



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

**DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO
OBRAS MAESTRAS SOBRE PAPEL
DEL MUSEO VON DER HEYDT DE WUPPERTAL**

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



8 428845 005417



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid.
www.march.es



de Caspar David Friedrich
a Picasso

Obras maestras sobre papel del
Museo Von der Heydt de Wuppertal



de Caspar David Friedrich
a Picasso

Obras maestras sobre papel del
Museo Von der Heydt de Wuppertal

Max **Beckmann** Edward **Burne-Jones** Paul **Cézanne**
Marc **Chagall** John **Constable** Salvador **Dalí**
Edgar **Degas** Otto **Dix** Max **Ernst**
Caspar David **Friedrich** Vincent **van Gogh**
Erich **Heckel** Vassily **Kandinsky**
Ernst Ludwig **Kirchner** Paul **Klee**
Gustav **Klimt** Oskar **Kokoschka** Wilhelm **Lehmbruck**
August **Macke** Claude **Monet** Otto **Mueller**
Edward **Munch** Emil **Nolde** Pablo **Picasso**
Odilon **Redon** Auguste **Rodin** Christian **Rohlf**
Ernst **Schwittres** Georges **Seurat** Alfred **Sisley**
Hans **Thoma** Henri de **Toulouse-Lautrec**

de Caspar David Friedrich a Picasso

Obras maestras sobre papel del
Museo Von der Heydt de Wuppertal

19 Enero - 22 Abril 2001

Fundación Juan March

INDICE

Presentación	5
Pioneros de la modernidad por Sabine Fehlemann	6
Obras sobre papel	9
Catálogo de obras	147

Textos de:

Antje BIRTHÄLMER AB
Sabine FEHLEMANN SF
Erika GÜNTHER EG
Bettina RUHRBERG BR

Cubierta:

Paisaje en los montes de Silesia, s.f.
Caspar David Friedrich

Con la colaboración de: **IBERIA**

La Fundación Juan March tiene la satisfacción de presentar como primera exposición del siglo que comienza una colección de obras maestras sobre papel procedente del museo Von der Heydt de Wuppertal. Se trata de obras que pertenecieron al gran coleccionista alemán Dr. Eduard Freiherr von der Heydt, quien las donó al museo que lleva su nombre.

La muestra, que abarca el período comprendido entre 1810 y 1951, se compone de 68 obras sobre papel entre acuarelas, pasteles, dibujos y grabados de 32 artistas europeos considerados como “pioneros de la modernidad” por haber mostrado el camino a artistas posteriores. Se encuentran entre ellos grandes nombres de la historia del Arte que han determinado individual y colectivamente la evolución del dibujo contemporáneo. Sus obras son de una gran variedad temática y técnica y pertenecen a variadas corrientes artísticas, como el romanticismo, el naturalismo, el realismo, el simbolismo, el puntillismo, el impresionismo, el cubismo, el expresionismo y la abstracción.

Esta exposición es fruto de una larga amistad y constante colaboración entre el Museo Von der Heydt de Wuppertal y la Fundación Juan March. Queremos agradecer a este museo, y especialmente a su directora, la Dra. Sabine Fehleemann, su generosa ayuda y asesoramiento y la de sus colaboradores, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid.

Madrid, enero 2001

Pioneros de la modernidad

Sabine Fehlemann

Directora del Museo Von der Heydt de Wuppertal

El Museo Von der Heydt dispone de una rica colección de obras de los artistas clásicos modernos gracias a las primeras donaciones recibidas a principios del siglo XX y que hoy día serían prácticamente imposibles de conseguir.

En un período de doce años que se extiende de 1952 a 1964, el museo recibió nuevamente la donación de acuarelas, pasteles y dibujos pertenecientes al patrimonio personal del Dr. Eduard Freiherr von der Heydt, gran coleccionista y epónimo del museo. Ahora, las acuarelas, pasteles y dibujos se han reunido para la presente exposición. Entre ellos se encuentran magníficas obras de Seurat, Degas, Cézanne, Klee y Kirchner. El período arranca en el siglo XIX, en Alemania y Francia, desde C.D. Friedrich y Claude Monet entre otros, hasta el expresionismo pasando por Picasso. Incluye obras de Emil Nolde, Kandinsky, Christian Rohlfis o Wilhelm Lehmbruck.

El título "Pioneros de la modernidad" hace referencia tanto a los coleccionistas como a los artistas que han determinado conjuntamente la evolución del dibujo y han señalado el camino a los artistas que posteriormente hicieron su aparición en el mundo del arte. Hoy día el dibujo se considera un género independiente dentro de la historia del arte.

El dibujo se independizó definitivamente en el siglo XIX y se convirtió en una manifestación artística propia equiparada en derechos con la pintura. Esta exposición muestra, por ejemplo, que los trabajos de Degas, Cézanne y Seurat fueron capaces de prestar importantes contribuciones a la evolución general de la modernidad. Son muchos los artistas que han creado obras de importancia en el dibujo, tanto en bocetos como en experimentación. Por todo esto, las obras sobre papel, dentro de sus limitaciones, deben y pueden ser consideradas como uno de los grandes precursores de las más importantes corrientes artísticas de nuestro tiempo y, al mismo tiempo, la referencia de la creatividad artística. Con Seurat surge el dibujo como lenguaje artístico revolucionario pleno de dignidad gráfica.

En esta muestra polifacética y de peso, que abarca el período comprendido entre 1810 y 1951, están presentes importantes artistas europeos tanto alemanes como españoles, franceses, holandeses, ingleses, polacos, rusos y suizos.

Ninguno de estos artistas petrificó el arte del dibujo en la rutina. Se experimentaba por doquier, y cada lámina es por sí misma una obra de arte. Los trabajos sobre papel que presentamos tienen un carácter personal e íntimo.

Los "pioneros de la modernidad" han promovido el cambio de los criterios estéticos del arte. Se hallan representadas las corrientes del romanticismo, del naturalismo, del realismo, del simbolismo, del puntillismo, de los impresionismos francés y alemán, del postimpresionismo, del expresionismo, del cubismo y de la abstracción.

Caspar David Friedrich representa el romanticismo con una delicada acuarela realizada en 1810 durante un paseo por los montes de Silesia; sigue el realismo de Hans Thoma, cuyo *Paisaje rocoso*, nacido hacia 1870, constituye un patrimonio objetual, no concebido ya con devoción religiosa. El paisaje de Degas de la misma época vio la luz en Normandía: está generosamente simplificado, el pastel se aplica tenuemente diluido y la estructura del cuadro es asimétrica.

La lámina de Van Gogh de 1883 muestra una coloración intensa y oscura que sigue el paradigma holandés del siglo XVII. Las casas bajas campesinas se presentan cerradas y apantalladas.

Cézanne aplicó la reducción formal y la selección del color de manera más estricta y sistemática que los impresionistas, para llegar así a una estructura del cuadro más transparente. Tal como recalca Renoir, Cézanne no necesitaba realizar más que dos manchas fugaces de color para crear una obra consumada. Prefería lugares solitarios y protegidos del paisaje para pintar y dibujar en ellos. Gustó tanto de las vistas cercanas cerradas por árboles como de las perspectivas abiertas sobre alejados macizos montañosos. Logró representar un paisaje ingrátido. Sólo Cézanne ha logrado transmitir la vastedad a través del vacío. Gracias a su técnica propia de acuarela, elevó a categoría de obras maestras del arte motivos que poco o nada tenían que decir.

También fueron pioneros de la modernidad los neoimpresionistas Seurat y Signac. Ambos son notablemente más jóvenes que Cézanne y siguieron otra senda. Seurat, representado en esta exposición con cinco dibujos, creó el fundamento intelectual para el arte de nuestro siglo. A pesar de fallecer a los treinta y un años de edad, realizó cerca de 500 dibujos. Dos de los que se exhiben en la exposición son estudios para su obra principal (*Un domingo en la Grande Jatte*) y permiten vislumbrar la importancia que las siluetas marcadas y la rigurosa ordenación de las superficies tuvieron en sus cuadros.

En 1900 nació la interesante lámina de Monet de Londres. El cuadro del Támesis sobre el puente de Waterloo, visto desde su habitación del hotel, se halla totalmente inmerso en un vaho de tonos azulados. El puente asoma entre la niebla, y Monet era capaz de ver la aparición del sol entre esos tonos algodonosos de color plata y azul claro donde otros sólo percibían exhalaciones.

El arte en torno a 1900 se hace presente con Odilon Redon, que muestra la fantasía visionaria de una muchacha vista de perfil en el espejo.

El retrato de muchacha realizado por Burne-Jones en 1896, dos años antes de su muerte, toma su referencia en el renacimiento temprano de Piero della Francesca.

Siguen otras obras de Degas, quien desmaterializa a sus bailarinas convirtiéndolas en apariciones incorpóreas de movimiento instantáneo. Las figuras de danza parecen estar fijadas por azar. Degas representa el movimiento normal, inobservado, igual que en la instantánea fotográfica descubierta contemporáneamente (p.ej., de Nadar).

Las láminas tempranas de Picasso pertenecientes al período azul (en torno a 1903) muestran un aspecto más bien sombrío; esta fase se caracteriza por los rostros tristes marcados por la pobreza de su *Gente de circo*, en la que también influyó el suicidio de su amigo Casagemá. Figuras apáticas en actitudes pasivas que se juxtaponen sin perder su individualidad.

La exposición muestra tres litografías de Toulouse-Lautrec. En 1884 el artista se traslada al barrio de Montmartre, donde frecuente cabarets y burdeles. La crudeza de sus representaciones subjetivas determina la calidad de las láminas.

Los expresionistas se hallan representados por destacados ejemplos. Las obras de Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Otto Mueller, artistas pertenecientes al grupo "Brücke", se cuentan entre las joyas más preciadas del museo. Se agregan también algunos representantes del "Nuevo Círculo de Artistas de Múnich", o del grupo "Jinete Azul" que emanó del mismo. De este círculo de artistas pueden verse dos pinturas de Vassily Kandinsky y cinco trabajos sobre papel de Paul Klee.

Aun cuando las dos corrientes principales del expresionismo alemán crean a partir de fuentes formales emparentadas, no deben pasarse por alto las diferencias en cuanto a criterios intelectuales. La impulsiva espontaneidad de los artistas del grupo "Brücke" aspiraba a retornar al carácter primitivo del sentimiento y el pensamiento, a restablecer la unidad psíquica y física del hombre. Los artistas del grupo "Jinete Azul" aspiraban a una reorientación espiritual. A la incertidumbre del cambio de época asociada al cambio de siglo reaccionaron con una nueva visión del mundo en sus relaciones cósmicas.

Christian Rohlfis superó en solitario los años oscuros redescubriendo la belleza sensual y lírica de la naturaleza. Sus cuadros de flores se convirtieron en símbolo de optimismo y confianza renovados.

Entre 1926 y 1931 puede descubrirse un nuevo lenguaje gráfico en la obra de Paul Klee. Lo arcaico y exótico le sirven como intensificación de lo original y lo fabuloso.

Después de la primera guerra mundial, a las tendencias abstractas que rodean la Bauhaus se fue aproximando la impronta de un verismo corrosivo. Otto Dix y Max Beckmann se distancian de la emoción extática del expresionismo. Ambos sobredibujan críticamente las circunstancias mediante un realismo duro, y no se arredran de sacar a la luz la fealdad.

Finalmente, la obra *Dos figuras* (Dalí, 1936) recuerda al hombre enajenado de manera extrañamente radiográfica. La ambigüedad entre representación e interpretación permite buscar nuevas relaciones entre formas y contenidos. La figuración de Dalí se basa en un mecanismo encuadrado entre las experiencias fundamentales del surrealismo.

Los tres *gouaches* de Marc Chagall (tardíos, pues datan de 1949) son testigos de su estilo de madurez. En esta etapa de su obra, Chagall recurre a su conocido mundo de motivos extraídos de sus recuerdos de infancia, escenas bíblicas y mitos naturales.

Justo después de la segunda guerra mundial, el eco de sus colores incandescentes y las formas arremolinadas apuntan alegría y optimismo, pero también el fin de una evolución.

Con el expresionismo abstracto de finales de los años cuarenta comienza algo nuevo que contrasta con el arte de marcado carácter concreto de la presente exposición y que carece de interés para los coleccionistas de dicha época.

de Caspar David Friedrich
a Picasso
obras sobre papel

Max Beckmann Leipzig 1884 - Nueva York 1950

1. *Siesta*, 1923

El catálogo de la obra gráfica de Max Beckmann (1884-1950)¹ comprende 373 estampaciones, fundamentalmente grabados a la punta seca y litografías. Sus primeras láminas con técnicas de estampación gráfica proceden de la época del cambio de siglo, pero no se dedicaría con intensidad a la misma hasta después de la primera guerra mundial. Él se consideraba en primer término pintor, pero el grabado desempeñó un papel importante en su creación artística, y Beckmann está considerado uno de los más importantes artistas litográficos alemanes de la primera mitad del siglo XX.

Beckmann nació en Leipzig. De 1900 a 1903 estudió en la Escuela Granducal de Arte de Weimar. En 1907 se estableció en Berlín. En la primera guerra mundial estuvo destinado como sanitario en el frente del este. En el verano de 1915 se hundió física y psíquicamente, fue licenciado del servicio en el frente y trasladado a Frankfurt. En 1925 le ofrecieron una plaza en la Escuela de Arte del Museo Städelsches de Frankfurt. Su celebridad alcanzó un punto culminante en Alemania entre 1928 y 1932, pero simultáneamente estuvo expuesto a los ataques de los nacionalsocialistas contra su obra de arte. En 1933 Beckmann se trasladó de Frankfurt a Berlín. El 19 de julio de 1937, día de inauguración de la exposición "Arte degenerado" en el Münchner Hofgarten (donde se exhibían nueve pinturas y numerosas láminas de grabados suyos), justo al día siguiente de la retransmisión radiofónica del discurso de Hitler para la inauguración de la "Gran Exposición de Arte Alemán", celebrada con motivo de la consagración de la Casa del Arte, Beckmann abandonó Alemania para siempre y se exilió en Amsterdam. En 1949 se trasladó a Nueva York, donde ocupó una cátedra de Pintura y Dibujo en la Escuela de Arte del Museo Brooklyn.

La obra de Beckmann anterior a su emigración estuvo decisivamente marcada por la experiencia de la primera guerra mundial. La crueldad vivida, la insensatez de la violencia y la subsiguiente conturbación del ser humano y su alienación del mundo se plasmaron en el estilo fundamental de sus cuadros. Beckmann hace percibir de manera generalizada las incertidumbres, las dudas y desgarramientos a los que está expuesto el hombre moderno. Sus representaciones de la vida de la gran ciudad, las escenas del mundo galante, las escenas de tabernas y del circo, reflejan una realidad absurda. Y también en las escenas mitológicas trató de simbolizar mediante parábolas la situación humana, sin agregar, no obstante, su propia interpretación.

Al igual que Grosz y Dix, Beckmann consideró el grabado un medio particularmente idóneo para arrojar luz sobre las precarias circunstancias de la época que siguió a la primera guerra mundial. Entre 1918 y 1922 Beckmann se ocupó intensamente del tema de la gran ciudad. Se interesó por la realidad de la miseria predominante en las grandes ciudades, Berlín en particular, y acabó descubriendo la ciudad como metáfora del grotesco "teatro de la vida". En láminas sueltas y series de grabados plasmó una pléyade de impresiones de figuras humanas y acontecimientos, objetos y contradicciones. Justo después verían la luz sus importantes carpetas de grabados: "El infierno", en 1919; "La feria", en 1921, y "Viaje a Berlín", en 1922.

La lámina que se presenta aquí se encuadra en el contexto más amplio de los momentos de la vida metropolitana reflejados por Beckmann: dos personas, hombre y mujer, juntos en una habitación de reducidas dimensiones. La mujer está tumbada, semivestida, sobre la cama. Tiene los ojos abiertos mirando al vacío. El hombre está sentado en una silla mirando por la ventana que da a la fachada de un edificio de pisos, y vuelve la cabeza hacia ella mostrando su rostro de perfil. Parece empeñado, retador, encerrado en sí mismo. Cada uno vive su mundo, sin que exista comunicación. No está clara la relación que tienen los miembros de la pareja entre sí, pero es evidente que ambos tienen una carencia de comunicación. Y la carencia de capacidad de comunicarse es una observación recurrente de Max Beckmann en diversas situaciones cotidianas urbanas que el artista representó. La impresión de soledad humana se ve reforzada por las líneas delimitadas y angulosas creadas con la técnica de la punta seca. Su efecto rotundo, consecuencia de las incisiones practicadas directamente sobre la plancha, produce la dolorosa asociación de heridas y cicatrices. Beckmann prefería la técnica de la punta seca porque ésta reflejaba de forma directa e inmediata la expresión de los movimientos originales de su mano. La representación y composición del grabado sirvieron de base para la concepción original del óleo *Siesta*,² 1924 (Nueva York, propiedad privada), que Beckmann retocó en 1931.

AB

¹ James Hofmaier: "Max Beckmann. Catalogue raisonné of his prints", 2 tomos, Berna 1990.

² Erhard y Barbara Göpel: "Max Beckmann. Catálogo de pinturas", 2 tomos, Cat. N° 353, ilustración lámina 122.



2. *Sin título*, 1896



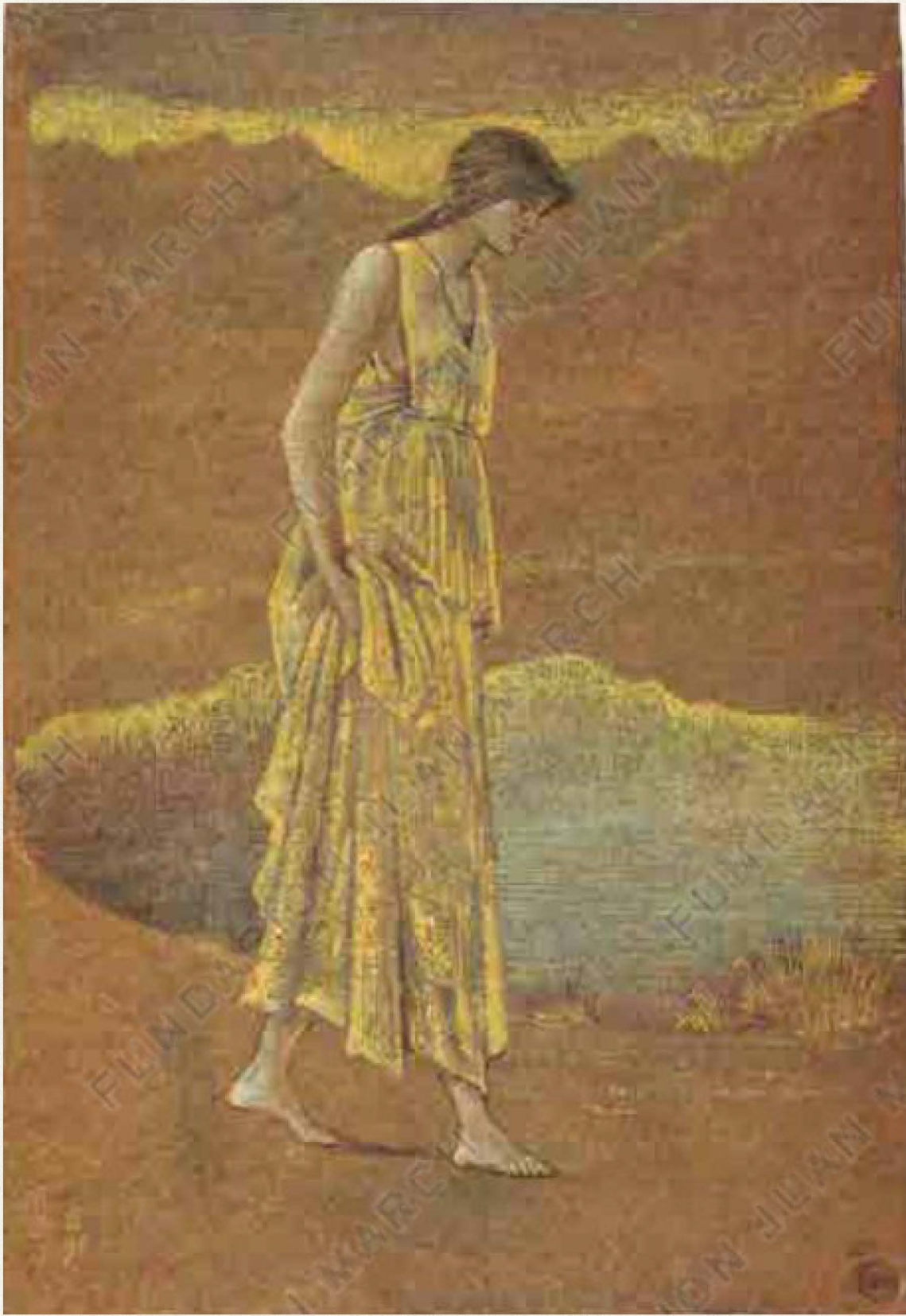
Este trabajo corresponde a uno de los raros ejemplares del arte inglés del siglo XIX procedente de la colección Von der Heydt.

Esta lámina del artista inglés, surgida dos años antes de su muerte, muestra las características típicas de su maduro estilo (de 1870 a 1898). Burne-Jones se había sacudido el influjo dominador del prerrafaeliano Dante Gabriele Rosetti y había encontrado un estilo lineal independiente. Jones emprendió su primer viaje a Italia en 1852 en compañía de John Ruskin. En esa época se puso la primera piedra de su admiración vitalicia por el arte italiano de los siglos XIV y XV. En 1871 y 1873 siguieron nuevos viajes a la Toscana, Umbría y Roma. El propio Jones hablaría después del efecto de impronta que ejerció en su obra el arte de Giotto, Paolo Ucello, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Miguel Ángel y Andrea del Sarto. Sus figuras botticellianas de delgados miembros, líneas rítmicas y expresión melancólica y ensoñadora remiten claramente a sus paradigmas.

Cuando su éxito llegó a un punto culminante a finales de los años ochenta, el estilo lineal de Burne-Jones se transformaría de nuevo: las figuras se estilizaron, la línea se hizo más sutil, sus colores adquirieron una matización argéntea. También experimentó con pan de oro. Esta transformación estilística se remonta a estudios sobre los mosaicos de Ravena que realizó por encargo para la iglesia americana de San Pablo en Roma.

Además de ser pintor, Burne-Jones ejerció de artista litográfico, ilustrador de libros, vidriero y creador de objetos de arte industrial. Sentía predilección por motivos extraídos de fuentes literarias, leyendas medievales, mitos clásicos y, ante todo, de las baladas de Geoffrey Chaucer o William Morris, con quienes mantuvo de por vida una gran amistad desde su época de estudios en Oxford.

Es de suponer que la lámina de Wuppertal puede clasificarse como ilustración correspondiente al ciclo de Cupido y Psique del poema *El paraíso terrenal* de Morris. La figura femenina presenta un claro parentesco con la representación de Psique en el cuadro *Las bodas de Psique*, de 1895, en el que se representa uno de los primeros episodios de la leyenda: Psique se dirige en compañía de su anciano padre y de un cortejo de jóvenes muchachas a la montaña en cuya cima debe ser abandonada para casarse con un coloso y cumplir así el oráculo. Este pastel muestra a Psique fiel al modelo literario esperando cabizbaja el encuentro con su novio.



3. *Árboles*, 1884-1887

Cabría considerar a Cézanne un artista regional, puesto que acometió ante todo temas de su patria natal (la Provenza), si no hubiera desarrollado un estilo absolutamente personal de reflejar los árboles, el paisaje y el monte Sainte-Victoire, y si con ello no hubiera alcanzado una universalidad que tanta celebridad le granjearía posteriormente.

Alternó estancias en París y Aix. Esta lámina dibujada del Tartufo se encuadra en la época que su biógrafo Venturi denominó primer período de creación artística. Se trata de su fase académica y romántica. Después seguiría la etapa impresionista, de 1872 a 1877. Más tarde, Cézanne atravesaría una fase constructivista, hasta 1887, y finalmente tuvo un período sintético hasta 1906.

En la época en que Cézanne se dedicó al impresionismo trabajó “sur le motif”, es decir, en contacto directo con la naturaleza. Y se mantuvo fiel a esta experiencia con ella. Pintaba y dibujaba en exteriores y desarrolló una predilección por la pintura al aire libre.

En una carta escribió: “Aquí –en Aix– veo cosas magníficas, y deberé decidir si seguir pintando al aire libre.”

Sus representaciones paisajísticas sobre papel se cuentan entre las de mayor interés que puede exhibir el arte moderno: todas ellas surgieron siempre al pie del cañón, la mayoría elaboradas en cuadernos de bocetos. Para Cézanne se trataba de meros estudios: parte de ellos los regaló, otros los abandonó y algunos los rompió en pedazos. Apenas si vendió ninguno. Fue su propio hijo Paul, un hombre ducho en los negocios, el primero que apartó las láminas en color de los cuadernos de bocetos para venderlas.

Para perfeccionar su destreza con los estudios paisajísticos, Cézanne decidió entrar de meritorio con Pissarro, quien hacía tiempo que le había sugerido dedicarse a la observación paciente y precisa de la naturaleza. Pissarro, convencido del talento de Cézanne, le ayudó a refrenar su temperamento artístico. Cézanne se tomó a pecho el consejo de su amigo, mayor que él, de prestar primordial atención a los valores tonales y las manchas de color.

A principios de los años ochenta se impusieron en Cézanne tendencias fuertemente constructivistas. Incluso en las composiciones de paisajes podía observarse una estricta limitación a líneas de trazados horizontales y verticales.

Hacia mediados de los años ochenta, en la época en que surgieron los *Árboles*, puede percibirse una nueva suavidad de líneas. Basta un fragmento de objeto, trozos de uno o dos árboles, para dejar palpable la densidad material del conjunto.

Delicados rayados paralelos y oblicuos hacen variar las zonas de luz y sombra. No hubo dibujante, ni siquiera Seurat, que en el siglo XIX lograra alcanzar efectos pictóricos tan ricos con sólo unos pocos toques de lápiz¹. Y por otro lado, Cézanne se sentía preferentemente vinculado a las leyes de la superficie del cuadro. Los árboles se insinúan con discreción, pero sin embargo se resalta su arquitectura, su estructura. La tectónica de Cézanne, emparentada con la pintura del Lejano Oriente, y las superficies vacías que le son afines, dan origen en el cuadro a una correspondencia espiritual, flotante y ligera, con la naturaleza que se alcanza mediante unos trazos de lápiz ínfimos y un suave sombreado de rayas.

Uno de los más íntimos amigos de Cézanne dijo que “sus verdaderos amigos eran única y exclusivamente los árboles”.

SF

¹ Götz, Adriani: “Paul Cézanne. Dibujos”, Colonia 1978, p. 69.



4. *Vuelta de camino con farola*, c. 1885-1890

Tal como recalca Renoir, Cézanne no necesitaba realizar más que dos manchas fugaces de color, depositadas como un hálito con prontas pinceladas, para crear una obra consumada. Indiferente a los requerimientos de precisión de la perspectiva, Cézanne evitaba que las estructuras auxiliares inventadas le constriñeran a una sola visión de las cosas. Los recodos de caminos están presentes en su obra desde 1880. La estela de profundidad del camino anchuroso del primer plano se quiebra abruptamente en el plano medio.

Desde 1890 aplica en las acuarelas manchas sueltas de color sin ninguna referencia a objetos, y sin embargo se percibe la cohesión global objetiva en la que la realidad natural y la figuración autónoma del cuadro aparecen en calidad de iguales.

Cézanne aplicaba gran esmero al decidirse por determinados motivos paisajísticos, campos visuales y ángulos de perspectiva especiales, que plasmaba sobre papel en esbozos espontáneos, en absoluto impregnados de consideraciones figurativas. Cézanne prefería lugares solitarios, protegidos de las miradas curiosas y alejados de las arterias del tráfico, a los que retornaba una y otra vez. Ello explica las numerosas acuarelas de olvidados parajes del bosque o de las riberas del riachuelo de Arc, indolentes fragmentos de naturaleza que apreciaba y dominaba tanto como las panorámicas vastas o las perspectivas intrincadas. Cézanne alterna los estrecheces con los espacios amplios. En su repertorio tenían cabida tanto los grupos aislados de árboles como las oscuridades del interior del bosque.

En las acuarelas de paisajes se evita de manera más consecuente que en los óleos la figura humana y todo lo que haga relación al trajín y la actividad del hombre; incluso la hora del día o la estación del año quedan indeterminadas. Los árboles, desnudos de hojas, semejan más estructuras de filigrana que texturas vegetales. Los paisajes en acuarela se ofrecen con modestia y sin pretensiones. La vacuidad de parte de la superficie hace que la claridad de la luz meridional incida en múltiples capas sobre lo concreto, confiriendo a las acuarelas una cierta ingravidez.



5. *Pendiente rocosa con árboles*, c. 1890

Este fragmento de paisaje, que a primera vista produce un efecto de mera casualidad con sus árboles frugalmente insinuados, el follaje atravesado por manchas de luz solar y las rocas diáfanos, presenta rasgos impresionistas. La topografía no desvela su identidad y permite una visión independiente de la acuarela en estado puro. Los puntos de referencia objetuales sólo se manifiestan en el margen de la acuarela. Para Cézanne constituía motivo suficiente cuanto se hallaba en su radio de acción: los caminos, los bosques, las colinas de la demarcación de Aix. A mediados de los años ochenta el artista pintó muchas perspectivas obstruidas por árboles, nada patéticas, en compenetración directa con la atmósfera de luz tenue. Sin adorno arquitectónico alguno, Cézanne plasmó aquí un paisaje de bosque y rocas ejecutado con estilo liviano de toques ligeros. El único armazón utilizado para ello es el refuerzo de delgados trazos de lápiz. No hay más que un talud rocoso con unos pocos troncos salpicados en un vacío vaporoso, una naturaleza suave con formaciones rocosas insinuadas nebulosamente. Para lograr la textura superficial del aire se ha renunciado a cualquier referencia de perspectiva, dejando que todo se cierna en vilo, irreal e inacabado. Cézanne dibujó a lo largo de toda su vida. Y luchó contra el predominio de la línea recalcando estas palabras: "El dibujo y el color no se hallan nunca nítidamente separados. Se dibuja en la misma medida en que se pinta."

Sus amigos Maurice Denis y Émile Bernard, también artistas, fueron los primeros que se interesaron específicamente por los dibujos de Cézanne. Los coleccionistas y marchantes no comenzarían a interesarse por ellos hasta los años treinta.

Con sus dibujos, Cézanne consumó creaciones artísticas auténticamente pioneras. Por de pronto abarcaba la totalidad de la superficie del cuadro con un armazón básico envolvente. Los contornos los empleaba únicamente como perfiles insinuadores reforzados con rayados para expresar las relaciones de luz y sombra como fenómenos plásticos.



6. *Árboles y rocas*, c. 1890

Las acuarelas tardías, alzadas hasta cotas máximas de calidad mediante unos pocos trazos y toques de color, muestran una naturalidad de manifestación de una sencillez absoluta. El pincel se aplica con un carácter tan abstracto, que colores y formas parecen seguir su propia lógica. Estas acuarelas alcanzan una expresión de liviandad incomparable, sin poner lo más mínimo en peligro su cohesión.

“Como si se superpusieran fragmentos transparentes de color, surgen facetas engarzadas a modo de caleidoscopio cuyas hechuras, sacrificadas por entero al ímpetu pictórico, nacen de la presión más o menos delicada del pincel sobre el papel.”¹

Cézanne empleó durante años los mismos recursos y paisajes extractados, de manera que en sus épocas más diversas surgieron motivos similares. Habitualmente los estudios de paisajes están elaborados con menor intensidad que las escenas que incluyen figuras humanas.

SF

¹ Götz, Adriani: “Paul Cézanne. Acuarelas”, Colonia 1981, p. 82.



7. *Reflejos en el agua (lago de Annecy)*, 1896

En julio de 1896 Cézanne se encontraba en el lago de Annecy en compañía de su familia. Desde Talloires, en la ribera del lago de Annecy, el 21 de julio Cézanne escribió a Joachim Gasquet: "Aquí estoy, alejado por algún tiempo de nuestra querida Provenza. Después de muchos dimes y diretes, mi familia, en cuyas manos estoy ahora mismo, me ha convencido para establecerme provisionalmente en la localidad donde me encuentro en estos momentos. Es una región de clima agradable. Las montañas circundantes son de considerable altura. El lago, que en este punto se estrecha entre dos lenguas de tierra, parece idóneo para los ejercicios de dibujo de unas jóvenes inglesitas. Hay naturaleza, no hay duda, pero es un poco como la que estamos acostumbrados a ver en los álbumes de viaje de las jóvenes señoritas."¹

A primera vista, este extracto de paisaje parece meramente accidental: tres troncos que se reflejan en el agua, y a la izquierda una roca sin reflejo que se cuelga en el cuadro con veladuras de tonos grises, verdes y azulados. Las manchas de color presentes en el agua se insertan en el cuadro como efectos abstractos de la luz, ortogonal y diagonalmente, con una pincelada ligera, en matices grises con verde y amarillo diluidos. La identificación del lugar resulta incierta; sin embargo, la manera libre de su ejecución es típica de la obra tardía de Cézanne.

Sus paisajes respiran naturaleza. En 1907 Rainer Maria Rilke escribió sobre esta acuarela: "Paisajes, livianísimos contornos a lápiz sobre los que aquí o allá cae como por azar un color; como énfasis y confirmación, una serie de manchas maravillosamente dispuestas pulsadas con tal seguridad que parecen el reflejo de una melodía." Robert Delaunay llegó a apuntar que "las acuarelas de Cézanne anuncian el cubismo; los planos de color —o mejor aún, luminosos— destruyen el objeto". Jacques Rivière lo formuló en 1910 con estas palabras: "Destreza mareante, sólo parangonable con el virtuosismo de los artistas japoneses."

Para Paul Klee y August Macke, las acuarelas eran ante todo ejemplares. En ellas es donde, como observa Kurt Badt en 1956, se expresa de manera más pura el espíritu de Cézanne.

Cézanne elevó la veleidad, la duda y el desasosiego humanos hasta ocupar un lugar central en su arte. Abandonó la senda de remedar la naturaleza en el cuadro, y en su lugar contrapuso su propia naturaleza interior. "Quise copiar la naturaleza, pero no lo logré. Mas me quedé satisfecho cuando descubrí que el sol no se dejaba representar, sino que había que representarlo mediante algo distinto, a través del color", reconoció Cézanne. Fue el cubismo el que recogería las intenciones de Cézanne y las ensamblaría en un canon estricto de formas para lograr un armazón de ordenamiento estructurado metódicamente.

SF

¹ Cézanne, citado de Götz, Adriani: "Paul Cézanne. Dibujos", Colonia 1978, Observación 211, p. 89.



8. *Violetas blancas*, 1949

“El *gouache* entraña una importancia especial en el proceso de trabajo artístico de Chagall. En París había conocido esta técnica aplicada sobre papel y muy pronto logró dominarla. A partir de entonces se convertiría en su medio de expresión preferido. Permitía la improvisación espontánea y despreocupada... Era el vehículo que sacaba a la superficie y evidenciaba la carga de imágenes oculta en la imaginación y la fantasía y cubierta por los acontecimientos cotidianos. La técnica nada ortodoxa del *gouache* de Chagall, que mezclaba sin reparo con acuarela, pastel, lápiz de color y yeso, era su instrumento para alcanzar en una sesión de trabajo espontáneo y desinhibido la zona interior donde reposaban las imágenes hundidas en el recuerdo... Los *gouaches* de Chagall, que superan con mucho en número a los óleos y dibujos, no son por tanto en modo alguno producciones marginales accidentales dentro de su gran obra: son su fuente misma.”¹ De esta guisa caracteriza certeramente Werner Haftmann la función de esta técnica en el mundo de imágenes instaurado entre el sueño y la realidad de este pintor poeta o poeta pintor, como también lo denominaron algunos.

El *gouache* entra en su obra preferentemente donde más importante papel desempeñan el sueño, el recuerdo y la fantasía. Los tres trabajos expuestos de 1949 se sitúan al inicio de su estilo de madurez. En esta fase creativa Chagall recurrió a su conocido mundo de motivos y mitos naturales, y los llevó, libre de las tensiones de sus cuadros de los años de guerra, a una forma pictórica más suelta. “Las últimas láminas están pintadas con mucha densidad. No muestran ya aquellas grandes superficies ni aquellas zonas multicolor fragmentadas caleidoscópicamente de los *gouaches* tempranos. La epidermis de color está densamente tejida, prefiere las graduaciones cromáticas suaves y aspira a desarrollar, a partir de las afinidades y contrastes de color, una luz cromática que ilumine el cuadro como un medio uniforme.”²

La transformación se produjo a partir de 1948. El artista había regresado a Francia después de siete años de emigración en Estados Unidos. De enero a mayo de 1949 residió en Saint-Jean-Cap Ferrat, en la costa mediterránea, hasta que en otoño se estableció en Vence. El reencuentro con el Mediterráneo, con la luz y la vegetación exuberante del mediodía francés, convirtió al sexagenario Chagall en un “mediterráneo” con ganas de vivir (André Vernet). El artista aspiraba a una simplificación de la composición y a la fusión pictórica de los distintos elementos del cuadro en una melodía homogénea de colores incandescentes y formas circulares. En esta época emergen nuevamente los distintos elementos de su mitología personal: el sol y la luna como portadores de energías cósmicas, las flores portadoras de buenos auspicios, los frutos de la tierra, el pájaro y las cabezas de los amantes se unen en un himno a la vida, al cielo y la tierra.

BR

¹ Werner Haftmann: “Sobre los *gouaches* de Marc Chagall”, en: Catálogo “Marc Chagall”, Sala de Arte de la Fundación Cultural Hypobank, Múnich 1991, pp. 28-29.

² *Ibidem*, p. 37.



9. *Paisaje azul*, 1949

Al igual que *Violetas blancas*, *Paisaje azul* con los motivos de la pareja de amantes, las flores, el pájaro y los astros puede interpretarse como metáfora poética de las potencias de la naturaleza y de la vida.

En *Violetas blancas* predomina el ramo de flores que se espiga como fuegos de artificio, con un fondo de un azul profundo que resalta el luminoso colorido del tema del cuadro. La soltura de la técnica pictórica y la textura a modo de copos de las flores contrasta con las superficies azules que llenan el resto de la representación. Por el contrario, el azul profundo de *Paisaje azul* tiende a la monocromía. Da la impresión de representar una escena nocturna y enigmática. El escenario se halla envuelto en la suave luz de la luna.

La línea del horizonte junto con el paisaje insinuado de suaves colinas con otros elementos decorativos (como un bote y un ramo), hacen referencia a la Côte d'Azur mediterránea. Chagall raramente trabajó "al natural" con los paisajes. Solía tomar rápidos apuntes de sus impresiones para trabajar después en el taller. Así surgió un Mediterráneo místico: azul, brillo y noche describen su topografía.



Marc Chagall Vitebsk 1887 - Saint-Paul-de-Vence 1985

10. *Sol y mimosas*, 1949

El ambiente nocturno de *Paisaje azul* se contrapone al amarillo radiante del día mediterráneo en *Sol y mimosas*. También aquí aparecen, a semejanza de los demás *gouaches*, los conocidos motivos del ramo de flores, la pareja de amantes, el pájaro y el paisaje. El luminoso colorido reduce el aspecto enigmático del cuadro y evoca una atmósfera serena. Nada altera la paz y armonía de la pareja de amantes, que, orlada por un óvalo, semeja una almendra.

Eduard von der Heydt compró estos tres *gouaches* (más otro no incluido en esta exposición) el mismo año en que fueron realizados, en la galería Rosengart de Luzerna. El cuarto *gouache* de la misma serie, titulado *Flores y frutas*, lo canjeó el coleccionista en 1958 por el óleo de Kirchner *Clavadel en otoño*, de 1925, que al año siguiente donaría al Museo.



John Constable East Bergholt 1776 - Londres 1837

11. *Paisaje inglés*, s.f.

John Constable (1776-1837) es considerado, junto con Turner, el más importante representante de la pintura paisajista inglesa del siglo XIX. Criado en el hogar de un molinero de Suffolk, inicialmente encontraba sus motivos en el paisaje contemplativo del entorno de su localidad natal, cerca del río Stour. Tras una estancia en Londres en 1809 en la que entabló contacto con el mundo del arte, Constable regresó a Suffolk y declaró que quería ser "natural painter". A partir de entonces se dedicó en profundidad a la observación de la naturaleza y preparaba sus estudios directamente al aire libre. Así fue como desarrolló una gran maestría para representar paisajes con sencillez y sin artificios, si bien con una marcada sensibilidad para la atmósfera de los ambientes, cuyas sutilezas tendrían cabida también en sus pinturas de gran tamaño realizadas basándose en los estudios. Hacia 1800, Constable se había orientado ya a la pintura de cielos, que en 1821-1822 le ocuparía de nuevo intensamente en una serie de estudios sobre nubes. Constable contrajo matrimonio en 1816 y se estableció en Londres, pero en 1819 se trasladó por motivos de salud a Hampstead, localidad rural de las afueras. El paisaje ondulado del entorno de Hampstead se encuentra en muchos cuadros de Constable, y bien podría ser también el objeto de este óleo.

El cuadro muestra un paisaje ondulado de suaves colinas salpicado de hileras sueltas de árboles y arbustos. Entre éstos se alzan casas aisladas o agrupadas en pequeños asentamientos. Hay un camino que se adentra con altibajos en el paisaje. Al fondo puede reconocerse una iglesia que sobresale por encima de los árboles. Entre los múltiples tonos amarillos, marrones y verdes del primer plano y los tonos azules que cierran el espacio del paisaje en lontananza, apenas existen transiciones perceptibles. El cielo, que ocupa casi la mitad del cuadro, está cubierto de delgadas nubes traslúcidas de tono rosáceo que dejan transparentar franjas de un cielo delicadamente azul. Excepto algunas personas que deambulan por el camino, no hay acción en el cuadro. El paisaje está henchido de una paz idílica, reposa armoniosamente; pero gracias a las muchas secciones que lo articulan produce un efecto rico en impresiones y animado. Su mayor interés radica en la observación de la atmósfera. La luz que tiñe el aire y se mezcla con los matices de la tierra es la que da esa vitalidad al paisaje. Sólo las nubes que cruzan el cielo introducen un movimiento mayor en el cuadro. Puede apreciarse la pincelada, pero el color se aplica con ligeros toques para manifestar con particular intensidad el juego de luces y sombras y la alternancia de tonos claros y oscuros.

Constable se cuenta entre los grandes renovadores de la pintura paisajista del siglo XIX. Representa de forma característica el paisaje por sí mismo, no como marco de temas históricos o religiosos de la pintura histórica. Si bien en su época la mera representación de paisajes gozaba de una consideración mucho menor que la pintura histórica, algunos jóvenes pintores (p.ej. Théodore Géricault y Delacroix) supieron reconocer la importancia de Constable para el futuro. Su concepción de la pintura influyó en la escuela de Barbizon, que a su vez ejerció influencia en el impresionismo, por lo que contribuyó decisivamente a la evolución de la moderna pintura paisajista.



12. *Dos figuras*, 1936

El pintor, poeta y ensayista Salvador Dalí (1904-1989) se ocupó con el cubismo y el futurismo antes de unirse a los surrealistas en París en 1929. Del surrealismo extrajo la justificación para permitirse libertades artísticas que aprovechó de manera provocadora y exhibicionista. El psicoanálisis de Sigmund Freud constituyó un apoyo importante para su aspiración de tratar las angustias del ser humano enraizadas en la infancia y ocuparse de la liberación de las pulsiones reprimidas. Dalí consideró como una aportación suya al surrealismo el método crítico paranoico, que definió como un "método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones experimentadas en el delirio."¹ Este método prolonga las técnicas de asociación descritas en el primer manifiesto surrealista, para las que Max Ernst, por ejemplo, inventó la forma del *frottage*. Sin embargo, Dalí sustituyó el momento pasivo del automatismo por un elemento activo de la interpretación en un estado de alucinación provocado intencionadamente, lo que le facultó para ver algo fantástico en el interior de las cosas, interpretar objetos e imágenes o hacer surgir una figura concreta a partir de formas abstractas.

La representación de estas dos figuras también puede relacionarse con el método crítico paranoico de Dalí. El cuadro está relacionado con las obras figurativas de Dalí, en las que se manifiestan influencias del arte italiano del manierismo y el barroco, con los que entró en contacto en 1936. Obligados por la guerra civil española a suspender sus estancias en Port Lligat, Dalí y Gala vivieron durante un período en Italia. En el caso de *Dos figuras* se trata de un trabajo de la serie de "estudios anatómicos" que Dalí realizó en 1936-37 con la técnica de la calcomanía. Esta técnica permite, frotando la pintura de una lámina sobre otro papel superpuesto sometido a ligera presión, componer formas libres fuera del control de la voluntad o el entendimiento.

Ante un fondo negro se sitúan dos figuras cuya sustancia física se muestra reducida a manera de esqueleto. En los lugares donde deberían estar órganos como el corazón y el pulmón se abren grandes agujeros. No se tiene la impresión de reconocer carne o huesos como tales, sino sólo una estructura de tejido traslúcida recubierta de sustancia ósea, como un ramaje de venas o fibras que se ramifican. Las cabezas también están compuestas únicamente por un entramado de partes menores con formas proliferantes que recuerdan cabezas huecas. Adicionalmente, Dalí retocó las texturas de color surgidas del calco, con lo cual se producen asociaciones anatómicas que remiten a la muerte y la putrefacción. Surge la impresión de que fueran seres humanos a los que aún quedara un rastro de vida o, a semejanza de las hojas marchitas en otoño, a punto de descomponerse y desintegrarse, radiografiados y disecados. La idea rayana en el tabú de que el hombre existe en un estado permanente de degeneración, lejos de ser desplazada se escenifica visualmente con detalle para tornar consciente la superioridad subliminal de los miedos humanos ancestrales.

AB

¹ Citado de: William S. Rubin, "Dada y el surrealismo", Stuttgart 1968, p. 26.



13. *Muchacho tocando la trompeta (reverso)*, 1856-1857
San Juan Bautista de niño (anverso)

Los dos dibujos, del anverso y del reverso, de esta lámina pertenecen a los estudios académicos de los primeros años de Degas, antes de que se convirtiera en el pintor de la vida moderna. Degas fue un gran admirador de Ingres, quien le dio el siguiente consejo: "Dibuje líneas, muchas líneas, de la naturaleza y de su memoria."

En 1856, Edgar Hilaire Germain Degas viajó a Nápoles para visitar a sus parientes italianos. A principios de octubre de 1856 se trasladó a Roma, donde permanecería hasta julio de 1857. En la ciudad eterna acudió a la academia nocturna de Villa Médicis, copiaba a los viejos maestros en las iglesias y museos vaticanos y esbozaba escenas callejeras. Para él tuvo un enorme valor asistir a las prácticas académicas que tenían lugar en Villa Médicis, en Roma. Fue Ingres quien, habiendo sido director de la academia de 1835 a 1840, había instituido que a las clases del estudio de desnudo pudieran acudir los artistas que estuvieran interesados, además de los alumnos de la academia; y Degas, en aquella época ansioso aún por seguir la línea tradicional de la pintura histórica, aprovechó la oportunidad que le brindaban las sesiones de los modelos para estudiar el cuerpo humano desnudo. Los dibujos de ambos muchachos apuntan el serio y estricto género del tema religioso. Surgieron relacionados con otros trabajos de estudio sobre San Juan Bautista de niño y con una figura de ángel que debían servir como preparativos de una composición pictórica.

Existe una acuarela (*Lesmoine 21*) en la que ambas figuras se representan juntas (San Juan Bautista de niño envuelto en una piel y con el cuerpo girado lateralmente, y otro muchacho como un ángel tocando la trompeta); igualmente un estudio al óleo que muestra sólo a San Juan Bautista de niño (*Lesmoine 21*), un estudio de retrato del joven romano que hacía para él de modelo de San Juan Bautista de niño (*Lesmoine 23*), y otros dibujos con estudios de cuerpo entero y ropajes para realizar la figura del ángel.

El tema plantea algunas cuestiones. En su cuaderno de bocetos de la época, Degas anotó citas que se referían a la visión de Éfeso del Apocalipsis de San Juan, mientras que aquí es evidente la referencia a San Juan Bautista (ilustración inferior izquierda) cumpliendo la profecía de Elías y guiado, tal y como se describe en el Antiguo Testamento, por un ángel que le da el mensaje de anunciar la llegada del Redentor. Estos dibujos a lápiz, estudios severos y a la vez sensibles de un grácil cuerpo juvenil en movimiento, se cuentan entre las producciones más hermosas del temprano arte del dibujo de Degas. Su dedicación a los temas figurativos clásicos se vería relevado a principios de los años sesenta por su interés en motivos modernos, tales como las carreras de caballos.



14. *Montaña sobre el agua*, 1869

En el círculo de artistas que se reunía inicialmente en el Café de Bade de París, y que a partir de 1866 trasladaría sus reuniones al Café de Guerbois de Montmartre, Degas conoció a Manet, Fantin-Latour, Renoir, Bazille, así como a Guys, Cézanne, Sisley, Monet y Pissarro, los pintores que muy pronto se unirían para formar el grupo de los impresionistas. También eran habituales los escritores Astruc, Duranty, Duret, Burty y Zola. Se discutía sobre ideas de un arte moderno que debía dirigirse, como exigía Baudelaire, a temas contemporáneos y descubrir la poesía de la vida cotidiana parisina. A las mismas Degas reaccionó inicialmente con sus representaciones de carreras de caballos en las que se reflejaban acontecimientos de la vida mundana. Para él, hombre de ciudad y pintor de taller, el tema principal era el ser humano, y el paisaje sólo constituía, como fondo, algo accesorio. Sólo en tres etapas (1869, 1890-1892 y 1895-1898) de su creación artística se ocupó con mayor intensidad del paisaje como motivo.

Este pastel, junto con algunas representaciones similares, se remonta a la estancia que Degas pasó en las localidades balneario normandas de Villers-sur Mer y Etretat durante julio y agosto de 1869. Los motivos de la costa atlántica, algunas de cuyas localidades (Le Havre, Trouville, Deauville y Etretat) se convirtieron en el siglo XIX en destino predilecto de la sociedad parisina, emergen desde mediados del siglo en la obra de numerosos artistas, como Boudin, Courbet y Monet.

Impresionado por la vastedad del paisaje marino, Degas creó una representación de la naturaleza parca y generosamente simplificada en la que los contornos suavemente ondulados de las dunas y los efectos de la luz amortiguada podían desplegarse mediante la aplicación tenuemente diluida del pastel y las sutiles transiciones cromáticas. Su concepción del paisaje es similar a la de los cuadros de ambiente de Whistler, resueltos en armonías de plata, azul y oro (Whistler trabajó en 1865 en la localidad costera de Trouville con Courbet, quien también realizó marinas atmosféricas). El vacío que predomina en los cuadros de Courbet fue considerado en aquel entonces inusual por los críticos, quienes llegaron a tildarlo de chocante. Los paisajes que Degas realizaba de memoria a partir de bocetos no los consideraba imágenes de un estado de ánimo ("états d'âme"), sino de estados del ojo ("états d'yeux"). Si bien anteriormente Degas había utilizado en contadas ocasiones la técnica del pastel, esta técnica adquirió con sus marinas un puesto central en su creación artística. No obstante, debido a la sensibilidad de sus ojos, hubo de renunciar numerosas veces a trabajar directamente en la naturaleza. Incluso los paisajes creados con posterioridad los pintaba de memoria.

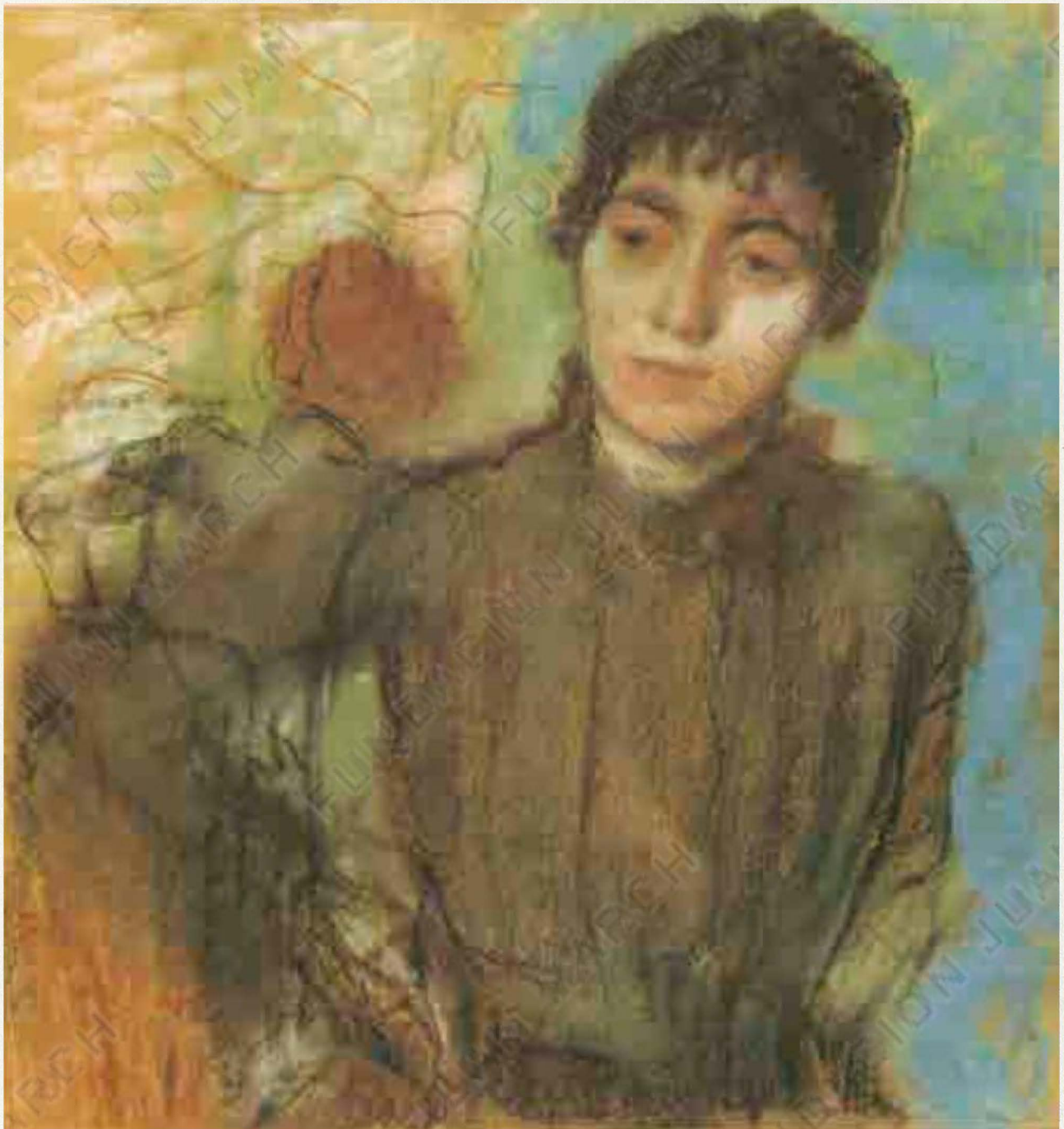


15. *Retrato de mujer joven*, c. 1886

Los motivos de la vida urbana parisina ocuparon a Degas desde los años setenta. Sus modelos fueron ciudadanas normales y corrientes, y también bailarinas de la Ópera de París o lavanderas. Para el crítico de arte y escritor Edmond de Goncourt, estas profesiones femeninas eran "las que ofrecían a un artista moderno los modelos más pictóricos de la femineidad actual". Goncourt agregaba a estas descripciones del ambiente laboral insinuaciones relativas a la prostitución. Pero en Degas brillan por su ausencia tales referencias alusivas. En sus representaciones de la vida cotidiana transmitía un sentimiento del carácter fugaz del instante. Los momentos casuales y las observaciones marginales se cuelan en la representación y le confieren un rasgo psicologizante. Con frecuencia emplea pequeñas distorsiones, un gesto casual o una postura tensa, para apuntar la existencia psíquica de una persona en un instante determinado. Y sin embargo, sobre todo sus retratos, están penetrados de una referencia clásica que nos retrotrae a su dedicación a los artistas del Renacimiento hasta Ingres. Influido por la escuela japonesa, posteriormente quebrantaría el carácter oficial del retrato y trabajaría, como en la acuarela que nos ocupa, con desplazamientos espaciales.

Aquí se representa una mujer joven de medio cuerpo en posición erguida. En el fondo aparece una figura femenina de espaldas semioculta por el retrato. El movimiento de la figura del fondo sólo se esboza intuitivamente, al igual que la situación espacial sólo se insinúa de manera difusa. La percepción desvanecida del entorno y el juego de luces y colores crean la atmósfera y el ambiente. El efecto de instantánea espontánea que tiene el cuadro es fruto de un cálculo plenamente consciente, fijado con precisión y que presupone largos años de intenso ejercicio del dibujo. Degas, como siguiendo las exigencias del crítico de arte Duranty, aspiraba a expresar la vida moderna. Duranty había declarado: "Lo que se precisa es la nota especial del hombre moderno, con su atuendo, en medio de su relación social, en casa o en la calle... En un dorso pretendemos que se manifieste un temperamento, una edad determinada, una posición social. Con un apretón de manos tenemos que expresar un funcionario o comerciante, con un gesto toda una sucesión de sentimientos..."

En la asimetría que preside esta composición, Wilhelm Hausenstein reconoció "un fragmento de su psicología personal: no mantenía con el mundo una relación simple y positiva, sino más bien sesgada. En tales aspectos muy ocasionales, muy momentáneos, muy modernos de la vida vista desde un lado, se desvelaba precisamente lo que puede denominarse el impresionismo de Degas".



16. *Después del baño*, c. 1895

Degas se había ocupado del tema del desnudo desde los años setenta. En la octava y última exposición impresionista de 1886, Degas había expuesto diez pasteles que formaban una "serie de desnudos femeninos durante el baño, aseándose, secándose, peinándose o arreglándose el pelo". Para el crítico Fénelon era llamativa la emoción que irradiaban esos desnudos atareados en sus quehaceres, que se contorsionan y retuercen para atender su cuerpo con esponjas y cepillos. La figuración de Degas significaba una clara renuncia a la tradicional representación del desnudo, que hasta bien entrado el siglo XIX continuaba reclamando los temas mitológicos o religiosos como pretexto. No obstante, la representación clásica del desnudo femenino relajado y en actitud reposada ya se había visto trivializada por las exhibiciones lascivas del cuerpo femenino en la pintura de salón. Como reacción a estas últimas, Courbet y Manet habían creado cuadros de desnudos "realistas" en los que la mujer desnuda se reflejaba como ser vivo de su tiempo. También Degas acuñó un nuevo tipo de retrato del desnudo como tema: sus "escenas a través de la cerradura" muestran a la mujer en situaciones íntimas, desenvolviéndose como si no se sintiera observada. Degas declaró al respecto: "Hasta ahora el desnudo siempre se ha reflejado en poses que presuponen la existencia de un auditorio, pero estas mujeres mías son criaturas humanas llanas y decentes a las que no mueve otro interés que el que se fundamenta en su estado físico."

La concepción de Degas está exenta de tendencias voyeuristas. La mujer no nota la presencia del observador, se halla ocupada, dedicada a su quehacer, da sensación de ser inaccesible, intangible. Su esfera íntima permanece incólume. Su conducta hace gala de una naturalidad y espontaneidad sorprendentes. Los desnudos de Degas conservan su dignidad femenina, aun cuando los coetáneos malinterpretaron la libertad y directez de su concepción como ofensa y degradación de la mujer.

Apenas existe otro artista que haya reflejado con tanto detalle la vida íntima de la mujer. Familiarizado como estaba con el versátil repertorio de los gestos femeninos, Degas fue siempre el dibujante sobrio rigurosamente observador.



17. *Bailarinas*, c. 1898

La creación artística de Degas se vio ensombrecida en los años noventa por su pérdida paulatina de la capacidad visual. Y el artista se concentraba tanto más en su trabajo cuanto más vista iba perdiendo, reemplazando la cada vez más tenue luz de sus ojos por la seguridad en el dibujo adquirida tras años de experiencia. Los temas que predominan en la obra de su última época son representaciones de bailarinas y escenas de baño. Degas, considerado un carácter difícil e inaccesible, era, en opinión de Paul Valéry, "el más sensible observador de la figura humana, el más cruel amante de las líneas y posturas del cuerpo de mujer, el más clarividente, el supremo, el más exigente, el más inflexible pintor del mundo..."

Degas mantuvo el principio de trabajo, aplicado ya con anterioridad, de pintar los motivos reproduciéndolos de memoria y repitiéndolos varias veces. Pero en esta época Degas trató sus temas con más libertad por un lado, y con más severidad y laconismo por otro.

Este dibujo, nacido conjuntamente con varios pasteles, enlaza con una obra anterior de 1884 (Lesmoine 768). El grupo de tres bailarinas representado en ella se encuentra nuevamente, aunque transformado, en los trabajos posteriores; es decir, más agrupado y tratado de forma más sumaria. Adicionalmente, en la lámina que nos ocupa aparece una cuarta bailarina con los brazos alzados. Al fondo a la izquierda pueden reconocerse otras dos bailarinas sutilmente esbozadas en el dibujo de su silueta.

También están reflejados los movimientos: las dos muchachas del primer plano enfrentan sus poses de baile; la tercera, vista de perfil, hace mutis del grupo hacia un lado, mientras que la cuarta, apartada, se halla, en su movimiento, completamente concentrada en sí misma. El motivo del movimiento es interpretado por el grupo de danza del segundo plano, donde va resolviéndose en un juego de líneas caligráfico.

Las muchachas están representadas sin rostro, anónimas; los contornos de los cuerpos, dibujados con trazos gruesos repasados a modo de bordes de sombras que hacen resaltar las figuras del espacio como si fueran siluetas recortadas; todo lo corpóreo se pierde en los finísimos tejidos de líneas que insinúan los tutús de las bailarinas.

En modo alguno Degas transfigura a las muchachas en criaturas o ninfas; más bien acierta a disolver el duro trabajo físico de la danza en el donaire de su movimiento, y a expresar la atmósfera, a un tiempo sobria y poética, del mundo de los escenarios.



18. *Dos bailarinas*, c. 1900

Este pastel muestra dos bailarinas en una típica pose de danza armonizando su movimiento con los brazos alzados: la una erguida sobre una pierna, ligeramente angulada y rezagada la otra. En el margen derecho del cuadro puede verse el brazo de una tercera bailarina, oculta tras un árbol del decorado. Degas realizó variaciones en diversos dibujos y pasteles; además, en algunas representaciones incorporó al cuadro la tercera bailarina, y en un caso concreto captó la situación desde una perspectiva posterior, lo que permite ver a las bailarinas de espaldas.

Las escenas de danza nacidas en los años ochenta ubican casi siempre estas escenas de grupo como complejos arreglos sobre el movimiento con complicadas superposiciones de figuras en relaciones espaciales de mayor tamaño. Aquí, por el contrario, se fija un único motivo de movimiento en una estrecha sección del escenario. Para dar más espacio a las figuras, Degas añadió a la lámina tres franjas en los márgenes superior, izquierdo e inferior, si bien en los fragmentos agregados la representación sólo tiene una somera continuidad: un recurso que el artista aplicó frecuentemente para ampliar sus cuadros.

Esta representación extractada refuerza una tendencia a la fragmentación que ya podía reconocerse en la obra anterior de Degas. No sólo el objeto y las figuras se reflejan cortadas o intersectándose entre sí en relaciones espaciales y superficiales de composición asimétrica: el propio motivo del cuadro está aislado de una composición mayor y liberado de relaciones de contenido. De esta manera la figuración adquiere en primer término calidades estéticas.

Degas logró así dejar patente la ambivalencia entre el realismo y el ilusionismo del acontecimiento escénico. La bailarina se muestra como figura de arte que, en las poses estudiadas, renuncia a su identidad individual. La concentración anímica se superpone al esfuerzo físico y confiere al movimiento corporal una nota poética; el paralelismo del movimiento se plasma en una realización cromática orquestal. La luz artificial que juguetea envolviendo las siluetas de los cuerpos hace que los tules alternen entre claros tonos turquesas y matices de sombras violetas, origina como por encanto tonos rosas en las piernas de las bailarinas y llena el espacio de un fluido atmosférico. Para Eduard von der Heydt, el armonioso cromatismo fue la razón decisiva para la adquisición de este pastel. En una carta dirigida al museo fechada el 6 de junio de 1963, escribió: "Compré el cuadro hace aproximadamente 40 años, y si lo hice fue fundamentalmente por la desacostumbrada belleza de los colores."



19. *Paisaje industrial*, 1916

Otto Dix (1891-1969) nació en Untermhaus (Gera), en Turingia. Su padre era moldeador en una fábrica de fundición. Tenía un primo pintor al que ocasionalmente servía de modelo. Su maestro de primera enseñanza le facilitó una beca que, a partir de 1909, le permitió acudir a la Escuela de Artes y Oficios de Dresde. El objetivo principal de la escuela era impartir una formación artesanal. Dix se vio estimulado por su visita a la exposición de Van Gogh en Dresde de 1912. Después de la misma, el alumno de arte pintó numerosos paisajes (por ejemplo, paisajes del Elba) en un estilo impresionista expresivo. A partir de 1913, después de entrar en contacto con la pintura del futurismo italiano, comenzó a desarrollar impulsos expresionistas.

Cuando estalló la primera guerra mundial, Dix se alistó voluntario, y en 1914 fue destinado a la artillería de campaña. Al igual que otros coetáneos, como Franz Marc, Dix confiaba en una purificación anímico-espiritual del hombre a través de la guerra. La experiencia existencial de la guerra cautivó por completo a Dix. Lo que le importaba era conocer la vida intensivamente en sus distintas manifestaciones. Sin embargo se mantuvo ajeno a cualquier posible mitificación de la vida militar. Dix, que primero fue destinado a los frentes de Francia y Flandes y a partir de 1917 a Polonia y Rusia, plasmó sus impresiones diarias en el campo de batalla en una gran cantidad de dibujos y *gouaches* realizados entre 1915 y 1918. Todos ellos reflejan motivos aldeanos, paisajes destruidos por la guerra, trincheras, retratos de soldados y autorretratos. Con los medios formales del expresionismo y del futurismo trata de captar la fuerza desatada, la violencia y dinámica de los acontecimientos bélicos, y de transmitir su propia consternación.

Al igual que hiciera en sus restantes láminas de guerra, para esta representación de un paisaje industrial, igualmente surgida en tiempo de guerra, empleó un formato aproximado de 30 x 30 cm. En ella se representa una vista de la ciudad desde una colina. Pueden reconocerse humeantes chimeneas fabriles en medio de tejados de color rojo ladrillo. Oscuras nubes de humo ocultan el azul del cielo. A la derecha del cuadro se yergue una tenebrosa montaña empinada y desnuda. El cromatismo y la figuración formal expresan la tensión psíquica y la tranquilidad interior del artista. Toda la crudeza y la violencia de la guerra encuentran una correspondencia en la versión de Dix de un paisaje industrial. Se hace palpable un cambio radical del medio ambiente que es provocado por la industria. Con este trasfondo, la guerra se presenta como intensificación y continuación de la destrucción que ya está potencialmente presente en la técnica. Dix continuó tratando durante muchos años el tema de la guerra: por ejemplo, en 1923-24, en la famosa serie de grabados titulada *La guerra*, que con 50 láminas es su serie gráfica más numerosa.



20. *Retrato del fotógrafo Hugo Erfurth, 1922*

En Dresde, donde Dix tuvo hasta 1922 un taller libre mientras era alumno de la academia, vivía también por aquel entonces el fotógrafo de Halle Hugo Erfurth (1874-1948), uno de los más conocidos fotógrafos retratistas de su época. Erfurth había alcanzado una particular significación por sus retratos fotográficos de científicos y artistas, con los que nos legó documentos con penetrantes caracterizaciones de destacados coetáneos de los “dorados años veinte” y los años treinta. Beckmann, Corinth, Chagall, Grosz, Heckel, Hofer, Kandinsky, Kokoschka, Kollwitz, Liebermann, Schlemmer y Zille son sólo algunos nombres de los artistas por él retratados. A Dix lo fotografió en 1925. El propio Erfurth decía sobre sus fotos: “Con artistas y personajes destacados buscaba con predilección rostros que llevaran la impronta del destino y del genio creativo.”

Dix retrató a Erfurth en 1922 con un busto en perspectiva sesgada hacia la derecha. Las formas del rostro se hallan dibujadas con decididos y vigorosos trazos de lápiz. Los sombreados de la piel dan una imagen precisa de la curvatura de la frente, de la nariz angulosa; las transiciones suaves de la mejilla, el cuello y el mentón. Hay rasgos característicos realzados, como los mechones de pelo peinado hacia atrás sobre las entradas de las sienes, algún pelillo que sobresale de las cejas o los cañones de la barba incipiente, sin que Dix se extravíe en detalles. Las gafas, de cristales redondos típicos de la época, le agrandan ligeramente los ojos y le dan una mirada diáfana y penetrante. El busto se representa limitándose a los apuntes más imprescindibles de la vestimenta, consistente en traje y corbata. Los hombros estrechos y caídos del dibujo forman un extraño contraste con la tensión interior expresada por la postura de la cabeza y la mirada despierta del retratado. El fondo se soslaya en favor del dibujo, y si acaso se insinúa con algún que otro trazo caligráfico. Con pocos medios se expresa lo esencial sobre la persona, sobre su personalidad, su imagen de sí mismo e incluso su posición social. Se palpa una sensación de cercanía que, no obstante, preserva la distancia y el respeto. Es probable que la concepción que Dix tenía del retrato en los inicios de su evolución artística mantuviera algunos estímulos procedentes del tratamiento fotográfico que Erfurth aplicaba al rostro, en el sentido de una “superación objetiva y sin resquicios del objeto” (Will Grohmann).



21. *Muchacha de una fábrica*, 1922

A principios de los años veinte, Max Liebermann había aconsejado a Dix: "¡Pinte muchos retratos! Prácticamente todo lo que pintamos los alemanes son retratos." Pero el retrato de Dix es al mismo tiempo una imagen del ser humano. Sus estudios de la figura humana, a los que se dedicó con gran intensidad sobre todo en 1922-23, caracterizan al individuo informando también sobre su entorno social. Cuando estaba buscando modelos adecuados en Dresde, relata: "La oferta de tipos distintos era colosal. Siempre he estado interesado en los tipos humanos. En las callejas, en los cafés, se encontraba de todo. Todo me resulta cercano. Lo triste, lo cotidiano, me ha seducido." Buscaba modelos marcados por la vida: viudas, prostitutas, mutilados de guerra, obreros y pequeños burgueses, pobres y viejos. Con su personal estilo de realismo verista, intensificado por la caricatura y lo estafalarario, Dix quería infundir en sus retratos el universal humano, lo simbólico.

Esta concepción se encuentra también en *Muchacha de una fábrica*. La lámina muestra un dibujo simplificado de la cabeza vista de perfil, y el contorno de cuello y hombros como continuación de la silueta de la cabeza. El contorno sirve de armazón para la acuarela aplicada con soltura sobre soporte húmedo en la que permanecen visibles las huellas del pincel. El cabello de tono rubio sucio, ondulado en las sienes, recogido en la nuca y sujeto con una redecilla, sobresale a modo de tupé sobre la frente y algo hirsuto en las sienes. El pendiente que luce en la oreja, la gargantilla con un colgante de corazón y el escote marinero de la blusa revelan el esfuerzo de la muchacha por tener buena apariencia. El rostro tiene una expresión de alegría un tanto enfurruñada. En torno a la silueta de la figura Dix aplicó un fondo de tonos grises y verdes que crea una atmósfera borrosa.

A Dix le bastan unas pocas notas para hacer visible la conmovedora discrepancia entre la existencia infeliz y la tentativa de eludirla. La muchacha, aún casi una niña, es consciente de dicha situación. Dix caracteriza a la muchacha de fábrica como encarnación de un temperamento que conjuga la inmadurez infantil y lo primitivo del proletariado.

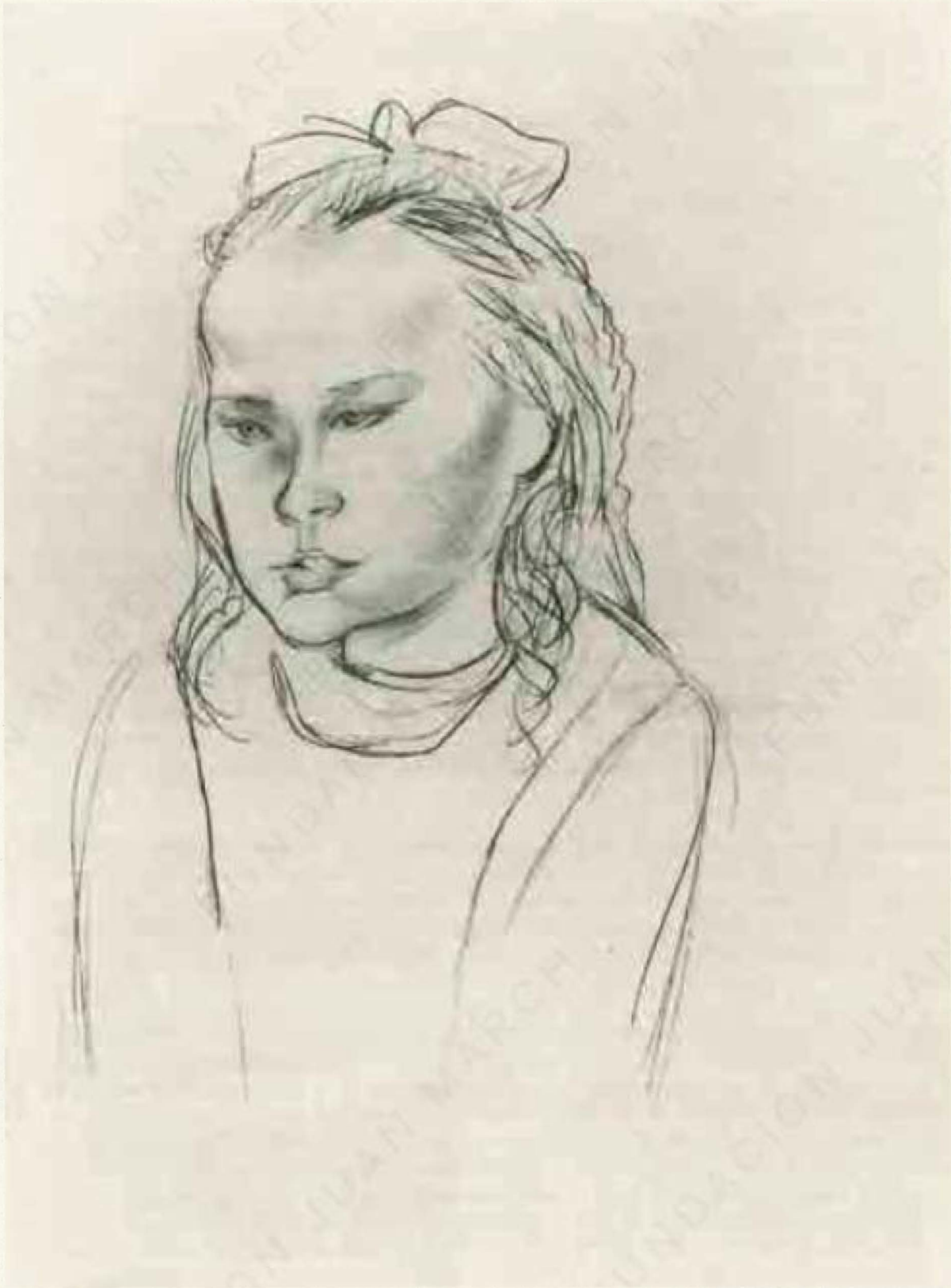


22. *Busto de muchacha*, c. 1920

Acabada la guerra, Dix continuó su formación artística estudiando pintura en la Academia de Artes de Dresde (1919-1922). Mientras sus maestros quisieron transmitirle una concepción pictórica próxima al impresionismo, Dix desarrolló por su cuenta un estilo propio encuadrable en el realismo expresivo. Quería reflejar la realidad de manera sobria y asentimental, con mirada afilada, y captar con precisión lo observado. Al principio de lo "pictórico", que para él era irreal, contrapuso el verismo de la fealdad, sobredibujando conscientemente la realidad. Los viejos maestros (Baldung Grien, Cranach, Durero y Grünewald) entraron en su retina como paradigmas. Apreció especialmente la técnica de los viejos maestros y la precisión de detalles de su pintura, que influyó decisivamente en su figuración.

En 1922 Dix se trasladó a Düsseldorf y en 1925 se mudó a Berlín. En 1927 fue nombrado catedrático de la Academia de Artes de Dresde y se trasladó a dicha ciudad. En los años veinte su máximo interés se centró en el retrato. Junto a retratos burgueses surgieron muchos otros de ambiente obrero, e incluso retrató ramerías y otros representantes del mundo galante. En el ambiente de trastiendas y de la vida nocturna de la gran ciudad encontró múltiples alicientes temáticos, por lo que también reflejó lo brutal y lo vulgar como aspectos pertenecientes a la realidad. Entre 1922 y 1924 se ocupó intensamente de su propio autorretrato. Después de conocer en 1921 a Martha Lindner-Koch, con quien se casó en 1923, y de los nacimientos de su hija Nelly a finales de 1923 y su hijo Ursus en 1927, hasta comienzos de los años treinta representó con frecuencia motivos de su vida en familia. Siempre tuvo una gran simpatía por los niños. Sus retratos infantiles son los que mejor atestiguan su gran empatía con el ser humano.

Este retrato de muchacha está dibujado con agilidad y seguridad. En algunos puntos los contornos están reforzados por rayas paralelas. Las sombras de encima de los ojos, junto a la nariz y en la mejilla, creadas mediante difuminación, confieren un efecto plástico al busto. El cabello, recogido con un lazo, cae libremente sobre los hombros y rodea el rostro con soltura. La parte superior del cuerpo sólo se halla insinuada junto con los brazos, que la muchacha bien podría mantener cruzados. Llama la atención la mirada seria y concentrada de la muchacha, que sabe que la están retratando y que debe permanecer quieta. En este estudio se expresan de manera realista, sin clichés, tanto las características particulares de la muchacha como los rasgos típicamente infantiles.



23. *El calendario de los espectáculos*, 1925

Max Ernst (1891-1976), nacido en Brühl, cerca de Bonn, fue un miembro destacado del grupo dadaísta de Colonia después de la primera guerra mundial. En 1922 se sumó al grupo surrealista de París, cuyo objetivo declarado era la representación de lo irracional y onírico. En el manifiesto surrealista, André Breton portavoz de este movimiento, definió este concepto con las siguientes palabras: "Surrealismo... mero automatismo psíquico al que uno se traslada para expresar oralmente, por escrito o de cualquier otro modo, el auténtico funcionamiento del pensamiento. Entonces se está bajo los dictados de la corriente del pensamiento; desaparece todo control a través de la razón, al igual que toda consideración estética o moral."

Max Ernst experimentó exhaustivamente con diferentes técnicas que debían permitir una visión y percepción nuevas y por ende un acceso a las profundidades del subconsciente. En 1919 descubrió por vez primera las posibilidades de la técnica del frotado, que después perfeccionaría y denominaría *frottage*. Partiendo de los tipos de madera usados en una imprenta, calcaba las letras de molde en un papel mediante frotamiento y con ellas componía figuras que recuerdan estructuras antropomórficas o despliegan efectos cuasimecánicos. En esta época sus capacidades visionarias se vieron decididamente estimuladas por un catálogo que contenía ilustraciones de objetos "destinados a demostraciones antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas y paleontológicas" y que, congregándose de manera tan especial, ejercían sobre él un efecto absurdo.

En su escrito *Au delà de la peinture (Más allá de la pintura)* podemos experimentar la forma en que Max Ernst, a quien sin embargo cabe imputar la intención de mistificar conscientemente su invento, llegó al *frottage* el 10 de agosto de 1925 en una habitación de hotel en Pornic, en la costa atlántica francesa: "Una tarde lluviosa me encontraba en una taberna de la costa cuando fui presa de una obsesión que me obligó a clavar la vista, lleno de excitación, en las rendijas de la tarima, remarcadas por miles de rayones. Resolví seguir el simbolismo de esta obsesión, y para apoyar mis capacidades meditativas y alucinatorias hice una serie de dibujos de los tablones colocando intencionadamente sobre los mismos unas hojas de papel sobre el que después froté un lápiz negro. Cuando miré atentamente los dibujos así obtenidos, los `puntos negros y otros de delicado claroscuro`, me sorprendió la repentina intensificación de mis capacidades visionarias y la sucesión alucinatoria de las imágenes inversas..."¹

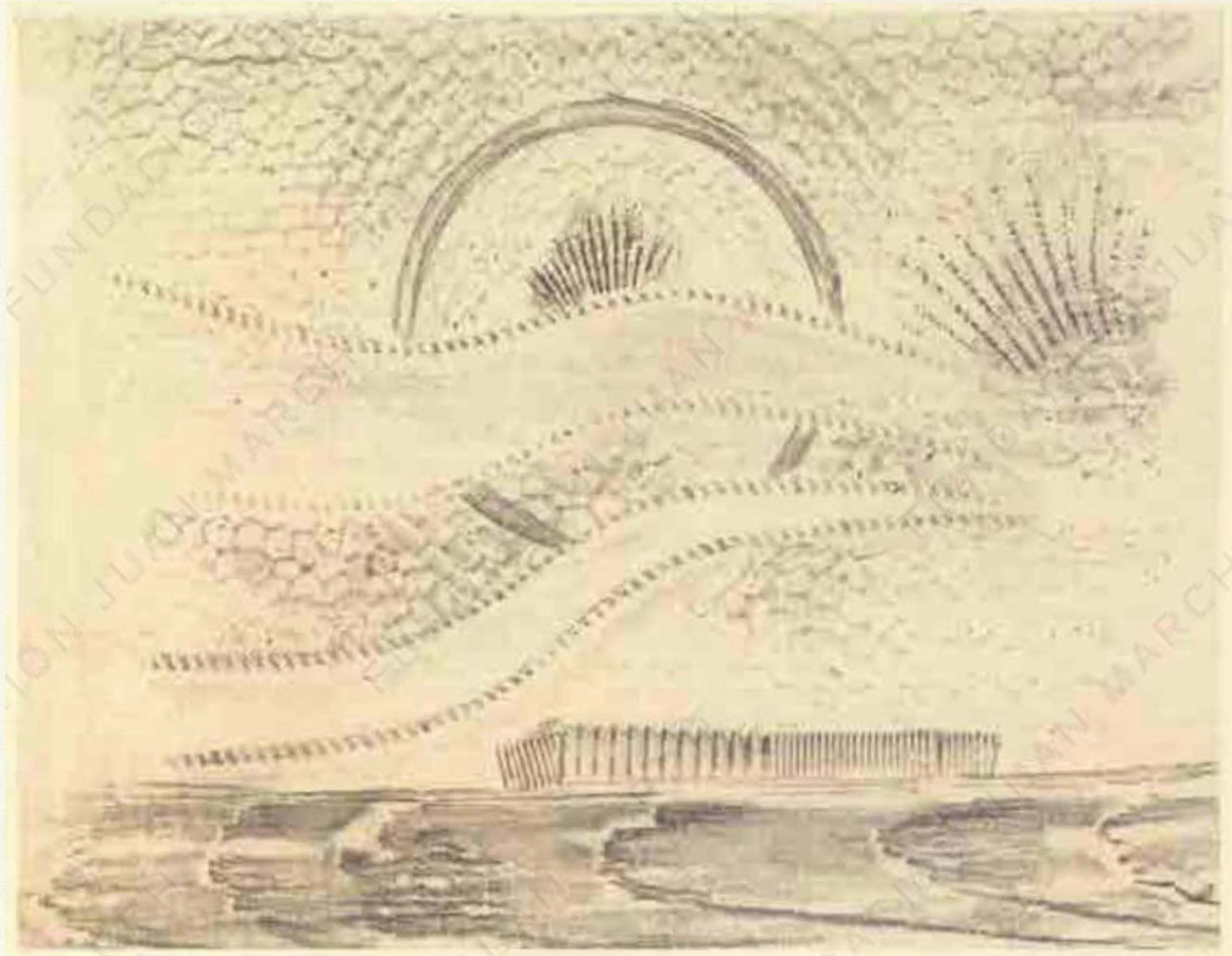
Max Ernst conocía que Leonardo ya había hecho observaciones similares. En su *Tratado*, Leonardo había descrito precisamente cómo una mancha de color sobre un muro puede convertirse en desencadenante de determinadas asociaciones. Max Ernst reconoció en la técnica del *frottage* una interesante posibilidad para el método del automatismo a que aspiraban los surrealistas: el creador de una obra debía convertirse simultáneamente en observador y penetrar en los mecanismos psíquicos del subconsciente mediante la desactivación del entendimiento.

Las texturas creadas con grafito blando sobre esta lámina² generan por asociación un paisaje universal fantástico e irreal que recuerda remotamente algo conocido sin permitir explicarlo lógicamente. Sobre un paisaje de extrañas sensaciones flotan cuerpos celestes de dimensiones excesivas. En el aire se destacan estelas de movimiento. En conjunto, la situación ejerce un efecto amenazador. La impresión de lo ambiguo, lo enigmático y lo inexplicable abre los sentidos y agudiza la vista de un modo que Max Ernst denominaría alucinatorio. Ernst experimentó los efectos de este procedimiento en un gran número de láminas cuyas representaciones incluyen referencias cosmológicas, botánicas, zoomorfas y antropomorfas. Con ello el artista puso fundamentalmente en tela de juicio lo explicable del mundo, en particular su historia natural. En el catálogo de obras de Max Ernst se relacionan en total 134 *frottages* de 1925. En 1926 se publicaron, en una carpeta titulada "Historia natural", 34 de estas láminas (entre las que no se encuentra la de esta exposición) reproducidas por fototipia. En los óleos de esta época y de los años subsiguientes, Max Ernst echó mano de muchas ideas de sus *frottages* y las plasmó gráficamente.

AB

¹ Citado de: Werner Spies: "Max Ernst. *Frottage*", Stuttgart 1968, p. VI.

² Werner Spies, Sigrid y Günter Metken: "Max Ernst. Obras 1925-1929", Kleve 1976, Cat. Nº 849.



24. *Paisaje en los montes de Silesia, s.f.*

Al igual que muchos paisajistas de su época, Caspar David Friedrich gustaba de emprender largos viajes a pie para estudiar la naturaleza y recoger impresiones de los paisajes que recorría. Partiendo de Dresde, ciudad donde vivió desde 1798 hasta su muerte, realizaba excursiones a la cercana Sajonia. En julio de 1810 recorrió los montes de Silesia caminando en compañía de su amigo y pintor G. F. Kersting. Los bocetos con que retornaba de sus viajes le sirvieron hasta muy avanzada edad como modelo para sus composiciones artísticas.

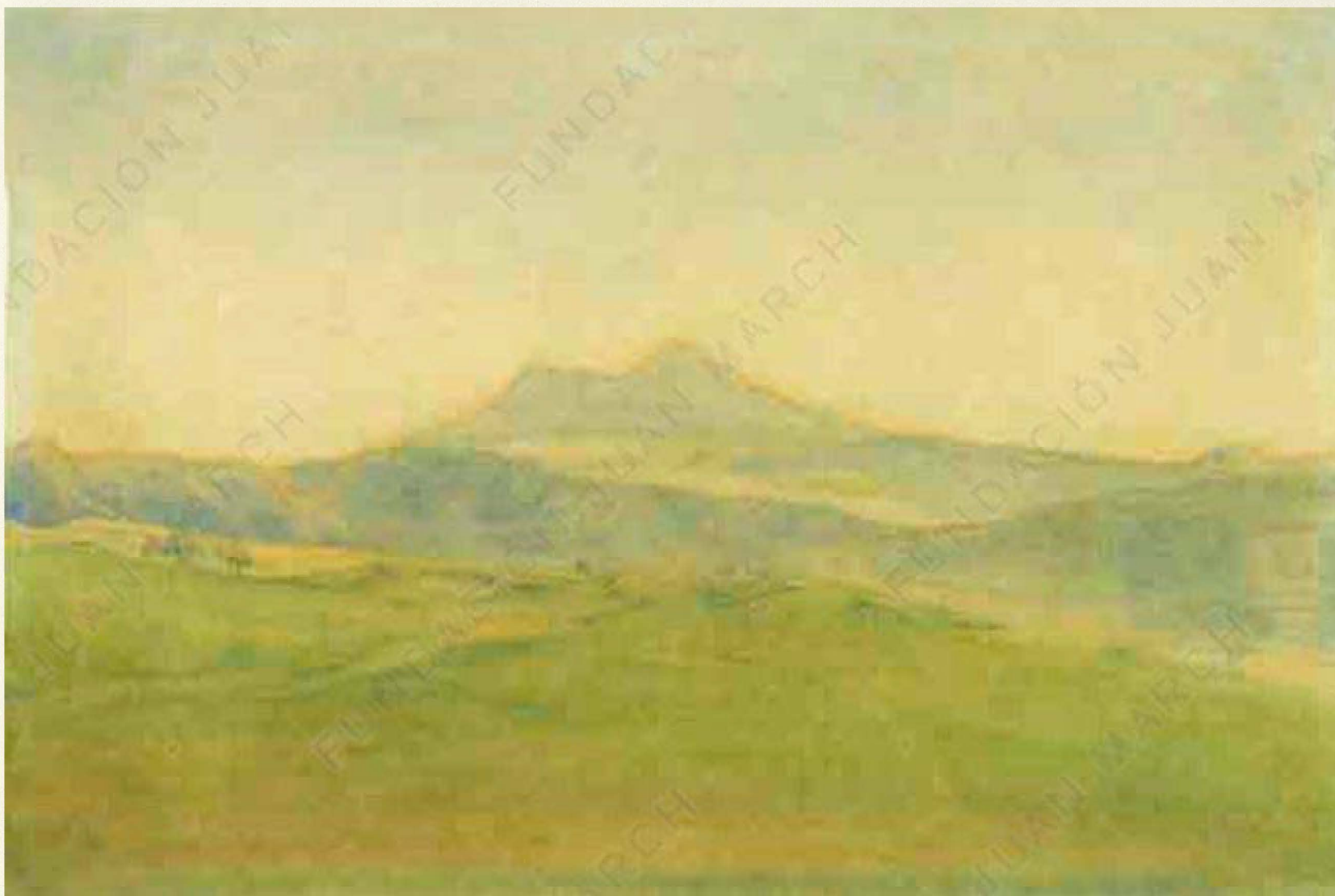
Un rasgo característico de las pinturas que realizaba en su taller con paisajes de los montes de Silesia como tema es la amplia perspectiva sobre crestas montañosas que se suceden escalonadamente, además de la suave matización de la luz captada de los ambientes matutinos o vespertinos. A diferencia de la composición espaciosa presente en las panorámicas montañosas de los óleos, esta acuarela muestra un extracto de naturaleza con un macizo montañoso cercano que bien cabría concebir como parte surgida de una composición paisajista de mayores dimensiones. El paisaje abierto por sus costados y el vacío del primer plano hacen surgir una espacialidad que aleja las montañas del fondo hasta una distancia indeterminada. El paisaje se articula en secciones franjiformes: una ondulada llanura verde cortada por trincheras azuladas de los valles sobre la que se yergue un aguzado pico delimitado por los contornos dentados del cielo.

Es el instante del alba, justo cuando los primeros rayos de sol inundan el paisaje. La luz ambiental está captada sutilmente y con gran elegancia en las transiciones cromáticas de la acuarela. Finas líneas de lápiz marcan los contornos del paisaje; el horizonte adquiere una especial relevancia como línea de contacto entre el cielo y la tierra.

Subyacen interpretaciones simbólicas que entran en relación con la peripecia del ser humano, quien en sentido figurado debe superar los abismos de la vida para encontrar la senda hacia Dios. Es frecuente que semejante interpretación de las imágenes sea recalcada con la incorporación de figuras humanas que otean, como si del propio espectador se tratara, el paisaje, que se ve imbuido de una calidad visionaria y cósmica. Pero en esta acuarela no hay atisbo de presencia humana. El vacío y la vastedad de la naturaleza quedan así acentuados, salvo el toque de algún árbol desperdigado. Nada altera la paz.

Caspar David Friedrich supo ir más allá de las reglas del arte paisajista clásico, que prescriben una concepción del cuadro a modo de escenario. Él, por el contrario, ha creado un paisaje de espacios abiertos en el que se despliegan los estados de ánimo de la naturaleza. Esta lámina, que sobrepasa los límites de un estudio naturalista, es deudora del simbolismo romántico. Pero una observación detallada de las transiciones atmosféricas revela una contemplación moderna, naturalista y realista.

Sierra de Guadalupe, 1907



25. *Paisaje con casas*, 1883

Antes de que en 1880 siguiera su vocación artística y se uniera a la Escuela de La Haya, Van Gogh había desempeñado actividades muy diversas y había trabajado, entre otras ocupaciones, de profesor auxiliar y predicador laico en la cuenca minera belga de Borinage. Marcado por las dificultades de su vida pasada y por su convencimiento religioso, en cuanto a la selección de temas de su obra temprana Van Gogh se dejó llevar por el sentimiento de simpatía con las gentes sencillas y su involucración en las penosidades cotidianas. El artista no completaría su cambio de estilo al impresionismo hasta su traslado a París en 1886, donde daría cabida en sus creaciones a un cromatismo de tonos claros y a nuevos temas.

Esta acuarela procede de la época en que Van Gogh residió, en noviembre y diciembre de 1883, en Drenthe, una provincia situada al nordeste de los Países Bajos. Constituye un paradigma de la fase preimpresionista de Van Gogh, en la que se ocupó intensamente de las leyes cromáticas. La oscuridad tonal de sus cuadros es deudora de la pintura holandesa precedente (sobre todo de Rembrandt y Ruisdael) y de la Escuela de Barbizon, cuyos exponentes fueron artistas como Millet, Rousseau y Daubigny entre otros, y que sería reprobada por sus sucesores holandeses, tales como Mauve, Mesdag e Israels. Mientras los impresionistas proscribieron de su paleta el color negro, Van Gogh lo añadía conscientemente a sus mezclas para obtener tonos grises acordes con la luz norteña, captada también en sus cuadros por Corot y los pintores de la Escuela de La Haya.

Sin embargo, la concepción cromática de tonos oscuros proporcionó a Van Gogh un giro moderno: entendió que el efecto de los colores es relativo y que puede verse acentuado o amortiguado por el efecto de los tonos adyacentes. Para conferir expresión al encanto de un cielo gris y sin embargo luminoso, no debía comenzar el cuadro con tonos demasiado claros, y tuvo que dar al fondo desde el principio una tonalidad ciertamente más oscura. Esto le permitía utilizar colores más intensos, que en caso contrario habrían acabado con la amortiguada luminosidad del aire. En esta acuarela puede contemplarse una hilera de tejados de granjas de la zona: el pardo rojizo matado se yuxtapone a tonos rojos rebajados con violeta oscuro y velados por grises, creando un efecto cromático apagado. El seto antepuesto a las casas y los árboles mantiene una tonalidad oscura verde y negra, oscuridad que aporta luminosidad al verde turbio de la pradera del primer plano. Sobre las granjas se alza un cielo claro y traslúcido cuyo gris argénteo entremezcla tonos azulados y amarillos. La intensidad luminosa y las valencias de clarooscuro de los colores se hallan escalonadas armoniosamente. Ya en 1882 Van Gogh escribió: "En los colores se encuentran materias ocultas de armonía y contraste, materias que actúan por sí mismas y que no pueden expresarse por ningún otro medio."



26. *Retrato de Ernst Ludwig Kirchner, 1913*

Lo que distinguía a Heckel de sus compañeros artísticos en los años de Dresde y Berlín era su propensión poética y filosófica, su actitud metafísica frente a la vida. En opinión de Max Sauerlandt, su pintura es “verso sin palabras, ‘poesía silente’ cuya forma íntima se sustrae a la palabra como el poema nacido de la circunstancia se sustrae a la forma representativa”¹.

Heckel era la fuerza impulsora del grupo “Brücke”. En calidad de administrador del grupo, desde su taller de Dresde (que simultáneamente servía de sede al grupo “Brücke”) organizó numerosas exposiciones itinerantes, como la primera gran presentación que tuvo lugar en 1906 en la fábrica de lámparas Karl-Max Seifert.

Como constatará Paul Vogt, con el traslado de Heckel de Dresde a Berlín en 1911 “los óleos, que gravitaban en torno al ser humano, se convirtieron en espejo de una disposición de ánimo más trágica”². Heckel muestra al hombre solitario y retraído o en taciturna convivencia con los demás, pasivo y reflejado en sí mismo.

En el retrato de Ernst Ludwig Kirchner los rasgos del rostro se representan intensamente simplificados y con un tratamiento exagerado, que nos permite reconocer un influjo primitivista y un marcado sentimiento plástico. El dibujo de este retrato de Kirchner ejerce un efecto marcadamente escultural, como si fuera un busto tallado que permite imaginar una transición a la técnica de la xilografía. El efecto plástico queda subrayado por la diferenciación de los valores cromáticos en las superficies que componen el busto. Al mismo tiempo, la fuerza sugestiva del color es un elemento decisivo para hacer que el busto irradie una apasionada vida interior, expresión que coincide con el desasosiego de Kirchner en esa etapa de su existencia.

AB

¹ Citado de: Erich Heckel, “Catálogo de exposición”, Museo Folkwang, Essen, Casa del Arte, Múnich 1983/84, p. 225.

² Paul Vogt: “Erich Heckel”, Recklinghausen 1965, p. 36.



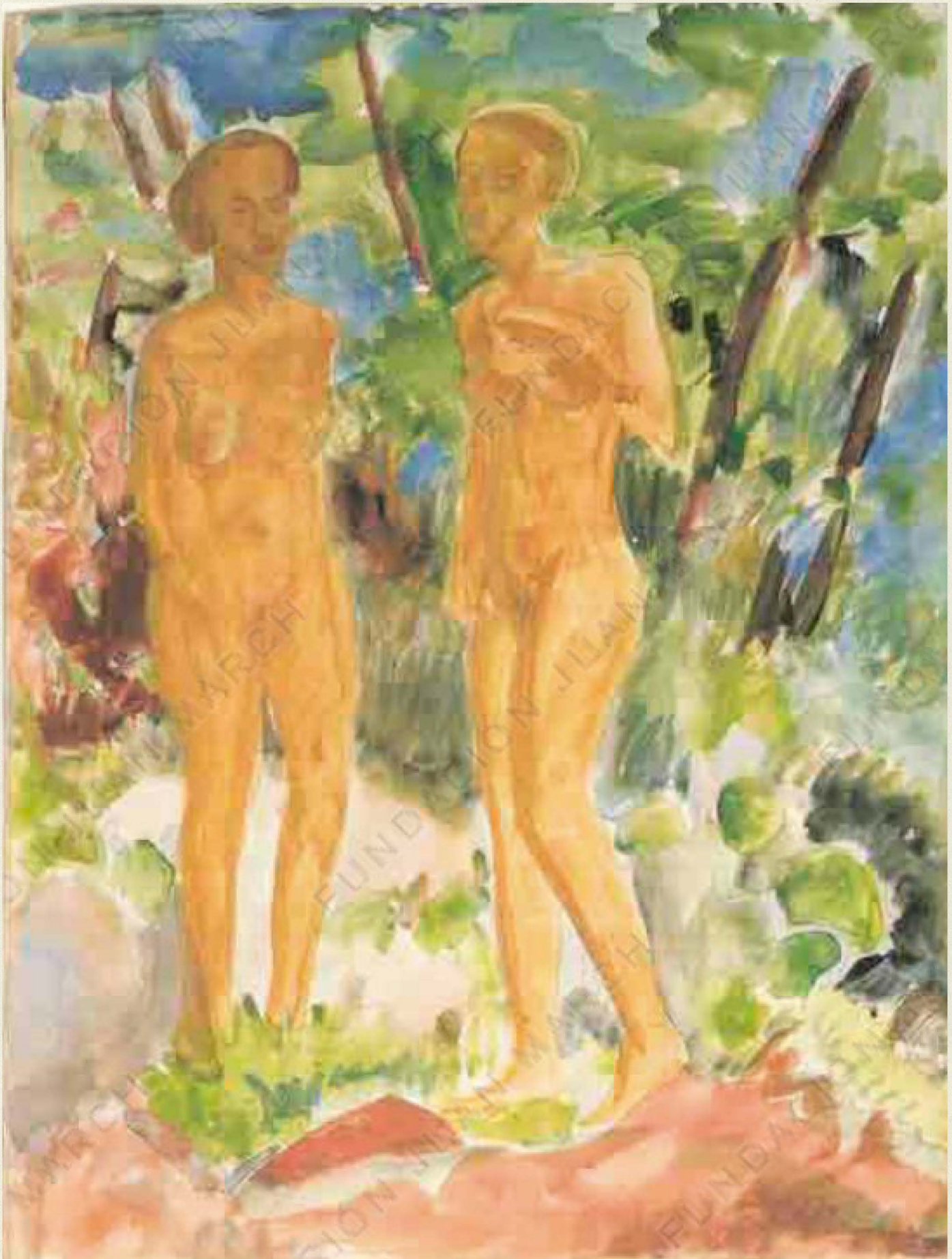
27. *Bañistas*, 1921

Desde 1919 hasta 1944, Heckel residió regularmente en Osterholz, cerca de la rada de Flensburg, donde buscaba el encuentro con la naturaleza. Desde los años veinte emprendió numerosos viajes de los que retornó con un gran número de acuarelas. La representación de paisajes moderadamente risueños y de ambiente lírico pasaron a un primer plano dentro de la obra de Heckel. Karlheinz Gabler opina que “en ellos se traslucen los años del *Sturm und Drang*”¹.

La presente acuarela muestra dos desnudos de cuerpo entero ligeramente enfrentados y vistos en perspectiva frontal sesgada ante un paisaje de fondo que se insinúa con tonos verdes, azules y castaño y que recuerda por asociación un suelo arenoso o pedregoso, hojarasca, arbustos y troncos de árbol. Las manchas azules que se transparentan entre los toques y manchas verdes, azules y castaño, hacen intuir la presencia del agua y del cielo. Los dos cuerpos femeninos, de suave encarnado ocre, son los únicos elementos claramente delimitados, mientras que el paisaje del entorno se ejecuta con manchas desvaídas que se entremezclan, transmitiendo una impresión general de un ambiente de naturaleza, luz y color. La actitud serena y estatuaría de las mujeres expresa un estado de interiorización que permite concluir que el tema de los bañistas no se configura tanto a partir de una vivencia consciente del presente, como en la época del grupo “Brücke”, sino también con el sentimiento del recuerdo y a partir de la añoranza de un pasado perdido irremisiblemente.

AB

¹ Karlheinz Gabler: “Dibujos y acuarelas de Erich Heckel”, en: “Erich Heckel, Catálogo de exposición”, Museo Folkwang, Essen, Casa del Artista, Múnich 1983-84, p.53.



28. *Iglesia de Riegsee*, c. 1908

Antes de dedicarse a la actividad artística, Kandinsky, procedente de un entorno acomodado, había cursado estudios de derecho y economía. Después desempeñó un puesto de directivo en uno de los mayores talleres tipográficos de Moscú. Al contemplar un cuadro de Monet que representaba un *Almiar al sol* cuando visitó una exposición de los impresionistas franceses que se exhibió primero en Moscú en 1896 y posteriormente en San Petersburgo, Kandinsky experimentó una vivencia clave que le reveló su vocación artística. Ese mismo año se trasladó a Múnich.

Kandinsky y Gabriele Münter pasaron el verano de 1908 en Oberbayern, en la región de Murnau, en compañía de Alexei von Jawlensky y Marianne von Werefkin. Gabriele Münter anotó retrospectivamente en su diario: "Los cuatro nos aplicábamos mucho, y cada uno evolucionó a su modo... Desde entonces Kandinsky experimentó una evolución portentosa."

Los años 1908-1909 marcan una importante fase de transición en la que Kandinsky se da cuenta de que "el objeto daña sus cuadros", y busca posibilidades de superarlo en su pintura. La luz casi siempre transparente de las estribaciones alpinas hace destacar, nítidos y cercanos, los contornos del paisaje, sobre todo cuando sopla el viento cálido del sur, y los colores se iluminan con fuerza. La perspectiva reducida del paisaje de la iglesia del pueblo está inundada de un movimiento que modifica la realidad de lo visible. El color se aplica en grandes superficies, en parte sin quedar vinculado a una forma determinada. La línea fija del contorno retrocede, y el contraste de claro y oscuro manifiesta la forma de reproducir la realidad de Kandinsky.

E.G.

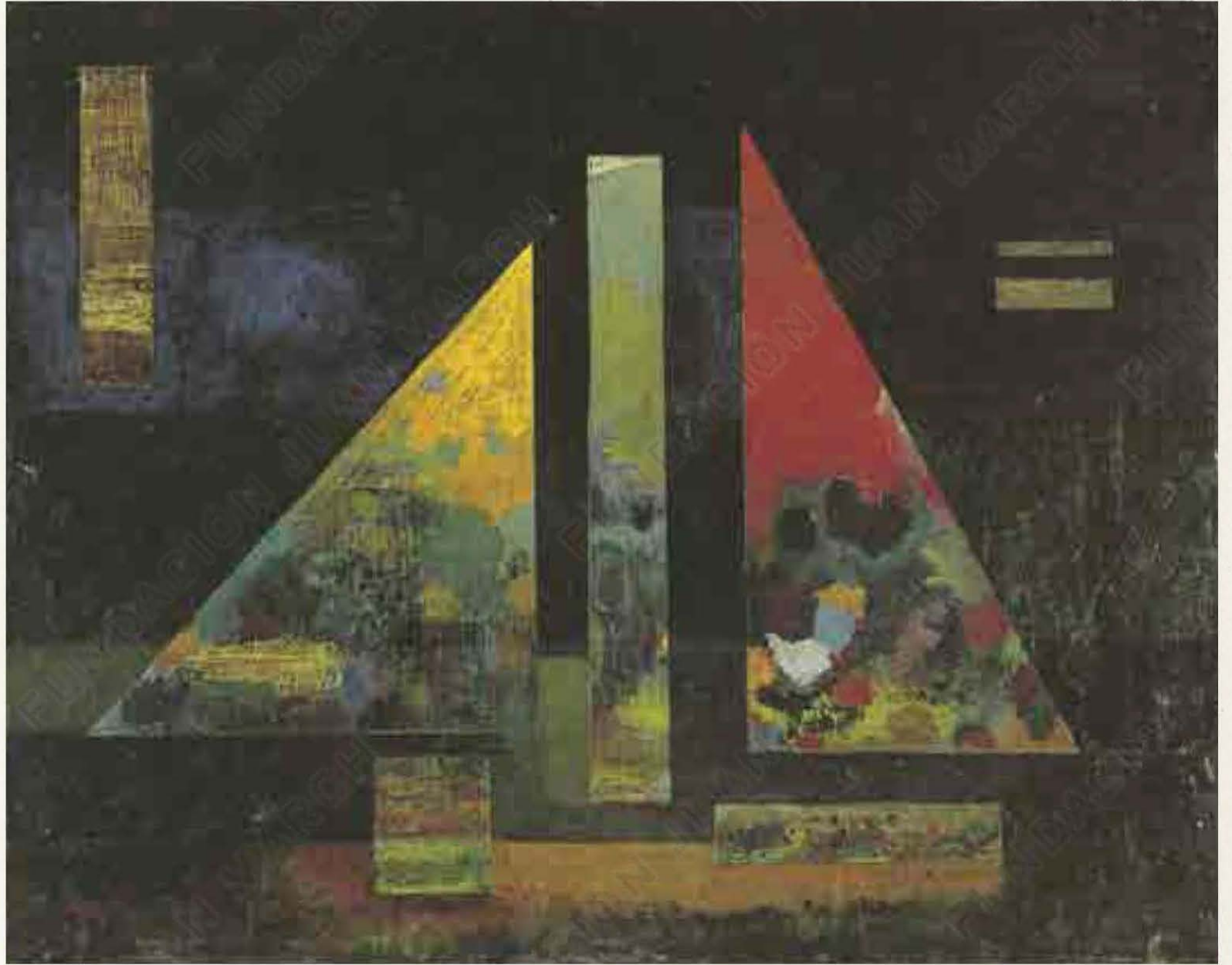


Vassily **Kandinsky** Moscú 1866 - Neully-sur-Seine 1944

29. *Incandescencia*, 1927

En Weimar, Walter Gropius fundó en 1919 la Bauhaus. Tres años después Vassily Kandinsky se incorpora a la escuela como profesor de Teoría de la Forma. Dado que no se disponía de material didáctico adecuado, el artista se ve obligado a elaborar él mismo los fundamentos teóricos y prácticos. El libro *Punto, línea hacia la superficie* se publicó en 1926.

El presente óleo debe verse en relación con los estudios teóricos de Kandinsky. La representación está definida por dos triángulos diferenciados cromática y formalmente. Sobre el óleo, escribió: "Un ángulo situado entre el ángulo recto y el agudo, un ángulo de 60º... Un triángulo equilátero, tres ángulos agudos activos, se convierten en guías hacia el amarillo. Así, el ángulo agudo está coloreado internamente de amarillo... El ángulo agudo es el de mayor tensión; por tanto, también el más cálido... Cuanto más agudo sea el ángulo, tanto más se aproxima al calor máximo." Y sobre el efecto del color, escribe: "Especialmente el amarillo y el azul implican diferentes tensiones: las tensiones del exponerse y el retraerse... El rojo se diferencia ... por una ebullición interna intensa, por la tensión dentro de sí."



30. *Desnudo sentado*, 1907

En la obra de Kirchner del período de Dresde (hasta 1911), junto a motivos de danza y variedades, vistas urbanas y estudio de bustos predominan, sobre todo en los dibujos y grabados, representaciones de desnudos femeninos que manifestaban el estilo de vida bohemio de los artistas del grupo "Brücke".

En comparación con la xilografía *Desnudo sentado* realizada un año antes, el presente grabado al aguafuerte muestra palpablemente hasta qué punto Kirchner supo abordar las posibilidades de la técnica del grabado. En este caso, mediante la técnica del aguafuerte proporcionó a la línea un marcado carácter quebradizo y confirió a las superficies efectos de rayados y agrietamientos; a buen seguro, este procedimiento se basaba en la intención de sensibilizar al observador sobre el contenido psicológico de la representación. Los contornos se generan remarcando varias veces en paralelo las líneas; las formas corporales se modelan mediante garabatos arbitrarios que imitan agrietamientos de la superficie, y pequeños trazos similares dibujados en el fondo insinúan una decoración ornamental.



Felix Nussimbaum

31. *Mujeres en la calle*, 1913-1914

Este pastel recoge un fragmento de escena callejera con paseantes captado de lleno en el bullicio de la calle. Representa dos figuras de mujer que caminan en la misma dirección siguiéndose a corta distancia. Al fondo hay un hombre andando. La composición figurativa está dominada por un ritmo tenso de formas angulosas; el encuentro de colores nítidos y apagados, fríos y cálidos, intensifica con gran riqueza de contrastes el efecto del bullicio y del movimiento. Con estos recursos, Kirchner expresa al mismo tiempo la tensión psíquica que subyace en la observación recíproca de los paseantes. El pastel guarda una estrecha relación con un boceto del Museo Folkwang de Essen que representa una composición de figuras que admite una comparación directa¹. La lámina de Wuppertal parece retomar esencialmente la situación reflejada en el boceto para desarrollarla y elaborarla. A diferencia del pastel del que nos ocupamos, en otros dibujos coloreados del Museo Brücke de Berlín y del Museo Sprengel de Hannover, de 1913-1914, Kirchner organiza la escena original con mayor complejidad y más riqueza de figuras. Gabler dató la lámina en 1913, en favor de lo cual habla la estrecha relación existente con la lámina del cuaderno de bocetos de Essen; sin embargo, por otro lado parece problemático delimitar tan estrictamente la fecha dado el complejo contexto de las obras de Kirchner en los años 1913-1914.

AB

¹ Cfr. Magdalena M. Moeller: "Ernst Ludwig Kirchner, Las escenas callejeras", 1913-1915, Múnich 1993, Cat. Nº 5, ilustración.



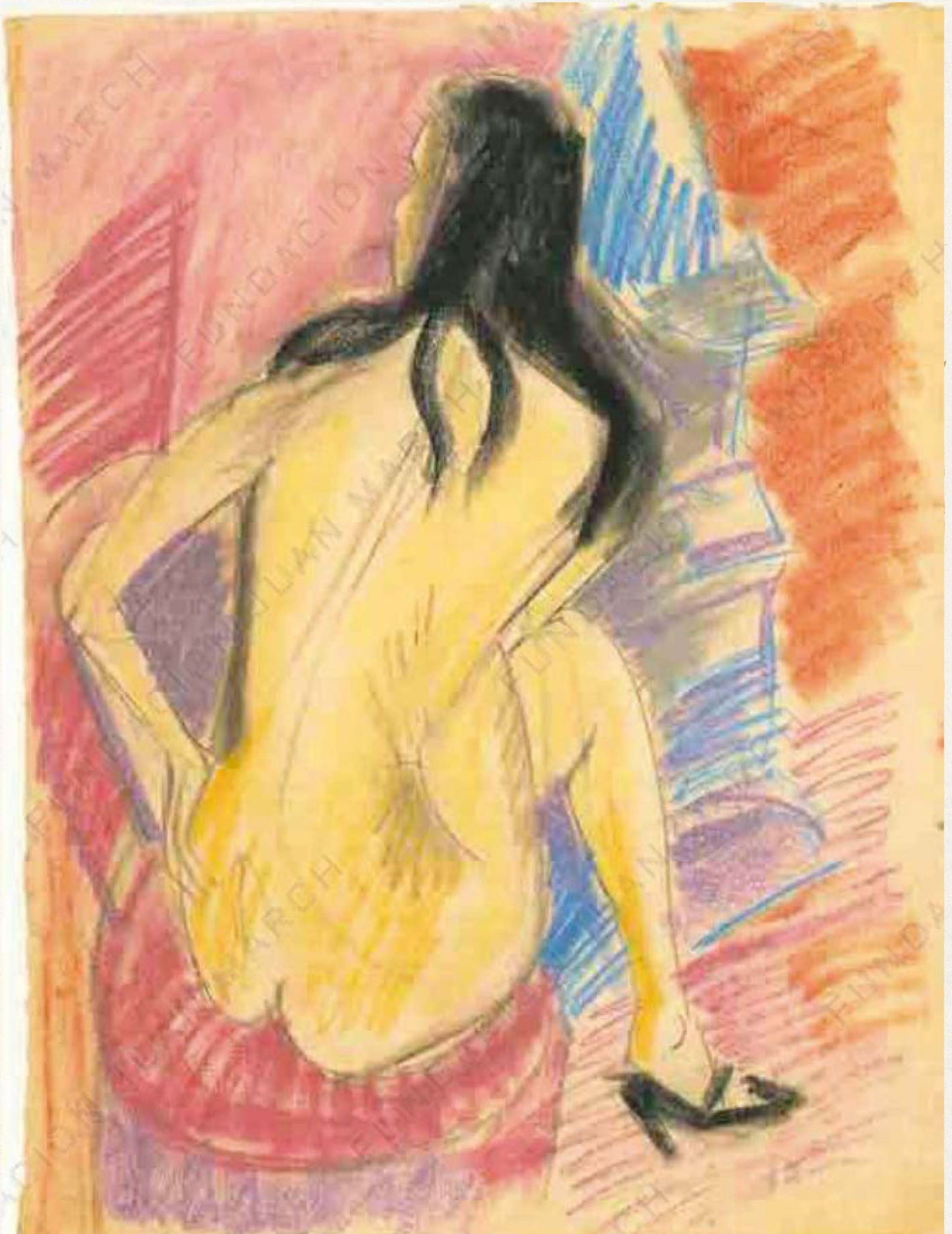
32. *Desnudo sentado de espaldas*, 1914

R.N. Ketterer, W. Henze y C. Zoege von Manteuffel datan este trabajo en 1914, si bien no excluyen la posibilidad de que fuera realizado en 1912. De una carta que Kirchner escribió a J.B. Neumann el 16-10-1919, Ketterer deduce que la firma no se plasmó en la lámina hasta 1919.

Ketterer apunta en su favor la estrecha relación formal, cromática y de contenido que este dibujo con tiza de color presenta con el pastel de 1912 titulado *Desnudo sentado de mujer* perteneciente a la colección Sprengel de Hannover¹. Además, este desnudo sentado de espaldas se halla estrechamente relacionado con otro desnudo, perteneciente al año 1912, de la Colección de Grabado de las Colecciones Nacionales de Arte de Kassel. Sobre todo es comparable la forma en que el desnudo sentado (en este caso de espaldas, de frente en el otro) ocupa, por su tamaño, el cuadro, y cómo se configura gráficamente con un fondo policromo que lo enmarca. Por tanto, no se trata en absoluto de un boceto realizado a la ligera, sino de una composición figurativa de formas cuidadosamente terminadas. Las desarmonías formales, presentes tanto en los ángulos agudos y fracturas de la línea como en la atrevida relación cromática que yuxtapone amarillo, rosa, naranja, azul y violeta, contribuyen adicionalmente a intensificar la impresión de un estado de tensión con cierta carga erótica.

AB

¹ Museo Sprengel, Hannover, Roman N. Ketterer (Ed.), Wolfgang Henze y Claus Zoege von Manteuffel: "Ernst Ludwig Kirchner. Dibujos y pasteles", Stuttgart y Zúrich 1979, Cat. N° 35, ilustración.



33. *Funámbulo*, 1923

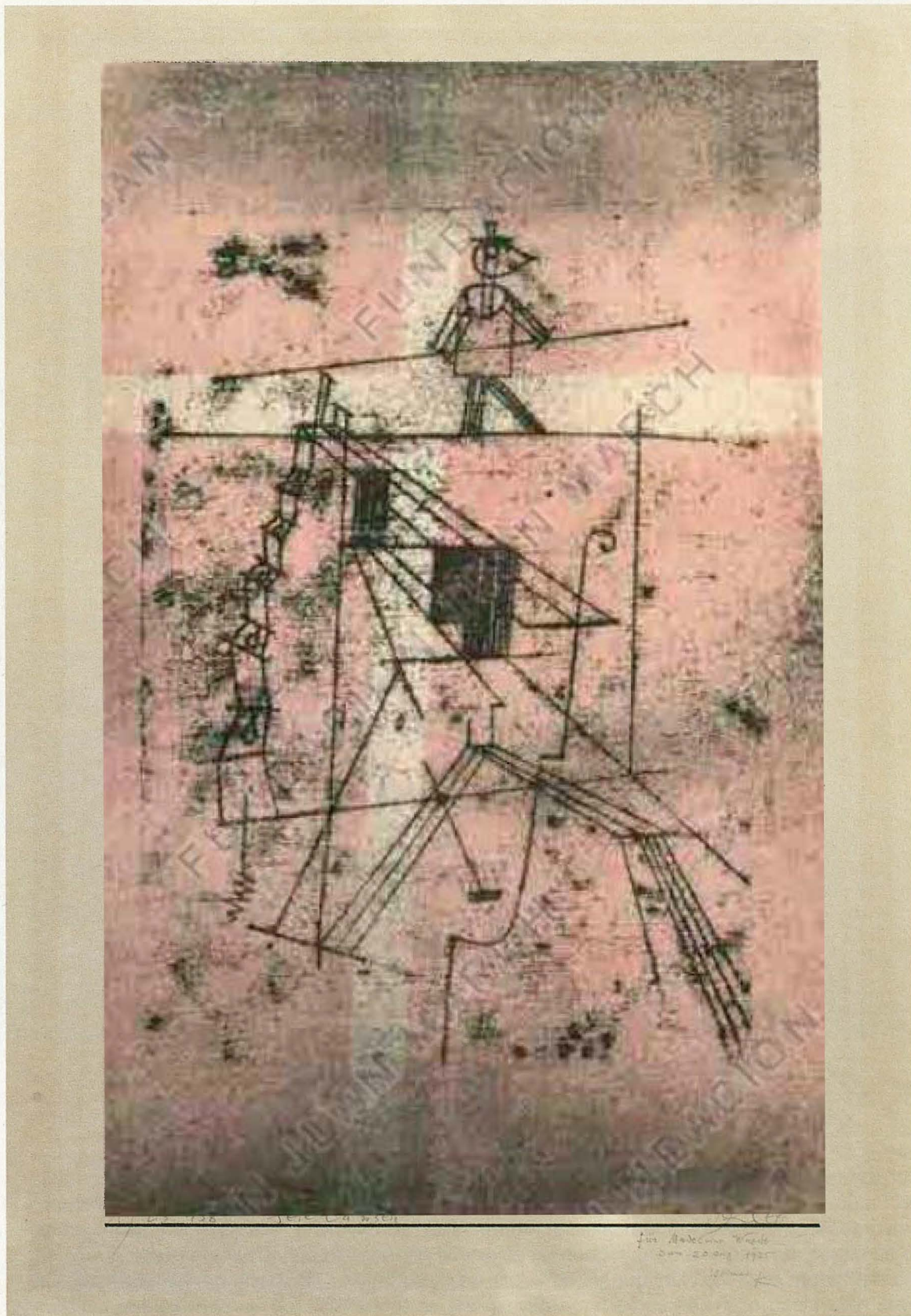
Klee creó un mundo de imágenes que refleja en símbolos figurativos, signos abstractos y relaciones de composición la esperanza y el fracaso del hombre impelido por su ansia de conocimiento. Klee quería situar lo formal en el contexto de lo intelectual, acentuar la franqueza y el devenir del movimiento frente a la forma cerrada muerta. Pensaba que el principio vital creativo sólo podía manifestarse en el movimiento dinámico, no en la forma quieta y estática.

El grabado ocupa un lugar importante en su creación artística. En un artículo titulado "Grabado", Klee describió (sobrepasando con creces el tema de la estampación gráfica propiamente dicha) la idea fundamental de su imagen artística del mundo, que publicaría con variaciones en 1919 en la colección de escritos de su *Confesión creativa*¹. Además de ejercitar la técnica del aguafuerte a partir de 1901, en 1912 pasó a ocuparse adicionalmente de la litografía.

Sobre la presente obra: una figura cruciforme ligeramente inclinada a la derecha y que destaca sobre el fondo rosa de la lámina establece un sostén formal subliminal para una construcción que flota en el espacio vacío y sobre la que guarda el equilibrio una figura con cuerpo humano y cabeza de pájaro. El frágil entramado de líneas (que presenta en sí mismo perspectivas oblicuas) despliega un efecto inestable y móvil, y parece no poder proporcionar apoyo estable a esa criatura sonámbula que mantiene el equilibrio remando en el aire con una larga pértiga. Sin embargo, las fuerzas se compensan y todo se mantiene en equilibrio. Esta representación desvela ejemplarmente la idea de Klee de un lenguaje formal que insinúa el movimiento.

AB

¹ Paul Klee: "La obra gráfica y plástica. Bocetos, acuarelas y óleos". Catálogo de exposición Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1974-75, p. 6.



34. *Cosecha*, 1930

Esta lámina nos presenta dos figuras de aspecto rudimentario cuyos luminosos tonos rojizos las hacen resaltar chillantemente del fondo oscuro de la obra. Estructuras de color a modo de manchas sobresalen, luminosas, de la oscuridad, recordando un entorno natural similar a un jardín. Las figuras, desarrolladas a partir de manchas de color y trazos de dibujo, se dirigen a unos toques de color que semejan frutos. Klee retorna de nuevo en esta obra al tema del "jardín cósmico", del que ya se había ocupado bajo la influencia del "Jinete Azul". La concepción de una naturaleza cultivada como un jardín se une al sentimiento de una naturaleza también amenazada por el hombre. Klee se revela realista al colocar al hombre en el centro de la idea de la creación y la destrucción del mundo. En esta lámina, nacida en Dessau el año en que Klee abandonó la Bauhaus, pueden verse con toda evidencia los síntomas del empeoramiento de la atmósfera de trabajo que lo rodeaba.

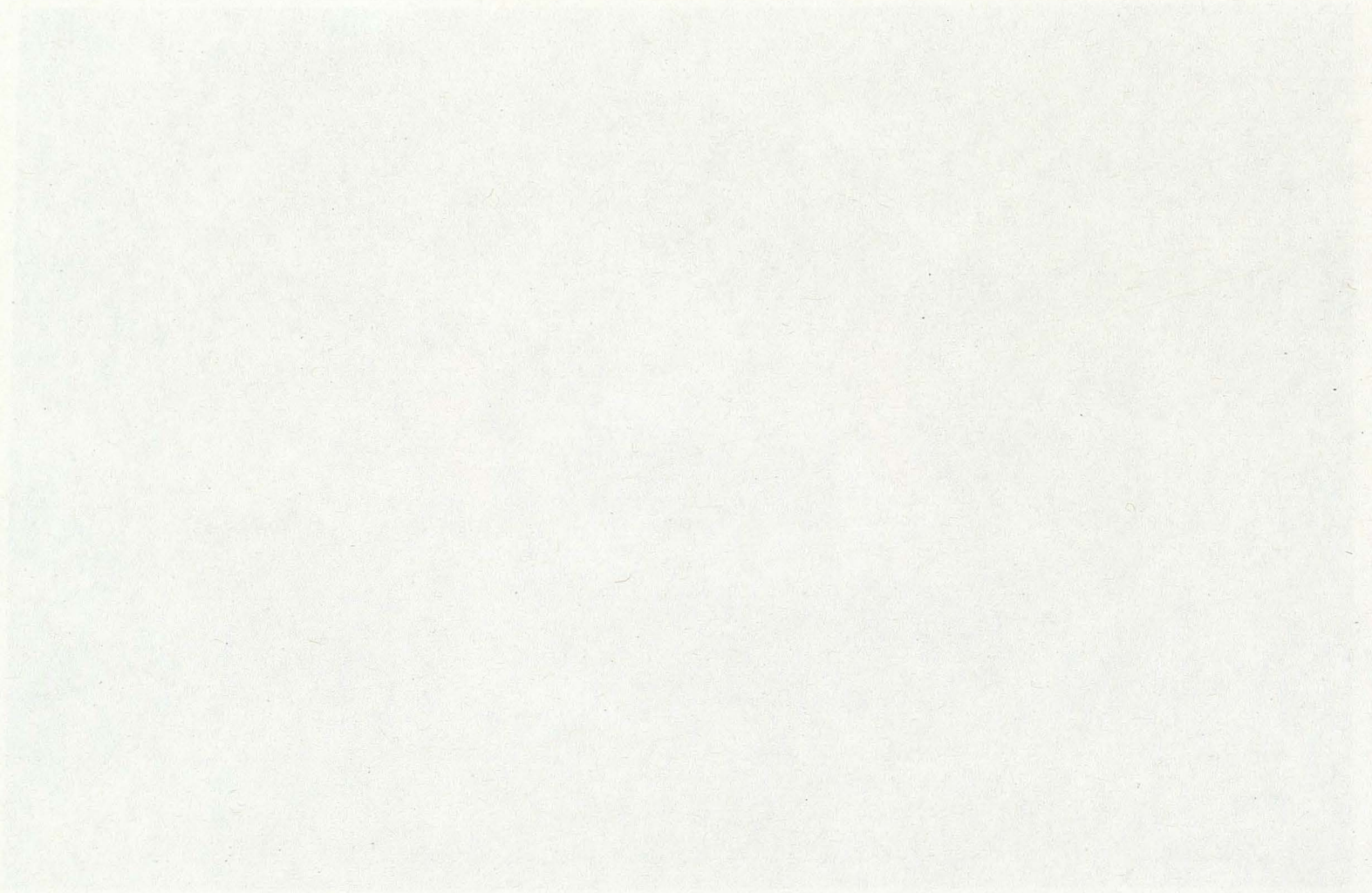


1930

1930. 6.

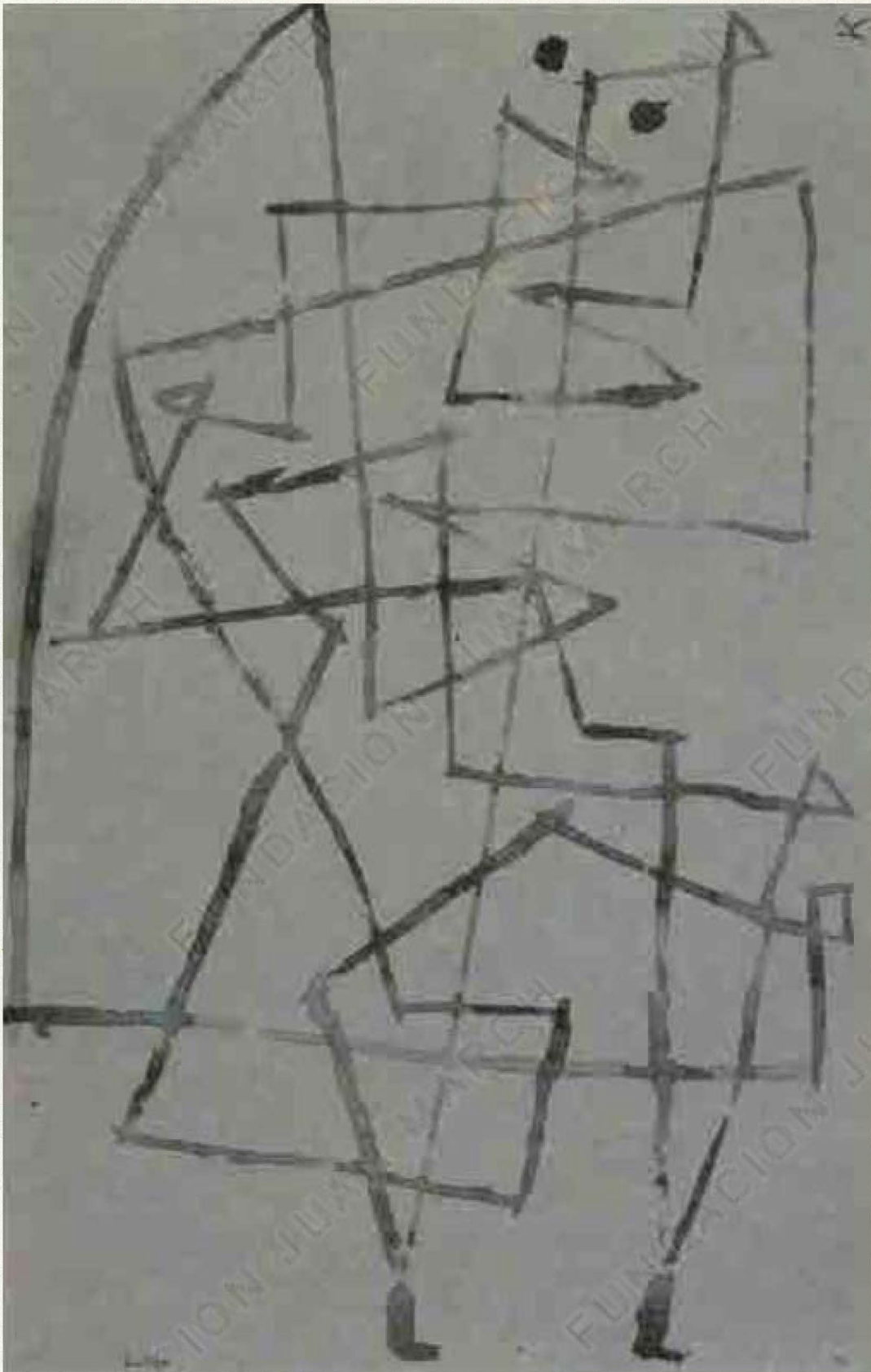
Este

35. *Defensiva*, 1933



Tal como narra Felix Klee, por recomendación del galerista de Múnich Goltz, Paul Klee sustituyó a partir de 1925 las cifras por una combinación de letras y números para que los legos no pudieran reconocer el volumen de su obra de un año. Incluso los precios se indican clasificados en categorías, de I hasta X.

La figuración abstracta de este cuadro puede verse como un perfeccionamiento de los dibujos de concepción constructivista de Klee de los años veinte, cuyo punto de partida lo constituían articulaciones planas cubistas. Las líneas ascendentes y descendentes que se cruzan y enredan laberínticamente expresan múltiples movimientos dinámicos en distintas direcciones sin orientación reconocible. La figuración emana del movimiento: una figura humana reconocible por las dos piernas y la cabeza, con ojos y boca. La zona intermedia comprendida entre las piernas y la cabeza se disuelve en un movimiento impetuoso que, por su propio carácter, como Klee da a entender en el título de la obra, apunta un atisbo de defensa y agresión.



36. *Ciudad sobre el agua*, 1934

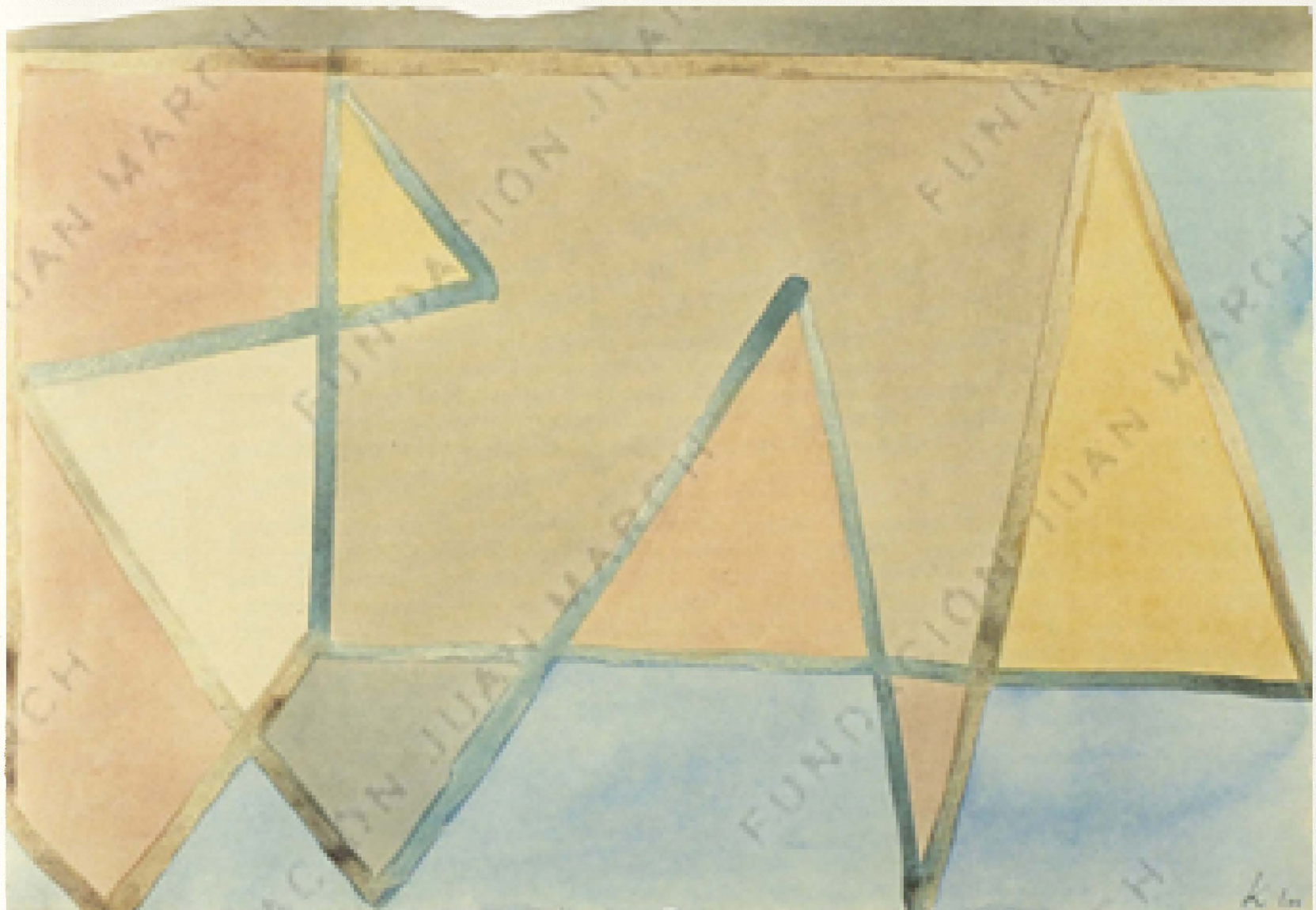
Según notifica el 6 de marzo de 1972 su hijo Felix, el catálogo de obras de Paul Klee contiene la siguiente reseña sobre este trabajo: 1934, 9, *Ciudad sobre el agua*, colores aglutinados y acuarela, parcialmente cuchilla. Canson B – tiza.

Franjas de color ligeramente onduladas de desarrollo horizontal cortadas por formas cuadrangulares desplazadas entre sí. Surge la impresión de estar ante un centelleante baile de colores y luces sobre suaves cintas onduladas, comparable al efecto de los reflejos de la luz sobre la superficie del agua. La textura y el colorido amortiguado son producto de la técnica empleada. Klee aplica los colores con engrudo directamente con espátula y articula arquitectónicamente el juego de formas y colores. El principio de la ordenación arquitectónica, que incorpora por primera vez en sus acuarelas del viaje a Túnez, se extiende desde ese momento por toda su obra y se manifiesta aquí de manera poética y formalmente comprimida.



37. *Construido sobre agua*, 1935

En esta composición, líneas y superficies se relacionan activamente. Los movimientos de las líneas quebradas en ángulos agudos y las formas superficiales aguzadas o almenadas crean interrelaciones plenas de tensión. Las irregularidades de las formas y los desplazamientos de las áreas se ven ponderados por el peso de los colores y su distribución superficial. El título adjudicado por Klee trae asociaciones con fenómenos naturales de agua, luz y viento, asociaciones que, de acuerdo con la concepción de Klee del principio de ordenación arquitectónico, se traducen en una ordenación gráfica abstraída. El cuadro despierta asimismo asociaciones con veleros navegando al viento, tema que también trató Feininger, aunque sin desarrollar tanto la abstracción como Klee.



38. *Durmiente, s.f.*

Gustav Klimt, uno de los principales representantes del *art nouveau* austriaco, estuvo considerado uno de los retratistas más codiciados de la Viena mundana. Entre sus obras más célebres se cuentan los retratos de damas de la sociedad vienesa realizados a principios de siglo, en los que tributaba homenajes de respeto a la belleza y al erotismo femeninos. La mujer desempeña un papel central en su creación, que gira esencialmente en torno a temas eróticos y que Klimt interpreta simbólicamente bajo aspectos humanos generales como "vida, amor, muerte".

La mujer también ocupa el centro de la obra de dibujo de Klimt. Excepción hecha de una parte de los bocetos de ideas y composiciones, todos los dibujos de Klimt nacieron a partir de modelos en vivo. Los dibujos de Klimt expresan lo erótico de manera más directa y menos disimulada que sus pinturas, en las que con frecuencia se representa a la mujer estilizada y exaltada mitológicamente. Alejándose del estilo académico del dibujo, Klimt busca un estilo personal que con un trazo fino, casi frágil, expresa un sentimiento refinado y sutil característico de la alegría de vivir que predominó en el cambio de siglo.

Sin embargo, la sensualidad que se transmite en los dibujos de Klimt no queda en la superficie. En el dibujo, Klimt penetra en ámbitos anímicos y hace alusión a lo arcano y abismal, a lo que existe en el subconsciente tal y como Sigmund Freud lo desarrolló en sus estudios psicológicos.

Tanto sus desnudos como la durmiente de esta lámina¹ parecen a menudo extasiados en un mundo onírico.

La representación del desnudo femenino durmiendo establece una asociación con la idea del sueño onírico relacionada con el sueño y de los estados equiparables del delirio y el éxtasis. Klimt perfiló la figura que yace de brucés sobre la cama con trazo quebradizo y nervioso. El ropaje levantado, resuelto con una textura de dibujo con decoración geometrizable, enlaza lo corporal con una cualidad expresiva abstracta. El cabello envuelve el rostro como una corriente oscura, reforzando la impresión de absentismo mental. Las grandes superficies vacías de la lámina también contribuyen a potenciar este efecto. Klimt, al rodear la presencia de lo corporal con un hálito de extasiamiento, no sólo intensifica el enigma del atractivo femenino, sino que dota a la concepción erótica del desnudo de un contenido espiritual.

La lámina puede relacionarse con los bocetos de Klimt sobre el tema *Serpientes de agua I y II* de los años 1904 a 1907. Probablemente Klimt se vio atraído por este tema influenciado por el óleo de Edward Burne-Jones *Las profundidades del mar*, de 1897.

AB

¹ Alice Strobl, Gustav Klimt, tomo 2: "Los dibujos 1904-1912", Salzburgo 1982, Cat. Nº 1462, ilustración.



39. *Autorretrato de mago*, 1951

El historiador del arte Carl Georg Heise (1890-1979) narra las extraordinarias circunstancias que rodearon el nacimiento de esta litografía. Su historia se remonta largamente en el tiempo. Heise era ayudante de Gustav Pauli en la Escuela de Arte de Hamburgo cuando con motivo de una visita a Dresde en 1919, pidió a Kokoschka que realizara un retrato de su amigo Hans Mardersteig. En su lugar, Kokoschka (1886-1980) propuso pintar un cuadro de amigos que debería componerse como díptico plegable al modo de los antiguos dípticos alemanes¹. Sin embargo, por motivos técnicos no llegó a realizarse el montaje de los dos cuadros en un díptico.

Cuando Heise, quien en el ínterin había pasado a ser director de la Escuela de Arte de Hamburgo, se encontró nuevamente con Kokoschka en Hamburgo en 1951, retomó la conversación sobre el retrato doble de ambos amigos. Kokoschka se lamentó de que no se hubiera montado en la forma planeada, a lo que Heise objetó que para ello se necesitaría un tercer cuadro para que cuando se cerrase el díptico no se viera el dorso del lienzo. Kokoschka decidió espontáneamente agregar un tercer cuadro. En él pensaba tratar el tema del hijo pródigo, pero en su lugar surgió *El tercer hombre*, del que ese mismo año realizaría también una litografía.

La propia representación exhala algo de enigmático que se ve subrayado por el ambiente: el artista se apoya con la mano izquierda en una mesita sobre la que hay una fuente plana con una cabeza. Al lado se sitúan tres figuras mágicas: esfera, cubo y pirámide. En el suelo hay acuclillado un mono aullador. Sobre el pedestal situado al fondo a la derecha puede reconocerse la figura de una esfinge.

Con trazo expresionista de movimiento vibrante, Kokoschka escenifica la tensa transición de la realidad de los objetos a la proyección de sus sombras en la pared. De este modo las cosas mudan en formas abstractas que reciben un nuevo significado en la fantasía del observador. Su carácter grotesco estimula la imaginación y remite a la magia de las imágenes. Por tanto, el proceso representado tiene un significado metafórico como insinuación de la enigmática metamorfosis que tiene lugar en el nacimiento de una obra de arte. Kokoschka, quien además de lo visible quería representar la realidad oculta tras ello, siempre fue consciente de estas circunstancias.

AB

¹ Sobre la historia del surgimiento del óleo, cfr. Johann Winkler y Katharina Erling: "Oskar Kokoschka. Los óleos 1906-1929", Salzburgo 1995, Cat. Nº 137, 138 y 139.



40. *Cabeza de mujer*, c. 1910

En el nuevo catálogo de obras pictóricas y dibujos de gran formato de Wilhelm Lehmbruck, Margarita C. Lahusen describe con las siguientes palabras el cartón de la derecha, que se halla recortado por su parte inferior y lateralmente: "El dibujo muestra un extracto de una representación originariamente más grande. El desnudo femenino se presenta de espaldas girando el hombro derecho hacia el espectador. Por encima de los hombros asoma la cabeza, ligeramente inclinada hacia la espalda y en perfil sesgado. La mujer tiene los ojos cerrados; los mechones de pelo rizado que caen lateralmente le enmarcan el rostro. Su mano derecha descansa sobre lo que podría ser el hombro de un desnudo masculino visto de espaldas. El brazo derecho y el antebrazo flexionado de la mujer, así como el dorso de la otra figura, están cortados por encima del codo en el margen inferior del cuadro..."

"La composición de esta sección de cuadro recortada contrapone la cabeza y las partes corporales fragmentadas, las cuales, liberadas de su relación funcional, pueden percibirse también como formas individuales yuxtapuestas en una trabazón plana. Esta formalización tan pronunciada de la figuración gráfica contrasta a su vez con la musculosa corporeidad destacada por el vigoroso trazado de los contornos y las modelaciones sutilmente sombreadas. El color del dibujo está determinado por el ocre del cartón, el azul del cuerpo, el pelo insinuado en marrón con los mechones resaltados en blanco y el fondo de la cabeza, bordeado de tonos blanquecinos."¹

Según Lahusen, este pastel se sitúa en el mismo contexto temático y de motivos que otros tres dibujos del período de Düsseldorf precedente, en el que Lehmbruck se ocupó del pecado original, del pecado en sentido genérico y de la relación entre los sexos.

El ademán que la figura femenina, pensativa y ensoñadora con sus ojos cerrados, hace con la mano apunta la proximidad a su compañero masculino. Por un lado, la mano intensamente contorneada enlaza ambos cuerpos o dorsos; por otro, el antebrazo que se interpone entre ellos ejerce un efecto de separación. La extrema reducción de la figura masculina representada hace que la mujer pierda el carácter de criatura que precisa protección y ayuda que puede encontrarse en otros dibujos.

BR

¹ Margarita C. Lahusen: "Wilhelm Lehmbruck. Cuadros y dibujos de gran formato". Múnich 1997, pp. 331 y 80.



August Macke Meschede 1887 - Perthes-les-Hurlus 1914

41. *Paseantes; a la izquierda, estudio de desnudo femenino*, c. 1913

Se dice que la pintura de August Macke (1887-1914) es serena, de espíritu "mozartiano"¹, y que el artista "trató de trascender las contradicciones de su tiempo en cuadros del paraíso terrenal"². Con su concepción de la pintura, August Macke medió entre los influjos de la pintura luminosa y colorista francesa y la figuración abstracta metafísica del grupo "Jinete Azul".

Durante una estancia en el lago Tegernsee en 1911 (August Macke vivía en Bonn), visitó a Franz Marc en Sindelsdorf, donde estableció contacto con el "Nuevo Círculo de Artistas de Múnich". En 1911 Macke se unió a la redacción del grupo "Jinete Azul" fundado por Kandinsky, Marc y Münter y participó en la primera exposición del grupo "Jinete Azul" en la galería Thannhauser. También escribió un artículo ("Las máscaras") para el almanaque del grupo "Jinete Azul" en el que incidía sobre el enigma de la forma como encarnación de las fuerzas de lo intangible. Pero muy pronto las altas pretensiones intelectuales del "Jinete Azul" le parecieron excesivamente elitistas. Se retiró del grupo de artistas de Múnich, aun cuando siguió manteniendo su amistad con Franz Marc. Bonn continuó siendo el centro de sus actividades, y en la sala de arte Cohen de esta ciudad organizó en 1913 la exposición "Expresionistas renanos", en la que congregó las energías artísticas de Renania.

Macke encontraba sus temas en representaciones de la vida ociosa, insertadas en una atmósfera de matices cromáticos llenos de luz. Su obra la definen imágenes de jardines, vistas desde la ventana, imágenes callejeras y de escaparates, escenas de paseantes en los parques, escenas de tabernas con jardín o escenas carceras. Macke recibió notables estímulos al tratar el arte francés: a partir de 1907, a través del impresionismo; a partir de 1910, a través de los pintores fauvistas, ante todo Matisse; y finalmente, en 1912-13, a través de la pintura orfista de Delaunay. Macke quedó particularmente impresionado por los tonos cromáticos de los cuadros de Delaunay que representaban vistas desde la ventana. Admiraba la profundidad expresiva de los colores que Delaunay alcanzaba descomponiendo el cuadro en contrastes rítmicos de color.

Esta lámina de estudio³ combina varios motivos y proporciona una visión cercana del método de trabajo de Macke. Los esbozos de paseantes están realizados inicialmente con lápiz; después se refuerza parte de los contornos con acuarela y pincel, y en torno a las figuras se dibujan texturas rítmicas que se aligeran con manchas de color en acuarela de tonos verde oliva. Puede verse la manera en que Macke perfecciona los principios figurativos de la fractura prismática de forma y color, para reflejar la riqueza de impresiones de espacio y luz. Esta representación está relacionada con la serie de dibujos y pinturas de motivos callejeros y de escaparates que Macke realizó en 1913 y que constituye un punto culminante de su creación artística.

El dibujo de desnudo que se aprecia a la izquierda sirvió, junto con otros estudios sobre el mismo tema, para preparar una composición pictórica de Macke con mujeres bañándose⁴. Al dorso hay un dibujo realizado con pincel para tinta china que representa figuras masculinas conversando y que se encuadra en el grupo temático de las escenas de parques. En cuanto al estilo, al igual que hiciera en otros dibujos de la misma época, Macke trata de remedar con el pincel para tinta china el ímpetu caligráfico del arte del dibujo japonés.

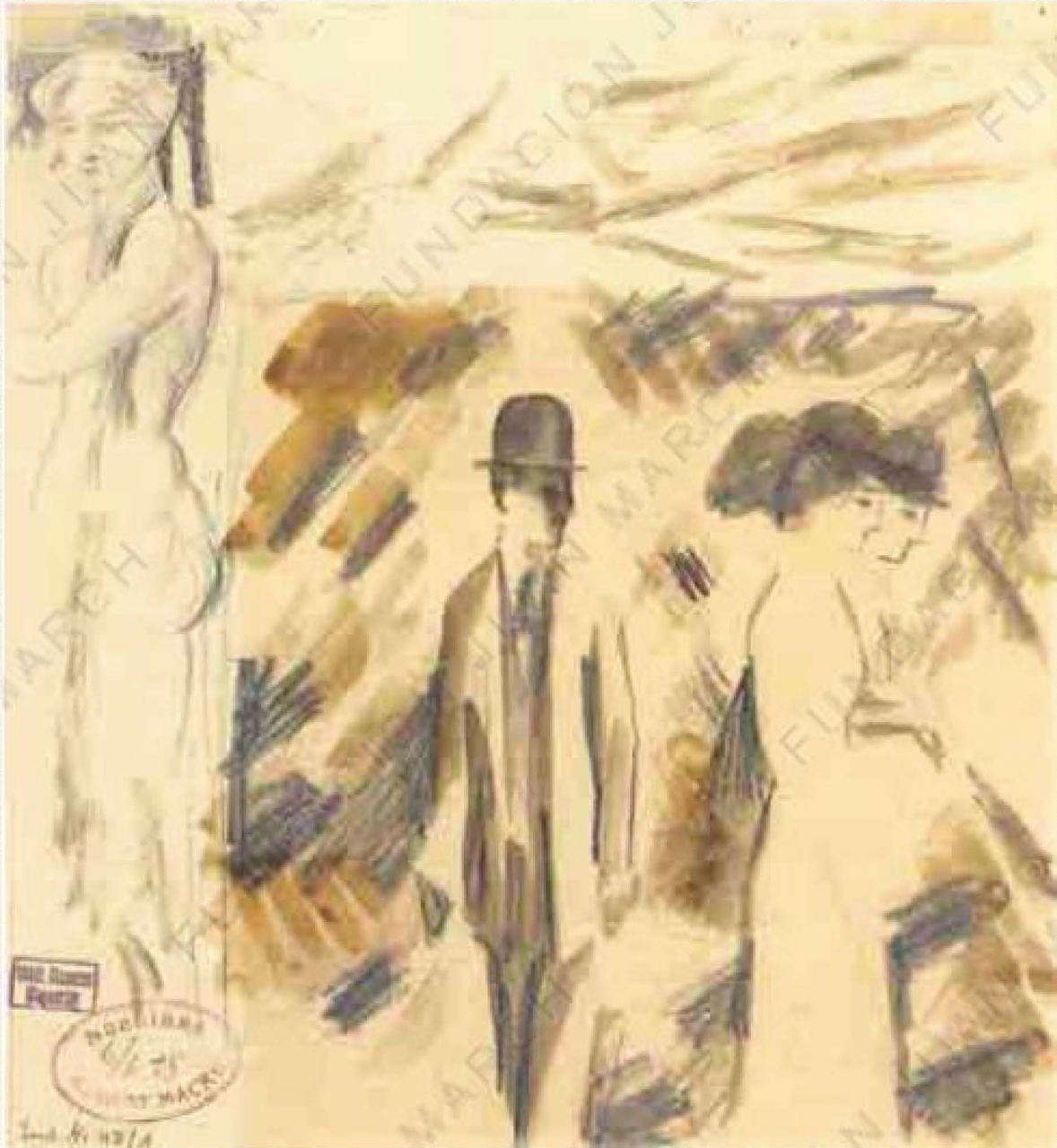
AB

¹ Günter Busch, Sobre August Macke, el artista y el hombre, en: "El viaje a Túnez. Acuarelas y dibujos de August Macke", Colonia 1958, p. 15.

² Klaus Bußmann, Katharina Schmidt y Armin Zweite, Prólogo, en: "August Macke. Pinturas, acuarelas, dibujos", Catálogo de la exposición del Museo Regional de Arte e Historia de la Cultura de Westfalia, Münster, Museo Municipal de Arte de Bonn, Galería Municipal de Lenbachhaus, Múnich 1986/87.

³ Cfr. Ursula Heiderich: "August Macke – Dibujos, catálogo de obras", Stuttgart 1993, Cat. N° 1849, p. 520, ilustración p. 521 (Hombres conversando).

⁴ Gustav Vriesen: "August Macke" (con un catálogo de sus obras), Stuttgart 1953, 2ª edición revisada, 1957, Cat. N° 400 a.



42. *El puente de Waterloo*, 1899-1901

Monet viajó a Londres por primera vez en 1870. En 1899, 1900 y 1901 emprendería otros viajes a esta ciudad, que visitaría nuevamente en 1904. Como resultado de sus últimas estancias en la capital, entre 1899 (año en el que Monet realizó también los paisajes acuáticos de Giverny) y 1904 nació la famosa serie de cuadros del Támesis, en parte realizados en vivo y en parte pintados de memoria. Los cuadros del Támesis están pintados desde la habitación de Monet en el hotel Savoy, en la ribera izquierda. De febrero a abril de 1900 el artista retornó al hotel para concluir la serie iniciada en octubre de 1899. En su trabajo, Monet se ajustaba a un horario perfectamente estructurado: por la mañana pintaba los puentes del Támesis, bien el puente de Waterloo, situado a la izquierda, bien el puente Charing Cross, ubicado a la derecha; por la tarde el Parlamento desde el hospital de St. Thomas. En enero de 1901 regresó a Londres para continuar trabajando en los cuadros del Parlamento. Mientras esperaba a recibir sus cuadros inconclusos procedentes de la aduana, creó una nueva serie de pasteles que reproducen la vista sobre el río Támesis.

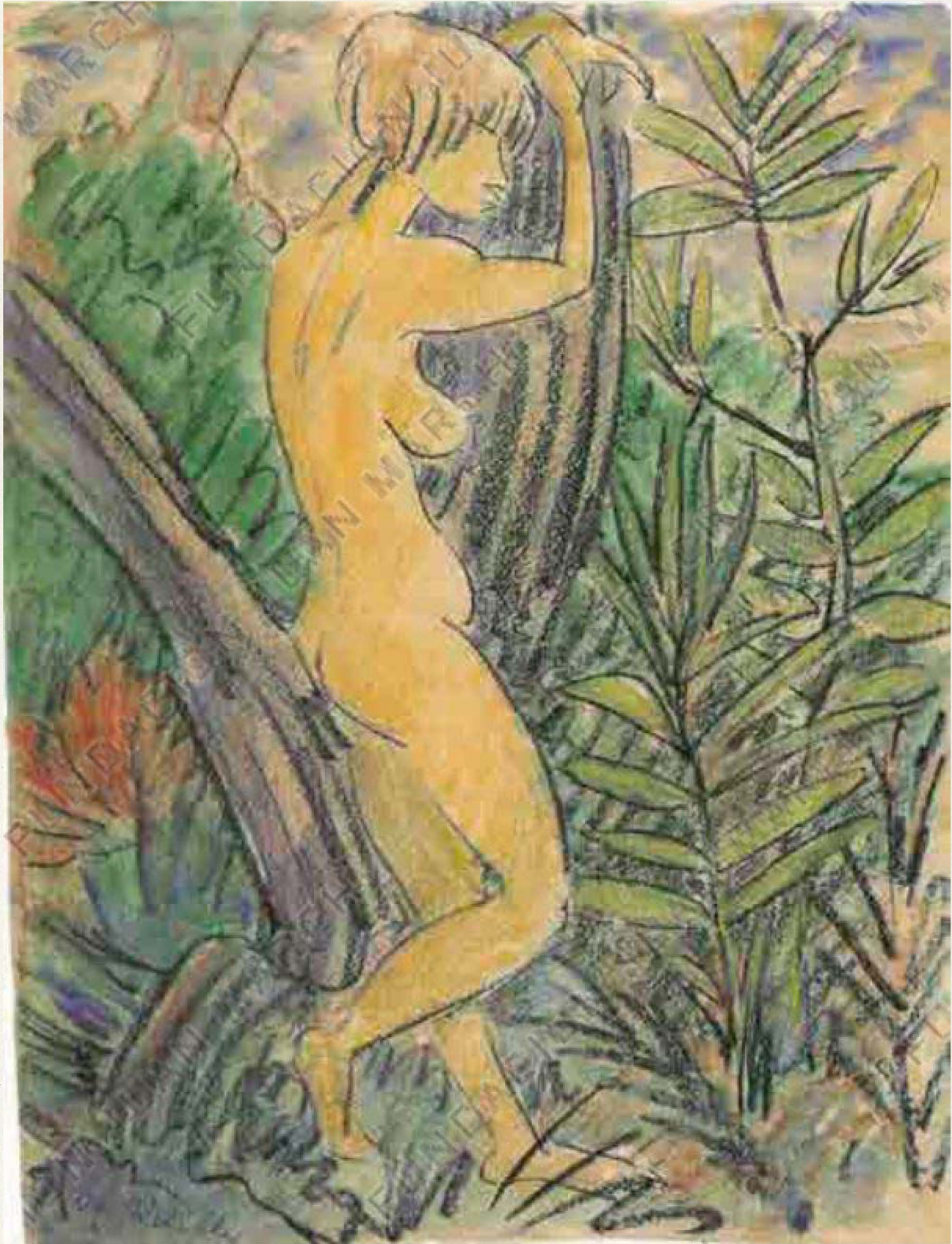
Su trabajo se veía entorpecido por la niebla de Londres, que al levantarse hacía surgir del vaho los motivos londinenses con todo su encanto, pero que también obligaba al artista a interrumpir su labor pictórica. En 1901 Monet escribía: "Ha vuelto la niebla, y yo permanezco en mi puesto sin perder la esperanza de que aclare de nuevo ... El día ha estado cambiando incesantemente. Me he plantado ante un lienzo, después ante otro, aunque al cabo de un rato he tenido que volver a apartarlo. Al final estaba al borde de un ataque de locura; realmente no sabía lo que hacía." Este pastel capta el ambiente nebuloso y fumífero con matices cromáticos claros de tonos plata, blancos, turquesas y azules. La forma en que la imagen de la ciudad se disuelve en sutiles armonías de colores recuerda a los posteriores paisajes de Turner. El ambiente se aproxima a cuanto relataría Geffroy con motivo de una visita que realizó a Monet. Geffroy describe la vista desde la habitación de hotel de Monet, ilustra la forma casi invisible que tiene el Támesis de discurrir entre la niebla, los puentes que se atisban a cierta distancia, el paso fantasmagórico de un barco: "Era un espectáculo grandioso, ceremonioso y triste, un abismo del que se elevaba un estruendo sordo. Te hacía pensar que todo se desvanecía y desaparecía en unas tinieblas grises, cuando de repente Monet volvió a echar mano a la paleta y el pincel. "Ha vuelto el sol", dijo. Él era el único que podía verlo en ese preciso instante. Nosotros, por más que mirásemos, no veíamos más que el vaho algodonoso y gris, algunas siluetas desvaídas, los puentes que parecían sostenerse en vilo sobre la nada, las nubes de vapor que se disipaban ágilmente, las modosas olas del Támesis reconocibles a poca distancia del hotel".



Otto Mueller Liebau 1874 - Breslau 1930

43. *Muchacha junto a un árbol*, c. 1924-1925

Otto Mueller elevó a tema central de su producción artística la libre representación del desnudo humano en la naturaleza, un tema capital de los artistas del grupo "Brücke". Mueller trató el tema del desnudo inmerso en el paisaje con numerosas variaciones, y también trabajó sobre la relación del hombre con la naturaleza. Casi siempre los desnudos son de figuras femeninas. No hay nada que altere su armonía con el entorno. Más bien cabría decir que cada uno de sus gestos es un síntoma de la armonía y del ser uno con la naturaleza. Este desnudo, apoyado pensativamente contra un árbol, es un ejemplo de ello. Los tensos contornos del cuerpo de la muchacha, conformado casi con cimbreantes arabescos, encajan con toda naturalidad entre las formas de plantas y árboles. En el gesto con que la muchacha toca el tronco puede rastrearse la nostalgia que atestigua el sentimiento humano de alienación, de sentirse perdido en el mundo. Otto Mueller ha dado a esta actitud una formulación llana con la que casa a la perfección el concepto clásico de "sencillez y grandeza" que después de 1900 (incluso con Käthe Kollwitz o Wilhelm Lehmbruck) adquirió en el arte alemán un nuevo significado por medio de la reflexión sobre cuestiones fundamentales de la vida y la interiorización libre de padecimiento.



44. *La muchacha enferma*, 1894

Edvard Munch (1863-1944) quería ser ingeniero, pero a la edad de diecisiete años sintió la vocación de pintor. Tras asistir poco tiempo a la escuela de dibujo de Christiana (posteriormente Kristiana, desde 1925: Oslo), en 1882 fundó junto con otros seis pintores un taller compartido en el centro, y pronto entró en contacto con el movimiento bohemio formado en torno a Hans Jaeger y Christian Krohg. Frits Taulow, un cuñado de Gauguin, financió en 1885 un viaje de Munch a París. A su regreso en invierno de 1885-86 pintó su cuadro *El niño enfermo*¹. Con esta obra rompió con el impresionismo y expresó por vez primera con estilo expresionista los “conflictos anímicos y vitales” que había vivido en su etapa bohemía: “Tenía que buscar una expresión que me conmoviera el ánimo.” *El niño enfermo* introduce en su obra el conjunto temático de los expresivos cuadros simbolistas que giran en torno a la enfermedad, la muerte y la melancolía.

Aproximadamente diez años después de haber creado el cuadro, Munch trasladó la misma representación a un aguafuerte que reproduce el mismo motivo invertido. La lámina, de 1894, fue uno de sus primeros trabajos gráficos.

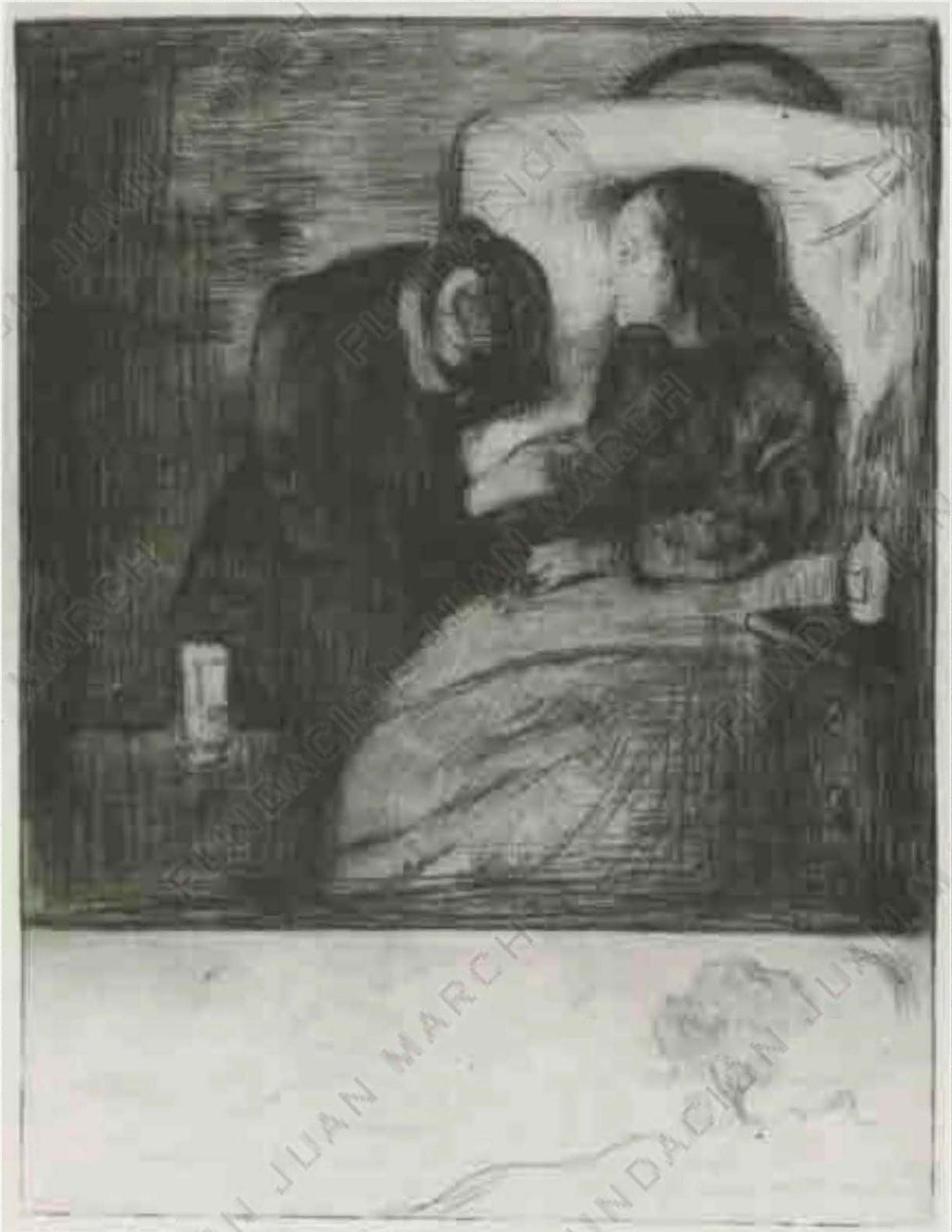
El niño enfermo está relacionado con la muerte de su hermana Sophie, quien falleció de tuberculosis en 1877 (a los quince años de edad), al igual que había ocurrido con la madre de Munch en 1868, que también había sucumbido a la misma enfermedad siendo aún joven (a la edad de treinta años). En el cuadro, una tía de Munch encarna la figura de la madre, mientras que el niño se inspiró en una muchacha de once años llamada Betzy Nielsen. Munch encontró a la muchacha un día que acompañó a su padre, médico de profesión, a visitar a un paciente. La afectación de la muchacha por el dolor de su hermano enfermo lo impresionó vivamente y evocó en su memoria las vivencias traumáticas del pasado.

La escena, vista de frente, involucra inmediatamente al observador. La postura encorvada de la madre expresa desesperación, angustia y preocupación; la expresión de la muchacha es exponente de la fatiga y la debilidad. La singular oscuridad que domina el espacio sólo se aclara en torno a la cabeza de la enferma. Y sin embargo, la luz acentúa aún más la palidez del rostro, que apenas destaca contra el tono claro del almohadón. La silueta del rostro sólo se insinúa delicadamente, intensificando la impresión de postración de la enferma. Ni figuras ni objetos tienen contornos claramente delimitados, que se desprenden sin nitidez de la estructura lineal del aguafuerte, en unas partes más densa y en otras más diluida. Las marcas del grabado al aguafuerte destacan especialmente gracias a la técnica de punta seca empleada. Munch pretendía con ello hacer palpable la intensidad de sentimientos, al igual que hiciera en el primer cuadro, que retocó con huellas de rayaduras. Los efectos de claroscuro que se generan constituyen en el grabado una correspondencia formal con el contenido emocional de la representación.

Al cuadro se agregó una sección en su parte inferior a modo de predela de un retablo. Con trazos delicados que guardan semejanza con las pruebas a la punta seca se insinúa aquí un paisaje que posiblemente simbolice la paulatina extinción de la vida de la muchacha señalada por la muerte, sus anhelos incumplidos y la inserción del destino humano en el contexto mayor del ciclo de la naturaleza.

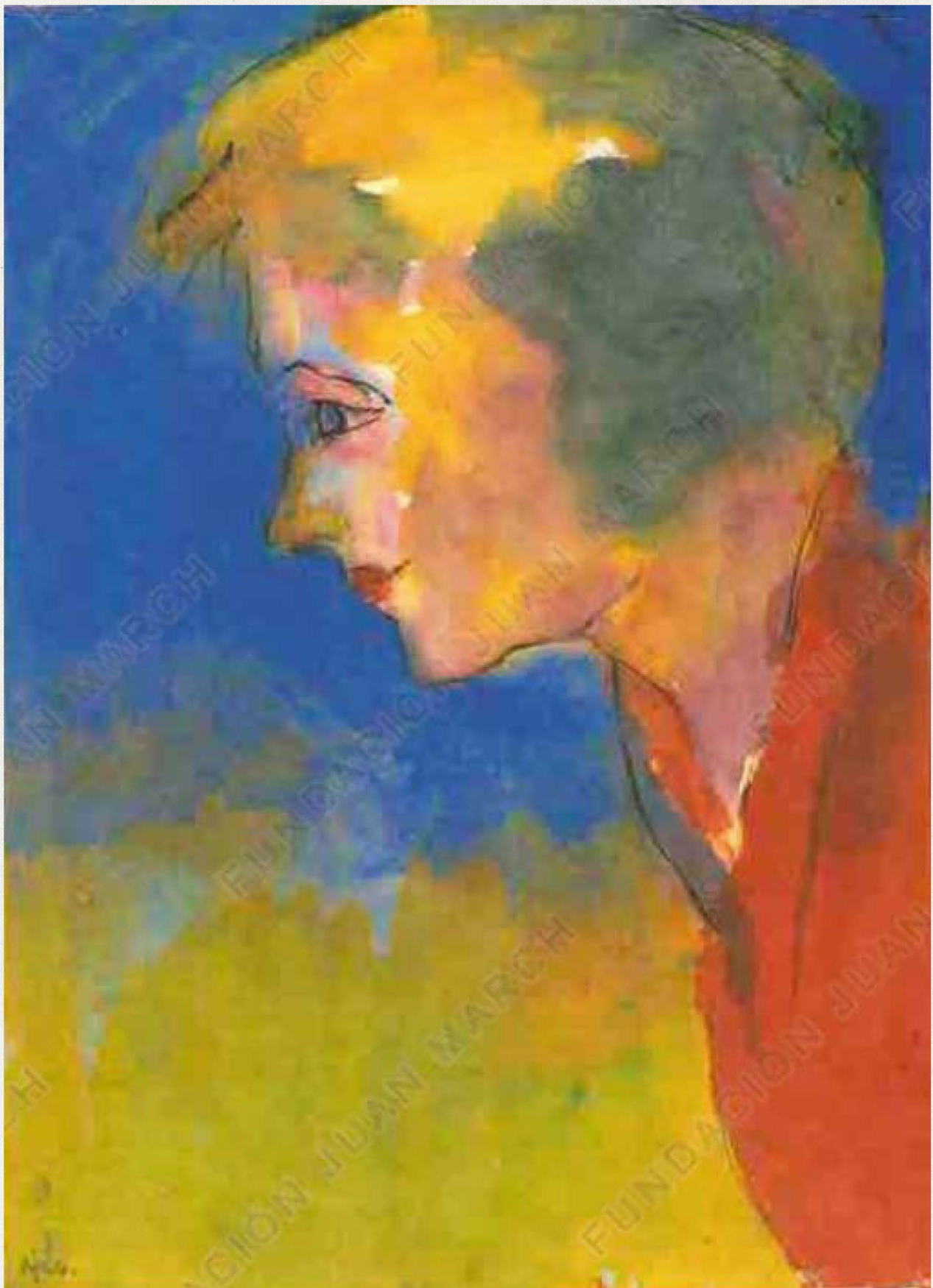
AB

¹ Cfr. Uwe M. Schneede: “Edvard Munch. El niño enfermo. Trabajo sobre el recuerdo”, Nördlingen 1984.



45. *Muchacha de perfil*, s.f.

El busto de una muchacha rubia que asoma de perfil por el ángulo inferior derecho del cuadro es atrapado por el azul brillante del fondo. En ese azul mágicamente luminoso que forma una unidad en torno a la cabeza se destacan los colores quebrados del rostro, que varían entre tonos amarillos y violetas y que entran en conflicto con el rojo incandescente del vestido. También mantienen la relación con el verde terreo de la sección inferior del cuadro. Los contornos pincelados en negro, en ocasiones aplicado posteriormente, otras cubiertos por los restantes colores, delimitan el busto frente al fondo, que insinúa el contexto de un paisaje. Este contexto forma una especie de lámina ante la que destacan, simbolizados por la fuerza expresiva de los colores, los más sutiles estados psíquicos.



46. *Mar al atardecer*, s.f.

Nolde se ocupó por vez primera del mar como tema en Copenhague. En 1901-1911 pintó una serie de 19 "mares otoñales". Hasta 1951 siguieron anualmente otras marinas, como constata Martin Urban; las representaciones de marinas en acuarela nacieron a partir de 1920-21.¹ En la presente obra se manifiesta ejemplarmente la concepción elemental de Nolde.

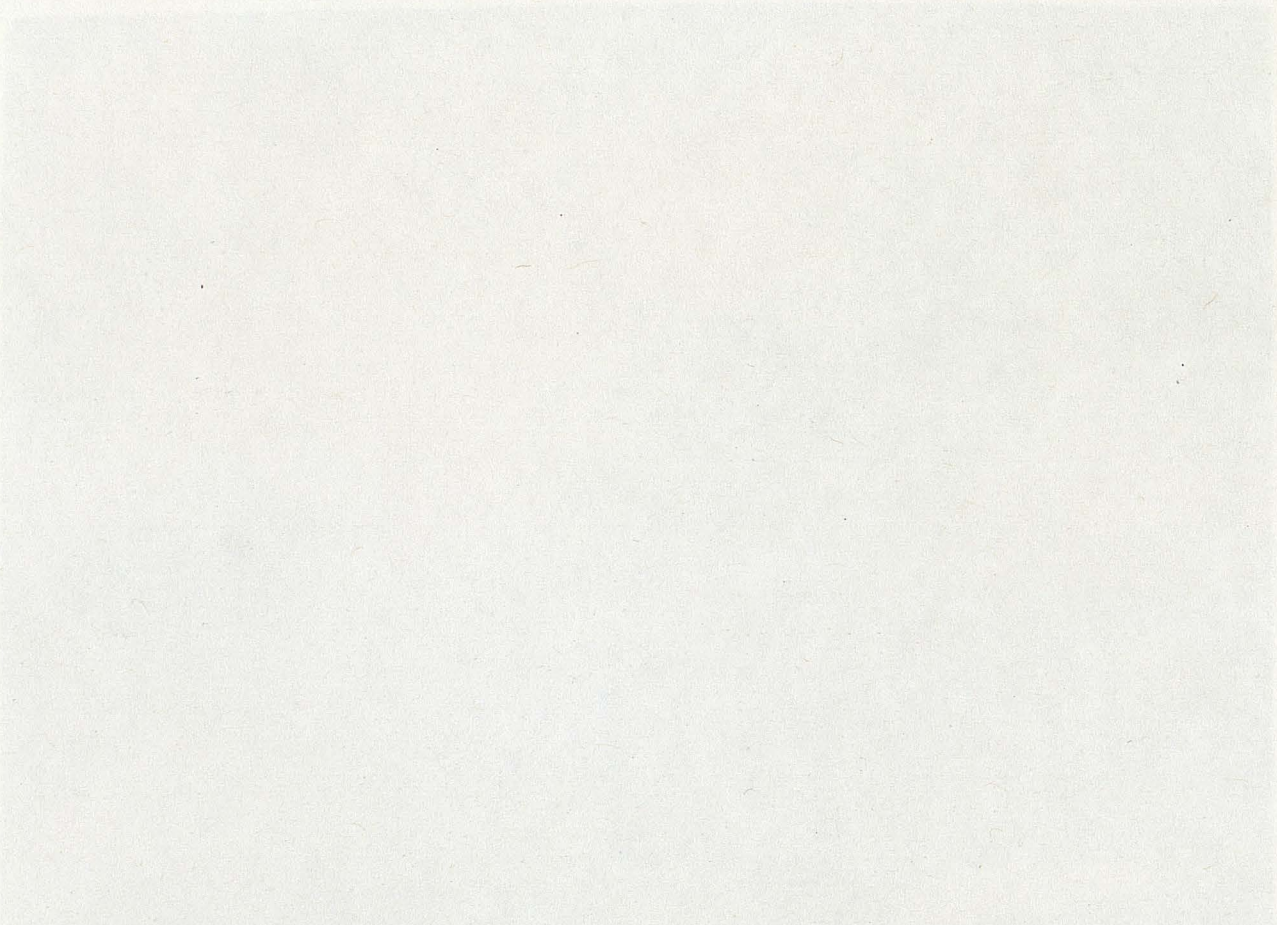
En el mar azul verdoso, incrustado por un cielo que refulge con tonos dorados y naranjas, se destacan como dos sombras contra el fondo los espectros sombríos de dos navíos que surcan las olas (centro y derecha del cuadro). Las oscuras nubes de humo que expulsan se mezclan con las nubes del cielo. Una oscura estela se arrastra por las mareas de color y luz que se entremezclan con grandes trazos y acaba fundiéndose con matices profundos en la ebriedad de su armonía de color. Los colores no encuentran obstáculos para entremezclarse y alcanzar una estética de máxima riqueza sensitiva.

AB

¹ Martin Urban en: "Emil Nolde, Catálogo de exposición", Württembergischer Kunstverein de Stuttgart y Fundación Seebüll Ada y Emil Nolde, 1987-88, p. 113.



47. *Paisaje de montaña*, s.f.



Desde principios de los años treinta, el amor que Nolde había desarrollado por las montañas en su época de St. Gallen le hizo retornar casi anualmente a Suiza. A Nolde le maravillaba “pintar donde podía, las montañas nevadas, la belleza de las nubes, los abetos expuestos a la climatología.”¹

Esta acuarela de un paisaje de montaña muestra su talento para crear una espacialidad visionaria a partir de dichos elementos. Salido de las montañas de tonos azules y verdes, en el tercio izquierdo del cuadro se yergue hacia el cielo verde-amarillo un enorme abeto que llega hasta el margen superior de la acuarela. La zona clara que atraviesa transversalmente el cuadro recuerda una franja de nubes que cruzara el valle. El empinado abeto imprime carácter al paisaje, señala el punto de vista del observador elevado sobre el valle, flotando entre montañas y nubes y su perspectiva sobre vastos espacios, y conserva un contexto realista dentro de la composición cromática que raya en la abstracción. Pero ante todo, el abeto constituye el único punto de referencia fijo en este espacio etéreo, nebuloso, acosado por los meteoros, que se abre a una vastedad irreal cósmica y romántica.

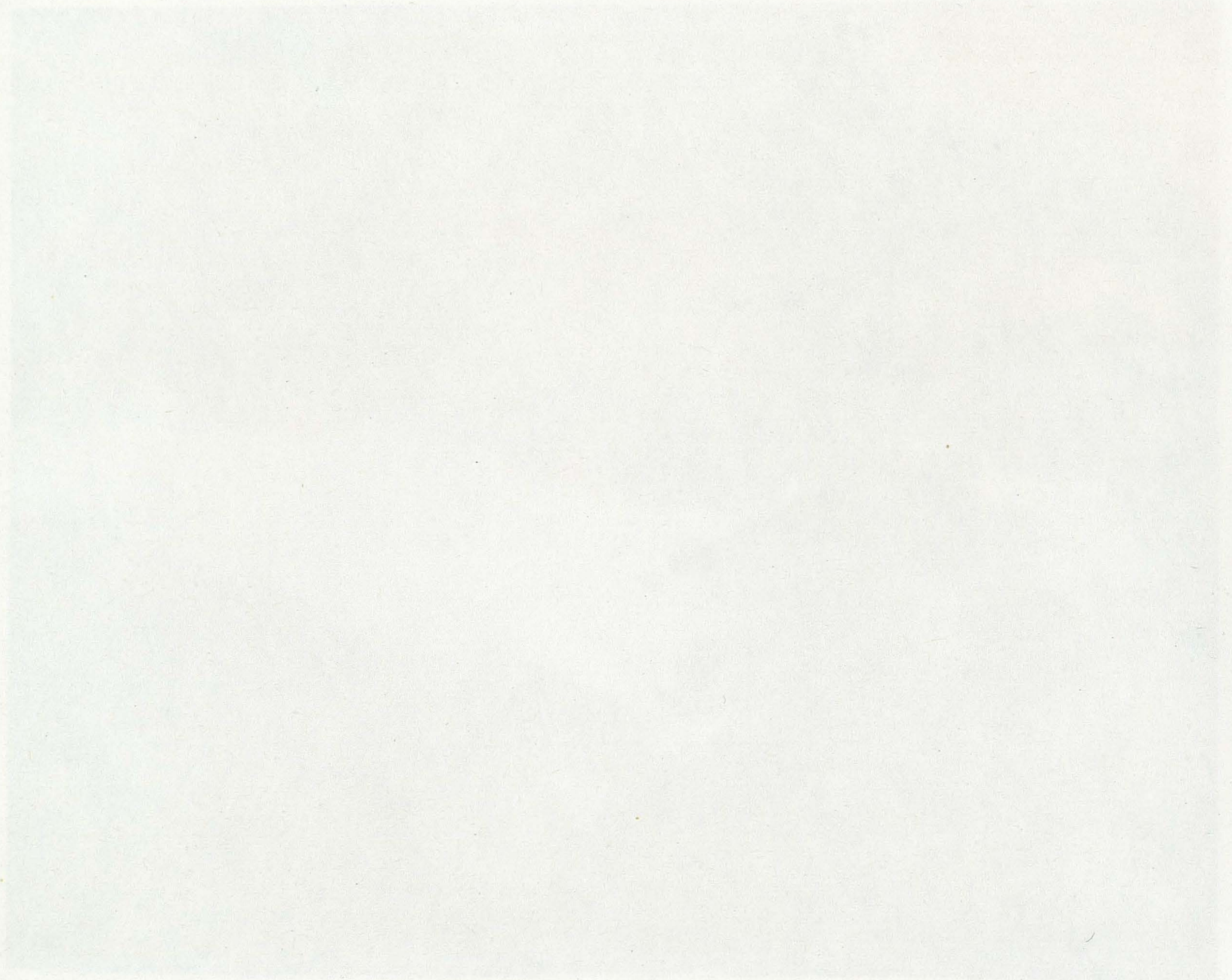
AB

¹ Emil Nolde: “Viajes - Suspensión de la proscripción” (1919-1946), Colonia 1967, p. 112.



Emil **Nolde** Nolde 1867 - Seebüll 1956

48. *Orquídeas*, s.f.



Las orquídeas constituyen el motivo de esta acuarela de tema floral. En el centro pueden reconocerse tres flores de *Cattleya*, la “reina de las orquídeas”; en el margen izquierdo hay representada otra especie de orquídea distinta.

AB



49. *Flores de verano, s.f.*

El arte de Nolde está marcado por un genio elemental que, alejado de las metrópolis de la civilización urbana, enraiza en el fondo de la naturaleza. Procedente de un ambiente campesino, Nolde se sentía un "hombre sencillo" familiarizado de por vida con las nubes y los ambientes de su región natal.

Con los primeros cuadros de flores pintados en Alsen de 1906 a 1908, Nolde descubrió el color como calidad expresiva independiente. A los óleos de flores siguieron las acuarelas de temas florales. En las casas que habitó en Alsen, Utenwarf y Seebüll hubo siempre jardines con flores. En Berlín visitaba el jardín botánico para estudiar plantas exóticas, tales como orquídeas y cactus en flor.

Las representaciones de flores creadas por Nolde se diferencian de los tradicionales bodegones florales en que en ellas queda salvaguardada la impresión de una causalidad natural. La disposición de las flores produce el efecto de que éstas crecieran en un jardín. Las zonas arcillosas del fondo traen la asociación con el cielo o el paisaje. En sus óleos y acuarelas Nolde trató de captar el sentimiento de conmoción que le transmitían el crecimiento y la naturaleza caduca de las plantas: "Los colores de las flores me atraían irresistiblemente, y casi de inmediato me ponía a pintar. Nacieron así mis primeros cuadros de jardines. Amaba los vistosos colores de las flores y su pureza. Amaba las flores con su sino: brotando, floreciendo, luminosas, incandescentes, portadoras de felicidad, inclinándose, marchitándose, terminando arrojadas a la fosa."¹ Con colores luminosos e inflamados, Nolde confirió expresión a la vida silenciosa de alegre colorido de las plantas; en este caso pintó flores de verano que podrían crecer en un macizo cualquiera.

Esta acuarela se tituló originalmente *Dedalera*, puesto que se suponía que las flores de la rama central eran dedaleras y las que aparecen a la derecha azucenas de fuego. Pero tras un estudio botánico más preciso, esta hipótesis resultó ser errónea. Si bien es cierto que no es posible determinar con certeza la especie representada, la del medio se trata presumiblemente de la flor del mímulo. La flor del margen izquierdo podría ser una *Rudbeckia*.

AB

¹ Emil Nolde: "Años de lucha (1902-1914)". Berlín 1934, Flensburg 1968 (2ª edición ampliada), p. 95.



50. *Los pobres*, 1903

“Picasso es incuestionablemente el más grande dibujante de nuestro siglo, y su obra, que goza de toda la sutilidad imaginable, puede equipararse a la de los mayores maestros del dibujo manual.” Con estas palabras comienza Werner Spies, un gran conocedor e investigador de Picasso, el ensayo que redactó sobre este gran español y dibujante con motivo de una exposición de sus dibujos, pasteles y acuarelas realizada en 1986.¹

A principios de siglo Picasso es el “pintor baudelariano de la vida moderna”. Sus temas son las prostitutas, las opiniones de la calle, los interiores, los trabajadores, los mendigos, los niños enfermos... En suma, las existencias marginales de la sociedad.

En las representaciones del “período azul” al que pertenece *Los pobres*, estos temas se radicalizan. Al mismo tiempo se retraen los elementos narrativos y se reduce la selección de temas, que se recompone en expresivos topos. La captación del momento desaparece en favor de los gestos expresivos. “Aparecen fórmulas de apasionamiento que no están tomadas ya de la observación directa de la naturaleza. Picasso estiliza las posturas, alarga las figuras y les da una expresión apática y pasiva...”

En el “período azul” predomina una expresión “gótica”, melancólica, abatida (Werner Spies).

En este período Picasso ejemplifica el sufrimiento, la soledad y la desesperación en el tema de la familia. En 1901 y 1902 la familia se agrupa en torno a la madre; en 1903 se agrega la figura del padre, que sin embargo no está presente en el dibujo a la aguada titulado *Los pobres*. Una de las variaciones más conocidas es el cuadro *Pobres en la playa* (1903, National Gallery de Washington). En contraposición al cuadro, en el que el motivo se inserta en una escena de playa, en el dibujo se halla ausente todo momento narrativo. El ambiente y la fuerza expresiva de la lámina parten exclusivamente del lenguaje gestual y formal de las figuras. En busca de amparo recíproco, madre e hijos se hallan tan arrimados que apenas pueden distinguirse sus cuerpos individuales. Las direcciones divergentes a que apuntan las miradas, el ligero encogimiento de espaldas de la madre, con la cabeza hundida y ladeada, y la persistente inmovilidad del grupo expresan desorientación, apatía y resignación. Los rayados densos y largos, las líneas parcialmente quebradas y las sombras oscuras envuelven la situación física y espiritual de estos seres humanos, su penuria material y su desgarramiento interno.

BR

¹ Werner Spies: “Picasso el dibujante”, en: Werner Spies, “Picasso. Pasteles, dibujos, acuarelas”, Stuttgart 1986 (Catálogo de la exposición, Tubinga y Düsseldorf 1986), p. 11.



51. *Salomé*, 1905

En 1958 Eduard von der Heydt, quien prefería claramente el arte figurativo al abstracto, explicó retrospectivamente ante Werner von Rheinbaben la adquisición de este grabado con las siguientes palabras: "Debido a sus grandes dotes para el color y la línea, algunos artistas logran hacer algo interesante incluso a partir de cuadros abstractos, puesto que a través del color y la forma también dicen algo a un lego en la materia. Así ocurre, por ejemplo, en Picasso. Pero en su caso no podemos olvidar que él es capaz de crear pinturas y dibujos concretos, tal como hiciera especialmente en su época de juventud. Quiero aludir a su *Baile de Salomé*, representado de manera completamente naturalista. El grabado puede entenderse de inmediato aunque no llevara título. Una vez colgué un ejemplar del mismo en Monte Verità y se lo mostré a Richard Strauss. Quedó entusiasmado, pues también él había compuesto una ópera titulada *Salomé*. Cuando me preguntó quién era el artista y le cité el nombre de Picasso, me miró atónito y explotó en imprecaciones del más puro estilo bávaro... que si era un pintor horroroso, y que no comprendía cómo podía haber pintado algo tan hermoso. Este *Baile de Salomé*, quien, desnuda tras desprenderse de sus velos, besa la cabeza destroncada de San Juan Bautista, es bien significativo del talante y de la transformación que sufre el arte actual. Una vez, el conocido pintor berlinés Liebermann me dijo: 'No importa lo que se pinte, sino que esté bien pintado. Un montón de excrementos puede pintarse igual de bien que una madonna'.¹

BR

¹ Eduard von der Heydt, en: Eduard von der Heydt / Werner von Rheinbaben: "En el Monte Verità. Recuerdos e ideas sobre el hombre, el arte y la política". Zúrich 1958, pp. 57-58.



52. *Tipos populares españoles*, c. 1905-1906

Esta lámina de Picasso con tipos populares españoles muestra diferentes caracteres campesinos reunidos sin intención aparente. Los trajes y las poses muestran figuras típicas del folclore y la tradición: a la izquierda y derecha del viejo campesino marcado por la vida situado en el centro de la lámina se encuentran, respectivamente, un mozalbete y una mujer joven mirándose frente a frente. Las figuras, de edad, sexo y condición diferentes, se hallan colocadas sobre la lámina sin relación entre sí, como si fueran estudios individuales. Sin embargo, a partir de la confrontación de sus posiciones se entabla un diálogo silencioso y sin ceremonias a través del cual los motivos individuales conforman un auténtico cuadro de la realidad. El perfil de la campesina, realizado a pluma, se repite como estudio fisionómico en el ángulo inferior derecho, esta vez pintado con pincel. La representación de una pareja de campesinos bailando añade una escena folclórica a las figuras individuales estáticas.

La proximidad a la vida real no emana sólo de los motivos; de ella participa también la manera de dibujar de Picasso. El artista expresó el temperamento y el porte de las personas con una línea cuya ejecución se restringe a lo esencial. El interior de las figuras sólo está dibujado donde es necesario para la descripción. Picasso empleó acuarelas para insinuar en el dibujo la corporalidad y el colorido localista. Unas pocas manchas desvaídas de acuarela y alguna gota de aguada crean un espacio atmosférico en torno a las figuras.

Por cuanto respecta al estilo y a los motivos, la lámina se encuadra en el contexto de cierto número de estudios de género sobre la vida campesina española en los que el artista, estimulado por su estancia en España en 1903-1904, fijó sus impresiones de los usos de estas gentes.

Estilísticamente, la obra de Picasso de esta época está determinada por el paso del "período azul" al "período rosa". A las representaciones de pobres y gentes miserables siguieron otras de la vida del circo y los artistas callejeros. Mientras que en su pintura Picasso logró distanciarse conscientemente de la naturaleza por medio de la estilización con la finalidad de potenciar la expresión, en el dibujo mantuvo la referencia de la realidad. De esta forma el dibujo nos informa del punto de partida de su actividad gráfica.

Un elemento característico de la intensidad vital de su arte es la presencia conjunta de diferentes ambientes: el dorso de la lámina incluye más esbozos figurativos, entre los que se encuentran algunas escenas inspiradas en el teatro, reflejo de su involucración con la vida parisina tras su regreso de España.



53. *La ofrenda*, 1908

En 1907 Picasso crea su obra maestra del cubismo, *Las señoritas de Avignon*. El artista, que trabaja con una agilidad casi demoníaca, se ata sus propios grilletes con el cubismo liberando nuevas energías.

Se obliga a sí mismo a renunciar al virtuosismo en favor de un arte que, al menos en 1908-1909, debe considerarse una ocultación intencionada de su especial talento: la narración gráfica. Le sirven de paradigma las esculturas africanas; Picasso se compromete con una concepción cubista, una invención de la imagen que se limita a lo esencial de la pintura. Los años cubistas se distinguen de todos los demás períodos del currículo de Picasso por el hecho de que en ellos no existe ningún tipo de lenguaje gráfico narrativo. En *La ofrenda* un hombre entrega un ramo de flores a una mujer; los cuerpos han perdido su cualidad orgánica, sus contornos están quebrados, cubistas y angulosos. A su lado no queda espacio libre. En el cuadro predomina lo estructural. Cuando el cubismo comenzó a desarrollarse en 1908, Picasso ya dominaba con maestría cinco estilos diferentes y era un célebre representante de la vanguardia. Disponía ya de un mercado establecido, sobre todo con su galerista Kahnweiler, que también representó a Braque. Kahnweiler consideraba a ambos "los primeros y más grandes cubistas. En la evolución de este nuevo arte, los méritos de ambos están estrechamente entrelazados". Wilhelm Uhde describe al Picasso de aquella época como "sombrio, excesivo y revolucionario".



54. *Perfil de mujer en arco ojival, s.f.*

En este pastel indatado de Redon puede verse un perfil de mujer que emerge como una figura onírica enmarcada en un arco ojival. ¿Estamos mirando un espejo? El busto, inclinado pensativamente, se desvanece espectralmente en suaves transiciones en su propia esfera, tras un marco negro intensamente contrastado que hace destacar la figura como si fuera un “cuadro dentro de un cuadro”. Su actitud recuerda las pinturas de las vasijas griegas. “Un contorno nítido separa el perfil del azul profundo del fondo, que encuentra su eco complementario en la luminosidad del naranja; al lado resplandece el vestido junto con las flores que lo rodean. Todo parece ingrátido, y cuanto tiene una naturaleza más material da la sensación de estar condensado en medio de una transparencia sensible”.¹

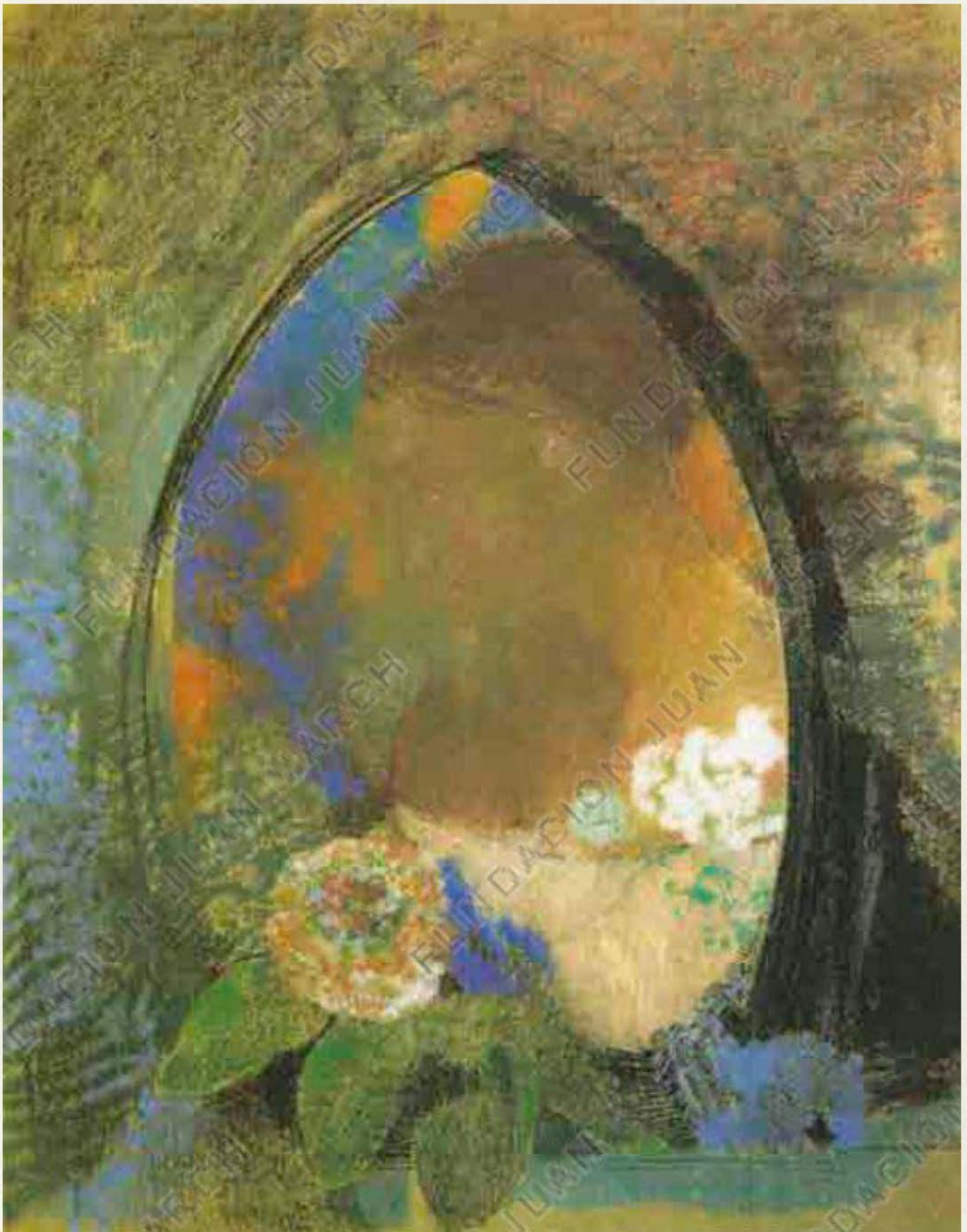
La pintura con pastel permitió a Redon difuminar los colores en transiciones de suprema delicadeza que producen el efecto de una sucesión musical de sonidos cromáticos. El propio Redon relata sus estrechas vinculaciones con la música y se autocalificó de “peintre symphoniste”, pintor compositor.

El artista se refería a su obra con los adjetivos “expresiva”, “sugestiva” e “indeterminada”. Parte de su intención figurativa consistía en mantener sus cuadros abiertos a la interpretación. Más que reconocer intelectualmente, el observador debía “sentir”. En su diario escribió: “Todos los errores sobre mí que la crítica se permitió cometer al principio consistieron en soslayar el hecho de que no está permitido definir, comprender, delimitar ni precisar nada, puesto que todo cuanto es realmente nuevo (incluido lo hermoso) lleva consigo, intrínsecamente, su significado.” El pastel que podemos apreciar aquí presenta gran similitud con el pastel titulado *Homenaje a Schumann* (hacia 1904), del Art Institute de Chicago. Redon, que expuso la lámina en 1906 en la galería Durand-Ruel de París, lo describió con estas palabras: “Esta obra que tanto me gusta no me parece que corresponda a las dimensiones y el valor de aquel gran nombre. Entre nosotros siempre habrá un dibujo que realicé cuando estaba leyendo la biografía de este apreciadísimo músico”.²

BR

¹ Heinz Günter Wachtmann, en: Catálogo “De Marées a Picasso”, Ascona/Berna 1986.

² Redon, citado de: Catálogo “Odilon Redon 1840-1916”, Chicago 1994, p. 265.



Auguste Rodin París 1840 - Meudon 1917

55. *Desnudo yacente de mujer, s.f.*

Esta lámina pertenece a la serie tardía de dibujos de desnudos con modelo femenino realizada entre 1897 y 1916. A diferencia de los estudios que acompañan su obra plástica, los dibujos acuarelados constituyen obras autónomas que se distinguen asimismo de los dibujos de desnudo anteriores inspirados en modelos literarios.

Para los estudios libres de desnudo de su etapa de madurez, Rodin dejaba que las modelos desnudas se desarrollaran libremente por el taller. El artista captaba sus fluidos movimientos trazando unos pocos contornos con el lápiz, como si tomara notas taquigráficas. Siempre captaba nuevas variantes de distintas posturas de la modelo caminando, arrodillada, en cuclillas, estirándose, vistiéndose o desvistiéndose, y sobre todo tumbada o reposando, o cómodamente recostada. Realizaba bocetos de cualquier postura corporal (tanto natural como casual) que quepa imaginar. A menudo ejecutaba los trabajos despreocupadamente sobre rectificaciones, sobre "dibujos incorrectos", o incluso sobre deformaciones. Al mantener las líneas anteriores logra aumentar la viveza de la silueta en movimiento. Las múltiples variaciones de los contornos dan volumen al cuerpo, hacen que el modelo "respire".

J. Kirk T. Varnedoe ha llamado la atención sobre el hecho de que el característico estilo de dibujo de la obra de madurez de Rodin se vio facilitado, entre otros factores, por la situación económica acomodada del artista, quien podía permitirse pagar varios modelos simultáneamente.

Hacia 1900 y con posterioridad a dicha fecha cultivó la acuarela en tonos claros y suaves, con lo cual proporcionaba a sus trabajos un delicado brillo. Siempre aplicaba los colores humedecidos sobre soporte mojado.

Este *Desnudo yacente de mujer*, que ocupa diagonalmente toda la lámina, seduce por la tensión creada entre la composición virtuosa y la sensación simultánea de espontaneidad, casualidad y naturalidad. El enfoque cenital involucra al observador en el tema del cuadro, lo convierte en observador de una escena íntima, y el carácter develador de la mirada se contrapone a la ocultación del rostro de la modelo. Se transmite una "inocencia" completamente natural. A pesar de la alta dosis de sensualidad, la desnudez no se convierte en pose de seducción. Para Rodin, centrarse en el cuerpo femenino era expresión sensual de la fuerza vital, de la fertilidad y la vitalidad.



El verano de 1925 Rohlf s viajó a Bad Salzungen para tomar una cura. Inmediatamente después permaneció varias semanas en la localidad báltica de Misdroy, estancia que repetiría en 1926. Resulta evidente que la *Orilla del mar* es la orilla del mar Báltico, y que nació en este período de su creación artística. Estilísticamente, la lámina presenta claros paralelismos con otras marinas de la etapa de Misdroy. En ella no puede pasarse por alto el intenso valor propio que adquiere el color, que ya se había anunciado antes de 1920. En el cuadro el espacio es definido sólo por el valor espacial de los colores: el primer plano y el fondo se interpenetran. El empleo de vigorosos tonos azules y marrones aplicados con pincel grueso producen un "aplanamiento" del cuadro "que disuelve lo corpóreo en favor de la integración en la estructura pictórica. La impresión cromática global da fuerza y vitalidad al lienzo. Al igual que en los trabajos de Erfurt, aquí la realidad se convierte en jeroglífico expresivo que mantiene la referencia a la forma y la composición. La naturaleza es ya sólo motivo; el ritmo del color se convierte en portador de la expresión. Para Rohlf s, la transformación en una forma objetivizada que elimine cualquier realismo del detalle era más importante que reproducir la realidad".¹

Tal como ha expuesto Paul Vogt, Rohlf s también ve el paisaje como obra de arte "pura", como patrón cromático en movimiento cuya importancia no se sitúa en la proximidad al objeto, sino en la calidad independiente del cuadro. "Por tanto, de la fuerza de sugestión de los matices nace una imagen del tema que continúa estando próxima a la naturaleza y que, sin embargo, es en último término irreal; una experiencia visual en un sentido gráfico superior, como parábola de la creación".²

Las características estilísticas expuestas ya se anuncian en los cuadros de paisajes de su período de Baviera (1920 y 1921).

BR

¹ Hubertus Froning: "De la realidad exterior a la imagen interna. Sobre las acuarelas y témperas de Christian Rohlf s", en Catálogo "Christian Rohlf s", Kunstverein Braunschweig 1994, pp. 14-15.

² Paul Vogt: "Acuarelas", en: Catálogo "Christian Rohlf s. Trabajos sobre papel". Recklinghausen 1988 (Museo Folkwang, Essen / Museo Karl Ernst Osthaus, Hagen 1988), pp. 52-53.



57. *Fisalia*, s.f.

La representación de capullos en flor como quintaesencia de la belleza de la naturaleza fascinó a Rohlf desde su período de Weimar. Sin embargo, Rohlf no se convertiría en un “pintor de flores” en el sentido estricto de la palabra hasta después de la primera guerra mundial, casi a los setenta años de edad. Después de que durante la guerra se sintiera absolutamente incapacitado para su trabajo creativo debido a los “abrumadores acontecimientos de la época” (palabras de Rohlf, quien en aquellos años trataba en sus cuadros fundamentalmente temas bíblicos), el redescubrimiento de la belleza sensual y lírica de la naturaleza en la imagen de la flor significó la superación de los años oscuros. La flor se convirtió en símbolo de optimismo y confianza renovados.

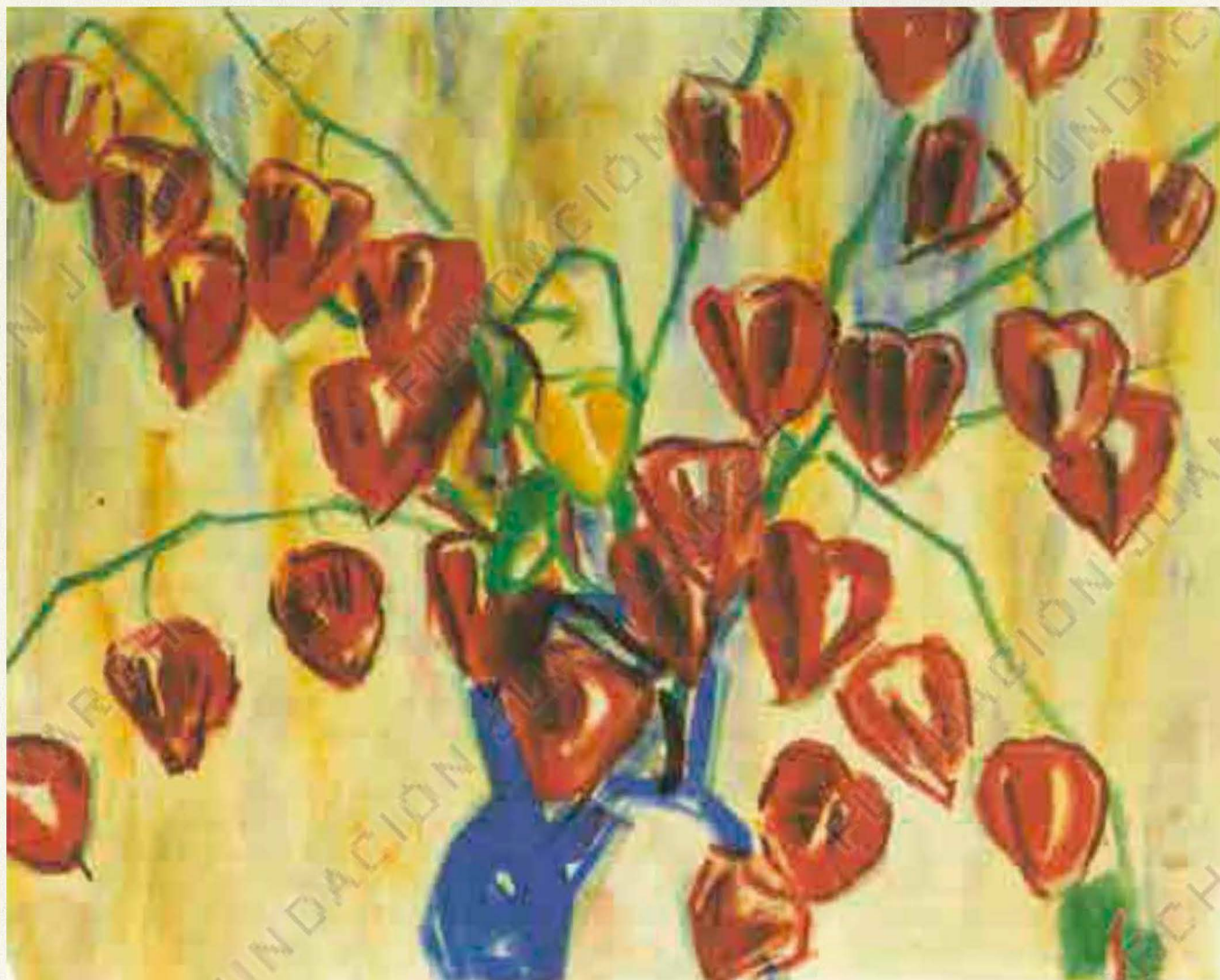
Rohlf prefería representar flores aisladas antes que parques florales, floridos jardines o bodegones con flores. Esta constrictión al detalle le ofreció la posibilidad ideal de “transferir modélicamente las formas de la naturaleza a formas artísticas independientes y crear así caracteres florales fáciles de retener con la vista, que podían satisfacer la voluntad moderna de abstracción estética tanto como la de expresividad innovadora en lo emocional e incluso en lo simbólico”.¹ Entre 1918 y 1919, Rohlf comenzó a pensar exclusivamente en color y a crear a partir del mismo. Definitivamente el color había dejado de ser un medio para expresar o insinuar lo concreto para convertirse en una fuerza soberana e independiente. A partir de ese momento el color superó con mucho en atrevimiento de aplicación y en intensidad de matiz a todo cuanto había surgido anteriormente. El rojo brillante de las “Fisalias” y el azul intenso del florero ejemplifican magistralmente esta evolución.

Para representar flores Rohlf prefería la técnica de la acuarela, que en el conjunto de su obra no sólo tiene carta de igual naturaleza que sus óleos, sino que incluso los supera en muchos casos. Esta técnica pictórica íntima era “en sus ojos más idónea que cualquier otra para poner de manifiesto su visión personal de la belleza de la existencia visible... Se impuso como tarea reflejar la creación natural con los medios del artista. Rohlf reprodujo artísticamente el carácter natural caduco como si fuera perenne. Remedando a la naturaleza, Rohlf introdujo su ordenamiento artístico en todo aquello que la naturaleza había creado y dispuesto de forma aparentemente casual...”.²

BR

¹ Friedrich Gross: “Belleza `perecedera´. La vida de las flores desde la forma cromática de Christian Rohlf”, en: Catálogo “Christian Rohlf”, ed. por Reinhold Happel, Kunstverein Braunschweig 1993, p. 23.

² Paul Vogt: “Acuarelas”, en: Catálogo “Christian Rohlf. Trabajos sobre papel”. Recklinghausen 1988 (Museo Folkwang, Essen / Museo Karl Ernst Osthaus, Hagen 1988), p. 47.



Kurt Schwitters Hannover 1887 - Ambleside 1948

58. *Caesar equus consilium*, 1922

En el invierno de 1918-1919, Kurt Schwitters (1887-1948), natural de Hannover, creó su primer *Merzbild*, en el que manipuló diversos materiales cotidianos (alambres, cordones, trozos de papel y de cartón con letras o vacíos) y los conjuntó para formar un ensamblaje. El radicalismo que se manifestaba en el mismo lo explicó como reacción a la guerra y a la revolución: "Abandoné mi puesto de trabajo sin rescindir el contrato y me fui sin más. Ahora empezaba la auténtica efervescencia. Me sentía libre y tenía que proclamar mi júbilo al mundo. Por economía utilicé lo que encontré a mano; a fin de cuentas éramos un país depauperado. Gritar, también puede gritarse a través de las inmundicias, y eso hice cuando encolaba y clavaba objetos." Sin embargo, su actitud fue más allá de la protesta del movimiento dadaísta, con el que Schwitters estaba estrechamente unido a través de su amistad con Tristan Tzara, Hans Arp, Raoul Hausmann y Hannah Höch, al incorporar a su obra artística la esperanza de levantar un nuevo orden a partir de los escombros del viejo mundo desmoronado.

En la composición del *Merzbild* (en paradero desconocido) aparecía claramente legible la sílaba "merz" del recorte de un anuncio de periódico del Kommerz-und Privatbank. A partir de entonces Schwitters empleó la palabra "merz" para denominar una gran parte de su producción artística. Según expuso Schwitters: "En la Merzmalerei, la tapa de una caja, el naipe o el recorte de periódico se convierte en superficie; el cordel, la pincelada o el papel aceitado, en línea; la tela de alambre o el retoque, en veladura; la guata, en pastosidad." Los grandes ensamblajes, los *Merzbilder*, encontraron su correspondencia en el pequeño formato de los dibujos *Merzzeichnungen* o *collages*. Schwitters también extendió a otros ámbitos del arte, en concreto a la poesía y la arquitectura, el concepto de "merz". En sus poemas "merz" empleó los más diversos materiales lingüísticos, lugares comunes, clichés idiomáticos, aforismos, eslóganes publicitarios, fragmentos de textos extraídos de recortes de periódico e incluso citas literarias. El propio sonido absurdo del título de este trabajo podría tener el mismo trasfondo. Desde 1923 Schwitters levantó en su taller la *Merzbau*, una escultura espacial abstracto-constructivista que proliferaba irrealmente y que para él encarnaba la idea de su obra vital.

Bajo el influjo del movimiento De Stijl y de la teoría del constructivismo ruso, Schwitters consumó un cambio de estilo en 1922: las formas fragmentadas de sus primeros *collages* fueron relevadas por ordenaciones superficiales transparentes dispuestas horizontal y verticalmente. Para ello, Schwitters siguió una idea difundida por Málevich y El Lissitzky: el arte debía contraponer a los tumultos de la época el espíritu sosegado, la claridad, la pureza y la sencillez. El presente trabajo, que aúna lo lúdico y lo constructivista, es sintomático del cambio operado en la obra de Schwitters.

En la obra se juntan pedazos con forma geométrica de fragmentos de objetos para formar un *collage*: papeles lisos y rugosos, mates y brillantes, tintados o entreverados de hebras; papeles con decoración floral o cualquier ornamento y papeles impresos con textos en diferentes tipos de letra. A un patrón troquelado en papel se contraponen la textura de un tejido de algodón traslúcido con pintura decorativa. Bordes parcialmente desgarrados y orillos desflecados acentúan el carácter fragmentario; los colores parcialmente desvanecidos, el desgaste de las cosas. Extraídos de su contexto original son restos y desperdicios sin importancia ni mensaje por sí mismos. Schwitters reconoció en ellos un material gráfico del que podía disponerse libremente y que aportaba a la obra de arte sus propias cualidades como material y, por tanto, una relación directa con la realidad. Las superficies de material tropiezan entre sí, se solapan o superponen formando un nuevo contexto de formas y sentidos al que todos los elementos contribuyen por igual, cada uno con sus propiedades. Sus efectos de forma, color y material reciben nuevos valores poéticos. De modo que cada *collage* de Schwitters conforma un pequeño mundo cerrado en sí mismo, un cosmos lleno de ideas utópicas.



My 375
Caesar equus consilium.

H. Schmitters. 1922.

59. *La capucha*, c. 1881

Junto con Cézanne, van Gogh y Gauguin, Georges Pierre Seurat (1859-1891) se cuenta entre los padres del arte moderno, aquellos que en palabras de Werner Hofmann "han elaborado los principios formales e intelectuales del arte de nuestro siglo".

Los dibujos de Seurat no van a la zaga de sus pinturas. Matisse, Braque y Schlemmer los apreciaron sobremanera. Seurat es autor de unos 500 dibujos, los más importantes de los cuales (aproximadamente la mitad de ellos) vieron la luz entre 1881 y 1891.

Al igual que Cézanne, Seurat debe su celebridad ante todo a los artistas y literatos. Influyó en Klee, Meyer-Amden, Lehmbrock y Schlemmer.

Con apenas veinte años cumplidos, Seurat creó en sólo tres años la mayoría de sus dibujos de figuras y paisajes, casi siempre personas anónimas estáticas en las calles, los parques o los cafés. La figura, casi siempre de espaldas y ensimismada, permanece sin contacto con el observador. El ensimismamiento incorpóreo y monocromo del dibujo, que permanece transparente y no busca nunca el motivo en la presencia gráfica, permitió a Seurat realizar mejor sus ideas que la pintura. Los contornos tocan sólo ligeramente el objeto, se diluyen, y es una concentración del sombreado de rayas la que denota la materia. La lámina se configura mediante diversas graduaciones de grises, en parte de estructura paralela uniforme; esporádicamente también hay líneas que describen un movimiento circular o en remolino. De manera que el dibujo, antes que cualquier referencia a objetos, muestra claridad y oscuridad; su contraste se ve aumentado al máximo; la claridad del papel que queda libre se contraponen al tono oscuro de la figuración. Las cosas se convierten en fenómenos apenas reconocibles. La silueta está plantada como un muro delante de la vista y la bloquea. Detrás se oculta la claridad.

En 1878 Seurat ingresa en la Escuela de Bellas Artes. En 1879-80 presta su servicio militar en Brest. Pinta motivos de la vida cotidiana, para lo cual elabora para sí un sistema formal que se ve poco obligado con el objeto, que lo captura y circunscribe sólo someramente. Cada vez deja más que se interrumpan los contornos, y emplea rayados que sobresalen de los objetos. Surge así una vibrante sucesión fluctuante de pasajes de fibras discontinuas. Apenas cabe discernir líneas concretas, pues éstas se retraen cada vez más hasta disolverse casi por completo. La barra Conté que Seurat emplea para estos dibujos deja sobre el papel puntos opacos de negrura como la de una tiza grasa y blanda.

Todo en esta lámina...: la postura erguida, vertical y aislada de una mujer con capucha, con los brazos pegados al cuerpo y las manos enfundadas en los bolsillos; la perspectiva dorsal rígida, la insinuación de una falda larga con una chaqueta de tres cuartos encima que cobra más claridad al ensancharse ligeramente en las caderas; el triángulo invertido de la capucha, la corona a manera de boa al inicio del cuello, el gorro que reposa sobre la cabeza..., todo queda apenas insinuado con gruesos rayados.



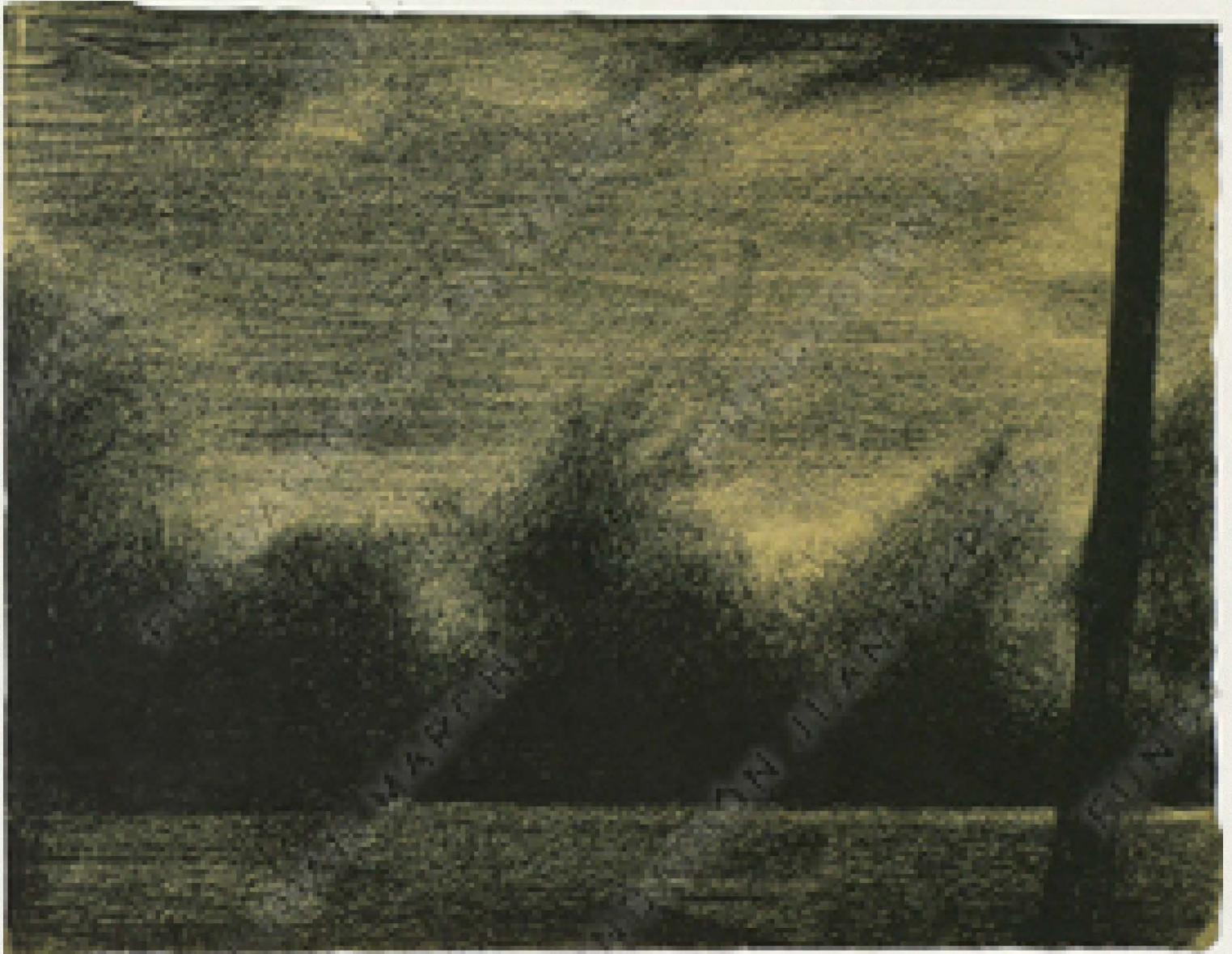
60. *Linde del bosque*, c. 1883

En 1883, momento en el que nació este paisaje, Seurat expuso por primera vez un dibujo figurativo en la sala pública de exposiciones.

Una oscuridad crepuscular cubre completamente todos los detalles. Los paisajes pierden su profunda espacialidad. Los motivos se exponen yuxtapuestos en la semioscuridad como si de bastidores se tratase, alternando valencias claras y oscuras. Las zonas claras parecen penetrar en los márgenes de las secciones oscuras, y viceversa, desencadenando una vibrante irritación de los más variados valores del claroscuro. Todo el paisaje es sólo insinuación: a la derecha, un tronco erguido; detrás, una estructura de desarrollo horizontal, un camino, o tal vez un arroyo, o incluso una pradera flanqueada por arbustos; luego una zona de luz más clara, y arrobados en el contraluz, los arbustos y el tronco.

En las representaciones paisajistas de Seurat la profundidad y los detalles concretos son engullidos, succionados, en favor de una unidad de armonía gráfica en el claroscuro. El paisaje se observa como a través de un velo de luz. Pero la desmaterialización aporta al paisaje su carácter sentimental y atmosférico. ¡Las cosas se retraen al abrirse! Seurat sigue el rastro de las valencias luminosas más finas hasta en la zona de oscuridad mediante concentración y difusión, con un continuo claroscuro que se dilata y se contrae. Las cosas son a un tiempo transparentes y voluminosas, se hallan como en una zona de transición entre su propia luz y la oscuridad más concentrada. Las zonas desflecadas de las transiciones cobran más importancia.

La línea se ve exonerada de su función representativa y pasa a ser un elemento de la composición.



61. *El paseo*, c. 1883

Existen dos representaciones emparentadas con esta lámina. La figura que observamos está como sumergida en una atmósfera nebulosa y crepuscular de claroscuros. Tras la figura renoiriana de mujer con sombrero de ala ancha vista de perfil se yergue la sombra de una segunda figura. Seurat siembra el papel de innumerables tachaduras de sutil graduación. Sus pasajes de rayaduras a modo de hebras construyen ricos y cambiantes valores de claroscuro. Los cuerpos representados parecen estar entretejidos en un paño. Seurat, más que crear el dibujo a partir de líneas, hace que una pléyade de trazos que vagan aparentemente libres se conjuguen en formas figurativas estables. En el difuminado, en la falta de nitidez del personaje, la figura produce un efecto estático, hierático. La forma se construye de la ausencia de forma. Los objetos se sustraen a la materialidad; el método de dibujo da la forma envolviendo la materia. Los dibujos de Seurat carecen de azar, no tienen nada espontáneo; al contrario, están plenos de armonía y quietud. Antes aún de ser concretado, el motivo de las láminas es devuelto a la irrealidad por la confusión de líneas.

Lo visible y lo velado mantienen el equilibrio. Seurat ha liberado al dibujo del contorno lineal. Goya ya había afirmado que "en la naturaleza no existen líneas".

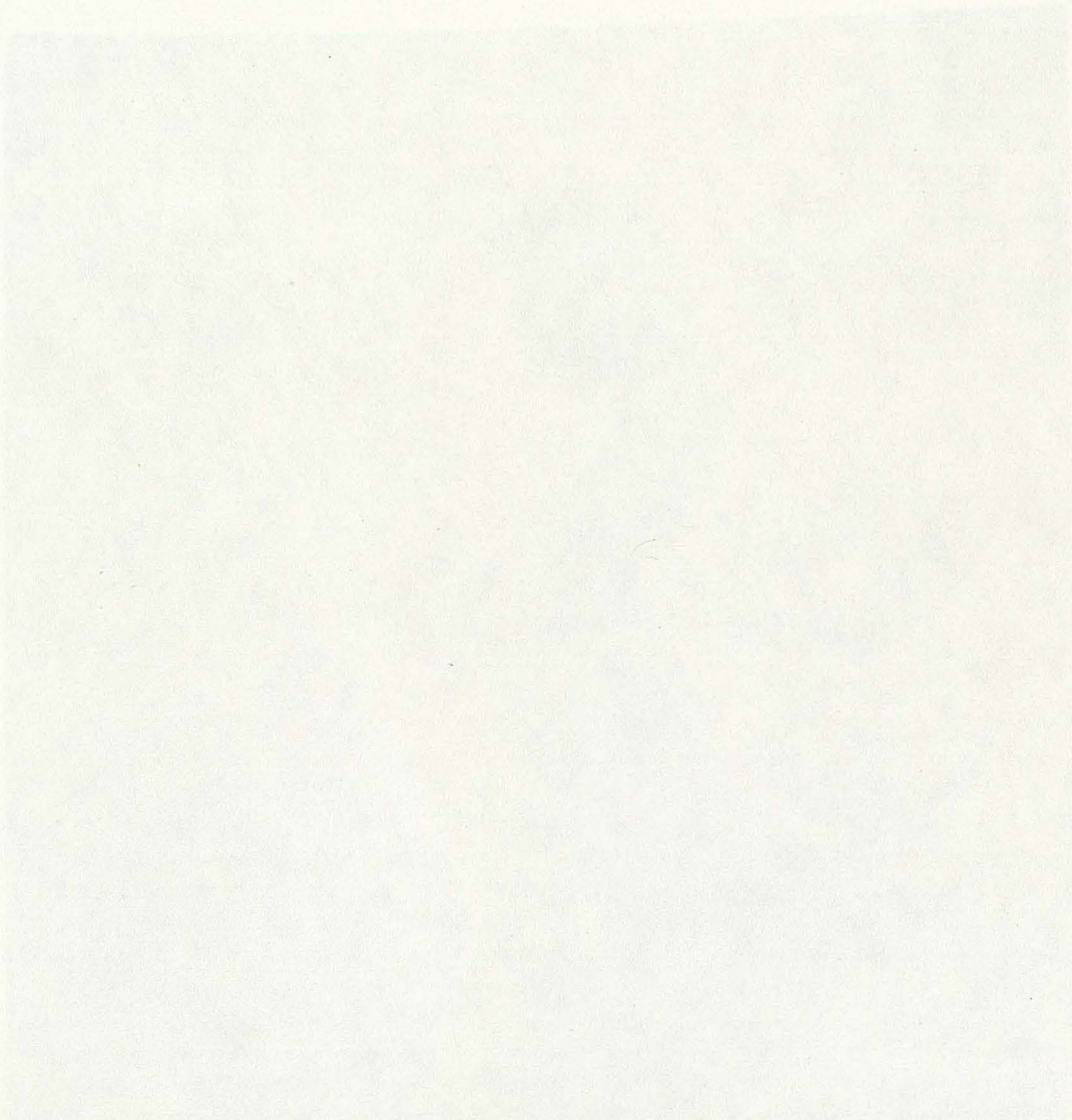
Si el dibujo de Cézanne era una tentativa de dar al mismo tectónica, estructura y forma, Seurat abstrae el dibujo con un rigor consecuente e inexorable. Sus motivos son casi siempre figuras erguidas en actitud reposada, dibujadas en un anonimato impenetrable, espectralmente, como si de sombras se tratara.

Una confusión de líneas en movimiento que capta la atención del ojo envuelve a la mujer de perfil y lleva el segundo plano al mismo plano gráfico de la figura. Las hebras que forman las líneas de las secciones oscuras pasan sin solución de continuidad a secciones más claras. Todo atisbo de forma vive de sus múltiples diferencias con el entorno. La claridad va aumentando al acercarnos a la figura, en la medida en que el entramado de líneas va refrenándose. Las siluetas figurativas de esta época, en torno a 1883, viven más del suave destacarse de los matices que de los grandes contrastes entre el claro y el oscuro, y presentan una creciente disolución de la forma corporal.



Georges Seurat París 1859 - París 1891

62. *El pescador (estudio para Un domingo en Grande Jatte)*, 1884-1885



Seurat plasmó el mismo motivo en un estudio en color (actualmente en la National Gallery de Londres). La pintura correspondiente (*Un domingo en Grande Jatte*), en la que trabajó desde 1884 y que estuvo terminada en 1886, se refiere a la isla homónima del Sena ubicada al noroeste de París, cerca de Courbevoie. El cuadro se exhibe en la actualidad en el Art Institute de Chicago.

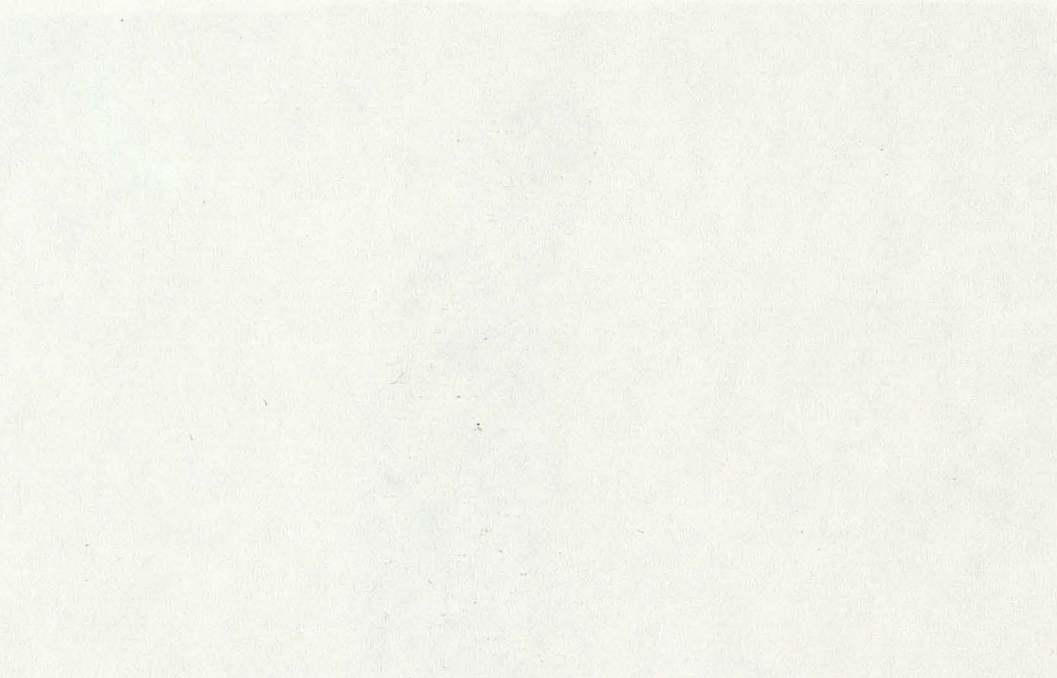
Los dibujos respectivos nacieron en 1884-1885. Todos son sustancialmente más claros; las figuras, aún más inmatrimales, sin contornos, captadas sólo mediante texturas de líneas.

También todas las figuras del cuadro se hallan aisladas y erguidas. El agua, insinuada con tachaduras horizontales; una maraña de escuetas líneas forma un trocito de hierba en el margen inferior derecho. Se retrata la silueta oscura de un hombre tocado con sombrero que sostiene, en pie, el anzuelo lanzado; como una visión, con tenues matices, con la blancura del papel que penetra ocasionalmente en ella, disolviéndose aparentemente en sus fronteras, descorporeizada. En el óleo, el pescador era en realidad una pescadora.

La simplificación de las formas en una superficie fue comparada en vida de Seurat con el arte "primitivo", que interesó sobremanera al artista.



63. *Hombre junto a un árbol*, 1884-1885



Esta lámina de carácter pictórico es cuatro veces más grande que el formato habitual. El dibujo se trasladó con toda fidelidad de detalles al cuadro *Un domingo en Grande Jatte*. Llamen la atención las relaciones formales entre el árbol y la figura humana. El tronco, que nace torcido, se endereza en el punto en que se interseca con la línea de la orilla más cercana, y se ramifica a la altura de la ribera contraria. Sobre la misma se enreda el ramaje, que nace horizontalmente. La orilla más cercana discurre en un bucle en forma de S.

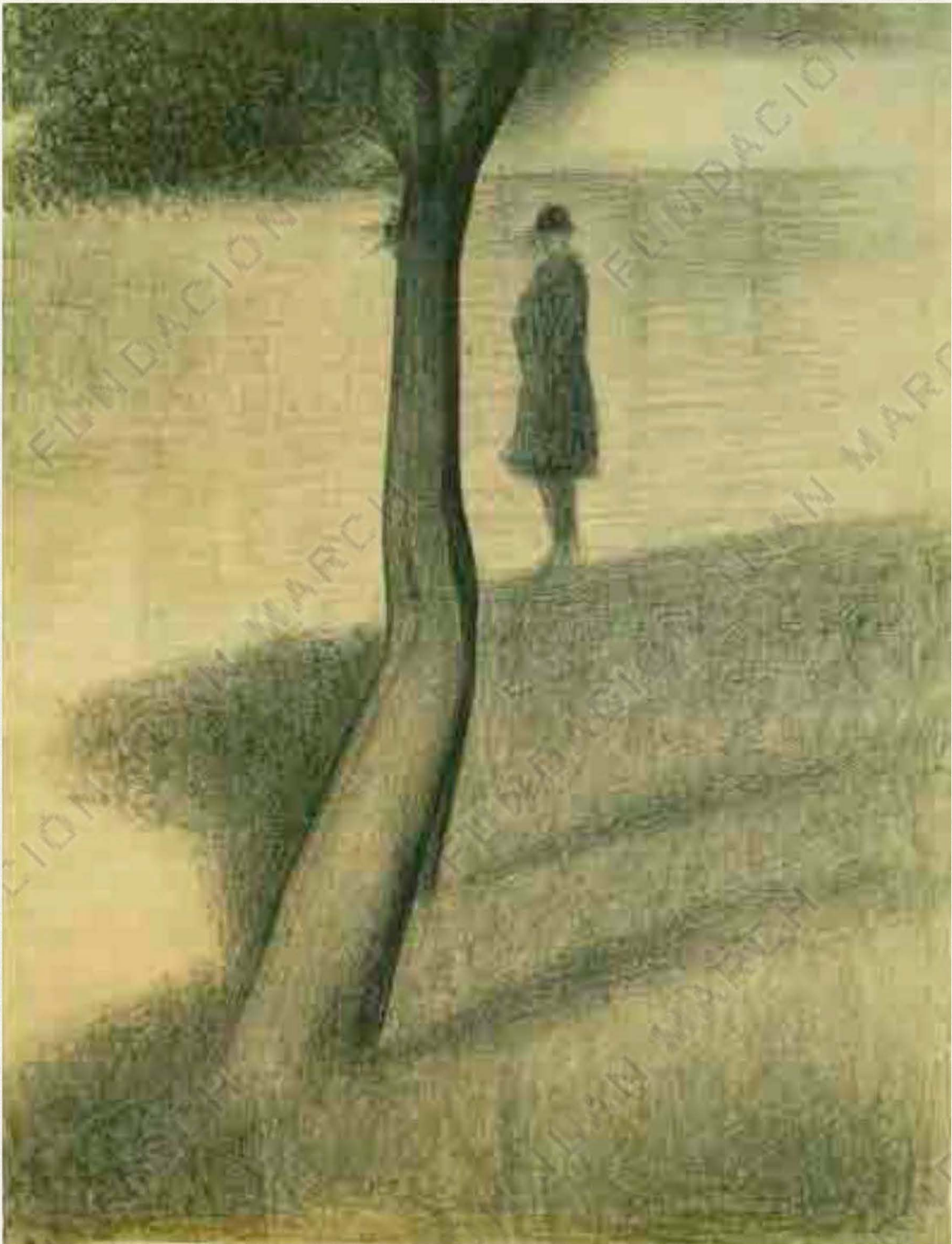
La estructura rigurosamente estatuaria y casi geométrica de la figura se contraponen a la ejecución fantasmagórica de las formas individuales. La rígida inmovilidad de la figuración puede encontrarse de nuevo en el cuadro correspondiente y evoca un estado de ánimo de ensimismamiento, de distanciamiento, de flotante indeterminación típico de Seurat.

La introducción de perspectiva hace que coexistan diferentes relaciones de tamaño entre el árbol y la figura humana. Dos sombras paralelas permiten suponer la existencia de dos árboles alineados. La figura masculina permanece en un plano medio al borde del agua.

Los dibujos de Seurat no representan temas naturales, sino que son estudios de metodología técnico-científica de las relaciones entre luz y objeto, que Seurat también aplicó por vez primera en sus cuadros cuando inventó el puntillismo divisionista. La metodología analiza también las mezclas cromáticas materiales en la paleta y en la retina humana.

No existe distancia en el sentido espacial del término. Seurat crea texturas geométricas en sutil movimiento rítmico y en velos de luz sobreiluminados. El artista se ocupó intensamente de la teoría del color de Ogden Rood y de los artículos de David Sutter sobre "los fenómenos de la visión".

La obra de Seurat quedó fragmentada. El artista falleció a los treinta y un años de una enfermedad infecciosa. En 1891 nos dejó un legado compuesto sólo por cerca de 216 dibujos maduros, aproximadamente 170 cuadros pequeños y 60 pinturas (retratos, marinas, paisajes, entre ellos cinco de varios metros cuadrados de tamaño, como el titulado *Grande Jatte*).



Alfred **Sisley** París 1839 - Moret-sur-Loing 1899

64. *Paisaje de invierno*, 1888



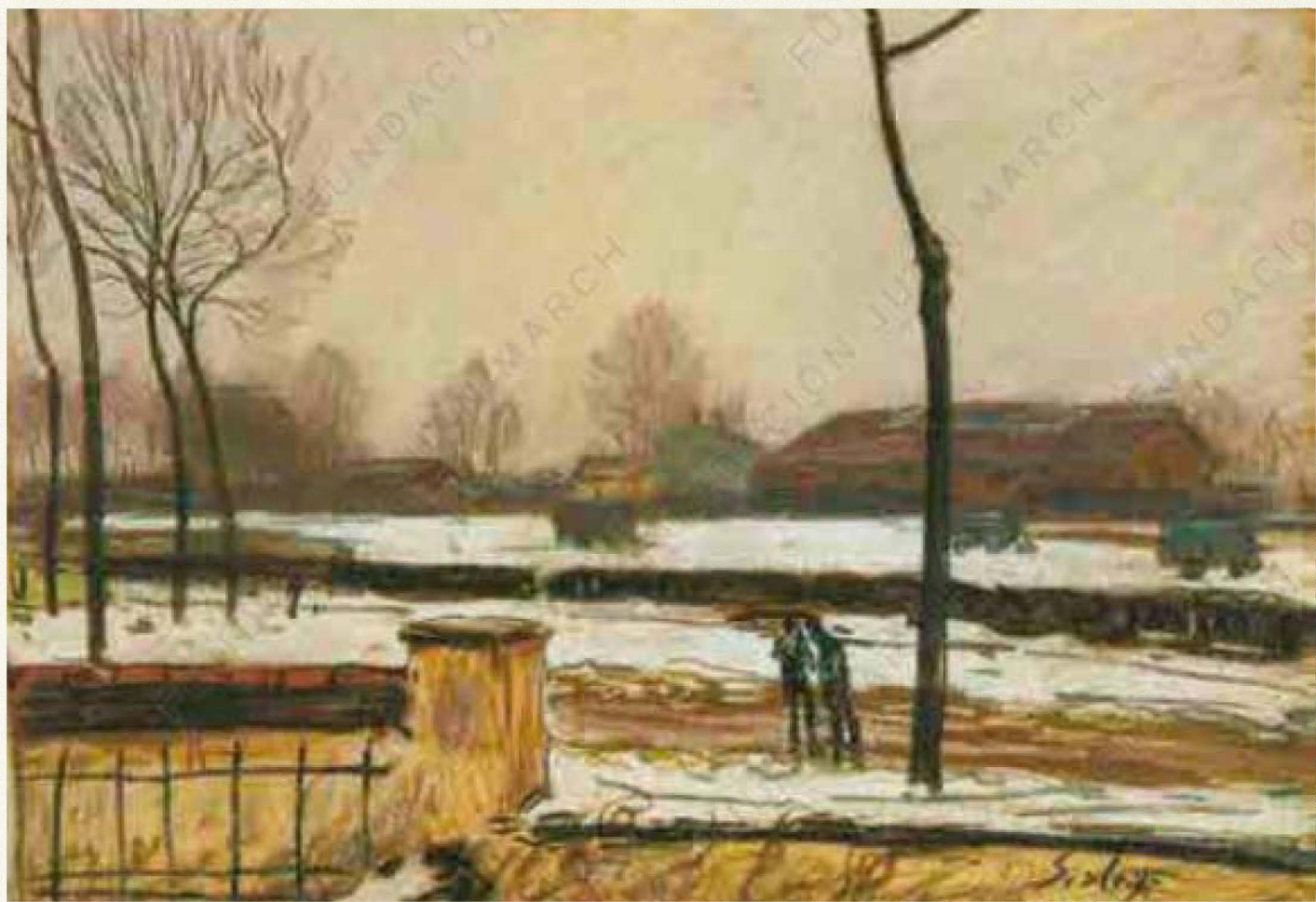
Sisley, nacido en una adinerada familia inglesa, cursó por deseo expreso de su padre estudios mercantiles en Londres, donde aprovechó sus visitas a los museos para conocer obras de Constable, Turner y Bonington. De regreso a París, comenzó su formación artística en el taller de Charles Gleyre, donde coincidió con Monet, Renoir y Bazille. En la década de los sesenta hacían frecuentes salidas juntos al bosque de Fontainebleau para pintar directamente la naturaleza. Las obras tempranas de Sisley, de motivos estrictamente rurales y campesinos, muestran estrechas connotaciones con la obra de Corot y Courbet. Su paleta se aclaró bajo el influjo de Monet. Sisley se unió al círculo de artistas que frecuentaba el café Guerbois de París y participó en la primera exposición impresionista de 1874.

Tras la muerte de su padre, cuya empresa había quebrado durante la guerra francoalemana, Sisley tuvo que luchar por el sustento de su familia (se había casado y era padre de dos hijos) obteniendo ingresos por la venta de sus cuadros. Durante todo el resto de su vida sufrió penurias económicas y se vio constantemente obligado a escribir cartas peticorias a sus amigos y a los marchantes de arte. En búsqueda permanente de nuevos motivos paisajísticos que lo estimularan, Sisley recorría los pueblos de Ile-de-France y cambiaba de lugar de residencia cada pocos años. En 1880 se trasladó de Sèvres a Moret-sur-Loing, un pueblo situado a unos 75 kilómetros de París. En Moret habitaba una casa de las afueras del pueblo, cerca de la estación por la que pasaba el tren a París. En su calidad de pintor al aire libre, Sisley estaba acostumbrado a trabajar en plena naturaleza soportando sus inclemencias.

Este paisaje de invierno nos muestra la vista que observaba desde su casa. Pueden reconocerse el muro del jardín, un camino encenagado recorrido por dos figuras, la estación de tren al fondo y algunos vagones. Se trata de un paisaje con típicos indicios del desarrollo industrial, cuyas repercusiones se hacían notar incluso en provincias. La lámina pertenece a una serie de ocho pasteles que Sisley expuso en 1888 con Durand-Ruel. En esta serie, Sisley varió las perspectivas desde la ventana de su casa, de manera que en conjunto ofrecen una instantánea de 180 grados del paisaje observado.

La predilección que los impresionistas sentían por los paisajes de invierno se explica por la riqueza de matices que ofrecen las graduaciones cromáticas de suaves tonos de la nieve y el cielo, en la que pueden observarse los cambiantes estados de ánimo de la naturaleza. Courbet, Millet y Daubigny ya habían descubierto las posibilidades del tema a mediados del siglo. Y entre los impresionistas donde pueden rastrearse más escenas de invierno se encuadran Monet, Pissarro y Sisley. Para captar los ambientes luminosos rápidamente cambiantes, Sisley y Monet pasaron a pintar los motivos paisajísticos realizando series. La articulación superficial del paisaje, acentuado por árboles que descuellan aislados, podría remontarse a los estímulos del arte escultórico japonés, muy apreciado por los círculos impresionistas.

1899



65. *Paisaje rocoso*, s.f.

El estudio paisajista de Thoma es modélico para la paulatina cristalización de una nueva concepción de la pintura paisajista del siglo XIX. Con sus cuadros de paisajes, en los que se reflejan ante todo motivos de la Selva Negra, Hans Thoma acuñó la idea de un concepto del paisaje de la patria chica. Mientras cursaba estudios en la Escuela Granducal de Arte de Karlsruhe de 1860 a 1866, Thoma pasó los meses de verano en su Bernau natal dedicado a realizar en la Selva Negra estudios de dibujo, base de la relación directa con la naturaleza que confluyó en sus cuadros de paisajes. Sus profesores le criticaron que aplicara un esmero excesivo en motivos por completo insignificantes. Conforme a las reglas vigentes en la pintura paisajista, los elementos captados de la contemplación de la naturaleza debían insertarse en el entramado de una composición mayor; el paisaje debía estar dominado por un motivo sublime, y el paisaje de suaves formas de la Selva Negra no parecía ser el más indicado para ello. El propio Johann Wilhelm Schirmer, catedrático de la Academia de Arte de Düsseldorf y profesor de Thoma en 1867, procedía fiel a dicho esquema y mandaba a sus alumnos realizar sus estudios copiando obras de finales de los años veinte, y posteriormente sus propios óleos.

Sin embargo, Thoma fue incapaz de completar la acostumbrada estricta separación entre estudio de la naturaleza y composición pictórica. Él quería expresar en la armonía de sus cuadros el mismo sentimiento íntimo que experimentaba trabajando frente a la naturaleza. Thoma encontró por fin una confirmación de su convencimiento artístico durante su estancia en París en 1868, cuando se ocupó de la pintura paisajista de Gustave Courbet y del "paysage intime", de la representación paisajista fiel al modelo natural, plena de sentimiento y complaciente, cuyos máximos exponentes fueron los artistas de la Escuela de Barbizon creada en torno a Corot y Millet. En 1870 Thoma se trasladó a Múnich y se sumó al Círculo de Leibl. Con los artistas pertenecientes al mismo compartió la veneración que sentían por Courbet, además de una especial predilección por los motivos sencillos y pintorescos.

El estudio de acuarela que nos ocupa, que probablemente representa un motivo de la Selva Negra extraído del entorno de Bernau, nace precisamente en la época de 1870. Las estructuras rocosas están destacadas por medio de una observación precisa de las condiciones de la luz y una cuidadosa graduación de los matices clarososcuros. Los detalles fruto de la observación se plasman en las plantas que brotan de las hendiduras rocosas, el musgo que crece sobre las superficies planas y la yuxtaposición de hierbas y hojas de diferentes formas. A veces los matices se diluyen sobre el papel en rebordes tenues como hálitos, concentrándose en otros puntos para formar tonos más oscuros. En esta acuarela Thoma revela ser un observador realista de la naturaleza que, yendo más allá de un acervo objetivo, logra crear una relación global pintoresca e insuflar un estado de ánimo poético en el tratamiento de la luz.



66. *Marcelle Lender*, 1895

Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, nacido en el seno de una familia noble francesa de antiguo, fue duramente golpeado por el destino durante su infancia y su juventud: debido a una dolencia ósea congénita, quedó tullido después de dos roturas de pierna mal curadas, y sólo alcanzó 1,52 m de estatura. Fue durante su enfermedad cuando se manifestó su talento para el dibujo y la pintura, por lo que decidió ser artista.

En 1882 fue a París y asistió durante poco tiempo a las clases de Léon Bonnat, un representante de la pintura académica; cuando éste cerró su taller, se pasó al del pintor histórico Fernand Cormon, donde conoció a Emile Bernard y Vincent van Gogh. En 1884 Toulouse-Lautrec ocupó su primer taller propio en Montmartre. A partir de entonces su vida se desarrolló predominantemente en la *bohème* de los cercanos cafés concierto, cabarets, tabernas y cafés, donde encontró los estímulos para sus temas pictóricos.

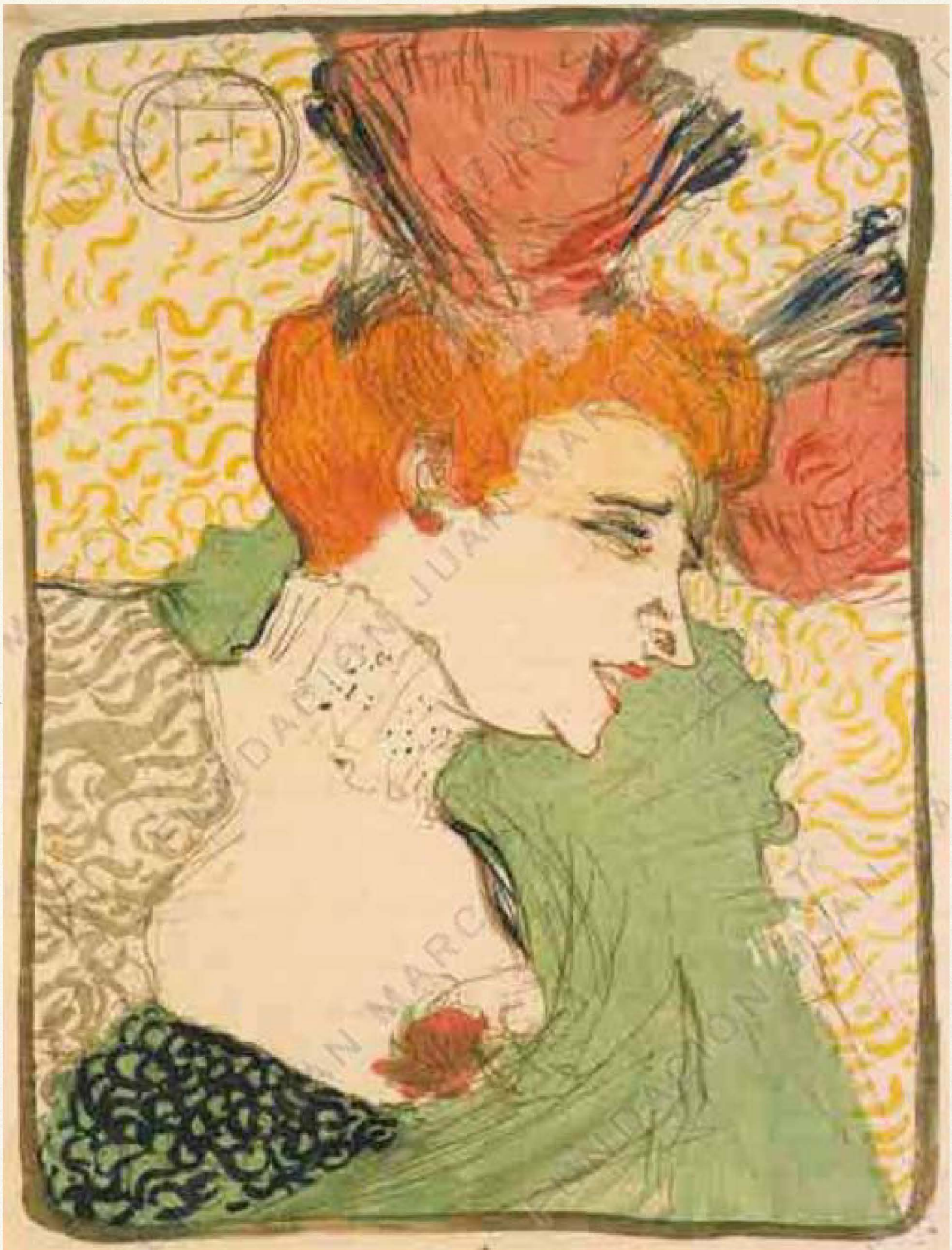
Siendo él mismo un marginado, Toulouse-Lautrec sentía una íntima compenetración con las prostitutas, figuras marginales de la sociedad. Con frecuencia representó escenas de burdel, y a menudo encontraba sus modelos en el ambiente de las rameras. Estrechamente familiarizado con el mundo del placer cosmopolita, reflejó tanto su esplendor externo como la realidad oculta tras los bastidores.

En su amplia e importante obra gráfica, Toulouse-Lautrec nos ha transmitido una imagen multifacética del mundo galante parisino, del teatro y del circo, de los cafés, cabarets y locales de variedades de la época entre siglos. Entre 1891 y 1901, año en que falleció el artista, vieron la luz 351 litografías, entre las que se cuentan 28 carteles. Gracias a él la litografía, y especialmente la litografía en color, experimentó un auge considerable. Su cartel para el "Moulin Rouge" de París le lanzó repentinamente a la fama en 1891.

Esta litografía en color se cuenta entre los más importantes trabajos litográficos de Toulouse-Lautrec: representa a Marcelle Lender, la actriz principal de la revista "Chilpéric" de Florimond Ronger Hervé, en una sesión de 1895 en el Théâtre des Varietés del Boulevard de Montmartre. La obra en sí misma, basada en un tema medieval, le resultaba totalmente indiferente a Toulouse-Lautrec. Únicamente le interesaba la actriz, cuyo bolero era el acontecimiento principal de la velada. Toulouse-Lautrec asistió a cerca de 20 representaciones provisto de un cuaderno de dibujo sólo para ver a la bailarina y realizar bocetos suyos. A un amigo que le acompañaba en sus visitas al teatro le explicó: "Vengo sólo a verle la espalda a la Lender. Mírala bien, porque no encontrarás nada tan glorioso. La espalda de Lender es soberbia." En esta litografía, Marcelle Lender recibe el aplauso del público vestida con un traje de fantasía de estilo español. Götz Adriani escribió a propósito de esta lámina: "No hay ninguna otra litografía impresa con tanto derroche de sutiles figuraciones cromáticas; ninguna encarna como ésta el floreciente decorado de una época que tocaba a su fin".¹ La composición plana, la ausencia de sombras, el inusual encuadre de la imagen y los acentuados arabescos de la línea se remontan a la influencia del arte japonés, por aquel entonces muy apreciado en París, y apuntan ya la evolución del *art nouveau*. Cuando se publicó en la revista PAN, 1895, tomo I, número 3, esta litografía se convirtió en la más conocida de la obra gráfica de Toulouse-Lautrec.

AB

¹ Götz Adriani: "Toulouse-Lautrec. Obra gráfica completa". Colección Gerstenberg, Colonia 1986, p. 161.



67. *Jeanne Granier*, 1895

Junto con el editor londinense W.H.B. Sands, que había editado el álbum "Yvette Guilbert" precedente, Toulouse-Lautrec planeó otra *suite* de casi 30 retratos de actrices en formato de libro. Sin embargo, parece evidente que Sands se retiró del proyecto después de que una exposición de Toulouse-Lautrec realizada en mayo de 1898 en la Goupil Gallery de Londres, fuera violentamente criticada por la prensa. Finalmente se editó una serie de 13 litografías en la que no se indicaba el nombre del editor, que probablemente fuera la "Société des Amateurs Indépendants".

Entre las personalidades representadas, a quienes Toulouse-Lautrec retrataba de memoria o copiando de una foto, la más conocida actualmente es con toda seguridad Sarah Bernhardt. En otra de las láminas encontramos a la diva de la opereta Jeanne Granier (1852-1939). Probablemente se halla representada en su actuación en la obra "Le Nouveau Jeu", que se estrenó el 8 de febrero de 1898.

Con este retrato, Toulouse-Lautrec creó un estudio de figura humana psicológicamente penetrante. El rostro de Jeanne Granier, rigidizado casi como si de una máscara se tratase, encarna perfectamente el carácter de diva. Los sutiles labios están acentuados por el pintalabios oscuro; los ojos se reducen a dos rasgaduras horizontales sobre las que destacan las franjas oscuras de las cejas. Toulouse-Lautrec nos acerca la diva a menos distancia de la que pudieron tenerla los ojos de sus contemporáneos sobre el escenario. Observamos un rostro severo que expresa altivez e inaccesibilidad, tal como exigía el papel y tal vez incluso la vida misma. En los rasgos algo decrepitos y gastados del rostro se marcan las huellas de la inminente edad avanzada. En sus rasgos se reflejan atributos como orgullo, ironía y un carácter reservado, pero también seriedad, sensibilidad y vulnerabilidad. En la expresividad del rostro puede verse el carácter nervioso, hipersensible y excéntrico de la personalidad artística, que trata de hacerse con el público irradiando dichas características pero que por otro lado depende de las reacciones de aquel.

El trazo del dibujo crea efectos trémulos e inquietos que recuerdan la luz del escenario. Con ellos, Toulouse-Lautrec destaca también las distorsiones fisionómicas que permiten mirar en el interior del ser humano, en su psique atormentada. El fondo está ejecutado sólo con unas franjas difusas de tiza que insinúan el ambiente y permiten la asociación con un telón escénico. El retrato de Jeanne Granier es un ejemplo magistral del arte del retrato psicológicamente sugestivo desarrollado por Toulouse-Lautrec, y característico del hombre moderno marcado por las experiencias de la metrópolis.



68. *Yvette Guilbert saludando al público*, 1898

Junto a Aristide Bruant, quien abrió el cabaret "Mirliton" ("Zampoña") en el Boulevard Rochechouard, una de las más célebres estrellas parisinas de la canción fue Yvette Guilbert (1867-1944), quien había trabajado en los más diversos establecimientos ("Ambassadeur", "Jardin de Paris", "Moulin Rouge" y "Divan Japonais"). Su letrista, el literato Maurice Donnay, se la presentó a Toulouse-Lautrec en 1893. Para renombre de la cantante, en 1894 se editó un álbum para el que Toulouse-Lautrec había realizado litografías con sus actuaciones en los cafés concierto parisinos y el crítico de arte Gustave Geffroy había escrito el texto.

En 1898 Toulouse-Lautrec le dedicó a la artista una segunda carpeta con nueve motivos. Estaba pensado editar la serie con motivo de una representación planificada para mayo de 1898 en Londres que finalmente hubo de posponerse un año. Sin embargo, la carpeta fue publicada a finales de abril de 1898 por los editores londinenses Bliss y Sands, y se conoce con el título *Série Anglaise (Serie inglesa)*.

La lámina que nos ocupa representa a Yvette Guilbert en el instante en que se abre el telón. Yvette saluda al público con una donairoso genuflexión, lo que supone un momento álgido tanto para la cantante como para el auditorio. Iluminada por los focos, mira a la oscuridad de la sala, en la que los rostros se desvanecen en una masa anónima. El antepecho curvo del anfiteatro superior es el único punto de referencia espacial en la semipenumbra difusa de la sala. Toulouse-Lautrec refleja la escena desde la perspectiva del escenario, intensificando así la impresión de lo desacostumbrado de la situación. Podemos ver a Yvette Guilbert de perfil, medio de espaldas, alzándose en el elegante gesto de salutación con el que se transforma para hacer su aparición escénica. Con su vestido ahuecado que le oculta la silueta, despliega un efecto delicado, frágil, casi incorpóreo. Llamam la atención los largos guantes negros que calza, que irradian un toque entre morboso y lascivo.

La textura yesosa y granulosa de la litografía establece una asociación con la atmósfera, el ambiente tan especial que domina el mundo del escenario. Al igual que Degas, quien en sus representaciones de bailarinas adopta perspectivas íntimas sobre el acontecer escénico, gracias a la perspectiva elegida Toulouse-Lautrec capta la vida moderna de la gran ciudad desde dentro, con inmediatez y realismo absolutos. Esta intención se corresponde también con su estilo de dibujo, que representa la figura de la cantante casi caricaturescamente, mientras por el contrario el entorno lo refleja casi mediante abstracción sumaria, transmitiendo en conjunto un realismo en el que se unen la empatía psíquica y la percepción impresionista.



Catálogo

Max Beckmann

1. *Siesta, 1923*
Grabado a la punta seca
36 x 55,2 cm

Edward Burne-Jones

2. *Sin título, 1896*
Pastel y oro sobre papel grueso
25,2 x 16,9 cm

Paul Cézanne

3. *Árboles, 1884-87*
Lápiz sobre papel Ingres
31 x 48,5 cm
4. *Vuelta de camino con farola, c. 1885-90*
Lápiz, ligeramente acuarelado, sobre papel amarillo
32 x 49,5 cm
5. *Pendiente rocosa con árboles, c. 1890*
Lápiz y acuarela sobre papel Ingres
31,2 x 47,8 cm
6. *Árboles y rocas, c. 1890*
Acuarela y lápiz sobre papel grueso
48,5 x 31,4 cm

Paul Cézanne

7. *Reflejos en el agua (lago de Annecy), 1896*
Acuarela sobre papel amarilleado
49,2 x 32,2 cm

Marc Chagall

8. *Violetas blancas, 1949*
Lápiz, gouache y acuarela sobre cartón
78,5 x 57,5 cm
9. *Paisaje azul, 1949*
Lápiz, gouache y acuarela sobre cartón
79 x 57 cm
10. *Sol y mimosas, 1949*
Lápiz, gouache y acuarela sobre cartón
78,5 x 57,5 cm

John Constable

11. *Paisaje inglés, s.f.*
Óleo sobre cartón
24 x 33 cm

Salvador Dalí

12. *Dos figuras, 1936*
Gouache sobre papel negro montado sobre cartón
21,3 x 33,7 cm
Kunst-und Museumsverein Wuppertal

Edgar Degas

13. *Muchacho tocando la trompeta (reverso), 1856-57*
Juan Bautista de niño (anverso)
Lápiz sobre papel de tina, acuarelado en el reverso
44,5 x 29 cm

Las obras proceden del Museo Von der Heydt de Wuppertal salvo indicación distinta.

14. *Montaña sobre el agua, 1869*
Carbón y pastel sobre papel marrón
31,5 x 48,2 cm
15. *Retrato de mujer joven, c. 1886*
Pastel sobre papel
55 x 53 cm
16. *Después del baño, c. 1895*
Carbón sobre papel fino y amarillento,
montado sobre cartón
65,8 x 37 cm
17. *Bailarinas, c. 1898*
Carbón y pastel sobre papel fino montado sobre cartón
65 x 70 cm
18. *Dos bailarinas, c. 1900*
Pastel sobre papel
79 x 51 cm
- Otto Dix**
19. *Paisaje industrial, 1916*
Tempera sobre papel marrón
29 x 29 cm
20. *Retrato del fotógrafo Hugo Erfurth, 1922*
Lápiz sobre cartón fino
50 x 45,2 cm
21. *Muchacha de una fábrica, 1922*
Acuarela y lápiz sobre cartón
49,5 x 39,5 cm
22. *Busto de muchacha, c. 1920*
Lápiz sobre papel
61 x 46 cm
- Max Ernst**
23. *El calendario de los espectáculos, 1925*
Frottage sobre papel
20,2 x 26,3 cm
- Caspar David Friedrich**
24. *Paisaje en los montes de Silesia, s.f.*
Acuarela y lápiz sobre papel
18,4 x 27,2 cm
- Vincent van Gogh**
25. *Paisaje con casas, 1883*
Acuarela
26,3 x 37 cm
- Erich Heckel**
26. *Retrato de Ernst Ludwig Kirchner, 1913*
Oleo y carbón sobre papel
46,6 x 33,9 cm
Kunst-und Museumsverein Wuppertal
27. *Bañistas, 1921*
Carbón y acuarela sobre papel
70 x 51 cm
Kunst-und Museumsverein Wuppertal
- Vassily Kandinsky**
28. *Iglesia de Riegsee, c. 1908*
Oleo sobre cartón
33 x 45 cm
29. *Incandescencia, 1927*
Óleo sobre cartón
33 x 41 cm
- Ernst Ludwig Kirchner**
30. *Desnudo sentado, 1907*
Grabado al aguafuerte
55,7 x 44,7 cm
31. *Mujeres en la calle, 1913-14*
Pastel y carbón sobre papel
40,7 x 30,4 cm
32. *Desnudo sentado de espaldas, 1914*
Pastel y tizas de carbón sobre papel Ingres
67,5 x 51 cm
- Paul Klee**
33. *Funámbulo, 1923*
Litografía
50,5 x 35,7 cm
34. *Cosecha, 1930*
Colores aglutinados con engrudo sobre papel montado
sobre cartón
21,9 x 33,5 cm
35. *Defensiva, 1933*
Negro azulado, pincelado a modo de acuarela sobre
preparación de caseína, sobre papel
20,8 x 32,7 cm
36. *Ciudad sobre el agua, 1934*
Acuarela y colores aglutinados con engrudo sobre
papel
33,5 x 49 cm
37. *Construido sobre agua, 1935*
Acuarela sobre papel de tina
33 x 48 cm
- Gustav Klimt**
38. *Durmiente, s.f.*
Dibujo
37 x 56 cm
- Oskar Kokoschka**
39. *Autorretrato de mago, 1951*
Lápiz litográfico sobre papel
59,5 x 43 cm
- Wilhelm Lehmbruck**
40. *Cabeza de mujer, c. 1910*
Pastel y tiza sobre cartón ocre
58,7 x 45,5 cm
- August Macke**
41. *Paseantes; a la izquierda, estudio de desnudo
femenino, c. 1913*
Lápiz, carbón y acuarela sobre cartón
25,2 x 23,3 cm
- Claude Monet**
42. *El puente de Waterloo, 1899-1901*
Pastel sobre papel azulado montado sobre cartón
31 x 48 cm

Otto Mueller

43. *Muchacha junto a un árbol, c. 1924-25*
Tizas de colores y acuarela sobre papel
68 x 50 cm

Edvard Munch

44. *La muchacha enferma, 1894*
Grabado al aguafuerte
56,3 x 43,7 cm

Emil Nolde

45. *Muchacha de perfil, s.f.*
Acuarela y colores opacos sobre papel japonés
47,7 x 34,5 cm
Kunst und Museumsverein Wuppertal
46. *Mar al atardecer, s.f.*
Acuarela sobre papel japonés
22,5 x 27 cm
47. *Paisaje de montaña, s.f.*
Acuarela sobre papel japonés
36,5 x 45,9 cm
48. *Orquídeas, s.f.*
Acuarela sobre papel japonés
35,7 x 48 cm
49. *Flores de verano, s.f.*
Acuarela sobre papel japonés
27 x 22,5 cm

Pablo Picasso

50. *Los pobres, 1903*
Azul pincelado sobre cartón amarillento empardecido
46,8 x 36 cm
51. *Salomé, 1905*
Grabado a la punta seca
40 x 34,8 cm
52. *Tipos populares españoles, c. 1905-06*
Pardo aplicado con pluma y acuarela sobre cartón amarillento
37,2 x 26,8 cm

53. La ofrenda, 1908

Gouache sobre papel montado sobre lienzo
46,5 x 51,5 cm

Odilón Redón

54. *Perfil de mujer en arco ojival*
Pastel sobre papel
62 x 49 cm

Auguste Rodin

55. *Desnudo yacente de mujer, s.f.*
Lápiz y lavado en gris y rojo sobre papel amarilleado
24,9 x 30,9 cm

Christian Rohlfs

56. *Orilla del mar, s.f.*
Acuarela y tempera sobre cartón rugoso
27,7 x 37,7 cm

57. Fisalia, s.f.

Acuarela y tempera sobre cartón
35,7 x 44,7 cm

Kurt Schwitters

58. *Caesar equus consilium, 1922*
Collage, papel y cartón
15 x 12,4 cm

Georges Seurat

59. *La capucha, c. 1881*
Barra Conté sobre papel Michallet montado sobre cartón
30,5 x 24 cm
60. *Linde del bosque, c. 1883*
Barra Conté sobre papel Michallet
24,1 x 31,4 cm
61. *El paseo, c. 1883*
Pluma y tinta sobre papel
29,8 x 22,4 cm
62. *El pescador (estudio para "Un domingo en Grande Jatte), 1884-85*
Barra Conté sobre papel Michallet
30,8 x 23,8 cm
63. *Hombre junto a un árbol, 1884-85*
Barra Conté sobre papel Michallet
61,5 x 47,5 cm

Alfred Sisley

64. *Paisaje de invierno, 1888*
Pastel sobre papel
38 x 55,4 cm

Hans Thoma

65. *Paisaje rocoso, s.f.*
Acuarela y lápiz sobre papel marrón, montado sobre cartón
38 x 57,7 cm

Henry Toulouse-Lautrec

66. *Marcelle Lender, 1895*
Litografía
35 x 26,5 cm
67. *Jeanne Granier, 1895*
Litografía
39,2 x 31,6 cm
68. *Yvette Guilbert saludando al público, 1898*
Litografía
32,5 x 26,5 cm

Créditos

**Fundación Juan March
Von der Heydt-Museum Wuppertal**

**Texto
Sabine Fehlemann**

**Diseño catálogo
Jordi Teixidor**

**Traducción
Eduardo Knörr**

**Impresión y encuadernación
Jomagar, artes gráficas**

**ISBN: 84-7075-492-0 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-19-X Editorial Arte y Ciencia
D.L.: M. 49.812-2000**

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrasser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

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

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.^ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.^ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlin con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) 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>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* 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	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Louis Corinth, con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje Birtälmer.	Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Cerámiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica
2000	Vasarely, con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff, con textos de Magdalena M. Moeller.	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, con textos de Lisa M. Messinger.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes. con textos de Pablo Ramírez.
2001		De Caspar David Friedrich a Picasso con textos de Sabine Fehleemann	A. Ródchenko, geometrías con textos de Alexandr Lavrentiev

* Catálogos agotados.

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



de Caspar David Friedrich a Picasso. Fundación Juan March. Enero-Abril, 2001