



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

CUBISMO EN PRAGA

1990

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



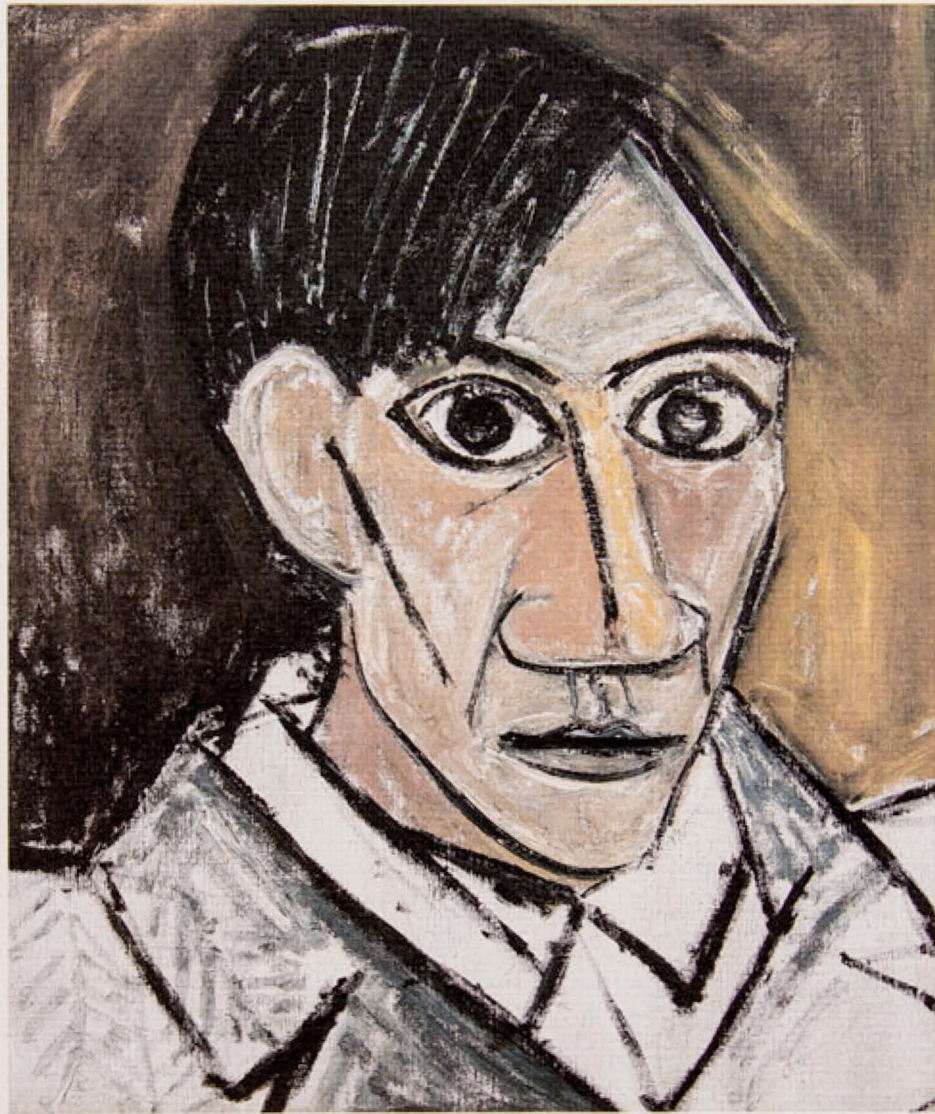
Fundación Juan March
Castelló, 77 - 28001 Madrid.

Ajuntament de Barcelona
Museu Picasso



CUBISMO

E N P R A G A



OBRAS DE LA GALERIA NACIONAL

CUBISMO
E N P R A G A



20. PABLO PICASSO. DESNUDO, 1910.

Fundación Juan March

CUBISMO

E N P R A G A

OBRAS DE LA GALERIA NACIONAL

Fundación Juan March

11 de mayo - 8 de julio, 1990



Ajuntament de Barcelona

Museu Picasso

Fundación Juan March

© Fundación Juan March, 1990.

© Museu Picasso.

© Galería Nacional de Praga.

Textos: Jiří Kotalík, Ivan Neumann y Jiří Šetlík.

Traducción: Valeria Kobachova Rivera de Rosales, Antoni Homs.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Fotografías color: Milan Posselt, Otto Polán y Cestmir Šila.

Fotos blanco y negro: Archivo de la Galería Nacional de Praga.

Fotomecánica: Ochoa, Madrid.

Fotocomposición e impresión: G. Jomagar. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal: M. 3.355-1990.

I.S.B.N.: 84-7075-398-3.

La Galería Nacional de Praga posee una amplia representación de las diversas corrientes y tendencias que han configurado el panorama artístico de nuestro siglo. Dentro de este conjunto de obras de arte hay que destacar por su magnitud y su calidad artística la colección de pinturas cubistas, que constituye un fiel exponente de la gran repercusión que este movimiento tuvo en Checoslovaquia y en su capital. La figura de Vincenc Kramář fue clave en la formación de esta colección: historiador de arte, mentor de artistas y director de la Galería Nacional entre 1919 y 1938, donó su colección cubista a dicha galería. La Colección Kramář constituye hoy un conjunto incomparable de renombre internacional.

La Fundación Juan March y el Museu Picasso han organizado conjuntamente la exposición en España de una amplia selección de las obras de la Colección Kramář. Ambas instituciones quieren agradecer la generosidad y cooperación del Ministerio de Cultura de Checoslovaquia y de la Galería Nacional de Praga y muy especialmente a su director, Doctor Jiří Kotalík, sin los cuales no hubiera sido posible contemplar en Barcelona y en Madrid este conjunto de obras cubistas que se presentan por primera vez fuera de la Galería Nacional. El Doctor Jiří Kotalík ha contribuido también con su ensayo y con abundante información a la elaboración del presente catálogo.

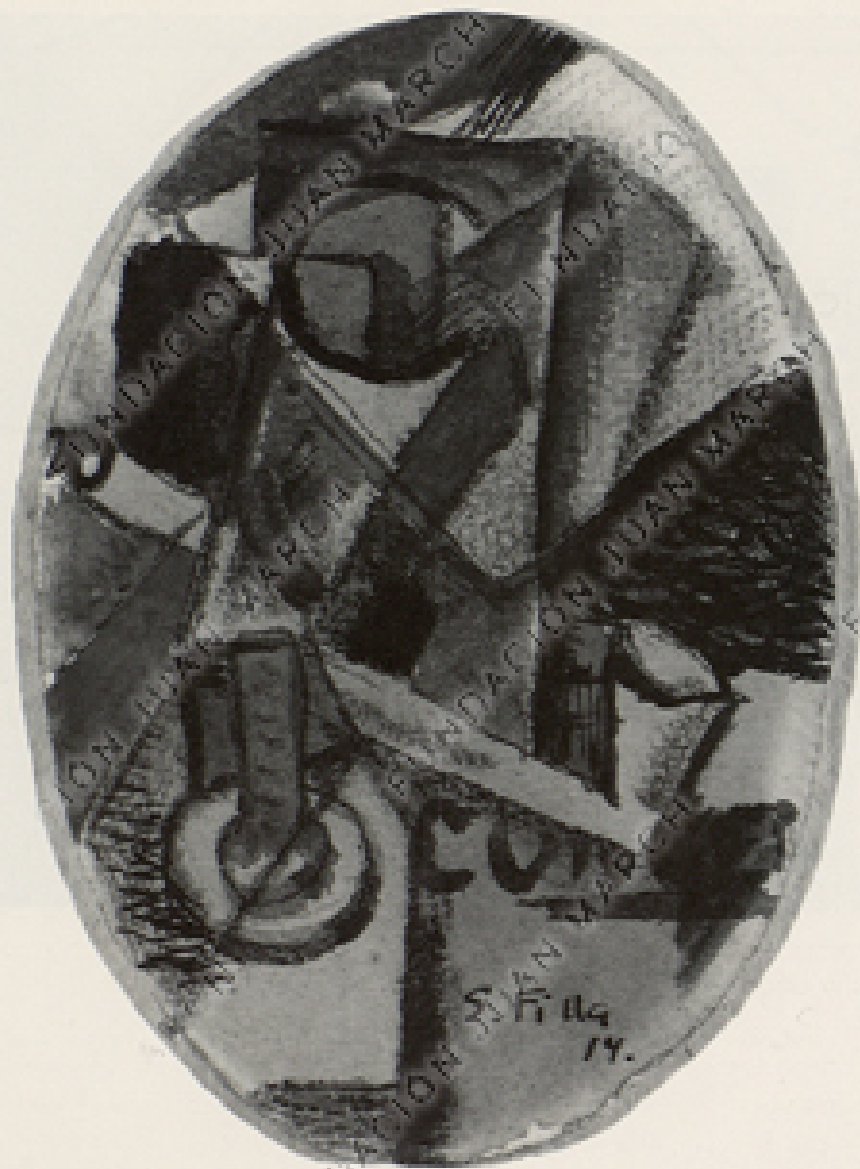
Madrid, mayo 1990



Primera Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos.

INDICE

	<u>Pág.</u>
PABLO PICASSO EN PRAGA	9
CRONOLOGÍA	24
PINTURA	33
ESCULTURA	80
DIBUJOS.....	92
CATÁLOGO DE OBRAS	106
BIBLIOGRAFÍA	136



43. EMIL FILLA. BODEGÓN CON PIPA BLANCA, 1914.

Pablo Picasso en Praga

JIŘÍ KOTALÍK

Director de la Galería Nacional de Praga

La presente exposición muestra una selección del cubismo español, francés y checo de las colecciones de la Galería Nacional de Praga. No es fácil encontrar un conjunto similar en ningún otro país europeo y menos aún en la Europa Central.

Sin embargo, la tradición checa ha sobrepasado el marco territorial centroeuropeo: más allá de las vecinas Alemania y Austria, en primer lugar, los pintores, desde la época del gótico y del barroco han mantenido relaciones con Francia, Italia y, un poco más tarde, con España.

También a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la cultura checa, entonces diluida dentro del Imperio austro-húngaro, se adhiere a las tendencias más avanzadas del arte que empezaban a desarrollarse en el propicio ambiente cosmopolita de la Escuela de París.

La llamada *Generación del Noventa* formada por pintores de finales del siglo XIX y principios del XX, merece nuestro reconocimiento. La *Asociación Mánes*, fundada en 1887, se convirtió en fuente de inspiración de los impulsos creadores de aquellos artistas. A partir de 1896-1897, dicha Asociación, tanto a través de su revista «Tendencias Libres» como con su actividad incesante en la organización de exposiciones, abre un nuevo capítulo en la evolución del arte moderno checo. El ciclo de exposiciones internacionales, a través del cual Praga tuvo acceso a los principales artistas y a las tendencias más modernas

(empezando por la de 1902, cuando la exposición de Auguste Rodin y la de pintura contemporánea francesa hacían presagiar la relación preferente con el arte francés), tuvo en ello un papel esencial. Es en ese contexto donde alcanzan su máxima expresión los experimentos checos en impresionismo, simbolismo y modernismo (obras arquitectónicas de Jan Kotěra, esculturas de Josef Maratka, František Bílek y Jan Štursa, cuadros de Antonín Slavíček y Jan Preisler, así como las obras de Alfons Mucha y František Kupka, todos ellos estrechamente vinculados con París en aquella época).

Después de la exposición del pintor noruego Edvard Munch, en 1905, aparece de pronto una nueva y joven generación bien visible, en especial a partir de las dos exposiciones del grupo de los *Ocho* en los años 1907 y 1908. Los estímulos originales del expresionismo, que al principio dominaban en el campo artístico, se vieron pronto sustituidos por el cubismo que, en los años comprendidos entre 1911 y 1914, se convierte en el polo de atracción de una generación reunida entorno a la *Asociación de Artistas Plásticos* y su *Revista Mensual de Arte*. A esta misma línea se ajustan también las exposiciones de arte internacional que tienen lugar en Praga, empezando por una selección del *Salon des Indépendants* de 1910 y acabando con las exposiciones actuales de la Escuela de París, en 1913-1914, en las cuales se presentaron por primera vez en la ciudad obras de Picasso y de Braque.

En el punto de encuentro de esas dos generaciones, cuya actividad caracteriza el arte y el pensamiento de la época anterior a la Primera Guerra Mundial, echa raíces también la obra de Vincenc Kramář, un historiador del arte que pronto se convirtió en teórico y crítico, a la vez, de las fuerzas contemporáneas. Kramář inicia entonces su colección particular, centrada mayoritariamente en el cubismo español, francés y checo. A él corresponde el mérito de que Praga, muy pronto, antes de la Primera Guerra Mundial, conociera la personalidad y la obra de Pablo Picasso (a cuya interpretación él mismo colaboró con sus lúcidas reflexiones teóricas), y de que el ejemplo de las pinturas del artista malagueño y de Georges Braque hicieran aparecer cuadros notables de artistas checos adeptos al cubismo.

Entre 1919 y 1938, Vincenc Kramář, en calidad de director de la Pinacoteca de la *Asociación Patriótica de Amigos del Arte* (que se convertirá en 1936 en Colección Estatal de Arte Antiguo), establecerá, con su trabajo sistemático de ampliación, clasificación y buena presentación de las colecciones antiguas, los principios modernos –incluyendo los medios técnicos– para el mantenimiento de museos y galerías de arte. Su actividad al frente de la Galería Nacional de Praga, hoy tan diversificada, se recuerda con respeto y agradecimiento.

La personalidad de Vincenc Kramář

En el Dr. Vincenc Kramář coincidieron, desde sus primeros trabajos hasta el fin de su vida, la vocación del científico e historiador con la dedicación a las tareas y problemas que presentaba la expresión del arte moderno. Nacido el 8 de mayo de 1877 en Vysoké nad Jirezou, en el seno de una familia de comerciantes, creció en un ambiente acomodado que le permitió dedicarse al estudio sin problemas. Su vocación le llevó a estudiar dos carreras: la de arte y la de filosofía, ambas cursadas en la Universidad de Praga. Se matriculó en 1890, pero pronto se decantó por la historia del arte, especialidad en la cual destacaba entonces la personalidad del profesor Jaroslav Goll.



55. OTTO GUTFREUND. PIANISTA Y CHELISTA, 1912-1913.

Después de cursar un semestre de invierno (1898-1899) en la Universidad de Munich, siguiendo el consejo de Jaroslav Goll, Vincenc Kramář se matriculó en el Österreichisches Institut für Geschichtesforschung, donde obtiene el grado de doctor después de dos años y medio de estudios. Hemos llegado a 1902. Por su parte, la Escuela de Arte de Viena le proporcionó una sólida formación metodológica cuyos frutos se muestran en varios ensayos (especialmente en el artículo necrológico que dedica a Franz Wickhoff. «Tendencias libres» XIII, 1909, pág. 211, o en el artículo *Sobre la Escuela de Viena*. «Tendencias libres» XIV, 1910, págs. 41, 75, 110, 170 y 209). Expuso de manera acertada el origen de aquella Escuela (con un recuerdo para los nombres de M. Thausing y R. Mittelberg), describió el contexto más amplio en que cristalizó el estudio científico de la historia del arte (G. Morelli, F. Klieder, C. Justi, H. Wölflin) y también el de la arqueología (E. Löwy, J. Junge) y dedicó especial atención a sus maestros Alois Riegl y Franz Wickhoff, así como a su compañero generacional Max Dvořák, si bien éste era algo mayor que él.

Puede afirmarse sin exageración que los principios de la Escuela de Viena que V. Kramář aplicaba según su propio criterio determinaron, ya desde una época temprana, su acercamiento al arte y a la metodología de su interpretación. Entendía la evolución del arte dentro de la unidad de todas sus expresiones sin limitaciones de tiempo y espacio. Subrayó la importancia del conocimiento histórico objetivo *en el que el grado de evolución de una obra de arte tiene que ser el criterio decisivo*. Desde este punto de vista no existe barrera alguna entre el arte antiguo y el arte moderno. En el caso del historiador, debe suponersele una actitud favorable hacia las tendencias de su tiempo (tal como se ve en A. Riegl y su comprensión del simbolismo; en F. Wickhoff y su apreciación del impresionismo, y en M. Dvořák en la interpretación del expresionismo en la producción juvenil de O. Kokoschka). Por ello, según las propias palabras de Vincenc Kramář de 1909, habían dejado de ser válidas las normas estéticas: *Solamente queda el arte que no es realista ni idealista, sino ambas cosas a la vez y cuyas formas son inagotables*.

El Dr. Kramář sostuvo estos principios durante toda su vida con algunas variaciones motivadas por cambios circunstanciales. Los aplicó estrictamente en los trabajos de juventud en los que, después de escribir su tesis doctoral sobre la influencia del gótico en la Francia moderna, se ocupó de las pinturas murales góticas y barrocas. En el periodo entre 1913 y 1914, el arte checo, desde la escultura románica, pasando por el gótico y el barroco hasta las figuras clave del siglo XIX, así como los principales artistas contemporáneos, se convierte en motivo de interés y estudio para él. Al mismo tiempo, y volviendo al tema de su tesis doctoral, V. Kramář analiza con espíritu científico el nacimiento y el carácter de la arquitectura europea del siglo XIX. Y a partir de 1905 se añade a todo ello un creciente interés por las obras y los problemas del arte del momento. Es muy posible que este interés surgiera de las visitas a las exposiciones de arte extranjero que se organizaban en Praga, cuya presentación contaba con los trabajos del ensayista F. X. Šalda. Tampoco se debe descartar la influencia que pudo recibir de su amistad con pintores próximos a la *Asociación Mánes* (sobre todo con M. Jiránek y J. Preisler) ó con los del grupo de los *Ocho*, algunos de cuyos miembros más jóvenes, como E. Filla, B. Kubišta y V. Beneš iban camino de imponer su audaz personalidad artística. La gran impresión que causó en el ánimo de V. Kramář la exposición de Paul Gauguin no se refleja tanto en sus escritos como en sus pinturas ocasionales. Buen ejemplo de ello es su *Autorretrato*, de 1907, con su distribución rítmica de la superficie y el tono claro de los colores empleados.

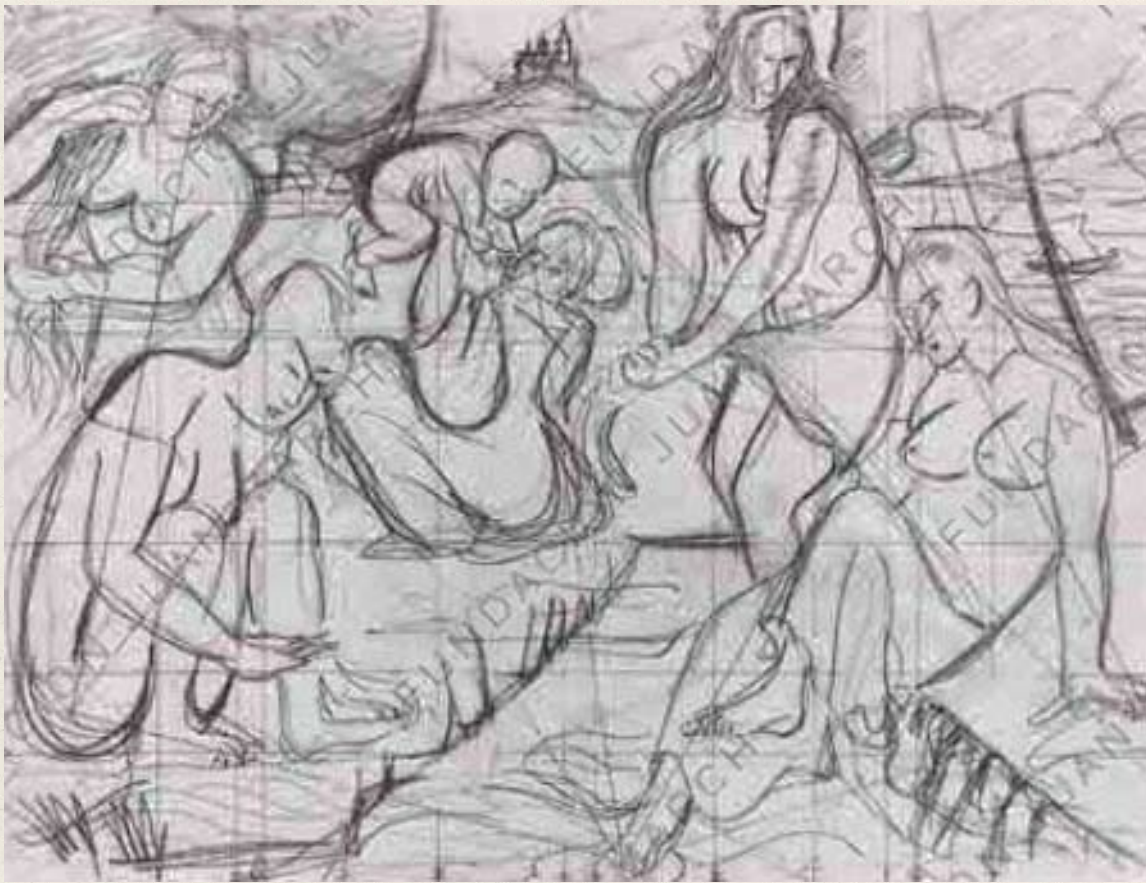
En uno de sus frecuentes viajes por Europa, en otoño de 1910, Kramář llega a París por primera vez. Su estancia allí dura un mes y encuentra una atmósfera intelectual y artística

que le cautiva. Es en esta atmósfera, precisamente, donde nace y se desarrolla el cubismo. Kramář viajó a París varias veces, antes del comienzo de la Primera Guerra, e incluso en 1912 llegó hasta España. A través del conocimiento directo de varios pintores entonces de vanguardia, como Picasso, Braque y Derain, así como de las visitas a las pequeñas galerías que se permitían apuestas audaces, Kramář empezó a orientarse en el panorama del arte contemporáneo, lo que se refleja en la seguridad y perspicacia de sus juicios. Lo podemos comprobar en un ensayo que publica en la *Revista Mensual de Arte* (1915) con ocasión de la exposición de Le Fauconier, en Munich. En él Kramář rechaza y critica las variaciones decorativas basadas en el cubismo aduciendo que *Picasso, antes que nadie, ha creado nuevas posibilidades de evolución de la pintura y el arte en general, y en esto consiste su importancia atemporal*. En una reseña sobre las exposiciones realizadas o en preparación, Vincenc Kramář se alegra ante la posibilidad de *conocer los últimos cuadros de Picasso, es decir, las obras bajo cuya influencia se halla en el momento presente todo el arte auténticamente progresista de nuestro tiempo*. Ya por aquella época llega al convencimiento total de que *para la evolución del arte los «ismos» no significan nada, sino que todo reside en la obra de los grandes creadores individuales*.

Después de su primera estancia en París, Kramář empieza a formar su colección particular, para lo cual cuenta con la colaboración de las pequeñas galerías tan características de París. Allí, *una serie de marchantes están en estrecha relación con el arte contemporáneo y son parte integrante de la vida artística en general*. Al mismo tiempo, *se atreven a unir su destino al de sus elegidos, es decir, a los artistas que el público rechaza*, como leemos en un escrito suyo de 1913, dedicado a Clovis, de quien adquirió cuadros, dibujos y, especialmente, obra gráfica. En las facturas y otros efectos contables que se han conservado hasta hoy (y para cuya recopilación he contado con la colaboración del yerno de V. Kramář, el arquitecto Josef Brunclík), se puede observar cómo se iban perfilando los intereses del coleccionista. El día 22 de mayo de 1911, Vincenc Kramář, como si se tratase de un símbolo, compra, en una subasta para la erección de un monumento a Paul Cézanne, el gouache de Picasso titulado *Arlequín*, (1908). Un poco más tarde, el 26 de mayo de 1911, compra a Ambroise Vollard el bronce *Cabeza de mujer* (1909).

El día 31 de mayo de 1911 Kramář visita a D.-H. Kahnweiler, en cuya galería elige tres pinturas de Picasso, importantes desde el punto de vista de la evolución del pintor malagueño: *Torso de mujer* (1908), *Mujer desnuda sentada* (1909) y *El puerto de Cadaqués* (1910). También compra un cuadro ovalado de Georges Braque, *Violín, copa y cuchillo y Cadaqués* (1910), de André Derain, como si quisiera compararlo con el cuadro de la misma época de Picasso. El lote o conjunto tiene una riqueza especial y la elección está hecha con una sensibilidad extraordinaria. De esta manera, entre V. Kramář y D.-H. Kahnweiler se inició una amistad que resistiría dos guerras mundiales, como lo demuestra la correspondencia entre ambos que se ha conservado. Los dos amigos se vieron por última vez en Praga en 1959.

V. Kramář sabía elegir cuadros con un criterio firme y seguro, como lo atestigua, entre otras, su nueva visita a la galería de Ambroise Vollard, el día 28 de noviembre de 1911. Ese mismo día adquiere otros tres cuadros de Picasso que tienen una importancia especial en la evolución de la obra del artista: *Autorretrato* y *Busto de mujer*, pintados ambos en la primavera de 1907 en el mismo estilo que *Les demoiselles d'Avignon* y *Mujer en un sillón* (de la primavera de 1910), que es un raro ejemplo de acción pictórica, en parte basada en un claro oscuro realmente rembrandtesco.



65. BOHUMIL KUBIŠTA. ESTUDIO PARA «PRIMAVERA», 1911.

No mucho después, el 28 de noviembre de 1911, Kramář visita de nuevo la galería de D.-H. Kahnweiler, donde se hace una vez más con unas cuantas obras recientes de Picasso, entre ellas *Clarinete*, *Mujer con guitarra o mandolina* y *Mujer con guitarra junto a un piano*. El día 2 de julio de 1912 su colección se completa con otra adquisición de la galería de Kahnweiler. Se trata de una selección de cuadros de pequeño tamaño. También compra *Violín, copa, pipa y ancla* (recuerdo de Le Havre), de forma ovalada, un óleo excepcionalmente importante, en febrero de 1913, en la exposición de la galería Thannhauser de Munich. Entre sus últimas adquisiciones en París figuran *Guitarra y lámpara de gas*, de Picasso, y *Violín y clarinete*, de Braque, en la primavera de 1913. En los próximos años, con la excepción de algunos óleos, Kramář compra ocho dibujos y láminas de Picasso. Todavía hoy causa sorpresa y admiración ver la seguridad y la intuición que poseía Vincenc Kramář, que le permitieron formar una colección no muy amplia pero sí bien singular y que atestigua, de una manera convincente, la interesante evolución de Picasso en la época cumbre de su lucha creativa por el cubismo.

En 1919, ya en el contexto de la República Checoslovaca de reciente creación, que ofrecía nuevas perspectivas, Vincenc Kramář fue nombrado Director de la Pinacoteca, cargo al que sirvió con una dedicación extraordinaria y con una entusiasta abnegación. En 1921 publica tres trabajos de una importancia casi simbólica, dentro de la actividad de este especialista multifacético. En su largo ensayo *El futuro de la Pinacoteca* (*Arte*, 1918, p. 371), expuso de manera clara y rotunda las tareas que se proponía llevar a cabo en los próximos años: conseguir espacios nuevos y dignos, una ampliación bien planificada de las colecciones, atender a las exigencias de una restauración adecuada, estudiar científicamente las colecciones, etc. En otro artículo, escrito en respuesta a unas preguntas sobre la Galería Moderna (en la revista *Vida*, I, p. 94), expuso el programa de la colección, orientado hacia la creación contemporánea y, por primera vez, recomendaba la idea de unir las dos instituciones, hasta entonces independientes, para que así se convirtieran en un sólido apoyo a las artes plásticas. Ello sólo pudo hacerse realidad en 1945, cuando se constituyó la Galería Nacional de Praga. También en esta misma época publica el libro *El cubismo*, como réplica, en parte, al que había publicado Daniel-Henry (pseudónimo de D.-H. Kahnweiler) *Der Weg zum Kubismus (El camino hacia el cubismo)* en 1920. En este libro, Kramář expone sus conocimientos, a la vez que da a conocer ideas anteriores.

Su amplia y bien informada imagen de la génesis del cubismo hace hincapié en la importancia de la pintura francesa (y especialmente de Picasso, Braque y Derain), ponderando también la participación del arte checo, que conecta con la Escuela de París.

Kramář nunca se apartó de esta serie de conceptos. La fundación de la Pinacoteca concentró todo su esfuerzo, y así consiguió completar el conjunto del gótico checo y a la vez, contempló la pintura barroca bajo una nueva luz. Su labor como museólogo fue perfeccionándose, haciéndose cada vez más metódica y así llegó a mostrar unas colecciones instaladas cuidadosamente y presentar exposiciones basadas en una rigurosa selección. Más de una vez se refirió a la labor museística de Francia como ejemplar y modélica, como puede verse en la información que dio sobre las actividades de la *Asociación de Amigos del Louvre* en 1923, o en las gestiones que llevó a término para incorporar los resultados de las últimas investigaciones del taller científico del Museo del Louvre a la exposición de 1937 en Praga. Los temas o problemas del arte moderno nunca quedan en segundo plano entre los intereses de Kramář, como ya hemos dicho. En un largo ensayo titulado *El arte nuevo y la crítica* (1932), Kramář considera que la evolución del arte no es mecánica ni unilateral, sino que *más bien se trata de multiplicaciones, complicacio-*



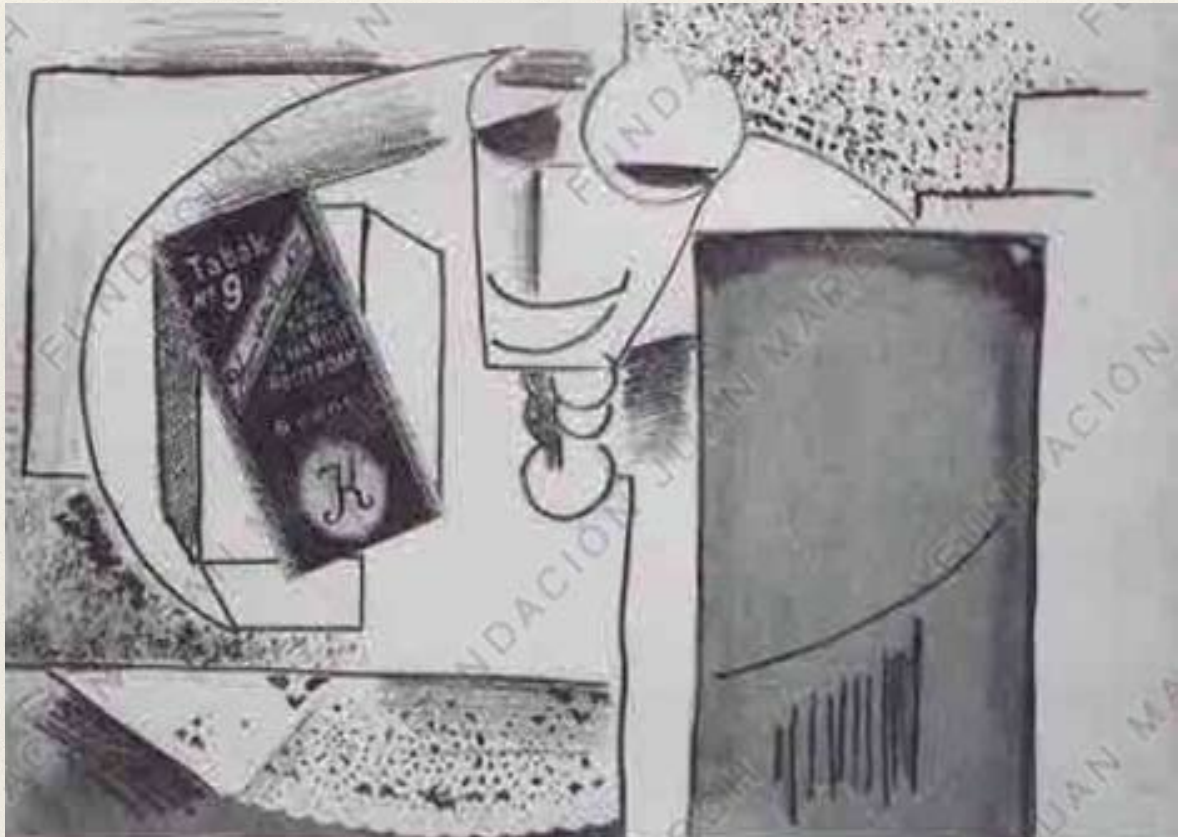
La Asociación de Artistas Plásticos en 1911. En la fotografía: Beneš, Gutfreund, J. Čapek, Chochol, K. Čapek, Gočár, dr. Dvořák, Hofman, Janák, Langer, Thon y Filla.

nes y cruces en los que contextos diferentes, mutuamente hostiles entre sí, en la práctica se funden en una nueva unidad. Como consecuencia de ello, la verdadera evolución es el resultado del equilibrio de muchos factores. De ahí surge la necesidad de una tolerancia artística que Kramář pone de relieve claramente. A todo esto se unen los ensayos de Kramář dedicados a la problemática de la Escuela de París (la presentación de la exposición de la obra de Picasso de los años 1906-1921 en la Sala Mánes, en 1922, y un artículo sobre Juan Gris publicado en la revista «Tendencias Libres», en 1924). En 1925, Kramář formó parte del grupo de historiadores del arte y de pintores que, por encargo del Estado checoslovaco, adquirió una singular colección de pintura francesa de los siglos XIX y XX para la Galería Nacional de Praga. Sin ningún género de dudas, fue él quien influyó de manera decisiva en la inteligente compra de los cuadros de Delacroix y los impresionistas, hasta los cubistas, pasando por Courbet. Seguramente fue él también quien sugirió la compra de tres pinturas monumentales de Picasso, *Mujer desnuda sentada* (1906), *Paisaje con puente* (1909) y *Mujer de pie* (1921). En los años de 1927-1929, Kramář vuelve más de una vez a la problemática del cubismo y sigue con interés la obra de artistas checos activos dentro de este mismo estilo (Emil Filla, Alfred Justiz, Bedřich Feigl y Antonín Procházka). En las páginas de «Tendencias Libres», de 1932, saluda efusivamente el aniversario de Picasso y de Braque, y en 1933 publica una serie de juicios sobre la obra gráfica de Picasso.

Sus estudios ocasionales de carácter más general, que arrojan una luz esclarecedora sobre los orígenes del arte moderno, no han perdido un ápice de actualidad: *El nacimiento y el carácter del bodegón moderno* (1924); *Lo abstracto y lo concreto del arte contemporáneo* (1931); *España y el cubismo* (1937), son ensayos que confirman que, en sus estudios como especialista en arte, Vincenc Kramář unía armónicamente la audacia de la concepción ideológica a un penetrante conocimiento de la realidad. Supo demostrar, de manera lógica y convincente, las relaciones que a través de los siglos unían, por ejemplo, el bodegón de Caravaggio con la obra de Paúl Cézanne, o que ya en el arte antiguo español se pueden ver las raíces del arte de Picasso. Dentro de la dialéctica creativa que caracteriza la relatividad y la lógica de la evolución. Vincenc Kramář tenía plena conciencia de que *el arte es uno y no es posible comprender el arte antiguo y a la vez andar por la vida sin interesarse por la creación contemporánea*. En un estudio breve pero profundo, titulado *Algunas palabras sobre la objetividad*, de 1937, dedicado a la nueva generación de críticos, subraya la necesidad de conocer no sólo de manera científica y profunda los valores del pasado, sino también la de aprehenderlos y vivirlos de manera creativa, artística, dado que *solamente sintiendo en profundidad la obra contemporánea, la más reciente, podremos llegar a una objetividad en el juicio suficientemente amplia aunque provisional, o por decirlo de otra manera, a la objetividad de la opinión*.

Los fatales acontecimientos de los años 1938 y 1939 en los que tuvieron lugar el Pacto de Munich y la ocupación de Checoslovaquia por los ejércitos nazis, obligaron a Kramář a retirarse. Sin embargo, incluso en su aislamiento, no dejó de interesarse por el destino del arte checo. Gustosamente invitaba a los jóvenes historiadores del arte y artistas a su modesta villa en los alrededores de Praga, donde se encontraba su valiosa colección. En la época en que las universidades estaban clausuradas, los jóvenes estudiosos y los artistas noveles encontraron allí su universidad particular.

En 1945, después de la liberación de Checoslovaquia, Vincenc Kramář fue invitado a colaborar en la fundación de la Galería Nacional de Praga, pero adujo su avanzada edad y su delicado estado de salud para declinar la invitación. Aun así, siguió participan-



40. EMIL FILLA. BODEGÓN CON TABACO, 1913.

Fundación Juan March

do activamente en todo aquello que afectara al progreso y desarrollo del arte checo: en la creación de la ley sobre la Galería Nacional de Praga, de 1949, y en su reconstrucción, con ayudas destinadas a la nueva generación de artistas checos y eslovacos. Kramář visitaba con regularidad las exposiciones, participaba en los debates teóricos y pronunciaba conferencias. Publicó algunos estudios en los que reiteraba la importancia de Pablo Picasso, ampliaba o profundizaba su evaluación del más calificado cubista checo, Emil Filla, y reflexionaba sobre la misión del arte en la construcción del nuevo orden social. El libro *Temas de arte moderno (La problemática del arte de la primera mitad del siglo XX)*, publicado en 1958, representa el punto final de su actividad como estudioso del arte.

En 1960, poco antes de su muerte, acaecida el 7 de noviembre de aquel año, Kramář donó su colección a la Galería Nacional de Praga. La exposición se inauguró en el mes de septiembre y en ella se exhibieron ocho cuadros de Picasso, una escultura, tres dibujos, dos grabados, dos pinturas de Georges Braque y dos más de Derain, todo ello acompañado de pinturas de autores checos: Antonín Slavíček, de la generación de los impresionistas; Emil Filla y Vincenc Benés, del grupo cubista, y Josef Síma, uno de los pintores que se desarrolló durante la Primera Guerra Mundial. Vincenc Kramář no sólo enriqueció la colección de la Escuela de París con su donación, sino que lo hizo con toda su personalidad, y por ello estará siempre unido a la Galería Nacional. Su legado científico y ético, su dedicación a los valores del pasado, así como su coraje en la lucha en favor de la expresión artística contemporánea, continúan siendo un ejemplo y un estímulo para las tareas de hoy y de mañana.

El cubismo en el arte checo

Ya se ha mencionado que en 1905 se presentó en Praga una exposición antológica del pintor noruego Edvard Munch con la asistencia personal del artista. Dicha obra causó una gran fascinación y ejerció una profunda influencia, especialmente en la generación joven del momento. En 1907 tuvo lugar una revisión del impresionismo francés y su eco en la obra de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. En 1909, la obra escultórica de E.A. Bourdelle hizo patentes algunos de los principios del composicionalismo, estilísticamente entendido. En febrero de 1910, una amplia exposición que incluía algunas obras de los participantes parisinos en el *Salon des Indépendents*, dio a conocer la problemática de la lucha para la composición autónoma del cuadro, haciendo hincapié en la solución plana en un lenguaje colorístico expresivo, en la expresión de la imaginación personal con un ritmo claro y geométrico de las formas (más notable en las obras de Matisse, Derain y Vlaminck). Y, finalmente, en 1913, una magnífica exposición de la obra contemporánea de la Escuela de París llamaba la atención sobre los problemas actuales originados por el cubismo (en la obra de Picasso y de Braque), el orfismo, el futurismo, etc., con amplitud y variedad de opiniones y tendencias.

Todos estos acontecimientos eran síntomas elocuentes del entusiasmo y la buena información que existían en el mundo artístico de Praga, que durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial había abandonado su antiguo carácter provinciano y hermético y se había abierto sin prejuicios a los impulsos del arte europeo, aceptándolo de manera creativa y desarrollándolo con características propias. En este ambiente propicio, a pesar de la incompreensión del gran público, los artistas jóvenes, especialmente los alumnos de la Academia Superior de Artes Plásticas, se preparaban para lanzarse a la actividad cre-

adora. Por primera vez se dieron a conocer ante el público con dos exposiciones del grupo de los *Ocho* en 1907-1908 (el nombre hace referencia al número de sus componentes). Su punto de partida, que había sido el impresionismo, el simbolismo y el modernismo, se transformó, bajo los efectos de la enorme impresión causada por la antológica de Munch, en un intento de encontrar una expresión inmediata de los sentimientos internos y una solución sintética del cuadro.

La nueva generación, a la que pronto se adhirieron nuevos nombres, logró trazar en poco tiempo un programa basado en objetivos claros. Desde el impresionismo y el fauvismo, pasando por las soluciones comparativas de Cézanne, aquellos pintores alcanzaron el umbral del cubismo. A él llegaron siguiendo los pasos de la *Escuela de París*, sobre todo de Picasso y de Braque, pero con una interpretación propia. En los años 1911-1913 el cubismo ya se había convertido en la tendencia principal de los miembros de la *Asociación de Artistas Plásticos*, lo que reflejaba tanto en sus exposiciones como en las páginas de la revista *Mensual de Arte*. En su formulación y realización intervinieron los historiadores Antonín Matejcek, que fue el introductor de los Independientes de París. Vicenc Kramář, que entonces estaba empezando su colección particular de pinturas de Picasso, Braque y Derain, a la vez que escribía sus ensayos, y también V.V. Štech, quien, al igual que muchos de sus compañeros generacionales, veía en el cubismo la clave de un estilo auténticamente contemporáneo.

Varios arquitectos quisieron seguir el camino que habían emprendido pintores y escultores, entre los cuales debemos destacar a Josef Gočár, Pavel Janák, Josef Chochol y Vlatislav Hofman. Así, los principios y formas del cubismo se integraban en muchos proyectos arquitectónicos e incluso sobrepasaban este campo para influir en las artes aplicadas: muebles, cerámica, cristal, metal, etc. Igualmente el cubismo deja su impronta en la escenografía checa moderna. Debemos citar como artistas multifacéticos a František Kysela, en parte V.B. Brunner, Zdeněk Kratochvíl y Jaroslav Bendaj. Durante un tiempo se desarrolló en Bohemia una curiosa y original variante del cubismo, aunque limitada desde el punto de vista de su evolución. Tenía unas características muy singulares. Por un lado incorporaba elementos procedentes del expresionismo y por otro, ponía el acento en el barroquismo (como signo familiar de las tradiciones locales), con una cierta propensión a los grandes formatos y a las soluciones monumentales. El hecho fundamental es que existió el propósito de hacer del cubismo un estilo propio de toda una época presente no solamente en pintura y escultura, sino también en el campo de la arquitectura e incluso del urbanismo, sin excluir las diversas artes aplicadas y el incipiente diseño industrial.

Los ideales artísticos de la época quedan reflejados de manera muy sintomática en la obra de varios pintores del grupo de los *Ocho*, quienes, partiendo del expresionismo y el fauvismo, llegan al cubismo.

Entre estos pintores se encuentra Emil Filla, al que su gran talento y una base técnica fuera de lo común le otorgan una posición privilegiada entre sus compañeros de generación. Desde sus primeros cuadros, muy influenciados por las soluciones artísticas y el *pathos* espiritual captados en la contemplación de las obras de Munch, Emil Filla, a través de la técnica compositiva aprendida de Daumier, llega, en los años 1910-1911, al cubismo, adoptado en un primer momento bajo una personal concepción dramática.

Durante su estancia en Amsterdam en 1914, Filla pinta unos bodegones en los que su interés por lo analítico, entendido al estilo de Picasso y Braque, se pone claramente de

manifiesto. Al mismo tiempo, y por lo que se refiere al color y a las soluciones constructivas, establece una nueva relación con la realidad, reflejada especialmente en los ambientes de interiores de carácter lírico.

En cambio, Bohumil Kubišta, aunque parte de unas bases similares, llega a conclusiones diferentes y fundamentales con un estricto espíritu de construcción. El punto culminante de sus esfuerzos lo representan pinturas densas, desde el punto de vista del color y de la forma, e incluso ascéticas, en las que los objetivos constructivos se mezclan con una rica expresividad en el significado, a menudo de acentuada carga psicológica. A pesar de la muerte prematura del artista en 1918, Bohumil Kubišta puso las bases de una tradición, seguida por muchos artistas durante los años veinte y treinta.

Algo semejante ocurrió con Antonín Procházka, quien partió de una pintura espontánea de colores vivos para llegar a una disciplina constructiva de corte cubista. Su innato sentido del ritmo, sin embargo, le condujo a unas variaciones de líneas y formas que conscientemente superaban las fronteras de la estética cubista. Ya por entonces se empezaban a notar en sus cuadros algunos rasgos (la pulcritud de las líneas, el acento sobre el volumen, la brillante coloración) que más adelante haría suyos la tendencia neoclásica.

El arte cubista también fascinó a pintores cuya sensibilidad y principios estéticos les habían de llevar más tarde por otros caminos. Vincenc Beněš, por ejemplo, fue durante un tiempo uno de los defensores más consecuentes de la aplicación del cubismo a temas inusuales de composiciones figurativas o escenas de la vida cotidiana.

La armonización de los conceptos estructurales y expresivos era el credo compartido por toda la generación. Lo confirma la obra de algunos artistas para quienes el cubismo fue solamente un elemento orientativo del que adoptaron, únicamente, la forma y sólo por un tiempo determinado. Nos referimos en este caso a los pintores integrantes del *Grupo de los Obstnados*.

Václav Špála, principal representante de este último grupo, no participó directamente en las exposiciones de los *Ocho* de 1907-1908. Compartía con sus compañeros la admiración por la obra de Munch, en especial por la expresiva belleza de los colores y su libertad de formas. A partir de 1913 aparece en su pintura una influencia cubista que el pintor entendía como un impulso hacia un ritmo libre en los planos. En la sólida y lacónica composición de los cuadros de Špála, y sobre todo en sus risueños acordes de color, se encuentran elementos formales del arte popular checo. También la obra de Josef Čapek tiene unas características similares: un desarrollo independiente de algunos elementos del cubismo, algunas veces con un ritmo decorativo y un aire juguetón que recuerdan las expresiones folklóricas.

El escultor Otto Gutfreund desempeñó un destacado papel entre los de su generación. El punto de partida de su evolución rápida e intensa era la composición global (tal como la entendía Bourdelle). Así, desde 1913, Gutfreund pretende dramatizar la escultura, tanto a través de la geometrización y la ondulación en relieve como mediante un análisis profundo que dinamiza la materia. Las esculturas de Gutfreund alcanzan su plenitud en los años 1912-1913, y se basan en la mezcla y unión de líneas de fuerza verticales, horizontales y diagonales, en mutua interacción con la masa y el espacio. En ellas se hacen claramente patentes las posibilidades del cubismo en la escultura, no solamente en el sentido ortodoxo formal, sino en el del acento puesto sobre los momentos de expresión y movimiento (en parte analógicamente con el futurismo, especialmente con la obra de Boccioni), con atención permanente a la comunicación del contenido.



75. VÁCLAV ŠPÁLA. BAÑO, 1915.
Fundación Juan March

Es un hecho innegable que la personalidad y la labor de Vincenc Kramář, su actividad como coleccionista y su aportación como teórico y crítico en la época anterior a la Primera Guerra Mundial, desempeñaron un papel decisivo en la introducción y la aceptación de la obra de Pablo Picasso en Praga. Y lo mismo puede decirse de la recepción del cubismo en el arte checo, el cual, entre los años 1911-1914, crea una serie de obras en el campo de la pintura, escultura, arquitectura y las artes aplicadas que no tienen precedente en el arte europeo de la época.

La guerra interrumpió dramáticamente el esperanzador desarrollo de esta producción que intentaba establecer contactos internacionales, como se ve claramente en la exposición *Sonderbund* de 1912, en Colonia. Las trayectorias individuales se separan por un tiempo: unos artistas tienen que emigrar, otros van al frente a luchar, y aun otros permanecen en el país pero con una vida mutilada. Por este motivo los objetivos programáticos del cubismo no pudieron ser alcanzados.

Con todo, los valores que aparecieron en los diversos campos de la creación se mantuvieron y constituyeron una base firme para el desarrollo futuro. El arte checo de la nueva época, esto es, el posterior a la creación de la República Checoslovaca independiente, en octubre de 1918, continuó siendo un ejemplo vivo y siempre actual.

Así, la obra de Pablo Picasso permaneció como un modelo de constante actualidad para los artistas checos y eslovacos. Y de la misma manera la personalidad del artista malagueño continúa atrayendo la atención y suscitando el respeto profundo de los artistas e intelectuales del país. Aunque Picasso nunca estuvo en Praga personalmente, sus obras se consideran como nacionales, ya que desde la Primera Guerra Mundial sus pinturas han formado, y forman, parte de la cultura de las artes plásticas en Checoslovaquia.

Enero, 1990

CRONOLOGÍA BÁSICA

PRAGA

1907

Creación del grupo los *Ocho* (*Osmá*), primera asociación de artistas checos de talante vanguardista. Diversos hechos favorecieron la aparición de dicho grupo en un ambiente hasta entonces dominado, por un lado, por la pintura naturalista y el pleinairismo y su derivación hacia el impresionismo, y, por el otro, por el simbolismo y el «art nouveau». La historiografía artística checa destaca, entre ellos, el conocimiento de la obra de Munch, a partir, sobre todo, de la exposición que le organizó, en febrero-marzo de 1905, la *Asociación Mánes* (fundada en 1887 y, hasta ahora, la única agrupación de artistas de Praga). Aunque la acogida de la obra de Munch entre el público y la crítica fue desfavorable, tuvo, sin embargo, una importancia decisiva para esta primera generación de vanguardia, como se pondrá de relieve en la primera exposición del grupo en abril de este año. Los *Ocho*, formado por Procházka, Kubišta, Filla, Fiegl, Horb, Nowak y el aún estudiante Pitter, cultivaban un arte cercano al expresionismo temprano de Kokoschka y de sus contemporáneos alemanes del grupo *Die Brücke*, con quienes siempre mantuvieron una estrecha relación. La desconfianza y la crítica negativa saludaron a esta primera exhibición colectiva del grupo, si bien cabe destacar el respaldo que ya desde un inicio les ofreció el conocido historiador Max Broda.

Exposición de Impresionistas y Postimpresionistas franceses organizada por la *Asociación Mánes* durante los meses de octubre y noviembre. Participaron, entre otros, Daumier, Boudin, Monticelli, Manet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Degas, Gauguin, Van Gogh, Vuillard y Bonnard. Dicha manifestación debe considerarse como un paso adelante en la línea de acercamiento de los artistas checos a la cultura francesa, inaugurada con la exposición Rodin, presentada también por la *Asociación Mánes*, en mayo-junio de 1902. Algunos historiadores vieron, además, en esta aproximación al arte francés un gesto de rechazo a la situación de Checoslovaquia dentro del imperio austro-húngaro.

Durante este año las galerías Miethke de Viena y Cassirer de Berlín presentan exposiciones de Gauguin, Cézanne, Munch y Matisse.

1908

En el Salón Tropič de Praga se celebra la segunda exposición de los *Ocho* (junio-julio). Vincenc Beneš se incorpora al grupo.

1909

Se disuelve el grupo los *Ocho*. Beneš, Filla y Špála pasan a formar parte de la *Asociación Mánes* y presentan sus obras en la XXXIX exposición de dicha asociación. Las obras que Procházka y Kubišta escogieron para participar fueron rechazadas.

La *Asociación Mánes* organiza una exposición de la obra del escultor francés E. A. Bourdelle, quien, presente en la inauguración, conoce al también escultor Otto Gutfreund y le invita a trabajar con él en su taller de París. Gutfreund residirá en Francia hasta el verano de 1910. También Procházka, Filla y Kubišta residirán en la capital francesa.

PARÍS

1907

En Francia, la atención de Picasso se halla centrada en su trabajo *Les demoiselles d'Avignon*, obra realizada bajo los estímulos de la cultura ibérica, primero, y de la estatuaría africana, después. Braque, a partir de sus estancias en Le Havre y en La Ciotat, inicia, ya en L'Estaque, una serie de obras que significan su transición desde el fauvismo hacia el cézannismo. A finales de noviembre o principios de diciembre, Apollinaire acompaña a Braque al estudio de Picasso en el Bateau-Lavoir en donde éste ve por primera vez el famoso cuadro de Picasso y cuya lección innovadora influirá en su trabajo posterior. André Derain trabaja en sus *Bañistas*, primer cuadro en el que, según Daix, integra sus reflexiones inspiradas en el estudio de la escultura africana. A finales de este año, Derain destruye la mayoría de sus obras realizadas en 1907.

1908

A lo largo de este año, Braque realiza el *Gran desnudo*. Durante su estancia en L'Estaque con Dufy (mayo-septiembre) visitan a Derain en Martingues. El trabajo de Braque se caracteriza por una mayor profundización en su análisis de la obra de Cézanne. A principios de septiembre, regresa a París para presentar sus obras recientes al *Salon d'Automne*. El jurado del Salon, compuesto, entre otros, por Matisse, Marquet y Roualt, rechaza todas las obras a excepción de dos. Según Rubin, los comentarios pronunciados por Matisse en esta ocasión dieron origen a la palabra «cubismo». Daniel-Henry Kahnweiler decide exponer en su galería este grupo de obras rechazadas, siendo ésta la primera exposición de pintura cubista.

Tres mujeres, de Picasso, sufre una transformación de sus elementos africanos hacia el cézannismo.

La coincidencia entre el ideario artístico de Braque y el de Picasso dará lugar al inicio de una profunda amistad e interrelación artística.

1909

Durante este año, el trabajo de Braque manifiesta una mayor fragmentación de la composición. El resultado es una serie de obras en las que cada vez es más difícil una lectura, en términos figurativos, de identificación del objeto. A su regreso de Carrières Saint-Denis, donde estuvo acompañado por André Derain, realiza varias naturalezas muertas en las que introduce algunos detalles naturalistas pintados al «trompe-l'oeil». Por su parte, la descomposición geométrica basada en la contraposición de planos cóncavos y convexos, realizada por Picasso en este período, alcanza, a partir de su estancia en Horta de Ebro en primavera-verano, un grado de perfección considerable, como queda de manifiesto en los paisajes actuales cuya geometría de formas recompone los volúmenes arquitectónicos. Esta nueva fragmentación la aplica también al estudio de una serie de cabezas que se convierten en estadios preliminares de su primera y única escultura cubista *Cabeza de mujer*.

PRAGA

1910

En febrero-marzo la *Asociación Mánes* presenta una selección de obras del *Salon des Indépendants* de París. En ésta se incluían numerosas obras fauvistas, pero no figuraba ninguna muestra de cubismo. Participaron, entre otros, Braque, Camoin, Derain, Van Dongen, Friesz, Girieud, Maillol, Manguin, Marquet, Puy, Redon, Vlaminck. André Derain concurre con su obra *El baño*, de 1908, que fue adquirida por la ciudad de Praga tras una colecta pública, completada por los miembros de la *Asociación Mánes*.

Kubišta y Procházka son aceptados como miembros de la *Asociación Mánes*. Filla inicia su labor como redactor de la revista de la *Asociación*, «Tendencias libres» (Volné Směry), determinando un cierto giro en su ideología y programa hacia propuestas más vanguardistas.

Filla y los hermanos Josef y Karel Čapek, éste último también pintor, aunque más conocido por sus actividades literarias, realizan una estancia en París.

La obra de Kubišta, Procházka, Filla y Beneš de este año denota ya un acercamiento al cubismo, si bien perviven en sus composiciones ciertas preocupaciones cromáticas. Sin embargo, Kubišta no duda en afirmar en una carta escrita desde París que «(...) el color es, dentro del arte, una cuestión relativa; surge una reacción en contra. Braque y Picasso tendrán una gran influencia» (publicada en «Correspondencia y reflexiones», Praga, 1960).

En otoño, Vincenc Kramář realiza su primer viaje a París. A partir de entonces y hasta la guerra volverá a la capital francesa cada año. Es ahora cuando inicia su conocida colección de pintura francesa. El 10 de octubre compra a E. Druet pinturas de Friesz y Marquet que, sin embargo, devuelve tres años después. En cambio, la obra de Derain, *Montreuil-sur-mer*, también comprada en esta misma época, no abandonará nunca su colección.

1911

Obras de Beneš, Filla, Kubišta y Procházka están presentes en la exposición de la *Asociación Mánes*.

A finales de febrero estalla una fuerte disputa entre el sector artístico más vanguardista de la *Asociación* y su sector más oficialista. A raíz de ésta, un numeroso grupo de artistas, entre ellos Beneš, Filla, Kubišta, Kubin, Procházka, Sima, deciden abandonar la *Asociación* y fundar la *Asociación de Artistas Plásticos*. Por motivos ideológicos, Bohumil Kubišta regresa de nuevo a la *Asociación Mánes*.

Al lado de los nombres de los antiguos miembros de los *Ocho* aparecen en la recién creada A.A.P. otros nuevos, como los del escultor Gutfreund, los pintores Čapek y Špála, el dibujante Kratochvíl, los grabadores Brunner y Kysela, los arquitectos Gočár, Janák, Chochol y Hofmann, el crítico e historiador de arte Štech y también algunos escritores como Karel Čapek y Langer: un amplio número de artistas e intelectuales que desplegaron una intensa actividad cultural y cuyo máximo portavoz fue su revista «Mensual de Arte» (Umělecký měsíčník), dirigida por Josef Čapek. Cabe señalar que el cubismo checo encontró una vía de realización en la arquitectura y en las artes aplicadas: casas, muebles y objetos de uso cotidiano fueron diseñados en estilo cubista, siendo éste uno de los capítulos más originales de la historia del cubismo checo. Por otra parte, la singularidad de la aportación de los pintores del A.A.P. reside en la convivencia creativa del clima espiritual de la Europa central con la estructura cubista. Para Cooper, a partir de 1911, la pintura checa se concentra en una mayor disciplina formal, aunque sin renunciar al expresionismo. Al análisis y fragmentación cubista se añade una distorsión expresiva, cuyo resultado ha sido calificado por parte de la historiografía artística checa como «cubo-expresionismo».

Špála viaja a París. Čapek pasa una temporada con su hermano Karel en la capital francesa y luego continúa solo hacia España.

Los pintores Müller y Kirchner, del grupo alemán *Die Brücke*, realizan una estancia en Praga, iniciando una estrecha relación con los pintores Kubišta y Filla.

La revista editada por la *Asociación Mánes*, «Tendencias libres», publica las planchas que André Derain realizó en 1909 para el libro de Apollinaire, «L'enchantement pourrisant» (núms. 2-3). Durante este año Derain trabajará en la ilustración de un nuevo libro, «Les œuvres burlesques et mystiques de Saint Matorel, mort au couvent», de Max Jacob.

PARÍS

1910

Picasso y Braque pintan sus primeras obras en un formato oval, con el que intentan conseguir un espacio pictórico más completo, sin ángulos ni dispersiones. A finales de junio, Picasso se traslada a pasar el verano a Cadaqués en compañía de Derain y de su mujer Alice, mientras Braque lo hace en L'Estaque. En Cadaqués, Picasso encuentra la solución a las incógnitas que, en aquel momento, le planteaba el lenguaje cubista, al simplificar las fragmentaciones geométricas a un entramado de líneas que confieren un carácter de pintura plana a su trabajo actual.

Picasso, Braque y Derain participan en la exposición de la Galería Thannhauser de Munich (septiembre).

1911

Picasso, Braque y Kubišta coinciden en su participación en la IV Exposición de la Secesión Berlinesa (mayo). Anteriormente, Picasso había expuesto en la Galería 291 de Alfred Stieglitz, de Nueva York (marzo-abril).

En el mes de julio, Picasso se dirige a Céret, en donde residen el escultor Manolo y su mujer, Totote. Poco después se les une Braque y comienza uno de los períodos de más intensa interacción entre ambos artistas. Pintan cuadros introduciendo el nombre del periódico local, «L'Indépendant», sus primeras experimentaciones con reproducciones tipográficas pintadas o dibujadas.

A lo largo de este año el movimiento cubista empieza a tener una amplia difusión en los más prestigiosos certámenes expositivos de París, aunque con las significativas ausencias de la obra de Braque y de Picasso. En el *Salon des Indépendants* (marzo) se abre una sala cubista en la que exponen Gris, Léger, Delaunay, Metzinger, Gleizes, Lhote, La Fresnaye, Le Fauconnier, Archipenko y Duchamp. También en el *Salon d'Automne* hay una amplia representación cubista con obras de Duchamp-Villon, La Fresnaye, Léger, Lhote, Villon, Duchamp, Metzinger, Gleizes y Le Fauconnier.

PRAGA

Vincenc Kramář viaja dos veces a París. Durante su primera estancia, del 24 de abril al 31 de mayo, compra su primera obra de Picasso, *Arlequín*, en una venta en beneficio de la erección de un monumento a Paul Cézanne (22 de mayo). Cuatro días después compra a Ambroise Vollard la escultura en bronce de Picasso, *Cabeza de mujer*. El 31 de mayo tiene lugar su primera visita a la galería de Daniel-Henry Kahnweiler con quien inicia una estrecha amistad. Compra tres obras de Picasso, *Violín y copa*, de Braque, y *Cadaqués*, de Derain. También compra una obra de Van Dongen y otra de Derain que devolvió a Kahnweiler en julio de 1913. Su segunda estancia en París transcurrió entre el 25 de noviembre y el 9 de diciembre. El 28 de noviembre compra a Ambroise Vollard tres obras de Picasso. Poco después vuelve a la galería de Kahnweiler y de nuevo compra cuadros de Picasso, la mayoría obra reciente.

1912

La *Asociación de Artistas Plásticos* realiza su primera exposición colectiva. Con posterioridad organizarán una segunda exhibición que cuenta con la presencia, por primera vez, de un grupo de artistas extranjeros, entre ellos, Picasso, Friesz, Derain, Heckel, Kirchner, Müller y Schmidt-Rottluff.

Jose Čapek y Špála abandonan la *A.A.P.* y entran en la *Asociación Mánes*.

Durante este año varios de estos jóvenes artistas checos participan en diversas exposiciones europeas. En algunas coinciden con la presencia de obras de Picasso y de Braque: Il Exposición del *Blaue Reiter* en Munich, la Secesión Berlinesa, *Sonderbund* de Colonia, que contó con una sala dedicada a Picasso.

Kramář regresa como cada año a París. Su estancia discurre del 25 de abril al 5 de mayo y durante estos días realiza dos visitas a Picasso: el 30 de abril y el 3 de mayo. De su primera visita queda el inestimable testimonio de una carta escrita por Picasso, el mismo día de la visita, a Gertrude Stein. En ella, el artista le cuenta que Kramář vio uno de sus cuadros recientes, *Ma Jolie (La mesa del arquitecto)*, ya adquirido por Stein, y que le había gustado mucho.

Posteriormente, en junio-julio, Kramář vuelve a París y compra a D.-H. Kahnweiler algunos cuadros de Picasso realizados en primavera (28 de julio). Una carta de Picasso, escrita desde Sorgues, donde se encontraba con Braque, indica que conocía esta nueva visita del coleccionista checo, ya que en ella pregunta a Kahnweiler si le había comprado alguna de sus obras recientes pintadas con ripolin, expresando su curiosidad por saber cuáles ha escogido.

1913

Exposición de la *Asociación de Artistas Plásticos* con la presencia de Picasso, Braque, Derain y Gris. Algunas de las obras presentadas por Picasso fueron reproducidas en la revista del grupo «Mensual de Arte». Durante este año, los miembros de la *A.A.P.* participan con asiduidad en diversas exposiciones europeas, a la vez que organizan sus propias exhibiciones en las ciudades alemanas de Munich y de Berlín. En ésta mantienen una fructífera relación con Herwarth Walden, propietario de la galería *Der Sturm*, a través del que ahondan más su contacto con el grupo *Die Brücke*, y que organiza diversas exposiciones de los artistas checos. Además, la revista de la galería difunde otros aspectos de su creatividad. Este mismo año, *Der Sturm* publica una conferencia de Apollinaire, pronunciada con motivo de la exposición de Robert Delaunay en la galería, en la que por primera vez se habla de la radical invención del «papier-collé» desarrollado por Picasso y Braque.

Josef Čapek abandona la *Asociación de Artistas Plásticos* y vuelve a formar parte de la *Asociación Mánes*. Es nombrado jefe de redacción de su revista, a la que intenta conducir hacia posiciones más vanguardistas. Publica un extracto del libro «Du cubisme», de Albert Gleizes y Jean Metzinger, editado en París en diciembre de 1912.

En diciembre la Galería Havel de Praga organiza la primera exposición de futurismo italiano con la presencia de obras de Russolo, Severini, Carrà y Boccioni.

Kramář vuelve a París entre el 7 de mayo y el 25 de julio. Compra a Kahnweiler un gouache de Picasso, *Guitarra*, y el óleo de Braque, *Violín y clarinete*.

1912

Este es un año de intensa actividad para Braque y para Picasso. Por un lado, al igual que Derain, formalizan su contrato con D.-H. Kahnweiler, quien continúa manteniendo su política de exponer la obra de sus artistas en las principales capitales europeas, pero no en París. Por el otro, éste es uno de los períodos más creativos de su relación, en el que cada aportación sucede a otra nueva. Ya en enero, Braque regresa de Céret a París con *El portugués*, primer cuadro que contiene inscripciones realizadas con la ayuda de plantillas industriales. En *Homenaje a J. S. Bach*, utiliza por primera vez el procedimiento artesanal del peine de acero para realizar falsa madera. Picasso, por su lado, ejecuta *Bodegón con silla de rejilla*, su primer «collage», y en distintas obras introduce tonos vivos del color ripolin (a ellas alude en su carta de julio a Kahnweiler), indicando su actual preocupación por la reintroducción del color en la pintura cubista. También durante este año se produce el descubrimiento de la técnica del «papier-collé», un paso decisivo en la introducción del color sin modificar el espacio cubista. Braque profundiza en dichas investigaciones y añade a la nueva disociación forma-color, la experimentación color-materia, mezclando arena y serrín en los pigmentos de sus cuadros. Finalmente, Picasso realiza su primera construcción, *Guitarra*, trabajando tridimensionalmente las esculturas en papel de Braque, realizadas meses atrás.

De nuevo los salones de París presentan salas dedicadas al cubismo, sin la participación de Braque y Picasso. En paralelo al *Salon d'Automne* se celebra en la galería parisina de La Boétie la exposición de la «Section d'or», organizada por Marcel Duchamp con la colaboración de Apollinaire y Picabia y en la que participan un total de 180 obras de 31 artistas, entre otros, el propio Duchamp, Villon, Metzinger, Gleizes, Picabia, La Fresnaye, Léger, Gris, Marcoussis, Lhote, Gleizes, Villon y Archipenko. Con motivo de esta muestra se edita el único número de la revista del mismo nombre, en el que Raynal señala a Juan Gris como el artista más purista de todo el grupo.

1913

Del 17 de febrero al 15 de marzo, Picasso y Braque participan en el Armory Show de Nueva York, en donde este último es acogido desfavorablemente. Paralelamente se celebra en la galería Thannhauser la primera gran retrospectiva de la obra de Picasso en Alemania.

PRAGA

1914

En febrero, la *Asociación Mánes* presenta una muestra de arte moderno organizada por Alexandre Mercereau. Entre los participantes extranjeros destacan Delaunay, Dufy, La Fresnaye, Gleizes, Lhote, Marcoussis, Metzinger, Mondrian, Rivera, Villon, González, Archipenko, Brancusi y Duchamp-Villon. En la sección checa, Čapek, Kubišta y Špála. Simultáneamente a esta exposición tiene lugar la muestra anual de la *Asociación de Artistas Plásticos* con la participación de Beneš, Filla, Gutfreund y Procházka y, por la parte extranjera, Braque, Picasso y Derain. La confrontación entre ambas exhibiciones provocó una fuerte polémica sobre la orientación básica del arte moderno, en la que participaron activamente Filla, Beneš y los hermanos Čapek. Josef Čapek fue expulsado de la *Asociación Mánes*.

Filla y Gutfreund alquilan juntos un taller en París, donde deciden instalarse definitivamente, regresando sólo durante los veranos a Bohemia. El 26 de mayo, Apollinaire escribe en el «Paris-Journal» un artículo titulado «Roma-Hotel» en el que cuenta, hablando del estudio de Braque en este edificio, lo siguiente: «(...) Recientemente, un pintor checo, el señor Filla, que es un interesante pintor, fue de visita al estudio del francés innovador. La visita fue rápida y educada; sin embargo, el señor Braque se sorprendió al encontrar, al día siguiente, al señor Filla delante del hotel. Y lo vio dos o tres veces aquel mismo día. Congratulándose por despertar la curiosidad del pintor checo, comprendió que el señor Filla, seducido por el hotel Roma, en donde habían "estudios cubistas", viviera en ese hotel y que pronto todos los pintores checos también quisieran ir allí. Entonces Braque sugirió al propietario que pusiera una placa encima de la puerta con la siguiente inscripción: "Cubistas en cada piso"».

1914

El atentado de Sarajevo y con él el inicio de la I Guerra Mundial, significan la dispersión del mundo artístico europeo: Filla se traslada a Rotterdam y después a Amsterdam en donde trabajará como corresponsal de guerra, Spála y Kubišta son llamados a filas; Gutfreund es internado, por equivocación, en un campo de concentración; Braque y Derain son movilizados, mientras Picasso, dada su condición de extranjero, continúa trabajando en Avignon y París. Realiza los seis broncees del *Vaso de absenta* y empieza a abandonar el cubismo como único medio de expresión.



Vincenc Kramář, c. 1910.

P I N T U R A

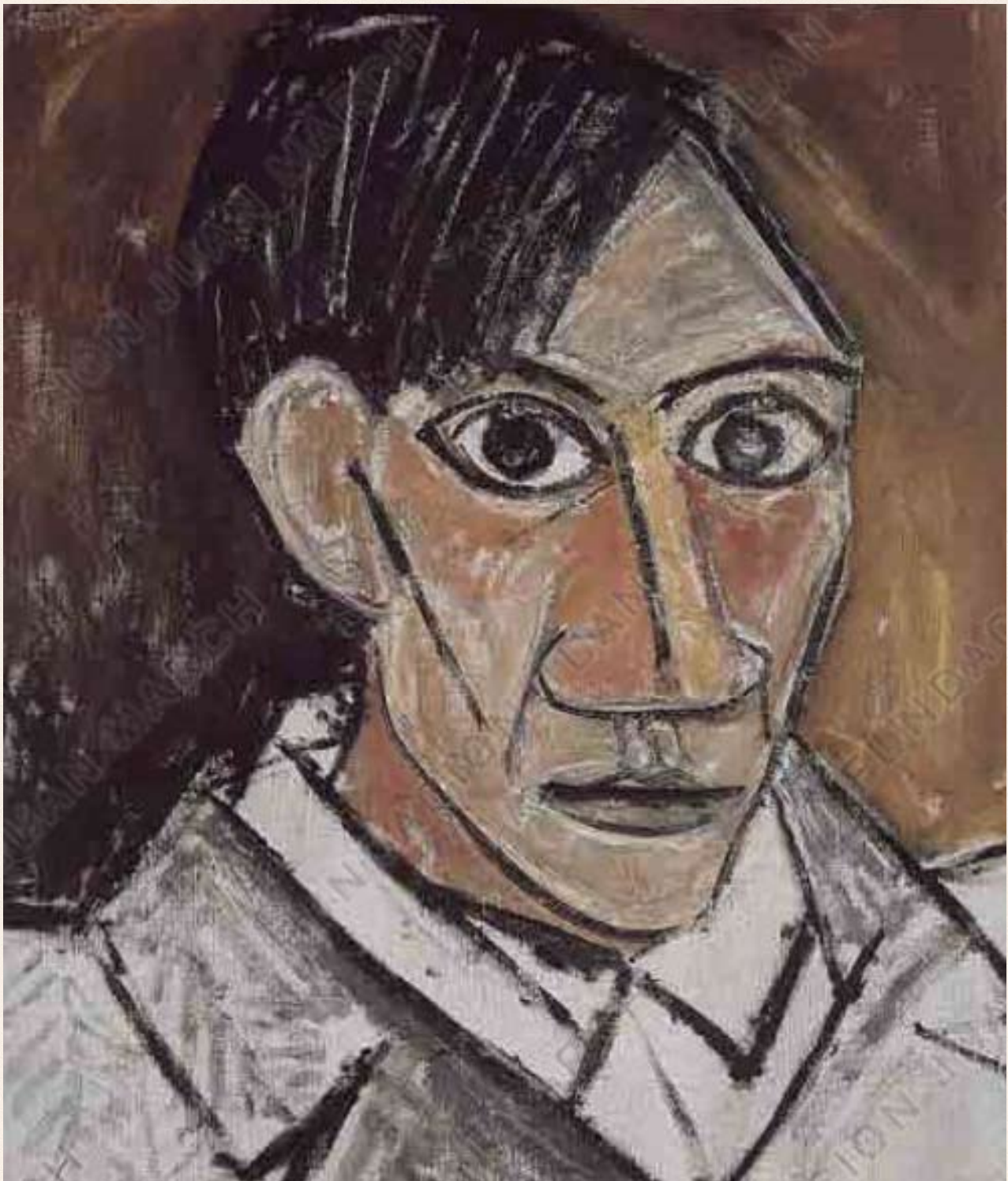
B R A Q U E
D E R A I N
P I C A S S O

B E N E Š
Č A P E K
F I L L A
K U B I Š T A
P R O C H Á Z K A
Š P Á L A



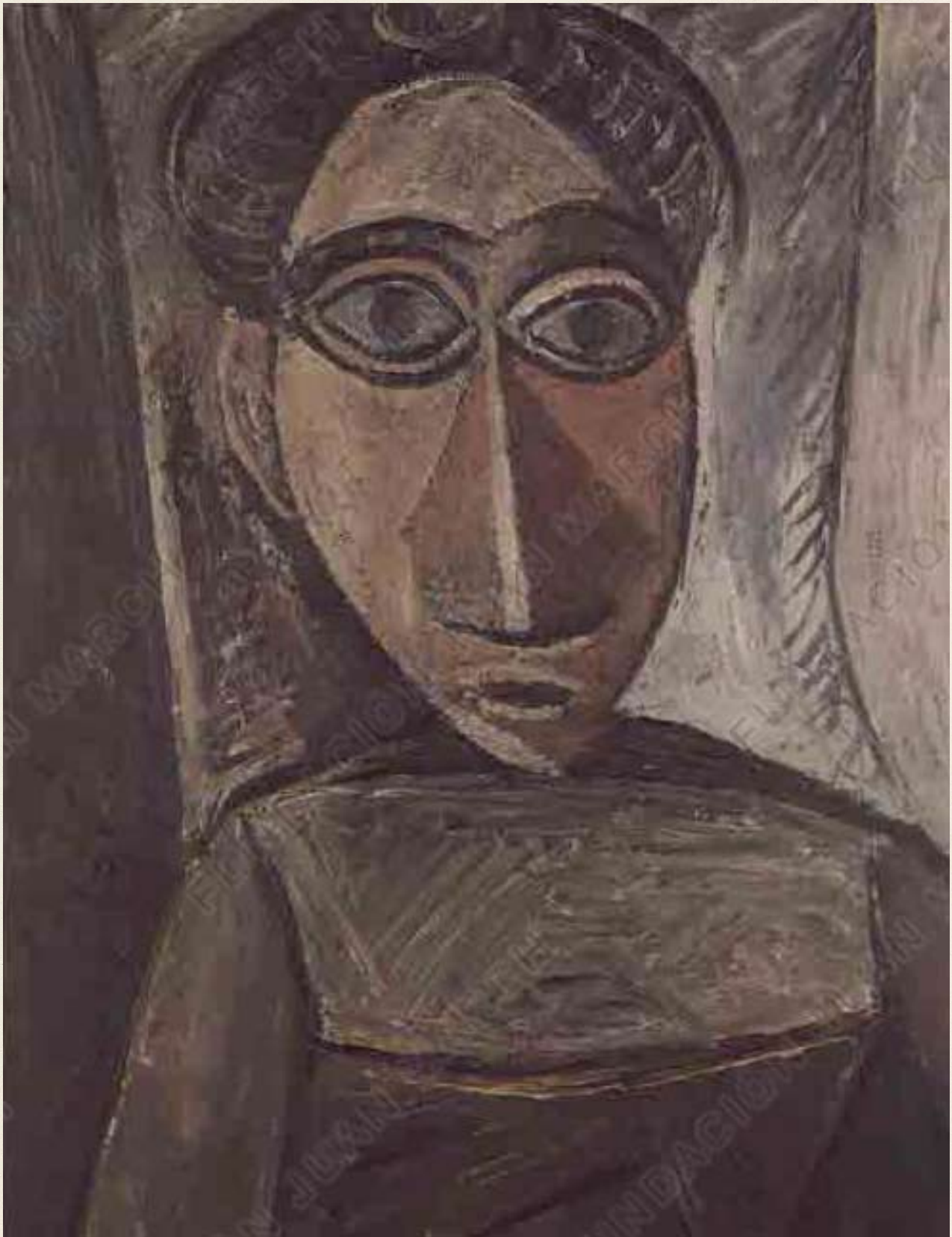
18. PABLO PICASSO. DESNUDO DE MUJER, 1907.

Fundación Juan March



5. PABLO PICASSO. AUTORRETRATO, 1907.

Fundación Juan March



6. PABLO PICASSO. BUSTO DE MUJER, 1907.

Fundación Juan March

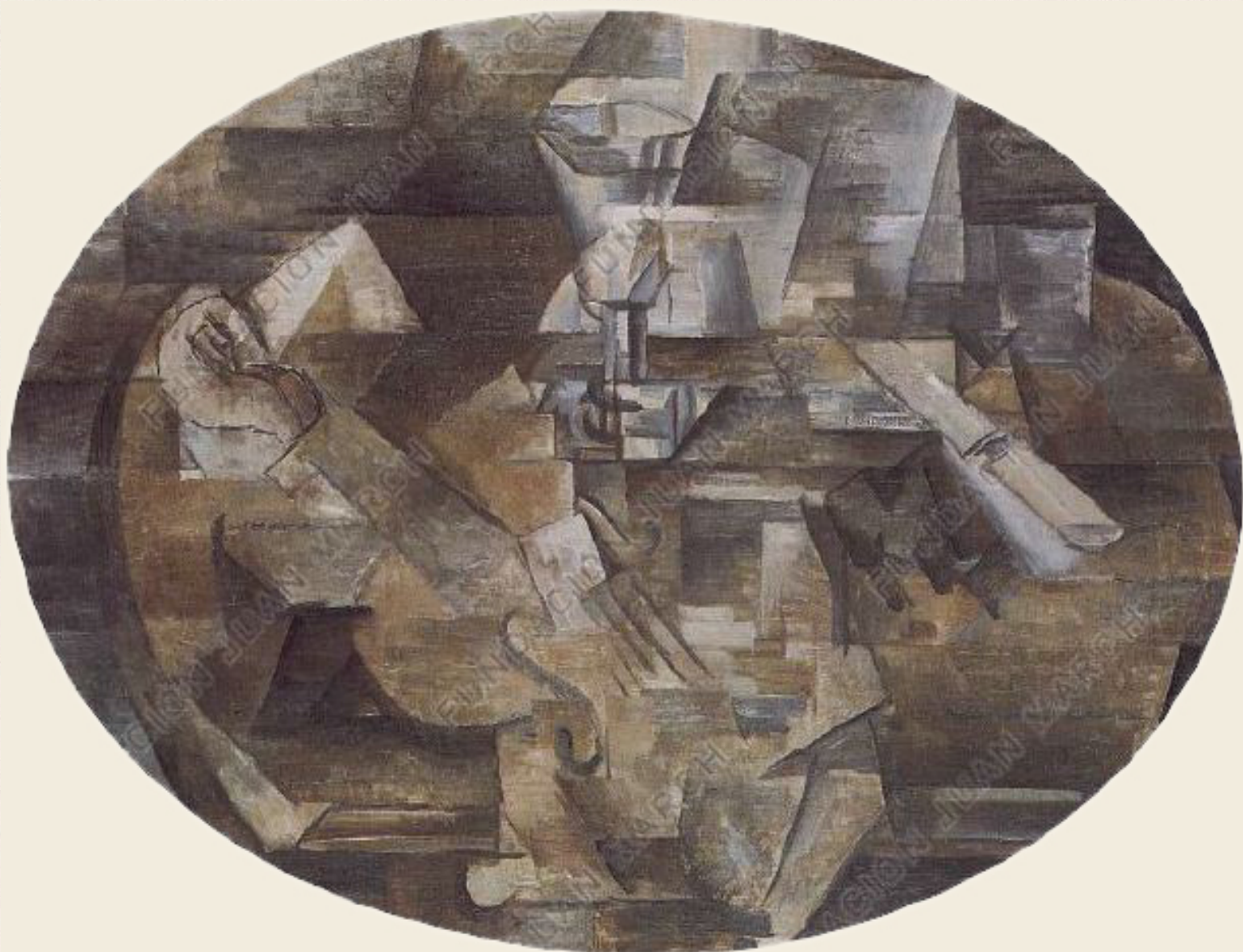


7. PABLO PICASSO. ARLEQUÍN, 1908.

Fundación Juan March



8. PABLO PICASSO. ESTUCHE, TAZA, MANZANA Y COPA, 1909.



1. GEORGES BRAQUE. VIOLÍN, COPA Y CUCHILLO, 1910.



4. ANDRÉ DERAIN. MONTREUIL-SUR-MER, 1910.

Fundación Juan March



3. ANDRÉ DÉRAIN. CADAQUÉS, 1910.

Fundación Juan March



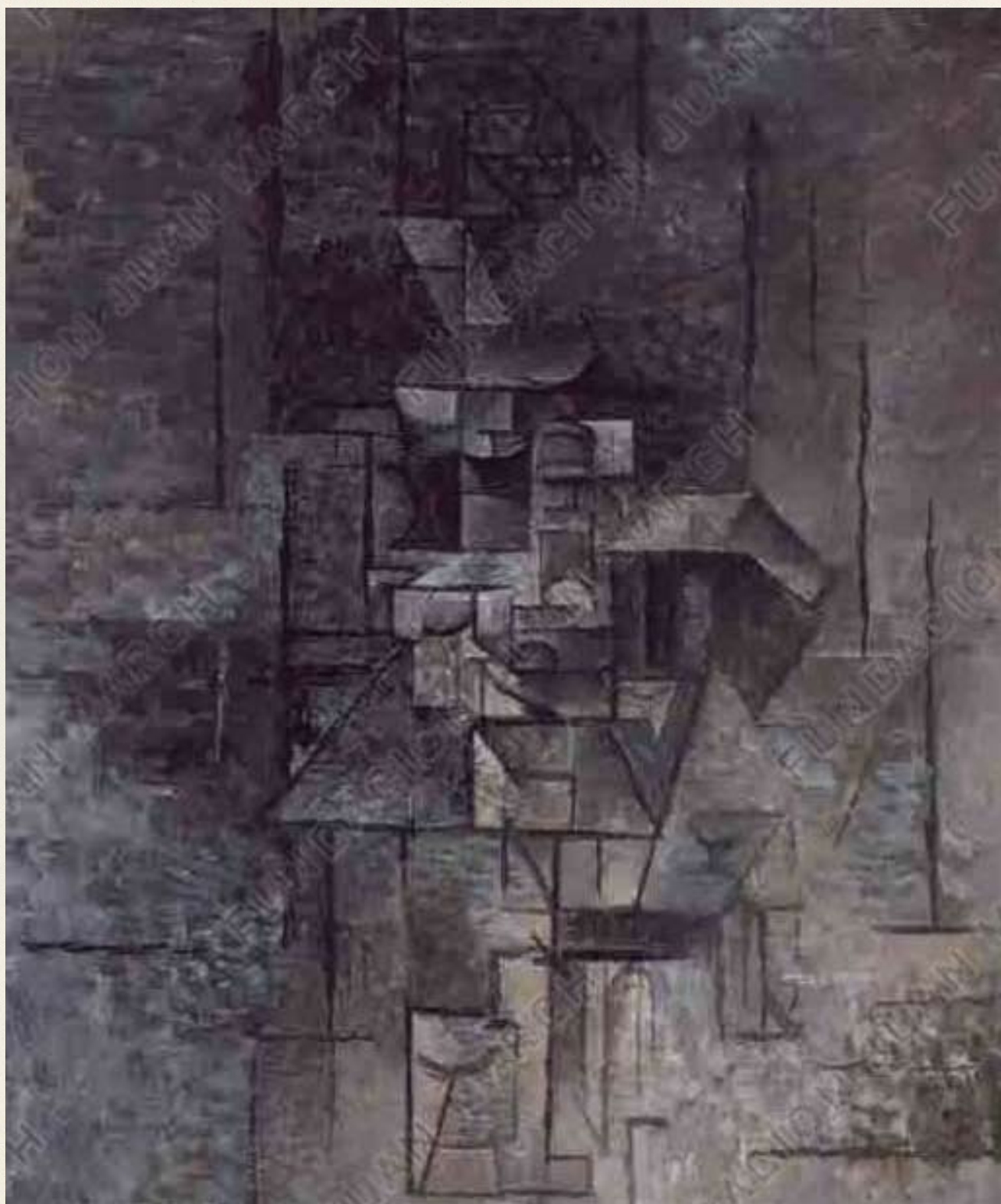
9. PABLO PICASSO. MUJER EN UN SILLÓN, 1910.

Fundación Juan March



10. PABLO PICASSO. EL PUERTO DE CADAQUÉS, 1910.

Fundación Juan March



11. PABLO PICASSO. MUJER CON GUITARRA O MANDOLINA, 1911.



12. PABLO PICASSO. MUJER CON GUITARRA JUNTO A UN PIANO, 1911.



13. PABLO PICASSO. CLARINETE, 1911.

Fundación Juan March



2. GEORGES BRAQUE. VIOLÍN Y CLARINETE, 1912.



14. PABLO PICASSO. VIOLÍN, COPA, PIPA Y ANCLA (RECUERDO DE LE HAVRE), 1912.



15. PABLO PICASSO. GUITARRA Y COCINA DE GAS, 1912-1913.



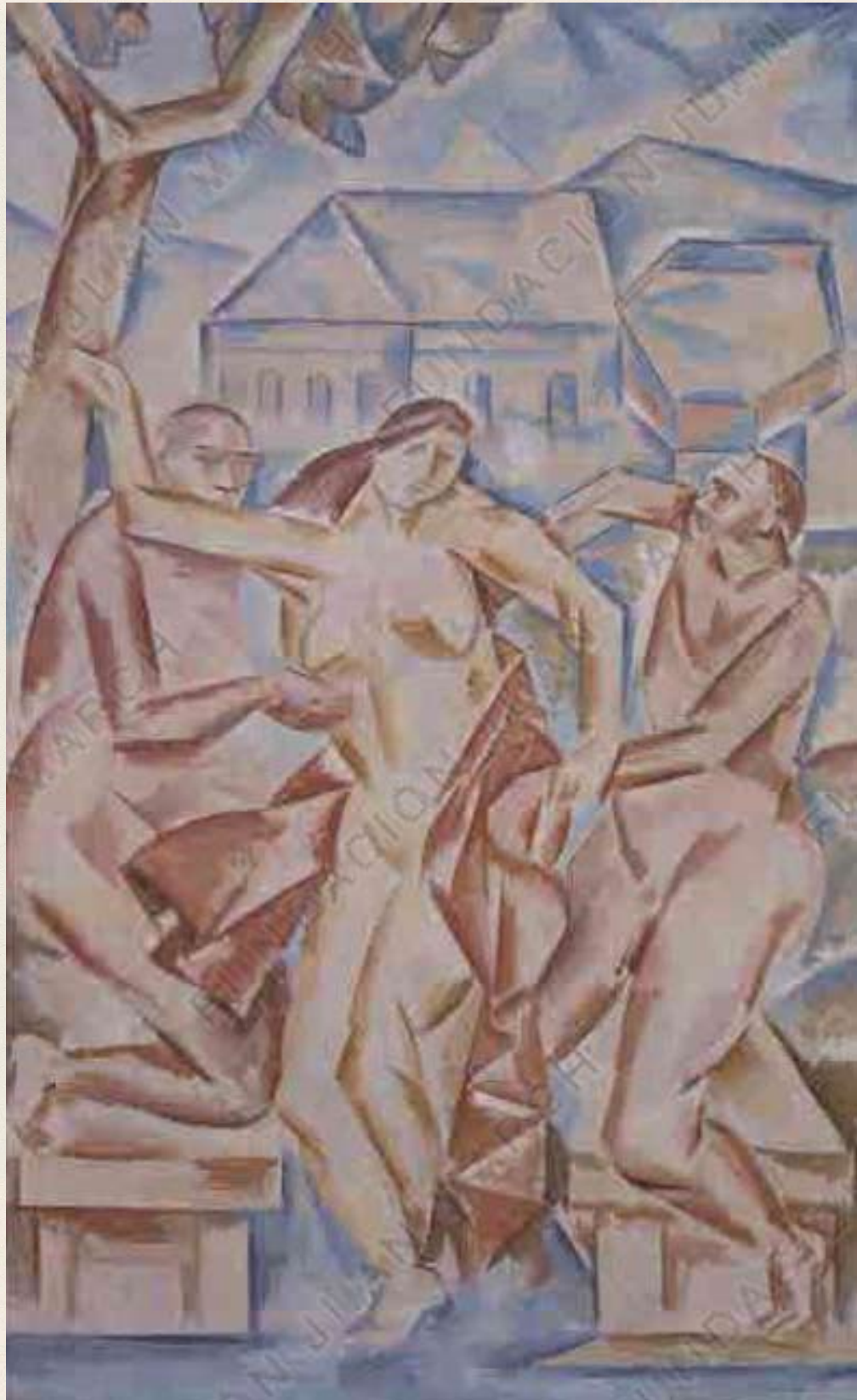
16. PABLO PICASSO. PIPA, COPA Y CAJA DE CERILLAS, 1914.



17. PABLO PICASSO. COPA, BOTELLA DE BASS Y AS DE TRÉVOL, 1914.



58. BOHUMIL KUBIŠTA. BODEGÓN CON COCINA, 1910.



22. VINCENC BENEŠ. SUSANA EN EL BAÑO, 1910-1911.
Fundación Juan March



23. VINCENC BENEŠ. AGAR E ISMAEL, 1911.
Fundación Juan March



24. VINCENC BENEŠ. TRANVÍA, NÚM. 4, 1911.

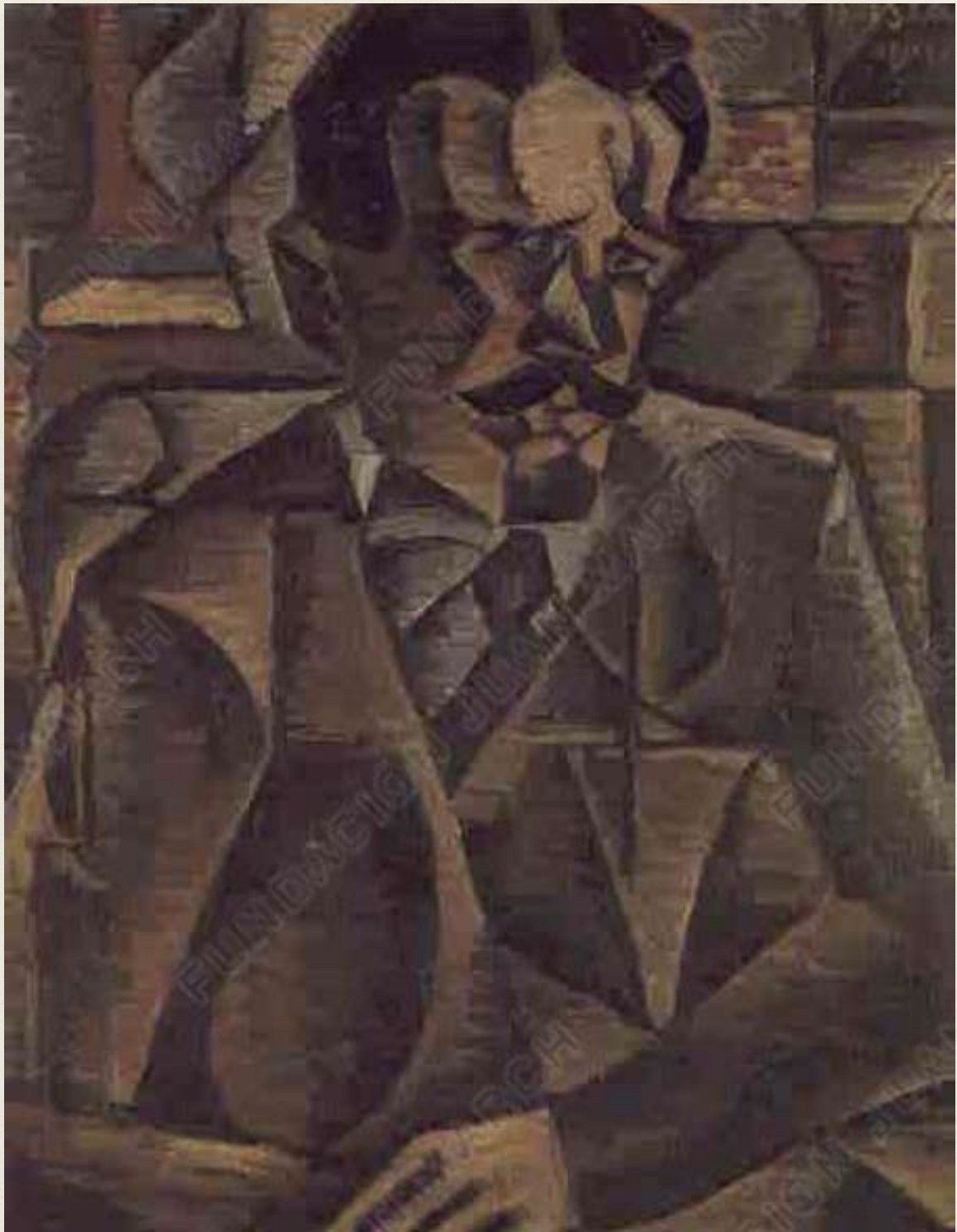


59. BOHUMIL KUBIŠTA. PIERROT, 1911.

Fundación Juan March



60. BOHUMIL KUBIŠTA. TEMA DE LA VIEJA PRAGA, 1911.



61. BOHUMIL KUBIŠTA. RETRATO DEL PROFESOR POSEJPAL, 1911.



66. ANTONÍN PROCHÁZKA. MUCHACHA CON MELOCOTÓN, 1911.
Fundación Juan March



33. EMIL FILLA. SALOMÉ, 1911-1912.

Fundación Juan March



25. VINCENC BENEŠ. DANZANTE, 1912.

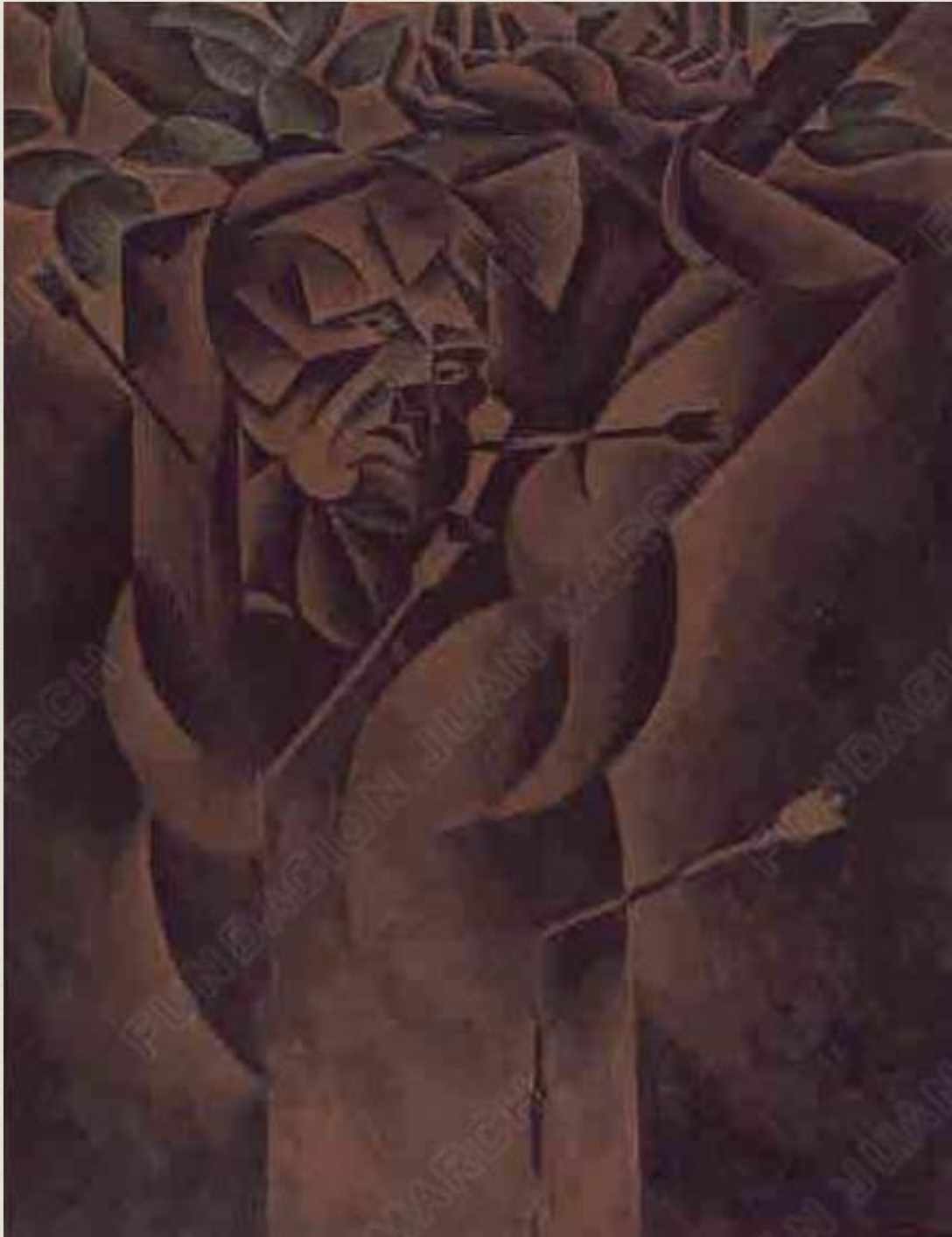
Fundación Juan March



26. JOSEF ČAPEK. MARSELLA, 1912.
Fundación Juan March



34. EMIL FILLA. BAÑO, 1912.



62. BOHUMIL KUBIŠTA. SAN SEBASTIÁN, 1912.

Fundación Juan March



63. BOHUMIL KUBIŠTA. BODEGÓN CON CRÁNEO, 1912.



67. ANTONÍN PROCHÁZKA. COMPOSICIÓN, 1912.



68. ANTONÍN PROCHÁZKA. HAMLET, 1912.
Fundación Juan March



27. JOSEF ČAPEK. CASITA JUNTO AL AGUA, 1913.
Fundación Juan March



28. JOSEF ČAPEK. FIGURA DE MUJER, 1913.



29. JOSEF ČAPEK. HOMBRE CON ACORDEÓN, 1913.

Fundación Juan March



35. EMIL FILLA. LECTOR, 1913.



72. VÁCLAV ŠPÁLA. BAÑO (TRES MUJERES JUNTO AL AGUA), 1913.



73. VÁCLAV ŠPÁLA. TRES HILANDERAS, 1913.

Fundación Juan March



37. EMIL FILLA. MUJER, 1914.

Fundación Juan March



36. EMIL FILLA. BODEGÓN CON MAPA, 1914.



74. VÁCLAV ŠPÁLA. CANCIÓN DEL CAMPO, 1914.

Fundación Juan March



69. ANTONÍN PROCHÁZKA. BUSTO DE MUCHACHA, 1915.



38. EMIL FILLA. CABEZA DE HOMBRE CON SOMBRERO, 1916.

Fundación Juan March



39. EMIL FILLA. PECECITOS ROJOS JUNTO A LA VENTANA, 1918.

ESCULTURA

P I C A S S O

G U T F R E U N D



21. PABLO PICASSO. CABEZA DE MUJER, 1909.



45. OTTO GUTFREUND. LADRILLOS, 1911.

Fundación Juan March



46. OTTO GUTFREUND. RETRATO DEL PADRE DEL ARTISTA VI, 1911-1912.

Fundación Juan March



48. OTTO GUTFREUND. HAMLET, 1912.

Fundación Juan March



47. OTTO GUTFREUND. ANGUSTIA, 1911-1912.

Fundación Juan March



49. OTTO GUTFREUND. CABEZA DE DON QUIJOTE, 1912.

Fundación Juan March



50. OTTO GUTFREUND. CHELISTA, 1912-1913.

Fundación Juan March



51. OTTO GUTFREUND. EL CONCIERTO, 1912-1913.

Fundación Juan March



52. OTTO GUTFREUND. CABEZA DE VIKI, 1912-1913.



53. OTTO GUTFREUND. BUSTO CUBISTA, 1913-1914.



54. OTTO GUTFREUND. FIGURAS ABRAZÁNDOSE (AMANTES), 1913-1914.

DIBUJOS

PICASSO

Č A P E K

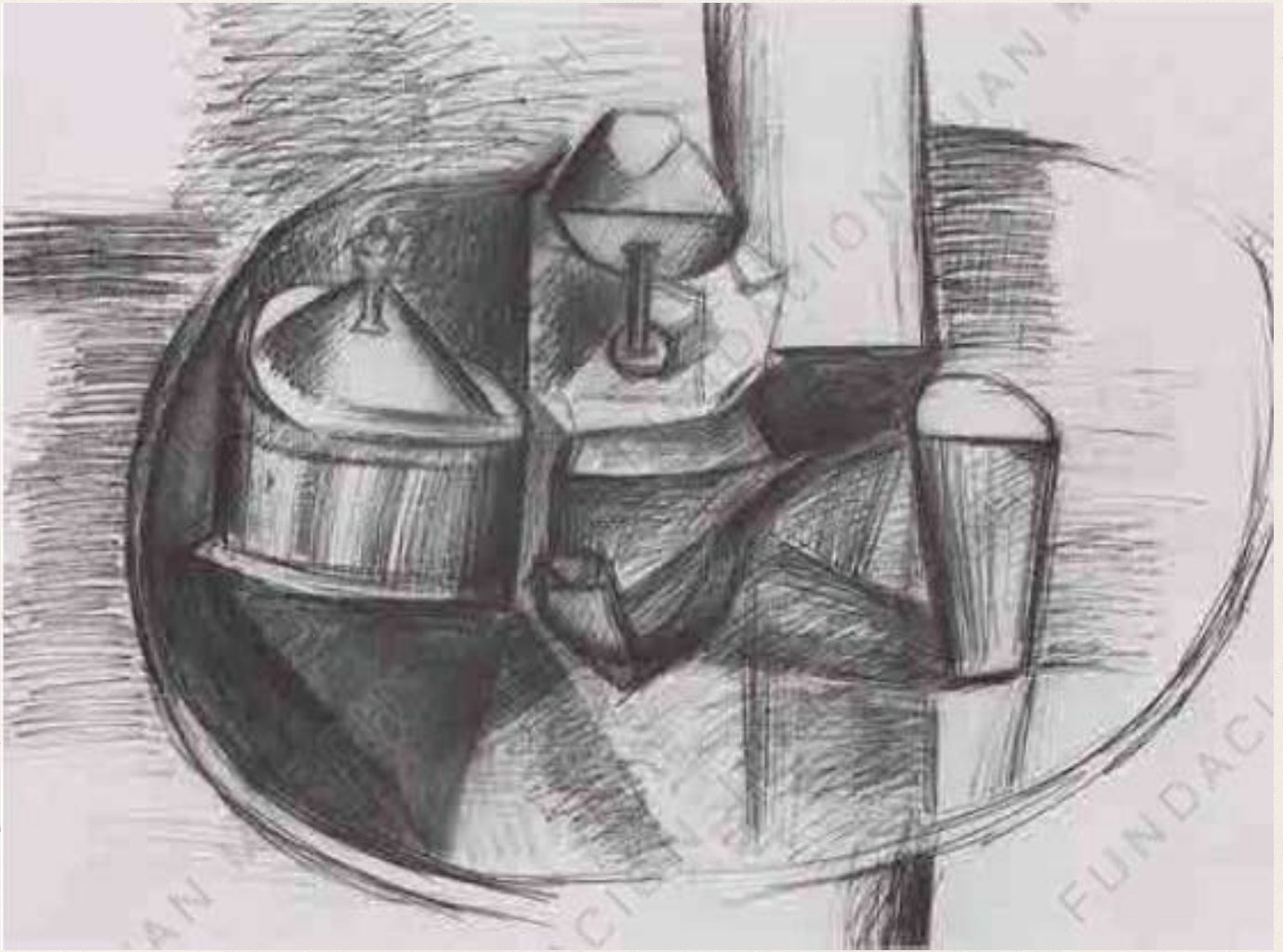
F I L L A

G U T F R E U N D

K U B I Š T A

P R O C H Á Z K A

Š P Á L A



19. PABLO PICASSO. BODEGÓN CON PIPA, 1909.



64. BOHUMIL KUBÍŠTA. CABEZA DE HOMBRE (AUTORRETRATO), 1910.



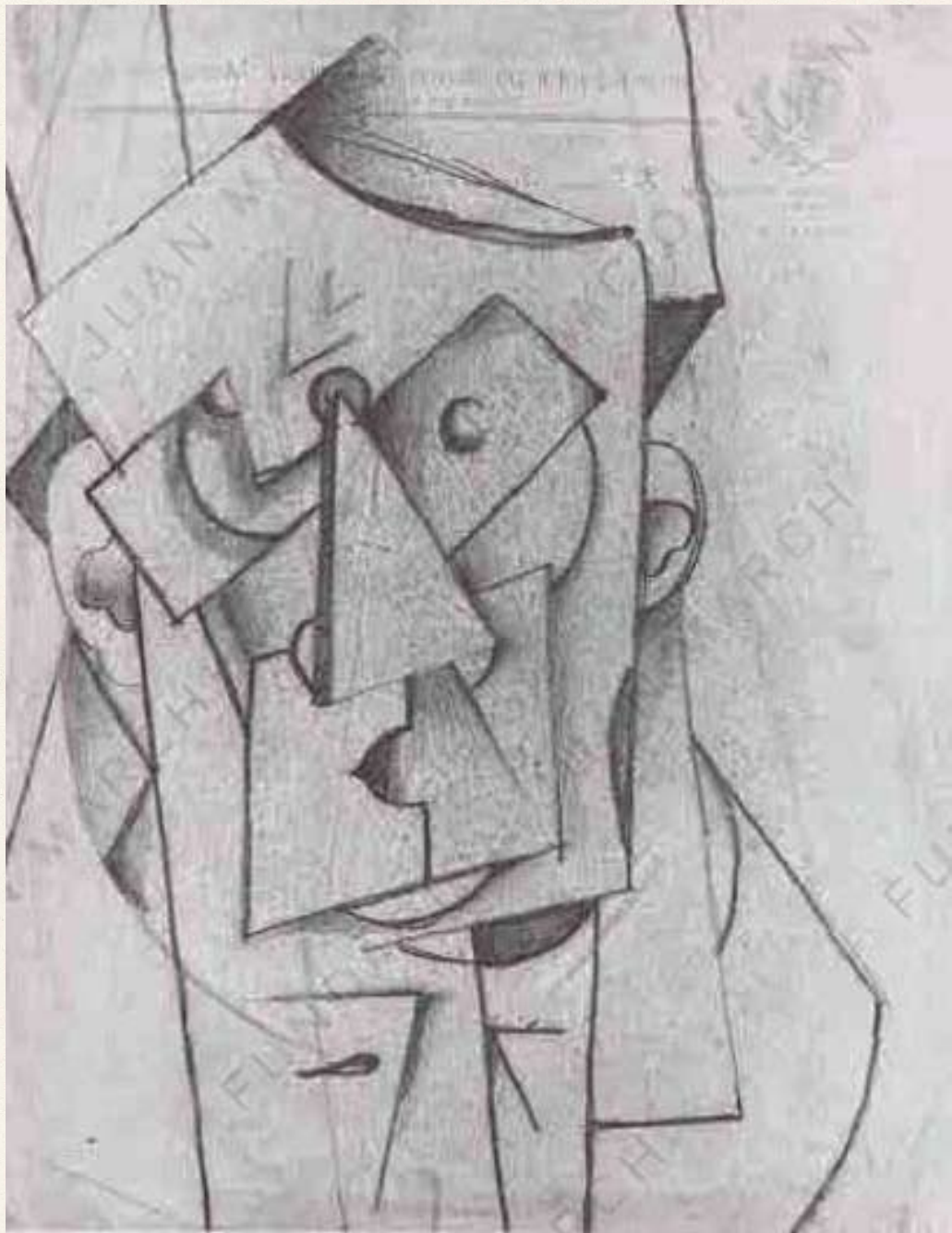
71. ANTONÍN PROCHÁZKA. RETRATO, 1912.

Fundación Juan March

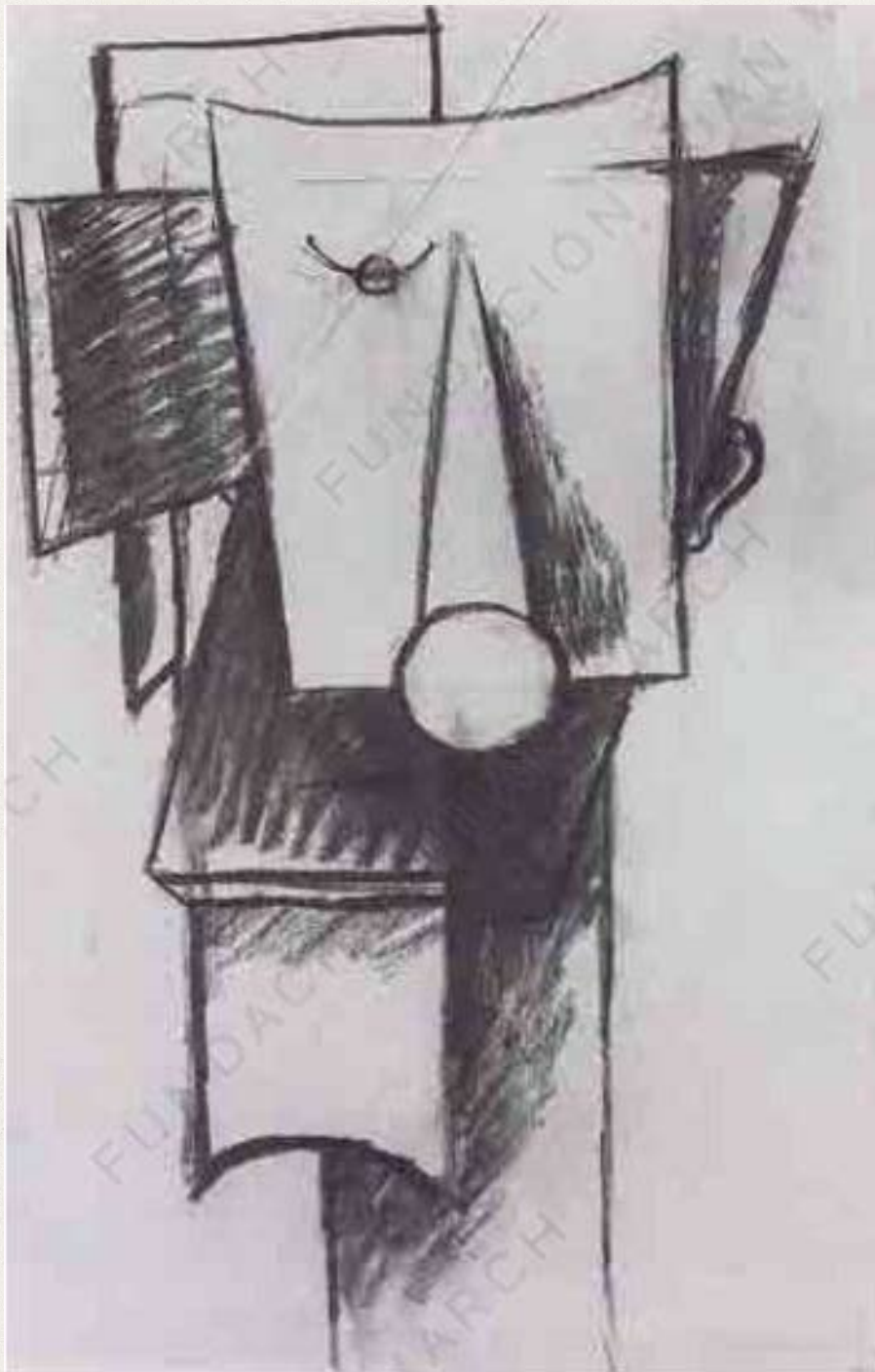


70. ANTONÍN PROCHÁZKA. TRES FIGURAS, 1912.

Fundación Juan March



56. OTTO GUTFREUND. CABEZA (COMPOSICIÓN CUBISTA), 1912-1913.

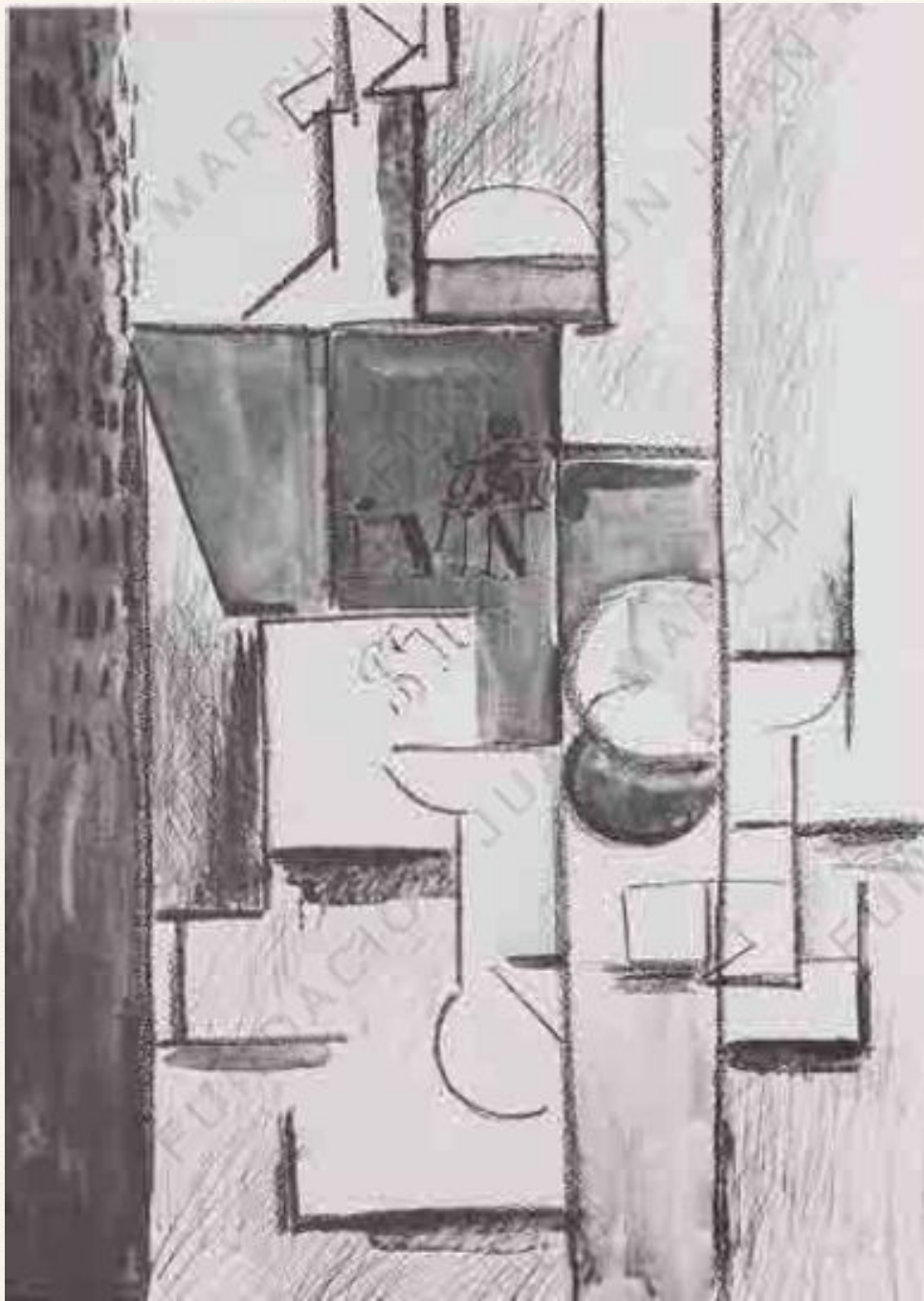


57. OTTO GUTFREUND. CABEZA CUBISTA, 1913.

Fundación Juan March



41. EMIL FILLA. CABEZA, 1913.
Fundación Juan March



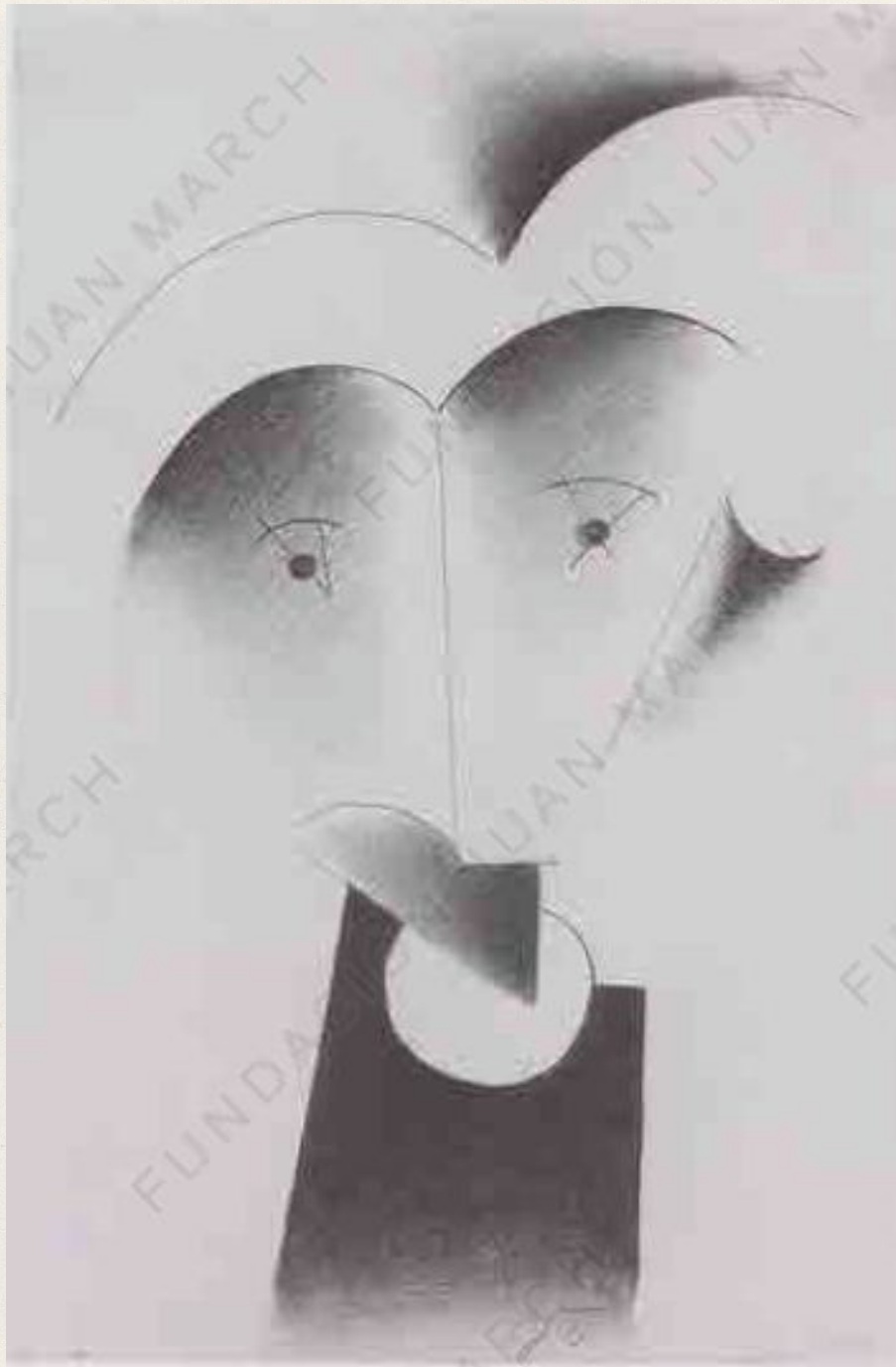
42. EMIL FILLA. BODEGÓN, 1913-1914.

Fundación Juan March



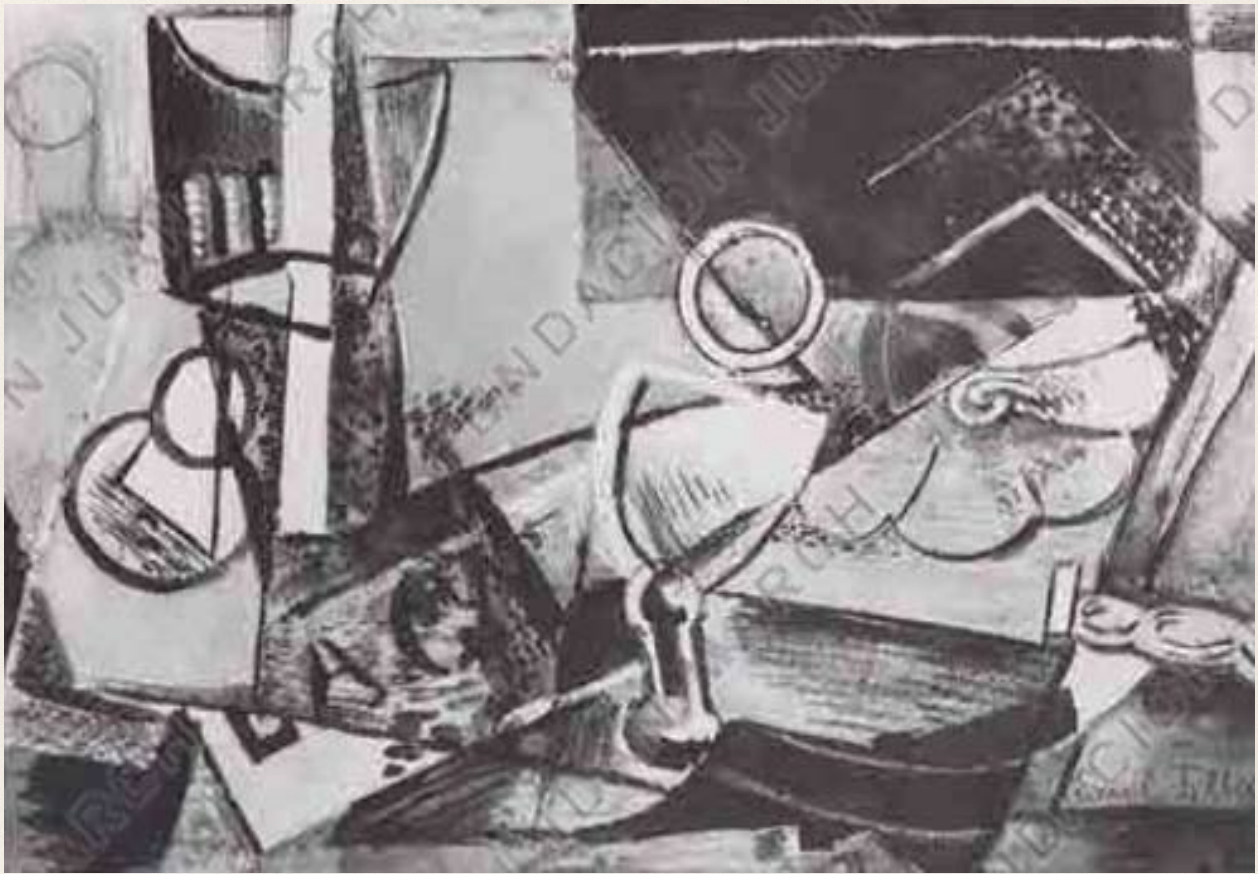
31. JOSEF ČAPEK. CABEZA, 1914.

Fundación Juan March



30. JOSEF ČAPEK. CABEZA DE HOMBRE, 1914.

Fundación Juan March



44. EMIL FILLA. BODEGÓN CON GARRAFA Y COPA, 1914.



32. JOSEF ČAPEK. CABEZA DE HOMBRE, 1915.



76. VÁCLAV ŠPÁLA. BAÑO, 1915.
Fundación Juan March

GEORGES BRAQUE

Argenteuil, 1882 - París, 1963



Pasa su juventud en Le Havre, donde sigue los cursos de la Escuela de Bellas Artes y trabaja como aprendiz de pintor de interiores de viviendas. En 1900 se traslada a París. Al finalizar su servicio militar, decide dedicarse a la pintura. A partir de 1905 se relaciona con Friesz y Dufy y adopta el estilo *fauve*.

En 1907 conoce a Picasso e inician una intensa relación artística. En 1908 expone, en la galería Kahnweiler, unos paisajes y bodegones realizados en L'Estaque durante el verano; una de las críticas de la exposición bautizará la nueva pintura con el nombre de cubismo. Como Picasso, reduce los colores de su paleta y descompone y recompone los objetivos con la ayuda de planos, ángulos y líneas. En 1912 realiza los primeros *papiers-collés*, dando paso al llamado cubismo sintético, introduciendo también en sus pinturas diversos materiales como arena, serrín y limaduras de hierro.

En 1914 es movilizado y en el frente es gravemente herido. En 1917, ya recuperado, publica sus reflexiones teóricas sobre pintura en la revista *Nord-Sud*. Después de la Guerra, su pintura tiende hacia una simplificación formal y a la reintegración del color. En estos años intensifica su relación con Juan Gris y con el escultor Henri Laurens y en 1920 realiza su primera escultura. En 1922 inicia en su pintura un estilo monumental de formas relajadas en las que el color es tratado como un elemento físico con variadas texturas y mezclas. A partir de 1930 trabaja en grandes series y estudios de temas despojados de elementos anecdóticos y centrando sus preocupaciones en el aspecto material de la pintura.

1. VIOLÍN, COPA Y CUCHILLO.
L'Estaque, otoño de 1910.

Firmado Braque, en el reverso. No fechado.
Oleo sobre tela.
51 x 67 cms.
Núm. inv. O 8030.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler el 31 de mayo de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ISARLOV, 1932, núm. 69; *Praha 1966*, núm. 31; *Paris-Prague 1966*, núm. 152; *London 1967*, núm. 117; KOTALÍK, 1970, p. 74, núm. 4; WORMS-LAUDE, 1982, núm. 65, p. 114; *Georges Braque 1986*, núm. 25, p. 118-119; RUBIN, 1989, p. 176.

Este bodegón está muy próximo al tratamiento de *Botella y peces* de la *Tate Gallery*. Ambas forman parte del conjunto de obras realizadas por Braque en el otoño de 1910 en L'Estaque. En ésta pintura de formato oval, formato con el cual Picasso y Braque ya habían experimentado en dos lienzos, ambos titulados *Mujer con mandolina*, ejecutados durante la primavera de este año, Braque avanza en la reducción de planos hacia un proceso de abstracción cada vez más acusado, en el que el concepto de pintura plana es más evidente, aunque la relación espacial entre el objeto y el fondo, que tanto preocupaba a Braque, mantiene un equilibrio, fruto de un razonado estudio de las diversas posibilidades existentes. El artista se resiste, sin embargo, a abandonar los signos lingüísticos que le remiten a la realidad, que nos facilitan la legibilidad de la pintura.

2. VIOLÍN Y CLARINETE.
París, primavera de 1912.

Firmado G. Braque en el reverso. No fechado.
Oleo sobre tela.
55 x 43 cms.
Núm. inv. O 8029.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler en la primavera de 1913. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ISARLOV, 1932, núm. 161; *Praha 1966*, núm. 32, p. 48; *Paris-Prague 1966*, núm. 153; *London 1967*, núm. 118; *Les Cubistes 1973*, núm. 39; WORMS-LAUDE, 1982, núm. 180, p. 199; *The essential cubism 1983*, núm. 23, p. 80-81; COOPER, 1984, núm. 30, fig. 209, p. 212; *Modern Treasures 1988*, núm. 1, p. 34; RUBIN, 1989, p. 227.

La pasión musical de Braque y su referencia constante a temas musicales queda ampliamente reflejada en numerosas obras, tanto por el tema de los objetos representados (violines, guitarras, clarinetes, mandolinas,...) como por los caracteres tipográficos que aparecen (Bach, Mozart, vals, dúo, concert,...). Desde finales de 1911, en Céret, es frecuente en la obra de Braque y de Picasso la aparición de letras e inscripciones que, por una parte, dado su carácter de signo objetivo y no distorsionable, mantienen la objetividad de lo representado, y, por otra, su carga semántica nos remite a realidades concretas. El profundo conocimiento de Braque de los procedimientos más artesanales de la pintura le permiten conseguir e introducir en sus obras técnicas que van a ser decisivas en la configuración del cubismo sintético, tal como ocurre en el presente óleo con la aparición de la falsa madera tratada con un peine de acero cuyo resultado produce unos efectos ópticos que anticipan la aparición del *papier-collé*.

ANDRÉ DERAIN

Chatou, 1880 - Chambourcy, 1954



Mientras preparaba su ingreso en la Escuela Central para especializarse en ingeniería civil, Derain decide abandonar los estudios y dedicarse a la pintura. Asiste a los cursos de la *Académie Jullian* y en 1899 conoce a Vlaminck y a Matisse. Durante los primeros años del siglo pinta con colores puros y luminosos y con pinceladas fragmentadas. En 1905 pasa el verano en Coulliure con Matisse, iniciando un período de colaboración muy productivo que les lleva a superar el puntillismo. Ambos exponen en el Salón de Otoño de este año junto a Puy, Marquet, Manguin, Roualt y Camoin, consiguiendo un escandaloso éxito y el calificativo de *fauves*.

Derain es uno de los primeros artistas en descubrir el arte negro y en coleccionarlo. Preocupado por la forma e influido por Cézanne, abandona el fauvismo en 1907-1908. En estos años sus pinturas se caracterizan por la sobriedad del color y la rigidez de líneas. Paralelamente se inicia en la escultura. En 1910 va a Cadaqués con Picasso y pinta paisajes de marcada influencia cezanniana. Después de la Guerra de 1914-1918, en la que participa como artillero, realiza numerosas máscaras utilizando el cobre de los casquillos de los obuses. En sus pinturas se interesa por la figura humana, tendiendo hacia un clasicismo no exento de arcaísmo en el que pervive la influencia de Cézanne.

Realizó también diversos trabajos como ilustrador de libros y decorados para obras de ballet y teatro.

3. CADAQUÉS, 1910.

Firmado *Derain* en el reverso. No fechado.
Oleo sobre tela.
60 x 73 cms.
Núm. inv. O 8031.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler el 31 de mayo de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: *Praha 1966*, núm. 66, p. 36; *Paris-Prague 1966*, núm. 159; *DAIX*, 1982, p. 56; *COOPER*, 1984, núm. 70, fig. 59, p. 77; *Modern Treasures 1988*, núm. 5, p. 24.

Gran amigo de Vlaminck, Matisse, Braque, Picasso y Apollinaire, Derain es uno de los máximos defensores de las posibilidades plásticas que abre el arte negro, así como un admirador profundo de la lección que supone la obra de Cézanne. Es por ello que, a partir de 1907 y tras una fecunda obra dentro de una línea absolutamente fauvista, Derain se decanta hacia una mayor simplicidad en las formas y hacia una mayor utilización de los planos geométricos que, en cierto modo, le hacen partícipe de los inicios del cubismo analítico. En 1910 realiza una serie de paisajes dentro de un severo constructivismo, en los que la huella de Cézanne es evidente y en el que el grado de reducción de las gamas cromáticas es paralelo al que están llevando a cabo Braque y Picasso. Este paisaje de Cadaqués fue pintado durante las semanas que pasó con Picasso en este pueblo de la Costa Brava, en el verano de 1910.

4. MONTREUIL-SUR-MER, 1910.

No firmado ni fechado.
Oleo sobre tela.
37,5 x 46 cms.
Núm. inv. O 8032.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář en octubre de 1910. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: *Praha 1966*, núm. 67; *Paris-Prague 1966*, núm. 160.

PABLO PICASSO

Málaga, 1881 - Mougins, 1973



Se establece en Barcelona en 1895, después de haber vivido en Málaga y la Coruña. En la Ciudad Condal cursa estudios en la *Escola de Belles Arts de Llotja*. Durante estos primeros años barceloneses sus obras están dominadas por el academicismo y el naturalismo (*Primera Comunión*, *Ciencia y Caridad*). Después de una breve estancia en Madrid, donde asiste a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1897-1898), regresa a Cataluña, donde pasa primero unos meses en Horta de Ebro (Tarragona) y después se establece nuevamente en Barcelona. Frecuenta *Els Quatre Gats*, lo que le proporciona contacto con grandes personajes de la vanguardia artística catalana del momento. A partir de su primer viaje a París en 1900, Picasso establece contacto directo con las corrientes que se extienden por Europa. Este período está dominado básicamente por el descubrimiento de los impresionistas, neoimpresionistas, puntillistas y nabis. Pasa a una monocromía fundamentalmente a base de azules, la Epoca Azul (1901-1904), cuyas obras presentan un marcado carácter simbolista y connotaciones literarias (*Evocación*, 1901; *La Vida*, 1903). Le sigue la Epoca Rosa (1905-1906) caracterizada por las tonalidades rosas e irisadas (*Las tres holandesas*, 1905; *Familia de Saltimbanquis*, 1905). La influencia de la pintura de Ingres, de la escultura ibérica y del arte negro inducen a Picasso a la búsqueda del volumen y a la geometrización de las formas, lo que se manifiesta ya en 1907 (*Les demoiselles d'Avignon*). A partir de 1908, junto con Braque, establece los fundamentos del cubismo (*Paisaje de Horta de Ebro*, 1909; *El puerto de Cadaqués*, 1910; *Hombre con mandolina*, 1911). En 1912, con la introducción de los *papiers-collés*, el cubismo derivará hacia su fase sintética.

El proceso de investigación perdura a lo largo de toda la producción artística de Picasso. Su observación e interpretación de la naturaleza crea nuevas formas de expresión plástica. Entre 1930 y 1940 alterna la pintura con la escultura, sometiendo a la figura humana a diversas dislocaciones y deformaciones. Sobresale, por la carga simbólica que se le ha atribuido (*Guernica*, 1937), presentado en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937. ▶

5. AUTORRETRATO. Primavera de 1907.

Firmado Picasso en el reverso. No fechado.
Oleo sobre tela.
56 x 46 cms.
Núm. inv. O 8021.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Ambroise Vollard el 28 de noviembre de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 8; FIALA, 1961, núm. 3; *Praha 1966*, núm. 117, p. 39; *Paris-Prague 1966*, núm. 165; *London 1967*, núm. 130; KOTALÍK, 1970, p. 74, núm. 3; *Les Cubistes 1973*, núm. 11 (portada); DAIX, 1979, núm. 25, p. 197; RUBIN, 1980, p. 92 y portada; *Picasso 1981*, núm. 48, p. 128-129; *The essential cubism 1983*, núm. 111, pp. 232-233; *Tschechische Kunst 1985*, vol. 2, núm. 179, p. 161; *Modern Treasures 1988*, núm. 10, p. 28.

En los inicios de 1907 Picasso experimentó en su propio rostro las investigaciones que estaban configurando su pintura. La fuerza de este autorretrato recoge esencialmente dos tendencias que definen su arte en este momento: en primer lugar, observamos en este óleo la persistencia de las características propias del arte ibérico, y que el artista ha plasmado ya en varios de los retratos de 1906, muy especialmente a su vuelta de Gósol, cuando finaliza el *Retrato de Gertrude Stein*, y en el *Auto-retrato* del mismo año, en el que el tratamiento y la utilización de las estructuras ibéricas es ya mucho más sereno y reflexivo. En segundo lugar, el presente autorretrato refleja el gusto por el arte primitivo, tan extendido entre la vanguardia del momento (Matisse, Vlaminck y Derain se encontraban entre sus más acérrimos defensores), y preludia la geometrización de formas que desarrolla en una serie de estudios que giran en torno a la configuración definitiva de *Les demoiselles d'Avignon*. P. Daix, en su artículo del catálogo sobre este cuadro (vid. bibliografía general), destaca que la importancia del autorretrato en relación con el trabajo en torno a *Les demoiselles* reside en los hallazgos pictóricos, al adquirir una nueva autonomía a través de la preponderancia de los efectos de la materia, de los empastes, de los trazos de pintura en un relieve violento que sirven para destacar las rayas en las caras de las *señoritas* de la derecha.

En 1946 se instala definitivamente en el Midi francés. Durante esta etapa mediterránea Picasso realiza paralelamente a la pintura, cerámica y escultura y continúa dedicándose sin interrupción al grabado.



6. BUSTO DE MUJER.

París, primavera de 1907.

Firmado Picasso en el reverso. No fechado.

Oleo sobre tela.

64,5 x 50 cms.

Núm. inv. O 8022.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Ambroise Vollard el 28 de noviembre de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 16; FIALA, 1961, núm. 4; Praha 1966, núm. 118 (portada); Paris-Prague 1966, núm. 166; London 1967, núm. 131; Les Cubistes 1973, núm. 12, pp. 27-28; DAIX, 1979, núm. 33, p. 197; RUBIN, 1980, p. 93; Picasso 1981, núm. 47, pp. 126-127; Les demoiselles d'Avignon 1988, núm. 78, p. 97.

Como la obra anterior, este busto de mujer se hace también eco de la influencia de la escultura ibérica. Perteneció a la serie de personajes que se encuentran *in strictu sensu* entre ninguno de los protagonistas que integran el escenario de *Les demoiselles*, se encuentran, sin embargo, muy próximos e, incluso, participan de las exploraciones que realiza el artista en torno a este lienzo. La simplificación de las facciones propias de los retratos de este momento, la pincelada brusca y espesa, los marcados contornos en negro y el contraste de las tonalidades ocres confieren al rostro un violento expresionismo, iniciado ya en el *Auto-retrato*, que se hace extensivo a otros bustos de mujer de este período. La forma oval de los ojos de *Busto de mujer* es recogida en la cara de *la señorita* del centro de la composición de *Les demoiselles*.



7. ARLEQUÍN, 1908.

Firmado y fechado Picasso/l'Arlequin/1908, en el reverso.

Gouache sobre papel.

62 x 47,5 cms.

Núm. inv. O 9105.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář en una venta cuyo beneficio había de costear un monumento a Paul Cézanne, el 22 de mayo de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1962.

Bibliografía: FIALA, 1961, núm. 7; Praha 1966, núm. 128, p. 41; Paris-Prague 1966, núm. 169; London 1967, núm. 133; ZERVOS, 1973, vol. 26, núm. 391; DAIX, 1979, núm. 259, p. 238; Tschechische Kunst 1985, vol. 2, núm. 178, p. 161.

Nos hallamos ante la primera obra de Picasso que adquirió Kramář en París en 1911. Este *Arlequín* recoge las exploraciones espaciales que inicia el artista en el pueblito de Rue de Bois, entre agosto y primeros de otoño de 1908, y que continuarán en París durante el otoño y el invierno siguientes. En este momento, Picasso busca una pintura más objetiva y serena y centra sus investigaciones en las relaciones entre los volúmenes y la masa espacial que envuelve externamente a los cuerpos volumétricos. De estas investigaciones surge la revisión de la lectura de las premisas de la obra de Cézanne. A partir de los estudios de W. Rubin se ha puesto de manifiesto la relevancia de los descubrimientos de Cézanne en la configuración del lenguaje cubista. Este aboga por la coincidencia e incluso, la influencia de Braque, a su vuelta de L'Estaque, sobre los hallazgos de Picasso, ya que ambos artistas tienen en común su profunda aproximación a la pintura del artista de Aix. *Arlequín* es el mismo que aparece en los estudios para *Carnaval en la taberna* (París, principios de 1909), cuya versión final transforma el artista en la naturaleza muerta *Panes y fruteros en una mesa*, según nos ha develado el estudio de Christian Geelhaar (vid. bibliografía general). El trata- ▶



8. ESTUCHE, TAZA, MANZANA Y COPA.

Otoño-invierno de 1909.

Firmado Picasso en el reverso. No fechado.

Oleo sobre tela.

37,5 x 45,5 cms.

Núm. inv. O 9106.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler en otoño de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1962.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 186; FIALA, 1961, núm. 10; Praha 1966, núm. 130, p. 42; Paris-Prague 1966, núm. 172; London 1967, núm. 135; DAIX, 1979, núm. 310, p. 248.

A la vuelta de Horta de Ebro, Picasso traslada su estudio al número 11 del Boulevard Clichy. Deja atrás la estrechez de las habitaciones del Bateau-Lavoir en favor de unos espacios más amplios y luminosos. En este momento, vuelve a insistir sobre las naturalezas muertas que ya había desarrollado a principios de año. En los actuales bodegones, tal como ocurre en *Estuche, taza, manzana y copa*, la fragmentación en facetas, característica de los paisajes y figuras de Horta, aparece en el tratamiento de los objetos que la integran, a la vez que, consecuentemente, los juegos lumínicopictóricos marcan el ritmo de la composición.

miento lumínico que da a la composición a través de la contraposición de claros y sombras, prelude ya la fragmentación de planos que va a ser la base de las figuras y paisajes ejecutados en Horta de Ebro en el verano de 1909.



9. MUJER EN UN SILLÓN.

París, primavera de 1910.

Firmado y fechado Picasso 1910 en el reverso.

Oleo sobre tela.

94 x 75 cms.

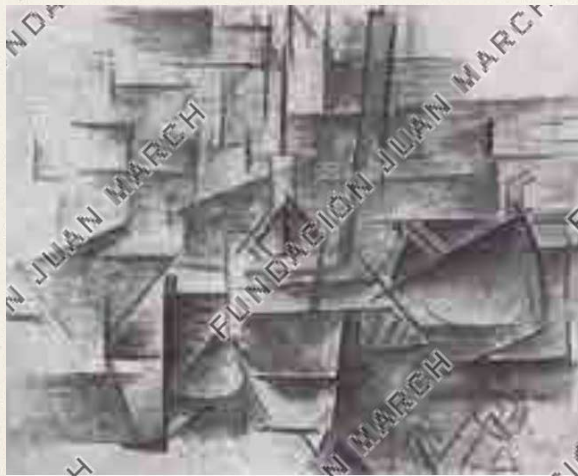
Núm. inv. O. 6623.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Ambroise Vollard el 28 de noviembre de 1911. Adquirido por la Galería en 1957.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 213; FIALA, 1961, núm. 12; *Praha 1966*, núm. 122, p. 45; *Paris-Prague 1966*, núm. 173; *London 1967*, núm. 137; DAIX, 1979, núm. 344, p. 255; RUBIN, 1980, p. 136; *Picasso 1981*, núm. 58, pp. 148-149; RUBIN, 1989, p. 153.

El desarrollo de este tema es el mismo que lleva a cabo en dos lienzos similares pertenecientes al *Musée National d'Art Moderne* de París y a la *Tate Gallery* de Londres. La geometría de planos, que era tan regular en Horta, se hace más irregular, hasta el punto de adquirir una gran flexibilidad, y las figuras emanan, especialmente, un mayor dinamismo y movimiento, así como los rostros un mayor expresionismo del que carecían, por ejemplo, las figuras realizadas durante su estancia en Horta de Ebro. La simplificación de los planos hace que la presente obra tenga una lectura un tanto difícil, que avanza ya en el camino hacia una matizada abstracción que hallará su máximo exponente en las pinturas ejecutadas durante el próximo verano en Cadaqués y durante todo el año 1911.

Paralelos en su concepción y en su escritura pictórica se encuentran los retratos de Ambroise Vollard y de Wilhelm Udhe (en los que todavía son reconocibles los rasgos personales) que preconizan, junto con el presente óleo, el éxito de Picasso en el hallazgo de una escritura unitaria, de la que P. Daix afirma: «... Si Picasso no ha hecho alto aquí, no es simplemente por la imposibilidad psicológica de pararse en un éxito, sino porque cada problema resuelto, en esta exploración de un nuevo espacio pictórico, revela problemas inéditos...» (vid. DAIX, 1979).



10. EL PUERTO DE CADAQUÉS.

Cadaqués, verano de 1910.

Firmado y fechado Picasso/Cadaqués/1910 en el reverso.

Oleo sobre tela.

37,8 x 45,5 cms.

Núm. inv. O 9107.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler el 31 de mayo de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1962.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 230; FIALA, 1961, núm. 13; *Praha 1966*, núm. 129; *Paris-Prague 1966*, núm. 174; *London 1967*, núm. 136; PALAU, 1975, núm. 228; RUBIN, 1989, p. 163.

Picasso pasa el verano de 1910 en Cadaqués, invitado por Ramón Pichot. A finales de junio de 1910, Picasso, junto con Fernande, acude a este pequeño pueblo de la Costa Brava, donde unos días más tarde se reunirán con ellos Derain y su mujer, Alice.

Picasso acude a Cadaqués bajo la tensión que le produce sus intentos por avanzar en sus investigaciones en la reducción de los cuerpos y objetos a planos geométricos y por hallar una mayor homogeneización de formas. A su regreso a París, a finales de septiembre, el artista ha avanzado en sus investigaciones, tal como nos describe Kahnweiler: «... Poco satisfecho, vuelve a París en otoño, tras varias semanas de luchas dolorosas, trayendo obras inacabadas. Pero el gran paso ya está dado. Picasso ha hecho estallar la forma homogénea...» (vid. DAIX, 1979).

Esta inclinación a la resolución de la evolución de la sintaxis cubista a través de la homogeneización de la forma, que ya se había iniciado en París en el invierno de este año, con óleos como *Muchacha con mandolina*, *Retrato de Vollard*, *Retrato de Udhe* y, muy especialmente, con *Mujer en un sillón*, y unos dibujos de desnudos femeninos, de un marcado carácter escultórico, realizados en París a finales de la primavera de este año, apuntan las incursiones del artista hacia unas formas

cada vez más abstractas. Ya en Cadaqués, el cambio se materializa de un modo muy evidente en los aguafuertes que realiza para ilustrar los poemas de *Saint Matorel* de Max Jacob, en tanto que en los óleos del momento esta uniformidad se consigue a través de una monocromía de colores y de una mayor severidad y concisión de la línea, tal como ocurre en esta visión del puerto de Cadaqués y en un desnudo al óleo, en los que los planos son más abiertos y los contornos y espacios volumétricos de las pinturas «escultóricas» de Horta ceden paso a una pintura más «pictórica», en la que la legibilidad resulta, en muchas ocasiones, difícil, en este período cumbre del cubismo analítico.



11. MUJER CON GUITARRA O MANDOLINA.

París, febrero de 1911.

Firmado y fechado Picasso 2-11 en el reverso.

Oleo sobre tela.

65 x 54 cms.

Núm. inv. O 8025.

Historia: Colección Kramář de Praga. Donación de Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 257; FIALA, 1961, núm. 15; *Praha 1966*, núm. 124; *Paris-Prague 1966*, núm. 176; *London 1967*, núm. 139; DAIX, 1979, núm. 390, p. 263; *Modern Treasures 1988*, núm. 12, p. 30; RUBIN, 1989, p. 186.

Entre el verano de 1910 en Cadaqués, y el de 1911 en Céret, Picasso y Braque llevan el cubismo analítico al máximo grado de abstracción. La forma homogénea, que incorporó a sus pinturas de Cadaqués, se autoafirma y desarrolla a partir de la primavera de 1911, en la que la escritura de los planos se reduce a un trazado de líneas que se entrecruzan y en la que el volumen desaparece en favor de una pintura plana, cuya lectura resulta prácticamente imposible. En *Mujer con guitarra o mandolina* la segmentación de los planos hace muy difícil vislumbrar las marcas de identidad, entre las que podemos reconocer la cabeza, tocada con un sombrero, y el cuerpo que es fragmentado por el instrumento musical. La dificultosa legibilidad de esta pintura hizo que en un principio se le diese un título erróneo, *Torero tocando la guitarra*, porque la forma triangular del sombrero inducía a confundirlo con una montera, pero en los archivos de Kramář aparecía con el título de *Femme, jouant à la guitare* (vid. DAIX, 1979). Hay que señalar también que Picasso en este lienzo destaca la figura del fondo de la composición, a pesar de que las formas volumétricas son apenas perceptibles y la primera impresión que produce en el espectador es la de una pintura plana.

12. MUJER CON GUITARRA JUNTO A UN PIANO.

París, primavera de 1911.

Firmado Picasso en el reverso. No fechado.

Oleo sobre tela.

57 x 41 cms.

Núm. inv. O 8024.

Historia: Adquirido por Vincens Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler en Otoño de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 237; FIALA, 1961, núm. 14; *Praha 1966*, núm. 123; *Paris-Prague 1966*, núm. 175; *London 1967*, núm. 138; KOTALÍK, 1979, p. 74, núm. 2; *Les Cubistes 1973*, núm. 22, p. 31; DAIX, 1979, núm. 388, p. 263; *Modern Treasures 1988*, núm. 13, p. 31; RUBIN, 1989, p. 188.

Como ocurre en el lienzo anterior, las formas abstractas presentes en las pinturas de este momento implican una nueva concepción de la paleta de Picasso, basada en la reducción de los planos a un entrecruzado de líneas y en unos ritmos espaciales que no tienen en sí mismos una estructura definida, pero de cuya sintonía surge un nuevo equilibrio de la obra de arte. Junto a esta nueva concepción de los ritmos espaciales, generadora de una nueva estructura, surgen esporádicamente unos signos de identidad que nos remiten a la realidad y que, a pesar de que no contribuyen a mejorar o incrementar la armonía estructural de la composición, lo cierto es que son el punto de conexión con la realidad tangible, siempre presente en las pinturas de Picasso y de Braque. La estructura y la monocromía del color de este óleo nos dan, a simple vista, una lectura uniforme, en la que el armazón central, que no necesita en sí mismo de ningún signo descriptivo, es, sin embargo, abundante en ellos, de tal modo que entre la amalgama de líneas entrecruzadas podemos identificar varios de los objetos que dan título a la obra: a la izquierda, la anilla que sostiene la cortina; en el fondo, el rostro de la mujer y la guitarra; a la derecha, la tapa del piano y la vela; todo lo cual contribuye, una vez más, a alejar a Picasso de la pura abstracción.

13. CLARINETE.

Céret, agosto de 1911.

Firmado Picasso/Céret en el reverso. No fechado.

Oleo sobre tela.

61 x 50 cms.

Núm. inv. O 8026.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Daniel-Henry Kahnweiler en otoño de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 265; FIALA, 1961, núm. 17; *Praha 1966*, núm. 125, p. 44; *Paris-Prague 1966*, núm. 178; *London 1967*, núm. 140; KOTALÍK, 1970, p. 74, núm. 5; DAIX, 1979, núm. 415, p. 208; RUBIN, 1980, p. 144; *The essential cubism 1983*, núm. 126, p. 262-263; COOPER, 1984, núm. 238, fig. 41, p. 62; RUBIN, 1989, p. 197.

Hacia mediados de julio de 1911, Picasso se traslada a Céret en donde va a permanecer hasta principios de septiembre. En Céret se encuentra con el escultor Manolo y su mujer, Totote, y en agosto se les unirán Braque y Fernand Olivier. Durante estos meses se intensifican las investigaciones pictóricas de Braque y Picasso, hasta el punto que renuncian a firmar sus cuadros en un intento de despersonalizar su arte (vid. RUBIN 1989). *Clarinete* está muy cercano en su concepción a *Hombre con pipa* y *El poeta*, lienzos cumbres de este momento. El artista, en su persistencia en mantener un diálogo entre la abstracción y la realidad, recurre a un entramado triangular en el que se desarrollan los juegos geométricos y las referencias a objetos reales, como el clarinete, una partitura y un abanico. Al mismo tiempo, la práctica monocromía de toda la composición refuerza la atmósfera de ininteligibilidad que conlleva este momento de la escritura cubista.



14. VIOLÍN, COPA, PIPA Y ANCLA (RECUERDO DE LE HAVRE).
París, mayo de 1912.

Firmado Picasso en el reverso. No fechado.
Oleo sobre tela.
81 x 54 cms.
Núm. inv. O 8027.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář durante la exposición de obras de Picasso en la *Moderne Galerie Thannhauser* de Munich, inaugurada en febrero de 1913. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: *München 1913*, núm. 72; *Praha 1913*, ZERVOS, 1942, vol. 2, núm. 306; *FIALA*, 1961, núm. 20; *Praha 1966*, núm. 126, p. 46; *Paris-Prague 1966*, núm. 181; *London 1967*, núm. 141; *KOTALIK*, 1970, p. 74, núm. 3; *DAIX*, 1979, núm. 457, p. 277; *RUBIN*, 1980, p. 158; *RUBIN*, 1989, p. 221.

En la primavera de 1911 aparecen una serie de pinturas de formato oval. Un año más tarde persiste la utilización de este formato en la obra de Picasso, quien lo utiliza simbólicamente, en estos momentos, como la mesa que soporta los diversos objetos integrantes de sus naturalezas muertas. En ellas se disponen una serie de elementos que junto a la fragmentación de los planos dan el tono al ritmo de la composición. Por otra parte, una serie de letras sueltas o inscripciones refuerzan el valor descriptivo de la pintura. En este lienzo, por primera vez en la obra cubista de Picasso, el color adquiere una variación de tonalidades más ricas y estridentes que, combinadas con los signos, dan una mayor intensidad al diálogo que establece el artista entre el concepto y las referencias reales. Las inscripciones, incorporadas en las pinturas de Braque desde principios de 1911 y en las de Picasso desde el verano de este mismo año, pasado en Céret, aparecen con mucha frecuencia en estas naturalezas muertas de forma oval, en las que en ocasiones quedan reducidas a un mero valor decorativo, tal como ocurre en este óleo con el «75» en rojo o el «B O», a la vez que establecen una relación directa con el entorno

inmediato del artista. En el óleo que nos ocupa, «MA JO(LIE)» hace referencia a su nueva compañera, Eva Gouel, a la que siempre se refiere con este apelativo, haciéndose eco de una canción de moda en aquel entonces «(H)AVRE» y «HON(FLEUR)», alusión al viaje que realiza con Braque en la primavera de 1911, recoge la misma inscripción que aparece en su lienzo *Recuerdo de El Havre*, y en otro de Braque, *La copa El Havre*, también de forma ovalada, que nos permite aprehender hasta qué punto sus exploraciones pictóricas corrían por caminos paralelos, aunque en estos momentos Picasso utiliza unos colores mucho más estridentes que los de Braque. Por otra parte, «SOIRE(ES) DE PAR(IS)» alude a una revista que acaban de crear Apollinaire y Salmon, entre otros.



15. GUITARRA Y LAMPARA DE GAS.
París, invierno de 1912-1913.

No firmado ni fechado.
Gouache, tinta china, lápiz, carboncillo y óleo sobre papel.
62 x 46,5 cms.
Núm. inv. O 15164.

Historia: Colección Kramář de Praga. Adquirido por la Galería en 1983.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2**, núm. 382; *FIALA*, 1961, núm. 23; *Paris-Prague 1966*, núm. 185; *DAIX*, 1979, núm. 564, p. 297; *Modern Treasures 1988*, núm. 14, p. 32; *RUBIN*, 1989, p. 270.

Tras las prolíferas experimentaciones con los «papiers-collés» a finales de 1912, Picasso, en el invierno de 1912, quiere enriquecer la sintaxis del cubismo sintético y para ello, como dice Daix, quiere recuperar «...lo que el «papier-collé» le ha hecho perder: los reflejos, las sombras, la iluminación. Los efectos ópticos de la materialidad de las materias dispuestas sobre el soporte no deben ya eliminar los efectos ópticos naturales del juego de la luz sobre los objetos...». Concretamente hallamos una serie de lienzos en los que la pintura asume toda la carga material del signo. La pintura, a través de unos tratamientos variados, proporciona texturas y efectos lumínicos que nos remiten a una serie de materias de uso común que mantienen el diálogo con la realidad concreta. El artista, para reforzar estas sensaciones ópticas da un tratamiento especial a las bases que soportan las pinturas, de tal modo que lo que en muchas ocasiones parecen unos fondos inacabados no tienen otra finalidad que reforzar la falsa materialidad de los objetos y texturas representadas. Los planos verticales nos señalan la disposición de la guitarra sobre la mesa, que está tratada con un blanco mármol, en tanto que la lámpara mantiene su verticalidad natural, del mismo modo que las hojas de las puertas.



16. PIPA, COPA Y CAJA DE CERILLAS.
Iniciado en 1914.

No firmado ni fechado.
Papeles pegados, base de óleo, lápiz y tinta china sobre papel.
28 x 35 cm.
Núm. inv. O 9261.

Historia: Galería Kahnweiler de París. Primera venta Kahnweiler en el Hôtel Drouot de París, el 13-14 de junio de 1921. Adquirido por F. Cerovsky de Praga. Adquirido por la Galería en 1962.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2**, núm. 463; FIALA, 1961, núm. 25; Praha 1966, núm. 131; Paris-Prague 1966, núm. 184; DAIX, 1979, núm. 669, p. 317.

La primera generación de *papiers-collés* se desarrolla entre noviembre y diciembre de 1912, procedimiento que supone una rica aportación al concepto tradicional de la pintura. En el período pasado en Céret, en la primavera de 1913, se intensifican de nuevo las investigaciones en torno a los *papiers-collés*, en las que insiste en la comunicación entre lo abstracto y los signos, únicos puntos referenciales a la realidad. En la primavera de 1914, Picasso vuelve a desarrollar con gran profusión la utilización de los *papiers-collés*, ya en un proceso de total madurez que contribuye a un notable enriquecimiento de su obra. La incursión en la pintura de toda una serie de objetos de uso común (cajas de cerillas, naipes, fragmentos de papel impreso...) combinados con un trazado de líneas preciso, que asume la función de remitirnos al espacio perspectivo clásico, da como resultado unas composiciones abiertas y armoniosas, en la que cada uno de sus elementos es indispensable para el equilibrio global y para la consecución del dinamismo espacial que estas pinturas aportan. En *Pipa, copa y caja de cerillas* el artista juega con el concepto de un espacio clásico, representado por el perfil realista de la mesa, sobre la que se disponen la pipa, la copa y la caja de cerillas (pegada sobre la tela), y con un espacio abstracto, definido por la línea que marca el papel pegado sobre la tela que da nuevas dimensiones espaciales a la mesa que sirve de soporte.



17. COPA, BOTELLA DE BASS Y AS DE TRÉBOL
París, inicios de 1914.

Firmado Picasso en la parte inferior izquierda.
No fechado.
Papel pegado, lápiz y blanco de plomo sobre papel.
22,3 x 27,5 cms.
Núm. inv. K 18215.

Historia: Adquirido por la Galería en 1923.

Bibliografía: FIALA, 1961, núm. 24; Paris-Prague 1966, núm. 186; ZERVOS, 1975, vol. 29, núm. 40; DAIX, 1979, núm. 695, p. 322; RUBIN, 1989, p. 308.

El papel pegado que tiene recortadas las letras «Bass», que hacen alusión a la botella esquemáticamente trazada, marca un espacio nuevo sobre la mesa esbozada por unos finos trazos. Los planos oblicuos de la mesa son cortados por unas líneas perpendiculares que establecen la relación espacial de ésta con la habitación en la que se halla ubicada. Hay que señalar que la firma Picasso aparece dentro del contorno del dibujo de una tarjeta como ocurre en alguna otra obra de este momento.



18. DESNUDO DE MUJER.
Otoño-invierno de 1907.

Firmado Picasso en el ángulo inferior izquierdo. No fechado.
Acuarela y lápiz sobre papel.
61,6 x 45,5 cms.
Núm. inv. K 34809.

Historia: F. Cerovsky de Praga. Adquirido por la Galería en 1962.

Bibliografía: FIALA, 1961, núm. 8; Paris-Prague 1966, núm. 167; DAIX, 1979, núm. 122, p. 213; RUBIN, 1989, p. 82.

Este dibujo constituye un estudio preparatorio para la mujer de la derecha en la versión rítmica de *Tres mujeres*.



19. BODEGÓN CON PIPA, 1909.

No firmado ni fechado.
Carboncillo sobre papel.
48,6 x 63,5 cms.
Núm. inv. K 33588.

Historia: Adquirido por la Galería en 1960.

Este dibujo fue realizado probablemente en otoño de 1909 y tal como ocurre con *Estuche, taza, manzana y copa* (Cat. núm. 8), es objeto de la fragmentación de planos que Picasso había iniciado ya en Horta de Ebro.



20. DESNUDO.

París, primavera de 1910.
Firmado Picasso en el reverso. No fechado.
Pluma, lápiz y tinta china sobre papel.
51,5 x 41 cms.
Núm. inv. K 33590.

Historia: Adquirido por la Galería en 1960.

Bibliografía: ZERVOS, 1942, vol. 2**, núm. 723; RUBIN, 1989, p. 160.

La geometrización de planos llevada a cabo en una serie de dibujos realizados en la primavera de 1910 preludían la abstracción que van a alcanzar las obras realizadas durante el verano en Cadaqués. Este desnudo femenino, junto con otros que realiza en este mismo período, puede considerarse como un antecedente inmediato de los aguafuertes para «*Mademoiselle Léonie*», que ilustran el libro de *Saint Matorel*, de Max Jacob.



21. CABEZA DE MUJER.

París, otoño de 1909.
Firmado Picasso en diagonal, a la izquierda.
Bronce.
41,3 cms.
Núm. inv. P 3834.

Historia: Adquirido por Vincenc Kramář a Ambroise Vollard el 26 de mayo de 1911. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: FIALA, 1961, núm. 11; Praha 1966, núm. 121, p. 47; DAVAL, 1973, p. 268; DAIX, 1982, p. 49; SPIES, 1989, núm. 24, pp. 48-49.

A la vuelta de Horta de Ebro, en el estudio de su amigo, el escultor Manolo, Picasso realiza *Cabeza de mujer*, la primera escultura en la que se recoge la fragmentación e intersección de planos que ya había experimentado en una serie de pinturas ejecutadas en Horta de Ebro. Las investigaciones plásticas llevadas a cabo en su obra pictórica de los dos últimos años culminan en esta cabeza, que es la única escultura de Picasso en la que se recogen las contraposiciones de planos cóncavos y convexos y de los claros y sombras. Esta escultura está muy relacionada con una serie de dibujos y pinturas que son unos estudios de *Cabeza de mujer* y que en realidad se asemejan a los estudios preliminares para una escultura. Lo cierto es que esta serie de estudios de cabeza, para los que Fernande sirve de modelo, tienen, como nos dice Spies, su antecedente en un dibujo realizado ya en 1906, *Mujer con la cabeza inclinada*, en cuyo trazado del cabello Picasso recurre a una ligera geometrización de la forma. En las cabezas de mujer realizadas en 1909, así como en esta escultura, el tratamiento que en un inicio reservaba a la natural geometrización del cabello, lo hace también extensivo al rostro, aunque en esta amalgama de geometría de planos se identifican netamente los ojos, nariz y boca, que se ciñen a un trazado realista, a fin de permitir una mejor lectura de la obra. Por otra parte observamos una ligera torsión en el cuello que contribuye a darle una mayor expresividad.

Spies atribuye a esta escultura, que recoge en tres dimensiones todas las investigaciones pictórico-escultóricas de Picasso de estos años, esta sentencia de Apollinaire: «... Y, entonces, la anatomía dejó de existir realmente en el arte; hubo que encontrarla de nuevo y proceder a la destrucción con el saber y el método de un gran cirujano...» (vid. SPIES, 1989).

VINCENC BENEŠ

Nace el 22 de enero de 1893 en Lisice.
Muere el 27 de marzo de 1979 en Praga.

Estudia en la facultad de Arte de Praga entre los años 1902 y 1904, con los profesores Emanuel Krescens Liska y Emanuel Dite, y entre 1904 y 1907 en la Academia de Praga con los profesores Vlaho Bukovac y Rudolf Ottenfeld. En la Academia coincide con Emil Filla, Bohumil Kubišta, Rudolf Kremlicka, Václav Špála, Antonín Procházka y otros pintores que muy pronto habían de constituir la importante generación de los Ocho y el *Grupo de Artistas Plásticos*. Descontento de los aires conservadores de la Academia y de sus anticuados métodos de enseñanza, Beneš la abandona y viaja por Europa a fin de conocer las nuevas tendencias del arte moderno que entonces nacía. Visita Dresde, Berlín, Munich y París. Después de un breve período de creación, influido, sobre todo, por la obra de Paul Cézanne y la generación de los fauvistas, Vincenc Beneš se convierte en un convencido partidario del cubismo, en el estricto sentido picassiano-braquiano. Las primeras obras convincentes dentro de esta nueva orientación las expone en 1908, en la segunda exposición de los Ocho en la sala Topič. Su estrecha amistad con Bohumil Kubišta y el espíritu de vanguardia de su generación ejercen una influencia decisiva sobre Beneš. Por desgracia no conocemos muchos detalles exactos de esa etapa espléndida de la obra de Beneš, porque más adelante, cuando la estética del cubismo ya no servía para sus objetivos, Beneš se convirtió en su más radical enemigo y destruyó unos ochenta de sus cuadros cubistas. 1914 significa para Beneš un giro especial en su obra. Su pintura se desvincula del cubismo más estricto. Estudia la obra paisajística del pintor checo Antonín Slavíček y, durante su viaje por Francia, la de Gustave Courbet, Camille Corot, Pierre Auguste-Renoir y André Derain. Hacia 1925 descubrió el paisaje del sur de Bohemia y en sus obras aparecen, temporalmente, rasgos clasicistas. Sus pinturas de los años treinta aportan el desarrollo de un colorido semejante al de Bonnard, cuyas directrices sigue hasta su muerte. Es importante destacar que su producción ya no volvió a tener la calidad alcanzada durante el período cubista anterior a 1914.

Escritos: Nové Umení. (Arte nuevo) UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK II, 1912-1913. Skupina Výtvarných Umelců III výstava. (Los artistas plásticos, III exposición). Praha, 1913.

Bibliografía general: COOPER, 1984; DAIX, 1982; FORMÁNEK, 1973; *Paris-Prague 1966*; STECH, 1967.



22. SUSANA EN EL BAÑO, 1910-1911.

No firmado ni fechado.
Oleo sobre tela.
137,8 x 84,5 cms.
Núm. inv. O 8038.

Historia: Colección Kramář de Praga. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 1. s.r.; *Modern Treasures 1988*, núm. 35; LAMAC, 1988, núm. 180, p. 216.



23. AGAR E ISMAEL, 1911.

No firmado ni fechado.
Oleo sobre tela.
170 x 73 cms.
Núm. inv. O 8037.

Historia: Colección Kramář de Praga. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: LAMAC, 1988, núm. 162, p. 201.



24. TRANVÍA NUM. 4, 1911.

No firmado ni fechado.
 Oleo sobre tela.
 71 x 57,5 cms.
 Núm. inv. O 10132.

Historia: Adquirido por la Galería en 1963.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 3, s.r.; COOPER, 1984, núm. 5, fig. 148, p. 170; *Modern Treasures 1988*, núm. 36; LAMAC, 1988, núm. 388, p. 371.



25. DANZANTE, 1912.

No firmado ni fechado.
 Oleo sobre tela.
 42,5 x 31,5 cm.
 Núm. inv. O 14816.

Historia: Adquirido por la Galería en 1982.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 4.

JOSEF ČAPEK

Nace el 23 de marzo de 1887 en Hronov nad Metují.

Muere en abril de 1945 en el campo de concentración de Bergen-Belsen.

Entre 1904 y 1910 estudia en la Escuela de Arte de Praga con los profesores E. Dítě, J. Preisler, L. Saloun y, en un curso de especialización en pintura decorativa, con el profesor K.V. Masek.

Una vez acabados sus estudios, en el año 1910 se traslada a París. En esta primera estancia crea sus primeras obras, influenciadas por Honoré Daumier, el expresionismo y el fauvismo. Al siguiente año regresa a Praga, pero antes pasa por Marsella y luego por España. En Praga formará parte del *Grupo de Artistas Plásticos*, fundado mientras Čapek se encontraba fuera del país.

Durante su estancia en París, Čapek entró en contacto directo con las corrientes más actuales del arte europeo. Este encuentro le abre el camino para la comprensión del arte contemporáneo. Su talento, marcado al principio por sus gustos literarios y sus intereses intelectuales, no experimentó mucho la influencia del nuevo estilo cubista de Picasso y Braque. Más bien le atraen Daumier, Cézanne y El Greco. Su estancia en París le causa un profundo impacto y esa influencia empieza a notarse hacia 1913. La obra precedente reflejaba de una manera clara la influencia del cubismo analítico, tanto en la estructura de la composición —dibujos—, como en la absoluta sobriedad colorística. De ahí partió su personal modificación del cubismo, impregnado de rasgos analíticos y sintéticos, a menudo también con un fuerte acento expresivo. La producción pictórica de Čapek de los años veinte se caracterizaba por una fuerte sensibilidad social. En la de los treinta predominaba una atmósfera expresionista, parecida a la de Munch, como una premonición de los años amargos que acechaban a Europa e incluso a su propio destino personal.

Escritos: Postavení futuristů v dnešním umění (El lugar de los futuristas en el arte contemporáneo). *UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK 1911-1912*, pp. 174-178. Nejskramnější umění (El arte pobre). Praha, 1920. Málo o mnohém (Poco sobre mucho). Praha, 1923. Jak se dívat na obrazy (Cómo mirar los cuadros). Breclav, 1935. Umění přírodních národnů (El arte de las naciones primitivas). Praha, 1938. Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let (Qué encuentra el hombre en el arte y otras reflexiones sobre arte). Praha, 1946. Moderní výtvarný výraz (La expresión plástica moderna). Praha, 1958.

Bibliografía general: ČAPEK, 1924; COOPER, 1984; KOTALÍK, 1959; KOTALÍK 1960; LAMAC, 1961; LAMAC, 1988; *Paris-Prague 1966*; PEČÍRKA, 1961; SCHÜRER, 1924; SLAVÍK, 1964; SLAVÍK, 1979; *Tschechische Kunst 1985*; ZRZAVY, 1933.



26. MARSELLA, 1912.

Firmado y fechado J. Č./1912 en el ángulo superior derecho.
Oleo sobre tela.
73,5 x 61 cms.
Núm. inv. VO 280.

Historia: En préstamo desde 1972.



27. CASITA JUNTO AL AGUA, 1913.

Firmado y fechado 1913/J. Č. en el ángulo inferior izquierdo.
Oleo sobre tela.
65,5 x 61,5 cms.
Núm. inv. O 13837.

Historia: Adquirido por la Galería en 1976.

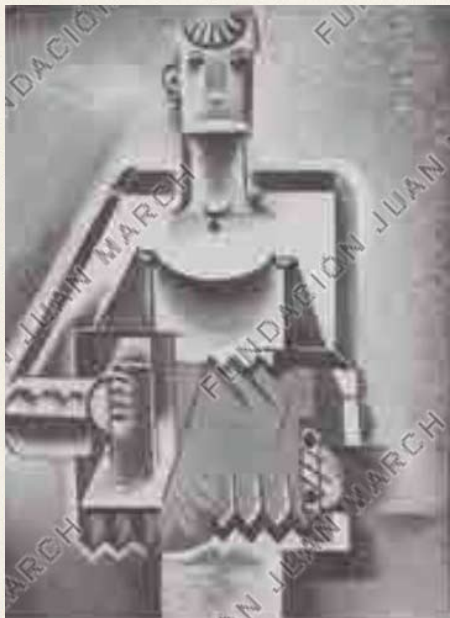


28. FIGURA DE MUJER, 1913.

Firmado y fechado J. Č./1913 en el ángulo inferior izquierdo.
Oleo sobre tela.
100 x 70,5 cms.
Núm. inv. VO 18.

Historia: En préstamo desde 1962.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 5, s.r.; *Modern Treasures 1988*, núm. 38; *LAMAC*, 1988, núm. 494, p. 446.



29. HOMBRE CON ACORDEÓN, 1913.

Firmado y fechado J. Č./1913 en el ángulo superior derecho.
Oleo sobre tela.
99 x 72,5 cms.
Núm. inv. O 3776.

Historia: Adquirido por la Galería en 1946.

Bibliografía: Praha 1946, núm. 18; Brno 1960, núm. 15; Paris-Prague 1966, núm. 6; London 1967, núm. 2; Gené 1970, núm. 8; Praha 1973, núm. 64; Gottwaldov 1974, núm. 2; Paris 1975, núm. 184; Moscú 1978, núm. 18; Venezia 1980, núm. 2; Bratislava 1980-1981, núm. 7; Firenze 1981, núm. 61; Tschechische Kunst 1985, núm. 80; Modern Treasures 1988, núm. 37; LAMAC, 1988, núm. 503, p. 452.



30. CABEZA DE HOMBRE, 1914.

Firmado J. Č. en la parte inferior derecha.
Fechado octubre 1914 en el ángulo inferior izquierdo.
Tiza negra sobre papel.
54,7 x 37,8 cms.
Núm. inv. K 40000.

Historia: Adquirido por la Galería en 1965.



31. CABEZA, 1914.

No firmado. Fechado octubre 1914 en el ángulo inferior izquierdo.
Carboncillo sobre cartón.
55,6 x 38,4 cms.
Núm. inv. K 51345.

Historia: Adquirido por la Galería en 1980.



32. CABEZA DE HOMBRE, 1915.

Firmado y fechado *Josef Čapek/1915* en la parte inferior derecha.
Carboncillo y tiza blanca sobre papel azul.
38,2 x 25,2 cms.
Núm. inv. K 33975.

Observaciones: Se lee la inscripción *Cabeza de hombre* en el ángulo inferior izquierdo.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

EMIL FILLA

*Nace el 4 de abril de 1882 en Chropyně.
Muere el 7 de octubre de 1963 en Praga.*

Entre los años 1903 y 1906 estudió en la Academia de Praga con los profesores F. Thiele y V. Bukovac. A partir de 1945 fue profesor en la Facultad de Arte de la Universidad de Praga.

La exposición de Edvard Munch en Praga, en 1905, causa una profunda impresión a Emil Filla, que estaba insatisfecho de las enseñanzas que se impartían en la Academia. En aquella época, tanto él como sus compañeros generacionales buscan nuevos caminos en la pintura. Deslumbrado por la obra de Munch y de Van Gogh, abandonó la Academia y se lanzó a la actividad artística. Ese mismo año, junto con sus compañeros pintores, viaja por Alemania, Holanda, Francia e Italia. Durante los dos años siguientes participa en exposiciones colectivas de los *Ocho*.

Filla expone sus opiniones en ensayos teóricos que acompañan su obra pictórica. El interés de Filla por H. Daumier y El Greco se pone de manifiesto tanto en sus expresivas composiciones figurativas como en sus estudios teóricos. Un análisis de la obra de Paul Cézanne condujo a Filla a los problemas que el cubismo intentaba resolver. El mismo Filla se sintió fascinado por ellos. En aquella época, Filla colabora en la revista «Mensual de Arte», fundada por la *Asociación de Artistas Plásticos* (1911-1914). Sus primeros cuadros próximos al cubismo eran composiciones figurativas. Más adelante Filla se dedicó a pintar bodegones que se adaptaban perfectamente tanto a la fase analítica del cubismo como a la sintética.

Filla pasó los años 1914-1919 en Holanda. En este país se dedicó al estudio de la teoría del arte y se unió a la lucha antiaustríaca. De nuevo en Praga, en el año 1920, fue redactor jefe de la revista «Tendencias Libres» y uno de los dirigentes de la *Asociación Mánes*. Durante los años veinte y treinta se aprecia una revalorización del color en su pintura. Este aspecto, no muy cultivado en fases anteriores del cubismo, había permanecido en segundo plano a causa de su mayor preocupación por los problemas del espacio en la pintura. En esta tercera década del siglo aparecen nuevos temas, tanto de contenido como de significado. El cubismo, ya superado, cede el paso a una nueva expresividad. Los signos de la época se manifiestan en su obra a través de símbolos dramáticos. Durante la segunda Guerra Mundial, Filla permaneció seis años prisionero en un campo de concentración.

Escritos: O etnosti novoprimitivismu (Sobre la dignidad del neoprimitivismo). *VOLNÉ SMĚRY* XV, ▶



33. SALOMÉ, 1911-1912.

Firmado *Emil Filla* en el ángulo inferior derecho. No fechado.
Oleo sobre tela.
136,5 x 80 cms.
Núm. inv. O. 9645.

Historia: Colección Otto Gutfreund. Adquirido por la Galería en 1963.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 16 s.r.; COOPER, 1984, núm. 89, fig. 149, p. 170; LAMAC, 1988, núm. 176, p. 215.

1911, p. 70. Otázky a úvahy (Preguntas y reflexiones). SVU Mánes, 1930. Edvard Munch a naše generace (Edvard Munch y nuestra generación). *VOLNÉ SMĚRY*, 1938. Rembrandt, Prameny. Praha, 1939. O svobodě (Sobre la libertad). Praha, 1947. Jan van Goyen. SNKLHU. Praha, 1959. Práce oka (El trabajo de ver). Odeon Praha, 1982.

Bibliografía general: BERKA, 1964; BERKA, 1968; COOPER, 1984; *Les cubiste*, 1973; DAIX, 1982; HLAVÁČEK, 1968a; JIŘÍK, 1968; JIŘÍK, 1969; KRAMÁŘ 1932a; KRAMÁŘ, 1932b; LAMAC, 1988; MATĚJČEK, 1938; *Paris-Prague 1966*; *Tschechische Kunst 1985*; ZEMINA, 1970.



34. BAÑO, 1912.

No firmado ni fechado.
Oleo sobre tela.
125 X 83,5 cms.
Núm. inv. O 8362.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: *Praha 1932*, núm. 34; *London 1967*, núm. 16; *Praha 1973*, núm. 170; *Bratislava 1980-1981*, núm. 14; COOPER, 1984, fig. 153, p. 173; *Tschechische Kunst 1985*, núm. 95; *Modern Treasures 1988*, núm. 40; LAMAC, 1988, núm. 258, p. 272.

35. LECTOR, 1913.

Firmado y fechado *Emil Filla 13* en el reverso.
Oleo sobre tela.
80,5 x 48,5 cms.
Núm. inv. O 8346.

Historia: Adquirido por la Galería en 1960.

36. BODEGÓN CON MAPA, 1914.

Firmado *Emil Filla* en el reverso. No fechado.
Oleo sobre tela.
51,5 x 46 cms.
Núm. inv. O 8555.

Historia: Sucesión del artista. Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: *Paris-Braque 1966*, núm. 21, s.r.; LAMAC, 1988, núm. 374, p. 357.

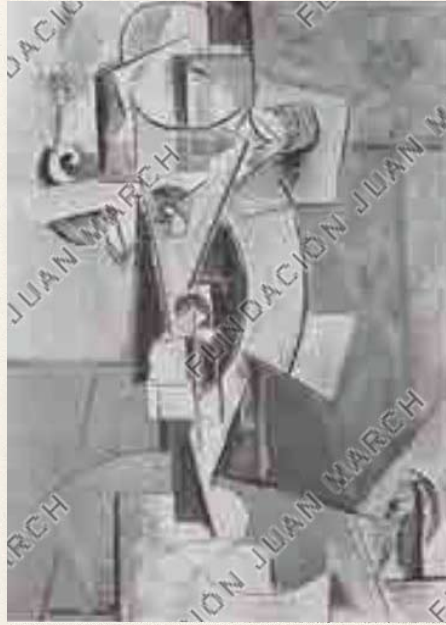


37. MUJER, 1914.

Firmado y fechado *Emil Filla 14* en la parte inferior izquierda.
Oleo sobre tela.
105,5 x 42,5 cms.
Núm. inv. O 3739.

Historia: Adquirido por la Galería en 1945.

Bibliografía: *Praha 1932*, núm. 64; *London 1967*, núm. 18; *Gent 1970*, núm. 12; *Praha 1973*, núm. 182; *Malmö 1982-1983*, núm. 55; *Tschechische Kunst 1985*, núm. 96; *LAMAC*, 1988, núm. 369, p. 354.



38. CABEZA DE HOMBRE CON SOMBRERO, 1916.

Firmado y fechado *Emil Filla 1916* en la parte superior derecha.
Oleo sobre tela.
71,5 x 51,5 cms.
Núm. inv. O 8557.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: COOPER, 1984, núm. 90, fig. 155, p. 174.



39. PECECITOS ROJOS JUNTO A LA VENTANA, 1918.

Firmado y fechado *Emil Filla 18* en el ángulo inferior derecho.
Oleo sobre tela.
69 x 54 cms.
Núm. inv. O 8558.

Historia: Sucesión del artista. Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 24, s.r.; *LAMAC*, 1988, núm. 381, p. 363.



40. BODEGÓN CON TABACO, c. 1913.

No firmado ni fechado.
Papel pegado, lápiz y acuarela sobre cartón.
26,7 X 36,8 cms.
Núm. inv. K. 34184.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

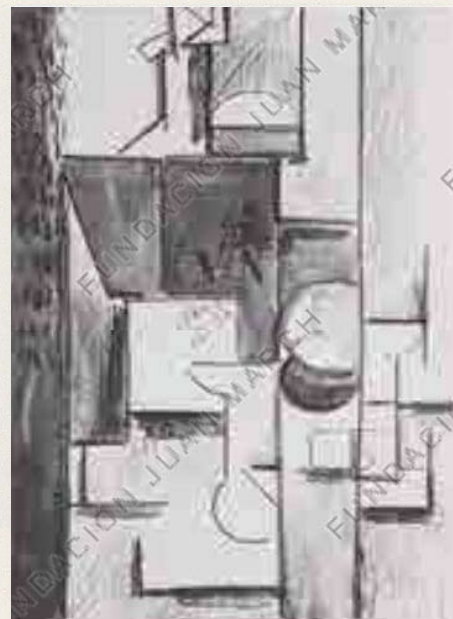
Bibliografía: LAMAČ, 1988, núm. 378, p. 361.



41. CABEZA, 1913.

Firmado y fechado *E. F. 13.* en la parte inferior derecha.
Lápiz sobre papel rayado.
10 x 7,9 cms.
Núm. inv. K. 34138.

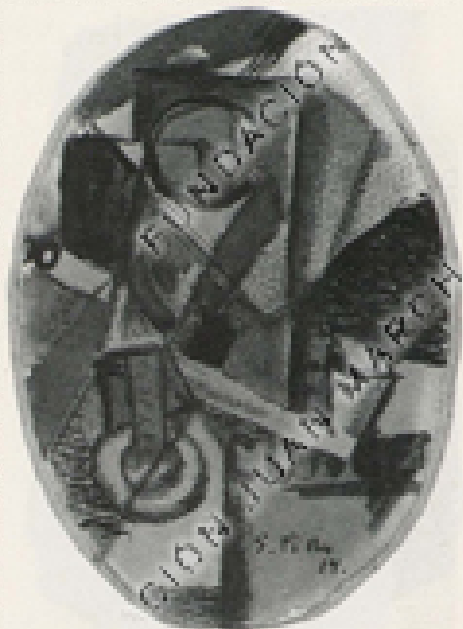
Historia: Adquirido por la Galería en 1961.



42. BODEGÓN, 1913-1914.

No firmado ni fechado.
Tiza negra y acuarela sobre cartón.
50,2 x 36,3 cms.
Núm. inv. K 34130.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.



43. BODEGÓN CON PIPA BLANCA, 1914.

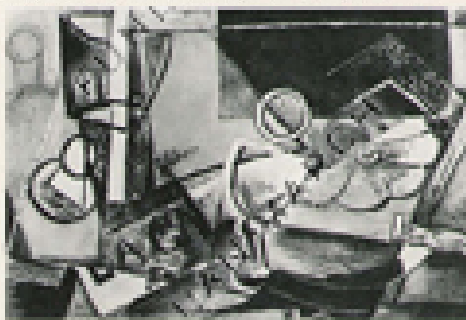
Firmado y fechado *Emil Filla/14* en la parte inferior derecha.

Acuarela sobre cartón.

10,1 x 7,2 cms.

Núm. inv. K 34175.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.



44. BODEGÓN CON GARRAFA Y COPA, d. 1914.

Firmado *Emil Filla* en el ángulo inferior derecho. No fechado.

Técnica mixta sobre cartón pegado.

18,7 x 26,9 cms.

Núm. inv. K 47120.

Historia: Adquirido por la Galería en 1976.

OTTO GUTFREUND

Nace el 3 de agosto de 1889 en Ovur Králové. Muere el 2 de junio de 1927 en Praga.

Este artista, escultor, dibujante y teórico del arte, comenzó a especializarse en la Escuela de Cerámica de Bechyne (1903-1906). Prosiguió los estudios en la Facultad de Arte de la Universidad de Praga (1906) y acabó los estudios en el taller de E. A. Bourdelle en París (la *Grand Chaumière*, 1909-1910). Cuando abandona París, de regreso a Praga, pasa por Inglaterra, Bélgica y Holanda, con el fin de conocer las colecciones de los grandes museos europeos. Una vez en Praga se convierte en miembro de la *Asociación de Artistas Plásticos*, grupo de orientación cubista, del cual llega a ser presidente. Con otros miembros de la *Asociación* expone en Praga, Munich, Berlín y Leipzig entre 1912 y 1914. La guerra interrumpe los proyectos de otras exposiciones en París y en Suiza, sorprendiendo a Gutfreund en París, donde trabajaba desde la primavera de 1914. En esta ciudad procura difundir la revista vanguardista de la *Asociación*, «*Mensual de Arte*» (1911-1914), cuya calidad tenía un nivel internacional. Durante los años 1914, 1915 y 1916 participa al lado de Francia contra las Potencias Centrales, pero fue recluido en un campo de concentración del sur de aquel país (1916-1918), a causa de sus protestas contra las condiciones imperantes en la legión extranjera. Vuelve a París al final de la guerra, donde permanece hasta 1920. De regreso a Checoslovaquia, entra a formar parte de la *Asociación Mánes*, con cuyos miembros expone tanto en su país como en el extranjero hasta su muerte. Continuaba activo en 1926, cuando fue nombrado profesor de la Facultad de Arte de la Universidad de Praga.

Gutfreund figura entre los representantes más importantes de la vanguardia checa del primer tercio del siglo XX. Su obra se divide en tres épocas. La primera comprende los años 1910-1919, sin duda bajo la influencia de Picasso y, especialmente, de su *Cabeza de mujer* (1909), y desde el inicial expresionismo, Gutfreund llega al cubismo. El cubismo se adapta bien a su carácter racional y le enriquece con aspectos emotivos y espirituales. Su escultura puede considerarse como la realización del cubismo más consecuente dentro del cubismo mundial. Las experiencias que vive en la guerra y el conocimiento del París de la postguerra llevan al autor a una nueva concepción de la forma: busca la metáfora poética de la realidad en los motivos sociales, en unas formas simplificadas de carácter recogido, espiritual. Mientras que, durante la época cubista, trabaja esencialmente con el ▶

yeso y reparte su atención entre los relieves y las esculturas libres, en la segunda fase, la de interés realista, trabaja con arcilla, bronce y piedra, y valora el colorido como un elemento expresivo. La extraordinaria actividad teórica del artista se acaba con varios ensayos escritos durante la post-guerra. El dibujo forma parte de la expresión creativa de Gutfreund, dedicándole toda su vida, buscando en él las respuestas a las mismas preguntas que se hacía en su actividad como escultor. Durante los años veinte recibió muchos encargos de carácter público que estaban en contradicción con su talento y con su tendencia natural. Hacia 1925 regresa a los principios cubistas y llega así a la tercera fase de su desarrollo: ahora tenderá a interesarse por las formas abstractas de la escultura. La muerte prematura interrumpe el camino esperanzador de su personalísima obra de investigador, en la cual su propia concepción de la forma es comparable a la expresión más destacada de la vanguardia mundial. Con la escultura de Jan Sturm, Otto Gutfreund, que logró una polaridad entre la razón y la sensibilidad, tiene un puesto entre los escultores modernos más importantes.

Bibliografía general: CISAŘOVSKÝ, 1962; COOPER, 1984; *Les cubistes* 1973; DAIX, 1982; DAVAL, 1973; FILLA, 1927-1928; HOFMANN, 1969; KOTALÍK, 1969; KRAMÁŘ, 1927-1928; LAMAČ, 1958; LAMAČ, 1988; LETTY, 1928; NIKODÉM, 1948; *Paris-Prague 1966*; PEČÍRKA, 1927; PEČÍRKA, 1948; PROCHÁRZA, 1965; ŠTECH, 1927-1928; *Tschechische Kunst* 1985; WITTLICH, 1962.



45. LADRILLEROS, 1911.

Firmado y fechado O. Gutfreund 1911 en la parte inferior derecha.
 Bronce.
 43,5 x 67,5 cms.
 Núm. inv. P. 5454.

Historia: El modelo original fue donado por los herederos de Otto Gutfreund a la Galería en 1962. El moldeado se realizó en 1967.

Bibliografía: LAMAČ, 1988, núm. 191, p. 227.



46. RETRATO DEL PADRE DEL ARTISTA, VI, 1911-1912.

No firmado ni fechado.
 Bronce.
 41 x 31 cms.
 Núm. inv. P. 5103.

Historia: El modelo original fue donado por los herederos de Otto Gutfreund a la Galería en 1962. El moldeado se realizó en 1964.

Bibliografía: LAMAČ, 1988, núm. 198, p. 231.



47. ANGUSTIA, 1911-1912.

Firmado *Gutfreund* en la parte posterior. No
 fechado.
 Bronce.
 148 cms.
 Núm. inv. P 4259.

Historia: Adquirido por la Galería en 1957.

Bibliografía: Praha 1912, núm. 24; Praha 1927,
 núm. 17; Praha 1930, núm. 57; Praha 1937,
 núm. 142; Praha 1947, núm. 103; Praha 1948,
 núm. 41; Praha 1958, núm. 5; Praha 1961,
 núm. 273; Praha 1965, núm. 9; Paris-Prague
 1966, núm. 35; Essen 1966, núm. 17; London
 1967, núm. 31; Paris 1968, núm. 14; Wien
 1969, núm. 6; Gent 1970, núm. 19; Berlin
 1970, núm. 25; Oslo 1971, núm. T 12; Stock-
 holm 1973, núm. 38; Paris 1975, núm. 298;
 Venezia 1980, núm. 2; Brno 1980-1981, núm.
 2; Praha 1982, núm. 29; Tschechische Kunst
 1985, núm. 103; LAMAC, 1988, núm. 195, p.
 229.



48. HAMLET, 1912.

No firmado ni fechado.
 Bronce.
 68 cms.
 Núm. inv. P. 5102.

Observaciones: Se lee la inscripción *Hamlet* en la
 parte posterior.

Historia: El modelo original fue donado por los
 herederos de Otto Gutfreund a la Galería en
 1962. El moldeado fue realizado en 1964.

Bibliografía: Praha 1914, núm. 40; Praha 1927,
 núm. 30; Praha 1930, núm. 58; Praha 1961,
 núm. 274; Praha 1965, núm. 16; Paris-Prague
 1966, núm. 36, s.r.; London 167, núm. 32;
 Wien 1969, núm. 12; Oslo 1971, núm. T13;
 Stockholm 1973, núm. 43; Les cubistes 1973,
 núm. 94; Cardiff 1983-1984, núm. 124; Tsche-
 chische Kunst 1985, núm. 104; LAMAC, 1988,
 núm. 206, p. 238.



49. CABEZA DE DON QUIJOTE, 1912.

Firmado *Gutfreund* en la parte inferior. No
 fechado.
 Bronce.
 38 cms.
 Núm. inv. P 1390.

Historia: Sucesión del artista. Adquirido por la
 Galería en 1928.

Bibliografía: Paris-Prague 1966, núm. 38, s.r.;
 LAMAC, 1988, núm. 209, p. 239.



50. CHELISTA, 1912-1913.

No firmado ni fechado.
 Bronce.
 47,5 cms.
 Núm. inv. P 3251

Historia: Sucesión del artista. Adquirido por la Galería en 1959.

Bibliografía: *Paris-Prague* 1966, núm. 44, s.r.; LAMAC, 1988, núm. 429, p. 400.



51. EL CONCIERTO, 1912-1913.

No firmado ni fechado.
 Bronce.
 44 x 68 cms.
 Núm. inv. P. 5108

Historia: El modelo original fue donado por los herederos de Otto Gutfreund a la Galería en 1962. El moldeado se realizó en 1964.

Bibliografía: *Paris-Prague* 1966, núm. 40, s.r.; LAMAC, 1988, núm. 201, p. 233.



52. CABEZA DE VIKI, 1912-1913.

No firmado ni fechado.
 Bronce.
 33 cm.
 Núm. inv. P 6808.

Historia: El modelo original fue comprado por la Galería en 1962. El moldeado fue realizado en 1979.

Bibliografía: *Praha* 1914, núm.42; *Praha* 1927, núm. 32; *Praha* 1948, núm. 61; *Praha* 1965, núm. 23; *Paris-Prague* 1966, núm. 39, s.r.; *London* 1967, núm. 35; *Paris* 1968, núm. 15; *Praha* 1968-1969, núm. 15; *Wien* 1969, núm. 14; *Berlin* 1970, núm. 31; *Sarajevo* 1971, núm. 8; *Stockholm* 1973, núm. 45; *Paris* 1975, núm. 299; *Tschechische Kunst* 1985, núm. 105; LAMAC, 1988, núm. 210, p. 240.



53. BUSTO CUBISTA, 1913-1914.

No firmado ni fechado.
Bronce.
63 cms.
Núm. inv. P 6807.

Historia: El modelo original fue adquirido por la Galería en 1965. El moldeado se realizó en 1979.

Bibliografía: DAVAL, 1973, p. 275; DAIX, 1982, p. 121; COOPER, 1984, núm. 141, fig. 301, p. 275; LAMAC, 1988, núm. 442, p. 408.



54. FIGURAS ABRAZÁNDOSE (AMANTES), 1913-1914.

No firmado ni fechado.
Bronce.
63 cms.
Núm. inv. P 4845.

Historia: El modelo original fue donado por los herederos de Otto Gutfreund a la Galería en 1962. El moldeado fue realizado en 1964.

Bibliografía: Paris-Prague 1966, núm. 43.



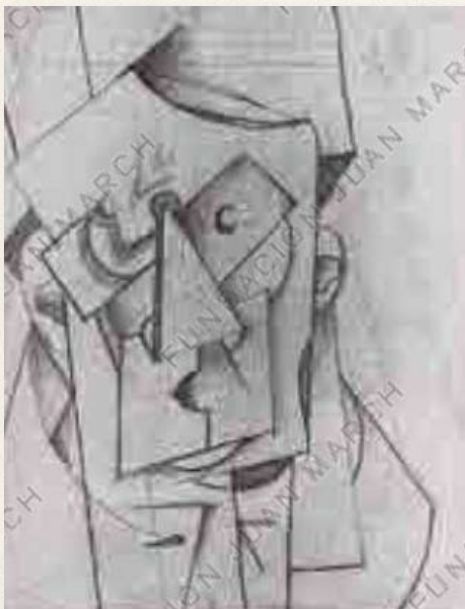
55. PIANISTA Y CHELISTA, 1912-1913.

No firmado ni fechado.
Pluma, pincel y tinta sobre papel.
30,6 x 44,5 cms.
Núm. inv. K 39191.

Observaciones: Sello núm. 1668 en el reverso.

Historia: Adquirido por la Galería en 1964.

Bibliografía: LAMAC, 1988, núm. 200, p. 233.

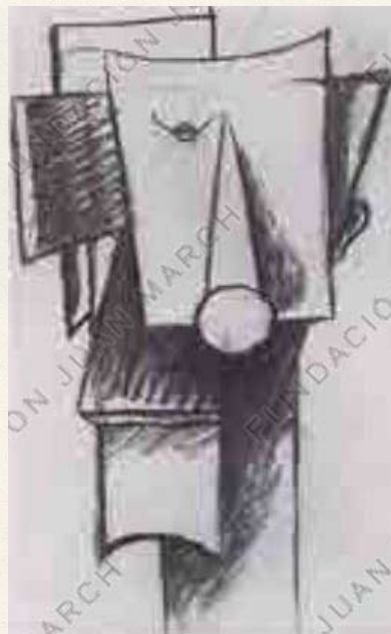


56. CABEZA (COMPOSICIÓN CUBISTA), 1912-1913.

No firmado ni fechado.
Lápiz sobre papel
28,6 x 22,6 cms.
Núm. inv. K 39192.

Observaciones: Sello núm. 406 en el reverso.

Historia: Adquirido por la Galería en 1964.



57. CABEZA CUBISTA, 1913.

No firmado ni fechado.
Tiza negra sobre papel ocre artesanal.
48 x 31 cms.
Núm. inv. K 39182.

Observaciones: Sello núm. 1660 en el reverso.

Historia: Adquirido por la Galería en 1964.

Bibliografía: COOPER, 1984, núm. 145, fig. 229, p. 275.

BOHUMIL KUBIŠTA

Nace el 21 de agosto de 1884.

Muere el 27 de noviembre de 1918 en Praga.

Durante 1903 y 1904 estudia en la Facultad de Arte de la Universidad de Praga y en la Academia (1904 y 1905), con el profesor V. Bukovac. En 1906-1907 fue alumno del *Reale Istituto delle Belle Arti* de Florencia.

En 1907, a su regreso de Florencia, Kubišta expone en la colectiva de los *Ocho*. Al principio recibe la influencia de Van Gogh, Cézanne y Gauguin. Además de un talento artístico extraordinario, posee amplios conocimientos científicos. Se interesa por los logros de la óptica y de la física de la visión, cuya aplicación a la pintura estudia. Dos viajes a París le influyen decisivamente (1909 y 1910). Reflexiona sobre la nueva pintura y los principios del arte moderno, especialmente sobre Cézanne. En aquella época escribe un estudio sobre Poussin y otro sobre Matisse. Durante su segunda estancia en París estudia detalladamente los principios del cubismo, sobre todo en la obra de Braque. En 1910 pinta las primeras obras cubistas. A partir de 1911 es miembro de la *Asociación Mánes* y durante 1911 y 1912 expone con éxito en *Neue Sezession* (Berlín). Aunque Kubišta fue uno de los representantes más importantes del cubismo checo, nunca formó parte de la *Asociación de Artistas Plásticos*.

Su difícil situación económica, que le acompañó toda su vida, le obligó en 1913 a entrar en el ejército austriaco y marchar a Pula (Yugoslavia). Su obra perdió intensidad.

Escritos: Émile Bernard. *VOLNÉ SMĚRY*, 1909.

Boronali a Topič. *Přehled*, 1911.

Korrespondence a úvahy. (Correspondencia y reflexiones).

Praha, 1960.

Prédpoklady slohu. (Las condiciones del estilo).

Praha, 1947.

Bibliografía general: ČEŘOVSKÝ, 1949; COOPER: 1984: *Les cubistes* 1973; DAIX, 1982; HLAVÁČEK, 1968b; KOVÁRNA, 1929; KUBIŠTA, 1941; KUBIŠTA, 1968; LAMAC, 1960; LAMAC, 1988; NEBESKÝ, 1921; NEŠLEHOVÁ, 1975; NEŠLEHOVÁ, 1984; NOVÁK, 1960; *Paris-Prague 1966*; *Tschechische Kunst* 1985.



58. BODEGÓN CON COCINA, 1910.

Firmado y fechado *KUBIŠTA B 1910* en el ángulo superior derecho.
 Oleo sobre tela.
 99 x 72 cms.
 Núm. inv. O 15951.

Historia: Adquirido por la Galería en 1986.

Bibliografía: LAMACĚ, 1988, núm. 157, p. 200.

59. PIERROT, 1911.

Firmado *B KUBIŠTA* en el ángulo superior derecho.
 Oleo sobre tela.
 100 x 68 cms.
 Núm. inv. O 8036.

Historia: Colección Kramář de Praga. Donado por Vincenc Kramář a la Galería en 1960.

Bibliografía: LAMACĚ, 1988, núm. 183, p. 220.

60. TEMA DE LA VIEJA PRAGA, 1911.

Firmado *Alt-Prager Motiv B. Kubišta* en el reverso. No fechado.
 Oleo sobre tela.
 98 x 84 cms.
 Núm. inv. O 8198.

Historia: Colección F. Cerovsky, Praga. Adquirido por la Galería en 1960.

Bibliografía: Brno 1922, núm. 32; Praha 1960, núm. 88; Paris-Prague 1966, núm. 84, s.r.; London 1967, núm. 65; Gent 1970, núm. 59; Oslo 1971, núm. 23; Praha 1973, núm. 444; Paris 1975, núm. 210; Venezia 1980, núm. 1; Bratislava 1980-1981, núm. 46; Firenze 1981, núm. 56; Malmö 1982-1983, núm. 132; Tschechische Kunst 1985, núm. 258; Modern Treasures 1988, núm. 42; LAMACĚ, 1988, núm. 188, p. 224.



61. RETRATO DEL PROFESOR POSEJPAL, 1911.

Firmado y fechado *B K UBIŠTA/1911* en el ángulo superior derecho.
 Oleo sobre tela.
 66 x 52 cms.
 Núm. inv. O 7847.

Historia: Adquirido por la Galería en 1959.

Bibliografía: DAIX, 1982, p. 120; COOPER, 1984, núm. 150, fig. 151, p. 172; LAMAC, 1988, núm. 189, p. 225.



62. SAN SEBASTIÁN, 1912.

Firmado y fechado *KUBIŠTA B./1912* en la parte superior derecha.
 Oleo sobre tela.
 98 x 74,5 cms.
 Núm. inv. O 3530.

Historia: Adquirido por la Galería en 1936.

Bibliografía: Paris-Prague 1966, núm. 86; *Modern Treasures* 1988, núm. 43; LAMAC, 1988, núm. 268, p. 276.



63. BODEGÓN CON CRÁNEO, 1912.

Firmado y fechado *B. KUBIŠTA 1912* en el ángulo superior derecho.
 Oleo sobre tela.
 82 x 67 cms.
 Núm. inv. O 12352.

Historia: Adquirido por la Galería en 1968.

Bibliografía: Brno 1922, núm. 39; Praha 1960, núm. 97; Brno 1960-1961, núm. 97; KOTALIK, 1970, p. 86; Praha 1973, núm. 447; Malmö 1982-1983, núm. 135; *Tschechische Kunst* 1985, núm. 259; *Modern Treasures* 1988, núm. 44; LAMAC, 1988, núm. 273, p. 279.



64. CABEZA DE HOMBRE (AUTORRETRATO), 1910.

No firmado. Fechado 19. 18./III 10 en la parte inferior derecha.
Lápiz, pincel y tinta china sobre papel.
31,6 x 24 cms.
Núm. inv. K 5%359.

Historia: Adquirido por la Galería en 1978.

Bibliografía: LAMAČ, 1988, núm. 156, p. 200.



65. ESTUDIO PARA «PRIMAVERA», 1911.

No firmado ni fechado.
Lápiz sobre papel.
34,4 x 34,5 cms.
Núm. inv. K 18 595.

Historia: Adquirido por la Galería en 1950.

Bibliografía: LAMAČ, 1988, núm. 138, p. 143.

ANTONÍN PROCHÁZKA

Nace el 5 de junio de 1882.
Muere el 9 de junio de 1945.

Entre los años 1902 y 1904 estudia en la Facultad de Arte de la Universidad de Praga, y en 1904-1905 en la Academia, con los profesores Bukovac y Schweiger.

En 1907 se inaugura la primera exposición de los Ocho, una de las agrupaciones más importantes de los comienzos del arte moderno checo. Procházka participa en ella.

Después de haber abandonado la Academia, realiza, junto con Filla, un viaje de estudios por Europa. Visitan Berlín, Holanda, Francia e Italia. A Procházka le interesa no sólo los orígenes del arte moderno, sino también el arte más antiguo, sobre todo Hals, Rembrandt y, de modo especial, El Greco.

Las primeras obras independientes de Procházka tienen relación directa con el expresionismo próximo a Munch, pero sin su acento desgarrador y dramático. La producción de Procházka es más bien la de un lírico de la experiencia sensual que la de un simbolista patético. Su obra se aproxima a la de los fauvistas franceses más que la de cualquier otro miembro de su generación. Ello pone claramente de manifiesto que el joven pintor se ha identificado con la estética del cubismo. A partir de 1910 pinta muchas obras que son testimonio de su profunda comprensión de los principios cubistas, así como de su libre tratamiento. El cubismo de Procházka se ve enriquecido por la admiración que siente por los viejos maestros.

Aunque a causa de los problemas económicos, Procházka se ve obligado a abandonar Praga, en 1911 se convierte en miembro de la Asociación de Artistas Plásticos y desarrolla su producción cubista. A partir de los años veinte desaparecen de su obra los elementos cubistas y entran en ella los rasgos primitivistas con una fuerte tendencia clasicista. Más adelante intenta revalorizar en su obra el legado de la antigüedad y del Renacimiento de una manera moderna.

Bibliografía general: COOPER, 1984; *Les cubistes* 1973; DAIX, 1982; HALASOVÁ 1949; KRAMÁŘ, 1982; KUTAL, 1959; *Paris-Prague* 1966; LAMAČ, 1988; PĚCÍRKA, 1945; SVRČER, 1932; SVRČER, 1939; *Tschechische Kunst* 1985.



66. MUCHACHA CON MELOCOTÓN, 1911.

Firmado *ANT. PROCHÁZKA* en el ángulo inferior derecho. No fechado.

Oleo sobre tela.

35 x 30 cms.

Núm. inv. O 3860.

Historia: Adquirido por la Galería en 1948.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 96; *Les cubistes 1973*, núm. 263; *COOPER, 1984*, núm. 293, fig. 154, p. 173; *LAMAC, 1988*, núm. 256, p. 271.



67. COMPOSICIÓN, 1912.

Firmado y fechado *Ant. Procházka/1912* en la parte inferior izquierda.

Oleo sobre tela.

112 x 64 cms.

Núm. inv. O 8345.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: *Paris-Prague 1966*, núm. 97, s.r.; *Modern Treasures 1988*, núm. 51, *LAMAC, 1988*, núm. 204, p. 236.



68. HAMLET, 1912.

Firmado *Ant. Procházka* en el ángulo inferior derecho. No fechado.

Oleo sobre tela.

80 x 49 cms.

Núm. inv. O 11394.

Historia: Adquirido por la Galería en 1966.

Bibliografía: *Brno 1958*, núm. 38; *Brno 1967*, núm. 9; *Gent 1970*, núm. 119; *Oslo 1971*, núm. 53; *Les cubistes 1973*, núm. 164; *Praha 1973*, núm. 619; *Roma 1973-1974*, núm. 84; *Moscú 1978*, núm. 13; *Venezia 1980*, núm. 1; *Bratislava 1980-1981*, núm. 67; *Tschechische Kunst 1985*, núm. 453; *Modern Treasures 1988*, núm. 52; *LAMAC, 1988* núm. 252, p. 268.



69. BUSTO DE MUCHACHA, 1915.

Firmado y fechado A. Procházka 915 en el ángulo inferior derecho.
Oleo sobre tela.
50 x 38 cms.
Núm. inv. O 11570.

Historia: Adquirido por la Galería en 1967.

Bibliografía: LAMACĀ, 1988, núm. 479, p. 392.



70. TRES FIGURAS, c. 1912.

Firmado Ant. Procházka en el ángulo inferior derecho. No fechado.
Lápiz sobre cartón.
40,4 x 27,1 cms.
Núm. inv. K 11515.

Historia: Adquirido por la Galería en 1948.



71. RETRATO, c. 1912.

Firmado Ant. Procházka en la parte inferior derecha. No fechado.
Lápiz y acuarela sobre cartón.
39,4 x 25,9 cms.
Núm. inv. K 40257.

Historia: Adquirido por la Galería en 1966.

VÁCLAV ŠPÁLA

Nace el 24 de mayo de 1885 en Zlunice.
Muere el 12 de mayo de 1946 en Praga.

Fue alumno entre 1902 y 1903 de la escuela privada de Ferdinand Engelmüller y, entre 1903 y 1909, estudió en la Academia de Praga con los profesores Bukovač y Thiele.

En la Academia, Špála conoce a la mayoría de los vanguardistas checos, pero se aparta de ella para buscar un camino artístico independiente. Pronto descubre la obra de Cézanne, entre la de otros representantes de la pintura moderna europea.

En 1903 se convierte en miembro de la *Asociación Mánes*, pero no permanece mucho tiempo en ella, ya que entra a formar parte de la *Asociación de Artistas Plásticos*, donde está un año. Luego se traslada a París. Allí se interesa especialmente por la creación de los fauvistas, que es donde encuentra más semejanzas con su estilo. A base de nuevas experiencias, Špála simplifica su concepto del ritmo entre las líneas y los espacios, predominantemente en rojo y azul. En 1913 obtiene una beca para trasladarse a Italia y será en esta época cuando su obra se aproximará más que nunca al cubo-expresionismo. Más tarde hará lo mismo respecto al cubismo analítico, cuyos principios le llevan a intensificar el color y el ritmo.

Su capacidad para percibir abiertamente y sin prejuicios las tendencias del arte contemporáneo llevó a Špála a un estilo personal, siempre marcado por la impronta del cubismo. Su trazo es siempre bien visible y, en cuanto a los colores, se limita voluntariamente al verde, el azul y el rojo.

Más adelante Špála se dedicó a la pintura paisajística.

Escritos: Jak to bylo (De la juventud). *VERAIKON* VII, 1921.

Václav Špála píše o sobě a o umění (Václav Špála escribe sobre sí mismo y sobre su arte). *ROZPRAZY ANEMTINA II*, 1926-1927, 14.

Bibliografía general: COOPER, 1984; DAIX, 1982; KODICEK, 1927; KOTALÍK, 1972; KREJČÍ, 1947; LAMAC, 1988; MATĚJČEK, 1935; *Paris-Prague 1966*; RACHLÍK, 1955; SPIELMANN, 1970; *Tschechische Kunst*, 1985.



72. BAÑO (TRES MUJERES JUNTO AL AGUA), 1913.

Firmado y fechado V Š 13 en el ángulo inferior izquierdo.
Oleo sobre tela.
61 x 50,5 cms.
Núm. inv. O 3755.

Historia: Adquirido por la Galería en 1946.

Bibliografía: LAMAC, 1988, núm. 476, p. 433.



73. TRES HILANDESAS, 1913.

Firmado y fechado V. Š/13 en la parte inferior izquierda.
Oleo sobre tela.
72 x 81,5 cms.
Núm. inv. O 9019.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: *Praha 1917*, núm. 64; *Amsterdam 1961*, núm. 15; *Gent 1970*, núm. 143; *Praha 1973*, núm. 876; *Bratislava 1980-1981*, núm. 91; *Venezia 1980*, núm. 2; *Firenze 1981*, núm. 62; *Malmö 1982-1983*, núm. 197; *Tschechische Kunst 1985*, núm. 499; *Modern Treasures 1988*, núm. 57; LAMAC 1988, núm. 276, p. 283.



74. CANCIÓN DEL CAMPO, 1914.

Firmado y fechado V. Šp. 14 y V. Špála 14 en la parte inferior izquierda.

Oleo sobre cartón.

50,5 x 62 cms.

Núm. inv. O 8105.

Historia: Adquirido por la Galería en 1960.

Bibliografía: Paris-Prague 1966, núm. 108, s.r.



75. BAÑO, 1915.

Firmado y fechado VŠ 15 en el ángulo inferior izquierdo.

Acuarela y lápiz sobre papel.

16,3 x 22,7 cms.

Núm. inv. K 34501.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

Bibliografía: LAMAČ, 1988, núm. 489, p. 442.



76. BAÑO, 1915.

Firmado y fechado V Špála 15 en el ángulo inferior derecho.

Acuarela sobre papel.

30,2 x 30,6 cms.

Núm. inv. K 34502.

Historia: Adquirido por la Galería en 1961.

B I B L I O G R A F Í A

Amsterdam 1961

Václav Špála, Stedelijk Museum, Amsterdam 1961.

BERKA, 1964

Č. BERKA. Krajina Českého středohoří. (Paisaje del macizo de Bohemia Central.). SNKKLHU Praha, 1964.

BERKA, 1968

Č. BERKA. Grafické dílo Emil Filla. (Obra gráfica de Emil Filla.) Odeon Praha, 1968.

Berlín 1970

Tschechische Skulptur des 20. Jahrhunderts. Von Myslbek bis zur Gegenwart, Berlin Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1970.

BOECK, 1958

Wilhelm BOECK. Picasso, con un estudio preliminar por Jaime Sabartés, Labor, Barcelona, 1958.

Bratislava 1980-1981

České maliřství 20. Století Národní Galerie v Praze, Slovenská národná galéria Nitra. (Pintura checa del s. XX de la Galería Nacional de Praga, de la galería eslovaca de Nitra.). Bratislava, 1980-1981.

Brno 1922

VII. výstava Bohumila Kubišty. (VII exposición Bohumil Kubišta) Uměleckoprůmyslové muzeum, KVV Aleš, Brno, 1922.

Brno 1958

Výstava Antonína Procházky a Linky Procházkové. (Exposición Antonín Prochazka.) Dům umění, Brno, 1958.

Brno 1960

Dílo Josef Čapek. (Obra de Josef Čapek.) Dům umění, Brno, 1960.

Brno 1960-1961

Bohumil Kubišta. Dům umění, Brno, 1960-1961.

Brno 1967

Antonín Procházka obrazy z let 1910. (Antonín Procházka pinturas del año 1910) Dům umění, Brno, 1967.

Brno 1980-1981

Otto Guntfreund. Moravská galerie, Brno, 1980-1981.

ČAPEK, 1924

Karel ČAPEK. Václav Špála, Josef Čapek. Aventinum Praha 1924.

Cardiff 1983-1984

Czech Sculpture 1867-1937. National Museum of Wales, Cardiff 1983-1984.

ČEŘOVSKÝ, 1949

Č. ČEŘOVSKÝ. Život a osobnost Bohumil Kubišty ve vzpomínkách současníků (Vida y personalidad de Bohumil Kubišta en las memorias de sus contemporáneos), Praha, 1949.

CISAŘOVSKÝ, 1962

J. CISAŘOVSKÝ. Otto Guntfreund, Praha, 1962.

COOPER, 1984

Douglas COOPER. La época cubista, Alianza Madrid, 1984, pp. 169-175 (cat. exp. de Los Angeles, Nueva York, The cubist epoch, 1970-1971).

Les cubistes 1973

Les cubistes. Catalogue établi par Gilberte Martin-Méry et Jacques Lassaigne, Bordeaux Galerie des Beaux-Arts 4 mai-1 septembre, Paris, Musée d'Art Moderne 26 septembre-10 novembre 1973.

DAIX, 1979

Pierre DAIX. El cubismo de Picasso. Catálogo razonado de la obra pintada 1907-1916 por Pierre Daix y Joan Rossetlet, Blume Barcelona, 1979.

DAIX, 1982

Pierre DAIX. Journal du cubisme, Skira Genève, 1982.

Daniel-Henry Kahnweiler, 1984

Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain. Paris Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne 22 novembre 1984-25 janvier 1985.

DAVAL, 1973

Jean-Luc DAVAL. Journal de l'art moderne 1864-1914, Skira Genève, 1973.

Les Demoiselles d'Avignon 1988

Les Demoiselles d'Avignon. Barcelona Museu Picasso, 11 maig-14 juliol 1988.

Donation Louise et Michel Leiris, 1984

Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris. Paris Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 22 novembre 1984-28 janvier 1985.

Essen 1966

Tschechoslowakische Plastik von 1900 bis zur Gegenwart, Folkwang Museum, Essen, 1966.

The essential cubism 1983

The essential cubism. Braque, Picasso & their friends 1907-1920. Douglas Cooper & Gary Tinterow. London Tate Gallery, 27 April-10 July 1983.

FIALA, 1961

Vlastimil FIALA. Picasso. El mago de la forma, Artia Praga, 1961.

FILLA, 1927-1928

E. FILLA. Příklad Otto Gutfreund. (Ejemplo de Otto Gutfreund.) VOLNÉ SMĚRY XXV, 1927-1928, pp. 198-202.

Firenze 1981

Da Monet a Picasso. Cento capolavori della Galleria Nazionale di Praga, Palazzo Pitti, Firenze, 1981.

FORMÁNEK, 1973

V. FORMÁNEK. Vincenc Beneš. Praha, 1973.

FRY, 1966

Edward FRY. Le cubisme. La Connaissance, Bruxelles, 1966.

GEELHAAR, 1970

Christian GEELHAAR. Pablo Picasso. Stilleben. Pains et compotier aux fruits sur une table. Metamorphosen einer Bilddec. PANTHEON XXVIII 2, Munchen, 1970.

Gent 1970

Die tschechische kunst des XX. Jahrhunderts, Gent Musée Rath, Zurich Kunsthaus, 1970.

Georges Braque 1986

Georges Braque, 1882-1963. Barcelona, Museu Picasso, 27 novembre 1986-25 enero, 1987.

GLEIZES, 1912

Albert GLEIZES Jean Metzinger. Du Cubisme, Eugène Figuière, Paris, 1912. Reprod. IN: VOLNÉ SMĚRY, 1913, pp. 279-292. UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK, 1913, p. 60.

Gottwaldov 1974

Josef Čapek a Václav Špála. Oblastní galerie výtvarného umění, Gottwaldov, 1974.

HALAS, 1938

F. HALAS, J. MAHEN. Malíři Antonín Procházka. (Pintura de Antonín Procházka.) Prostějov, 1938.

HALASOVÁ, 1949

L. HALASOVÁ. Antonín Procházka, Praha, 1949.

HLAVÁČEK, 1968a

L. HLAVÁČEK. Uměnovědná činnost Emil Filla. (La actividad como teórico del arte de Emil Filla.) ESTETIKA 3, 1982, pp. 143-170.

HLAVÁČEK, 1968b

L. HLAVÁČEK. Životní drama Bohumila Kubišty. (El drama vital de Bohumil Kubišta.) Praha, 1968.

HOFMANN, 1969

W. HOFMANN. Notizen zu Gutfreund. (Noticia de Gutfreund.) Vid: Wien, 1969.

ISARLOV, 1932

Georges ISARLOV. Georges Braque, 1906-1919, José Corti, Paris, 1932.

JIRŮK, 1968

VI., JIRŮK. Studie k holandskému období Emila Filla. (Estudios sobre el período holandés de Emil Filla.) UMĚNÍ 16, 1968, pp. 394-406.

JIRŮK, 1969

VI., JIRŮK. Fillova Cesta ke kubismu. (El camino de Filla hacia el cubismo.) UMĚNÍ 17, 1969, pp. 172-183.

KODÍČEK, 1927

J. KODÍČEK. Václav Špála. Praha, 1927.

KOTALÍK, 1959

Jiří KOTALÍK. Knižní obálky Josefa Čapka, in: Josef Čapek a kniha. (Cubiertas de libros de Josef Čapek IN: Josef Čapek, el libro.) Praha, 1959.

KOTALÍK, 1960

Jiří KOTALÍK. J. Dilo Josefa Čapka. (Obra de Josef Čapek.) Brno, 1960.

KOTALÍK, 1969

Jiří KOTALÍK. Otto Gutfreund. Wien, 1969. Op. cit HOFMANN, 1969.

KOTALÍK, 1970

Jiří KOTALÍK. Galería Nacional de Praga. Codex, Buenos Aires, 1970.

KOTALÍK, 1972

Jiří KOTALÍK. Václav Špála. Praha, 1972.

KOVÁRNA, 1929

F. KOVÁRNA. Příklad tvůrčí vůle. (El ejemplo de la voluntad creativa.) VOLNÉ SMĚRY 27, 1929, p. 247.

KRAMÁŘ, 1913

Vincenc KRAMÁŘ. Kapitola o ismech. (Capítulo sobre los «ismos».) UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK, 1913, pp. 115-130.

KRAMÁŘ, 1921

Vincenc KRAMÁŘ. Kubismus. (Cubismo.) Brno, 1921.

KRAMÁŘ, 1927-1928

Vincenc KRAMÁŘ. Člověk a umělec a jeho poslední velké dílo. (El hombre y el artista y su última gran obra.) VOLNÉ SMĚRY XXV, 1927-1928, pp. 164-169.

KRAMÁŘ, 1928-1929

Vincenc KRAMÁŘ. Kubismus. (Cubismo.) VOLNÉ SMĚRY, 1928-1929, p. 171.

KRAMÁŘ, 1930-1931

Vincenc KRAMÁŘ. Abstraktnost a věcnost současného umění. (La abstracción y la concreción en el arte contemporáneo.) VOLNÉ SMĚRY, 1930-1931.

KRAMÁŘ, 1932

Vincenc KRAMÁŘ. Zátíší v novodobém umění. (La naturaleza muerta en el arte actual.) Brno, 1932.

KRAMÁŘ, 1932a

Vincenc KRAMÁŘ. Umění Emilla Filly a Antonina Procházky. (El arte de Emil Filla y Antonín Procházka.) Opava, 1932.

KRAMÁŘ, 1932b

Vincenc KRAMÁŘ. Vid: *Praha*, 1932.

KRAMÁŘ, 1934

Vincenc KRAMÁŘ. Antonín Procházka, Mánes, Praha, 1934.

KRAMÁŘ, 1937

Vincenc KRAMÁŘ. Španělsko a kubismus. (España y el cubismo.) Sborník Španělsku, Praha, 1937.

KRAMÁŘ, 1958

Vincenc KRAMÁŘ. Otázky moderního umění. (Cuestiones de arte moderno.) NČSVU, Praha, 1958.

KRAMÁŘ, 1982

Vincenc KRAMÁŘ. Umění Emila Filly a Antonín Procházka. (El arte de Emil Filla y Antonín Procházka.) Opava, 1982.

KRAMÁŘ, 1983

Vincenc KRAMÁŘ. O'obrazek a galeriích. (Los cuadros y las galerías, obras escogidas de V. Kramář. Prefacio de Josef Krásna), Praha, 1983.

KREJČÍ, 1947

J. KREJČÍ. Václav Špála. Praha, 1947.

KUBIŠTA, 1940

F. KUBIŠTA. Bohumil Kubišta. Praha, 1940.

KUBIŠTA, 1941

F. KUBIŠTA. Bohumil Kubišta. Praha, 1941.

KUBIŠTA, 1968

F. KUBIŠTA. K otázkám teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty. (Sobre las cuestiones de los estudios teóricos y literarios de Bohumil Kubišta.) Sborník prací PFUJEP, Brno, 1968.

KUTAL, 1959

A. KUTAL. Antonín Procházka. Praha, 1959.

LAMAČ, 1958

M. LAMAČ. Otto Gutfreund, der früheste kubistische Bildhauer Europas, ALTE UND MODERNE KUNST 3, 1958, pp. 19-21.

LAMAČ, 1960

M. LAMAČ. Úsilí o syntézu v díle Bohumila Kubišty. (Esfuerzo para una síntesis de la obra de Bohumil Kubišta.) UMĚNÍ 8, 1960, p. 35.

LAMAČ, 1961

M. LAMAČ. Josef Čapek. VÝTVARNÉ UMĚNÍ 11, 1961, pp. 24-31.

LAMAČ, 1988

M. LAMAČ. Osmá a Skupina výtvarných umělců: 1907-1917. (El grupo de los «ocho» y el grupo de los artistas plásticos) Odeon, Praha, 1988.

LETTY, 1928

J. LETTY. Un grand disparu: le sculpteur Gutfreund, LA REVUE FRANÇAISE DE PRAGUE 36, 1928, p. 5-84.

London 1967

Cubisme à Prague et la collection Kramar. London Tate Gallery, september-october 1967. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, novembre-décembre 1967. Rotterdam Boymans van Beuningen Museum, 1968.

Malmö 1982-1983

Filla, Gutfreund, Kupka-Tjeckist Kubism, 1907-1927. Konsthall Malmö, 1982-1983.

MATĚJČEK, 1935

A. MATĚJČEK. Václav Špála. Praha, 1935.

MATĚJČEK, 1938

A. MATĚJČEK. Emil Filla, Prameny. Melantrich, Praha, 1938.

Modern Treasures 1988

Modern Treasures from the National Gallery in Prague. New York, The Solomon Guggenheim Museum junio 3-septiembre 11, 1988. Prague, National Gallery, 1988.

Moscu 1978

České a evropské umění ze sbírek Národní galerie v Praze. (El arte checo y europeo en las colecciones de la Galería Nacional de Praga.) Muzeum A. S. Puškina, Moscu, 1978.

NEBESKÝ, 1921

V. NEBESKÝ. Und weitere, Bohumil Kubišta, MUSAION II, Praha, 1921.

München 1913

Ausstellung Pablo Picasso, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München, 1913.

NEŠLEHOVÁ, 1975

M. NEŠLEHOVÁ. K. vrocholnému dílu Bohumil Kubišty. (Sobre las obras maestras de Bohumil Kubišta.) UMĚNÍ XXIII, 1975, pp. 325-345.

NEŠLEHOVÁ, 1984

M. NEŠLEHOVÁ. Bohumil Kubišta. Praha, 1984.

NIKODÉM, 1948

V. NIKODÉM. Vid: Praha, 1948.

NOVÁK, 1960

L. NOVÁK. Zákonitosti a etika díla Bohumila Kubišty. (Leyes y ética de la obra de Bohumil Kubišta.) VÝTVARNÉ UMĚNÍ 10, 1960, pp. 453-461.

Oslo 1971

Edvard Munch of den tjeckiste Kunst. Munch Museet Oslo, 1971.

PALAU, 1975

Josep PALAU i FABRE. Picasso a Catalunya, Poligrafia Barcelona, 1975.

Paris 1968

Sculpture Tchecoslovaque de Mysibek à nos jours, Musée Rodin, Paris, 1968.

Paris 1975

Dix Siècles d'Art Tchèque et Slovaque. Grand Palais, Paris, 1975.

Paris-Prague 1966

Paris-Prague. Les Braque et Picasso de Prague et leurs contemporains Tchèques. Paris. Musée National d'Art Moderne, del 17 marzo al 17 abril, 1966.

PEČÍRKA, 1927

J. PEČÍRKA. Vid: Praha, 1927.

PEČÍRKA, 1945

J. PEČÍRKA. Antonín Procházka. Olomouc, 1945.

PEČÍRKA, 1948

J. PEČÍRKA. Otto Gutfreund, Prameny. Vol. 62, Praha, 1948.

PEČÍRKA, 1961

J. PEČÍRKA. J. Čapek. Praha, 1961.

PETROVA, 1962

Eva PETROVA. Vincenc Kramář. VÝTVARNÉ UMĚNÍ XII, 1962, pp. 306-314.

Picasso 1981

Picasso 1881-1973. Exposición Antològica. Madrid. Museo Español de Arte Contemporáneo, noviembre-diciembre 1981. Barcelona Museu Picasso enero-febrero, 1982.

Praha 1912

II. Výstava SVU Mánes (II exposició SVU.). Obecní dům, Praha 1912.

Praha 1913

Skupina Výtvarných Umělcu. III výstava. (SVU III exposición). Obecní Dům Mesta Prahy. Praha, 1913.

Praha 1914

IV. Výstava SVU Mánes (IV exposició SVU.) Obecní dům, Praha, 1914.

Praha 1917

Václav Špála. Rubešova Galerie, Praha, 1914.

Praha 1927

CXXXI výstava SVU Mánes. Posmrtná výstava sochařského díla Otty Gutfreund. (CXXXI exposición SVU, Mánes, exposición póstuma de la obra escultórica de Otto Gutfreund.) Praha, 1927.

Praha 1930

153. výstava SVU Mánes, Sto let českého umění 1830-1930. (153 exposición SVU Mánes, cien años de arte checo 1830-1930.) Praha, 1930.

Praha 1932

Jubilejní výstava díla Emila Filly. (Exposición homenaje a la obra de Emil Filla.) Praha, 1932.

Praha 1937

50 let Mánes, SVU. (50 años de Mánes, SVU.Mánes.) Praha, 1937.

Praha 1946

Dílo Josefa Čapka. (Obra de Josep Čapek.) Umělecká Beseda, Praha, 1946.

Praha 1947

Sbírká moderního umění, Národní galerie. (Colección de Arte Moderno, Galería Nacional.) Praha, 1937.

Praha 1948

Souborná výstava sochařského díla Oty Gutfreunda, SVU Mánes. (Exposición del arte escultórico de Otto Gutfreund.) Praha, 1948.

Praha 1958

Otto Gutfreunda-Kresby a drobné plastiky. (Otto Gutfreund, dibujos y pequeñas esculturas.) Umělecká Beseda, Praha, 1958.

Praha 1960

Bohumil Kubišta, Mánes, Praha, 1960.

Praha 1961

Národní Galerie-sbírka českého sochařství. (Galería Nacional-Colección de escultura checa.) Praha, 1961.

Praha 1965

Otto Gutfreund. Národní galerie-Belveder, Praha, 1965.

Praha 1966

Sammlung Französischen Kunst. Sternberk-Palais am Hradshin. National Galerie en Praga. Enero, 1966.

Praha 1968-1969

České sochařství 19. a 20. století. (Escultura checa del 19. al 20.) Národní galerie-Belveder, Praha, 1968-1969.

Praha 1973

České malířství 20. století ve sbírkách Národní galerie II díl/Generece Osmy. (Pintura checa del s. XX en las colecciones de la Galería Nacional. Vol. II/Generación de los «Ocho».) Tvrdšíjnych, Umělecká Beseda, Národní galerie, Praha, 1973.

Praha 1982

E. Munch a české umění. (E. Munch y el arte checo.) Národní galerie-Belveder, Praha, 1982.

PROCHÁZKA, 1965

V. PROCHÁZKA. P. Hartmann. Vid: Praha, 1965.

RACHLÍK, 1955

F. RACHLÍK. Národní umělec Václav Špála. (Václav Špála, artista nacional.) Praha, 1955.

Roma 1973-1974

Il cubismo. Galerie Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1973-1974.

RUBIN, 1980

William RUBIN. Pablo Picasso: a retrospective. The Museum of Modern Art. of New York, 1980.

RUBIN, 1989

William RUBIN. Picasso and Braque: pioneering cubism, The Museum of Modern Art of New York, 1989.

Sarajevo 1971

Česka skulptura XX vijeka. Umjetnicka galerija, Sarajevo, 1971.

SCHÜRER, 1979

O. SCHÜRER. Josef Čapek. VERAIKON 10, 1924, pp. 85-91.

SLAVIK, 1964

J. SLAVIK. K. posledním dílům Josefa Čapka. (Sobre las últimas obras de Josef Čapek.) UMĚNÍ 12, 1964, pp. 254-281.

SLAVIK, 1979

J. SLAVIK. Jiří Kotalík, Jiří Opelík, Katalog výstava Josefa Čapka. (Catálogo de la exposición de Josef Čapek.) Praha, 1979.

SPIELMANN, 1970

P. SPIELMANN. Václav Špála. Praha, 1970.

SPIES, 1989

Werner SPIES. La escultura de Picasso. Catálogo de la escultura elaborado en colaboración con Christine Piot. Polígrafa Barcelona, 1989.

ŠTECH, 1927-1928

V. V. ŠTECH. Léta s Gutfreudem. (Los años con Gutfreund.) VOLNÉ SMĚRY XXV, 1927-1928, pp. 188-189.

ŠTECH, 1967

V. V. ŠTECH. Lvboš Hlaváčěk. Vincenc Beneš. Praha, 1967.

Stockholm 1973

Tjeckist avantgarde, 1900-1939, Kunstmuseum Stockholm, Lijevatchs Konsthall Goteborg, 1973.

STEPANEK, 1989

Pavel STEPANEK. Pablo Picasso en Checoslovaquia. GOYA, 211-212, 1989, pp. 92-97.

SVRČEK, 1932

J. B. SVRČEK. Antonín Procházka. Rozpravy Aventina, 1932.

SVRČEK, 1939

J. B. SVRČEK. Antonín Procházka. Praha, 1939.

Tschechische Kunst 1978

Tschechische Kunst, 1878-1914. Auf dem Weg in die Moderne. Mathildenhöhe Darmstadt 18. 11 1984 bis 3.2. 1985 geöffnet täglich 10-18 Uhr mittwochs auch bis 21 Uhr (prólogo Jiri Kotalik).

Venezia 1980

Kupka, Gutfreund and Company, Biennale Venezia, 1980.

Wien, 1969

Otto Gutfreund, Museum des 20. Jahrhunderts Wien, 1969.

WITTLICH, 1962

P. WITTLICH. O. Tvůrci českého moderního sochařství.
(Sobre el creador de la escultura checa moderna.) DĚJINY
A SOUČASNOST IV, 1962, pp. 20-27.

WORMS-LAUDE, 1982

Nicole WORMS de Romilly, Jean Laude. Braque, le cubisme fin 1907-1914. Maeght, Paris, 1982.

ZEMINA, 1970

J. ZEMINA. Emil Filla. Obelisk, Praha, 1970.

ZERVOS, 1932-1978

Christian ZERVOS. Pablo Picasso. 33 vols. Cahiers d'Art Paris, 1932-1978.

Vol. 2: Oeuvres de 1906 à 1912, ed. 1942.

Vol. 2** : Oeuvres de 1912 à 1917, ed. 1942.

Vol. 26: Supplément aux années 1907-1919, ed. 1973.

Vol. 29: Supplément aux années 1914-1919, ed. 1975.

ZRZAVÝ, 1933

J. ZRZAVÝ. Umění Josefa Čapka. (El arte de Josef Čapek.) ŽIVOT 12, 1933-1934, pp. 59-66.

Arte Español Contemporáneo, 1973-74
(Agotado).

Oskar Kokoschka, 1975,
con textos del Dr. Heinz Spielmann (Agotado).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pablo Picasso, 1977,
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 (Agotado).

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

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977-1978 (Agotado).**

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

Arte Español Contemporáneo, 1978 (Agotado)

Bauhaus, 1978,
Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).

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

De Kooning, 1978,
con textos de Diane Waldman.

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

**Maestros del siglo XX.
Naturaleza muerta, 1979,**
con textos de Reinhold Hohl. (Agotado).

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

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

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

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

Julio González, 1980,
con textos de Germain Viatte (Agotado).

Robert Motherwell, 1980,
con textos de Barbaralee Diamonstein (Agotado).

Henri Matisse, 1980,
con textos del propio artista (Agotado)..

Arte Español Contemporáneo, 1980-81,
en la Colección de la Fundación Juan March
(Agotado).

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

Minimal Art, 1981,
con textos de Phyllis Tuchman (Agotado).

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

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

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

Piet Mondrian, 1982,
con textos del propio artista (Agotado).

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

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

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

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

Roy Lichtenstein, 1983,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart (Agotado).

Cartier Bresson, 1983,
con textos de Yves Bonnefoy (Agotado).

Fernand Léger, 1983,
con textos de Antonio Bonet Correa (Agotado).

Arte Abstracto Español, 1983,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego (Agotado).

Pierre Bonnard, 1983,
con textos de Angel González García (Agotado).

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(Agotado).

**El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984,**
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.
(Agotado).

Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller.
(Agotado).

Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.

Julia Margaret Cameron, 1984,
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (Agotado).

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway (Agotado).

Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss (Agotado).

Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,
Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).

Arte Español Contemporáneo, 1985
en la colección de la Fundación Juan March,
(Agotado).

Estructuras repetitivas, 1985-86.
con textos de Simón Marchán Fiz (Agotado).

Max Ernst, 1986,
con textos de Werner Spies (Agotado).

Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,
Catálogo de Goethe-Institut (Agotado).

Arte Español en Nueva York, 1986,
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet (Agotado).

**Obras maestras del Museo de Wuppertal,
De Marées a Picasso, 1986-87,**
con textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Watchmann (Agotado).

Ben Nicholson, 1987,
con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson
(Agotado).

Irving Penn, 1987.
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (Agotado).

Mark Rothko, 1987,
con textos de Michael Compton. (Agotado).

El Paso después de El Paso, 1988,
con textos de Juan Manuel Bonet (Agotado).

**Zero, un movimiento europeo,
Colección Lenz Schönberg, 1988,**
con textos de Dieter Honisch y Hannah
Weitemeier.

Colección Leo Castelli, 1988,
con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman,
Gabriele Henkel, Jim Palette, Barbara Rose.

René Magritte, 1989,
con textos de Camille Goemans, el propio
Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por
Catherine de Croës y François Daulte (Agotado).

Edward Hopper, 1989,
con textos de Gail Levin.

Odilon Redon. Colección Ian Woodner, 1990,
con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.

