadros espontáneos cargados de emoción de su período de Nidden, ahora se produce una captación calculada del motivo plástico. En 1914 Schmidt-Rottluff pasa de ocuparse exclusivamente del desnudo a pintar también la figura humana vestida. Las figuras humanas se convierten en personificaciones de lo melancólico, lo reflexivo. Perseveran en silencio, esperan como si hubieran de superar una situación de padecimiento. El artista da forma a una nueva visión espiritual. Los cuadros parecen una premonición de la guerra. En la obra de Heckel ya habían hecho acto de presencia en 1912–13 enfermos, sufrientes o convalecientes, mientras que Kirchner atrapa en 1913–14 lo mórbido de la sociedad eligiendo como motivo las *cocottes* y las figuras a media luz. También en la literatura y la poesía de la época pueden percibirse tendencias comparables.

Estilísticamente, Schmidt-Rottluff avanza en 1914 hacia una forma de composición estereométrica, hacia una reducción ascética de la forma que da continuidad al anterior estilo voluminoso basado en la línea ondulada. El pintor adopta variaciones, estilizaciones y distorsiones de la forma como las que pueden encontrarse en la escultura africana, y las hace accesibles a su propia creación. Las cabezas de sus figuras son ahora, en general, sobreproporcionadas, mientras que las dimensiones de los miembros y los cuerpos se atrofian. El arte de la reducción aumentando simultáneamente la expresión encuentra una solución perfecta. Un cuadro como *Desnudo* (fig. 37) muestra la conformación de este nuevo estilo. De manera análoga a la escultura africana, Schmidt-Rottluff aumenta la forma radicada en la naturaleza hasta convertirla en una forma plástica. Esta



37 Desnudo, 1914



38 Mujer junto al mar, Hohwacht, 1914



39 Mujeres junto al mar, 1914



voluntad estilística legítima cualquier deformación del cuerpo. En marzo de 1914 la revista *Arte y artistas* publica una respuesta de Schmidt-Rottluff a la encuesta sobre «el nuevo programa». Se trata de una de las pocas manifestaciones del pintor sobre su concepción del arte. Al igual que Heckel, sus manifestaciones son más bien recatadas, pero sin embargo define claramente la motivación de su creación: «No conozco ningún programa de artistas nuevo; tampoco tengo la menor idea de lo que pueda ser. Si se pudiera hablar de algo semejante a un programa de arte, en mi opinión es primitivo y eternamente el mismo. Lo único que ocurre es que el arte se manifiesta en formas siempre nuevas, dado que hay personalidades siempre nuevas; su esencia, creo yo, no puede cambiar jamás. Es posible que me equivoque. Pero por mí mismo sé que no tengo programa, sólo un anhelo inexplicable de captar lo que veo y siento y de encontrar la expresión más pura para ello. Lo único que sé es a qué cosas intento acercarme con los medios del arte, pero no mentalmente ni a través de la palabra. En silencio y en lo más íntimo, incluso llego a pensar que sobre el

arte en realidad no puede decirse nada en absoluto. En el mejor de los casos todo lo que se haya dicho no es sino una paráfrasis, una perífrasis poética... ¡claro!, y la poesía la dejo para los profesionales.»

A la estancia de verano que Schmidt-Rottluff pasó entre junio y agosto de 1914 en Hohwacht, en la costa báltica, se remonta un cierto número de cuadros de mujeres vestidas en la playa. En óleos tales como *Mujer junto al mar, Hohwacht* (fig. 38) o *Mujeres junto al mar* (fig. 39), las figuras contemplan la



naturaleza estáticas y silenciosas. La alegría por la existencia cede a un recogimiento hacia el interior. Se hacen visibles el ánimo trágico, el anhelo por lo desconocido, la espera de algo que vendrá inexorablemente.

En 1915 Schmidt-Rottluff logra realizar en óleo varios retratos convincentes: *Muchacha en verde* (fig. 40), *Mujer aseándose* (fig. 41), *Retrato de Lyonel Feininger poniéndose el guante* o incluso *Mujer con bolso* (fig. 42), un retrato de Rosa Schapire. La tonalidad es oscura, dominando los matices marrones; todo se concentra en la cristalización de la forma. Inmóviles y endurecidas, las figuras dan la impresión de ser incapaces de emociones externas. Están concebidas tectónicamente; las formas individuales se hallan aisladas plásticamente. Llamen la atención los brazos finos, las manos alargadas, una gestualidad buscada. Pero, ante todo, la manera en que Schmidt-Rottluff construye los rostros no puede negar sus paradigmas africanos. Algunos indicios inequívocos son los ojos rasgados, las cabezas angulosas que tienden a la forma triangular, y sobre todo las narices curvas y a modo de pasarelas que proceden de las «narices en forma de pipa» de las máscaras africanas.

El 12 de mayo de 1915 Schmidt-Rottluff es llamado a filas y enviado al frente de guerra. Le encuadran en un batallón acorazado y lo destinan a Lituania, al noroeste de Rusia, en la región de Vilna y Kowno, donde permanecerá hasta el final de la guerra. Primero es destinado directamente al frente; cava trincheras y construye refugios. Después, gracias a la mediación del poeta Richard Dehmel, en octubre de 1916 es enviado a la Oficina de Intervención de Cuentas del Departamento de Prensa del Mando Supremo del Este en Kowno.

En 1919 Schmidt-Rottluff pasa los meses de verano en Hohwacht, al igual que en 1914 en la bahía de Lübeck. Los cuadros que nacen allí poseen un carácter más abierto y libre que antes de la guerra. La estricta este-



40 Muchacha en verde, 1915



41 Mujer aseándose, 1915



42 Mujer con bolso, 1915



43 Tarde de junio, Hohwacht, 1919



44 Autorretrato con puro, 1919



reometría se suelta, el color se vuelve más amable. Para numerosos cuadros al artista le sirven de modelo su esposa Emy, con quien se había casado en 1918, y su hermana Gertrud. *Tarde de junio, Hohwacht* (fig. 43) es una obra que documenta el cambio de estilo. Asimismo, *Mujer peinándose* (cat. 12) muestra que el color comienza a desempeñar un papel nuevo. Los contrastes complementarios llenan con gradaciones de matiz siempre cambiantes las distintas superficies, que tienden desde un lenguaje formal anguloso a otro más suave. También el famoso *Autorretrato con puro* (fig. 44) muestra la nueva irrupción artística de Schmidt-Rottluff. Aquí se anuncia ya el colorista estilo superficial que sugerirá espacialidad en los años próximos.

### Los años veinte

En 1919–1920 el expresionismo se había convertido en moneda común. Numerosos artistas de la generación más joven abrazaron este estilo tratando de darle una nueva interpretación con el trasfondo de los problemas sociales y sociológicos de la primera fase de la República de Weimar. Muy pronto cristalizó sobre todo la dimensión anímica-intelectual del arte expresionista, cuyo centro lo ocupaba el hombre como ser individual y social. Ahora el hombre se forma a partir de una nueva percepción del mundo. El arte perseguía una representación distinta y deja de ser mera expresión de habilidad manual extrínseca; debía ofrecer algo más que una interpretación entusiasta e irreflexiva de una sensación interior. Un nuevo espíritu artístico comprometido social y políticamente suponía una nueva concepción del arte. Surgieron agrupaciones, como el «Grupo Noviembre» o el «Grupo de trabajo para el arte», que proclamaban entusiásticamente una confraternización del ser humano, un socialismo universal. Este nuevo punto de vista se percibe también en la cre-



ación de Schmidt-Rottluff, e incluso los cuadros de figuras realizados en 1919 en Hohwacht ya apuntaban en esa dirección. En 1920 el artista pasa por primera vez los meses de verano en el pequeño pueblo de pescadores y campesinos de Jershöft, en la costa del mar Báltico de Pomerania Oriental. Este apartado lugar le ofreció la tranquilidad que precisaba para trabajar y que ya no podía encontrar en Hohwacht, cada vez más frecuentado. Hasta 1931 regresaría todos los años a Jershöft.

Los motivos preferidos que definen la creación de Schmidt-Rottluff aproximadamente hasta 1924 se remontan a sus estancias en Jershöft. Los cuadros de trabajadores, artesanos, campesinos o pescadores siguen la tendencia de la época de fundir lo humano, lo social y lo espiritual. No obstante, paralelamente a los cuadros de figuras surgen también algunos paisajes. En cuanto al contenido, Schmidt-Rottluff apuesta por cosas nuevas por completo. Si los retratos o representaciones de figuras vestidas creados en 1915 y 1919 mostraban a personas de su círculo de conocidos y amistades, ahora se centran en el hombre por excelencia durante la realización de sus faenas diarias o en el ejercicio de su profesión. El cuadro de figura pierde en Schmidt-Rottluff el carácter privado y adquiere validez general. Esta nueva orientación iconográfica discurre en paralelo a una nueva caracterización del lenguaje de la forma y el color. En los trabajos de gran intensidad que surgen ahora, el artista consigue una síntesis de sus diferentes fases estilísticas de arte expresionista. Cuadros como *El puente lavadizo* (cat. 14) se cuentan entre las obras típicas del estilo de Schmidt-Rottluff hasta mediados de los años veinte. Las formas generosas y representadas de manera simplificada y las superficies grandes definen el carácter de la composición. El pintor traza los perfiles de las figuras y objetos con pinceladas rápidas, casi esbozándolas. Los contornos están realiza-

dos casi siempre en negro. Dentro de las delimitaciones que definen las superficies, el color despliega su vida propia. Se trata en todo momento de los mismos tonos, que se emplean con predilección y se funden en un todo armónico. Dominan el azul vigoroso, el ocre oliva y el marrón rojizo. Las figuras y objetos adoptan entre tanto formas arbitrarias de expresión intensificada: cabría aplicar el término «jeroglífico expresivo». Ahora la composición está estructurada de forma fija, las formas parecen estar construidas tectónicamente. Schmidt-Rottluff no trabaja con espacialidad y profundidad, sino que respeta la bidimensionalidad de la superficie del cuadro y hace que todo se manifieste en la superficie. La espacialidad se persigue mediante la superposición de los distintos elementos plásticos. En los cuadros de trabajadores, artesanos y pescadores desarrolla una pintura superficial colorista que confiere nuevos impulsos a su arte. Las zonas de color puro se interpenetran y dotan a la superficie de un ritmo oscilante. Incluso las formas parecen desprenderse de la superficie del color. También los contornos negros tienen diversas ambivalencias: para definir las pueden coordinarse con diferentes configuraciones de forma. Schmidt-Rottluff alcanza un alto grado de abstracción de forma y color sin abandonar la referencia a la realidad visible. En la biografía que Will Grohmann publicó en 1956 sobre Schmidt-Rottluff, caracterizó las obras surgidas entre 1921 y 1923 englobándolas en el apartado «superficie de color y pintura zonal».

Los nuevos rasgos estilísticos se hallan presentes también en las acuarelas, que vuelve a utilizar en 1921 tras una prolongada interrupción, y que complementan y enriquecen válidamente la creación pictórica hasta 1964, momento en que abandona la pintura. El estilo colorista de las superficies zonales determina también el lenguaje plástico en las acuarelas. En éstas se aplican los mismos criterios que en los óleos. Se halla



45 Gladiolos, 1925



en ellas igualmente la estructura de orientación vertical de la composición y la aplicación tenue y ligera del color. Si se observa con más detenimiento, el estilo de las superficies zonales podría tener su origen incluso en la acuarela, siendo el artista quien lo hubiera traspasado a la creación pictórica. Por tanto, el estilo de la acuarela habría influido sobre el estilo del óleo; y en efecto, las reproducciones en blanco y negro de los cuadros surten el efecto de acuarelas. Títulos de acuarelas tales como *Segador*, *Albañil I*, *Campesino segundo* o *Campesino volviendo de la taberna* (cat. 45) remiten, al igual que los óleos, a la iconografía de la época: el hombre como ser social se halla en el centro de la composición.

Desde 1923 a 1926 el arte de Schmidt-Rottluff experimenta una revolución. Las formas comienzan a ganar plasticidad y aumenta la orientación hacia el modelo de la naturaleza; los contornos se cierran y adoptan un trazo blando y ondulante. Se abandona el trazado de la forma en la superficie, y también el color, anteriormente luminoso, se transforma en una configuración cromática más sutil. Un óleo de 1925 como *Gladiolos* (fig. 45) permite reconocer claramente el cambio de estilo. A pesar de esta nueva orientación, en el arte de Schmidt-Rottluff continúa habiendo una estrecha trabazón y continuidad entre los cuadros de superficies zonales y las representaciones de concepción plástica: se mantiene lo constructivo de la estructura del cuadro, la orientación vertical de la composición. Esta intención hacia un concepto del cuadro construido sobriamente enlaza todos los trabajos realizados por el pintor en los años veinte.

Es evidente que los estrechos contactos mantenidos con colegas escultores han fomentado su dedicación hacia lo plástico. En 1923 Schmidt-Rottluff viaja en compañía de Georg Kolbe y Richard Scheibe a Italia, y en 1924 con Kolbe a París. En 1926 el estilo plástico está plenamente marcado y se inicia



una abundante producción artística. Naturalezas muertas, paisajes, retratos y desnudos presentan una paleta de motivos más amplia que mana nuevamente del mundo personal de Schmidt-Rottluff y no del espíritu de compromiso social de la época. Cuadros como *Después del baño* (cat. 16), con figuras voluminosas, nacen en 1926. El colorido se retrae en favor de la forma; los matices son más terrosos y amortiguados: las secciones percibidas pictóricamente y rodeadas de luz se hallan delimitadas en contraposición con las más oscuras. En 1928 Schmidt-Rottluff pinta *Girasoles sobre fondo verde* (fig. 46) y *Antigüedades* (cat. 17), cuadros en los que los objetos se desplazan a primer plano hasta hacerse casi tangibles. Al igual que la forma, que ya no es ni abreviación ni signo, el color tampoco es abstracto. Los trabajos exhalan paz y sosiego en lugar de intensificación expresiva. Esta característica se encuentra también en los paisajes creados simultáneamente, como *Atardecer en el bosque* (fig. 47) o *Paisaje arbolado* (fig. 48). En 1929 dominan de nuevo la figura y el desnudo como motivo. *Mañana estival* (fig. 49), *Mujer y muchacha* (fig. 50), *Partida de cartas*, *Mujer aseándose* (cat. 18), un retrato de su mujer Emy y, sobre todo, *Retrato doble* (fig. 51), que representa al autor en compañía de su hermano Kurt, se cuentan entre las obras más sobresalientes en este año de importante actividad creativa. Schmidt-Rottluff domina a la perfección todos los medios de expresión artísticos. Al igual que antes de la primera guerra mundial, su arte ha alcanzado una fase de máxima creatividad. Además, la actualidad y creatividad de la obra del artista es evidente con el trasfondo de la Nueva Objetividad. Schmidt-Rottluff se cuenta ahora entre los más destacados pintores alemanes actuales, y sus trabajos se exponen sin cesar en galerías y museos. En 1929 expone sus «más recientes óleos y acuarelas en la Kunststätte» de su Chemnitz natal. En el catálogo, la historiadora del arte Rosa Scha-



46 Girasoles sobre fondo verde, 1928



47 Atardecer en el bosque, 1928



48 Paisaje arbolado, 1928



49 Mañana estival,  
1929



50 Mujer y  
muchacha, 1929



51 Retrato doble,  
1929



pire, que conoce a la perfección la obra de Schmidt-Rottluff desde sus años de Dangast, escribe con acierto: «En los cuadros de los últimos años se manifiesta una mayor cercanía a la naturaleza, independiente tanto del naturalismo como del dogma artístico. A diferencia del aprendiz de antaño, ahora es el hombre maduro el que se enfrenta a la vida. Un mayor entendimiento humano y artístico, una paz contenida, una bondad y sabiduría maduras, han transformado la forma. Los cuadros son coloristas, más ricos, distanciados y diferenciados que en años precedentes. Junto al perfil poderoso, el color es el elemento esencial de los óleos y acuarelas de Schmidt-Rottluff, que oscila entre acordes rápidos, jubilosos o vehementes en función de las necesidades del momento.»

De abril a junio de 1930 Schmidt-Rottluff disfruta una beca en la Villa Massimo de Roma. En los cuadros realizados aquí potencia aún más su estilo. Pinta casi exclusivamente temas y paisajes arquitectónicos. Hasta entonces, aun habiendo sido estudiante de la Escuela Superior Técnica de Dresde, los motivos arquitectónicos apenas le habían interesado, salvo contados ejem-



plos de su primera fase como miembro del grupo *Brücke*. Los motivos arquitectónicos no surgen hasta 1928 y 1929, durante su estancia en Tesino. En 1929 pinta, entre otras obras, las acuarelas *Callejón de Arcegnò* (fig. 52) y el magnífico óleo *La escalera blanca* (fig. 53), que anticipan los cuadros de Roma de 1930. Aquí la arquitectura se muestra vacía de figuras humanas; todo se concentra en la escalinata rígidamente construida y en la fachada clásica que destaca poderosamente del conjunto.



52 Callejón de Arcegnò, 1929

Los vestigios de la Antigüedad son los temas que más desafían la configuración plástica de Schmidt-Rottluff. Óleos y acuarelas como *Casa derruida* (cat. 19), *Parque romano*, *Monte Palatino*, *Destrucción subterránea de la Antigüedad* (fig. 54) o *Columna de Trajano de noche* pertenecen al grupo de obras únicas realizadas en Roma, entre las que descuella sobremanera el óleo *Villa Adriana* (cat. 20). Schmidt-Rottluff mira los monumentos y edificios antiguos con ojos de expresionista alemán. Su deseo no es captar lo clásico y lo sublime de una cultura pretérita, sino más bien seguir el rastro de lo metafísico y lo trascendente que existe tras las cosas. Todos los cuadros poseen una tranquilidad distanciada, un punto de hermetismo que bloquea el acceso directo. Este fenómeno también es inherente a los dos óleos pintados en Roma titulados *Puerto mediterráneo de noche* (figs. 55 y 56), que parecen estar sumergidos en una luz sobrenatural y enajenadora.



53 La escalera blanca, 1929

Con los cuadros de la época romana toca a su fin el estilo de los años veinte. Son como una ruptura en la obra creativa de Schmidt-Rottluff. A partir de entonces el pintor abandona el color más oscuro y de misterioso efecto y lo táctil del lenguaje plástico en favor de una pintura construida completamente sobre el color y que desarrolla espacialidad a partir de éste. El artista empalma de nuevo con su pintura expresionista superficial, con los cuadros de zonas cromáticas de principios de los años veinte.



54 Destrucción subterránea de la Antigüedad, 1930



55 Puerto mediterráneo de noche I,  
1930



56 Puerto mediterráneo de noche II,  
1930



## Los años de difamación

En los años treinta Schmidt-Rottluff logra llevar a nuevos puertos el vocabulario adquirido con anterioridad. Los cuadros recuperan el colorido; se pierden la intensa corporalidad y la estrechez del escenario espacial en favor de una superficialidad trabajada más exhaustivamente. Surge una nueva armonía que se deshace anticipadamente de la gravedad metafísica de ideas. A excepción de Emil Nolde, ningún otro artista ha perfeccionado el lenguaje del expresionismo de forma tan consecuente como Schmidt-Rottluff. El efecto plástico adquiere una nota más clásica y equilibrada, y crece el amor por el detalle.

Los nuevos puntos de partida se hallan claramente marcados en 1932. Ahora los motivos arquitectónicos y de figuras humanas se hacen menos frecuentes en sus cuadros, y en su lugar predominan los paisajes y los bodegones. A buen seguro el nuevo entorno de Rumbke, junto al lago Leba, ha contribuido decisivamente a este cambio de estilo. Karl Brix escribe: «Schmidt-Rottluff pinta aquí lo que ve y lo que experimenta; comienza la época de sus cuadros magníficamente sosegados, de sus paisajes monumentales».<sup>15</sup> Hasta 1942 Schmidt-Rottluff pasará regularmente los meses de verano y otoño en el pequeño pueblo de pescadores de Rumbke, cerca de Leba, en Pomerania Oriental. Entre tanto, Jershöft se había convertido en localidad frecuentada por bañistas y se hallaba atestada de gente. La tranquilidad que el artista precisaba para su trabajo creativo la encontró en el apartado pueblo de Rumbke: «Aquí hay una soledad de ensueño entre el lago Leba y el mar Báltico; un paisaje de dunas extraordinario, diría que incluso más magnífico aún que la lengua de tierra de Kurische Nehrung. Por desgracia, cuando no hay viento se alborozan los ejércitos de mosquitos. En Leba se puede conseguir todo lo necesario para vivir, y más barato que en Jershöft... Me cuesta



ponerme al trabajo, pero creo que pronto llegaré a un buen final»<sup>16</sup>, escribe Schmidt-Rottluff a Friedrich Schreiber-Weigand, director del Museo de Chemnitz, en una carta fechada el 28 de junio de 1932. En primavera frecuenta la localidad de Hofheim en el Taunus, en casa de Hanna Becker vom Rath, que se interesó vivamente por su arte.

Durante su primera estancia en Rumbke surgen, entre otras obras, los cuadros *Tarde en la laguna* (fig. 57) y *Junto al lago Bela* (fig. 58), que muestran una nueva relación más libre de Schmidt-Rottluff con la naturaleza. Tal como escribe Will Grohmann, nuestro artista no remeda la naturaleza, sino que la traduce.<sup>17</sup> Los colores, cargados de energía y no siempre cercanos a la realidad, evocan espacio y, sin embargo, se despliegan en silencio en la superficie: agua y cielo, primer plano y fondo se enlazan e interconectan. El resultado es una paz y un equilibrio de la composición inigualables, una monumentalidad interior de la expresión plástica. Ahora también los bodegones poseen una despreocupación de la expresión desconocida en los años veinte, como *Ventana de cocina* (fig. 59), de 1932, o *Bodegón en el taller* (fig. 60), que permiten reconocer la nueva relación con el detalle.

Schmidt-Rottluff también conserva los nuevos medios estilísticos cuando las circunstancias de la época hacen empeorar paulatinamente su situación personal. Sin embargo, los años del Tercer Reich no logran menoscabar su energía artística, si bien su producción decae por la escasez de material de pintura y, sobre todo, por la prohibición de pintar que le fue impuesta. Habría de llegar 1931 para que el pintor (juntamente con Ernst Ludwig Kirchner) sea nombrado miembro de la Academia Prusiana de las Artes. Pero simultáneamente se instaura en Alemania la difamación del arte moderno. Desde 1930 existía la organización nazi «Alianza para la lucha por la cultura ale-



57 Tarde en la laguna, s. f.



58 Junto al lago Bela, 1932



59 Ventana de cocina, 1932



60 Bodegón en el taller, 1932

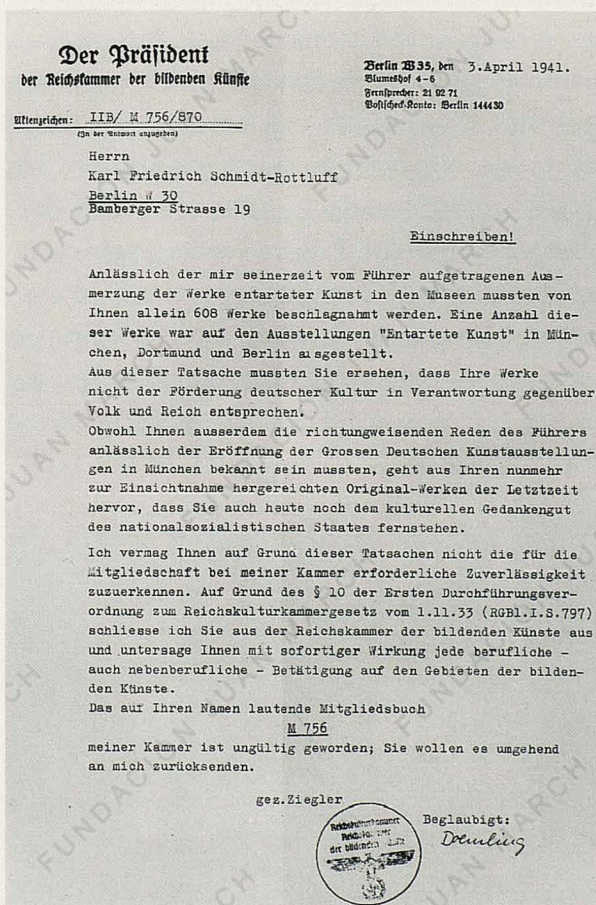


mana», que originó las primeras incautaciones. También los despidos de directores de museo y de catedráticos y académicos comenzaron en 1930. Por ejemplo, los directores de museo Max Sauerlandt (Hamburgo) y Friedrich Schreiber-Weigand (Chemnitz), que mantenían una estrecha amistad con el artista, fueron destituidos de sus cargos. Ese mismo año tuvo lugar en la ciudad natal de Schmidt-Rottluff la exposición «Arte que no nos sale del alma», en la que se denostaba fundamentalmente al grupo *Brücke*.

En 1933 Schmidt-Rottluff es expulsado de la Academia Prusiana de las Artes. Desde 1933–34 se reducen cada vez más las posibilidades de vender cuadros. Su última exposición individual, que constaba exclusivamente de acuarelas, se organiza en 1937 en la galería de Karl Buchholz de Berlín. No habría otra exposición individual del artista hasta 1946, nueve años después. El 30 de octubre de 1936 ocurrió un suceso decisivo: el cierre de la nueva sección de la Galería Nacional del Palacio del Príncipe Heredero de Berlín. En esta importante exposición había cuatro pinturas de Schmidt-Rottluff. El 19 de julio de 1937 se inauguró en Múnich la exposición «Arte degenerado», que incluía 25 óleos, 2 acuarelas y 24 obras gráficas del autor. A continuación la exposición se trasladó a Dortmund y Berlín. Los trabajos expuestos por Schmidt-Rottluff se encuentran entre las 608 obras suyas que fueron incautadas en total de las colecciones de los museos alemanes. Parte de las mismas fueron vendidas al extranjero por los nazis, y parte destruidas.

En 1941 empeoraría aún notablemente la situación de Schmidt-Rottluff: el 3 de abril de 1941 fue expulsado de la Cámara de Bellas Artes del Reich y, tal y como reza la carta firmada por Adolf Ziegler, se le notifica la prohibición, «con efectos inmediatos, de ejercer cualquier actividad profesional o particular en el terreno de las bellas artes» (fig. 61).

61 Carta del Presidente de la Cámara del Reich de las Bellas Artes, 1941





Mientras que en 1932 Schmidt-Rottluff aún pinta un gran número de cuadros, cuyos motivos proceden fundamentalmente de Rumbke, según Brix<sup>18</sup> sólo hay tres óleos de los que pueda certificarse que corresponden a 1933. Desde 1934 a 1936 estima que surgieron escasamente 20 óleos, y 15 en 1937; de 1938 a 1940, igualmente el número de óleos fue muy reducido, y en 1941 uno solo, en concreto el bodegón *Botella con vasos*. El pintor no reemprendería su producción pictórica hasta 1944.



62 Luna en la ventana, 1933

Desde el punto de vista estilístico, los cuadros de 1932 a 1941 presentan una gran uniformidad. El colorido es vigoroso, los contrastes con frecuencia tienen un intenso efecto, las superficies se llenan y vivifican con una pincelada de trazo seguro y suelto que fluye con suavidad. A pesar de ello, algunos cuadros parecen estar cargados de simbolismo y presentar de manera críptica la situación personal y el estado de ánimo interior del artista. En el óleo de 1933 *Luna en la ventana* (fig. 62), la parquedad de los objetos depositados sobre el alféizar y la desconsolada perspectiva evocan un sentimiento de angustia, una cierta desesperanza. También el cuadro *Árboles desarraigados*, de 1934 (cat. 21), ha sido interpretado frecuentemente en el sentido de que representan al artista y a su mujer, «que han perdido el suelo que los sustentaba pero que se hallan tan engarzados que se derrumban juntos».<sup>19</sup> En 1937 nace una serie de magníficos paisajes. Cuadros como *Paisaje junto al Nab*, *Bahía de pescadores*, *Abetos nevados (Erzgebirge)* o *Paisaje con dunas* (cat. 22), muestran un alto grado de intensidad expresiva. A pesar de las circunstancias de la época, Schmidt-Rottluff logra intensificar más su arte. Los dos cuadros citados en último lugar pueden interpretarse de manera muy personal. También el cuadro *La ventana abierta* (cat. 23), realizado el mismo año, es un síntoma indudable del estado anímico del autor. En 1939 pinta *El cuarto pequeño*. Aquí la mirada al exterior,

que antes aún era posible, se bloquea. Se consume un retraimiento hacia el interior, un retiro de todo cuanto ocurre fuera.

Ya en 1938 comienza una intensa creación acuarelística que vive su punto culminante en 1939. Schmidt-Rottluff también realiza representaciones de gran «realidad plástica», en palabras de Will Grohmann.<sup>20</sup> El artista pinta con acuarela numerosas naturalezas muertas, como *Bodegón con manzanas* o *Dalias y figura con manises*, así como un gran conjunto de paisajes. *Punta oeste del lago Leba II*, *Orilla con nenúfares* y *Bosque muerto en las dunas I* se encuentran entre ellos. Sobre los rasgos estilísticos de las acuarelas, Karl Brix escribe: «En estos cuadros a la acuarela de Schmidt-Rottluff los contornos los trazan líneas realizadas con tinta negra. Pero no se unen en un entramado fijo de dibujo como en los trabajos de 1922, que parece existir primariamente y con antelación al color. Las hojas... están realizadas espacialmente y fuera del color, como los cuadros. Las líneas de tinta envuelven figuras luminosamente coloreadas y rodean lo corporal de sus formas.»<sup>21</sup> Al igual que en el caso de los óleos, con mucha frecuencia la iconografía de estas acuarelas tiene una naturaleza muy personal; también estos trabajos encarnan una manifestación existencial.

Cuando la prohibición obliga a Schmidt-Rottluff a no pintar desde 1941 hasta 1943 (inclusive), nacen no obstante algunas acuarelas (cat. 50).



## Nuevo inicio

Después de que su taller de la Bamberger Strasse 19 fuera destruido por las bombas en 1943, el artista vivió algunos años en su localidad natal de Rottluff, hasta que en el otoño de 1946 regresó a Berlín. El motivo fue la cátedra en la recién fundada Escuela Superior de Bellas Artes que le ofreció Karl Hofer. En 1947 emprende su actividad docente. Aunque esta ocupación le absorbe mucho, y a pesar de los años de interrupción, se inicia una intensa creación pictórica. Schmidt-Rottluff pinta predominantemente bodegones además de algún paisaje retenido en su recuerdo, como *Dunas y laguna* (cat. 25). Al color continúa correspondiendo la parte más intensa de la evolución global de la composición, que se concentra en pocos tonos vigorosos que confluyen generando armonías o contrastes. Otras características del nuevo estilo plástico son un lenguaje de formas y una descripción de las cosas escuetas, así como la delimitación de las distintas partes del cuadro con contornos coloreados o sombras. En la monografía que sobre Schmidt-Rottluff escribió Will Grohmann en 1956 describió como «pintura zonal» el estilo de los años 1945 a 1955, y con dicho término caracteriza la distribución y subdivisión de los objetos del cuadro que se reflejan en la superficie del mismo.



63 Rincón de habitación, 1948

El 26 de junio de 1948 la Unión Soviética inicia el bloqueo de Berlín Oeste (que duraría un año). Schmidt-Rottluff reacciona directamente en algunos cuadros a las circunstancias nuevamente adversas. Nace el famoso *Bodegón* (cat. 27) con su modo de representación hermético y su atmósfera agobiante, pero también otros óleos, como *La silla* (cat. 26) o *Rincón de habitación* (fig. 63), se encuadran en la misma circunstancia. Estas representaciones de interiores transmiten una sensación de aislamiento y extravío que hacen pensar en los interiores de los años de proscripción.

En 1950 Schmidt-Rottluff vuelve paulatinamente a su anterior ritmo vital. En verano está de nuevo (no volvía desde 1943) en casa de Hanna Becker vom Rath en Hofheim, en el Taunus. En 1951 pasa por primera vez los meses de verano en Sierksdorf, en la bahía de Lübeck. Esta localidad constituiría su residencia de verano hasta 1973. Sobre esta primera estancia, Rosa Schapire escribe lo siguiente: «... nos iba inmerecidamente bien. El tiempo nos acaba de engañar con falsas apariencias. Después de tanta lejanía del mar, el aire y el agua han sido una experiencia muy especial (naturalmente, sólo es un modo de ver las cosas). No se trata de mar abierto, y no se puede comparar con la gran vastedad de Pomerania. La costa de acantilados tiene un carácter similar a la de Jershöft...»<sup>22</sup> Con la entrada de los años cincuenta se inicia una rica etapa creativa. La producción de óleos alcanza una dimensión comparable a la de los primeros años. Nacen sobre todo naturalezas muertas, así como paisajes del Taunus y del Báltico. Los cuadros de figuras apenas tienen importancia, con unas escasas excepciones (cat. 30).

Una de las obras más destacadas anteriores a 1954, año de su jubilación en la Escuela Superior de Bellas Artes, es el óleo *Luna llena de oriente* (cat. 31). Si bien Schmidt-Rottluff mantiene un rechazo frente a la pintura abstracta e informal, mediante una reducción y



una abstracción extrema de las formas de la naturaleza logra una inaudita intensificación de la expresión. Todas las formas se simplifican a modo de jeroglíficos. El color se aliena: una luz violeta sobre el paisaje, un cielo verde, nubes azules y amarillas, manchas violetas en el cielo. El atrevimiento de forma y color es casi insuperable. Con cuadros como éstos Schmidt-Rottluff muestra claramente que puede reafirmar su posición en el arte alemán de la posguerra, que los medios estilísticos del expresionismo pueden mantener el paso que marca el espíritu de la época. *Luna llena de oriente* desafía a efectuar comparaciones con óleos anteriores del artista, como por ejemplo *Sol en un pinar*, de 1913 (fig. 35). En él encontramos la misma escasez y monumentalización de la forma, el mismo carácter jeroglífico.

A principio de los años cincuenta la obra creativa de Schmidt-Rottluff se ve influida también por sus estancias en Tesino, adonde se desplaza de nuevo en 1949 (la última vez había sido en 1929). En Tesino estará el otoño de 1950, invierno de 1951 y otoño de 1953. Junto a cuadros como *Villa Cedro* (fig. 64), *Sendas empinadas de Tesino* (fig. 65) o *Iglesia en Prato, valle de Maggia* (fig. 66), nace un gran número de dibujos y acuarelas (figs. 67–69). Con toda seguridad, las estancias de Schmidt-Rottluff en el sur han impulsado su evolución hacia una viva paleta de colores intensos. Mira los paisajes del sur con mayor amplitud, bajo una luz radiante y clara, y ya no refleja, como hiciera en los años veinte, las estrechas callejas y recodos de colores sombríos.

La libertad recobrada tras los años de difamación y la época del bloqueo de Berlín provoca un optimismo que se plasma en sus nuevos bodegones, como *Paleta amarilla* (cat. 32).



64 Villa Cedro,  
1953



65 Sendas empinadas de Tesino,  
1953



66 Iglesia en Prato,  
valle de Maggia, 1954



67 Casas de  
Losone, 1949



68 Grupo de  
palmeras, Palmeras  
junto al lago  
Maggiore, 1949



69 Mañana en  
Tesino, 1949



### Obra tardía

La obra tardía está determinada por un diálogo más intenso con los objetos captados. Llama la atención el gran número de bodegones. El arte de Schmidt-Rottluff se hace más reposado. Will Grohmann ya reconoce los síntomas de esta tendencia en 1956 cuando escribe: «Lo que se produce es una profundización de lo presentado intuitivamente en tiempos pasados: la tensión entre el yo y el mundo conduce unas veces a la alegoría alejada de la naturaleza y otras a la definición cercana a la misma.»<sup>23</sup>

En 1956 vuelve a incrementarse intensamente la producción de óleos. También los paisajes creados en Sierksdorf tienen algo de naturaleza muerta. Son fragmentos de la naturaleza reflejados de manera abreviada. Nacen numerosos paisajes con luna a los que no se les puede negar una cierta melan-





66 Salida de la luna,  
1956

colía. *Luna sobre la costa* (cat. 34) o *Salida de la luna* son algunos ejemplos al respecto. El empleo del negro desempeña un papel cada vez mayor, con lo cual los cuadros adquieren una profundidad desconocida hasta entonces, una fuerza de irradiación más sombría, un punto de enigma. El arte de Schmidt-Rottluff se vuelve más austero y sobrio.

En 1964 Schmidt-Rottluff abandona la pintura al óleo, que poco a poco le va resultando agotadora. Uno de los últimos óleos, *Luna de agosto* (cat. 38), lo realiza en 1963. En esta obra capital de su creación tardía, el artista hace brillar de nuevo el color en toda su luminosidad; luminosidad que proviene de una profundidad misteriosa, una llamarada y una vibración místicas de la forma. La acuarela, y sobre todo el dibujo con tinta china y pincel, se convierten desde 1964 en los medios expresivos principales del artista, a los que acompaña un cierto número de dibujos en técnica mixta (pastel y tinta). Schmidt-Rottluff cumple 80 años de edad. La realidad, experimentada con tanta intensidad

sensorial como antaño, se traspasa también a sus acuarelas tardías. El pintor comienza a retraerse cada vez más a la sombra de su obra. Los contornos se trazan con pincel ancho y seco; la expresión se intensifica con vigor. Estas acuarelas significan un punto álgido de la creación tardía de Schmidt-Rottluff. Su técnica y su lenguaje plástico son únicos. El artista entabla en ellas un monólogo con las cosas desde una distancia considerable, culminando a su modo el expresionismo (cat. 52). Aquí se manifiestan su diferenciación artística y la sabiduría que le otorga la edad.

La búsqueda de la forma plástica ha definido la obra creativa de Schmidt-Rottluff hasta sus últimos días. Fue expresionista hasta el final y defendió dicho estilo en un mundo artístico cambiante caracterizado por la abstracción, lo informal, el *pop art* y el *op art*. Como ya formulara en 1914, su programa fue siempre «captar lo que veo y siento y encontrar para ello la expresión más pura».



## Notas

<sup>1</sup> Karl Brix: Biografía, en: Karl Schmidt-Rottluff, pintura y obra gráfica, primer catálogo de fondos de la colección de pintura y escultura y del gabinete de obra gráfica de las Colecciones Municipales de Arte de Chemnitz, editado por Susanne Anna, Chemnitz 1993, p. 323.

<sup>2</sup> Max Unger: El volcán, sobre la historia previa del expresionismo en las Bellas Artes, Obras póstumas del Dr. Max Unger, Archivo Beethoven, Bonn. La referencia al legado de Max Unger me fue facilitada por la señora Ruth Schultz-Anker, a quien aprovecho para brindarle aquí nuevamente mi más cordial agradecimiento. Las citas posteriores de Unger y los datos desconocidos hasta la fecha también proceden de las memorias de Unger.

<sup>3</sup> Cita de Max Unger sobre Karl Brix, op. cit. (nota 1), p. 324. En las Colecciones Municipales de Arte de Chemnitz también se encuentra un apunte del Dr. Max Unger sobre aquellos tempranos años de Chemnitz.

<sup>4</sup> Cita de Roman Norbert Ketterer, Diálogos, artes plásticas, Kunsthandel Stuttgart, Zúrich 1988, p. 36.

<sup>5</sup> Cita del archivo Brücke, 18/1993; Fritz Bleyl, 1880–1966. Museo Brücke 1993, p. 206.

<sup>6</sup> Hans Kinkel de una conversación con Erich Heckel en: La obra de arte, XII, Baden-Baden, 1958, n° 3, p. 24.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche: Así habló Zaratustra, Obras, primer tomo, Leipzig 1930, p. 296.

<sup>8</sup> Op. cit. (nota 5), p. 215.

<sup>9</sup> Fritz Schumacher: Etapas de la vida. Memorias de un arquitecto, Stuttgart y Berlín 1935, p. 283.

<sup>10</sup> Cita de Karl Brix, op. cit. (nota 1), p. 326.

<sup>11</sup> Paul Fechter: «La exposición del grupo *Brücke*», en: Dresdner Neueste Nachrichten, XVIII, agosto, n° 249, 13-9-1910, p. 1.

<sup>12</sup> Cfr. nota 4, p. 43.

<sup>13</sup> Catálogo de la exposición Cuno Amiet y el grupo «*Brücke*», sala de arte Zúrich, Museo Brücke, Berlín, 1979, introducción.

<sup>14</sup> Cita de Karl Brix, op. cit. (nota 1), pp. 329–330.

<sup>15</sup> Karl Brix: Karl Schmidt-Rottluff, Leipzig 1972, p. 44.

<sup>16</sup> Cita de Karl Brix en: Catálogo de la exposición de Karl Schmidt-Rottluff. El pintor, Galería Municipal de Arte de Düsseldorf, Colecciones Municipales de Arte de Chemnitz, Museo Brücke Berlín, 1992–93, p. 264.

<sup>17</sup> Will Grohmann: Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, p. 122.

<sup>18</sup> Op. cit. (nota 19), p. 265 y ss.

<sup>19</sup> Evmarie Schmitt en Catálogo de la exposición Karl Schmidt-Rottluff. El pintor, op. cit. (nota 19), p. 156.

<sup>20</sup> Will Grohmann, op. cit. (nota 20), p. 127.

<sup>21</sup> Karl Brix, op. cit. (nota 18), p. 59.

<sup>22</sup> Cita de Karl Brix, op. cit. (nota 19), p. 271.

<sup>23</sup> Will Grohmann, op. cit. (nota 20), p. 144.







# PINTURAS





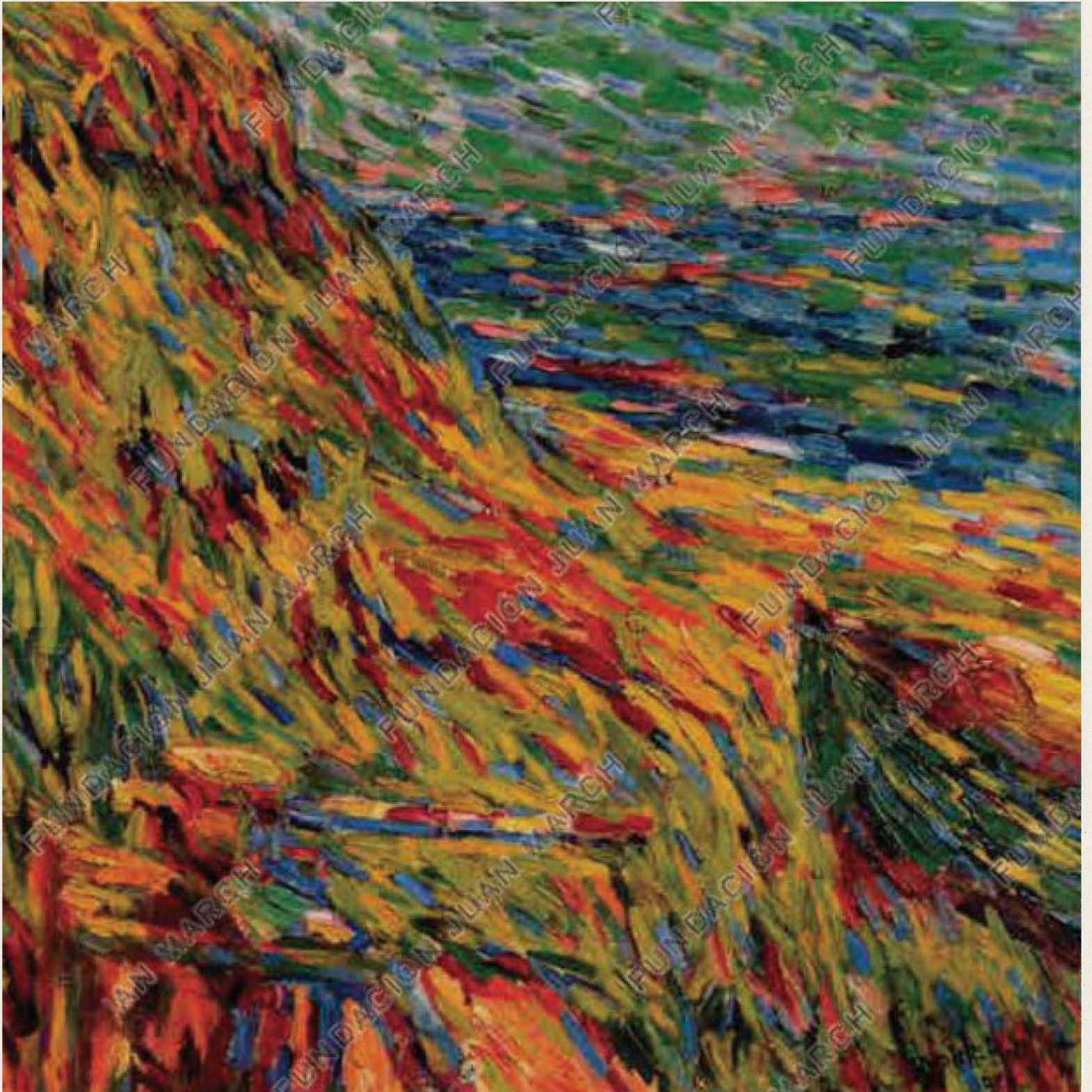








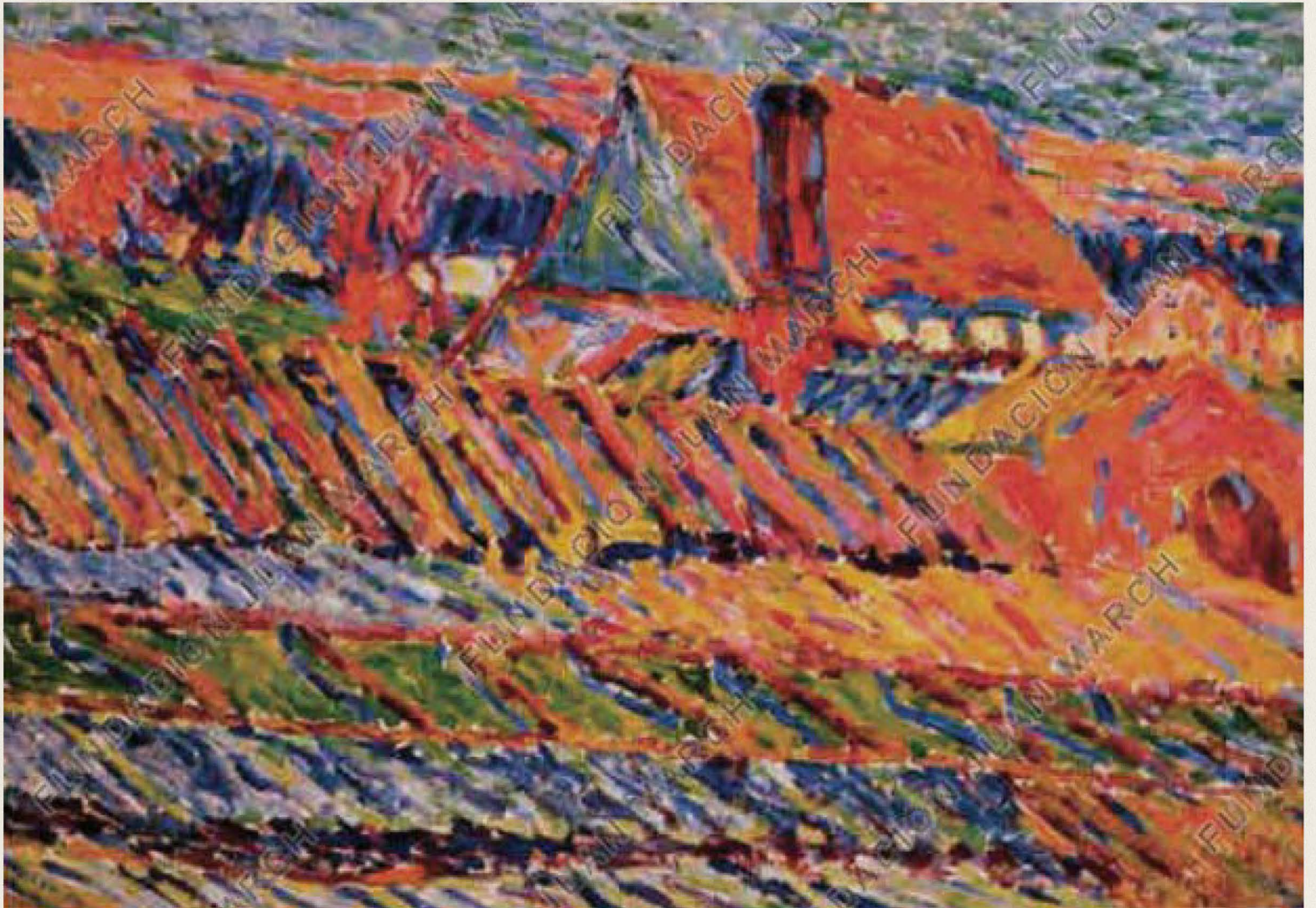




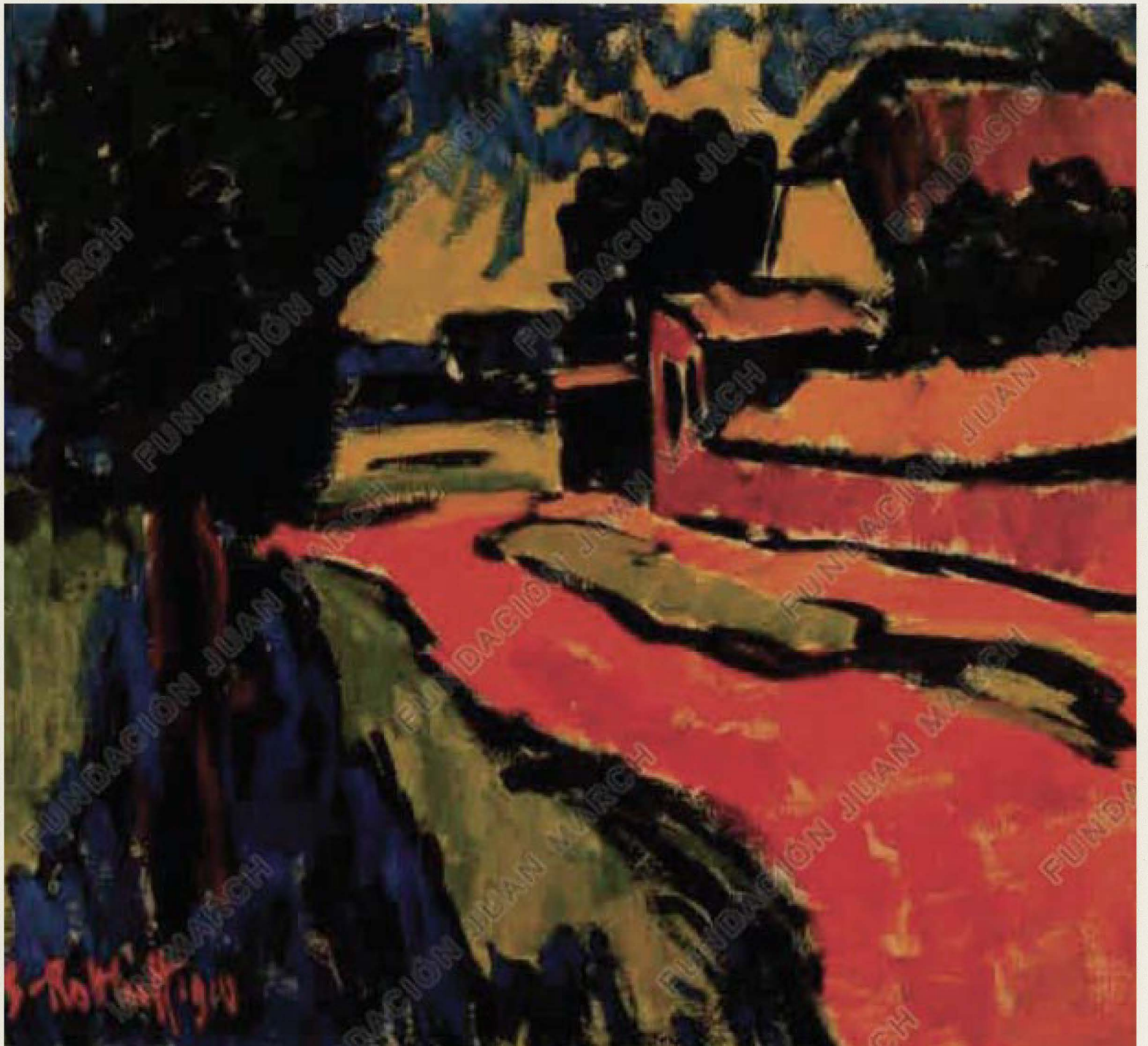












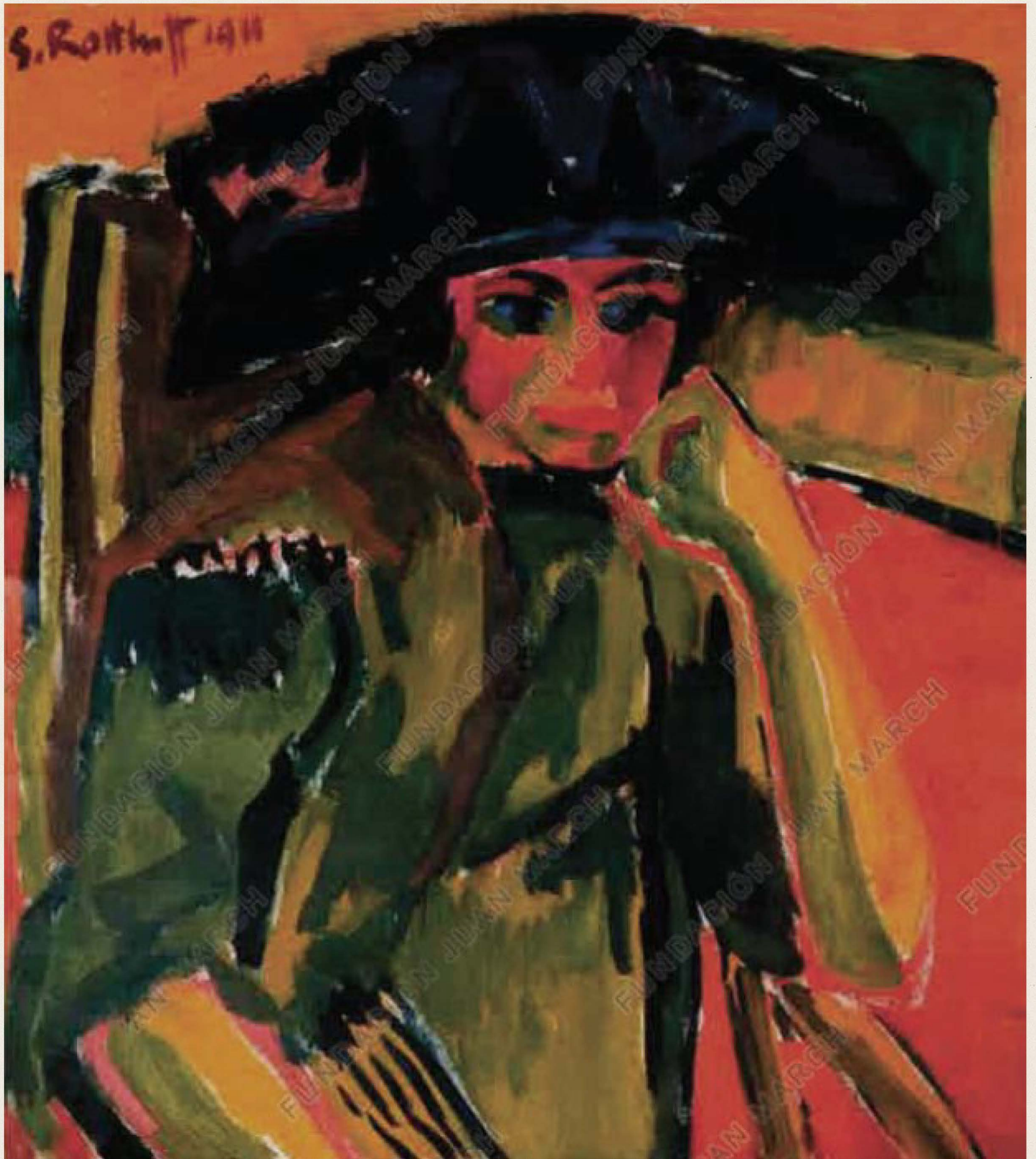








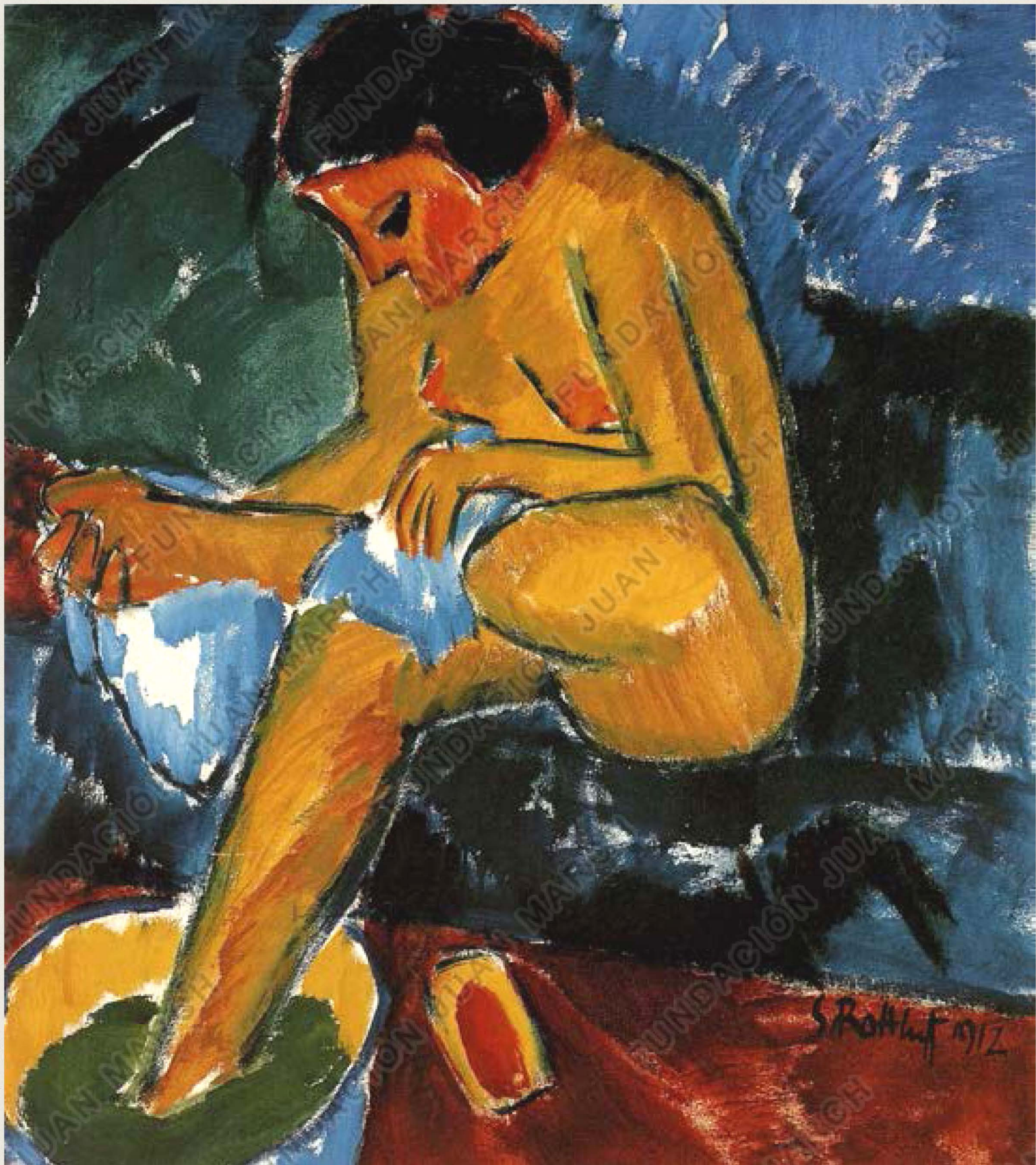




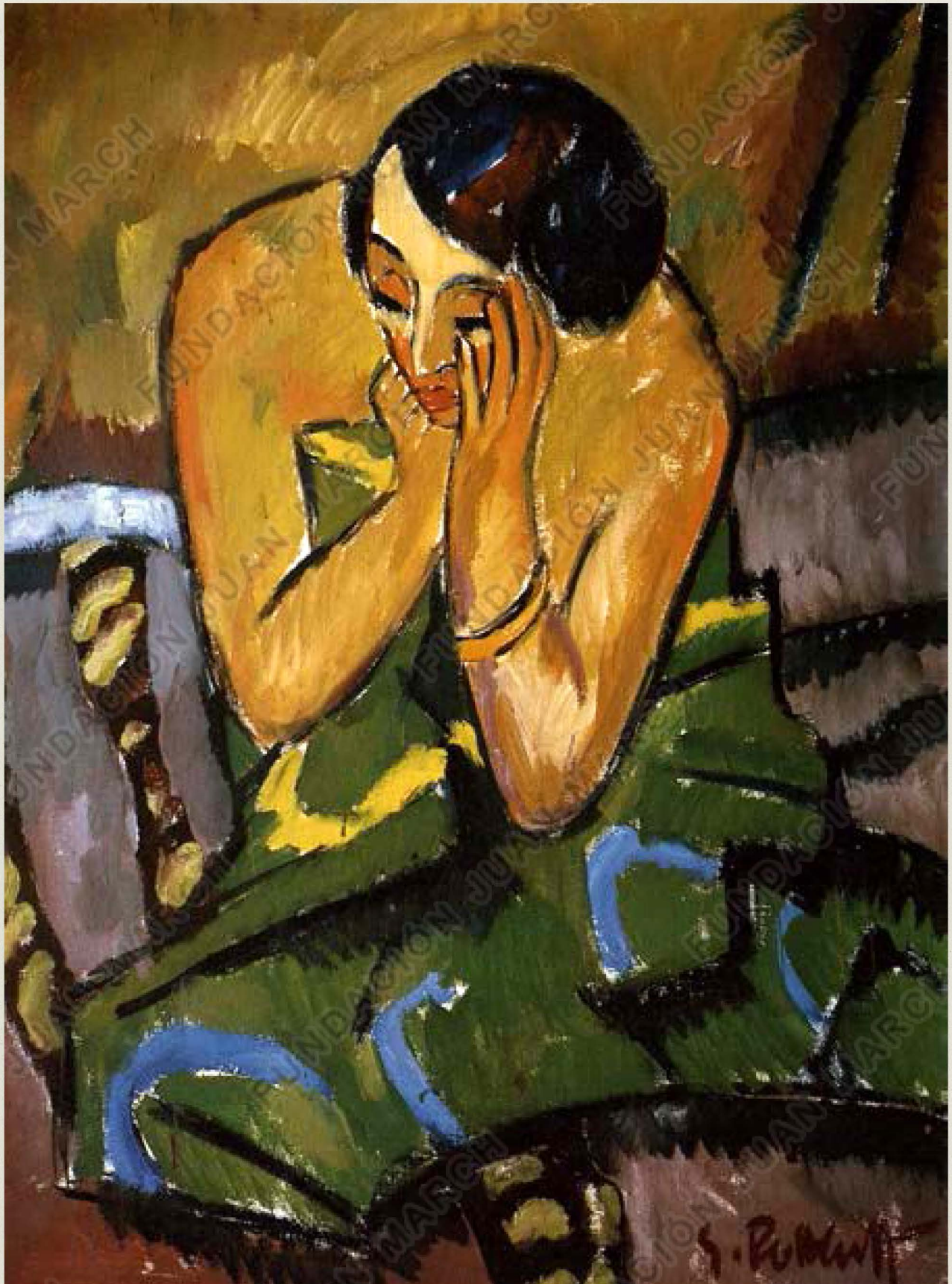




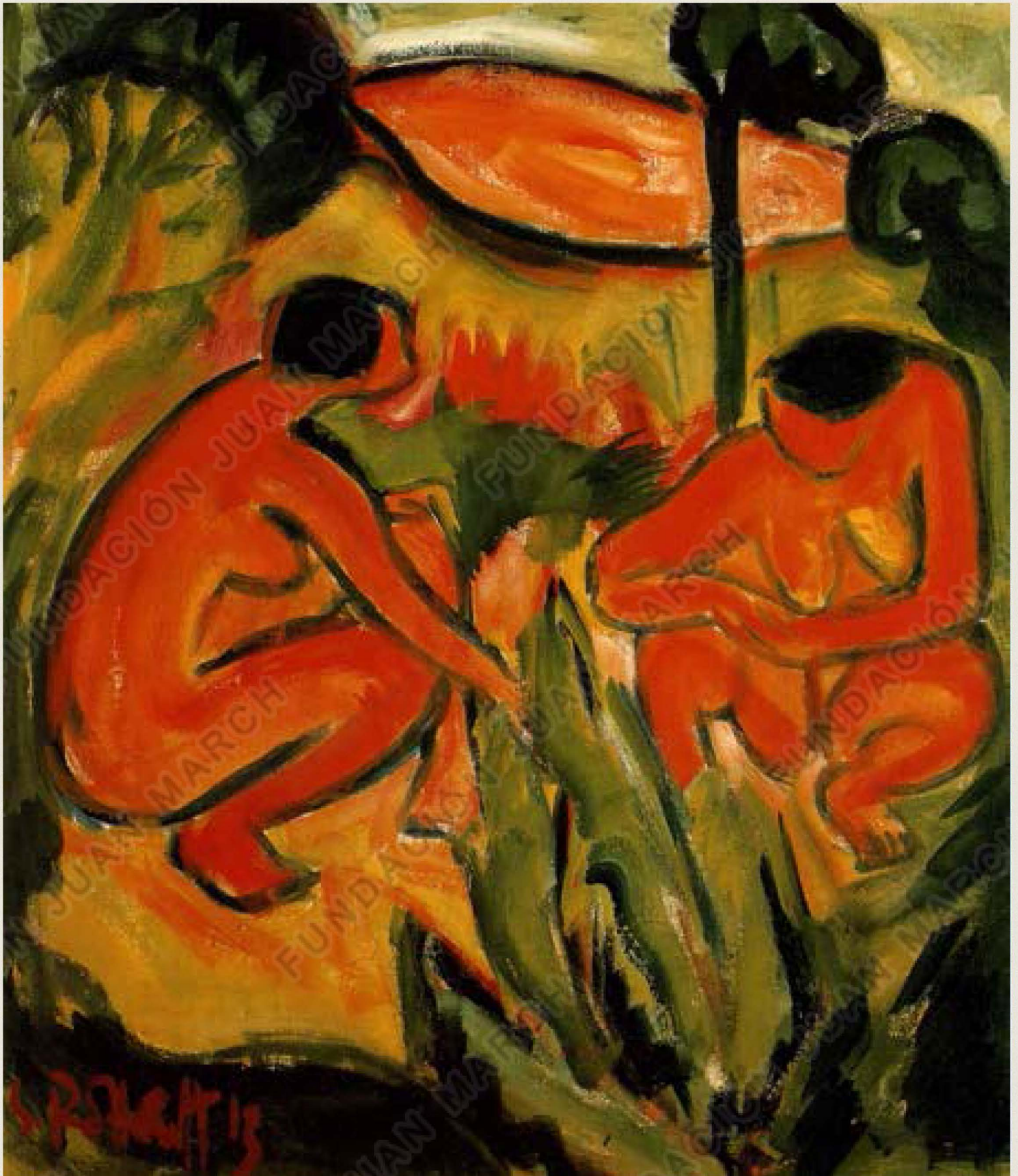








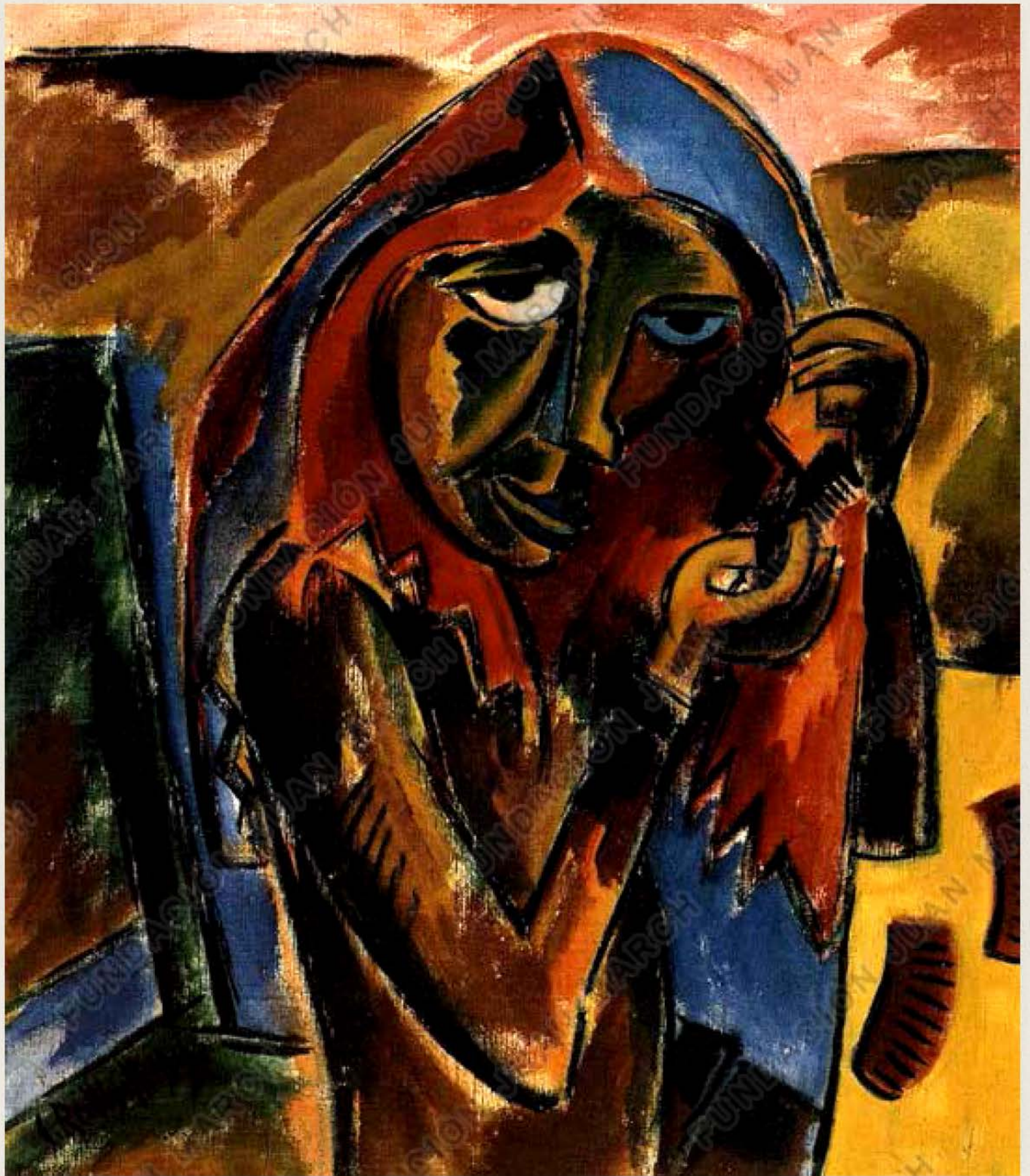




















14 El puente levadizo, 1923

Fundación Juan March









16 Después del baño, 1926









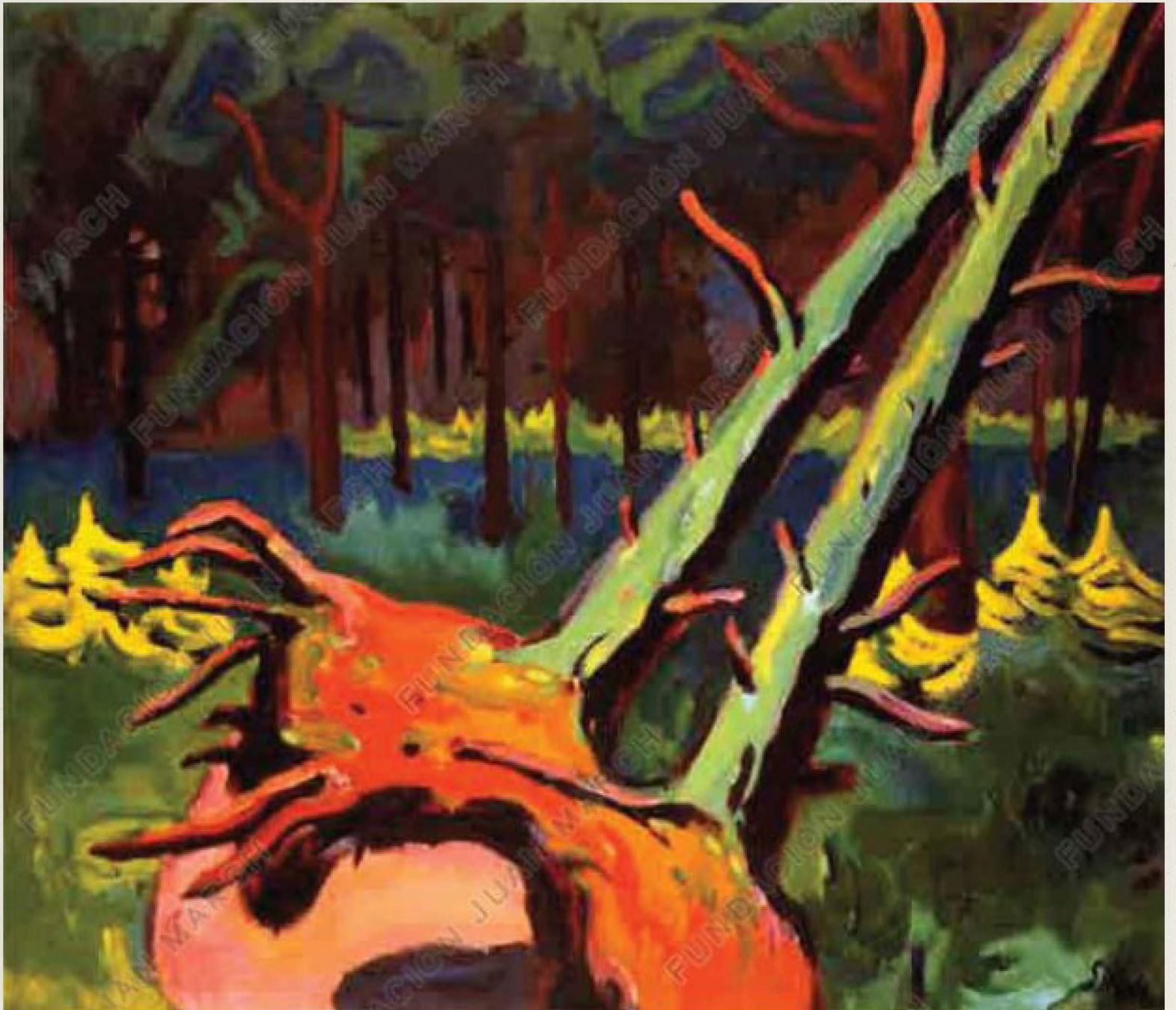












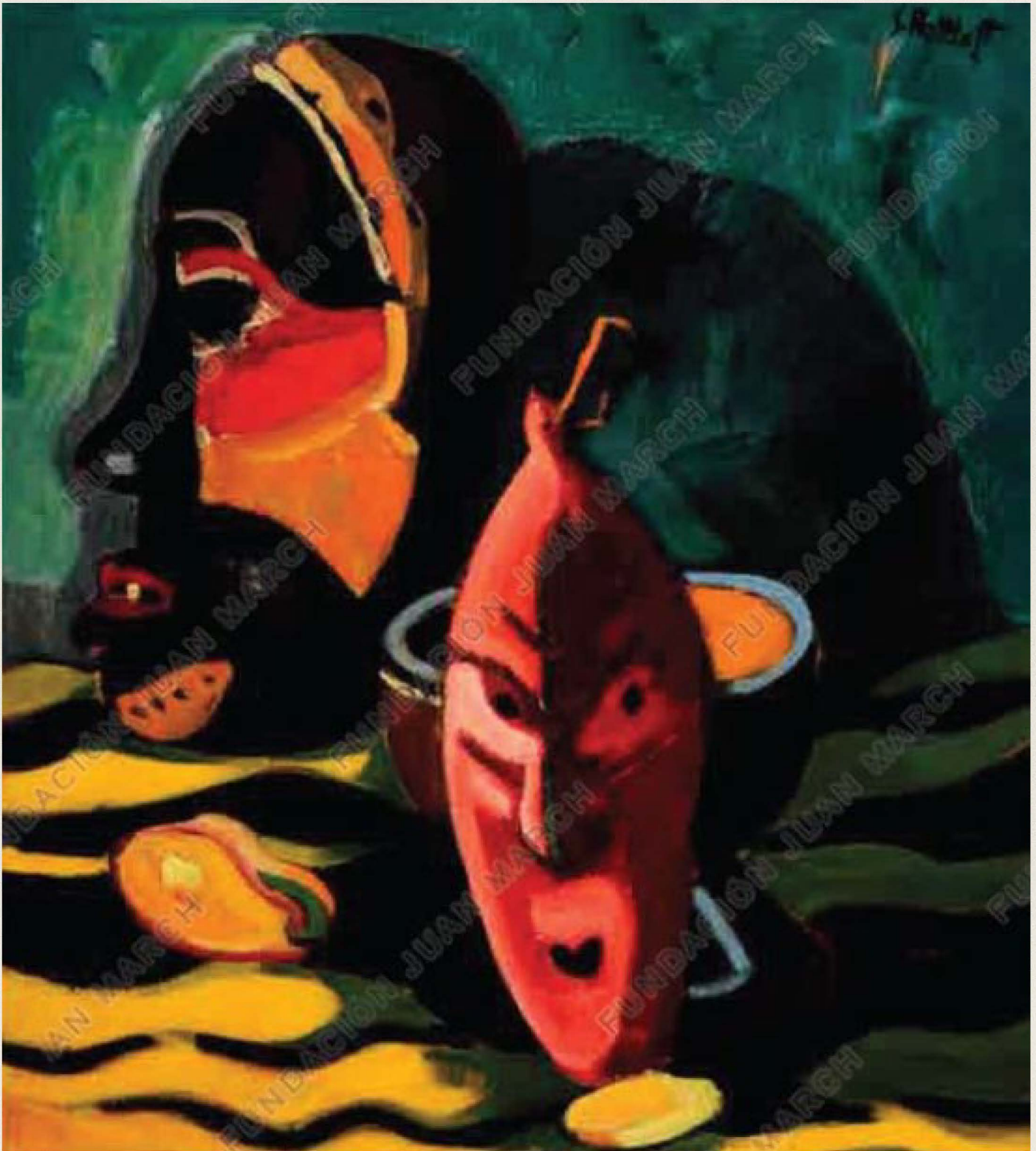












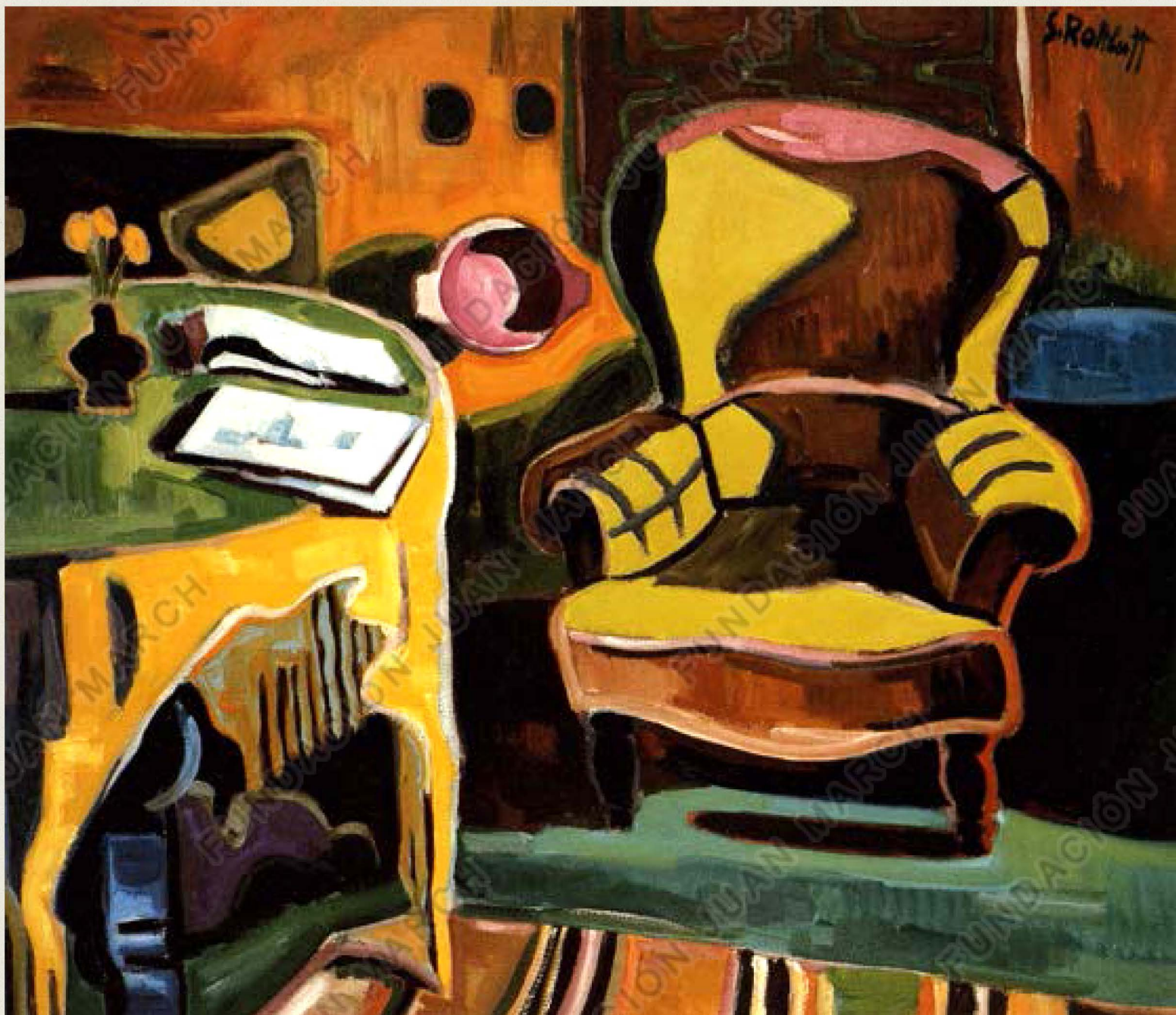




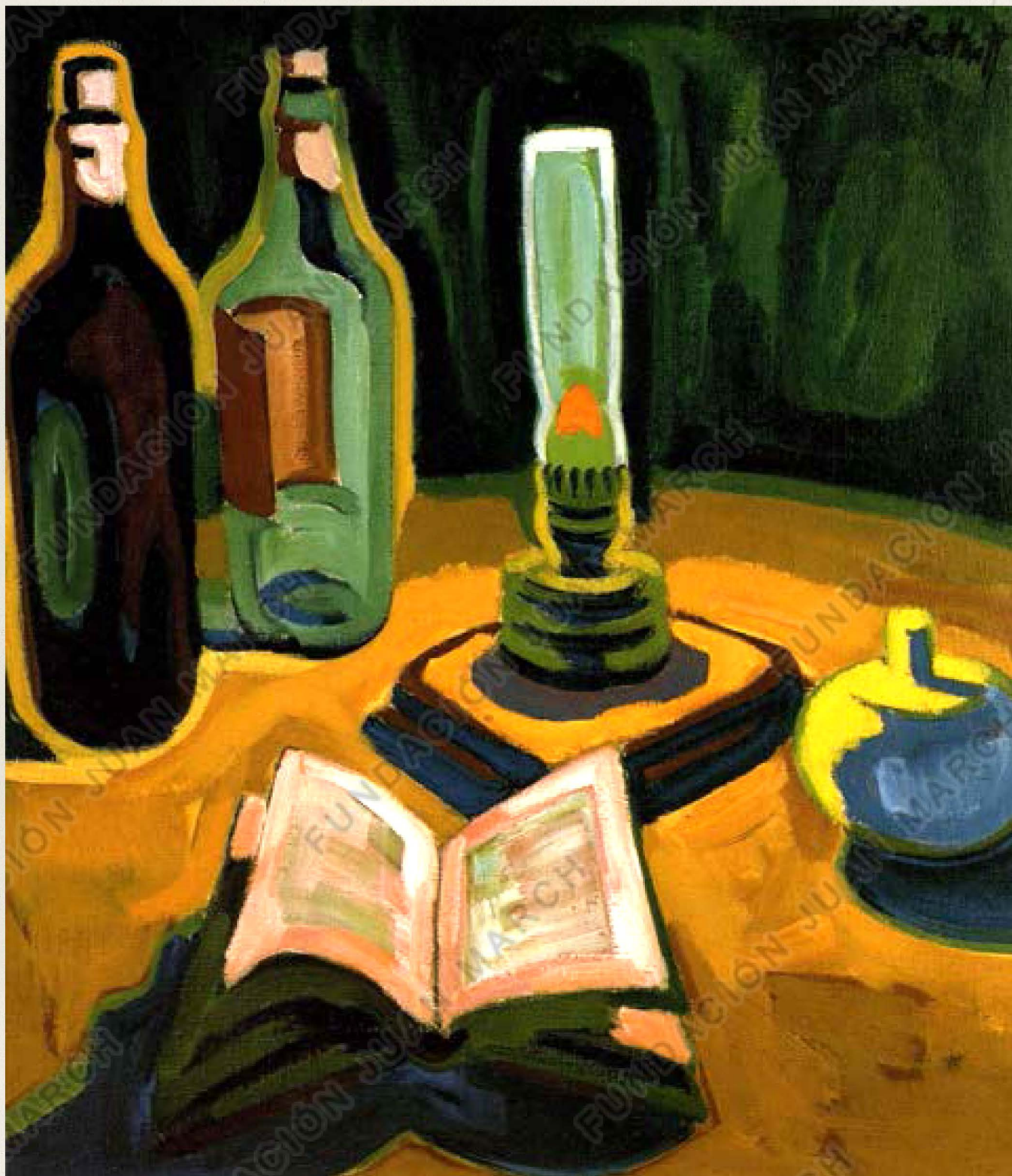










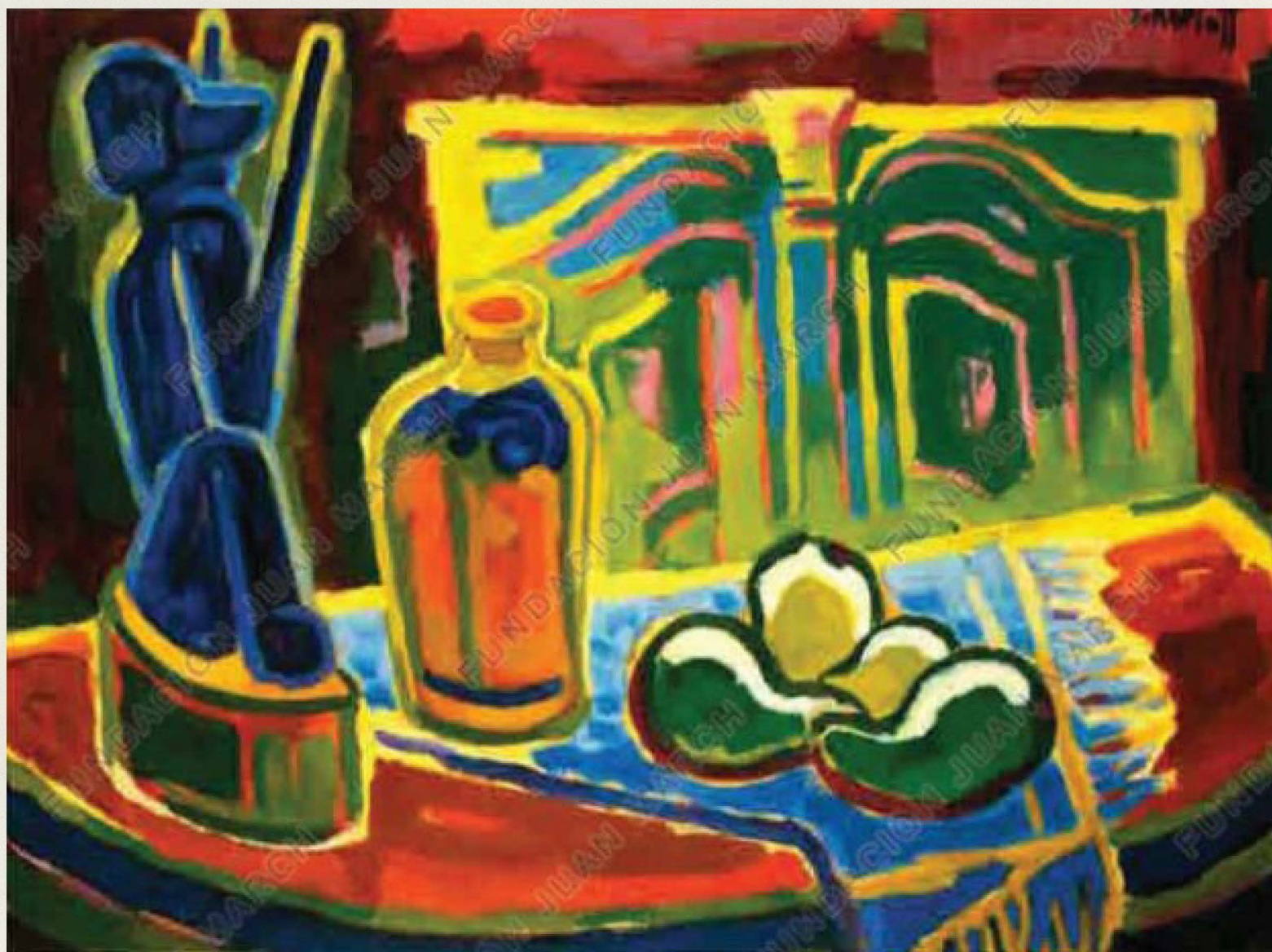


27 Bodegón, 1948





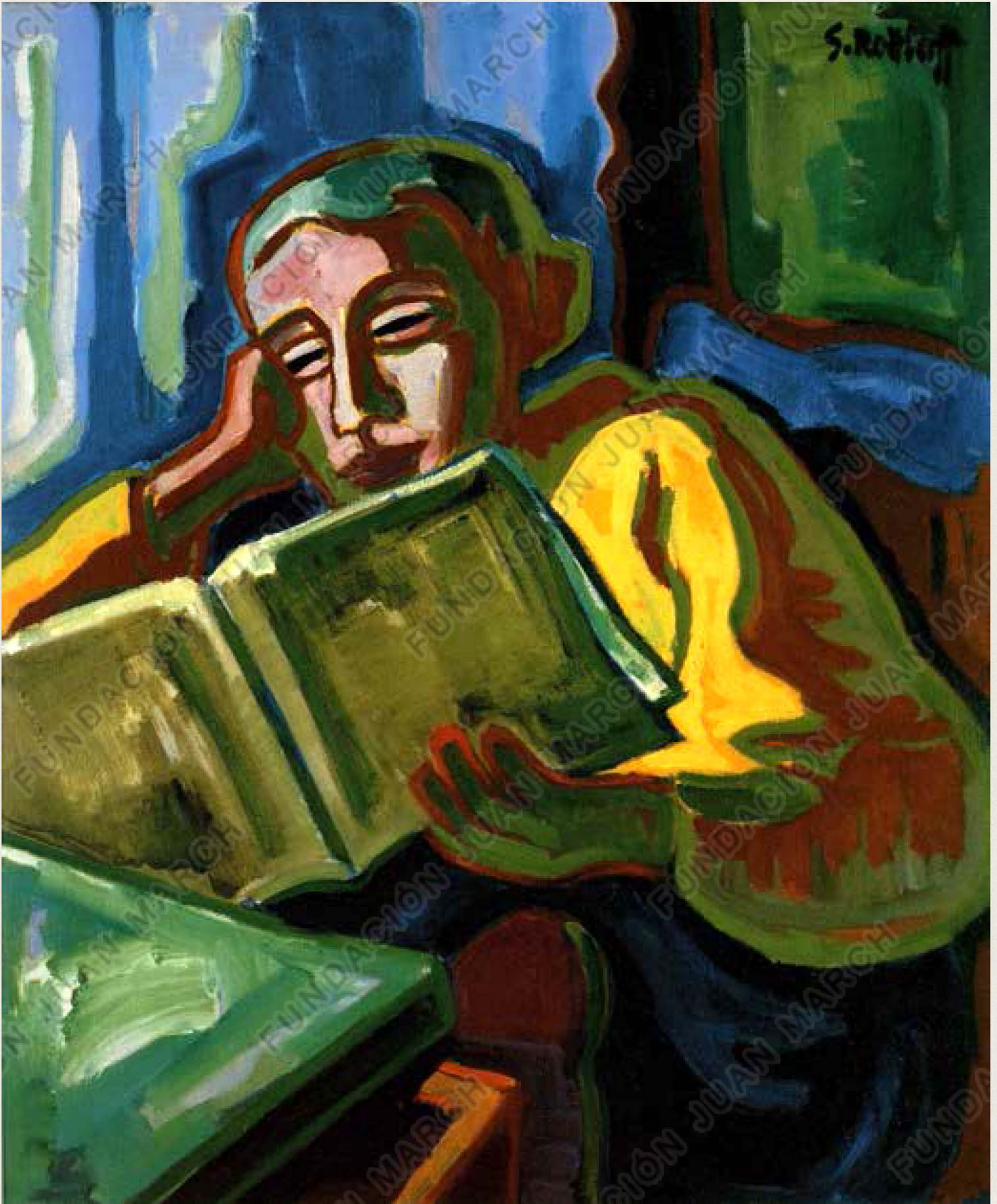












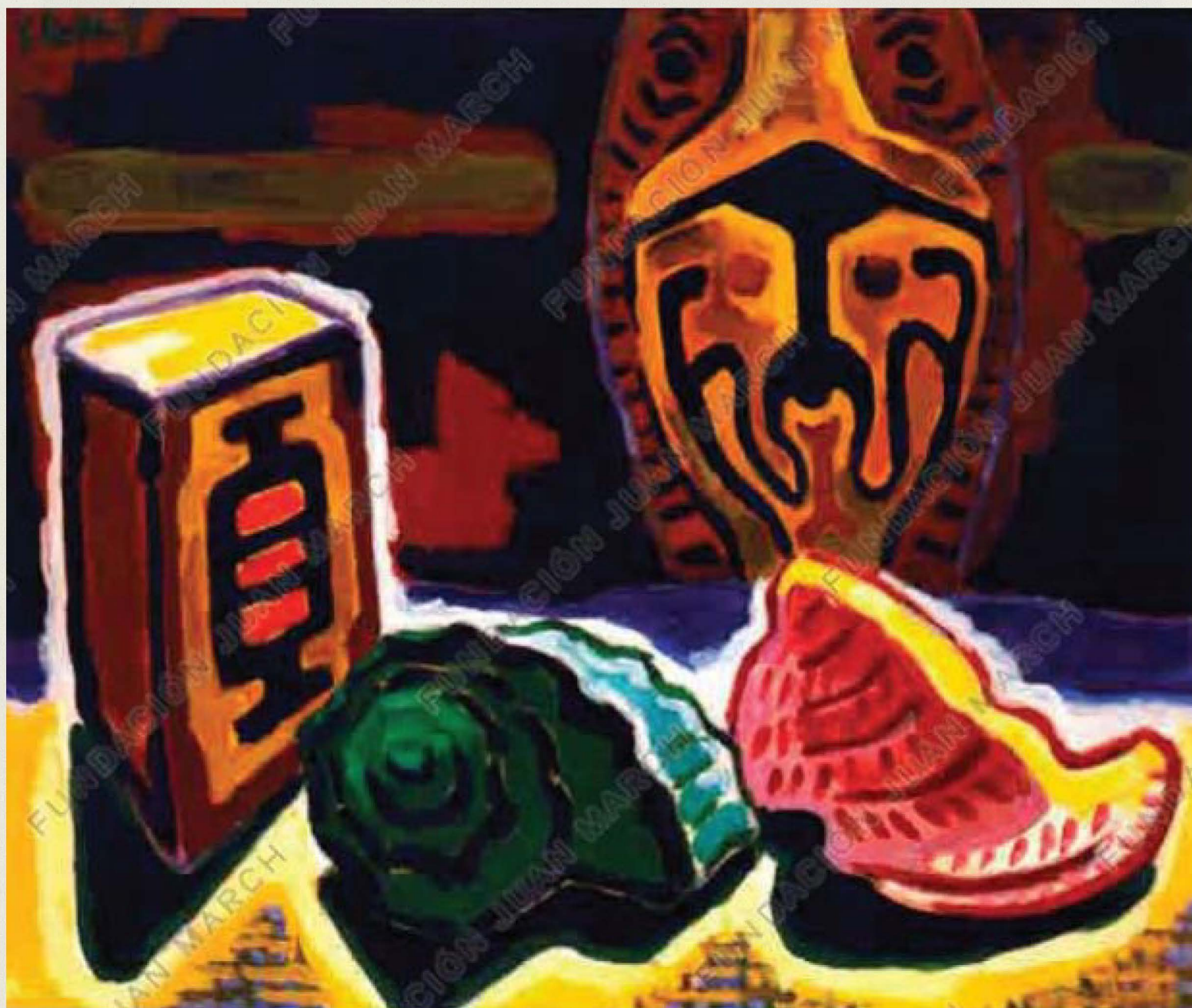
































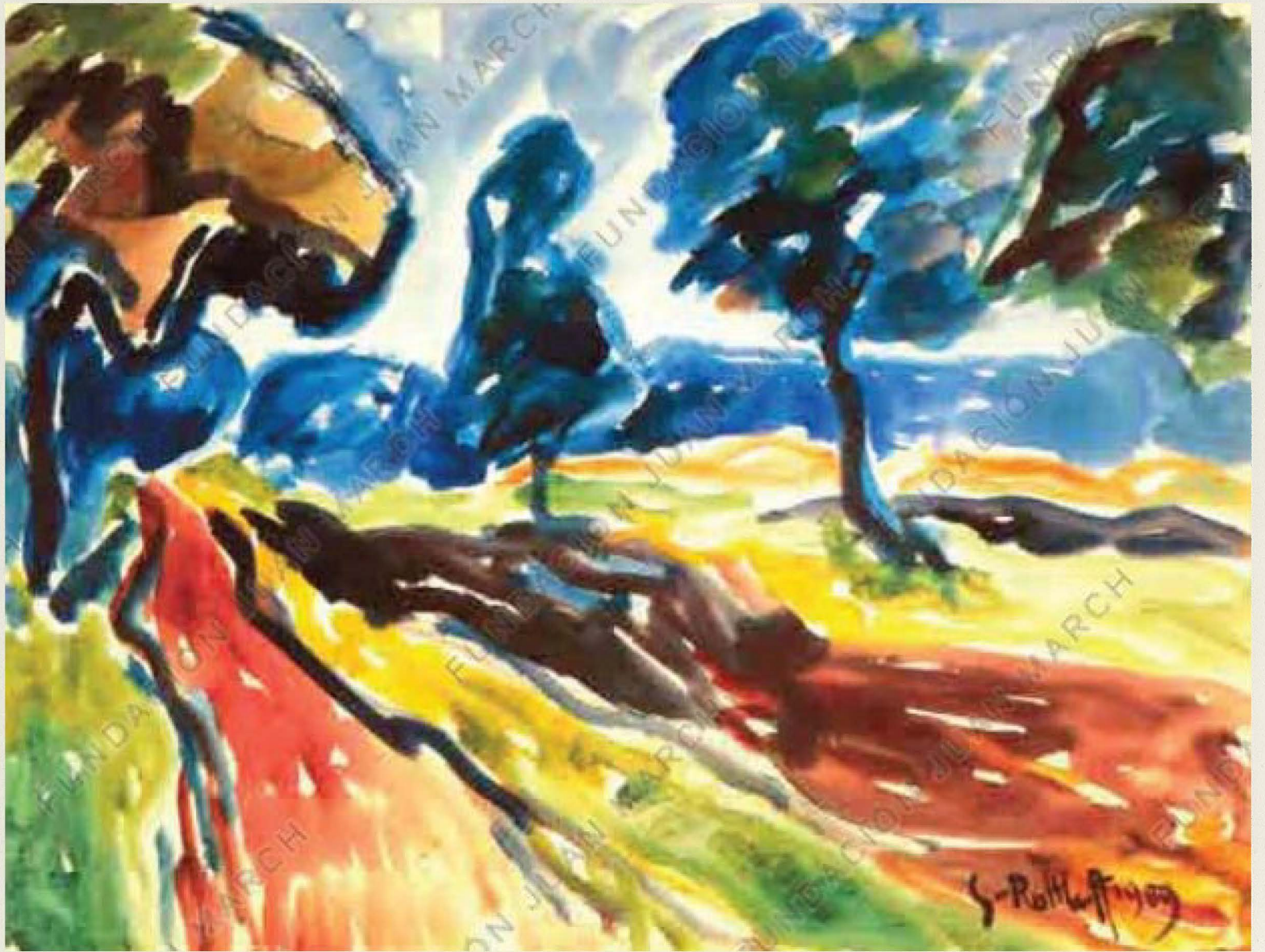


# ACUARELAS

















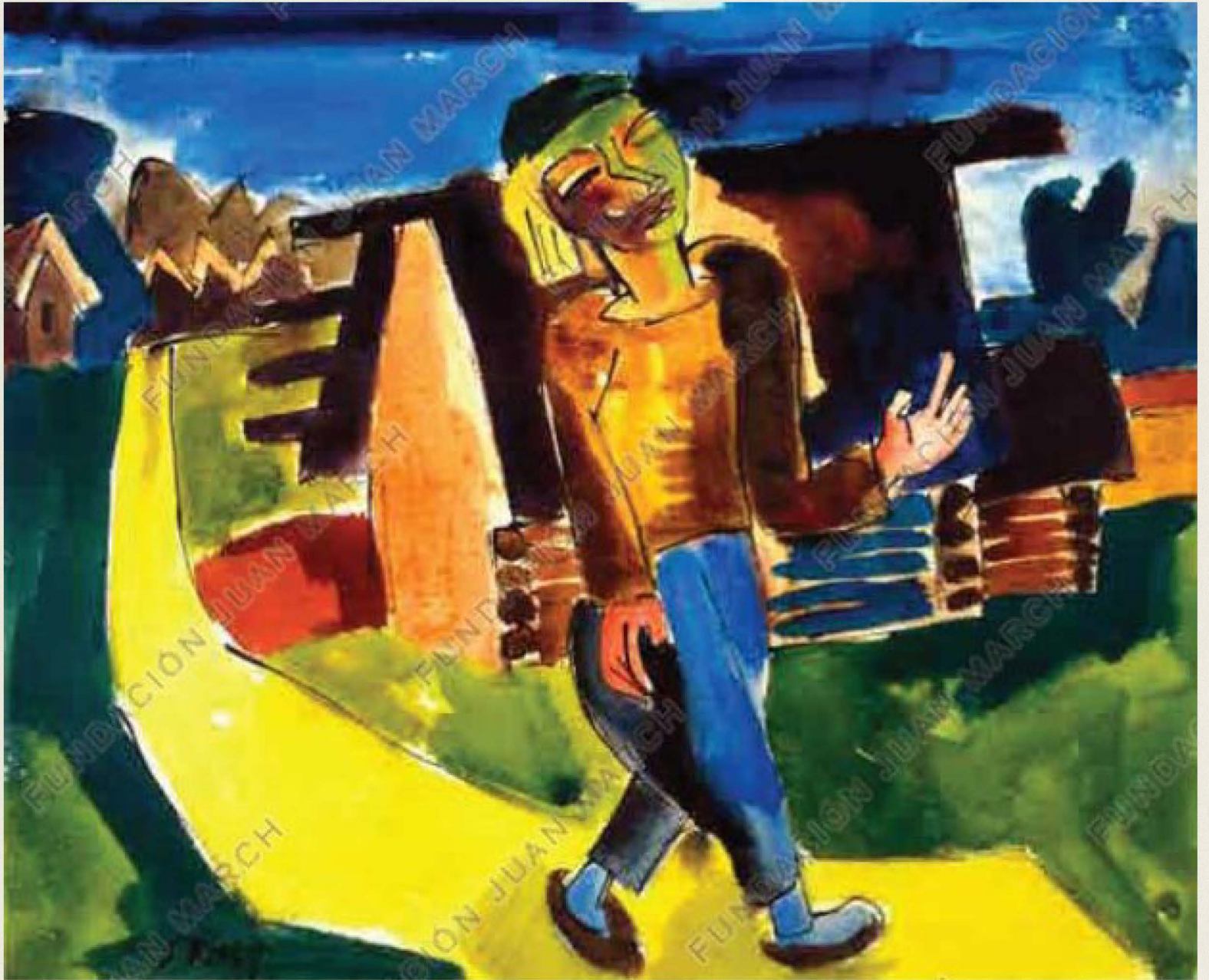
















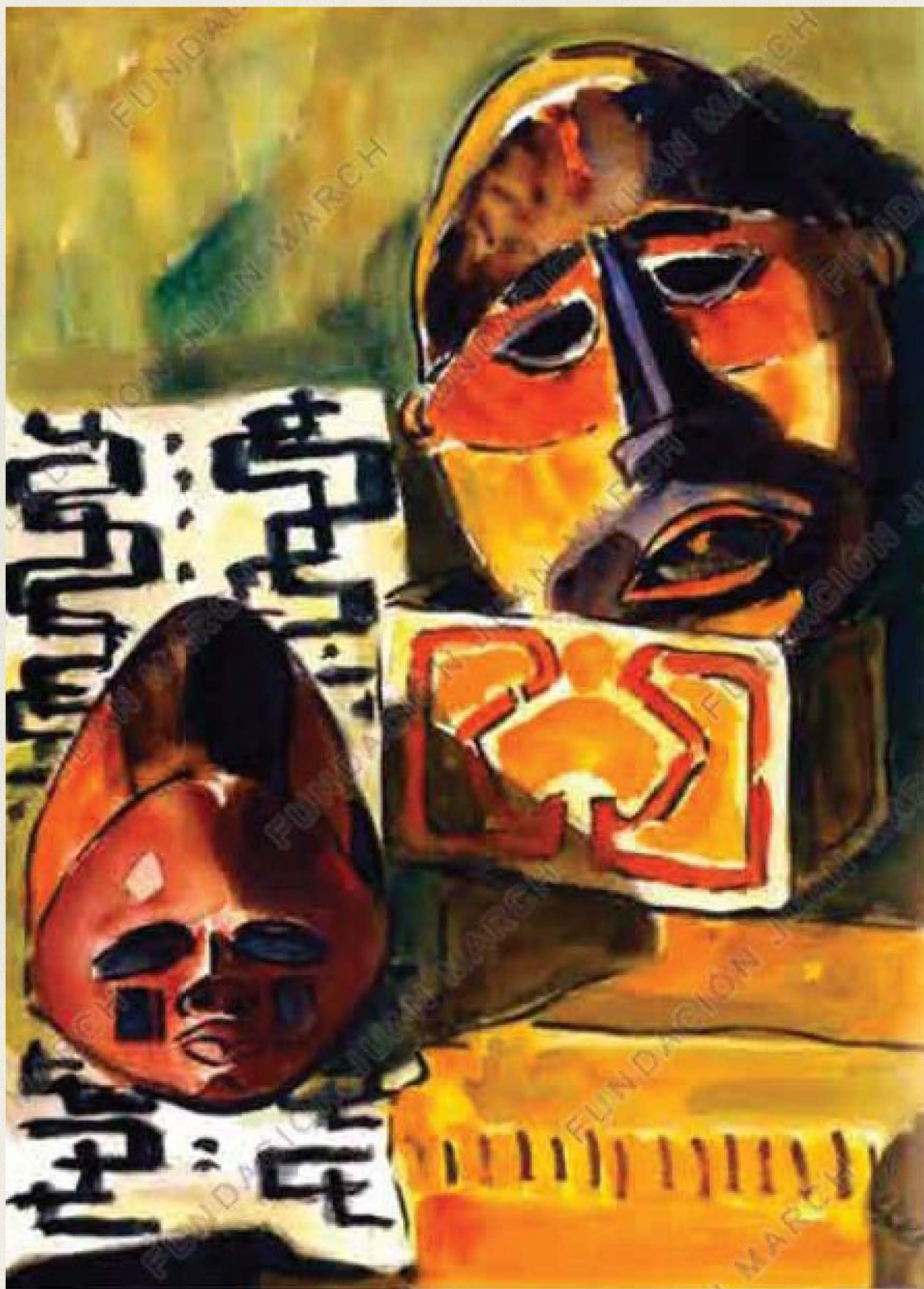








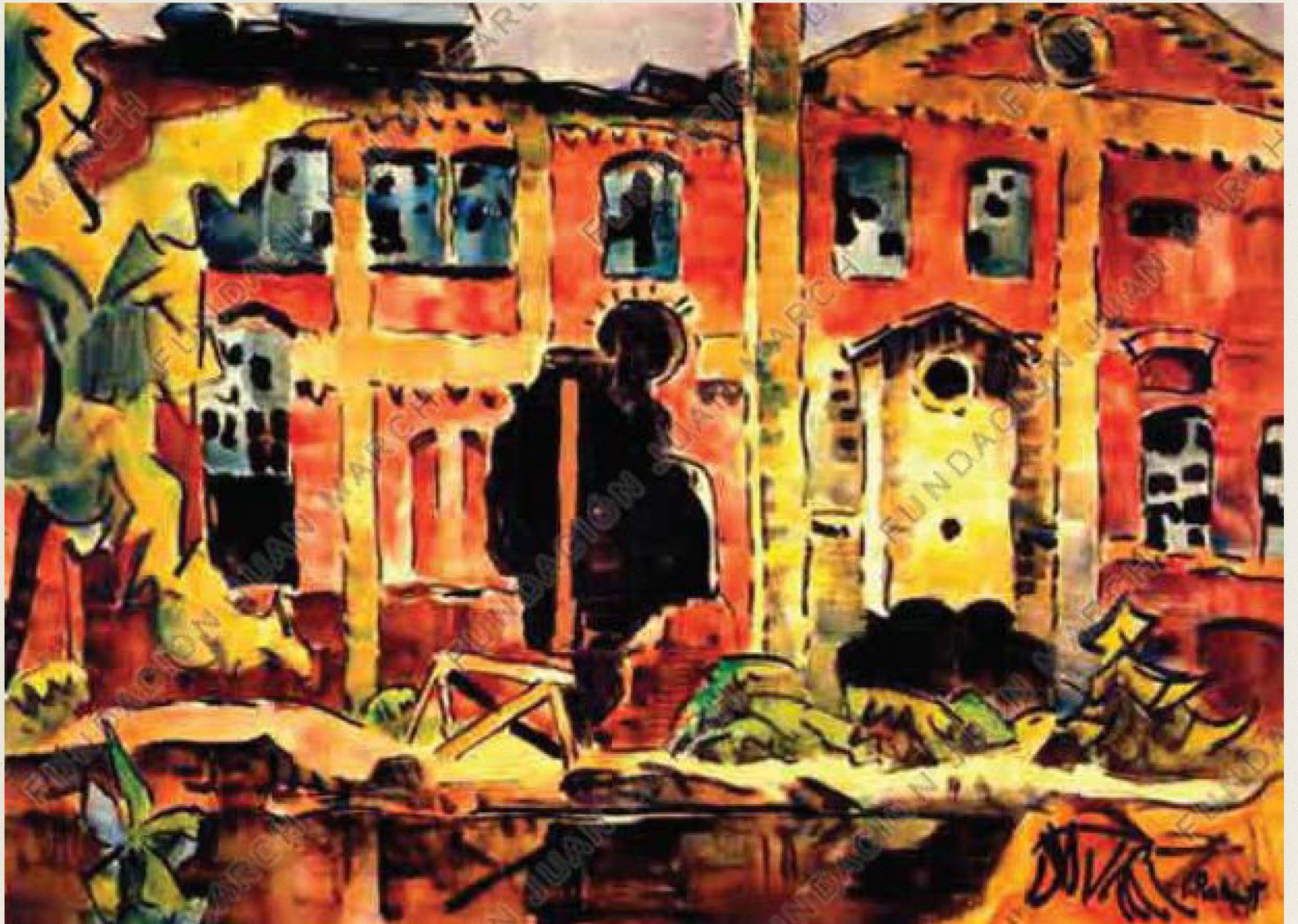


















# BIOGRAFÍA





Autorretrato, 1928 (acuarela y tinta)



**1884**

Nace el 1 de diciembre en Rottluff, localidad cercana a Chemnitz (Sajonia), en donde cursa la escuela primaria y el bachillerato. Despiertan sus intereses literarios y artísticos.

**1905**

Traba amistad con Erich Heckel, a quien conoce en el círculo literario *Vulkan*. Inicia la carrera de arquitectura en la Escuela Superior Técnica de Dresde. El 7 de julio, funda el grupo de artistas *Brücke* (Puente) con sus compañeros Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl y Erich Heckel. Desde esa fecha adopta el nombre Schmidt-Rottluff.

Primeras xilografías y primeras acuarelas. En noviembre, primera exposición del grupo *Brücke* en la galería de arte P.H. Beyer & Sohn de Leipzig.

**1906**

Abandona los estudios de arquitectura. Primeras litografías. Max Pechstein se adhiere a este grupo. Por iniciativa de Schmidt-Rottluff, Emil Nolde pasa a formar parte del *Brücke* durante año y medio. A finales de verano pasa cerca de tres meses en la casa de Nolde en Guderup, en la isla Alsen.

**1907**

En Hamburgo conoce a la historiadora de arte Rosa Schapire, quien se ocuparía toda su vida del artista. Asimismo conoce al historiador de arte Wilhelm Niemeyer. Pasa los meses de verano en Dangast.

**1909**

En febrero visita, en compañía de Rosa Schapire, a Ada y Emil Nolde en Berlín. Desde abril hasta finales de octubre nuevamente en Dangast donde realiza una serie importante de acuarelas. Exposición del grupo *Brücke*

en el Salón de Arte de Emil Richter en Dresde. La cuarta carpeta anual del grupo está dedicada a Schmidt-Rottluff, e incluye dos litografías y un aguafuerte del autor; la cubierta es diseñada por E.L. Kirchner.

**1910**

Pequeña buhardilla-estudio propia en Hamburgo, en la calle Kleine Johannisstrasse 6, donde reside durante los meses de invierno. Primera exposición individual en la galería Commeter de Hamburgo. El *Brücke* participa en la exposición de Nueva Secesión de Berlín y en septiembre presenta una gran exposición en la galería Arnold de Dresde.

**1912**

En enero encuentro con Franz Marc en Berlín. Amistad con Lyonel Feininger.

**1913**

Disolución del grupo *Brücke*.

**1914**

Primera exposición en Berlín, en la galería Gurlitt. Primera exposición en la Asociación de Arte de Jena.

**1915**

Desde mayo es destinado al frente del Este.

**1916**

Esculturas en madera.

**1917**

En julio, exposición individual en la galería Goltz de Múnich.

**1918**

Se casa con Emy Frisch.

**1919**

Conoce a los escultores Georg Kolbe, Richard Scheibe y Emy Roeder y al arquitecto Walter Gropius,

quien trata de ganarse a Schmidt-Rottluff para que colabore en el Consejo de Arte y como profesor de la Bauhaus.

En diciembre, exposición en la galería Ferdinand Möller de Berlín.

**1920**

Primera exposición en la sociedad Kestner de Hannover. Primera monografía de Wilhelm Valentiner sobre Schmidt-Rottluff.

**1923**

Viaje a Italia con Georg Kolbe y Richard Scheibe.

**1924**

Viaje a París. La editorial Euphorion-Verlag de Berlín publica el catálogo de Rosa Schapire sobre la obra gráfica.

**1929**

Rechaza el puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Hamburgo. Exposición en la Kunsthütte de Chemnitz.

**1931**

Miembro de la Academia Prusiana de las Artes. Primera exposición con Günther Franke en Múnich y en la galería Alfred Flechtheim de Berlín.

**1933**

Abandona la Academia Prusiana de las Artes.

**1936**

Primera exposición en Nueva York, en la galería Westermann.

**1937**

Exposición de acuarelas en la galería de Karl Buchholz de Berlín.

**1938**

Incautación de las obras (608 trabajos) existentes en museos alemanes.



Exposición de acuarelas en la galería Nierendorf de Nueva York.

**1941**

Inhabilitación para ejercer y exclusión de la *Cámara de Bellas Artes del Reich*.

**1943**

Las bombas destruyen el taller de la calle Bamberger Strasse 19 de Berlín. Traslado a Rottluff.

**1946**

Presidente de la Federación Cultural para la Renovación Democrática de Alemania.

En verano, exposición de acuarelas en el museo Schlossberg de Chemnitz.

**1947**

Nombramiento de catedrático en la Escuela de Bellas Artes de Berlín-Charlottenburg. Reside en Schützallee, Berlín-Zehlendorf.

**1951**

Exposición en el Salón de Arte de Mannheim y en la Asociación Artística de Württemberg, Stuttgart.

**1952**

Premio de las Artes de la ciudad de Berlín.

**1954**

Con motivo de su 70 cumpleaños, gran exposición en Berlín, Hamburgo, Kiel y Núremberg. Premio Cornelius de la ciudad de Düsseldorf.

**1958**

Gran Premio de las Artes del estado federado de Renania del Norte-Westfalia.

**1961**

Premio de las Artes de la ciudad de Múnich.

**1964**

Con motivo de su 80 cumpleaños, gran exposición en Hannover, Essen, Francfort y Berlín. Exposición de su obra gráfica y de nuevas acuarelas en la Colección Gráfica de la Galería Nacional de Stuttgart.

**1967**

Inauguración del museo Brücke en Berlín-Dahlem.

**1968**

Inicia la serie de autorretratos en acuarela.

**1970**

Nombrado ciudadano de honor de Berlín.  
Pinta las últimas acuarelas.

**1972**

Últimos trabajos: dibujos con lápiz de color y con pincel y tinta china.

**1974**

Miembro de honor de la Academia Americana de las Artes y las Letras. Con motivo de su 90 cumpleaños, exposiciones en Hamburgo-Altona, Berlín, Francfort y Stuttgart.

**1975**

El 30 de septiembre fallece Emy Schmidt-Rottluff.  
El 14 de octubre se constituye la fundación Karl Schmidt-Rottluff con el patrimonio de los fondos del artista.

**1976**

El 10 de agosto el artista muere en Berlín. Su legado artístico pasa a la fundación Karl y Emy Schmidt-Rottluff, en el museo Brücke de Berlín.





Exlibris SR (Schmidt-Rottluff, 1911)



# Catálogo

Todas las obras pertenecen al Brücke-Museum, Berlín.

- 1 *Pueblo del Erzgebirge, 1905*  
(*Erzgebirgsdorf*)  
Óleo sobre cartón  
43 x 70 cm.
- 2 *Junto al mar, 1906*  
(*Am Meer*)  
Óleo sobre cartón  
71 x 71 cm.
- 3 *Riachuelo de Pleisse, 1906*  
(*Am Pleissebach*)  
Óleo sobre cartón  
60 x 71 cm.
- 4 *Jardinería, 1906*  
(*Gärtnerei*)  
Óleo sobre cartón  
71 x 102,5 cm.
- 5 *En el recodo de la aldea, 1910*  
(*Dorfecke*)  
Óleo sobre lienzo  
87 x 90 cm.
- 6 *Rotura de dique, 1910*  
(*Deichdurchbruch*)  
Óleo sobre lienzo  
76 x 84 cm.
- 7 *Retrato de Rosa Schapire, 1911*  
(*Bildnis Rosa Schapire*)  
Óleo sobre lienzo  
84 x 76 cm.
- 8 *Muchacha aseándose, 1912*  
(*Mädchen bei der Toilette*)  
Óleo sobre lienzo  
84 x 76 cm.
- 9 *Mujer pensativa, 1912*  
(*Sinnende Frau*)  
Óleo sobre lienzo  
102 x 76 cm.
- 10 *Desnudos entre dunas, 1913*  
(*Akte in den Dünen*)  
Óleo sobre lienzo  
73 x 65 cm.
- 11 *La taberna, 1913*  
(*Weinstube*)  
76 x 84 cm.  
Óleo sobre lienzo
- 12 *Muchacha peinándose, 1919*  
(*Kämmendes Mädchen*)  
Óleo sobre lienzo  
90 x 76 cm.
- 13 *Luna azul, 1920*  
(*Blauer Mond*)  
Óleo sobre lienzo  
75,5 x 89 cm.
- 14 *El puente levadizo, 1923*  
(*Die Zugbrücke*)  
Óleo sobre lienzo  
112 x 98 cm.
- 15 *Mujer en azul, 1923*  
(*Blaue Frau*)  
Óleo sobre lienzo  
75,5 x 90 cm.
- 16 *Después del baño, 1926*  
(*Nach dem Bade*)  
Óleo sobre lienzo  
124 x 105 cm.
- 17 *Antigüedades, 1928*  
(*Antiquitäten*)  
Óleo sobre lienzo  
56,5 x 87,5 cm.
- 18 *Mujer aseándose, 1929*  
(*Frau bei der Toilette*)  
Óleo sobre lienzo  
90 x 66 cm.
- 19 *Casa derruida, 1930 c.a.*  
(*Zerstörtes Haus*)  
Óleo sobre lienzo  
97 x 101 cm.
- 20 *Villa Adriana, 1930*  
(*Villa Hadriana*)  
Óleo sobre lienzo  
97 x 112 cm.
- 21 *Árboles desarraigados, 1934*  
(*Entwurzelte Bäume*)  
Óleo sobre lienzo  
98 x 112 cm.
- 22 *Paisaje con dunas, 1937*  
(*Landschaft hinter den Dünen*)  
Óleo sobre lienzo  
90 x 124 cm.
- 23 *La ventana abierta, 1937*  
(*Das offene Fenster*)  
Óleo sobre lienzo  
76 x 101 cm.
- 24 *Máscaras, 1938*  
(*Masken*)  
Óleo sobre lienzo  
73 x 65 cm.
- 25 *Dunas y laguna, 1947*  
(*Wanderdüne am Haff*)  
Óleo sobre lienzo  
93 x 114 cm.



- 26 *La silla, 1948*  
(*Der Stuhl*)  
Óleo sobre lienzo  
87 x 101 cm.
- 27 *Bodegón, 1948*  
(*Blockadestilleben*)  
Óleo sobre lienzo  
73 x 65 cm.
- 28 *Monte nevado, 1950*  
(*Beschneiter Berg*)  
Óleo sobre lienzo  
76 x 101 cm.
- 29 *Bodegón en el espacio, 1950*  
(*Stilleben im Raum*)  
Óleo sobre lienzo  
76 x 101 cm.
- 30 *Mujer leyendo, 1950*  
(*Lesende*)  
Óleo sobre lienzo  
90 x 76 cm.
- 31 *Luna llena de oriente, 1951*  
(*Mond gross im Osten*)  
Óleo sobre lienzo  
76 x 90 cm.
- 32 *Paleta amarilla, 1953*  
(*Gelbe Palette*)  
Óleo sobre lienzo  
101 x 87 cm.
33. *Caracolas y escudo tribal, 1956*  
(*Seeschnucken und Ahnenschild*)  
Óleo sobre lienzo  
76 x 90 cm.
- 34 *Luna sobre la costa, 1956*  
(*Mond über der Küste*)  
Óleo sobre lienzo  
77 x 113 cm.
- 35 *Entre sansevieria y jarra, 1956*  
(*Zwischen Sanseverie und Krug*)  
Óleo sobre lienzo  
77 x 102 cm.
- 36 *Planta en jarra negra, 1956*  
(*Fetthenne in schwarzem Krug*)  
Óleo sobre lienzo  
77,5 x 91,5 cm.
- 37 *Acantilado, 1961*  
(*Steilküstee*)  
Óleo sobre lienzo  
87,3 x 101,5 cm.
- 38 *Luna de agosto, 1963*  
(*Mond im August*)  
Óleo sobre lienzo  
87 x 101 cm.
- 39 *Troncos de abedúl, 1905*  
(*Birkenstämme*)  
Acuarela  
27,8 x 37,9 cm.
- 40 *Camino otoñal, 1909*  
(*Weg im Herbst*)  
Acuarela y tinta  
49,5 x 65,5 cm.
- 41 *Fábrica, 1909*  
(*Fabrik*)  
Acuarela y tinta  
48 x 66 cm.
- 42 *Tumbonas de mimbre en la playa, 1909*  
(*Strandkörbe*)  
Acuarela  
41,1 x 59 cm.
- 43 *Casas de campesinos, 1911*  
(*Bauernhäuser*)  
Aguafuerte y lápiz  
50 x 65 cm.
- 44 *Barcas de pescadores en el Mar Báltico, 1922*  
(*Fischerboote auf der Ostsee*)  
Acuarelan y tinta  
47,2 x 70 cm.
- 45 *Campesino volviendo de la taberna, 1924*  
(*Aus dem Gasthaus heimkehrender Bauer*)  
Acuarela y tinta  
49 x 60 cm.
- 46 *Mar agitado, 1925*  
(*Brandung*)  
Acuarela y tinta  
50 x 68,5 cm.
- 47 *Bochorno en el lago, 1928 c.a.*  
(*Regenstimmung am Lago*)  
Acuarela y tinta  
50 x 69 cm.
- 48 *Lago sagrado, 1936*  
(*Heiliger See*)  
Acuarela y tinta  
50,5 x 69 cm.
- 49 *Máscaras del Congo y de Dahomé, 1938*  
(*Kongo- und Dahomémasken*)  
Acuarela y tinta  
70 x 50 cm.
- 50 *Abetos junto al agua, 1942*  
(*Tannen am Wasser*)  
Acuarela y tinta  
50 x 70 cm.
- 51 *Fábrica demolida, 1948*  
(*Demolierte Fabrik*)  
Acuarela y tinta  
50 x 70 cm.
- 52 *Jardín de invierno, 1969*  
(*Winter im Garten*)  
Acuarela y tinta  
69,5 x 50 cm.



## CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2000.

© Brücke-Museum, Berlin.

© VG Bild-Kunst, Bonn

*Producción:*

Hirmer Verlag München

*Texto:*

Magdalena M. Moeller

*Diseño catálogo:*

Jordi Teixidor

*Traducción:*

Eduardo Knörr

*Fotomecánica:*

Euro litho, Tarzo

*Impresión y Encuadernación:*

Passavia, Passau

ISBN: 84-7075-490-4

Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-17-3

Editorial de Arte y Ciencia



MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS	
1973-74	<b>Arte Español Contemporáneo</b> <b>Arte '73.*</b>		
1975	<b>Oskar Kokoschka,*</b> con texto del Dr. Heinz.	<b>Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,*</b> con texto de Antonio Gallego.	
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,</b> 1975-1976.*	
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,</b> 1976-1977.* <b>Arte Español Contemporáneo.*</b>  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas,</b> 1977-1978.*	
1978	<b>Francis Bacon,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.  <b>Kandinsky,*</b> con textos de Werner Haltmann 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,</b> 1978-1979.* <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,</b> 1979-1980.* <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 Phylis 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><b>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</b></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 Tatsuo 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 texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p><b>Rouault,*</b> con textos de Stephan Kojá.</p>	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:*</b> <b>Un sueño vienés,</b> con textos de Stephan Kojá.</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: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,</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 Gráfica 1982-1996,*</b> con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

\* Catálogos agotados.

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



MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS
1997	<b>Nolde: Naturaleza y Religión,*</b> con texto del Dr. Manfred Reuther.	<b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. <b>Grabado Abstracto Español,*</b> con texto de Julián Gállego. <b>Picasso: Suite Vollard,</b> con texto de Julián Gállego. <b>El Objeto del Arte,*</b> con texto de Javier Maderuelo.
1998	<b>Amadeo de Souza-Cardoso,*</b> con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso.  <b>Paul Delvaux,</b> con texto de Gisèle Ollinger-Zinque.  <b>Richard Lindner,</b> con texto de Werner Spies.	<b>Guerrero: Obra sobre papel 1970-1985</b>      <b>Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979</b>
1999	<b>Marc Chagall: Tradiciones judías,*</b> con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista.   <b>Lovis Corinth,</b> con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER.	<b>Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos</b>  <b>Barceló: Ceràmiques 1995-1999,</b> con textos de Enrique Juncosa.  <b>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,</b> con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn.  <b>Fernando Zóbel: Obra gráfica</b>
2000	<b>Vasarely,</b> con textos de Werner Spies.     <b>Schmidt-Rottluff,</b> con texto de Magdalena M. Moeller.	<b>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,</b> con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn.     <b>Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel.</b> <b>Colección The Metropolitan Museum of Art,</b> <b>Nueva York,</b> con textos de Lisa M. Messinger.   <b>Nolde: Visiones. Acuarelas,</b> con textos del Dr. Manfred Reuther.  <b>Lucio Muñoz, íntimo,</b> con textos de Rodrigo Muñoz.  <b>E. Sempere,</b> con textos de Pablo Ramírez.

\* Catálogos agotados.

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









SCHMIDT-ROTLUFF  
COLLECTION BRÜCKE-MUSEUM BERLIN

KARL SCHMIDT-ROTLUFF  
COLLECTION BRÜCKE-MUSEUM BERLIN

Fundación Juan March  
October - Diciembre 2000