



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

ADOLPH GOTTLIEB

2001

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.



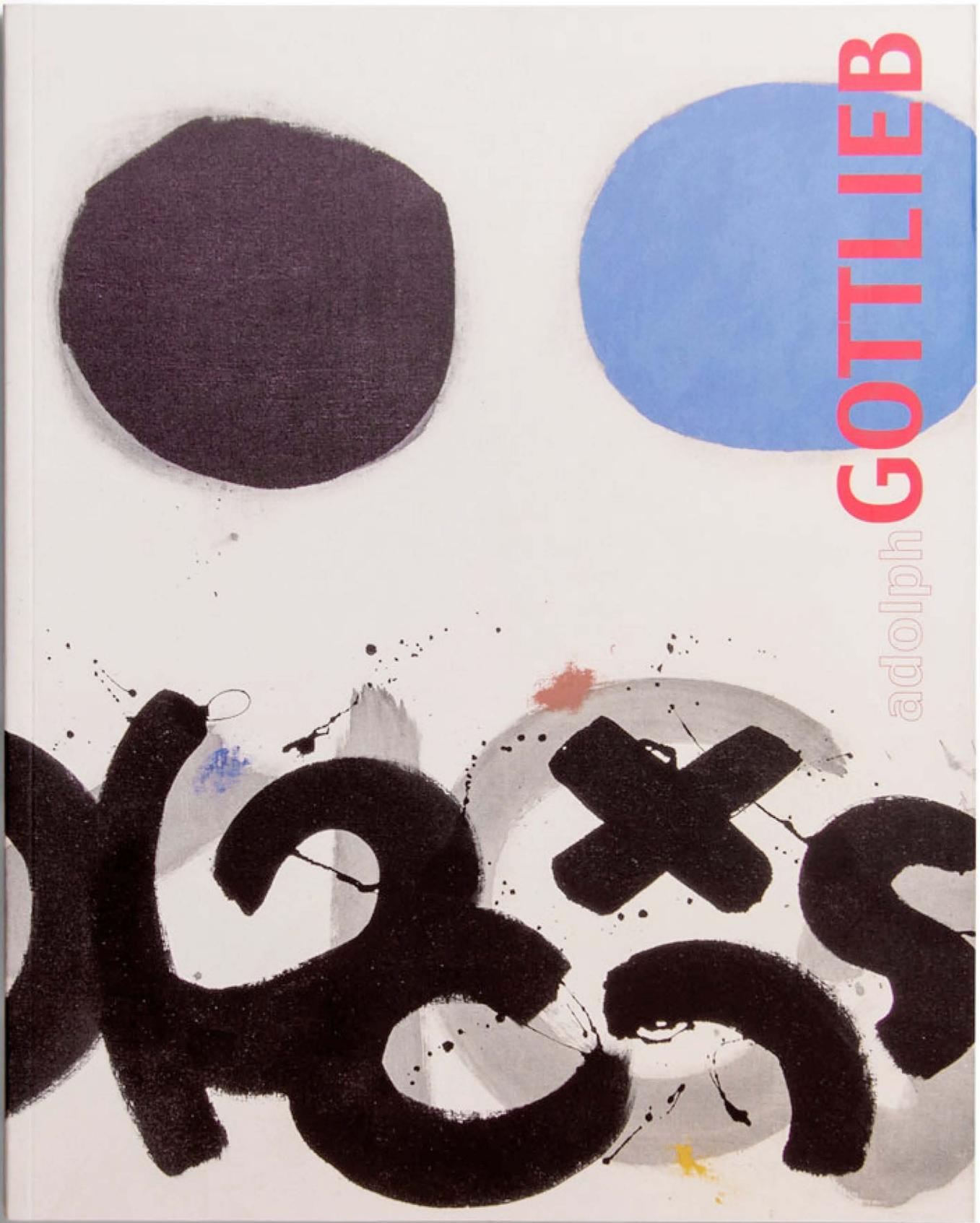
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



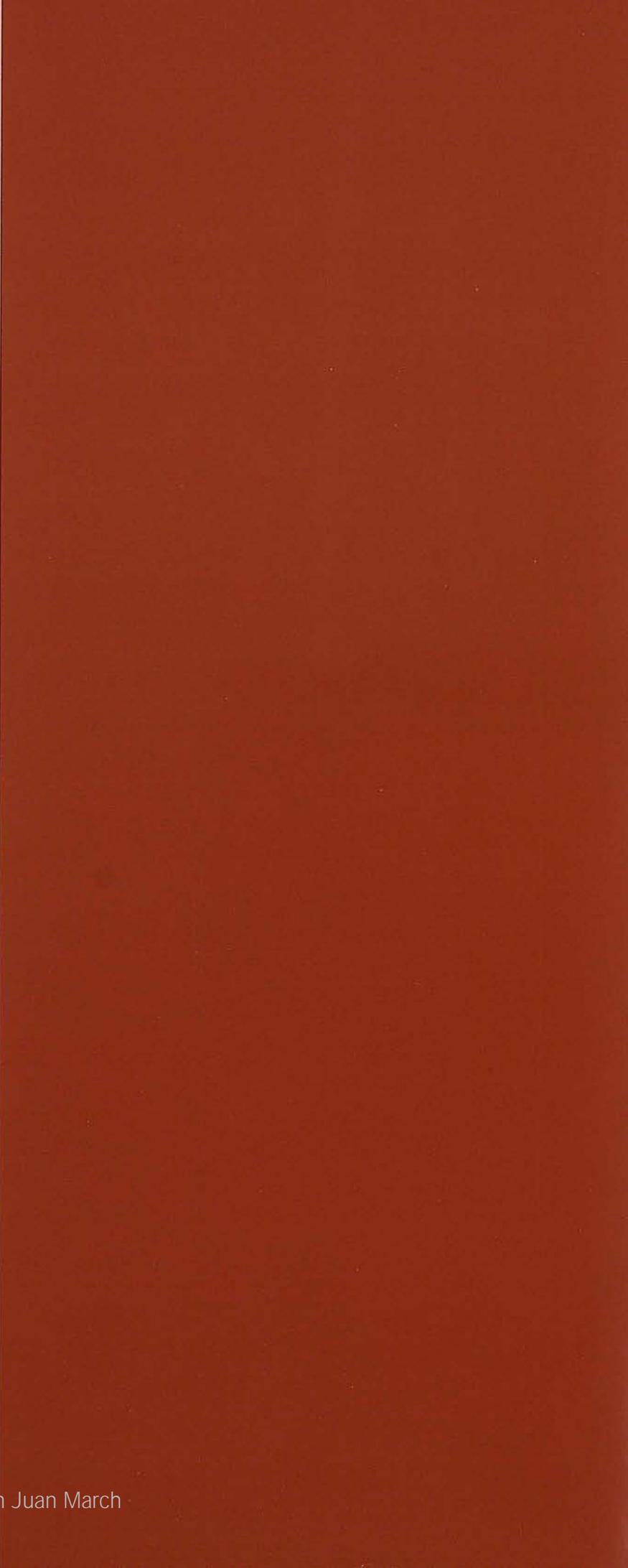
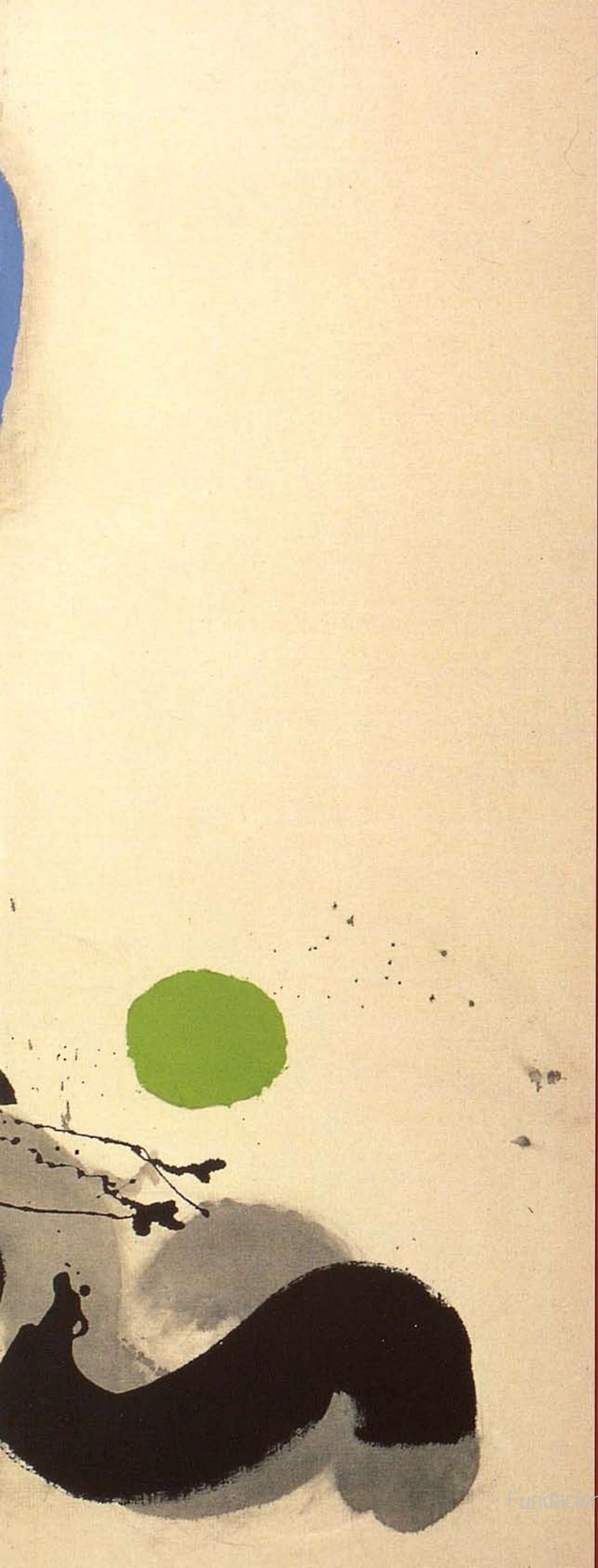
Fundación Juan March

Castelló, 77 28006 Madrid
www.juanmarch.es





adolph **GOTTLIEB**



Adolph Gottlieb



27. *Icono*, 1964

Fundación Juan March

Adolph **GOTTLIEB**

11 mayo-15 julio, 2001

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
PRESENTACIÓN	5
PINTAR LA REALIDAD. EL ARTE DE ADOLPH GOTTLIEB. Por Sanford Hirsch	7
OBRAS	28
BIOGRAFÍA Por Sanford Hirsch	70
CATÁLOGO	76

Cubierta: *Paisaje imaginario*, 1969

Con la colaboración de: **IBERIA**

La Fundación Juan March presenta en Madrid una muestra retrospectiva del pintor norteamericano Adolph Gottlieb (Nueva York, 1903 – 1974), considerado como uno de los pioneros del expresionismo abstracto, movimiento que convulsionó el panorama artístico de mediados del siglo XX. Gottlieb dedicó su vida y obra no sólo a la pintura sino a investigar el arte de pintar. Su compromiso y dedicación se hacen patentes a lo largo de los más de cincuenta años de actividad.

A la edad de diecisiete años, Gottlieb vivió algunos meses en París, donde frecuentó el Museo del Louvre. El año siguiente viajó por Alemania y parte de Europa central, visitando museos y galerías. Esta estancia europea supuso una extraordinaria experiencia, que le permitió entrar en contacto con las vanguardias, impactándole especialmente la obra de Picasso y Léger, entre otros artistas. En 1923, de vuelta en Nueva York, se inscribió en la Arts Students League, donde recibió clases de John Sloan y Robert Henri. Formó parte de los jóvenes artistas norteamericanos de los años veinte que además de la vanguardia parisina, admiraban también el realismo de Sargent o Homer y las nuevas tendencias expresionistas de la Ash Can School.

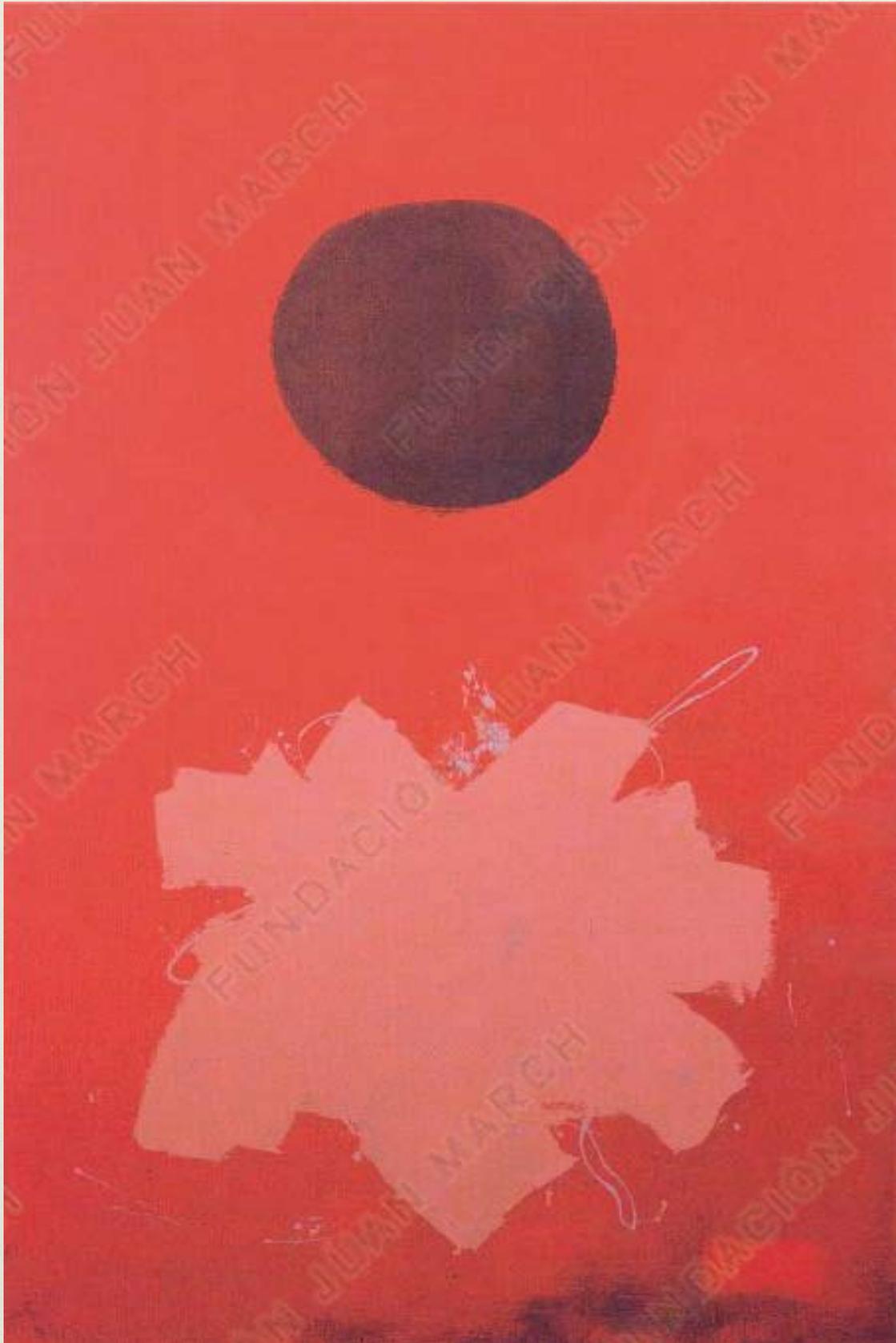
Entre los años veinte y principios de los treinta, Gottlieb expuso regularmente en la Opportunity Gallery de Nueva York, junto con otros artistas de su generación como Mark Rothko, Milton Avery, John Graham y David Smith, entre otros. Con todos ellos mantuvo una estrecha amistad, que conservó durante toda su vida, y junto a ellos formó parte de diferentes grupos como The Ten y el New York Artists Painters. Existió una gran complicidad y colaboración entre este grupo de artistas y cada uno de ellos desarrolló individualmente un importante papel dentro del arte americano de mediados del siglo XX. En junio de 1943, Gottlieb y Rothko redactaron una carta que se publicó en *The New York Times*, constituyendo la primera declaración formal sobre los objetivos e intereses de los pintores abstractos.

Gottlieb fue uno de los líderes para muchos artistas progresistas americanos durante los controvertidos años cuarenta y cincuenta. Aparte de ser uno de los pocos artistas de su generación con una trayectoria pictórica anterior, fue uno de los primeros en replantearse la orientación de su arte y partir de cero. A comienzos de los años cuarenta desarrolló un conjunto de obras coherente partiendo del Modernismo europeo con sus pinturas conocidas como *Pictographs* (Pictografías) en las que se aprecia su inspiración en el arte tribal. A finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta, surgieron sus cuadros conocidos como *Unstill Lifes* (Naturalezas no muertas), *Imaginary Landscapes* (Paisajes imaginarios) y *Labyrinths* (Laberintos). Estas obras evolucionaron hacia sus pinturas tituladas *Burst* (Estallido) de finales de los años cincuenta, quizás la imagen más popular de Gottlieb. A partir de entonces, trató de depurar su obra abandonando los elementos superfluos con la finalidad de transmitir un núcleo de emociones a través de los más sutiles medios. En estos últimos años reconoció la influencia de Miró en su obra.

La exposición reúne un total de 35 pinturas realizadas entre 1929 y 1971, que ofrecen una visión global de su producción artística. Todas las obras proceden de la colección de la Fundación Adolph y Esther Gottlieb de Nueva York, excepto una de ellas que pertenece a una colección privada.

Expresamos nuestro agradecimiento a la Fundación Adolph y Esther Gottlieb por su generosidad al prestar sus obras para esta exposición, y en especial a su director, Sanford Hirsch, autor de la selección de obras y texto para el catálogo, por su indispensable ayuda para la presentación de esta muestra en Madrid.

Mayo, 2001



32. *Dos barras*, 1968

Fundación Juan March

Pintar la realidad

El arte de Adolph Gottlieb

Sanford Hirsch

Director de la Adolph and Esther
Gottlieb Foundation, Nueva York.

“El papel del artista siempre ha sido el de hacedor de imágenes. Épocas diferentes necesitan imágenes diferentes. Hoy, cuando nuestras aspiraciones se han reducido a un intento desesperado de escapar del mal y los tiempos están fuera de quicio, nuestras imágenes obsesivas, subterráneas y pictográficas son la expresión de la neurosis que es nuestra realidad. En mi opinión, cierta —así llamada— abstracción no lo es en absoluto. Por el contrario, es el realismo de nuestro tiempo.”

Adolph Gottlieb, diciembre, 1947

En una ocasión única, en 1951, la mayoría de los artistas que constituían el grupo de los expresionistas abstractos se reunió en una mesa redonda en el Studio 35 de Nueva York. Cada uno de los veintisiete artistas que participó tuvo la oportunidad de manifestar sus intereses y sus opiniones en un debate de gran alcance que se desarrolló durante tres días. Aunque no hubo un tema central, surgieron muchas discusiones interesantes y se clarificó el significado de los objetivos y de los posicionamientos de los artistas.

Una de las pocas áreas de acuerdo general fue la importancia de la definición individual, cosa que algunos hicieron de un modo directo y otros expresándose con intransigencia.

Unos cuantos artistas se refirieron a la tradición europea. Algunos manifestaron su rechazo a la misma; otros —especialmente Adolph Gottlieb, David Smith y Willem de Kooning— propusieron que debería entenderse como una parte de la historia personal de los artistas y ser ampliada. Hacia el final de la sesión Gottlieb se unió a un debate entre Ad Reinhardt y Barnett Newman de un lado, y Willem de Kooning del otro. Gottlieb trató de resumir el desacuerdo y a continuación apoyó la posición de De Kooning:

“Creo que la idea más general que ha surgido repetidamente es una declaración sobre la naturaleza de una obra de arte como una disposición de figuras o formas o color que, debido al orden o a la ordenación de los materiales, expresa el sentido de la realidad del artista o corresponde a alguna realidad exterior. No estoy de acuerdo con que una manifestación de la realidad pueda expresarse en una pintura puramente en términos de línea, color y forma; y tampoco con que éstos sean elementos esenciales en pintura y que cualquier otra cosa sea irrelevante.”²

La reunión terminó poco después de esa discusión con un breve debate sobre la denominación del grupo. Después de unas cuantas propuestas, incluyendo “expresionistas abstractos”, De Kooning tuvo la última palabra: “Ponernos un nombre a nosotros mismos es calamitoso.”³

La declaración de Gottlieb reflejó sus firmes creencias: el arte era un instrumento de la comprensión, la comprensión debía estar ligada a algún sentido de la realidad y la abstracción geométrica no podía

expresar ese sentido de una realidad personal. Su fundamental creencia en el arte como un vehículo para expresar la realidad explicó el alejamiento de Gottlieb tanto del surrealismo como de la abstracción geométrica. Esa creencia ha formado parte del arte de Gottlieb desde el momento en que comenzó a pintar.

El arte de Gottlieb siempre había sugerido estos principios, así como éstos reflejaron el modo en que vivió su vida. Dejó su hogar en 1921, a los diecisiete años, para viajar a Europa, trabajando a bordo para pagar su pasaje. Creía que el núcleo del arte contemporáneo estaba en París, adonde fue y permaneció durante seis meses. Recordaría haber ido al Louvre todos los días y evocaría las impresiones que le causaron los trabajos más recientes de Picasso, Léger y otros. Gottlieb hablaba a menudo de la importancia de esa experiencia. Una declaración resume este efecto perdurable sobre el joven artista:

“Hubo una exposición en el Salon d’Automne y tengo el claro recuerdo de estar viendo la tela de Léger (*Le Grand déjeuner* [El gran almuerzo], 1921) –que había sido pintado recientemente y que actualmente está en el Museum of Modern Art– y el tremendo impacto que tuvo sobre mí. Ésta es una de las grandes emociones en arte. Debo tratar de encontrar esto en mi propia obra y es lo que me mantiene en marcha.”⁴

Gottlieb permaneció en Europa durante el año siguiente, viajando principalmente por Alemania y por parte de Europa central y visitando museos y galerías. Volvió a Nueva York con diecinueve años muy maduros y continuó ejerciendo su vocación de artista.

Los tiempos de su regreso en 1923 debieron de ser confusos. Aún era bastante joven a pesar de que sus experiencias eran excepcionales entre sus compañeros. Se apuntó a clases con John Sloan y Robert Henri, entre otros, en la Art Students League, pero más tarde retuvo el sentimiento de que sus instructores eran algo conservadores.

A pesar de que muchas pinturas y esculturas de destacados artistas europeos se exponían en unas cuantas galerías, Nueva York no era un núcleo para el arte vanguardista en los años veinte. En conjunto, el realismo y las tendencias expresionistas del grupo norteamericano conocido como The Eight o la Ash Can School parecieron ser las que más influyeron en los artistas jóvenes. Hubo unos cuantos pintores norteamericanos, especialmente Stuart Davis y Marsden Hartley, que trabajaron de un modo independiente y con un profundo conocimiento de las tendencias europeas. En su mayor parte, los cuadros que estaban colgados en las galerías eran figurativos y narrativos. Si eran de artistas norteamericanos, reflejaban o el expresionismo bohemio de la Ash Can School o, más notablemente, el realismo formalista de Sargent y de Winslow Homer.

Gottlieb y algunos otros jóvenes norteamericanos vieron esto como una situación nostálgica y poco inspiradora. Admiraban la escuela de París que Gottlieb ya había visto con detenimiento. Aunque no había una galería importante para exponer las obras de estos artistas jóvenes, Gottlieb logró exponer regularmente en un lugar más pequeño llamado la Opportunity Gallery.⁵ Otros artistas que expusieron en los años veinte y a principios de los treinta incluían a Mark Rothko, John Graham, David Smith, Milton Avery y a Rufino Tamayo. Gottlieb conoció a estos y a otros artistas mediante su vinculación a la League y a la Opportunity Gallery. Con la excepción de Tamayo, que regresó a México, los demás se convirtieron en sus colegas y amigos durante toda su vida.

Desde la mitad de los años veinte hasta el principio de los treinta, los cuadros de Gottlieb fueron principalmente retratos de familiares y amigos, y representaciones de escenas locales y urbanas. Una medida de su temprano éxito fue un concurso nacional que ganó en 1929 y por el cual fue premiado con una exposición individual en la importante Dudensing Gallery de Nueva York. Las pinturas que expuso tenían conexión con los temas y enfoques de sus profesores Sloan y Henri y, a la vez, demostraban su conocimiento de Cézanne y del cubismo. Obras como *South Ferry Waiting Room* (Sala de espera del South Ferry) (cat. 1) son típicas de esta época. Las pinceladas gruesas y angulares y el motivo urbano y familiar eran típicos del enfoque de la Ash Can School. La pintura de Gottlieb, a diferencia de las de la Ash Can School, no adopta una perspectiva social. Depende principalmente de un análisis formal de la geometría de su representación. Las pantallas de las luces de forma circular y el puesto de periódicos rectangular anclan la composición en el plano de la imagen. Muy al comienzo, Gottlieb mostró una inclinación a unir dos tendencias de la pintura vanguardista.

Desde aproximadamente 1932 y durante los siguientes cinco o seis años, su estrecha relación con Milton Avery lo apartó del aspecto analítico de su arte. La insistencia de Avery en trabajar rápido y sin retoques persuadió a su joven colega y cambió la orientación de su obra. La emoción –transportada por el color, las pinceladas y las relaciones entre las figuras– fue el foco de esta orientación. La colaboración entre el trabajo de los dos artistas fue tan cercana que a veces es difícil decir cuál de los dos artistas es el autor de un cuadro.

Gottlieb mantuvo una deuda con el arte de Avery a lo largo de toda su vida. Avery sirvió como modelo de independencia y de dedicación a una visión personal, ilustrada por las tendencias o las modas en el arte de aquella época, pero no dependiente de ellas. Como en toda relación estrecha, las influencias y las ideas circularon en ambos sentidos; pero la libertad de Avery con el color y la integridad de su arte tuvieron un impacto formativo en Gottlieb. Esta influencia formó parte de una íntima amistad que duró desde la mitad de los años veinte hasta la muerte de Avery en 1965.

La relación entre ambos también incluyó a otro amigo cercano –y el único contemporáneo de Gottlieb entre los expresionistas abstractos–: Mark Rothko. Avery, Gottlieb y Rothko con frecuencia hacían un fondo común con su dinero y compartían los costes de lo que cobraban los modelos. Hacían sus esbozos en el estudio de Avery en Nueva York y a veces pasaban juntos los veranos cerca del mar, en Rockport o Gloucester, Massachusetts, o en las montañas de Vermont.

El cuadro *Untitled (Artist and Model)* (Sin título [Artista y modelo]) (cat. 2) es típico del trabajo de estudio de Gottlieb de ese período, así como *The Swimming Hole* (La piscina natural) (cat. 3) es un ejemplo del trabajo hecho en Vermont. A pesar de que ambos cuadros muestran la influencia de Avery, los severos contrastes de color de *Untitled (Artist and Model)* son claramente diferentes del trabajo de Avery de ese período, como lo son la aplicación más cargada de pintura y la pincelada más expresionista. El dibujo de Avery tendía a ser más naturalista mientras que Gottlieb estaba interesado por la abstracción y los elementos formales de la elaboración de los cuadros. Las figuras de Gottlieb eran menos definidas que las de Avery



Milton Avery.
Quarry Bathers
(Bañistas de la cantera), 1937.

y, al contrario que en su práctica anterior, los motivos eran con frecuencia modelos, en vez de personas conocidas.

Desde 1935 a 1940 Gottlieb y Rothko expusieron con un grupo que se llamaba a sí mismo The Ten. Estos artistas norteamericanos se encontraban con regularidad para discutir y ver tanto su propio arte como las tendencias del arte moderno en Europa y en Norteamérica, y para planificar y promover exposiciones de sus propios cuadros. En ese período tuvieron un relativo éxito y lograron organizar exposiciones colectivas que fueron reseñadas por los críticos de arte de Nueva York, en importantes galerías. Incluso llegaron a organizar una exposición en una galería de París en 1935; éste fue un evento notable para los jóvenes pintores norteamericanos.



Mark Rothko.
Untitled (Nude),
(Sin título, (desnudo)), 1937/1938.

El grupo The Ten incluyó a Gottlieb, Ben-Zion, Ilya Bolotowsky, Louis Harris, Jack Kufeld, Mark Rothko, Louis Schanker, Joseph Solman y Nahum Tschacbasov. Otros artistas que, en ocasiones, expusieron con este grupo fueron Milton Avery, Lee Gatch, John Graham, Edgar Levy y Ralph Rosenborg. El grupo fue significativo por el hecho de que mantuvo una posición diferente de las principales tendencias de los años treinta. Los integrantes de The Ten eran conocedores de los artistas y de las innovaciones más destacados de su época, pero supieron con certeza que tenían que definir sus propios pasos como individuos. Las obras que expusieron abarcaron muchos estilos modernos, pero entre los artistas del grupo no hubo surrealistas, ni cubistas, ni pintores formalistas abstractos,⁶ ni regionalistas ni realistas socialistas.

Para Gottlieb, la importancia de estas relaciones tuvo más que ver con su propia habilidad para mantener un punto de vista independiente que con su arte. Aprendió las maneras de abordar la política y el trabajo de promoción de una carrera como artista. El grupo The Ten trabajó con efectividad contra las tendencias reinantes en su época. Optaron por posicionamientos impopulares y no tuvieron apoyo económico ni institucional. Aún así, lograron mantener su obra bajo la mirada pública en una época muy restrictiva. En ese ambiente se nutrió la confianza de Gottlieb en su capacidad para liderar y para hablar con efectividad en nombre de sus propios intereses y en el de otros artistas.

Hubo otros dos artistas cuya amistad con Gottlieb en los años treinta tuvo un gran impacto en su arte. Gottlieb conoció al pintor John Graham hacia la mitad de los años veinte. Éste era un emigrante ruso que vivió en París durante un tiempo y ahí se hizo amigo de varios artistas; también era una de las pocas autoridades en arte tribal de Norteamérica, y Gottlieb y sus colegas tuvieron acceso a sus conocimientos y a su tutela. Graham sirvió como una especie de enlace entre los jóvenes expresionistas abstractos y los artistas de París. Su prestigioso libro *System and Dialectics of Art*, publicado en 1936, dio a conocer sus ideas idiosincrásicas acerca de la universalidad del arte visual a muchos artistas. Jackson Pollock buscó a Graham después de que éste publicara un artículo sobre Picasso en 1938; Graham se convirtió rápidamente en uno de los primeros defensores de Pollock. La amistad de Gottlieb con Graham se desvaneció con el tiempo pero durante los años cuarenta y hasta entrados los cincuenta ambos permanecieron cercanos.

Entre 1934 y 1939, David Smith vivió a la vuelta de la esquina de la casa de Gottlieb. Éste y Smith se veían diariamente, y los artistas y sus mujeres (que también eran artistas) se invitaban con frecuencia a sus respectivas casas. Smith compartió el interés de Gottlieb por las artes tribales y por el arte europeo antiguo y moderno. La proximidad de su relación en los años treinta revive en un recuerdo de Esther Gottlieb:

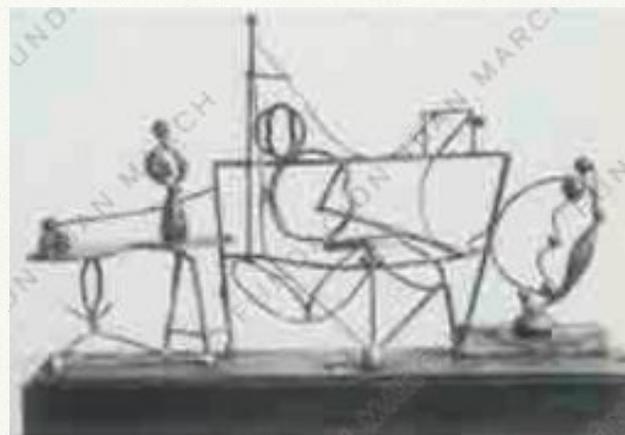
“Alrededor de 1935 vivíamos en la calle State. En aquel tiempo, cerca de la dársena había una fundición que tenía algo que ver con la construcción de barcos. Adolph y David solían quedarse en la puerta y mirar cómo trabajaban. [...] Un día, estaban hablando de pintura y escultura y David tuvo algunas grandes ideas para esculturas ¡si hubiera tenido las instalaciones para realizarlas! ‘¿Por qué no la Terminal Iron Works?’ preguntó un día mientras caminaban. Le dijo al hombre que él era pintor y que trabajaba en el vecindario; que tenía experiencia y sabía cómo utilizar soldadores de acetileno, y que quería hacer un poco de trabajo. Entonces el hombre dijo que bien. David empezó a dar vueltas recogiendo material. Con esa chatarra hizo su primera escultura.”⁷

Gottlieb y Smith compartían su sensibilidad sobre la ejecución del arte y sobre el objeto artístico, lo que resultó en un diálogo desde su arte que duró toda la vida. Sus cuadros y sus esculturas están en completa armonía entre sí. A pesar de que son claramente el resultado de dos visiones individuales, indican una serie compartida de ideas e inquietudes que formó parte de los primeros años de su amistad.

Gottlieb, Rothko, Avery, Smith y Graham fueron buenos colegas en las etapas formativas de sus carreras. Cada uno de ellos se convirtió en una gran figura del arte norteamericano de mediados del siglo xx. Estuvieron entre los artistas más antiguos del grupo de expresionistas abstractos y fueron los responsables de muchos de los enlaces entre el arte norteamericano y el arte moderno europeo. Las conversaciones que compartieron y los intereses que tenían en común pasaron a formar parte de los fundamentos del expresionismo abstracto.

En 1937, Esther Gottlieb sufrió un ataque de artritis. Su médico le recomendó que se mudara a un lugar más cálido y seco; en octubre de ese año los Gottlieb dejaron Nueva York para instalarse en los alrededores de Tucson, Arizona. Fue la primera vez que Gottlieb vivió fuera de Nueva York desde su regreso de Europa en 1922, y los ocho meses que pasó ahí fue su estancia más larga alejado de Nueva York. El tiempo que pasó en Arizona tuvo un profundo efecto sobre Gottlieb y su pintura. Le permitió romper con Avery y el grupo The Ten y volver a descubrir la visión personal de su propio arte.

En las primeras semanas de su estancia Gottlieb intentó pintar el paisaje local o hizo cuadros basados en los esbozos de Vermont dibujados el verano anterior, pero se quedó insatisfecho con sus esfuerzos y dejó de pintar. Continuó sólo después de una profunda revaloración de su arte. A finales de diciembre su ánimo mejoró cuando su trabajo cambió radicalmente. El 3 de enero de 1938 escribió a un amigo de Nueva York:



David Smith.
Interior, 1937.

“esto [el sentimiento sobre el progreso de sus cuadros] puede ser puramente el resultado de trabajar solo. Quizá, tener el comentario de alguien más sobre tu trabajo, casi todos los días, tiende a apartarte de tu objetivo, y también, tener un interlocutor comprensivo a mano puede ser una forma de autoindulgencia.”⁸

El 18 de enero, escribió:

“He cambiado mi opinión sobre una idea de Milton, cuando dijo ‘no trates de pintar una obra maestra’. Ahora me parece que eso es realmente lo que hay que hacer: tratar de hacer una obra maestra. De todos modos, probablemente no lo será. Por supuesto, desde su punto de vista, Milton está en lo cierto, hay muchos cuadros que podrían ser bastante buenos si no fueran tan fatigosamente elaborados y trabajados hasta la muerte, intentando la perfección. Pero ahora mismo estoy hasta la coronilla de todos los cuadros bastante buenos y quiero uno que sea condenadamente bueno o malo.”⁹

Gottlieb había llevado consigo una frustración debida a las tendencias dominantes en arte. A medida que la Gran Depresión se hacía más profunda y Europa y Asia se acercaban a la antesala de la guerra, el arte moderno no parecía capaz de reflejar las tensiones y las ansiedades que formaban parte de la experiencia común. Los museos y las galerías más importantes de Nueva York limitaron el arte norteamericano que exponían a la representación realista socialista y regionalista del héroe trabajador norteamericano o proletario sufriendo con nobleza en las manos de un codicioso patrón capitalista; el tipo de pintura que Arshile Gorky conocidamente denominó “arte pobre para gente pobre”. Estas representaciones no tenían atractivo para Gottlieb.¹⁰ Él las consideraba un paso atrás y estuvo preocupado por los intentos del Artists’ Congress y la WPA (de la que había renunciado) de dictar el estilo y el contenido a los artistas. En aquel momento, la postura de Gottlieb fue solitaria e impopular.

El proceso de encontrar una dirección válida fue largo y laborioso. Sus cuadros de Arizona representan el comienzo de esa búsqueda. Los cuadros que más tarde llamó sus *Arizona Still Lifes* (Naturalezas muertas de Arizona) (cat. 5 y 6) fueron, ante todo, un retorno a los intereses básicos que faltaban en su enfoque al “estilo Avery”. Como menciona en su carta, su inclinación fue trabajar intensamente en cada cuadro para llevarlo a un nivel de realización en el que alcanzaría sus valores: “condenadamente bueno o malo”. Encontró su propio lenguaje en un enfoque más formal que combinó elementos del cubismo y del surrealismo con su exigente sentido del color y la textura.

Las “Naturalezas muertas de Arizona” se organizaron de acuerdo con la noción cubista del espacio pero tocan algunos de los principales temas del surrealismo. En algunos casos el desierto de Arizona se convirtió en un universo interior sin fin, común a Dalí y Tanguy. En algunos cuadros las relaciones entre los objetos en el primer plano y el paisaje distante, evocan temas similares de composiciones de De Chirico. En todos los casos, la variedad aleatoria de objetos y la vaga amenaza que suponen, muestran el interés de Gottlieb por las ideas surrealistas sobre el desplazamiento y el inconsciente como origen del motivo.

Las “Naturalezas muertas de Arizona” también entablan un diálogo con el paisaje del sudoeste norteamericano e insinúan la implicación de Gottlieb con el arte nativo norteamericano. Refirió a su amigo Paul Bodin:

“Leemos el *Sunday Times* todos los miércoles y a juzgar por las reproducciones, por no hablar de los artículos de Jewell, no parece que hayamos perdido mucho. Por lo que puedo colegir de lo que está

pasando (aparte de Cézanne y Picasso de vez en cuando), no cambiaría todas las exposiciones de N.Y. de un mes por una visita al State Museum de aquí, que tiene una maravillosa colección de cosas indias.”¹¹

Gottlieb había estado observando seriamente el arte tribal desde su viaje a Europa cuando era joven. La alfarería y los tejidos que Gottlieb vio en Arizona eran nuevos para él, pero las imágenes y su disposición en varios tipos de modelos entrecruzados eran un motivo conocido, común a muchos artistas tribales. Su período en Arizona le permitió volver a conectar con una fuente de inspiración que se convirtió en un elemento importante de sus cuadros *Pictograph* (Pictografía) de los años cuarenta.

Los Gottlieb regresaron a Nueva York en junio de 1938. Muchos de sus antiguos colegas rechazaron los cuadros de Arizona con la acusación de que eran demasiado abstractos. Gottlieb pasó los años 1938 a 1941 buscando una forma convincente y un contenido relevante para su arte. Su naturaleza analítica lo condujo a pintar algunas imágenes surrealistas, pero en aquellos años produjo relativamente pocas pinturas. Algunas de ellas, cuadros de cajas que encontró en la playa de Provincetown, aportaron el enlace con la siguiente fase importante de su carrera.

Cuatro de esos cuadros continuaron el método utilizado en las “Naturalezas muertas de Arizona”. Gottlieb recogió objetos de la playa y los colocó al azar en los compartimentos separados de unas cajas. Confió en el exotismo de estas combinaciones de objetos dispuestos dentro de una cuadrícula central organizadora para crear un misterio completamente totalizador que sería el tema de los cuadros. Éstos fueron un catálogo de expectativas frustradas. Gottlieb estuvo probándose ideas y estrategias surrealistas del mismo modo en que uno se prueba ropa antes de comprarla. En este caso, las prendas no le quedaron bien y, desechándolas, continuó.

“Por 1941 había descartado todas las cosas que me hubieran hecho ganar un premio. De hecho, ni siquiera pude hacer una exposición porque parecía como si no hubiese sabido cómo pintar. La cosa, por lo que a mí respecta, comenzó con algunas conversaciones que mantuve con Rothko en las que dije que creía que uno de los modos de resolver este problema que enfrentamos es encontrar algún tipo de motivo distinto al que nos rodea. Dije ¿qué te parece trabajar sobre motivos clásicos como algunos temas mitológicos? Y estuvimos de acuerdo en hacer eso; Mark escogió motivos de las obras de Esquilo y yo probé y jugué un poco con el mito de Edipo, que era un tema tanto mitológico como freudiano. Y, como resultado, rápidamente descubrimos que debido a un cambio en el motivo nos estábamos metiendo en problemas formales que no habíamos anticipado. Porque, obviamente, no íbamos a tratar de ilustrar esos temas con algún tipo de estilo renacentista. Estábamos explorando. Por lo tanto, repentinamente, descubrimos que había problemas formales con los que nos enfrentábamos y para los que no había precedentes, y que estábamos en un territorio desconocido.”¹²

Las “Pictografías” (cat. 8 a 15) que Gottlieb comenzó en 1941 fueron una ruptura radical con las normas existentes de pintura. Él hablaba de sus “Pictografías” usando términos como motivo, mito, imágenes “primitivas”, Freud y Jung, y escritura automática. Estas palabras parecen ser un índice de ideas contemporáneas de los años cuarenta, pero hay dos puntos que las hacen especialmente relevantes. Gottlieb creó una forma que fue más allá del surrealismo para abarcar con éxito estos asuntos, dentro de un grupo coherente de pinturas. Fue el primero de sus colegas en hacerlo.

Las “Pictografías” de Gottlieb están basadas en tres hipótesis:

- que hay un lenguaje de imágenes que precede a las estructuras escritas y narrativas, y que ese lenguaje permanece potente y accesible.
- que todo conocimiento cultural es materia de interpretación y cada individuo interpretará un conjunto de imágenes de un modo diferente y personalmente relevante; y
- que las imágenes de las culturas antiguas, arcaicas o tribales son parte de un lenguaje visual universal y, por lo tanto, forman un conjunto esencial de información que debe ser considerado y utilizado en la creación de arte significativo.

Su concepción de las “Pictografías” se centraba en la idea de comunicación con el espectador a través de su psique, de modo que cada uno interiorizara y organizara el contenido de cada cuadro de acuerdo con sus propios instintos y conocimiento. La idea estaba basada en la concentración en el subconsciente tomada del surrealismo, pero Gottlieb amplió ese pensamiento. Los artistas surrealistas se sentían obligados a contar con imágenes o narraciones que eran personalmente irracionales, suponiendo que el significado residía en subvertir procesos de pensamiento racionales o de aculturación.

Sin discrepar con ese enfoque, Gottlieb creía que las imágenes visuales precedían a otras formas de diálogo y siempre habían comunicado de una manera diferente –pero no dependiente– de la narración o la definición occidental del pensamiento racional. Su idea de realidad en el arte era un concepto más universal que la idea de los surrealistas sobre las imágenes derivadas del inconsciente. Al mismo tiempo, Gottlieb creía que la expresión de una realidad personal mezclaría necesariamente imágenes racionales e irracionales de todas clases. Sus “Pictografías” incluyen letras, números, formas abstractas y trozos de imágenes en una presentación holística. El lenguaje de las “Pictografías” de Gottlieb incluyó a espectadores individuales en un diálogo que determinaba el significado de cada cuadro, a la vez que ello permitía que ese significado cambiara con el tiempo, o de espectador en espectador.

El territorio desconocido del que Gottlieb hablaba como la dimensión formal de sus “Pictografías” era diferente de “lo desconocido” que reivindicaban los surrealistas. No se limitaba a subvertir o criticar las convenciones de la narrativa occidental. La educación autodidacta de Gottlieb le permitió señalar asociaciones entre imágenes arcaicas, Mondrian, Tiziano, artistas tribales y mosaicos medievales, simplemente porque había visto estas imágenes y había intuido una conexión. Él dejó que ese brinco de intuición lo condujera a buscar conexiones entre imágenes de todo tipo, de todos los tiempos y de todos los lugares. Debido a que el material que quería incluir era tan vasto, necesitó tanto una forma de organizarlo como un método que facilitara el compromiso del espectador. Gottlieb inventó un complejo sistema basado en los compartimentos que pintó en las imágenes de Provincetown de 1939. Pero el sistema de las “Pictografías” fue muchísimo más intrincado.

Se decidió por una estructura cuadrículada por varias razones: era una metáfora visual para la modernidad, era común a Mondrian, a las tejedoras tlingit de la región de Pacífico Noroeste, a los pintores de vasos de Ática, a los artistas de las antiguas culturas precolombinas, y a tantos otros. En un nivel personal, la cuadrícula proveía de estructura y definición cuando se usaba para presentar una imagen, exactamente del mismo modo que un museo o galería, o una publicación, presentaba una visión definida de un objeto aislado. El objeto en sí mismo existía aislado, por lo tanto era definido por su contexto y por las comparaciones hechas dentro del cuerpo organizador (libro, museo, repertorio, etc.). En las “Pictografías”,



9. *Pictografía-símbolo*, 1942

Fundación Juan March

sin embargo, el marco organizador que constituye la cuadrícula se usa para presentar varios tipos de imágenes con un supuesto mismo valor, y por lo tanto dejando la resolución última del significado a cada espectador.

Gottlieb intentó liberar las imágenes de las limitaciones del marco organizador haciendo asociaciones que tuvieron un alcance más allá de cualquier contexto conocido u ordinario. Las cuadrículas eran irregulares y dibujadas a mano, planteando preguntas sobre las ideas de estructura y organización. Todas las imágenes eran igualmente relevantes y podían elegirse y ensamblarse de acuerdo con los deseos del artista y del espectador. Esa actitud –más tarde común entre los expresionistas abstractos– provino de la frustración de Gottlieb con el surrealismo. Él aceptó la premisa del surrealismo de que lo desconocido es una potente fuente de arte, pero extendió la noción de lo desconocido a prácticamente todos los aspectos del conocimiento y de la artesanía. No quiso imponer una definición específica a ninguna pintura determinada.

Desde la perspectiva de Gottlieb, un artista debe percibir que el proceso de hacer arte y sus resultados son parte de una cultura desarrollada. La existencia de cultura (o de “civilización”, para usar un término más común en los años treinta y cuarenta) como un continuo de conocimiento y razonamiento, señala otra razón por la que Gottlieb cambió de postura tan radicalmente en 1941. Los Estados Unidos eran un punto estratégico desde el que sus ciudadanos miraban al resto del mundo. A partir de la mitad de los años treinta, los peligros de la guerra se volvieron más palpables y amenazadores. Según se veía desde Norteamérica, el poder en las sociedades civilizadas de Asia y de Europa estaba siendo tomado por dictaduras militares que no tolerarían ninguna noción de sociedad o de civilización que no fuera la suya propia. De modo que entre 1936 y 1941 el mundo civilizado que Gottlieb conoció en su juventud estaba siendo invadido y sus culturas, destruidas. Hacia 1941 había una gran ansiedad por saber si alguna sociedad podría resistir el avance de los ejércitos de Japón o de la Alemania nazi y sus aliados. Un pasaje de un poema de un amigo y colega de Gottlieb, Weldon Kees, aporta el sentimiento de aquellos tiempos:

“La gastada promesa de nuestra herencia
ahora es hábito; aquel otro año se volvió invierno
mientras veíamos los fragmentos de un mundo
cayendo a pedazos como un ramillete enfermo.”¹³

Los profundos cambios de las llamadas sociedades avanzadas condujeron a los intelectuales de todo el mundo hacia otra perspectiva. La visión que había dominado desde finales del siglo XIX asumía que las sociedades marchaban en una línea más o menos recta desde el salvajismo hacia la sofisticación. Los eventos de 1936 a 1945 fueron una prueba irrefutable de que cualquier sociedad, independientemente de la complejidad de sus logros culturales, era capaz de matar y destruir con la única limitación del tamaño y el poder de sus fuerzas militares. Ese conocimiento afirmó a Gottlieb en su opinión de que el salvajismo y la brutalidad eran una parte normal de la naturaleza humana y el arte que no se enmarcara en esta crucial comprensión no sería relevante.

Gottlieb enlaza esa percepción con sus referencias al arte tribal. En una emisión de radio en 1943, hablando en nombre de Mark Rothko y en el suyo propio, hizo la siguiente declaración:

“Si profesamos una afinidad por el arte de los hombres primitivos es porque los sentimientos que ellos expresaron tienen hoy una particular pertinencia. En tiempos de violencia, las predilecciones personales por los detalles del color y de la forma parecen irrelevantes. Toda expresión primitiva revela la conciencia constante de fuerzas poderosas, la presencia inmediata del terror y el miedo, un reconocimiento y una aceptación de la brutalidad del mundo natural así como la eterna inseguridad de la vida”.

Gottlieb, Rothko y algunos otros artistas de este período se quejaban de que el arte que conocían, e incluso de que aquellos artistas que respetaban, habían perdido una conexión esencial con los tiempos. En su opinión, el surrealismo estaba absorbiéndose a sí mismo, la abstracción estaba comprometida en una búsqueda de utopías puristas, mientras que, dondequiera, las sociedades y las culturas estaban siendo aplastadas y las personas que vivían en ellas estaban siendo obligadas a obedecer las reglas de los conquistadores o a morir. Dado el contexto, el grandioso gesto que Gottlieb y Rothko hicieron a través de su arte fue nada menos que un intento por conservar y revitalizar las culturas del mundo que ellos conocían y valoraban.

La cultura, para Gottlieb, incluía todas las imágenes y los pensamientos avanzados, desde los dibujos rupestres prehistóricos a Mondrian y a los surrealistas; desde la mitología del antiguo Mediterráneo a las teorías de Freud y Jung; desde Homero a Joyce y a T.S. Eliot. Gottlieb y Rothko creían que necesitaban volver a conectar con un lenguaje visual anterior y universal para enfocarse en el miedo, la brutalidad y la destrucción que ellos reconocían como parte del legado de la cultura. Para estos artistas, a fin de cuentas, lo que nosotros valoramos como bello está inextricablemente ligado al horror, y la realidad de esa intuición no puede ignorarse. A pesar de que no era una idea nueva, ellos estuvieron entre un grupo muy pequeño de artistas que la enunciaron en 1941, y las exploraciones en que se embarcaron los llevaron al descubrimiento de nuevas y potentes formas para artes plásticas.

La creencia que guió el desarrollo de las “Pictografías” se convirtió en una premisa fundamental de la pintura expresionista abstracta. Como Gottlieb la declaró:

“Todo arte en el que el estilo está altamente desarrollado siempre ha tenido una concepción en la cual el estilo, el motivo y los medios empleados iban unidos; y no se puede simplemente aplicar de un modo indiscriminado un estilo de pintura a cualquier motivo.”¹⁴

La declaración de Gottlieb ejemplifica un concepto importante que hace de telón de fondo en gran parte del expresionismo abstracto. Es decir, la presentación de una imagen visual unificada puede comunicar inmediatamente una intrincada fusión de cálculo y suposición, accidente y propósito. Claramente, como Gottlieb y la mayoría de sus colegas establecieron, el proceso de pintar es consciente y requiere muchas decisiones para triunfar. Sin embargo, uno de sus principales objetivos fue la presentación de imágenes inconscientes o involuntarias; una idea que adaptaron de los surrealistas. Un discernimiento que se necesitó fue cómo tender un puente entre esos objetivos divergentes.

Las “Pictografías” fueron un nuevo tipo de pintura. Las imágenes aparecían por toda la superficie, y fragmentos de imágenes emergían como si hubieran sido vestigios de un tiempo anterior o simplemente los comienzos de pensamientos que no llegaron a una conclusión o que sufrieron un cambio. Las capas de pintura eran análogas a capas de significado, pensamiento o memoria. Las “Pictografías” se pintaron tosca y densamente, contraviniendo la idea de objeto de arte finamente acabado. Gottlieb creó estos

cuadros usando diferentes combinaciones de pinturas al óleo, *guache*, caseína, témpera, lápiz e incisiones para crear efectos muy específicos de trazo y textura. La pintura se aplicaba con pinceles, paños, cuchillos o dedos. Las cuadrículas que normalmente denotan una estructura rígida se dibujaban a mano, de modo que revelaban la intuición humana que era la parte fundamental de todos los sistemas. Por encima de todo, las “Pictografías” adaptaron una idea que era inherente a los objetos tribales que Gottlieb admiraba. Al igual que esos objetos, las “Pictografías” expresaban un conjunto de creencias, sentimientos e historia a la vez, de una manera que era diferente de la narración o del simbolismo. Eran una parte del ritual y el proceso de su creación constituía una parte importante de su aptitud para triunfar o, al menos, para ser el portador de una unidad muy compleja y no estructurada de conocimiento e instinto humanos. En suma, el objeto de arte se convertía en la corporeización de la psique.

Ese importante cambio en la naturaleza y propósito de las pinturas y esculturas fue uno de los puntos de divergencia básicos entre el arte europeo y el norteamericano. El medio que Gottlieb encontró para que un cuadro presentara –más que representara– un motivo emocionalmente cargado e intensamente personal fue un paso crucial en el camino que lo apartó del surrealismo hacia el trabajo maduro del expresionismo abstracto. Con ese paso dado, los artistas norteamericanos pudieron usar las ideas surrealistas que encontraban útiles, a la vez que ampliaban el intervalo de posibilidades del arte abstracto. Una declaración de David Smith demuestra la evolución de la idea surrealista hacia el arte intensamente personal e individual del expresionismo abstracto:

“El arte tiene su tradición, pero es un patrimonio visual. El lenguaje del artista es el recuerdo de la vista. El arte está hecho de sueños y de visiones y de cosas no conocidas, pero para nada de cosas que pueden decirse. Proviene del interior del que eres cuando te enfrentas a ti mismo. Es una declaración interior de propósitos, es un factor que determina la identidad del artista.”¹⁵

La declaración de Smith data de 1959. Al final de los años cuarenta, los artistas estaban aún desarrollando métodos y enfoques que evolucionarían en los estilos maduros de los años cincuenta. Esencialmente, el desarrollo del expresionismo abstracto creció a partir de un amplio diálogo público entre los que lo practicaban, quienes compartían el objetivo de que su motivo fuera la exploración de la propia identidad que Smith describió.

Gottlieb había encontrado un método para alcanzar ese objetivo con sus “Pictografías”, y continuó haciéndolas y ampliándolas hasta 1954. Las “Pictografías” posteriores, como *Sounds at Night* (Sonidos en la noche) (cat. 13) o *Figurations of Clangor* (Figuraciones de estruendo) (cat. 15), están más integradas y son más abstractas que su obra anterior. Estos cambios reflejan el desarrollo lógico de los cuadros, así como el aprecio de Gottlieb por el trabajo de sus colegas. Durante el mismo período comenzó a desarrollar los tipos de cuadros que se conocerían como: *Unstill Lifes* (Naturalezas no muertas) (*Sentinel* [Centinela]), *Imaginary Landscapes* (Paisajes imaginarios) (*Sea and Tide*, [Mar y marea], cat. 16) y *Labyrinths* (Laberintos) (*Labyrinth III* [Laberinto III], cat. 17).

A partir del final de los años cuarenta hasta la mitad de los cincuenta, Gottlieb volvió a evaluar su arte a la luz de la obra de sus colegas. Un cuadro como *Labyrinth III*, si bien seguramente se desarrolló a partir de las “Pictografías”, también fue un reflejo del impacto de los grandes *drippings* de Jackson Pollock de 1948 a 1950. Gottlieb consideró que la obra de Pollock era lírica y, de acuerdo con el tipo de rivalidad que era

común entre aquellos artistas, la pintura de Gottlieb es inequívocamente agresiva. *Labyrinth III* es considerablemente más grande que su obra anterior y la razón era práctica. En 1954, Gottlieb se mudó a un estudio nuevo que tenía una pared que medía 2,10 x 4,80 metros: la medida exacta de *Labyrinth III*. Una vez que Gottlieb tuvo los medios, necesitó probar que podía producir cuadros que fueran comparables con los trabajos más grandes de sus colegas.

Irónicamente, un año antes él había creado la mayor obra única realizada por un artista expresionista abstracto. En 1953 completó el trabajo y supervisó la instalación de una fachada de vidrios de colores para el Steinberg Center en la ciudad de Nueva York. El trabajo terminado medía 15,25 x 7,65 metros y fue la última "Pictografía" de Gottlieb. Éste diseñó la fachada como un muro integral de vidrio, más que como una serie de ventanas en un muro. Fue un diseño único que fue bien recibido por la crítica y el público. Gottlieb pasó la mayor parte de los años 1952 y 1953 trabajando en ese proyecto. Cuando devolvió su concentración a los cuadros, éstos fueron más grandes y mantuvieron la tendencia completamente abstracta que había adoptado al final de los años cuarenta.

Los "Laberintos" de Gottlieb fueron los últimos cuadros en los que utilizó un efecto de cobertura total. Abandonó ese enfoque en 1954, después de haberse centrado en él durante cerca de catorce años. Desde ese momento en adelante, su concentración varió hacia la consideración de cuadros abstractos con un foco central. Esta concentración desembocó en las imágenes más famosas de Gottlieb, los cuadros llamados *Burst* (Estallido) que comenzaron en 1956.

Ese cambio señaló otro rumbo para la pintura expresionista abstracta la que, hasta los "Estallidos" de Gottlieb, había sido o la concepción *all over* asociada a Pollock, De Kooning y Brooks, o las concepciones reduccionistas de Rothko, Newman y Reinhardt. Se ha dicho que Gottlieb reconcilió esas concepciones, pero esto no expone adecuadamente los argumentos. Debido a su método analítico, fue capaz de evaluar el trabajo de sus colegas y de adelantarlo.

Los "Estallidos", como *Ascent* (Ascensión) (cat. 21) o *Exclamation* (Exclamación) (cat. 20), surgieron a partir de una serie de decisiones tomadas entre 1954 y 1956 sobre unificar y simplificar la superficie pintada tanto como fuera posible, pero reteniendo la manifestación clara de la mano del artista y las realidades físicas de la pintura y su soporte. Para Gottlieb era importante que él retuviera el impacto físico de la pintura y el manejo —se había entrenado durante más de treinta años para dominar estos materiales y fueron absolutamente una parte de su carácter—. Pero él quiso llevar la pintura por un camino distinto del de la angustia y el drama profundo de los pintores *action*, y del de los cuadros altamente refinados de campos de color de sus viejos amigos Rothko, Newman y Reinhardt.

Gottlieb fue una persona pragmática. Su objetivo como artista fue la exploración de ese reino personal incognoscible que preocupó a todos los expresionistas abstractos. Su punto de vista sin igual aceptó la presencia de la emoción, el intelecto, y los atributos y limitaciones físicos. Comprendió que esos elementos existen de forma simultánea, inherentemente en conflicto, buscando un estado de equilibrio que crea una afirmación pero que necesariamente es temporal. Esa dinámica corresponde también al mundo natural, a la química y a la física —que fueron tan importantes para los años cincuenta¹⁶—, y a todos los sistemas vitales. Dentro de sus imágenes abstractas, Gottlieb resumió el núcleo del pensamiento y de la sensibilidad estadounidenses de los años cincuenta y sesenta.

En una entrevista realizada en 1965 expuso sus argumentos en términos personales:

“Lo que se introduce [en un cuadro] es lo que estoy buscando mientras lo hago; esas cosas que no conozco. En otras palabras, intuyo mi camino y luego encuentro algo y, para mi sorpresa, es algo que antes no estaba en el mundo.

Tener algo en lo que realmente puedes creer ¡parece tan bueno y seguro! Soy bastante escéptico acerca de este tipo de ansia por la seguridad. Me siento muy inseguro y siempre me he sentido inseguro; realmente nunca he tratado de ser seguro. Preferiría sentirme seguro sólo de mis propios poderes. En otras palabras, con tal de que pueda hacer algunas cosas con mis músculos. Ahora que me he hecho mayor me doy cuenta de que voy teniendo algunas deficiencias físicas, pero debo aceptarlo. No siento que tenga ningún punto de vista filosófico específico, sólo me considero abierto y preparado para lo imprevisto.

Como pintor, creo que me he concentrado en desarrollar una única cosa: mi sensibilidad. Confío en mi sensibilidad. Mire usted, debo confiar en ella como una base para determinar si lo que siento es bueno o malo. No creo que esto sea una limitación demasiado grave, por el contrario, creo que me da libertad.”¹⁷

Martin Friedman, durante una entrevista con el artista, se refiere a sus cuadros posteriores como a una “propuesta de doble o nada”.

Gottlieb trabajó casi exclusivamente en los “Estallidos” desde 1957 hasta finales de 1960. Luego volvió a sus “Paisajes imaginarios”, aunque los que realizó a partir de los comienzos de los años sesenta, como *Ochre and Black* (Ocre y negro) (cat. 24), fueron más grandes y más unificados que las versiones anteriores a 1956. Después de comenzar los “Estallidos”, abandonó las otras concepciones con excepción de los “Paisajes imaginarios”. A pesar de que continuó creando cuadros que pueden llamarse “Estallidos” y “Paisajes imaginarios” para el balance de su carrera, hubo una recién estrenada libertad en los cuadros que siguieron a ese importante descubrimiento.

Desde 1960 en adelante, Gottlieb sintió que estaba trabajando en el cenit de su talento. Había forjado una aproximación a la pintura que le dio gran libertad para crecer y experimentar. Fue económicamente independiente y su reputación fue firme. Había alcanzado mucho más de lo que creyó posible cuando comenzó su carrera. Es notable el amplio alcance de sus últimos cuadros y lo expansivos que fueron.

Una vez que comprendió los parámetros de su planteamiento, Gottlieb procedió a desafiar su habilidad para hacer los cuadros emocional y técnicamente válidos mediante el uso de la menor cantidad de medios posible. Esperaba que su público fuera tan sensible a las refinadas manipulaciones de color y textura como lo era él. Cuadros como *Roman Three* (Tres romano) (cat. 25), *Icon* (Icono) (cat. 27) o *Notations* (Notaciones) (cat. 29) son muy diferentes entre sí, pero cada uno cuenta con manipulaciones muy sutiles de color, textura e imágenes para producir su impacto.

Una gran parte de la actitud y de los criterios que Gottlieb llevó a sus últimos cuadros fue construida sobre la base de las ideas que desarrolló en sus “Pictografías”. La búsqueda de lo desconocido continuó siendo un objetivo importante, a pesar de que Gottlieb cambió la definición de esa búsqueda y la definición de lo desconocido. El dominio de lo desconocido en las “Pictografías” existió como una comparación de imágenes

derivada de la memoria o de la libre asociación, comunicada a través de métodos de manipulación de la pintura que exageraba una materialidad cruda. A partir del primer "Paisaje imaginario" y su primera "Naturaleza no muerta" de 1950, Gottlieb aceptó la aproximación a la materialidad que había visto en la obra de sus colegas, una síntesis de medios y mensaje más directa que la suya. También empezó a inventar grandes imágenes abstractas individuales que se convirtieron en las rúbricas de sus pinturas posteriores.

Hacia 1950, el reto del artista se convirtió en la búsqueda de una imagen que existía dentro de los parámetros de sus propias sensibilidades, pero que se encontraba más allá de lo que él había visto o alcanzado hasta entonces. En esencia, el arte en el que Gottlieb y sus colegas estaban involucrados era un desafío constante a la capacidad innata de cada artista para crear algo nuevo cada vez que se aproximaba a una tela. Ese algo nuevo –una vez más, lo desconocido– tenía que ser exactamente eso: una imagen de personal relevancia que no había sido creada ni vista anteriormente por el artista. Esto no quiere decir que la forma no había sido vista, ya que Gottlieb al igual que Pollock, Rothko, Reinhardt, Newman y prácticamente todos los artistas de esa generación confiaba en una imagen reconocible. Curiosamente, Gottlieb dependió menos de esa imagen (de hecho tuvo dos de ellas: "Estallidos" y "Paisajes imaginarios", y muchas variaciones de ambas) y continuamente trató de crear imágenes que desafiaron a sus expectativas y a las de sus públicos. Él resumió este asunto durante una mesa redonda de artistas en 1950: "La obra que realmente tiene algo que decir constituye su propia firma." ¹⁸

Gottlieb inició sus "Pictografías" porque creía que la comunicación visual debía hablar de su tiempo y hablar a su tiempo. Más tarde cambió su concepción porque sintió que las obras que habían hecho él y sus colegas presentando las telas llenas de líneas e imágenes saliéndose por todos lados, habían ido tan lejos como habían podido. Gottlieb se sintió listo para un lenguaje más refinado. Los caminos que tomó desafiaron muchas de las premisas que él y sus colegas habían desarrollado. La aparente simplicidad de los "Paisajes imaginarios" o de los "Estallidos" fue una estrategia engañosa que, mirada seriamente con el tiempo, reveló un significado más complejo –y gráficamente más intrincado– que el anterior: las "Pictografías".

En un libro reciente sobre la interpretación de imágenes, el autor James Elkins describe el método de las "Pictografías" de Gottlieb en comparación con las lápidas mesopotámicas y sumerias. Concluye con la siguiente observación:

"La lectura no tiene lugar en ningún sentido normal, pero la sensación de escritura compele al espectador a pensar una y otra vez en leer; continuamente atrae al ojo desde su vagabundeo más libre y lo empuja hacia los movimientos estrictos que le permitirían leer.

Hay unas lápidas de Oriente Medio que son aún más cercanas a los lienzos de Gottlieb, y es destacable que ellas deben haber sido intencionalmente ideadas como pseudoescritura ilegible. Las lápidas "falsas" tienen una equivalencia especialmente buena con la pintura de Gottlieb, debido a que tanto las lápidas como la pintura recuerdan con insistencia la lectura a los espectadores mientras desbaratan toda posibilidad de leer." ¹⁹

El sistema que describe Elkins se aplica igualmente tanto a las "Pictografías" como a los cuadros posteriores. Un cuadro como *Ascent* (cat. 21) es un ejemplo de la primera fase de los "Estallidos". Fue creado hacia la

mitad del período de tres años en el que Gottlieb se centró en desarrollar la imagen de “Estallido”. El formato vertical y las imágenes centradas son sus características superficiales. Acompañando a éstas está el poderoso tirón desde la imagen central hacia la densa línea vertical en la parte inferior derecha. Esa línea detiene el flujo de energía saliente desde el elemento inferior que “estalla” y crea una intensa sensación de desequilibrio que es común a muchos cuadros de Gottlieb.

La llamada capa de fondo es una gama intermedia trabajada intrincada y sutilmente que se suma al tenue equilibrio que es característico del arte de Gottlieb. Los colores están en la gama media de los dominantes, trabajados con pinceles y escobilla para obtener un campo de profundidad, brillo y tono continuamente variados. El color y las texturas, como en todos los cuadros de Gottlieb, son muy específicos y no se traducen en fotografías. Como en la mayoría de sus “Estallidos”, en las imágenes centrales y amontonadas es ineludible la analogía con una figura. El tamaño de *Ascent* y el de sus imágenes predominantes se relaciona en exacta correspondencia con una persona de tamaño medio y esa relación física se suma a la asociación de figuras. Pero la imagen es abstracta y las comparaciones deben basarse en la analogía. Ésta es uno de los poderes de este tipo de cuadro abstracto: puede traer a la mente varias asociaciones y cada una será válida. La validez de esas asociaciones e interpretaciones puede cambiar con el tiempo y eso se une a la vitalidad del cuadro.

Gottlieb se refirió al asunto de un modo más directo:

“Digo que la vida y la muerte y la destrucción son parte de lo que yo refiero como los valores emocionales que todos experimentamos. Y si tenemos sensaciones de miedo, el miedo es el miedo a la muerte o el miedo a la destrucción o el miedo a una herida, y todo un abanico de cosas que son como la experiencia, por lo que, desde luego, ésta forma parte del cuadro. Pero en algo que existe puramente como una experiencia visual no puede ser tan explícita porque ¿cómo se puede traducir visualmente el miedo?”²⁰

Los cuadros que siguieron entre 1960 y 1974 pueden verse como continuos refinamientos de la ruptura de finales de los años cincuenta. Los formatos de los “Estallidos” y de los “Paisajes imaginarios” permanecieron como piedras de toque mientras Gottlieb continuó expandiendo y explorando ideas dentro de las limitaciones generales de formato y un tipo de imagen abstracta que excluye cualquier asociación con el dibujo. Los resultados fueron una gama de cuadros mucho más amplia que los de sus colegas y una exploración de la pintura abstracta que investigó asuntos que quedaron como parte de la revisión contemporánea de dicha pintura.

Gottlieb se permitió trabajar dentro de un amplio abanico, de acuerdo con su creencia en la libertad del artista como premisa esencial del arte moderno. Un cuadro como *Three Elements* (Tres elementos) (cat. 26) adopta una visión casi posmodernista, ya que Gottlieb ensambló elementos de imágenes tan diversos que parecen un *collage*. El cuadro triunfa a través del inseguro equilibrio que esas unidades de imágenes requieren para existir como un todo. En el mismo año creó *Icon* (cat. 27), un cuadro poderoso que se apoyaba en su tamaño y sus imágenes reducidas para sorprender al espectador. Esa entidad sólida y coherente le pide al espectador que considere la disparidad entre la imagen circular y las tres verticales, y entre el tamaño y la forma del conjunto en relación con la escala y la localización de las imágenes, dejando que los ajustes muy finos de color y forma creen un equilibrio delicado pero precario. En estos dos cuadros el proceso de observación sistemática es el mismo que la “sensación de escritura”

que describió Elkins para las “Pictografías”. Gottlieb continuó utilizando y refinando ese método en todas sus pinturas.

El color fue un lenguaje muy personal que Gottlieb desarrolló a lo largo de toda su carrera. Se convirtió en parte de su firma y los últimos cuadros se apoyaban sustancialmente en formulaciones exactas de color y de textura. A partir de sus obras más tempranas, hay un sentido personal e intuitivo de armonías y disonancias de color que, al final, suministra definición a sus últimos cuadros. La pequeña zona de rojo en la parte inferior de *Untitled (Artist and Model)* (cat. 2) fue una calculada inserción de un campo en contraste con los azules dominantes que situó la figura de la modelo sobre un plano diferente del plano del artista. Al mismo tiempo, dentro del cuadro formaba un plano diferente que creaba una tensión interna que daba energía al cuadro, casi del mismo modo que el disco rojo en la parte izquierda superior hace en el cuadro de 1967 *Looming* (Aparición). Ubicado en un inquietante verde campo plano, su nota desafinada se entromete de una manera que obliga al espectador a considerar las proximidades inseguras de los tres discos, semejantes en forma y volumen pero diferentes en color y textura; colocados en un área comprimida que se asienta sobre un espacio aparentemente igual, pero gris, vacío e indefinido.

Gottlieb usó el color para establecer un ambiente o un tono, y él era un maestro en la comprensión de las realidades físicas de la combinación del color, la textura y la densidad. Su objetivo en estas últimas telas fue alcanzar las cualidades esenciales de los cuadros hechos a mano: las mezclas exactas de pintura, los medios de aplicación y el impacto de las formas que –aunque básicas, estaban claramente hechas por una mano individual– transmiten el mensaje total del cuadro.

Gottlieb quería presentar cuadros que se equipararan con su persona. No eran melodramáticos pero tenían una gran presencia. No eran serenos pero podían ser armoniosos y bellos. No eran absolutos pero creían absolutamente en sí mismos.

En los últimos ocho años de su vida, Gottlieb se permitió abandonarse a su virtuosismo. Se sintió libre de los constreñimientos que antes le habían preocupado y sintió que no debía nada a nadie. Esta sensación de libertad le permitió crear cuadros tan distintos como *Echo* (Eco) (cat. 30), *Two Bars* (Dos barras) (cat. 32) u *Open* (Abierto) (cat. 31). El método que había desarrollado para tratar los cuadros como un objeto integral comenzó a ser cada vez más importante en estos últimos trabajos. Ninguno de los cuadros mencionados más arriba funcionarían si se cambiaran sus dimensiones o su formato. El uso de un lenguaje puramente visual por parte de Gottlieb y su abandono de estructura narrativa fueron tan completos que es imposible formarse un concepto de sus cuadros en versiones reducidas o expandidas sin aceptar que se convertirían en mediocres copias de los originales.

Hacia 1969, Gottlieb fue creando cuadros de formas y tamaños muy particulares, como *Imaginary Landscape* (Paisaje imaginario) (cat. 33). La luz brillante de este cuadro irradiaría de forma incontrolable si no fuera por la caligrafía negra y sus portentosos ecos que crean una presencia inquietante a lo largo de la base del lienzo. Este cuadro casi divertido recuerda la importancia de Miró en la carrera de Gottlieb. La dispersión de formas básicas por todo el lienzo, la importancia de los colores primarios y las implicaciones del paisaje fueron todas cualidades que Gottlieb habría admirado en la obra de este vital artista catalán. Gottlieb varias veces reconoció la importancia de Miró durante su carrera y poseía una litografía suya. Sin embargo, las telas de Miró que podían haber influido en *Imaginary Landscape* se pintaron en los años

treinta. Los cuadros que estos dos artistas crearon en los años sesenta y setenta implican una mutua consideración y respeto.

En 1970, Gottlieb sufrió un ataque que lo dejó paralizado por completo, a excepción de un brazo. Ya no fue capaz de trabajar de modo independiente y tuvo que apoyarse en ayudantes, pero sus hábitos de toda la vida hicieron difícil esta empresa. Gottlieb, que quedó confinado en una silla de ruedas, con frecuencia llegaba a estar tan embebido en el acto de pintar que se ponía de pie en su silla para alcanzar una determinada parte del cuadro, cosa que asustaba a sus ayudantes. Su independencia se ejemplificó mejor por su reacción ante sus limitaciones físicas. El primer cuadro que completó después de su ataque fue *Triptych* (Tríptico) (cat. 34). Fue la mayor pintura de su carrera.

Los cuadros de los últimos años de Gottlieb fueron a la vez un resumen de su carrera previa y una exploración acelerada de sus ideas sobre la pintura. En un período de tres años, cuando sus fuerzas lo iban abandonando cada vez más, creó muchas telas importantes y de gran formato. La naturaleza de ese esfuerzo fue tal que tuvo que haber tomado una decisión consciente de que su tiempo era limitado y que tenía mucho trabajo por completar. Los mismos tamaños e imágenes de *Triptych*, que no tenía un paralelo cercano con su obra, demuestran que esas decisiones fueron tomadas inmediatamente después de su dolencia.

Un aspecto interesante de este período fue que Gottlieb reconsideró la idea del *dripping*, probablemente debido a algún grado de necesidad. Sólo podía alcanzar hasta el largo de su brazo y no podía moverse por ahí sin ayuda. Por lo tanto, fue imposible para él pintar una línea o figura extensas. Aceptó el reto con un retorno al uso de la técnica del *dripping* que le permitía extender su campo físico.

De algún modo eso le permitió crear acción en sus cuadros, a la que ya no pudo aspirar en su vida. Gottlieb, que fue un navegante empedernido y que se divertía mucho en su barco, fue privado de la mayor parte de la actividad con la que había disfrutado tanto anteriormente. La sensación casi desesperada de “tratar de alcanzarla” que aparece en *Rising* (Amanecer) (cat. 35) puede reflejar la frustración por sus limitaciones físicas. La serenidad aportada por los discos en la mitad superior de *Rising* debería chocar con la moción intensa y agitada de las salpicaduras negras, pero Gottlieb de algún modo logra alcanzar un equilibrio.

La noción de equilibrio, siempre precario, y las imágenes siempre a punto de caer dentro o fuera de los universos en que se convertían sus telas fueron el sello de los cuadros de Gottlieb desde 1956 a 1974. Su concentración en las tenues relaciones que vio en la vida y en la naturaleza se reducen a un conflicto fundamental: orden y caos. Este viejo conflicto es, en muchas religiones, la fuerza impulsora de toda la vida. En el legado judío, cristiano e islámico, la creación del mundo consiste en la separación de orden y caos. En psicología, esa dualidad representa una batalla interna que es constante en todos los seres humanos. Las sociedades modernas se juzgan por sus estados relativos de orden y por su capacidad de evitar el caos, y el pensamiento racional se basa en la noción de que el orden puede definir el escape último del caos. La teoría del caos domina el actual discurso en las matemáticas y fue un factor clave en el razonamiento formativo sobre la física nuclear.

El interés de Gottlieb por esa dualidad fundamental se puede remontar al desarrollo de sus “Pictografías”. En una introducción para el anuncio de una exposición de 1943 hay una mención al filósofo presocrático

Heráclito. Se puede leer un fragmento de la filosofía de Heráclito como una descripción de gran parte de la pintura de Gottlieb:

“Las cosas en conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico; lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas.”²¹

Gottlieb aceptó el hecho de que el orden y el caos son constantes mutuamente excluyentes. No hizo juicios; sólo expuso el argumento. Sin embargo, lo expuso como un pintor individual, de modo que su objetivo se convirtió en presentar las realidades emocionales de una existencia con una aguda consciencia de ese equilibrio cambiante e inquieto. De acuerdo con sus creencias sobre las interdependencias entre estilo y motivo, cuanto más abstractos se volvieron los cuadros de Gottlieb, más dependientes fueron de sus destrezas como pintor. A medida que otorgaba mayor impacto a los gestos que hacía con la pintura, entendía que esos gestos debían existir dentro de un plano esencialmente invariable. En sus últimos cuadros necesitó oír sonido y silencio.

Hablando sobre sus cuadros cada vez más depurados, Gottlieb declaró una vez: “necesito ser pobre”. Pero como un punto diferencial, cuando se consideran las imágenes abstractas de sus colegas, él nunca necesitó ser tan pobre como su amigo Rothko o su colega Barnett Newman. Un aspecto de la realidad se convirtió en la calidad definitiva del arte de Gottlieb. Él mantuvo la realidad –algunas veces desaliñada, algunas veces elegante– de la pintura en su arte como un inequívoco recuerdo de que él vivía en un mundo táctil y real. El arte de Gottlieb no aspiró al trágico romanticismo o a la excelencia intelectual de sus dos contemporáneos. Al mismo tiempo, el suyo no fue el arte puramente impulsivo que la opinión popular tiene sobre el de Pollock o los de otros colegas que favorecieron los gestos “no deliberados.”²²

El arte de Gottlieb es el de un terco y orgulloso autodidacto que hizo que el trabajo de su vida fuese entender e investigar el arte de pintar. Su punto de observación fue la Nueva York donde vivió y murió. Esa ciudad era un lugar donde se podía ver y oír el arte, la música, el teatro y el cine más progresivos. Fue el terreno que alentó a los escritores, arquitectos, científicos, médicos, gente de negocio y sociólogos más osados. Gottlieb cogió partes de todos estos esfuerzos y los transformó en arte visual de y para su época.

Fundamentalmente Gottlieb entendía estos esfuerzos como el trabajo de individuos. Y entendía a la gente en el contexto de sus impulsos y deseos normalmente contradictorios. Gottlieb no era proclive a pronunciamientos grandilocuentes sobre su arte. Estaba seguro de que su arte da paso a una profunda experiencia en su núcleo. La declaración más directa de esa experiencia tuvo lugar en una reseña de Finley Eversole sobre una exposición retrospectiva de 1968:

“En el arte de Gottlieb, brutalidad y belleza, creación y destrucción, masculino y femenino, luz y oscuridad, psique y pensamiento, entropía y sinergia, yang y yin, vienen a encontrarnos, revelados en la iconografía de la imagen ‘abstracta’ moderna. ‘La verdad’ –dice Heidegger– ‘es la oposición entre iluminar y ocultar [...] Es la oposición del conflicto primario [...] dentro del cual lo que es, permanece.’ La verdad se revela dentro de la obra de arte. Y por nuestra respuesta hacia ella *renovamos nuestro ser* o permanecemos expuestos a la corrupción de nuestra propia conciencia [...].”²³

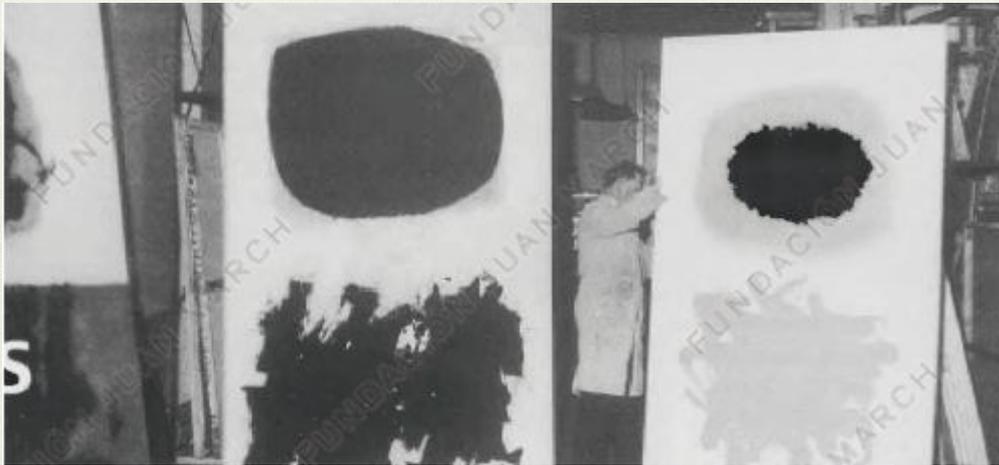
Gottlieb estaba satisfecho tanto si un espectador aceptaba como si rechazaba sus cuadros. Creía que éstos eran importantes, pero no esenciales para todos. La observación de Eversole manifiesta la importancia del arte de Gottlieb a la vez que explica la dificultad de aceptarlo en su valor pleno.

El arte de Gottlieb, como el de sus colegas, es un desafío. Después de las revelaciones de horror y heroísmo debidas a la Segunda Guerra Mundial, aceptar las realidades del espectro completo de la capacidad humana no es más que un reto. A medida que Gottlieb vio esas realidades, fue capaz de aceptar y presentar tanto lo extremo como lo banal como parte de un cambiante y evolutivo conjunto de experiencias. El acto de Gottlieb de centrar la atención en la exploración de la amplia gama de posibilidades humanas fue una contribución única al diálogo de los artistas de mitad o finales del siglo xx. Su arte es un discurso complejo pero abierto con muchas lecciones aún por impartir a los artistas y espectadores que hacen el esfuerzo de verlas.

NOTAS

- ¹ Extraído de Gottlieb, A.: "The Ides of Art". *The Tiger's Eye*, vol. 1, n. 2 (diciembre), 1947, p. 43.
- ² Motherwell, R. - Reinhardt, A. - Siskind, A. - Karpel, B. (eds.): "Artists Sessions at Studio 35", en *Modern Artists in America*. Wittenborn Schultz, Nueva York 1951, p. 12-13.
- ³ *ibid.*, p. 22.
- ⁴ Extracto de una entrevista del artista con John Jones, 3 de noviembre de 1965. Documento de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
El Museum of Modern Art expuso dicho cuadro de Léger con el título *Three Women* (Tres mujeres).
- ⁵ La Opportunity Gallery estaba afiliada a la Art Students League. Los artistas que exponían eran seleccionados por un profesor con antigüedad en esta institución.
- ⁶ Ilya Bolotowsky terminó siendo un famoso pintor formalista abstracto; sin embargo, las pinturas que expuso con The Ten, aunque abstractas, retenían formas biomórficas y algunos elementos de imágenes reconocibles.
- ⁷ Pearson, S.: *An Interview with Esther Gottlieb*, Tesis de Máster, Hunter College, 1976, p. 31.
- ⁸ Carta de Adolph Gottlieb a Harold Baumbach, 3 de enero, 1938. Documento de los Archives of American Art.
- ⁹ Carta de Adolph Gottlieb a Paul Bodin, 18 de enero, 1938. Documento de los Archives of American Art.
- ¹⁰ Uno de sus comentarios más notables sobre el género fue: "No siento simpatía por los aparceros de Gwathmey; siento simpatía por los reales."
- ¹¹ Carta de Adolph Gottlieb a Paul Bodin, 3 de marzo, 1938. Documento de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
- ¹² Entrevista con Andrew Hudson, mayo de 1968, transcripción literal, p. 4-5. Documento de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
- ¹³ "Poem Instead of a Letter", en *The Collected Poems of Weldon Kees*. University of Nebraska Press, Lincoln y Londres 1975, p. 70. Originalmente publicado en *The Last Man*. Colt Press, San Francisco 1943.
- ¹⁴ Adolph Gottlieb entrevistado por Martin Friedman en agosto de 1962, inédita. Documento de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
- ¹⁵ David Smith, tomado de una conferencia pronunciada en la Ohio University, 17 de abril de 1959. En McCoy, G. (ed.): *David Smith*. Praeger, Nueva York 1973, p. 147.
- ¹⁶ Quiero expresar mi agradecimiento a Mary Davis MacNaughton, que aporta sólidos argumentos sobre la influencia de la ciencia contemporánea en los cuadros de Gottlieb.
- ¹⁷ Adolph Gottlieb entrevistado por Gladys Kashdin. Transcripción literal, p. 14 y 19. Documento de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
- ¹⁸ Motherwell, R. - Reinhardt, A. - Siskind, A. - Karpel, B. (eds.): *op. cit.*, p.16.
- ¹⁹ Elkins, J.: *The Domain of Images*. Cornell University Press, Ithaca y Londres 1999, p. 149-150.
- ²⁰ Entrevista de Adolph Gottlieb con Martin Friedman, agosto de 1962. Documento de la Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
- ²¹ Aristóteles: *de mundo* 5, fragmento 10, 396b20. citado en Kirk, G.S. - Raven, J.E. - Schofield, M.: *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*. Gredos D.L., Madrid 1979, p. 271.
- ²² Una conversación entre Gottlieb y el artista James Brooks en 1950 revela la actitud de Gottlieb hacia la gestualidad:
"JAMES BROOKS: Para empezar, mi trabajo es improvisación. Mi propósito es conseguir tanto 'desconocido' sobre el lienzo como pueda. [...] Hay formas sugeridas que comienzan a improvisarse, lo que yo luego empiezo a desarrollar [...]
ADOLPH GOTTLIEB: ¿No es posible que una línea recta se pueda desarrollar sobre tu lienzo? Me inclino a creer que la línea no aparece porque está excluida. Las formas arremolinadas no son sólo el resultado de un proceso inconsciente."
En Motherwell, R. - Reinhardt, A. - Siskind, A. -Karpel, B. (eds.): *op. cit.*, p. 19.
- ²³ Eversole, F.: "The Regenerative Art of Adolph Gottlieb." *Theology Today*, 25, n. 2 (julio), 1968, p. 220.

PINTURAS

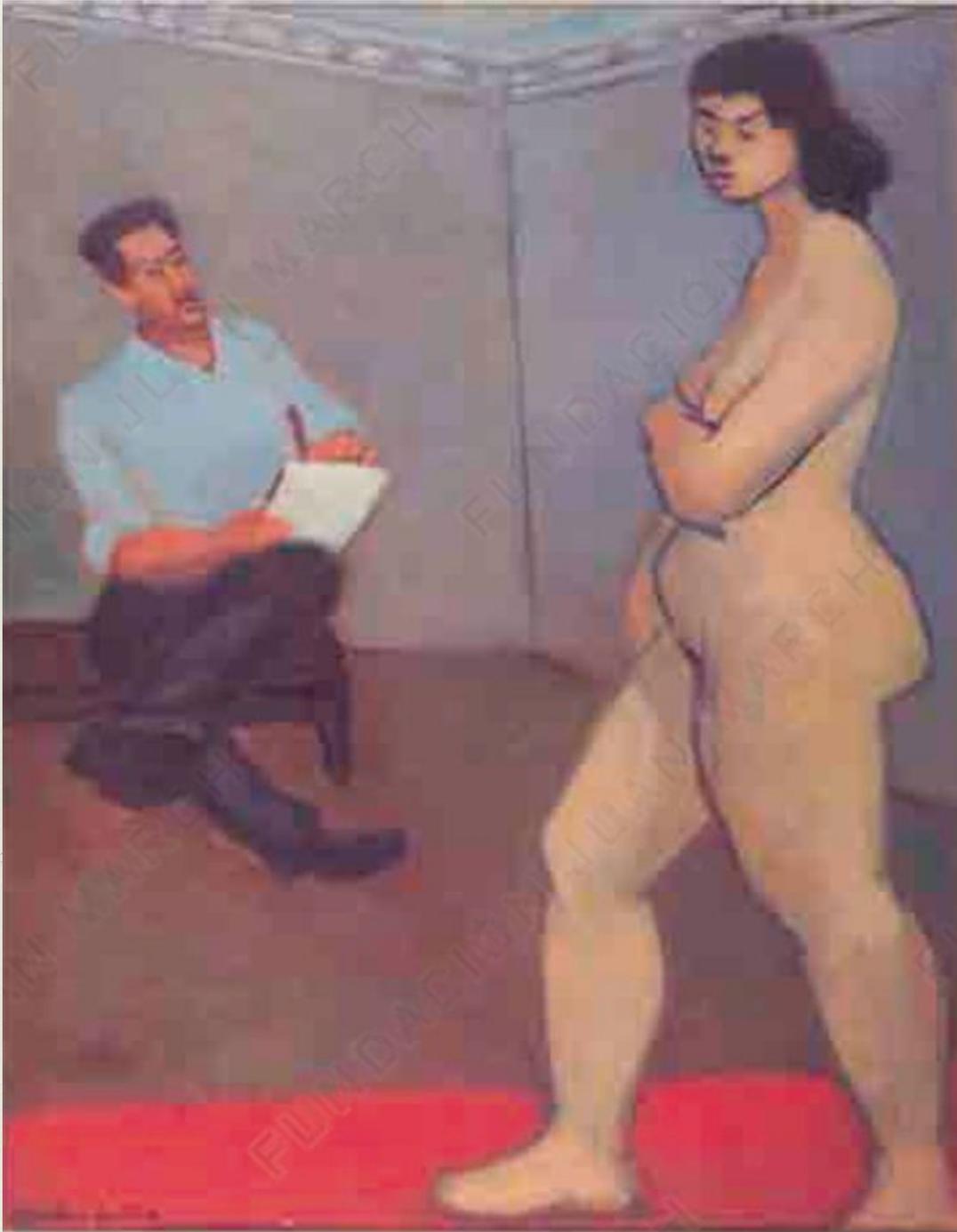


Adolph Gottlieb en su estudio de la calle 23 en Nueva York, 1958.



1. *Sala de Espera del South Ferry*, c. 1929

Fundación Juan March



2. *Sin título (Artista y modelo)*, 1934

Fundación Juan March



3. *La piscina natural*, 1937

Fundación Juan March

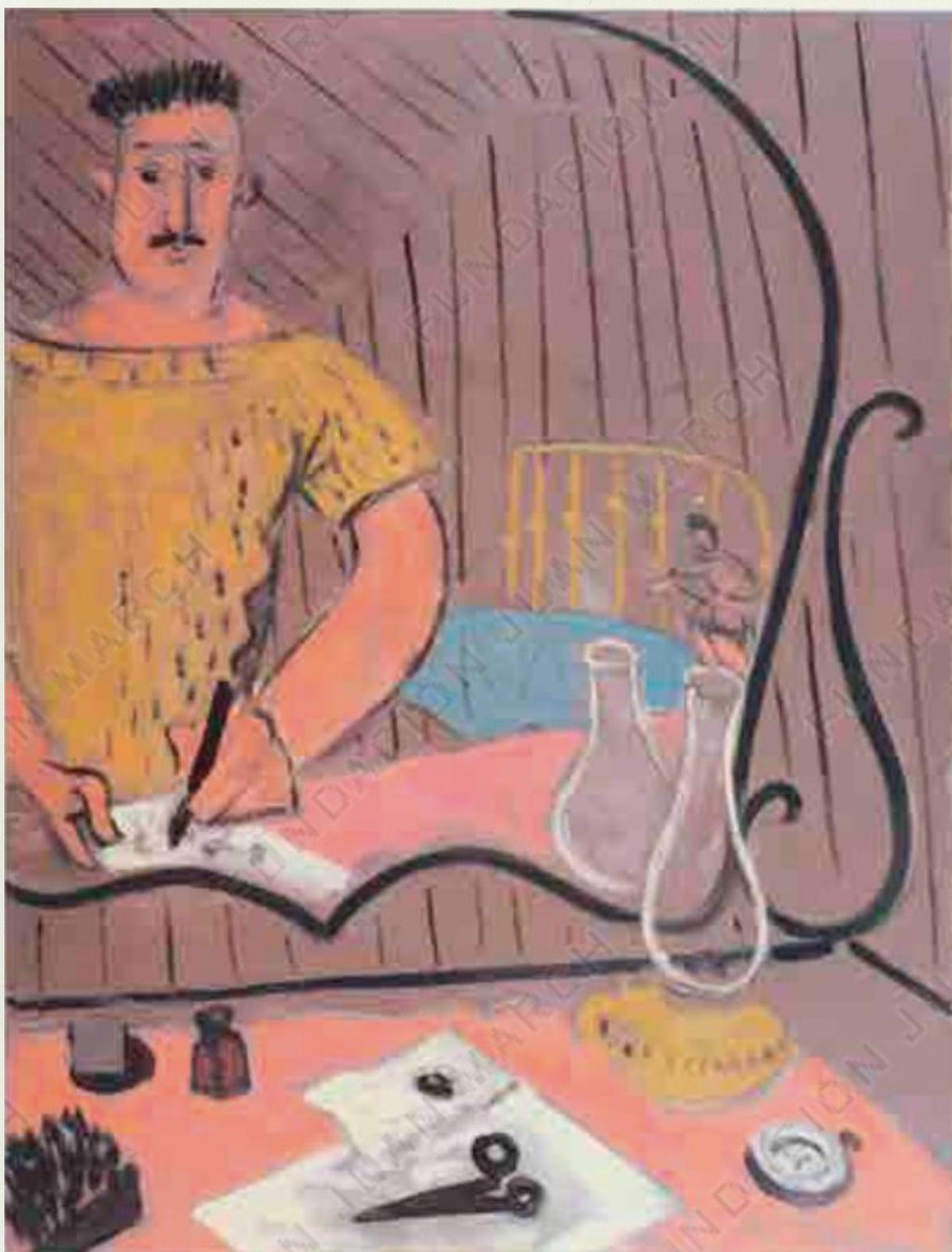


5. *Naturaleza muerta de Arizona*, c. 1938

Fundación Juan March



6. *Sin título (Naturaleza muerta de Arizona)*, 1938



4. Sin título (*Autorretrato en el espejo*), c. 1938

Fundación Juan March



7. *Sin título (Caja y objetos marinos)*, c. 1940

Fundación Juan March



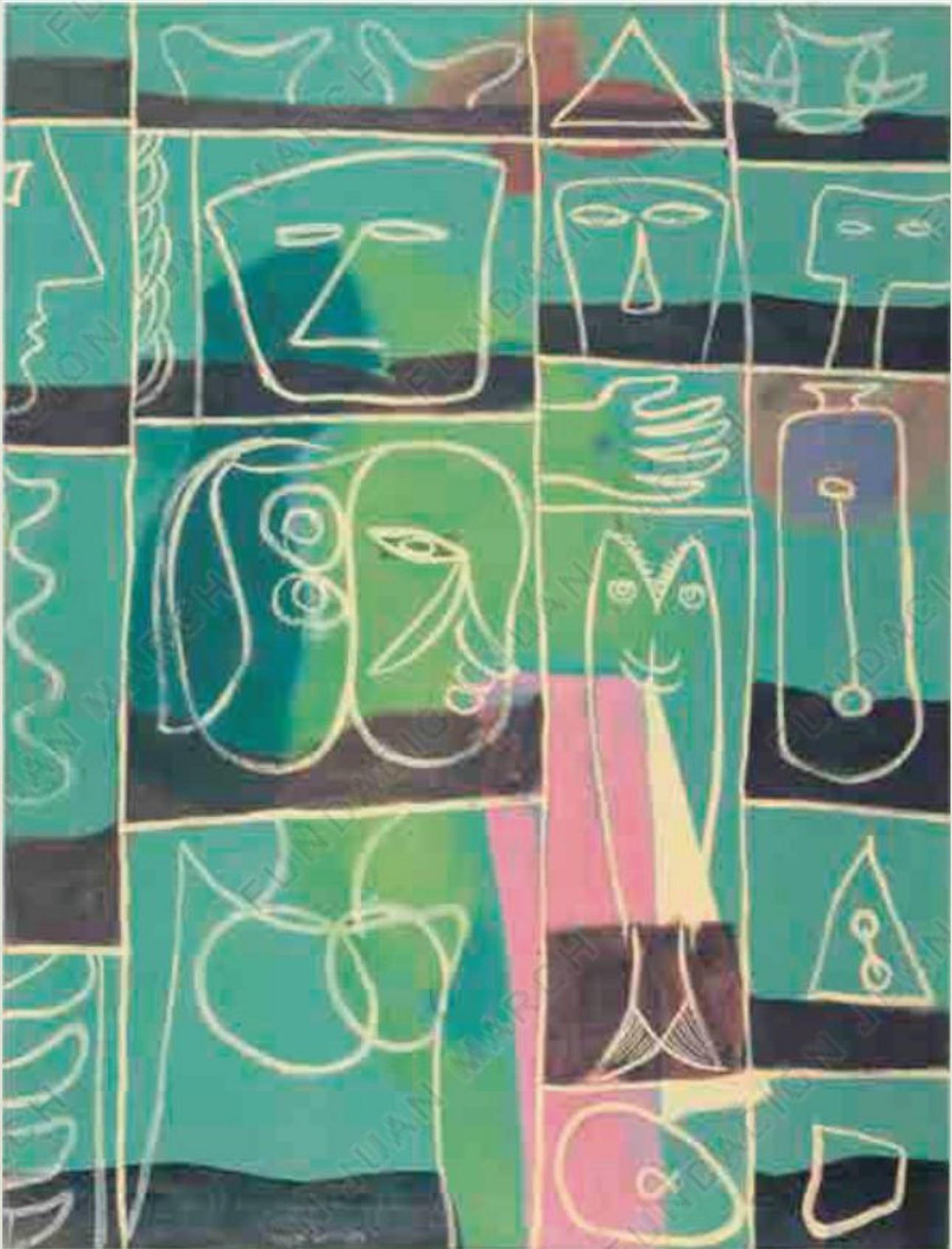
8. *Edipo*, 1941

Fundación Juan March



10. *Los encantados*, 1945

Fundación Juan March



11. *Encantamiento del marino*, 1945



12. *Rosa y rojo indio*, 1946

Fundación Juan March



13. *Sonidos en la noche*, 1948

Fundación Juan March



14. *Los terrores de la tranquilidad*, 1948

Fundación Juan March

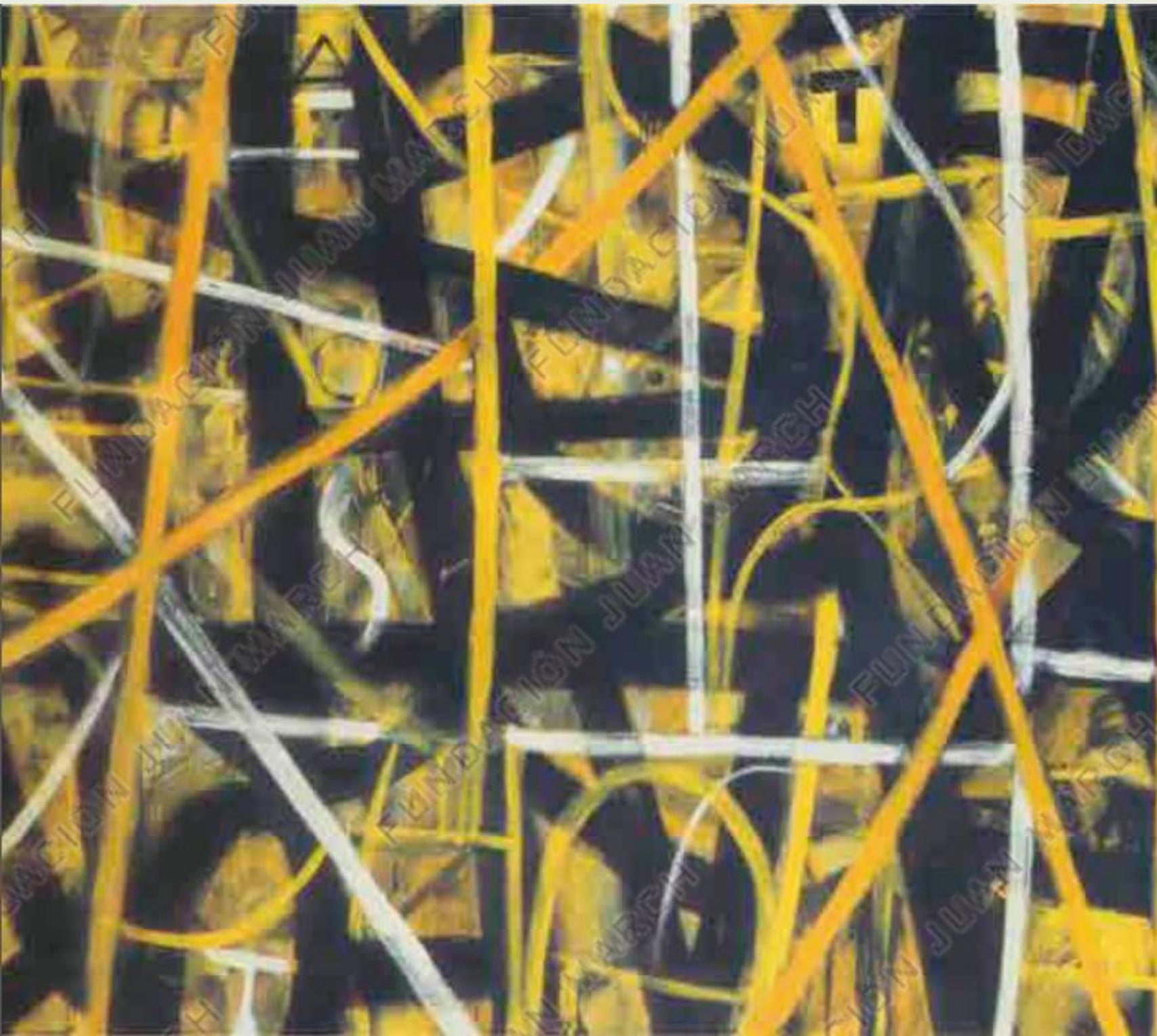


15. *Figuraciones de estruendo*, 1951

Fundación Juan March



16. *Mar y marea*, 1952
Fundación Juan March





17. *Laberinto nº.3*, 1954



18. *La pareja*, 1955

Fundación Juan March



19. *Rojo en la noche*, 1956

Fundación Juan March



20. *Exclamación*, 1958
Fundación Juan March



22. *Levitación*, 1959

Fundación Juan March



21. *Ascensión*, 1958

Fundación Juan March



23. *Una*, 1959

Fundación Juan March



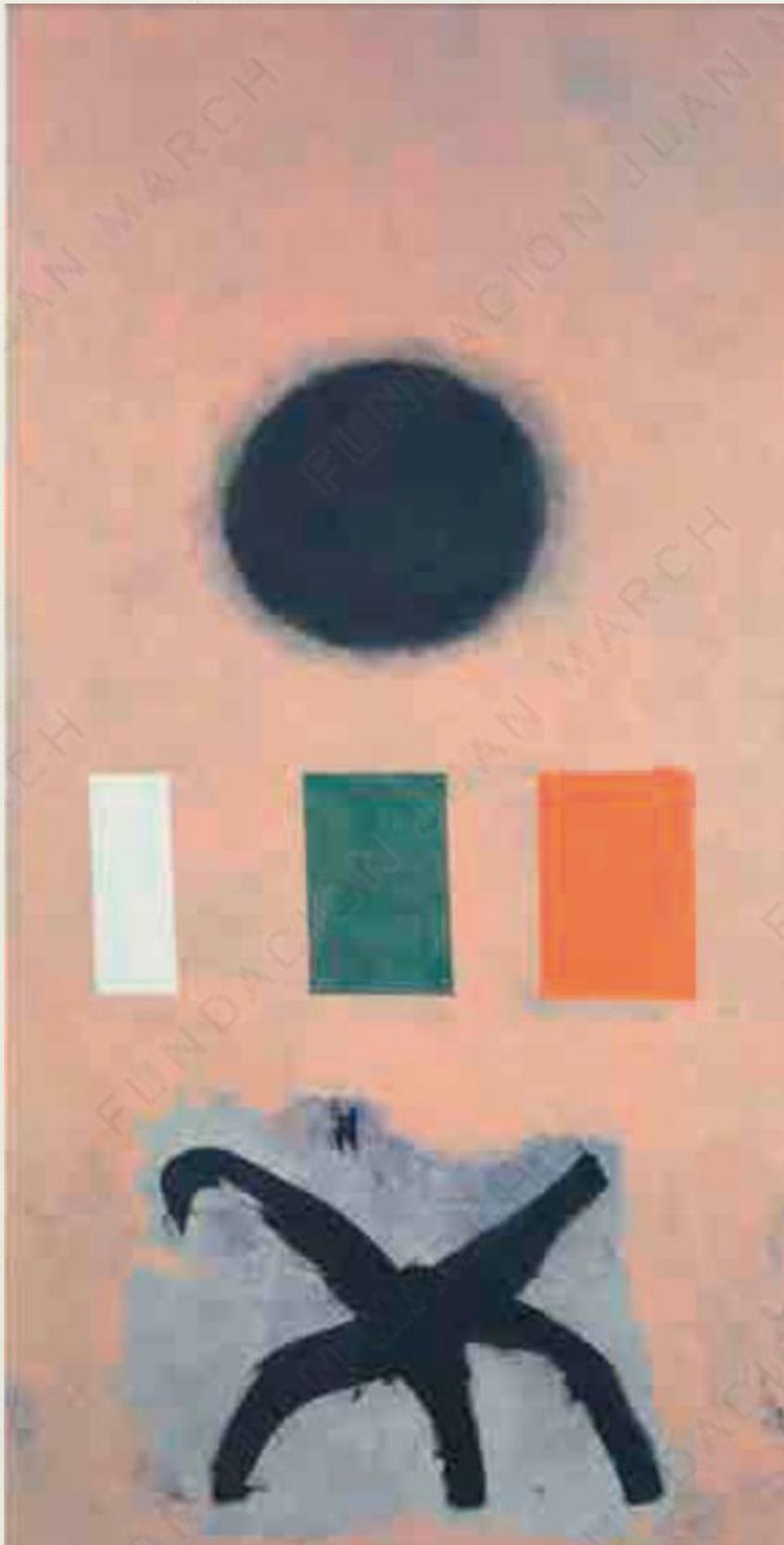
25. *Tres romano*, 1962

Fundación Juan March



24. *Ocre y negro*, 1962



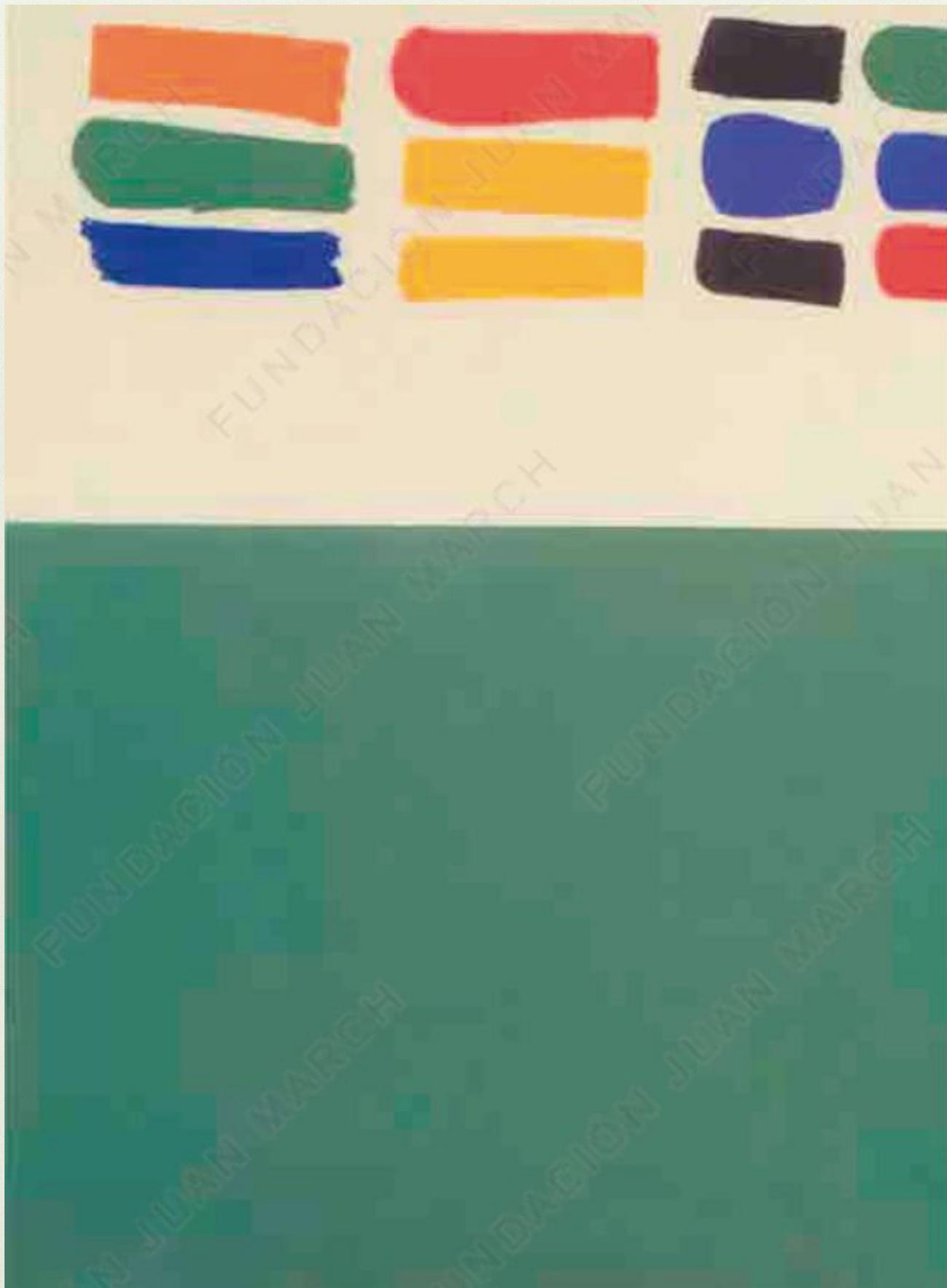


26. *Tres elementos*, 1964

Fundación Juan March



29. *Notaciones*, 1966
Fundación Juan March

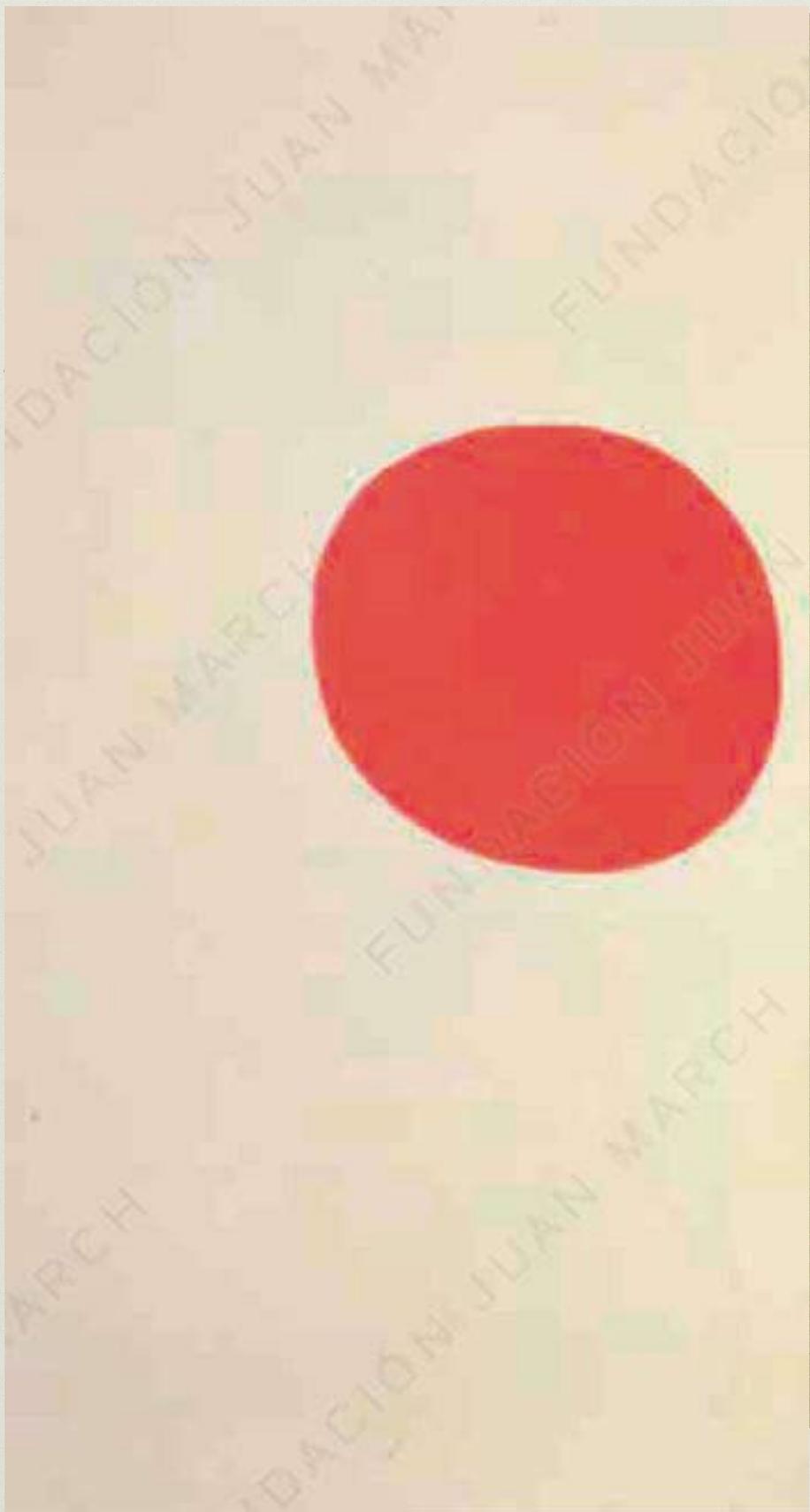






30. *Eco*, 1967

Fundación Juan March

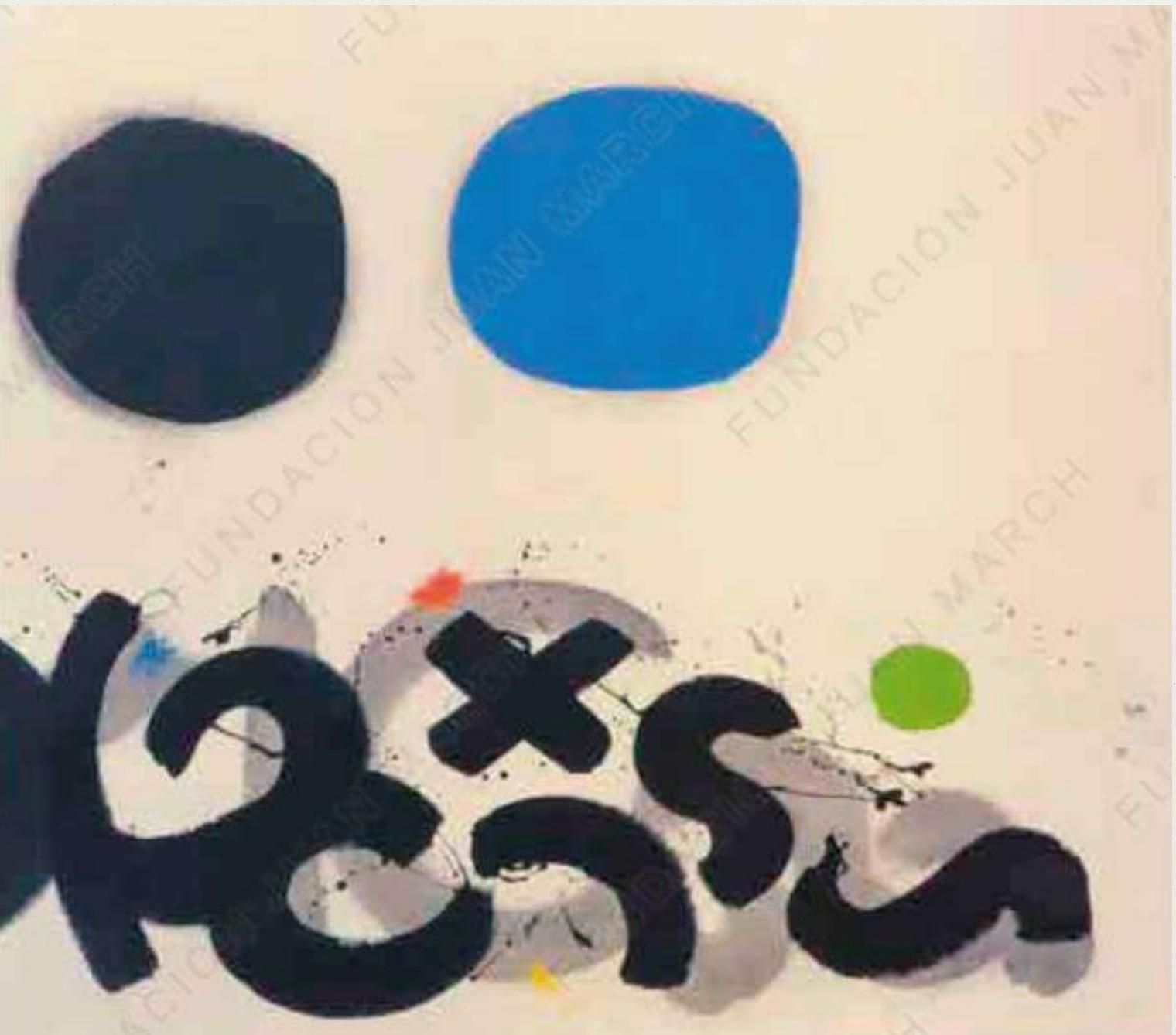


31. *Abierto*, 1968

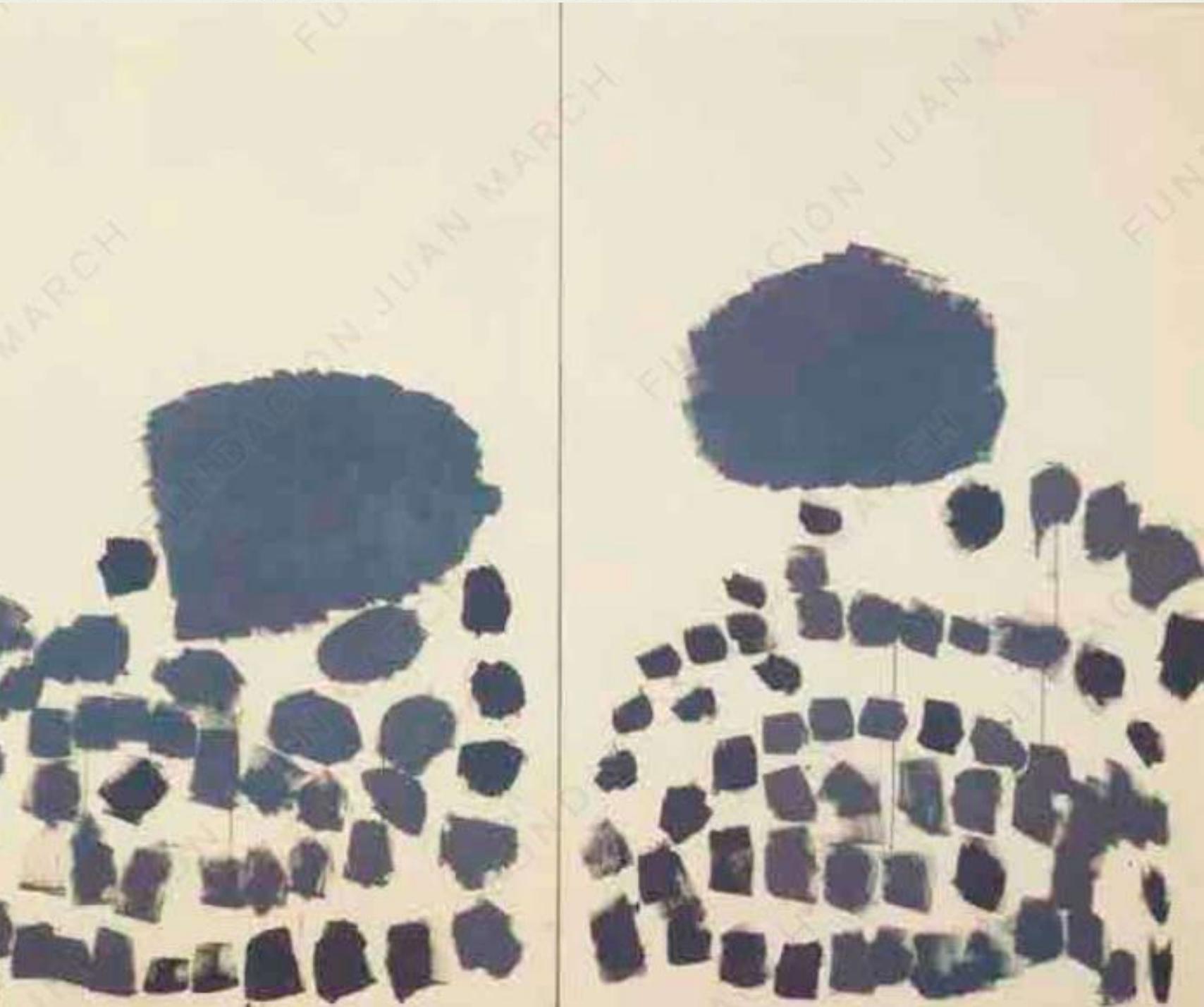




33. *Paisaje imaginario*, 1969







34. *Tríptico*, 1971



35. *Amanecer*, 1971

Fundación Juan March

BIOGRAFÍA



Adolph Gottlieb en Three Bridges, New Jersey, 1936.

1903

Adolph Gottlieb nace el 14 de marzo en Nueva York. Fue el primer y único hijo varón de Elsie y Emil Gottlieb, quienes más tarde tuvieron dos hijas: Edna y Rhoda.

1920

Insatisfecho con la escuela secundaria, Gottlieb deja los estudios y comienza a trabajar en el negocio de papelería de su padre. Ingresó en la Art Students League, donde estudia pintura con John Sloan y asiste a clases de Robert Henri.

1921

A la edad de 17 años, Gottlieb decide viajar al extranjero con un amigo de la escuela secundaria. Sin pasaporte y con una pequeña cantidad de dinero, ambos trabajan a bordo de un barco para pagar sus pasajes a Europa. Gottlieb vive seis meses en París. Asiste a clases de dibujo en la Académie de la Grande Chaumière y visita el Musée du Louvre cada día. Permanece en Europa un año más y viaja a Berlín, Múnich, Dresde, Viena y Praga, visitando galerías y museos.

1923

Gottlieb regresa a Nueva York. Instado por sus padres a terminar la escuela secundaria, asiste a clases por las tardes mientras trabaja para su padre. Su retorno a Nueva York está marcado por frecuentes visitas a museos y galerías que comparte con su amigo Barnett Newman. El deseo de Gottlieb de ser artista lo lleva a estudiar en la Parsons School of Design, la Art Students League, la Cooper Union y la Educational Alliance Art School.

1924

Comienza a exponer en la Opportunity Gallery en la calle 56 de Nueva York. Pinta y hace trabajos ocasionales dibujando rótulos o enseñando en instituciones de bienestar social. Comienza nuevas y duraderas amistades con Milton Avery, Mark Rothko y John Graham.

1929

Gottlieb gana el primer premio de la Dudensing National Competition, junto con su amigo Konrad Cramer.

1932

Gottlieb se casa con Esther Dick el 12 de junio.

1933

Los Gottlieb se mudan a Brooklyn, Nueva York. Adolph Gottlieb se hace buen amigo del artista David Smith, que vive a la vuelta de su casa. Smith y Gottlieb se visitan diariamente hasta que Smith se muda a Bolton Landing, Nueva York, en 1940.

1934

Exposición individual en la Theodore A. Kohn Gallery en la ciudad de Nueva York.

1935

Es miembro fundador de The Ten, un grupo de artistas dedicados a la pintura expresionista y abstracta. En julio, los Gottlieb viajan a Europa y visitan Amsterdam, Bruselas, Tervuren y París. Gottlieb compra cinco esculturas africanas en París.



Adolph Gottlieb en su estudio de Provincetown, verano de 1952.

1936

En noviembre el grupo The Ten hace una exposición en la Galerie Bonaparte de París. En esta época Gottlieb se emplea en el WPA Federal Art Project como pintor de caballete.

1937

Gottlieb dimite de la WPA. Los Gottlieb se mudan al desierto, cerca de Tucson, Arizona, debido a que el médico le recomienda a Esther trasladarse a un lugar con clima seco para mejorar su salud. En los ocho meses que pasan allí, Gottlieb cambia su estilo de pintar y crea cerca de cincuenta cuadros y otros tantos dibujos. Los Gottlieb regresan a Nueva York y pasan el verano en Provincetown, Massachusetts, donde el artista comienza a pintar cajas en la playa.

1938

La U.S. Treasury patrocina un certamen nacional de pintura mural. Gottlieb recibe el encargo de pintar un mural para la oficina postal de Yerrington, Nevada. Gottlieb se une a once artistas que dimiten del Artists Congress como protesta por la decisión de éste de no participar en una caseta en contra del pacto Hitler-Stalin.

1940

Exposición individual en la Artists Gallery en la ciudad de Nueva York. Se exponen *Arizona Still Lifes* (Naturalezas muertas de Arizona).

1941

Gottlieb comienza sus *Pictographs* (Pictografías).

1942

En mayo se expone su primera "Pictografía" en la segunda exposición anual de la Federation of Modern Painters and Sculptors en la Wildenstein Gallery de Nueva York. Primera exposición individual de "Pictografías": *Adolph Gottlieb: Paintings*, en la Artists Gallery de Nueva York, inaugurada el 28 de diciembre.

1943

Gottlieb es miembro fundador del New York Artist Painters, un grupo de pintores abstractos que incluye a Mark Rothko, John Graham y George Constant. Es coautor de una carta con Mark Rothko publicada en *The New York Times* (13 de junio), que constituye la primera declaración formal de intereses de los pintores expresionistas abstractos. En octubre, Gottlieb y Rothko manifiestan sus opiniones en un programa de radio: "Art in New York", en la emisora WNYC.

1944

Gana el Primer Premio en la Annual Exhibition of the Brooklyn Society of Artists. Gottlieb asume la presidencia de la Federation of Modern Painters and Sculptors.

1945

Exposiciones individuales en la 67 Gallery y en la Nierendorf Gallery en Nueva York.

1946

Participa en el foro Problems of Art and Artists Today and Tomorrow. Preside el foro "The Function of Art Criticism". Gottlieb es incluido en la *Exposition Internationale d'Art Moderne* en el Musée d'Art Moderne de París, en noviembre.

1947

Gottlieb se incorpora a la Samuel Kootz Gallery, un importante lugar de exposiciones para diversos artistas expresionistas abstractos. Se exponen obras de Gottlieb en la Galerie Maeght de París.

1948

Participa en el foro "The Modern Artist Speaks" en The Museum of Modern Art de Nueva York. Gottlieb comienza a experimentar con la descomposición de su cuadrícula.

1949

Participa en el foro "The Schism Between Artist and Public". Es uno de los organizadores de Forum 49, una serie de simposios de artistas y para artistas en Provincetown y en Nueva York. Organiza una protesta de jurado de exposición contra el Metropolitan Museum of Art, debida a la cual Gottlieb y sus colegas comienzan a conocerse como The Irascibles.

1950

Diseña la cortina del arca para la congregación B'nai Israel de Milburn, Nueva Jersey. Recibe el Purchase Prize de la exposición/concurso Contemporary American Painting de la Universidad de Illinois.

1952

Diseña y supervisa la fabricación de una vidriera de 120 metros cuadrados para la fachada del Milton Steinberg Memorial Center de Nueva York. Se expone su primer *Imaginary Landscape* (Paisaje imaginario) en la Kootz Gallery de Nueva York.

1953

Diseña la cortina del arca para la congregación Beth El, de Springfield, Massachusetts.

1954

Participa en la conferencia "Art Education and the Creative Process" patrocinada por The Museum of Modern Art de Nueva York. El Bennington College organiza una exposición retrospectiva de Gottlieb en Bennington, Vermont.

1957

Se expone en enero el primer *Burst* (Estallido) de Gottlieb en la Martha Jackson Gallery de Nueva York. Enseña en el Pratt Institute de Brooklyn, Nueva York, y en la Universidad de California en Los Ángeles, California. El Jewish Museum de Nueva York organiza una exposición retrospectiva.

1959

Exposición individual organizada por Lawrence Alloway para el Intitute of Contemporary Arts de Londres. Gottlieb es invitado a participar en la Documenta II en Kassel.

1960

Compra una casa en East Hampton, Nueva York. Gottlieb tiene en su propiedad una cochera orientada hacia plena luz del norte. Con el objeto de ser utilizada como estudio para pintar, quita una parte de la pared norte y la reemplaza por una ventana.

1961

Gottlieb gana el Tercer Premio de la Pittsburgh International Exhibition en el Carnegie Institute de Pittsburgh, Pensilvania.

1962

Expone su obra en la Exposición Universal de Seattle.

1963

Importante exposición individual en el Walker Art Center, en Minneapolis. En septiembre Gottlieb es el primer norteamericano que gana el Gran Premio en la VII Bienal de São Paulo en Brasil. Viaja con su esposa Esther a Brasil, donde se le recibe con gran honor.

1965

Recibe el premio de la American Academy of Achievement en Dallas, Texas.

1966

Un gran incendio destruye el estudio de Gottlieb y todo su contenido.

1967

Gottlieb es nombrado miembro de The Art Commission de la ciudad de Nueva York.

1968

Exposición retrospectiva organizada conjuntamente por el Whitney Museum of American Art y The Solomon R. Guggenheim Museum, ambos de Nueva York, e inaugurada simultáneamente en los dos museos; ésta es la primera y única vez que ha ocurrido un hecho así.

1969

Los tapices de Gottlieb se exponen por primera vez en la Gertrude Kase Gallery de Detroit, Michigan.

1970

Después de sufrir un ataque, Gottlieb queda confinado en una silla de ruedas. Le queda paralizada la parte derecha del cuerpo pero continúa trabajando.

1971

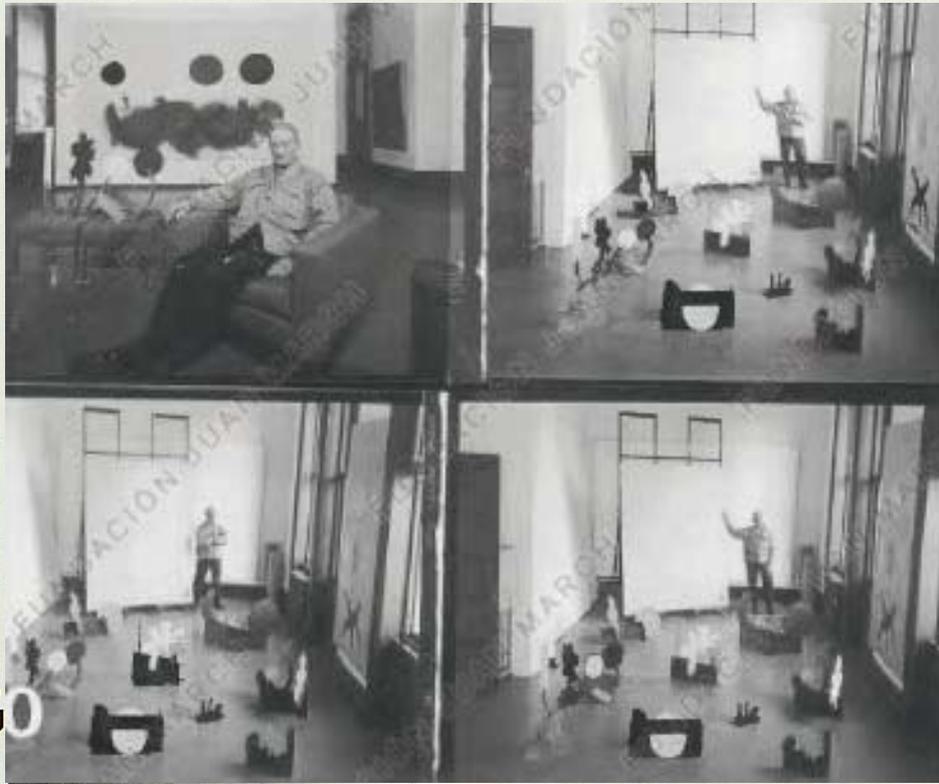
Gottlieb es elegido miembro del National Institute of Arts and Letters.

1973

Dicta conferencias y es jurado de exposiciones en la Arizona State University. En verano comienza a trabajar en una serie de grabados que continúa hasta dos semanas antes de su muerte.

1974

Muere el 4 de marzo en Nueva York.



CATÁLOGO

Adolph Gottlieb en su estudio de la calle Bowery de Nueva York, 1968.

1. *South Ferry Waiting Room*, c. 1929
(Sala de Espera del South Ferry)
Óleo sobre algodón
90 x 112,5 cm
2. *Untitled (Artist and Model)*, 1934
(Sin título (Artista y modelo))
Óleo sobre lienzo
79 x 62 cm
3. *The Swimming Hole*, 1937
(La piscina natural)
Óleo sobre lienzo
63,5 x 86,5 cm
4. *Untitled (Self-Portrait in Mirror)*, c. 1938
(Sin título (Autorretrato en el espejo))
Óleo sobre lienzo
99,5 x 74 cm
5. *Arizona Still Life*, c. 1938
(Naturaleza muerta de Arizona)
Óleo sobre cartón prensado
90 x 120 cm
6. *Untitled (Arizona Still Life)*, 1938
(Sin título (Naturaleza muerta de Arizona))
Óleo sobre cartón prensado
90 x 119,5 cm
7. *Untitled (Box and Sea Objects)*, c. 1940
(Sin título (Caja y objetos marinos))
Óleo sobre lino
62,5 x 79,5 cm
8. *Oedipus*, 1941
(Edipo)
Óleo sobre lienzo
85 x 65 cm
9. *Pictograph-Symbol*, 1942
(Pictografía-símbolo)
Óleo sobre lienzo
135 x 100 cm
10. *The Enchanted Ones*, 1945
(Los encantados)
Óleo sobre lino
120 x 90 cm
11. *Mariner's Incantation*, 1945
(Encantamiento del marinero)
Óleo, guache, témpera y caseína sobre lienzo
99,5 x 74,5 cm
12. *Pink and Indian Red*, 1946
(Rosa y rojo indio)
Óleo sobre lienzo
69,5 x 89,5 cm
13. *Sounds at Night*, 1948
(Sonidos en la noche)
Óleo y carboncillo sobre lino
120,5 x 150 cm
14. *The Terrors of Tranquility*, 1948
(Los terrores de la tranquilidad)
Óleo sobre lienzo
95 x 75 cm
15. *Figurations of Clangor*, 1951
(Figuraciones de estruendo)
Óleo, guache y témpera sobre arpillerá
120,5 x 150,5 cm
16. *Sea and Tide*, 1952
(Mar y marea)
Óleo sobre lienzo
150 x 180 cm
17. *Labyrinth III*, 1954
(Laberinto nº. 3)
Óleo y esmalte sobre lienzo
210 x 480 cm
18. *The Couple*, 1955
(La pareja)
Óleo y esmalte sobre lienzo
180 x 150 cm
19. *Red at Night*, 1956
(Rojo en la noche)
Óleo sobre lienzo
180 x 240 cm
20. *Exclamation*, 1958
(Exclamación)
Óleo sobre lienzo
225 x 180 cm
21. *Ascent*, 1958
(Ascensión)
Óleo sobre lino
225 x 150 cm
22. *Levitation*, 1959
(Levitación)
Óleo sobre lino
225 x 150,5 cm
Colección privada
23. *Una*, 1959
(Una)
Óleo sobre lienzo
270 x 225 cm
24. *Ochre and Black*, 1962
(Ocre y negro)
Óleo sobre lienzo
195 x 330 cm
25. *Roman Three*, 1962
(Tres romano)
Óleo sobre lienzo
195 x 165,5 cm
26. *Three Elements*, 1964
(Tres elementos)
Óleo sobre lino
240 x 120 cm
27. *Icon*, 1964
(Icono)
Óleo y acrílico sobre lienzo
360,5 x 250 cm
28. *Units #2*, 1965
(Unidades nº. 2)
Óleo sobre lienzo
240 x 360 cm
29. *Notations*, 1966
(Notaciones)
Óleo sobre lienzo
150,5 x 225,5 cm
30. *Echo*, 1967
(Eco)
Óleo sobre lino
165 x 195 cm
31. *Open*, 1968
(Abierto)
Acrílico sobre lienzo
210 x 300 cm
32. *Two Bars*, 1968
(Dos barras)
Óleo y acrílico sobre lino
180 x 120 cm
33. *Imaginary Landscape*, 1969
(Paisaje imaginario)
Óleo sobre lienzo
120 x 280 cm
34. *Triptych*, 1971
(Triptico)
Acrílico sobre lienzo
225 x 570 cm
35. *Rising*, 1971
(Amanecer)
Óleo sobre lino
180 x 225 cm

Todas las obras proceden de la colección de la Fundación Adolph y Esther Gottlieb de Nueva York salvo indicación distinta.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2001

©Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc., 2001

Exposición organizada por la Fundación Adolph y Esther Gottlieb, Nueva York.

Texto y biografía:

Sanford Hirsch

Traducción:

Karel Clapshaw, Ricardo Lázaro y Sausana Fiszman

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© 2001 Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York.

© 2001 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington. Pág. 10

© 2001 The Estate of David Smith, VEGAP. Pág. 11

© 2001 The Milton Avery Trust. ARS. Pág. 9

Fotomecánica, Fotocomposición e impresión:

Jomagar, artes gráficas (Móstoles - Madrid)

ISBN: 84-7075-494-7 (Fundación Juan March)

ISBN: 84-89935-21-1 (Editorial Arte y Ciencia)

Déposito legal: M. 15.013-2001

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 Ziggrosser. 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 Bonnefooy.</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 Wachmann.</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 Berlín 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 Kojá.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Kojá.</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. **Fundación Juan March**
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. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Lovis Corinth, con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 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.	Nolde: Visiones. Acuarelas,* con textos del Dr. Manfred Reuther. Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, con textos de Lisa M. Messinger. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez.
2001	Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch.	De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann. A. Ródchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann.

* Catálogos agotados.

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



