

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

CUIXART: LOS AÑOS CRUCIALES (1955-1966)

2020

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



FUNDACION JUAN MARCH

CUIXART

LOS AÑOS CRUCIALES
(1955-1966)





CUIXART

LOS AÑOS CRUCIALES
(1955-1966)

Fundación Juan March

CUIXART:
LOS AÑOS CRUCIALES
(1955-1966)

Raquel Medina de Vargas (ed.)

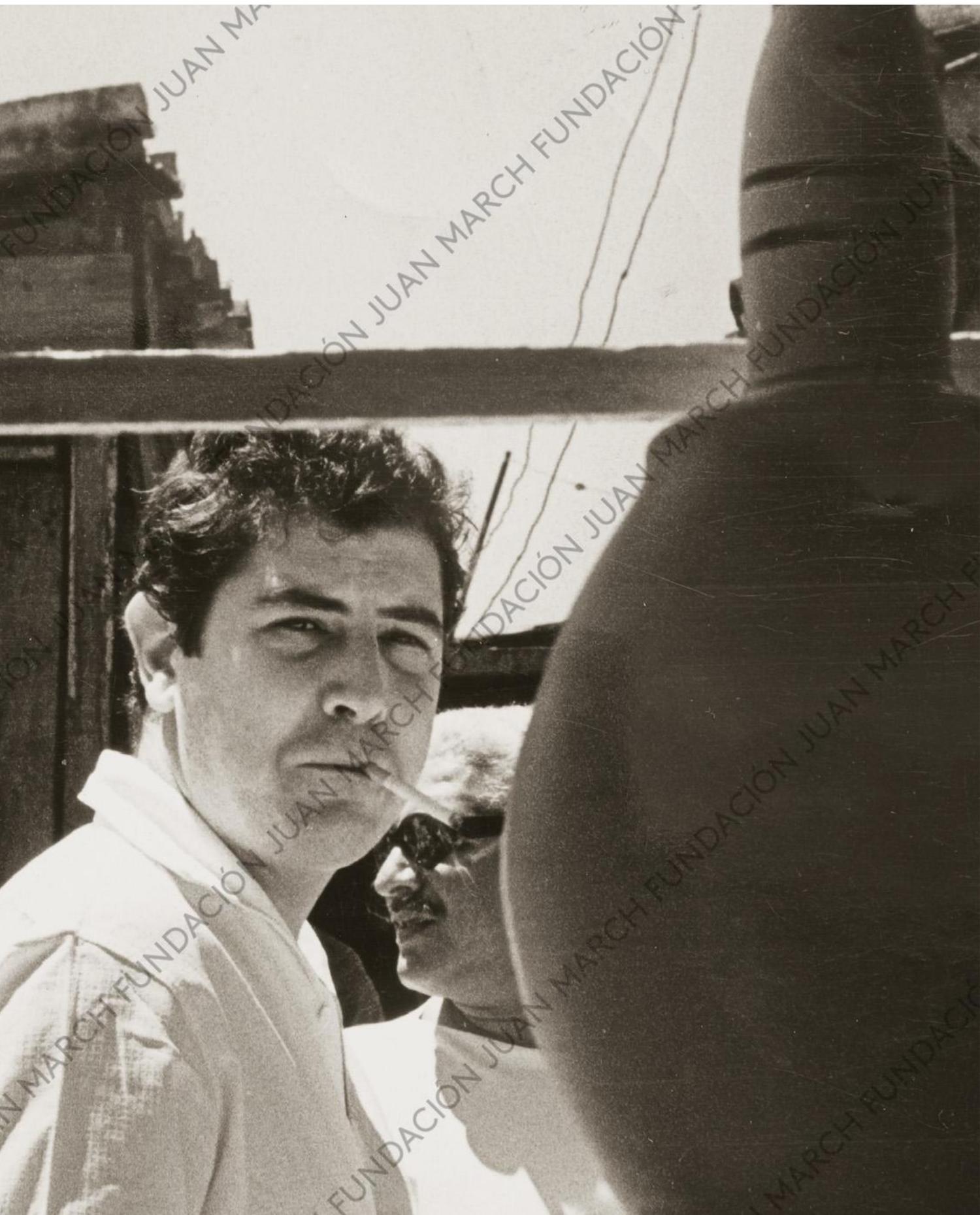
Con ensayos de
Raquel Medina de Vargas
Arnau Puig
Lourdes Cirlot

Hay una crisis en cada minuto de tu existencia. Te agradan las cosas y te desagradan simultáneamente; las quieres y las detestas al tiempo. Pero la contradicción no solo rige los cambios sino también las búsquedas [...].

Modest Cuixart en Paloma Chamorro,
Conversaciones con Cuixart, 1975



Fundación Juan March



Fundación Juan March

ÍNDICE

Imagen pp. 4 y 5:
Modest Cuixart y Mariona Goday
con Dorival Caymmi en Salvador
de Bahía, Brasil, 1960
Foto: Odorico Tavares

LOS ENSAYOS

- 12 CUIXART: LOS AÑOS CRUCIALES (1955-1966). ANTECEDENTES Y DERIVACIONES
Raquel Medina de Vargas
ORIGEN Y ANTECEDENTES: DAU AL SET
Dau al Set: génesis de una trayectoria (1945-1955)
El sustrato surrealista
El signo: aparición y permanencia
- 22 METAFÍSICA DE LA MATERIA (1955-1962)
Proceso experimental
Lyon-París
Informalismo / Transinformalismo
Ruptura con el informalismo: nuevas inquietudes expresivas
El objeto y su relevancia
- 36 MORFOLOGÍAS DE LO HUMANO (1963-1966)
Nens sense nom [niños sin nombre]: catarsis y liberación
Neofiguración transgresora
La obra sobre papel
- 48 EVOLUCIÓN POSTERIOR
Delirios y espectros (años 70)
Hedonismo y decadencia (años 80)
Introspección en la naturaleza. Mito y geometría (años 90 y última etapa)
- 56 CLAVES DE INTERPRETACIÓN
La contradicción como motor evolutivo
Pintura y conocimiento
- 64 CUIXART: DE LA ABSTRACCIÓN A LA REVULSIÓN
Arnau Puig
- 72 CUIXART A TRAVÉS DE LA MIRADA DE JUAN EDUARDO CIRLOT
Lourdes Cirlot

LA EXPOSICIÓN

- 80 LA OBRA PLÁSTICA
- 154 LOS DOCUMENTOS
-
- 192 CRONOLOGÍA
- 204 ANTOLOGÍA DE TEXTOS
- 212 OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES INSTITUCIONALES
- 214 BIBLIOGRAFÍA
-
- 226 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
- 234 CRÉDITOS

SOBRE ESTA EXPOSICIÓN

Esta exposición que la Fundación Juan March presenta en el Museu Fundación Juan March de Palma y, posteriormente, en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, ofrece una nueva mirada sobre la obra de Modest Cuixart (Barcelona, 1925 - Palamós, Gerona, 2007). Hombre de una amplísima cultura humanista, Cuixart abandonó sus estudios de medicina para dedicarse durante el resto de su vida a la pintura desde el rigor científico, pero también desde una inquietud y una rebeldía constantes respecto a sus propios hallazgos.

Dada la magnitud de su producción, se ha optado por acotar un periodo, crucial en su trayectoria, de aproximadamente una década. A través de las 70 obras seleccionadas y una abundante documentación relacionada (catálogos y carteles de exposición, cartas manuscritas, entrevistas y reseñas periodísticas o fotografías de época), procedentes de los más destacados museos y colecciones, entre ellas la de la propia Fundación Juan March, así como de los textos y la documentación del catálogo, la propuesta tiene como objetivo recuperar el mejor Cuixart a partir del análisis más riguroso, pero a la vez más sugestivo y didáctico. El periodo elegido se inicia en las postrimerías del movimiento (y también revista) de vanguardia Dau al Set, cuyo surrealismo mágico para Cuixart implica el abandono de interesantes experimentaciones matéricas previas. Más tarde, a partir de 1955, el artista manifestará de nuevo una potente apuesta por la materia y por la incorporación de diversos materiales u objetos.

Gracias a una beca concedida a Dau al Set por el Instituto Francés —compartida con su primo Antoni Tàpies—, Cuixart viaja a París en 1950. Meses más tarde se traslada a Lyon, donde el contacto con la activa vida cultural de la ciudad impulsa una intensa fase experimental que lo conduce a profundizar en las capacidades expresivas de la materia. Viaja continuamente y, además de en Lyon y París, expone en ciudades de toda Europa, Estados Unidos y Argentina. Empieza a ser solicitado por galerías, museos y bienales de todo el mundo. A partir de 1958 las experimentaciones de Cuixart se dirigen hacia la sublimación de la materia y cristalizan en su característico *dripping* de irisaciones metálicas —doradas, plateadas y cobrizas— sobre fondos generalmente oscuros, procedimiento que evolucionará desde la maraña inicial a una forma de espacialismo. Se trata de un nuevo

lenguaje de ecos cósmicos que ejecuta en enormes formatos y que lo hace merecedor de numerosas distinciones y lo eleva a la cima del éxito y el reconocimiento internacional. Pero pronto Cuixart, un espíritu libre poco dado a estancarse en el éxito, considera que el informalismo ya ha derivado en vacía y monótona reiteración, por lo que afloran otras inquietudes en su obra. La representación de lo humano pasará a adueñarse de su obra, abriendo un largo paréntesis en el que su preocupación por la metafísica del cosmos y de la materia es progresivamente sustituida por esa intensa irrupción de lo existencial. En 1963-1964, adelantándose a las corrientes internacionales de la nueva figuración, empieza un singular ciclo en el que, de manera insólita, lo matérico y lo textural se hibridan con un grafismo mágico y signico, en cuyos contenidos predomina lo orgánico, lo erótico y lo siniestro.

La profunda capacidad poética y simbólica de su espléndida y poco conocida obra sobre papel, unida a la expresividad surreal de sus objetos manipulados —configuraciones tridimensionales y *assemblages*—, complementan el itinerario de la exposición y la aproximación al trabajo del artista. La muestra incluye abundante documentación y la proyección del cortometraje de Jean-André Fieschi, que muestra al artista en pleno proceso de realización de sus impactantes cuadros con muñecas laceradas, y lo presenta como un paradigmático creador de vanguardia.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a la familia de Modest Cuixart, por su inestimable colaboración en este proyecto, que ha sido posible gracias al préstamo de obras esenciales de la propia familia, coleccionistas particulares y muy destacadas instituciones. Fundamental ha sido, también, el asesoramiento y conocimiento de la obra de Modest Cuixart de la comisaria invitada de la exposición, Raquel Medina de Vargas, con quien hemos trabajado estrechamente en este proyecto, y también las sustanciales aportaciones de los textos de Arnau Puig y Lourdes Cirlot. A todos ellos, gracias.

Fundación Juan March,
Palma y Cuenca
Febrero de 2020



LOS ENSAYOS

Antecedentes y derivaciones

Origen y antecedentes: Dau al Set (1945-1955)

Metafísica de la materia (1955-1962)

Morfologías de lo humano (1963-1966)

Evolución posterior

Claves de interpretación

Raquel Medina de Vargas

Cuixart: de la abstracción a la revulsión

Arnau Puig

Cuixart a través de la mirada de Juan Eduardo Cirlot

Lourdes Cirlot

Cuixart: los años cruciales (1955-1966). Antecedentes y derivaciones

ORIGEN Y ANTECEDENTES: DAU AL SET (1945-1955)

Origen y antecedentes: Dau al Set (1945-1955) - Raquel Medina de Vargas

Composició, 1952-53. Acuarela y gouache, 61 x 43,5 cm. MACBA



En algunos casos se desconoce la localización actual de las obras que ilustran el texto del catálogo.

Cuixart vivió su infancia en un entorno familiar liberal y progresista —claramente favorable al desarrollo de su futura vocación— en el que la cultura era algo consustancial. Acudían habitualmente a conciertos o exposiciones y celebraban tertulias artísticas y musicales¹ en su propia casa, donde también solían practicar aficiones familiares como el teatro o la magia mientras la madre tocaba el piano. Todo ello imbuido de un talante de sencillez (sus tíos ejercían vocacionalmente la medicina y la farmacia en los barrios más populares de Barcelona) que comportaba un tipo de relaciones sociales abiertas a todo tipo de gente sin importar su estatus. Este rasgo marcó el carácter de Modest, unido también a un sentido de la racionalidad —lógico en una familia de médicos y farmacéuticos— y del rigor en el trabajo, posiblemente asimilado en el Colegio Alemán de Barcelona, donde estudió hasta que fue clausurado por la guerra.

La situación económica familiar acusó gravemente la muerte del padre, acaecida cuando Modest tenía solo catorce años. Para mantener a sus cuatro hijos —Modest y sus tres hermanas— en plena posguerra, la madre, aficionada al dibujo y la acuarela, confeccionaba sombreros de fantasía para una casa de modas italiana. A pesar de las circunstancias, vio con buenos ojos la inclinación de Modest por la pintura, una vocación que le conduciría a abandonar los estudios de medicina, la profesión a la que por tradición familiar estaba destinado².

Las obras de esta época las realizó Cuixart generalmente sobre papel o cartón, a veces sobre tablillas de desecho; el lienzo para pintar era caro y no podía permitírselo muy a menudo. Hay que recalcar además que tenía un problema de alergia al aguarrás, por esa razón evitaba el óleo y prefería otras técnicas como la acuarela, la tinta o el *gouache*. En cuanto tuvo conocimiento, años más tarde, de la existencia del látex y de las pinturas al agua, fue de los primeros en utilizarlos en sustitución del óleo.

DAU AL SET: GÉNESIS DE UNA TRAYECTORIA (1945-1955)

El episodio histórico se inicia cuando un poeta (Joan Brossa), un filósofo aprendiz ideológicamente comprometido (Arnau Puig) y un pintor de espíritu esotérico (Joan Ponç) —que participaban en la efímera experiencia de la revista *Algol* (1946)— se encuentran

con dos primos también pintores, uno estudiante de derecho (Antoni Tàpies) y el otro de medicina (Modest Cuixart), y con un hombre pluridisciplinar lleno de iniciativa (Joan-Josep Tharrats) y deciden emprender una experiencia transgresora en la que compartirían inquietudes y afinidades [fig. 1]. Aquel clima de amistad y de mágica creatividad los marcó a todos ellos de una manera u otra. Brossa, por edad y contactos, lideró el grupo; precisamente fueron él mismo y Cuixart [fig. 2], con quien congeniaba plenamente³, quienes idearon el nombre de la revista que alude a la imposible séptima cara del dado.

Inmersos en el entorno hostil de la posguerra y en un clima de parálisis cultural ajeno a todas las vanguardias y movimientos culturales exteriores, aquellos jóvenes se sentían —como señala Puig en varios escritos— extraños, ajenos, y por ello quisieron crear un ámbito propio, a su medida, donde respirar algo de libertad. Sin ser demasiado conscientes de ello, se erigieron en portavoces de unos anhelos colectivos,

Fig. 1
Brossa, Cuixart, Ponç, Tharrats,
René Metras y Tàpies, c. 1948.
Archivo Fundación Cuixart.
Foto: Enric Tormo



consiguieron vehicularlos en una revista y alcanzar un inesperado eco internacional; por otra parte, alrededor del grupo se configuró toda una red de amistades y de vínculos que generaron gran efervescencia cultural⁴. Entre las personas más afines hay que destacar a Juan Eduardo Cirlot, poeta, crítico y ensayista, que colaboró asiduamente en la revista y fue un lúcido glosador de la obra de los tres artistas de Dau al Set (ya un movimiento de vanguardia en toda regla) y, particularmente, de Cuixart.

La primera exposición del grupo en el Instituto Francés de Barcelona, organizada por Cobalto 49 en diciembre de 1949, tuvo su trascendencia. Eugeni d'Ors la visitó y los incluyó en el *Salón de los Once* en Madrid; además, tal como preveían los organizadores, propició la concesión a los tres pintores de una de las becas para ampliar conocimientos en París que otorgaba el Cercle Maillol del Instituto Francés. Al renunciar Ponç, que prefirió trasladarse a Brasil, los dos primos compartieron la beca (aunque a efectos administrativos fuera a nombre del mayor, Antoni Tàpies)⁵. El 8 de noviembre de 1950 tuvo lugar en los locales del Club 49 una exposición de Cuixart de una sola noche, convocada con idea de recaudar fondos para el viaje a París. La invitación comunicaba: “Modest Cuixart, antes de su marcha a París, mostrará en el Club 49 algunas

de sus producciones más recientes”. Con la partida de los dos a Francia y la posterior estancia de Cuixart en Lyon se iniciaría ya una cierta disgregación del grupo. Después de varias muestras individuales, la segunda y última exposición de Dau al Set tendrá lugar en la sala Caralt en 1951. En ese año acaba también el primer ciclo de la revista, aunque Tharrats continuaría publicándola hasta 1956⁶.

Dau al Set se había configurado como un proyecto flexible que daba cabida a la individualidad y a la libertad de cada uno de sus miembros y que tenía en común con los grandes movimientos artísticos, incluido evidentemente el surrealismo, un aspecto tan relevante como es el vínculo que establece entre diversas disciplinas de creación: poesía (Josep Vicenç Foix, particularmente), literatura, pintura y también música, ya que, pese a no haber ningún músico en el grupo, se identificaron con Debussy, Stravinski, Schönberg, Berg, Mahler... además de con diversos compositores contemporáneos. La creación del grupo en torno a la revista implicó aparcar experiencias anteriores —tanto Cuixart como Tàpies habían experimentado previamente la abstracción matérica— en pro de un proyecto colectivo apasionante.

Reivindicaban el impulso vital y creativo, el arte simplemente surgía de ese impulso, era el resultado de la acción. Como confirma

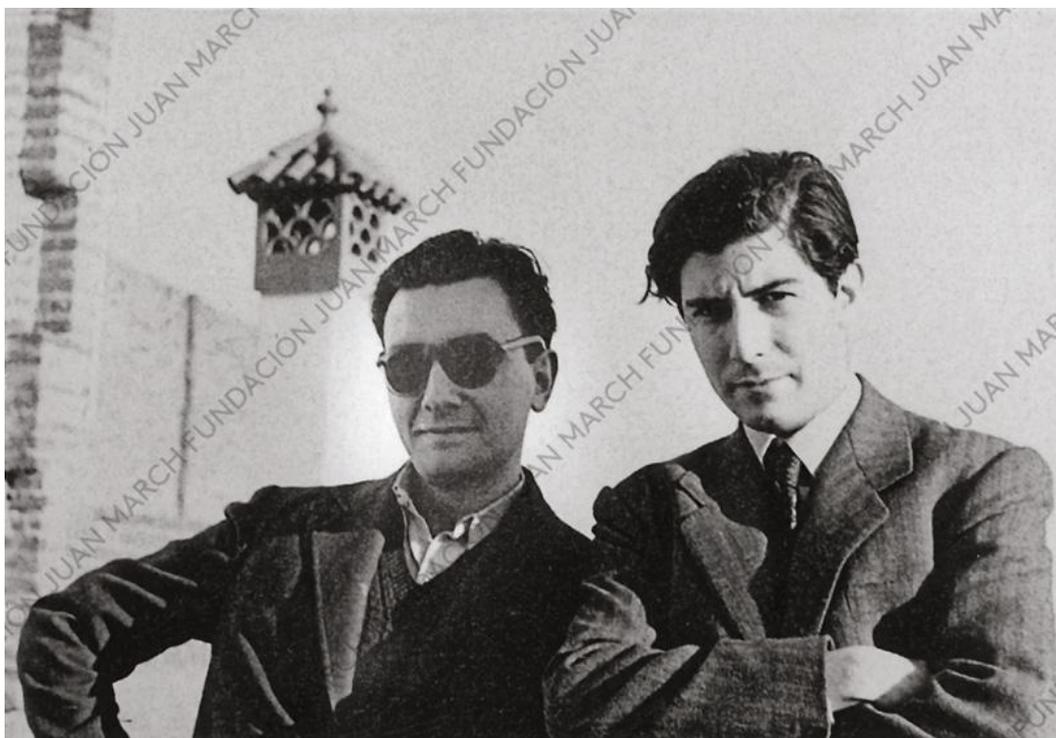


Fig. 2
Cuixart con Brossa, c. 1950.
Archivo Fundación Cuixart.
Foto: Enric Tormo



Fig. 3 y 4
Cuixart y Ponç haciendo
pantomima, 1948. Archivo
Fundación Cuixart.
Foto: Nicolás Muller

Arnau Puig: “Nos mofábamos de nuestra falta de preparación académica oficial, [...] con el bagaje que tuviéramos nos lanzábamos a la navegación [...], no había estilos, solo imperativos expresivos”⁷. Otras afinidades significativas fueron la fascinación por el misterio, la muerte, el clima espiritual del Romanticismo alemán, el imaginario cultural centroeuropeo y, ya en el ámbito concreto de la plástica, la determinante influencia de Paul Klee⁸, además de la admiración por Miró y Dalí, a quienes rindieron sendas memorables visitas⁹.

EL SUSTRATO SURREALISTA

Dau al Set fue una revuelta instintiva del pensamiento, de ideas en libertad. Precisamente fue la afirmación de los poderes del imaginario individual y de la libertad creadora el motivo básico que los condujo a adoptar el surrealismo como modelo de actuación y como forma de conocimiento. Pese a que los orígenes del movimiento surrealista eran ya bastante lejanos, Breton lo había mantenido vivo durante su exilio en Nueva York y en 1947 había organizado con Duchamp, en la

galería Maeght de París, una exposición que renovaba el espíritu del movimiento¹⁰ e invitaba a reencontrar el libre pensamiento tras el desastre bélico de la Segunda Guerra Mundial.

El surrealismo daualsetiano fue una especie de adscripción lógica como respuesta “mental” a la coyuntura “ambiental” que padecían, una identificación coherente con su ideario y no un reflejo tardío ni obsoleto. De hecho, el tiempo les ha dado la razón: el espíritu originario del surrealismo ha estado en el germen de casi todo el arte contemporáneo y no es necesario recalcar que existe un surrealismo intemporal *avant (et après) la lettre*. También adoptaron los métodos de creación y expresión surrealistas. Cuixart fue el que más se acercó al automatismo psíquico, que se manifiesta de una manera personal tanto en sus signos de origen inconsciente como en el espontáneo juego de la línea que adopta las formas de red, maraña, caligrafías o laberintos. Pero, a pesar de la impregnación surrealista, nunca hubo un mero mimetismo. Precisamente, Donald Kuspit asevera al respecto que Cuixart, convencido de la imprevisibilidad de lo inconsciente, en sus

obras de estos años va más allá del surrealismo convencional porque logra propiciar un estado de ánimo capaz de evocar el inconsciente y de instaurar el dominio de la incertidumbre¹¹.

Cuixart, perenne adalid de la libertad creativa, compartía con sus compañeros el espíritu de rebelión y de ruptura dadaísta, incluido el ataque al conformismo y las convenciones. La inclinación por la provocación y la transgresión era también muy patente. Ellos mismos escenificaban teatro del absurdo creado por Brossa, o bien aquello que improvisaban en el momento los “actores”, que casi siempre eran Ponç y Cuixart [figs. 3 y 4], los más jóvenes del grupo y dos comediantes excepcionales según Puig, quien en referencia a aquellas representaciones relata: “Los otros nos quedábamos delante para lanzarles gritos y ofensas”¹². También hacían a menudo *performances* y *happenings* al más puro estilo dadá. Cuixart cita algunos, como el del Casino de Terrassa, del que comenta: “[Fue] algo tremendo, arrastrándonos por la escalinata y aullando diálogos ininteligibles”¹³. Sus encuentros de fin de semana acababan con frecuencia en paroxísticos psicodramas entre la comicidad y el terror, como el que recordaban tanto Cuixart como Puig del año 1947 en la casa deshabitada de Lluís M. Riera en Montnegre.

Vinculada al surrealismo siempre estuvo la magia. Como el mismo Cuixart decía: “La magia está en la vida diaria, surge inesperadamente detrás de la realidad”. Su magicismo, más que un rasgo estilístico, fue siempre una manera de acercarse a la realidad desde perspectivas inusitadas, imaginativas, vinculadas a la atracción por el enigma, la poesía y el sentido del humor, en definitiva, todo aquello que le permitía huir del tedio y la vulgaridad. Se trataba de visualizar lo fantástico, lo imposible, más allá de lo evidente, prescindiendo y trascendiendo el referente real o externo, para abordar más adelante, en sucesivas fases, la plasmación de los dictados del subconsciente, sus delirios y obsesiones ocultas. En la evolución de Cuixart, se da esa pervivencia de rasgos esenciales del surrealismo como fenómeno intemporal, tanto en sus momentos abstractos como figurativos.

La figura humana que, igual que la abstracción, ya cultivaba años antes en sus *gouaches* y monotipos de inspiración diversa, nunca fue realista, sino que se

trataba de imágenes entre la racionalidad y la irracionalidad, inmersas en ambientaciones generalmente surreales o en composiciones donde a menudo solo son un elemento más de la sintaxis de la obra. La iconografía medieval y su submundo de invenciones fantásticas — con una carga simbólica tan ajena al mundo profano como al real— fue una de sus fuentes de inspiración, un componente más dentro de un abanico ilimitado al servicio de una prodigiosa capacidad de fabulación que no pararía de crecer. Rostros en forma de corazón o de pera invertida, cabezas, fragmentos de cuerpos, seres amputados que hacen equilibrios, hermafroditas, extraños barcos y lagunas [fig. 5], zapatos, sombreros, astros, pájaros, globos, caballos... No es extraño que el circo, ámbito donde impera la fabulación y la magia y donde todo es posible, fuera también uno de los temas predilectos a través de sus personajes (*clowns*, acróbatas, funámbulos...).

El fenómeno Dau al Set posibilitó el reconocimiento de Cuixart y de sus compañeros como valores emergentes de la pintura catalana y española por un gran número de críticos e intelectuales. Contemplado desde la perspectiva de los años, se demuestra que ese periodo (1948-1955) no fue un mero episodio pasajero en la trayectoria del artista, sino una experiencia intensa en la que se configura un sustrato ideológico que sería determinante en toda su evolución posterior, además de embrión de futuros hallazgos. Alrededor de aquel periodo se esbozan, en efecto, aspectos tan esenciales como la ya desde entonces irrenunciable adhesión a los principios del surrealismo, la tendencia hacia lo mágico y oculto —más proclive a la tradición germánica que a la mediterránea— o la importancia de la filosofía, con una profundidad de pensamiento muy influida por Nietzsche (según confirma el filósofo del grupo, Arnau Puig). Asimismo, otro rasgo fundamental es la aparente dicotomía entre figuración y abstracción, que conviven con naturalidad en la época de Dau al Set: por una parte, la figuración (siempre impregnada de un aire enigmático y mágico que tanto bebe del magisterio teórico de Brossa) y, por otra, abstracciones de trasfondo cósmico pobladas por geometrías y signos [fig. 6]. En efecto, pese al predominio de la figura, en aquellos años de Dau al Set Cuixart cultiva simultáneamente sus abstracciones reticulares, cosmologías con grafías dispersas o sutiles caligrafías geométricas

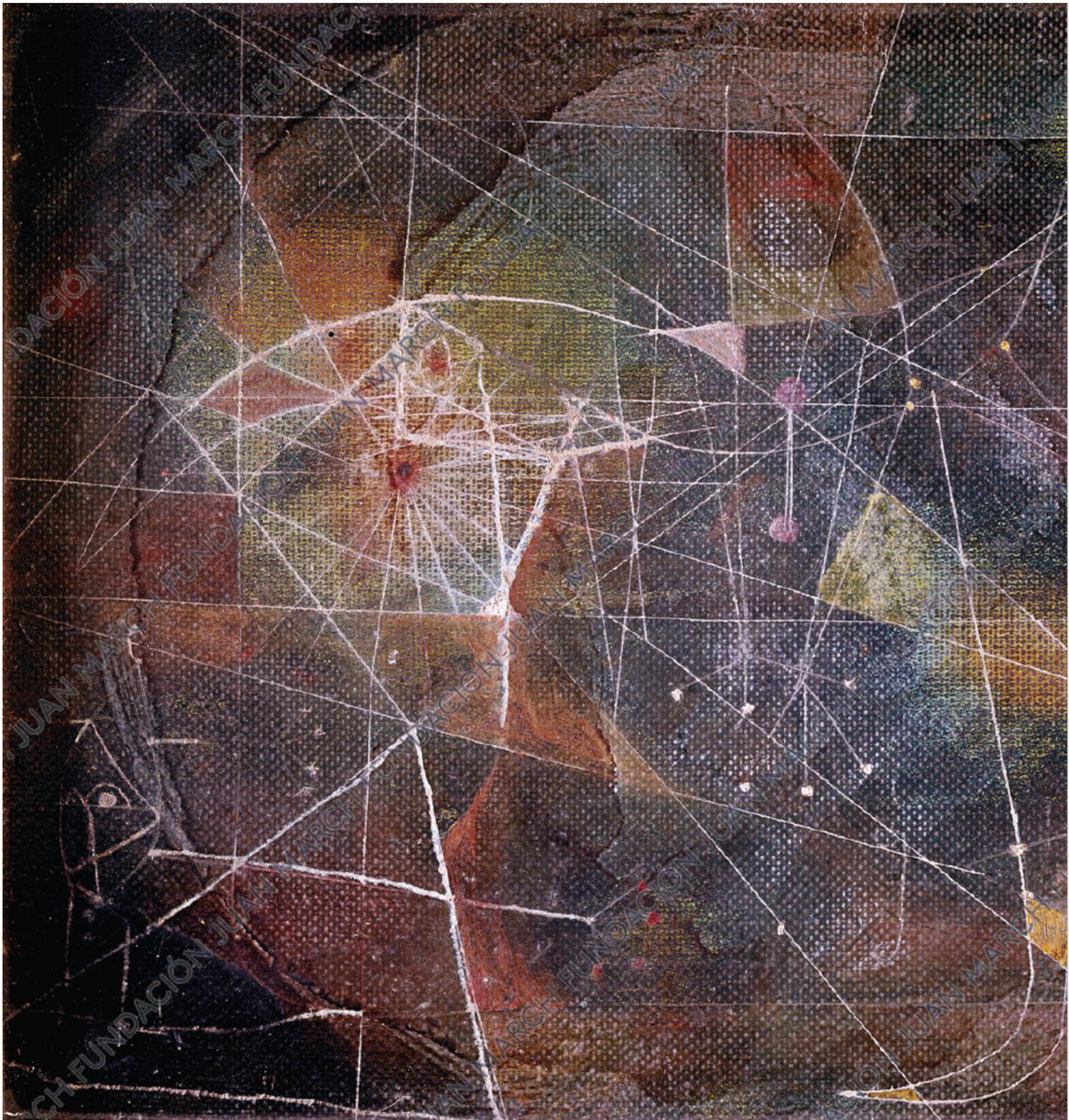


Fig. 5
Brufungles, 1949. Óleo sobre
 lienzo, 60 x 81 cm
 Colección privada

de desarrollo horizontal. Ya demostraba entonces que para él no eran dos lenguajes excluyentes, sino complementarios, entre los cuales el signo actúa como puente y elemento esencial.

También surge con Dau al Set la especial querencia por los títulos de las obras (que el mismo Duchamp consideraba un elemento tan primordial como el color o el dibujo), sobre todo a partir de aquellos primeros títulos aportados por Brossa (*Brufungles*, *Maascro*, *El Pescallunes*), tan imaginativos como poéticos y esotéricos. Siempre fue algo esencial en Cuixart bautizar sus obras ya fuese con nombres de personajes literarios o de dioses de distintas mitologías, o con extrañas derivaciones del latín, del griego, del catalán o del francés, creando ingeniosos juegos de palabras o mezclas semánticas intraducibles. Se trataba de un juego intelectual, una demostración del cariz

lúdico que solía imprimir a su bagaje cultural, ya que más que un intelectual al uso, Cuixart fue un activo “fruidor” de la cultura. Le agradaba escribir, incluso poesía, pero mantuvo para sí mismo esa actividad y, aunque siempre mantuvo posiciones firmes y fundamentadas acerca del arte¹⁴, casi nunca teorizó sobre su propia obra, en parte porque lo consideraba petulante, pero también porque rechazaba verbalizar algo como la pintura: “La pintura es enigmática, carece de alfabeto”¹⁵.



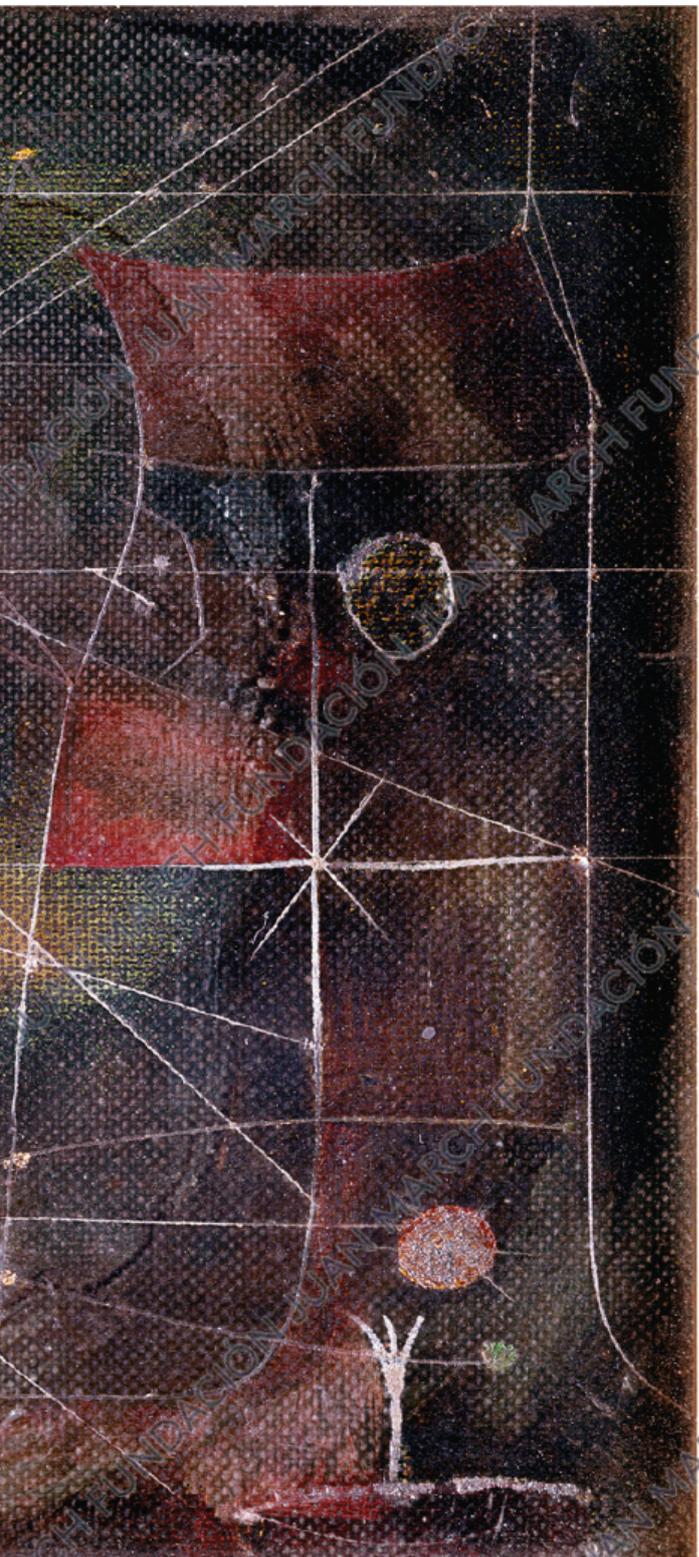


Fig. 6
Pintura S. T., 1947-48.
Óleo sobre lienzo, 40 x 55 cm
Colección privada

EL SIGNO: APARICIÓN Y PERMANENCIA

Origen y antecedentes: Dau al Set (1945-1955) - Raquel Medina de Vargas

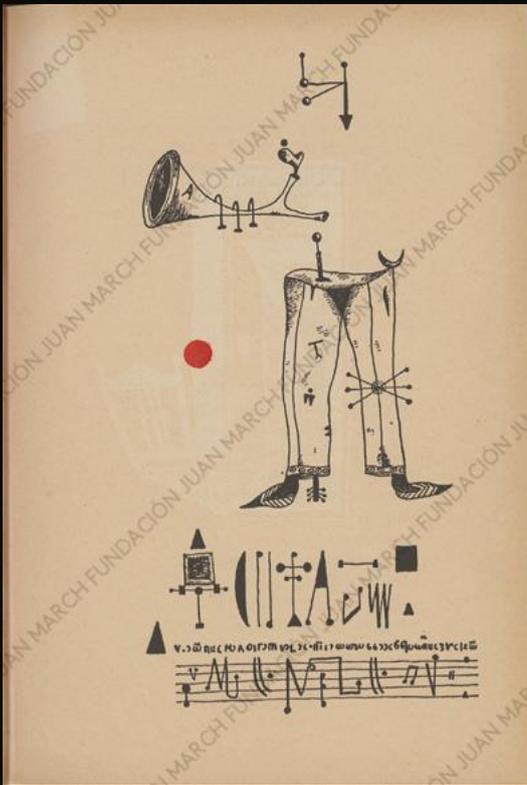


Fig. 8
Louis Armstrong [Cubierta de *Dau al Set*, n.º 12, ilustra la *Oda a Louis Armstrong* de Joan Brossa], 1950



Fig. 7
Ug! Al, 1949
Óleo sobre cartón, 27 x 35 cm
Colección privada

El signo surge en el Cuixart daualsetiano como elemento de expresión no consciente, de una espontaneidad lúdica, casual, que únicamente responde a un impulso de autoafirmación individual. Lo podríamos definir como la representación visual de aquello que escapa a la razón. No obedece a ningún simbolismo concreto ni a ninguna intención cabalística, sino al intrínseco poder evocador de lo ignoto derivado de su propio carácter de lenguaje imaginario. En el texto del catálogo para la exposición de 1956 en la galería Folklore de Lyon, Cirici Pellicer vincula el signo a la caligrafía y señala a esta como la base sobre la que la pintura de Cuixart asienta su carácter. Entre los signos incluye las inscripciones fonéticas de



algunos cuadros —*Ug! A!* [fig. 7]— como gritos de náusea. Por su parte, Corredor-Matheos le atribuye un rol compositivo a la par que onírico: “Mientras dura la etapa magicista —hasta 1955— el signo es concreción, a la vez, del significado y de la línea, y aparece en torno a las figuras poblando espacios vacíos; fijo unas veces, como clavado a los fondos, o ingrávido, sobre ellos, de las formas del primer plano surgiera el vacío del universo”¹⁶.

Con el tiempo, ciertos signos se irán repitiendo en su obra, reaparecerán hasta conformar todo un repertorio inconsciente de puntos, fórmulas o cálculos matemáticos, constelaciones, concisas alusiones sexuales, caligrafías primitivistas... Algunos de ellos incluso llegarán a convertirse, por su reiteración (como la W con un punto en su ángulo superior derecho), en una especie de marca de identidad.

Según Arnau Puig: “La mayoría de los signos de las obras de Cuixart son fósiles de catástrofes sucedidas. Quizás inicialmente fueran inspirados por Miró o por Klee, pero en sentido profundo los signos de Cuixart no son esquemas de la vida presente, sino lo que queda de un pasado irrecuperable, sagrado, perturbador, pero acabado”¹⁷.

Desde *Dau al Set*, el signo constituye un elemento clave de conexión entre ambos discursos, el abstracto y el figurativo, y sus derivaciones posteriores, ya que se mantendrá como una constante prácticamente a lo largo de toda su obra. Como elemento ajeno a la

razón, se contrapone y a la vez complementa a la materia, que es aquello tangible, real; por eso se asociará a la cualidad textural de las obras posteriores y tendrá reveladora significación en la época informalista. Así lo celebra la frase del poema con que Marcel Michaud participa en el catálogo de la exposición de Cuixart en París en 1961:

*Le Signe, verbe du silence,
est magique.*

Es, asimismo, un factor inseparable de toda su interesantísima obra sobre papel de cualquier época [fig. 8] y alcanzará un insólito protagonismo con la neofiguración desde mediados de los sesenta y durante casi una década, para resurgir con fuerza en los noventa —muy a menudo asociado a las geometrías y a la abstracción subterránea de esa etapa—, sin haber desaparecido nunca del todo.

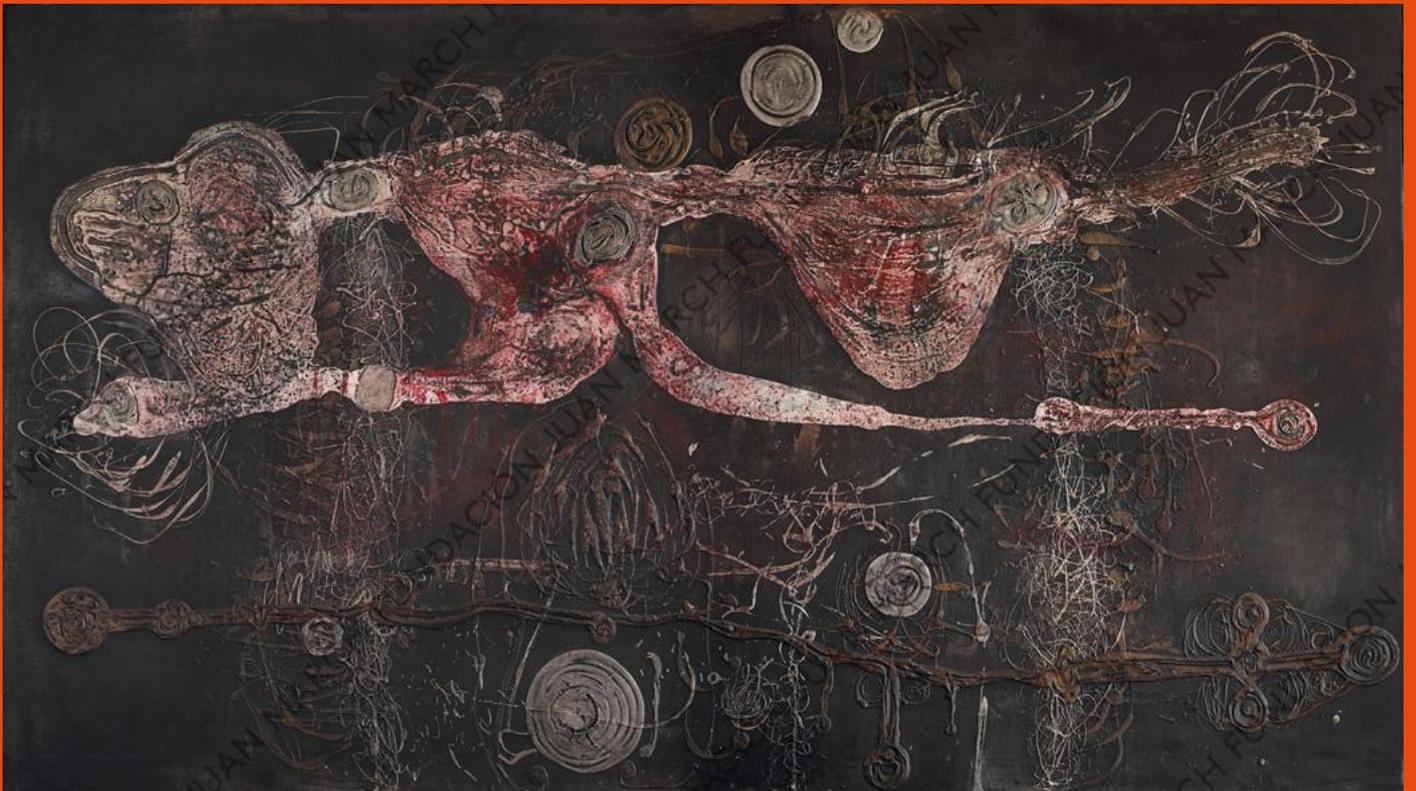
El signo en Cuixart (e incluso sus palabras o frases, como “No hi soc” [No estoy] de la *Venus kebrada* [fig. 28]) no pretende ser un elemento esclarecedor del significado de la obra sino, al contrario, contribuye a oscurecerlo, a reforzar su carácter enigmático. Su intención consiste en generar una sensación de incertidumbre que ponga en cuestión la racionalidad del lenguaje y de los canales de comunicación entre la obra —forma y contenido— y el público, al cual propone un juego de incitaciones y de ocultaciones que mantiene vivo el deseo, no factible, de descifrar el enigma.

Cuixart: los años cruciales (1955-1966). Antecedentes y derivaciones

METAFÍSICA DE LA MATERIA (1955-1962)

Metafísica de la materia (1955-1962) - Raquel Medina de Vargas

Cennino Cennini o el libro del arte, 1959
Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 350 cm
Colección Paradores de Turismo.



La etapa imaginativa y plásticamente etérea de Dau al Set había sido precedida desde 1942 por ensayos matéricos —*collages* con desechos recuperados de las ruinas de la guerra—, además de paisajes, figuras y abstracciones de filiación expresionista. A pesar de ello, los inicios de una pintura específicamente orientada a la abstracción los hallamos en torno a 1946-1947. Es entonces cuando Cuixart descubre la dinámica interna de la línea y de la mancha, el concepto de espacio como campo de fuerzas y el punto como núcleo generador de formas y constelaciones, que con frecuencia aparecen inscritas en un entramado lineal. Paralelamente, entre 1947 y 1950, experimenta también con obras de una técnica similar al monotipo con óleo y *gouache*; sin embargo, son esas redes de hilos vibrátiles en *grattage* las que dan pie a sus mejores resultados en obras como *Pintura S. T.* o *Linneus escriba* [figs. 6 y 9]. Se trata de abstracciones cósmicas, que comparten un claro componente automático¹⁸ con numerosos dibujos de la época, llenas de constelaciones y de signos incisos sobre una densa capa matérica, como es el caso de *Linneus escriba*. Como indica Pierre Restany, en esas obras, que se alternan con la peculiar figuración daulsetiana rodeada de signos e inscripciones sobre fondos brumosos de colores difuminados, está el germen, el “grado cero” de su futura abstracción matérica¹⁹.

Carlos Areán afirma que esos cuadros abstractos de 1948 “son de los más antiguos de materia densa realizados en España” y, asimismo, señala que “el retraso inicial de Cuixart respecto al informalismo fautreriano de 1945 fue tan solo de tres años”²⁰.

PROCESO EXPERIMENTAL

El primer viaje a París con su primo Antoni Tàpies en 1950, gracias a la beca compartida del Instituto Francés, origina un cúmulo de experiencias y situaciones —fallidos intentos de subsistencia trabajando en todo lo imaginable, traslado a Lyon, desavenencia y definitivo distanciamiento respecto a Tàpies— que van a propiciar en adelante un desarrollo muy independiente y personal de su obra.

En esos años, Francia se convierte en su segunda residencia y viaja por varios países europeos, por lo que prácticamente desaparece del panorama artístico barcelonés. En 1953 se casa con Mariona Goday y abre un efímero taller de grabado para diseño textil



Fig. 9
Linneus escriba, 1948. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm
Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid

en cuyos dibujos de clichés colaboran artistas tan destacados como Albert Ràfols-Casamada. Aparca la pintura apenas unos meses para recapacitar sobre los posibles caminos de su evolución y en 1955 reaparece con una exposición individual organizada por el Club 49 en las Galerías Layetanas que incluye obras figurativas, abstractas y mixtas, de nuevo con el signo como nexo común. Alexandre Cirici Pellicer, uno de los críticos más influyentes y que con más atención sigue su obra, glosa su regreso a la escena y destaca la intensificación del poder del signo, lograda al asociarlo a una cualidad material.

En su camino hacia el informalismo, Cuixart se replantea totalmente su pintura e inicia un intensísimo proceso experimental de destrucciones e integraciones en el que se van produciendo significativos avances en el tratamiento de la materia. En una primera fase, que se inicia hacia 1954, se decanta por la agresión al soporte, que resulta horadado, quemado o arañado [fig. 10], procedimiento que pronto enriquece mediante la incorporación de diversos materiales: virutas, limaduras o pequeños objetos como clavos o bisagras. Merece destacarse *Sputnik* [cat. 2], obra de transición en la que se adivinan los rudimentos de su personal cosmología matérica y que cronológicamente coincide con las primeras *combine* de su coetáneo Robert Rauschenberg. La incorporación de piezas



Fig. 10
Madera, 1956. Pirograbado sobre
madera, 40 x 59 cm
Colección privada

o fragmentos de materiales reconocibles en la composición (pero ahora sin objetos autónomos ni elementos figurativos) conduce a las llamadas *Construcciones heteroplásticas* (1956-1957), una especie de *assemblages* caracterizados por la presencia protagonista de tubos, acompañados de otros elementos como cables y cuerdas (*Tensión heteroplástica* [Tensión heteroplástica] [cat. 3]). Según palabras de Restany, se produce en ellas una “simbiosis entre la materia pictórica y el objeto contingente”²¹, son obras rompedoras que ponen de manifiesto su voluntad radical de cambio. Sin embargo, la rigidez estructural, casi mecanicista, de esas composiciones (algo afines a los contrarrelieves de Tatlin²²) no tendrá continuidad, puesto que pronto se inclinará Cuixart a ahondar en un enfoque distinto de lo material que trascenderá lo físico.

LYON - PARÍS

Ante la imposibilidad de subsistir en París y temiendo una posible recaída en la enfermedad pulmonar de su primo Tàpies, siempre delicado de salud, Cuixart consigue dejarlo al cuidado de familiares de su futura esposa Mariona en París (donde permanecerá hasta su vuelta a Barcelona), y decide trasladarse a Lyon por recomendación de los Metras. René Metras, que pertenecía a una acomodada familia de Lyon dedicada a la industria sedera, conoció en Sant Celoni²³ a los futuros pintores de Dau al Set, y, aunque salía a pintar con ellos, prefirió, ya desde los diecisiete años, dedicarse al coleccionismo. Fue el primer mecenas de Cuixart, que en su futura etapa como

galerista se convertiría en promotor decisivo de la vanguardia internacional en Barcelona.

En Lyon, las circunstancias de Cuixart apenas mejoran hasta que contacta con el comprometido poeta y galerista Marcel Michaud, quien lo introduce en la vida cultural de la urbe. Poco a poco logra entrar en contacto con círculos de vanguardia relacionados con la música y el teatro. En ese ambiente, ya más favorable, inicia un denso ciclo informalista y de experimentación con la materia y el objeto que incluye las más insólitas amalgamas de sustancias y procedimientos (como pirograbado y encáustica), manifestando coincidencias con el *art autre*, Wols, Dubuffet y Fautrier. Gracias a Michaud —en cuya galería Folklore expone en 1956— contacta con el crítico Jean-Jacques Lerrant, que penetra con agudeza y sensibilidad en su mística de la materia, y con el prestigioso galerista de París René Drouin (que había sido socio de Leo Castelli), quien le proporcionará su primera exposición individual en la capital francesa en 1958.

Esa intensa fase de búsqueda empírica que transcurre entre París y Lyon, en la que produjo muchísimas obras (aunque lamentablemente en la actualidad solo una pequeña parte de ellas esté localizada), resulta muy fructífera en cuanto a su profundización en las capacidades expresivas de la materia. La colosal e impresionante *Puerta del Infierno* [fig. 11], —que presentó en la XXIX Bienal de Venecia y en el Carnegie Institute de Pittsburg— demuestra la solidez y magnificencia de los logros alcanzados en esta etapa. Como afirma Restany²⁴, fue en Lyon donde Cuixart tuvo la revelación de ese arte “de dentro”, de esa expresividad intrínseca de la materia.

Nuevamente adquiere protagonismo el grafismo inciso, procedimiento que responde al instinto primario de marcar, de dejar huella, de autoafirmarse en el magma de la materia. Así lo demuestran obras de 1957 como *Omorka* [cat. 7], de la colección del Reina Sofía, *Palimpsesto* o *Lyon de Belleville* [figs. 12 y 13]. En 1958 realiza trabajos como *Cercle doré* [Círculo dorado] [cat. 11] o *Espai fibrat* [Espacio fibrado], que presentan un recio modelado con gruesas texturaciones obtenidas surcando y repujando un empaste denso y abundante con el mango del pincel. En contraste con esas obras encontramos otras —también fechadas en 1958— de factura y resultado muy sutil, que logra arañando el motivo sobre una superficie (generalmente de madera) de nula o muy escasa densidad textural, mediante



Fig 11.
Puerta del Infierno, 1958. Técnica mixta sobre lienzo, 225 x 130 cm
Colección privada



Fig. 12.
Palimpsesto, 1957. Técnica mixta
sobre lienzo, 46 x 38 cm

una delicada aplicación del procedimiento del *grattage*: *Evocación 1914-18* [fig. 14], *Marne*, *San Juan De Lyon* [cats. 6 y 12], o incluso *Le ciel* [El cielo], de 1960. Todas ellas precedidas por *Bouche Sperdument* [cat. 4] y el atípico caso del despliegue de signos y puntos incisos sobre fondo blanco de *Grafisme*, ambas de 1956.

Todos los estudiosos de Cuixart coinciden en apreciar el hecho —confirmado por el propio artista— de que su inmersión en el ambiente de la zona antigua de la ciudad de Lyon donde vivía, con su atmósfera húmeda, oscura y laberíntica y sus muros de piedra erosionados, fue trascendental en el logro del singular misticismo arcaico que imprime el autor a su abstracción a partir de estos años. Así lo señala Juan Manuel Bonet: “Respecto de otras obras coetáneas, lo primero que llama la atención en la obra abstracta de Cuixart es lo *arcaica* que parece. Frente a la idea de una abstracción sin raíces, sin tradición a sus espaldas, él consigue justamente lo contrario: hacer una pintura moderna pero cargada de resonancias del pasado. Una pintura de una oscuridad antigua”²⁵.

INFORMALISMO / TRANSINFORMALISMO

Sobre la base de esa profunda experimentación y reflexión conceptual surgen hallazgos que cristalizan en la consecución de un lenguaje propio con el que alcanza la cima del reconocimiento internacional, que se concreta en el bienio 1958-1959, clave en su trayectoria. En 1958, en el marco del II Salón de Mayo, obtiene el Premio Torres García, otorgado por la Asociación de Artistas Actuales que presidía Alexandre Cirici. Ese mismo año se edita su primer libro monográfico, escrito por Juan Eduardo Cirlot, y, días después de su visita a Picasso en Cannes²⁶, tiene lugar su primera exposición individual en París en la Galerie René Drouin. Desde allí escribe a Cirlot: “No tengo obra, todo se ha adquirido por las mejores colecciones de aquí y de América”; menciona dos piezas para el MoMA y añade que prepara exposiciones en Nueva York y Londres. Al año siguiente, en 1959, logra en Lausana la Medalla de Oro del prestigioso Premio Suizo de Pintura Abstracta con una pequeña pero excelente obra hoy conservada en la Fundació Vila Casas [cat. 9]. El mismo año consigue también el Gran Premio de Pintura de la V Bienal de São Paulo [fig. 17] con nueve magníficas piezas, la mayoría de gran formato, frente a contendientes como su admirado Francis Bacon, Alberto Burri, Karel Appel, o Lucio Fontana (quien obtuvo la medalla de plata en Lausana), lo que confirma plenamente el gran momento que vive el artista²⁷.

Fig. 13
Lyon de Belleville, 1957. Técnica mixta sobre lienzo, 66 x 73 cm



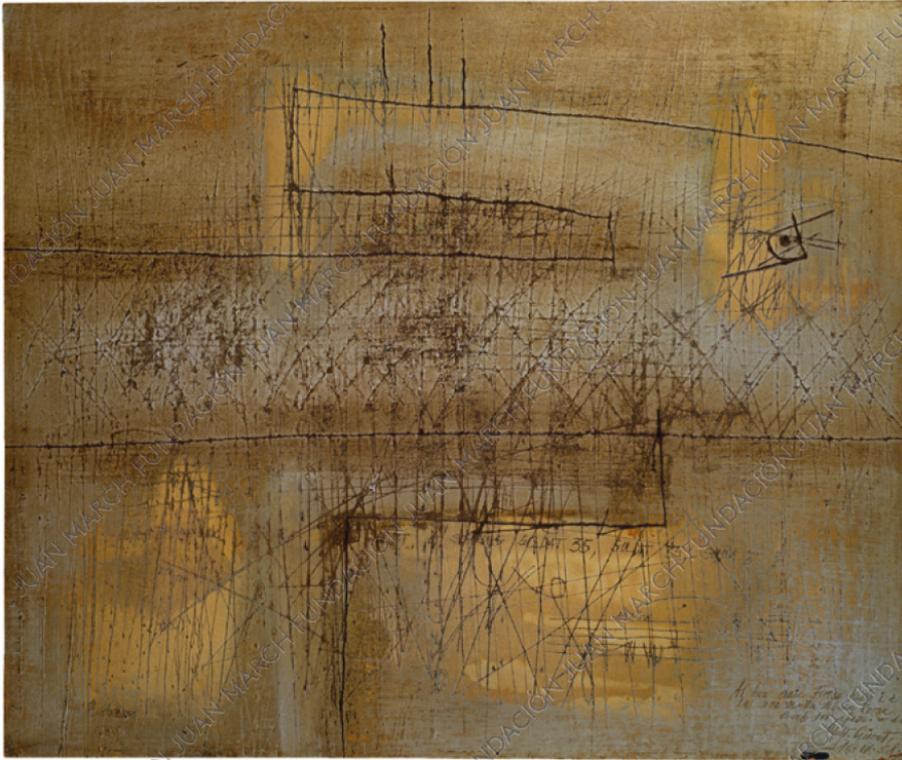


Fig. 14
*Evocación 1914-18, 1958. Grattage y óleo sobre
madera, 54 x 65 cm*

Fig. 15
*Mestre Eckhart, 1958. Técnica mixta sobre lienzo,
61 x 50 cm*



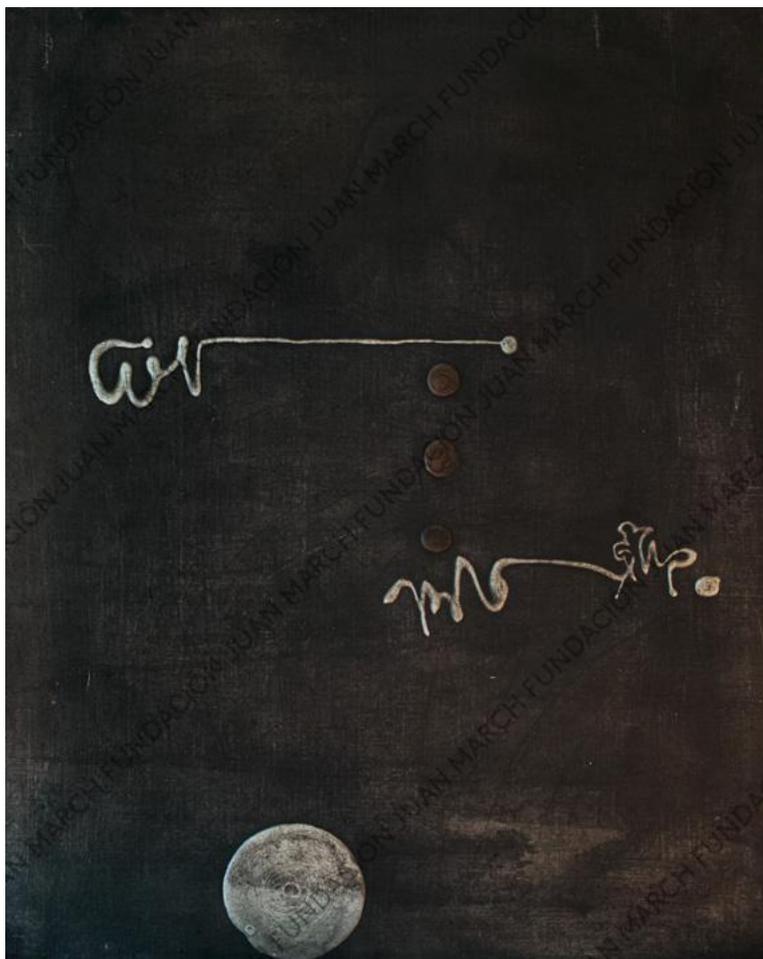


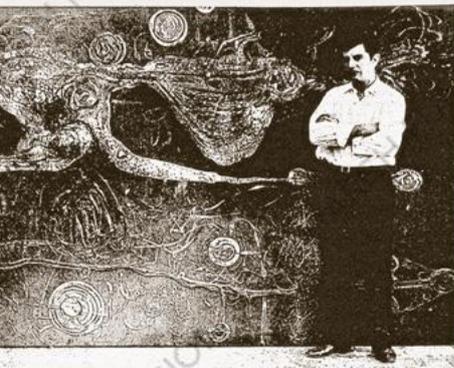
Fig. 16
S. T., 1959. Técnica mixta sobre lienzo, 92 x 73 cm
Colección Marc Cuixart



Fig. 17
Artículo "El triunfo de Cuixart", de Alexandre Cirici Pellicer en *Revista de Actualidades y Letras*, n.º 393 (octubre de 1959).

Es un periodo en el que los éxitos se multiplican, se le solicita en los eventos internacionales más destacados y expone en los principales museos y galerías de numerosos países. Coleccionistas de primer nivel de todo el mundo adquieren sus obras, que se dispersan por muy diversos destinos. Artículos elogiosos de los mejores críticos se publican en revistas internacionales del prestigio de *Art Actuel International* (Lausana), *Quadrum* (Bruselas), *Cimaise* (París), *XX^e Siècle* (París), *Das Kunstwerk* (Baden-Baden), *Ars Magazine* (Nueva York), entre muchas otras. André Bréton piensa en él a la hora de incluir un pintor español en la exposición surrealista internacional *E.R.O.S.*, que organizaba en 1959 junto a Marcel Duchamp para la galería Daniel Cordier, y así se lo comenta a su amigo Cirlot²⁸.

La clave de su celebrado lenguaje parte de la evolución del modelado abrupto y laborioso —propio de su época de Lyon— hacia un proceder de tipo gestual, de inercias automatistas del subconsciente, una versión inédita del *dripping* que implica el paso de una materia agredida a una materia sublimada. Una obra particularmente interesante es la dedicada al heterodoxo místico *Mestre Eckhart* (1958) [fig. 15], donde sobre un fondo trabajado con grafismos incisos sobre relieve matérico ya emplea en la zona central su nuevo proceder. En esta etapa el color, apenas perceptible, se limita a modulaciones del negro, del que a veces emanan matices rojizos, violáceos, azules. Sus peculiares "chorreados" no caen directamente desde el bote de pintura sino desde pinceles o brochas, puesto que no utiliza pintura industrial



Una de sus obras adquiridas por el Museo de Río de Janeiro

INFO DE CUIXART

... Lago, Mer, Mañoz, Platinado, Callinada, Sempre, Vela y Vista; y una sección de dibujo y grabado que aparece, entre otros, en el catálogo de la exposición de la Bienal de São Paulo, 1959. Completan la exhibición nuestra de Gaudí presentando nuestros «Amigos de la arquitectura holandesa, con una sala especial para cada uno de los tres artistas escogidos: Karel Appel, con 16 obras; Cornelius, con 17 y Jaap Nanninga con 11.

El equipo alemán representa quizá el conjunto más alto en nivel medio, con sus 23 esculturas de Karl Hardung y las pinturas de Sonderborg —uno de los grandes de hoy, con Barri— Schumacher, Flatschak, Wilhelm Nay, Troekes, etc.

La aportación norteamericana, organizada por el *Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York*, presenta el gran Sam Francis un poco relegado, no sabemos por qué motivo, mientras dedica mucha atención a las esculturas de David Smith y presenta con bombo y platillo el gran favorito americano, Philip Guston, con 25 óleos y 10 dibujos.

Entre las restantes representaciones describiremos nombres tan grandes como, entre los bri-

“Cuixart pesa los instantes mortales con pesas de eternidad”

“La pintura existe para ayudarnos a comprender el mundo y la vida. Sin la voz de Cuixart nuestra visión del mundo sería incompleta.”

Bacon (1910), Philip Guston (1912), Alberto Barri (1915), Karel Appel (1921), Cornelius (1922), Sam Francis (1923), Sonderborg (1923), Modest Cuixart (1923) y Pierre Alechinsky (1927).

Esta serie, de la cual Cuixart es uno de los benjamines, representa por parte del más veterano de todos, la voluntad de renacimiento a todo lo accesorio y circunstancial, no sólo al color y a la textura misma, sino también a la materia, concentrándose en la búsqueda de la pura relación entre distancias, a los puros fenómenos de ritmo, de silencio, de gravedad, aislados de cualquier contexto, no por general, sino preciso objetivo.

Nanninga representa, en contraste con este ascetismo, la aceptación de ciertas consecuencias del viejo arte figurativo, en la conservación de los conceptos de marcha de color y de dibujo de contorno y distorsión.

Francis Bacon afirma con una fuerza feroz los derechos del expresionismo en su forma directa y obsesiva, a contracorriente de la evolución mayoritaria del mundo hacia lo abstracto.

Philip Guston aparece como el más perfecto vanguardista, puesto que renuncia incluso a lo elemental de los gestos más apasionados de Karel Appel y ni que decir tiene al sistema, en el fondo neoplasticista, de las zonas acotadas de Cornelius, o a las trayectorias caligráficas de Sam Francis.

Parecen escapar al informalismo, para favorecer una especie de permeación de nueva vida en el magma, los fenómenos particularistas, la aparición de opciones superlativas en la pintura de Cuixart, con distantes resonancias tectónicas, la creación de un nuevo espacio visual por parte del fabuloso Sonderborg —panorámico, a modo de un moderno Alderfer y no menos homoplaséico que él— y el sistema visualizado propio del joven beige Alechinsky que conjuga lo que ha sido para mí la revelación nueva de esta exposición tan importante.

El sentido de este conjunto, a mi entender consiste en la puesta en relieve de unos cuantos puntos de vista fundamentales para 1959: Substite el abstraccionismo de la acción, el mito, tan del siglo XX, de llegar a lo puro absoluto, a lo perfectamente elemental (Fontana). Existe un período del amor a la sensualidad de la vista y el tacto, opuesto

a aquel (Nanninga). Explícitamente se mantiene aislada, como en la época de los prerretardados, aparte de la polarización del resto del mundo (Bacon). En los Estados Unidos hay quien toma en serio, en plan de neólito (Guston), la doctrina sistemática que, para otros es una ingenua pura expresión.

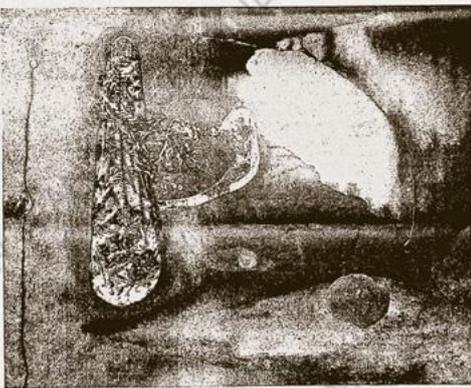
Existe la expresión patética nacida a todo lo accesorio y circunstancial, no sólo al color y a la textura misma, sino también a la materia, concentrándose en la búsqueda de la pura relación entre distancias, a los puros fenómenos de ritmo, de silencio, de gravedad, aislados de cualquier contexto, no por general, sino preciso objetivo.

Existe, por fin, una voluntad de no hacer de ningún método un fin y de producir lo que, dentro del terreno pictórico, por analogía, podemos llamar la síntesis de la vida. Tal nos parece el sentido que se manifiesta, diversamente coloreado, en las obras de Sonderborg, cuando escapa a los límites del plano de los cuadros, que desde Goussau han parecido constituir un destino fatal para la pintura moderna; en los esfuerzos

la materia que distingue los mejores esfuerzos de la plástica en los últimos tiempos.

Si fuésemos a comparar el fenómeno Cuixart con otros hechos artísticos bien conocidos, nos parecería lo más adecuado pensar en el esfuerzo de Rubens, porque el ímpetu ascensional de la componente espiritual se muestra en él, como suele hacerse, con adonamientos ascensionales, con felices mimos y delicados botas, sino con una sobria seriedad sanguínea en la verdad de la vida, sin renunciar a la sensualidad ni a la opulencia.

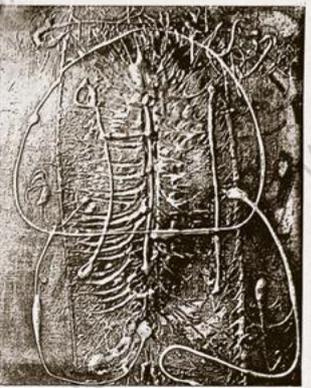
En el fondo, la analogía obedece a una analogía profundísima de cierto aspecto de nuestro tiempo que lo empareja con el instante barroco. Se trata de la gran corriente de lo ensarrio, de lo instintivo, que arroja los escrúpulos de los racionalismos y los rigores teóricos. En la misma que triunfa en la gran



Otra de las pinturas del artista

nos de Alechinsky para crear la especie de vida subterránea, íntima, entre superficies de fermentación, de sólo, de sistema vascular, de rala o expansión tectónica, que da color y temblor a sus espaldas; y en el siglo XX, de llegar a lo puro absoluto, a lo perfectamente elemental (Fontana). Existe un período del amor a la sensualidad de la vista y el tacto, opuesto

arquitectura brasileña actual y que opone las fabulosas formas de Brasília, dignas de la estética del Barroco, a las clásicas rigurosas del Bauhaus, comparables al más riguroso clasicismo. Esta pasión vital, llena de sangre y de vida, no borra el carácter y seguro asenso de las severidades rigurosas, pero parece llamada a dar su estilo a nuestros años, hacia el otro ex-



«Sargos», una pintura de Cuixart (1959)

tiempo del período que ahora laguna hasta la especie de quijote de Mondrian.

No es extraño que la época reconocida en Cuixart a su héroe. Ello se hace patente cada vez de un modo más avasado. No sólo su triunfo con el premio al primer puesto mundial, en

Sao Paulo, lo atestigua, sino el hecho que nos llega a oídos mientras redactamos estas notas: El importante Premio Suizo de Pintura Abstracta 1959, organizado por la Sociedad Europea por el Arte Nuevo, con un jurado en el que figuraban Max Huggler, director del Museo de Bellas Artes de Berna; el crítico Manfred de la Motte y Alberto Sartoris, acaba de conceder el Primer Premio (Medalla de Oro), a Modest Cuixart. La pintura catalana puede enorgullecerse de contar ahora con dos nuevos galardones frescos que demuestran una vez más el carácter de potencia artística mundial de este pequeño grupo humano a que pertenecemos.



“Encontrar briznas de vida capaces de dialogar de tú a tú en lo que no parece: he aquí a Cuixart”

directamente, sino una suspensión coloidal —preparada por él mismo— compuesta de látex con polvo metálico o purpurinas. Los reflejos irisados en oscuros tonos dorados, plateados o cobrizos de sus emulsiones pictóricas producen sobre los fondos sombríos soberbios e insólitos resultados. Según manifestó repetidamente, pretendía con ello expresar “la riqueza de la pobreza y la pobreza de la riqueza”, es decir, la dignidad moral de lo humilde frente a la inmoralidad del lujo y las falsas apariencias. En ese periodo, Cuixart opina en una entrevista en ABC —de las innumerables que concedió en esa época y a lo largo de su vida— que la materia es “falsa y muda” si no está redimida por la espiritualidad y augura un porvenir ilimitado al arte no figurativo, puesto que su campo de actuación es la

inmensa y misteriosa realidad no material, la cual, asegura, “no puede representarse mediante ninguna forma conocida”. Tras un momento inicial que denota la mezcla abigarrada de lo inciso con el *dripping* (*Sueño de Eude*, *Gran barroco* [cats. 17 y 13]), la primera fase de desarrollo del nuevo procedimiento se caracteriza por lo intrincado de la maraña de filamentos resultante²⁹ (*Suite Bienal São Paulo*, *Pintura*, ambas de 1959), que Cirlot considera “una materia dinamizada pero nunca paroxística, como en la *action painting*”³⁰. Ese caótico enredo inicial tiende pronto a organizarse según ejes vertebrales —*Pintura* (1959), *Sarga* (1960) [cats. 20 y 30]— para desenredarse y esparcirse progresivamente otorgando un valor creciente al espacio. Se trata ya de obras más reflexivas y austeras.



Fig. 18
Pintura, 1960. Técnica mixta
sobre lienzo, 100 x 81 cm
Colección privada

En ellas acaban flotando sobre un fondo casi liso, con escasísimo empaste, goterones cada vez más aislados en forma de disco, acompañados por filamentos [cats. 28 y 44] que devienen en calculados trazos pseudocaligráficos [fig. 16] —“caligrafía mental”, en palabras de Cirlot— hasta dejar solo uno o dos elementos sobre el fondo. En ese personal espacialismo prevalecen las obras en tonos oscuros, aunque se alternan con algunas en rojo, azul o blanco dominantes, casi monocromos: *Blanc* [Blanco], *Blau* [Azul] [cat. 21], ambas de 1959, o *Roig* [Rojo], de 1960. Otras, como *Pintura* [cat. 29], presentan curiosas alineaciones y un despliegue caligráfico de signos, líneas y puntos que sugieren ecos daualsetianos.

En su conjunto, esta etapa constituye una efectiva aportación al informalismo internacional y como tal fue reconocida. La crítica destaca de forma unánime sus extraordinarios logros y lo ensalza en numerosos artículos como el renovador, tanto conceptual como formal, del

informalismo, al que aporta una personalísima alquimia de singular transcendencia que provoca la metamorfosis de la materia pobre para sublimarla. Por ello Lerrant lo considera uno de los “monstruos sagrados de la pintura contemporánea, uno de los herederos directos de las tradiciones de taller”³¹, cuyo tratamiento de la materia supone una trascendente concepción de lo ornamental sin precedentes en el arte moderno.

En el mismo aspecto incide Cirlot —el poeta que, desde su intensa labor crítica, más ahondó en la filosofía del informalismo— cuando señala que sus peculiares brillos metálicos no son meros procedimientos, sino la expresión de una especie de “misticismo alquímico”³², y lo vincula al proceso evolutivo, teorizado por Jung, del espíritu humano en busca de su triunfo sobre la materia. Ciertamente se trata de un concepto del informalismo que a partir de esa dialéctica materia/antimateria escapa de los parámetros generales del movimiento internacional y que insta al crítico, desde su visión poética y filosófica del arte, a designarlo con el nuevo vocablo “transinformalismo”³³.

Will Grohmann, el historiador y crítico alemán amigo de Paul Klee, ensalza la carga poética de la pintura de Cuixart³⁴ y en la prestigiosa revista *Das Kunstwerk*, que le dedicó su cubierta³⁵, lo califica de pintor-poeta “creador de mundos invisibles que estremecen”. Tampoco Alexandre Cirici regatea los más encendidos elogios al artista en numerosos textos³⁶. En uno de ellos lo califica de emblema del nuevo informalismo y perfecto colofón del ciclo abierto por Fautrier, e incluso llega a proclamar en el catálogo de la galería de Marcel Michaud de 1959: “Voici, pourquoi Cuixart est pour nous le peintre de notre temps” [He aquí por qué Cuixart es para nosotros el pintor de nuestro tiempo]. No preveía que pocos años después ese brillante cierre de ciclo al que aludía iba a ser realmente definitivo por parte del artista y lo conduciría a nuevos derroteros creativos que el crítico rechazaría con desmedida acritud.

RUPTURA CON EL INFORMALISMO: NUEVAS INQUIETUDES EXPRESIVAS

En pleno auge triunfal de su pintura, sus cuadros se vendían *comme de petits pains* (en palabras de su galerista Drouin, que intentó disuadirle de cambios demasiado radicales³⁷) y las galerías más afamadas se lo disputaban ofreciéndole beneficiosos contratos. Pero cuando

podía asegurarse un futuro más que próspero y el perenne favor de la crítica internacional con un lugar preeminente en la historia del arte, de forma inesperada, Cuixart se sitúa a contracorriente y lo arriesga todo. Aunque sabía que peligraba su sueño alcanzado de vivir profesionalmente de la pintura, no podía renunciar a su preciada libertad, ni desistir de su espíritu rebelde que solo entendía la creación como una aventura constante. Fiel a los principios nietzscheanos adoptados en Dau al Set y al aforismo de Marcel Michaud en torno a la idea de que el arte cuando surge es un grito que al degenerar en estilo se convierte en cadáver, tampoco olvida el consejo que le dio Picasso y al que a menudo aludía: “Muchacho, que nada ni nadie hipoteque nunca tu libertad de creación, haz siempre lo que te salga de los...”.

Así pues, decide huir de sus propios éxitos y de cualquier imposición en busca de otros inciertos retos y reniega de una etiqueta en la que, pese al éxito, empezaba a sentirse encorsetado y que consideraba ya obsoleta y falsa en su pretensión de vanguardia³⁸. Ciertamente, en medio del apogeo informalista ya habían aflorado otro tipo de inquietudes expresivas premonitorias de un cambio de rumbo en su obra. El informalismo de Cuixart, como hemos visto, nunca fue meramente materia sobre una superficie, siempre tuvo un trasfondo, una alusión o referencia metafísica, filosófica, que a menudo se evidencia en los títulos (*Omorka, Tótem, Mestre Eckhart...*), con frecuencia alusivos a mitologías primitivas, a ideas o realidades cósmicas. Su *dripping* cristaliza en composiciones que no solo eluden lo caótico, sino que apuntan ya a cierta figuración. De hecho, como bien señalaba Cirlot, ni siquiera en pleno informalismo está ausente el hombre, sino que simplemente “permanece en la sombra”, y ante la evidencia de que en algunas obras los filamentos y manchas tienden a esbozar cabezas o formas humanas [figs. 18-19], e incluso algún símbolo fálico, como en el caso de *Tótem* [cat. 39], Cirlot afirma que las formas y temas de la pintura de Cuixart son “metafiguraciones, que siempre están en vecindad con lo figurativo”³⁹.

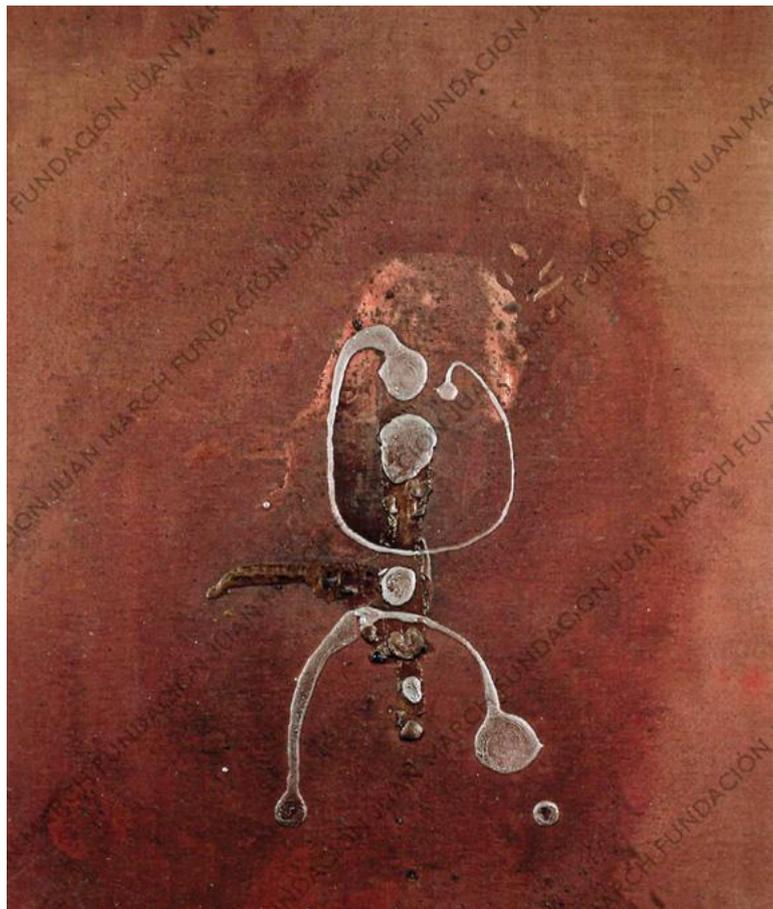
Las alusiones antropomórficas (incluso realiza ya algún “retrato”, como el del escritor Bernard Collin de 1959 [fig. 20]), aún dentro del mismo lenguaje matérico, empiezan a ser cada vez más frecuentes y explícitas al inicio de la década de los sesenta. Por tanto, el giro hacia la figuración no es un salto al

vacío, sino algo que ya iba pidiendo paso y se insinuaba cada vez más claramente.

La exposición titulada *Sept personnages d'exorcisme* [Siete personajes de exorcismo] en la Galerie René Drouin en 1962, es significativa de la transición entre ambos lenguajes. Denota una personificación de la materia en obras aparentemente abstractas, mientras en otras emerge claramente la figura humana del propio magma matérico.

En este periodo posinformalista bullen nuevas ideas en la mente de Cuixart. Surge un nuevo proceso experimental en el que se pone de manifiesto un claro interés por el objeto y también una mayor vinculación con el mundo del teatro, que mantiene desde Lyon. El dramaturgo Bertolt Brecht se convierte en su autor de cabecera. En una extensa entrevista que firma Jean François Revel en *France Observateur* el artista habla del inminente proyecto brechtiano con los dibujos que viene realizando desde 1957 y alude a sus nuevas inquietudes: “Yo creo que aquí [Europa, en contraposición con Estados Unidos] el artista

Fig. 19
Paris 61, 1961. Técnica mixta sobre lienzo, 100 x 81 cm
Colección privada



contemporáneo está un poco aislado de una verdad social, y, en consecuencia, está en la duda, en la búsqueda, en la inquietud, en la angustia”⁴⁰.

Coincidiendo con la representación de *Schweyck dans la Deuxième Guerre mondiale* [Schweyck en la Segunda Guerra Mundial] en el Théâtre de la Cité de Lyon en 1961, Cuixart presenta en el Théâtre des Champs-Élysées de París una serie de dibujos a tinta sobre cartón dedicada a personajes y temas del teatro brechtiano⁴¹ (bajo el auspicio de René Drouin y con un catálogo que incluye textos de Joan Brossa, Fernando Chueca Goitia, Alexandre Cirici, Marcel Michaud, Will Grohmann, Jean-Jacques Lerrant, Pierre Restany y otros). La muestra es indicativa de que el cambio hacia la figuración no fue ajeno a la poderosa influencia que el compromiso ético del alemán ejerció en su obra y en su pensamiento. De hecho, alude en sus obras de forma muy concreta y con reveladora potencia a personajes o temas de piezas teatrales como *La ópera de los tres centavos*, *Madre coraje y sus hijos* [cat. 34] o *Los siete pecados capitales del pequeño burgués*, entre otras menos conocidas. Joan Perucho percibió en esas obras dedicadas a Brecht “la fuerza ciega de la fatalidad”⁴².

La naturalidad con que las obras dedicadas a Brecht se expusieron en Francia —incluida una obra que ridiculizaba a Hitler y su cruz gamada [fig. 21]— no sería la misma en la España franquista. René Metras había empezado a editar en 1958 la revista *El Correo de las Artes*⁴³, erigida en tribuna y portavoz del *art autre* a través de relevantes firmas nacionales e internacionales. Lamentablemente, dejó de publicarse en 1962 a instancias de las autoridades gubernamentales, precisamente por un reportaje sobre las obras brechtianas de Cuixart⁴⁴.

A raíz del cierre de la revista, Metras aprovecha sus fluidos contactos con marchantes de relevancia internacional y decide la apertura de su propia galería, que fue determinante para la difusión del arte vanguardista internacional en Barcelona⁴⁵ y, en lo que concierne a Cuixart, decisiva en momentos clave de su trayectoria. Al hilo de lo brechtiano, a finales de 1964 tuvo lugar en la galería René Metras la exposición de dibujos y aguafuertes de Cuixart titulada *Bertolt Brecht, testimoni i homenatge* [Bertolt Brecht, testimonio y homenaje]; en el acto, celebrado pese a la prohibición expresa

del franquismo, se leyó por primera vez en público en España la obra del autor alemán.

Se podría afirmar que la figuración cuixartiana tiene en común con los realismos críticos que se suceden como protesta en Europa y España el hecho de que no puede permanecer indiferente ante la vida o el contexto social, y sigue la conocida máxima brechtiana respecto al compromiso social del artista: “El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”⁴⁶.

La otra vía de experimentación en estos inicios de los sesenta se refiere a la recuperación del interés por el volumen (recuérdese *Sputnik*, el *assemblage* de 1955) y a la incorporación de materias progresivamente alejadas del plano hasta producir una ruptura de la bidimensionalidad, que pasa gradualmente de la textura y el relieve al *collage*, y, finalmente, al *assemblage* y al objeto exento. Resultan de ello obras de enorme interés por el uso de materias prácticamente insólitas en el panorama artístico de ese momento (*La Cire* [La cera] o *À Harry Morgan, Hereux Noël* [A Harry Morgan, feliz Navidad]) [cats. 22 y 23]. Mención especial merece la espléndida obra *Blau o el pa daurat dels pobres* [Azul o el pan dorado de los pobres] [cat. 42], de la colección Fran Daurel, en la que incorpora un aro de hierro perpendicular al plano del lienzo.

Al mismo tiempo, Cuixart aborda el tema sexual y lo hace sin subterfugios con obras clave como *Androgyne* y *Obsexys* [cats. 31 y 45], que presentan un volumen agresivo que se expande a partir del plano del que surge. Son piezas tremendamente audaces para aquel momento de represión y tabúes en España e implican un significativo acercamiento a la problemática de lo humano, ligada a un concepto de la materia prácticamente tridimensional que invade el espacio y da una nueva vuelta de tuerca a los logros expresivos del artista. Simultáneamente, el objeto toma el protagonismo en otras piezas ya plenamente exentas y cargadas de una dramática expresividad, como el *assemblage* de 1961 *Rodamort* [cat. 40].

En esta misma fase de dominio del objeto de los primeros años sesenta, apreciamos muy a menudo una maraña de gruesos montones de cordeles, estopa o paja. Se trata de un elemento muy significativo en la obra cuixartiana, cargado de valor simbólico, que surge en los inicios (a modo de simples garabatos gestuales en medio de cuerpos celestes, signos y caligrafías) hasta



Fig. 20
Aura de Bernard Collin, 1959.
 Técnica mixta sobre lienzo,
 61 x 46 cm
 Colección privada



Fig. 21
 Actor caracterizado por Cuixart
 para personaje de obra de Brecht,
 rodeado de sus cuadros, en el
 Théâtre des Champs-Élysées
 de París, 1961

llegar a adquirir el protagonismo en numerosas obras. Equivalentes a la escritura automática surrealista, el garabato y la maraña evocan la rúbrica de afirmación espontánea que define el dibujo infantil. Testimonio gráfico de un recorrido en el tiempo indefinible, simboliza, además, el infinito, al mismo tiempo que alude a la ancestral idea de laberinto inextricable, es decir, a todo aquello impenetrable y oscuro que despierta un temor atávico a lo desconocido, expresando aquello que escapa de la racionalidad⁴⁷.

Poco a poco la maraña va enriqueciendo o variando su significado, pero siempre reaparece con

significativa insistencia ya sea en forma de *grattage*, de trazo inconsciente, de *dripping* en aquella primera fase tan enredada, en *collages* (*Ratacat* [cat. 46]) o en configuraciones tridimensionales. A veces es una presencia mínima, una sutil referencia simbólica que acompaña al objeto, como una brizna de hierba bajo el *Zapato* [cat. 48], o adquiriendo un sentido de trágica inexorabilidad —como veremos en el ciclo de las muñecas— en forma de lianas o cuerdas que expresan la imposibilidad de los inocentes de escapar de la masacre. Como dice Lerrant: “víctimas de la injusticia, las muñecas mueren entre madejas de cuerda”⁴⁸.

EL OBJETO Y SU RELEVANCIA

Fig. 22
Objeto heteroplástico brocha, 1962.
Assemblage, 24 x 16 x 20 cm
Colección privada



El objeto en Cuixart tiene un valor icónico y metafórico, nunca es un simple añadido. Como demuestra su emblemático *Zapato* y otras configuraciones objetuales exentas en esas tempranas fechas de inicios de los sesenta, Cuixart reitera su idea de la dignidad de lo pobre. Se trata ya de una especie de realismo crítico que utiliza la capacidad expresiva de la materia. Hay que tener en cuenta que el llamado *arte povera*, que coincidirá con él en la intención de mostrar llana y directamente



lo real rechazando lo estético, no aparece hasta 1967. El objeto en la obra de Cuixart constituye una modalidad de plasmación de los fantasmas que el artista extrae de su interior para exorcizarlos aprisionándolos y objetivándolos. Teniendo en cuenta el trasfondo surrealista como uno de los hilos conductores de su obra, sus experiencias con el objeto y las configuraciones de objetos o *assemblages* no hay que ligarlas al pop sino al movimiento dadá, verdadera raíz de ambos y sin el cual ni el pop, ni los *combine* de Rauschenberg, ni estas obras de Cuixart hubieran sido posibles.

Puesto que el arte pop mantiene una postura ambigua ante la exaltación del consumo y la seductora iconografía publicitaria, la denuncia de costumbres y conductas queda en manos de otros artistas más inclinados a un realismo crítico y con una intencionalidad comprometida. Ya en 1960 Pierre Restany acuñó el término *nouveau réalisme*, que junto al neodadá y a Fluxus, son una respuesta al arte pop. Estas actitudes constituyen una nueva mirada a lo real —no a la figura, sino al objeto— sin afán de negar el arte o polemizar como el dadá, sino convirtiéndolo en material creativo desde una nueva perspectiva, lectura o significado. Implican una apropiación del objeto industrial o cotidiano que se reviste de una connotación crítica, se nutre del imaginario de cada artista, y, a veces, como es el caso de Cuixart, de un aliento poético y trágico. La reutilización del objeto de desecho supone además su transformación en “vestigio”, realzando muy significativamente

su valor histórico y humano: *Objeto heteroplástico brocha* [fig. 22], *Zapato* [cat. 48].

Las descontextualizaciones y asociaciones absurdas tan características del surrealismo —semillero de tantos excesos banales— posibilitaron, sin embargo, la disolución de la realidad a través de hibridaciones y sintaxis de naturaleza y artefacto. Ello abrió la puerta a una nueva concepción del entorno humano contemporáneo, que engloba los objetos y enseres cotidianos más diversos y los dota de valor simbólico. Por tanto, la investigación en torno a la materia y al objeto se sostiene en esa visión unitaria que invita al paso natural de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad.

En las sucesivas experimentaciones objetuales de Cuixart aparecerán todos los ingredientes citados: sátira, tragedia, denuncia, poética surreal en torno a conflictos humanos (soledad, sexo, angustia...) y esa valoración metafórica del objeto, ligada al papel que desempeña en la vida diaria, en la que insistirán más adelante el *arte povera* y sus derivaciones.

Cuixart: los años cruciales (1955-1966). Antecedentes y derivaciones

MORFOLOGÍAS DE LO HUMANO (1963-1966)

Morfologías de lo humano (1963-1966) - Raquel Medina de Vargas



Fotograma del cortometraje
Cuixart, permanencia del barroco,
dirigido por Jean-André Fieschi
en 1963

La preocupación plástica y anímica en torno a la condición humana en Cuixart se intensifica progresivamente hasta dar lugar, aún dentro del lenguaje del objeto, a una primera manifestación clara y contundente que se implica en la problemática de lo humano sin asimilarse aún a la figuración. Ese nuevo planteamiento pasará a adueñarse de su obra y abrirá un largo paréntesis en el que su preocupación por la metafísica del cosmos y de la materia queda suspendida para reanudarse bajo nuevos parámetros una década más tarde. Ya en 1962 Pierre Restany, atento a la evolución de Cuixart, escribe: “Él se escruta abiertamente, movido por la tentación de lo humano. Y es así como emergen figuras humanas pegadas a la pared de la nada [...]. Poco a poco, la plasticidad pura recupera sus derechos, pero en esta representación extradimensional de lo extenso, la alusión a las pautas humanas es tenaz”⁴⁹.

NENS SENSE NOM: CATARSIS Y LIBERACIÓN

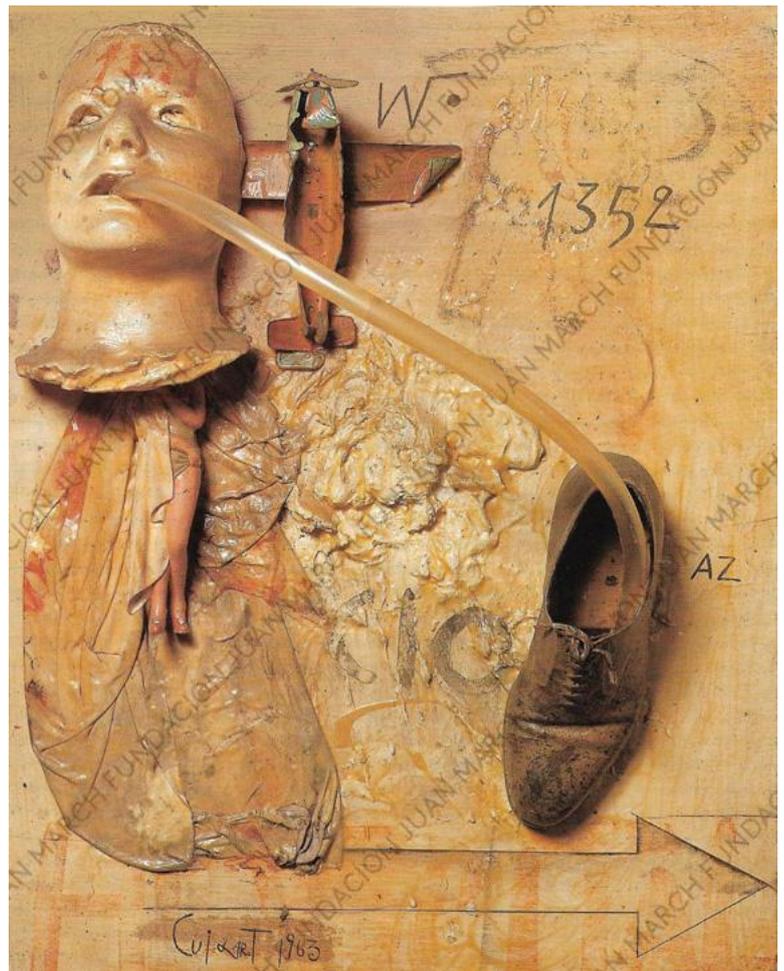
Durante más de una década, en la que permanece prácticamente ausente de Barcelona, Cuixart viaja y expone sus obras —hoy ilocalizables en su mayoría— por toda Europa. Además de hacerlo en las sedes habituales de Lyon y París, expone en Ámsterdam, Londres, Berlín, Múnich, Oslo, Helsinki, Basilea, Kassel, Venecia, Viena, Roma o Milán, entre otras muchas ciudades, y, fuera del ámbito europeo, en Washington o Buenos Aires.

Tras esa prolongada ausencia, su exposición individual en la galería René Metras en 1963 constituyó un gran evento. Provocan sorpresa en ella sus objetos, su célebre *Zapato* neorrealista, sus configuraciones de materias varias o *assemblages* tridimensionales con elementos pobres, como *Llauna* [Lata] [cat. 41]. Pero sobre todo, sorprenden sus sobrecogedoras muñecas masacradas, sintomáticas de una profunda angustia existencial.

El eco en la prensa, no solo española, fue enorme. En una entrevista en la revista *Ondas*, publicada con motivo de la exposición, el artista declara: “No puedo vivir tranquilo en este mundo estremecido y amenazado por la bomba atómica y vuelco en la tela mis inquietudes, mi angustia”. Pero parece ser que su angustia se proyectaba desde más lejos, en concreto, de un recuerdo de su niñez, cuando tras un bombardeo durante la guerra acudió con su pandilla al hospital a ver llegar las ambulancias, y sus ojos infantiles vieron

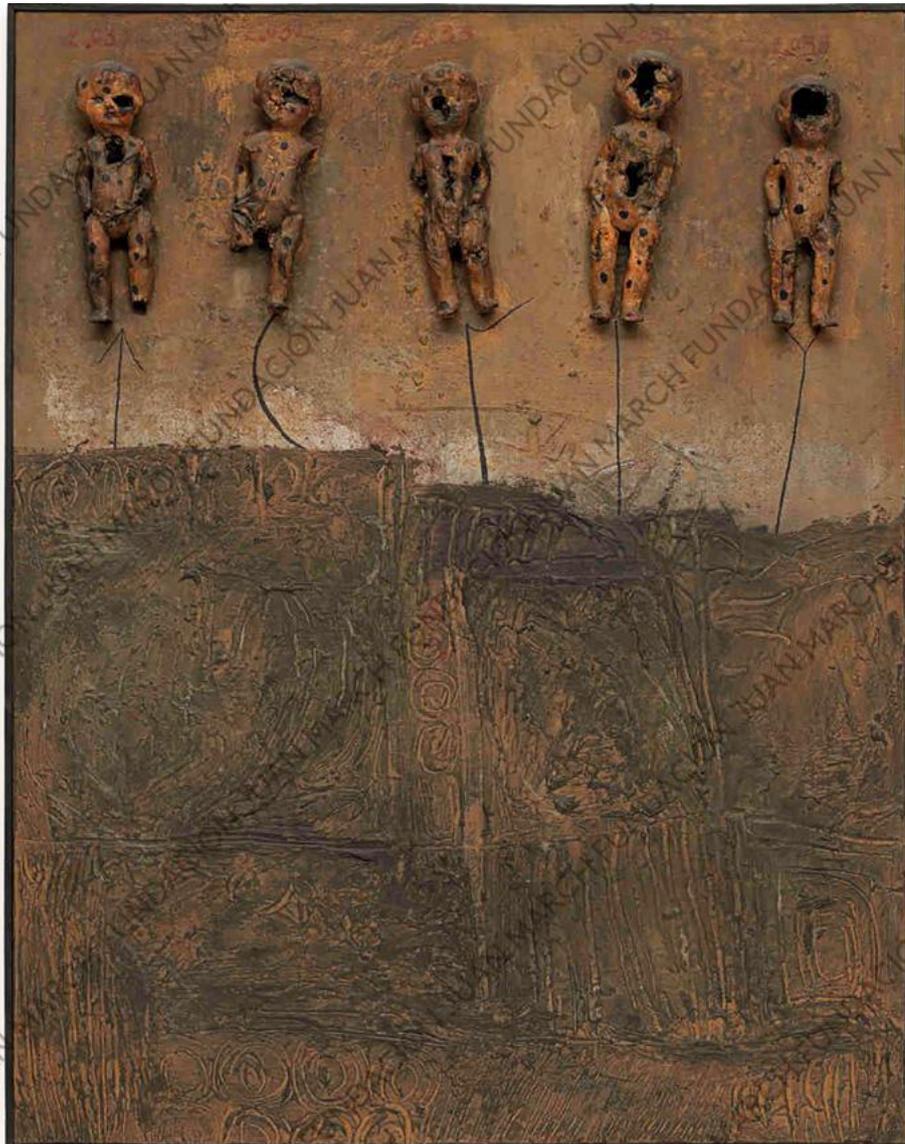
los cuerpos destrozados de hombres, mujeres y niños⁵⁰. Así lo relata en una entrevista: “Los muertos llegaban en camiones, piernas, brazos, cabezas y troncos apilados. Y entre los muertos había muchos niños”. Obras como la ya citada *Rodamort* en 1961 (con una muñeca atrapada en la hélice de un ventilador) o la perturbadora *Post Salut* en 1963 [fig. 23] (un *assemblage* extraño que incorpora un avión, una cabeza infantil, un zapato, un tubo...) introducen elementos que parecen aludir a aquellas terribles imágenes que nunca podría borrar de su memoria y dan paso a toda la serie trágica, más elaborada en su sintaxis, de *Nens sense nom*⁵¹ [Niños sin nombre] [fig. 24] [cats. 49, 50 y 51]. Además, estaba muy reciente la terrible riada del Vallès⁵², que a escasa distancia de Barcelona se saldó con casi un millar de vidas al arrasar el agua viviendas y toda clase de enseres. Ello pudo reavivar aquellos recuerdos e inspirar esos objetos mezclados con marañas y detritus como *Llauna* o el propio *Zapato*.

Fig. 23
Post salut, 1963. Collage y técnica mixta sobre madera, 89 x 72 cm
Colección privada



Estas obras coinciden cronológicamente, desde visiones muy personales, con tendencias exteriores como el neodadá, el arte pop o el *nouveau réalisme*, cuya influencia directa no parece probable ya que, como bien advierte Maria Luïsa Borràs, hasta el año siguiente en la Bienal de Venecia no se daría a conocer en Europa Rauschenberg y el arte pop americano⁵³. No se debe olvidar que *Rodamont* se remonta a 1961, el mismo año en que en el MoMA se celebra la exposición *The Art of Assemblage* [El arte del *assemblage* o ensamblaje], y que Cuixart fue un precursor de la incorporación del objeto, que empleaba ya desde 1954. Por tanto, el ciclo de las muñecas supone un retorno a ese uso del objeto,

Fig. 24
Nins sense nom [Niños sin nombre], 1963. *Collage y técnica mixta sobre lienzo*, 146,5 x 114 cm
Artium, Vitoria



que recupera en clave no propiamente figurativa, sino humana. Por otra parte, conviene señalar que con esos trabajos el artista se adelanta a la aparición de nuevas generaciones que reaccionan contra lo que amenazaba en degenerar en un academicismo informalista. Así lo ve Borràs: “Las muñecas eran una provocación ya que marcaban un retorno al lenguaje figurativo en un momento en que no había pintura válida fuera de la abstracta. [...] Nadie sabía, en aquella primavera de 1963, que la abstracción estaba a punto de perder la hegemonía”⁵⁴.

Pese al cambio de lenguaje, Cuixart sigue despertando el máximo interés. Su presencia es constante tanto en medios generales como especializados, y no solo en España. Jean-André Fieschi, joven cineasta vinculado a *Cahiers du Cinéma* y a la Nouvelle Vague, dirige en 1963, en la línea del *cinéma vérité* [cine de realidad], el

cortometraje *Cuixart, permanencia del barroco*, un interesante filme que recoge al artista en pleno proceso de realización de sus enormes cuadros con muñecas y cuerdas y lo presenta como un paradigmático creador de vanguardia. Jean-Jacques Lerrant escribe: “Calcinadas, innombrables y sin embargo con nombre: víctimas, siempre víctimas de la injusticia, de la fuerza, las muñecas mueren entre madejas de cuerda y pintura mamposteada como un muro de fusilamiento [...]. Cuixart ha dado cumplimiento a un ciclo. De una suerte de perfección extraña de lo visible que caracterizaba sus obras, ha llegado, después de sondear la materia, a una refiguración [...] en la que la apariencia es a la vez memoria”⁵⁵.

Ya en ese momento se le empieza a tildar de cruento y perverso, pero esa tortura que explicitan las piezas nada tiene que ver con el sadismo sino, al contrario, es un revulsivo contra la mezquina indiferencia ante el sufrimiento, se trata de la expresión plástica de un dolor metafísico que algún autor comparaba con los cristos de Grünewald, es decir, con el sentimiento del dolor infligido a seres inocentes. El mismo título del



Fig. 25
Elm, 1964. Técnica mixta sobre
 lienzo, 55 x 38 cm
 Colección privada

ciclo *Nens (o nins) sense nom* [Niños (o muñecos) sin nombre] evoca ese desamparo ante toda clase de violencia de tantas víctimas anónimas. En el caso del ejemplar de *Artium* [fig. 24] o el de la versión —muy semejante— en bronce [cat. 50], el artista los dispone uno al lado del otro ordenados y numerados como cadáveres sin identificar tras una terrible tragedia, mientras en la parte baja recupera los grafismos incisos sobre relieve matérico de la época de Lyon. Carlos Areán se refiere a Cuixart como “el más rico e inquieto de los creadores de nuestro momento presente”⁵⁶ y dedica varios artículos en distintos periódicos y revistas a los *collages* de muñecas, que interpreta certeramente como una ineludible liberación de una angustia interior: “... los rebujos de cuerdas o las muñecas rítmicamente ordenadas reflejan una capacidad de ternura que domina sobre la náusea ante la guerra y la crueldad” que se ceba en los más inocentes. Esta etapa “ha permitido que Cuixart se liberase de muchos de sus fantasmas [...] aprisionándolos de su propio interior... objetivados en unas obras ya inmutables. Tras ese descenso a los arcanos

del subconsciente donde se depura el humano dolor, podrá proseguir más calmadamente su verdadero camino”. Por otra parte, la tensión entre figura y fondo que plantean estos cuadros denota ese momento complejo de crisis interna que ya lo arrastra hacia otros derroteros creativos.

NEOFIGURACIÓN TRANSGRESORA

En esas fechas, casi mediados los sesenta, Cuixart considera definitivamente superada su etapa informalista y se produce un singular e inquietante ciclo en cuyos contenidos predomina lo orgánico, lo erótico y lo siniestro. De manera insólita, recupera alguna experiencia anterior (*La muntanya negra* [La montaña negra] [cat. 5], en plena época de Lyon, sería un claro precedente) para combinar lo matérico y textural con un grafismo magicista y signico. En efecto, morfológicamente, en este periodo se une la materia surcada del informalismo de Lyon al signo de Dau al Set. Se establece un dualismo intenso en el que cada uno de los términos da origen al otro, una frontera definida en la que existe, sin embargo, una comunicación dialéctica que de nuevo viene controlada por la línea en forma de signo o grafismo que surca la zona matérica con abundantes y barrocos dibujos incisos y que también está presente en la zona plana con exquisitas delineaciones. Si en la mayoría de estas obras la zona lisa descansa sobre la zona matérica, separadas como por un horizonte, en otras piezas se establecen diversas y dinámicas relaciones de sintaxis entre ambas. Se produce una transición progresiva muy interesante en esa contraposición de los dos lenguajes, en la que el dibujo, la figura, partiendo de una ocupación mínima (*Elm*, *Mediterránea* [figs. 25-26]), va ganando espacio a la zona matérica hasta prácticamente hacerla desaparecer.

Esta primera figuración carece de volumen, viene descrita por la línea de una manera nítida que aún la aleja más de cualquier representación de lo real para convertirse en pura idea, pura carga semántica. Nada tiene en común con la figuración de artistas como Appel, De Kooning, Saura, o Bacon, sumergidas en la acción pictórica neoexpresionista. Posiblemente las imágenes de este periodo, de acentuado carácter intelectual, en su mayoría tremendamente “biológicas”, que diseccionan el cuerpo humano como escalpelos y penetran en sus entresijos como con microscopio, pueden ser, como varios críticos sugieren, un reflejo de su paso por las clases de disección y de



Fig. 26
Mediterránea, 1964. Técnica mixta
 sobre lienzo, 100 x 81 cm

anatomía en la Facultad de Medicina.

El mismo Cuixart había confirmado el esmero que aplicaba a los dibujos de histología, embriología y anatomía, más propios de un artista que de un futuro médico, tal como señalaron años después algunos compañeros y profesores. El predominio del trazo en estas obras se acentúa por el hecho de estar elaboradas —excepto las zonas matéricas— con tinta china de colores y pincel muy fino, protegiendo posteriormente la tela con barniz acrílico, un procedimiento inédito que responde a su continua experimentación y que explica la similitud en las tonalidades empleadas en la serie (rosáceos, sienas, grises) además de sus peculiares características. No se trata, por tanto, de pinturas al óleo, como erróneamente suelen clasificarse, ya que debido a su alergia al aguarrás únicamente lo empleó al inicio de su trayectoria y procuró evitarlo después. Su amistad con un ingeniero de La Pajarita, por entonces en la vanguardia de pinturas para artistas, le permitió ya desde finales de los cincuenta usar el látex en

sus emulsiones metálicas y fue de los primeros en beneficiarse, a partir de mediados de los sesenta, de las cualidades de las pinturas acrílicas.

Conviene destacar que las letras, cifras y signos ocupan un inusitado protagonismo en buen número de obras de esta etapa (especialmente las de la antigua colección Swergold de Nueva York), así como las frecuentes alusiones al pensamiento matemático, filosófico y esotérico (*Sofismas*, *Geoxómetro*, *Metafórica*, *Natura morta* o *Probeta*) [cats. 59, 60 y 61]), que confieren un hondo cariz intelectual, una impronta científica⁵⁷, a estas obras tan pródigas en conceptos e ideas alegóricas. Pese a ello, como era previsible, lo que más llamó la atención de cuantos las reprobaron agriamente fueron sus tintes sutilmente escabrosos (*Tors amb agulla* [Torso con aguja] [fig. 27], *Virginia asesinada* [cat. 67]). Se empeñaron en ver en ellas una apología de lo perverso, sin querer entender que la angustia y el sufrimiento, la muerte y el sexo, el cuerpo y la mente, lo físico y lo metafísico —en suma, la condición humana— constituyen los fundamentos de esta interesantísima etapa, que Arnau Puig califica de “realismo crítico” y explica como una reflexión analítica de la realidad social que pretende provocar una reacción en el espectador, no halagar sus sentidos.

El tratamiento de la figura femenina ciertamente escapa de los cánones. Criado entre mujeres —su madre y tres hermanas—, Cuixart las homenajea, pero al mismo tiempo trastoca el eterno femenino en el arte, las convierte en seres a veces maléficos, a veces angelicales, y a menudo les asigna el papel de víctimas. Anticlásico y siempre antiacadémico, rompe con la belleza epidérmica y las fragmenta en un rompecabezas quirúrgico, surreal y mecánico (*Venus quebrada*) [fig. 29]. Según Pere Salabert⁵⁸, el desmembramiento de la mujer simboliza y expresa esa deshumanización que la convierte en objeto, en objeto ultrajado.

En este mismo ciclo encontramos también frecuentes referencias a la fertilidad de la naturaleza (*Fruita adolescent* [Fruta adolescente], *Fruita prohibida* [Fruta prohibida] [cats. 62 y 65]) en simbiosis con el cuerpo humano (hibridaciones mujer-tubérculo, mujer-crisálida, penes que emergen de la tierra, manzanas que evocan el sexo femenino... [cats. 58 y 65]) y se alude ya a ese concepto unitario y cósmico de la vida, vegetal o animal, que desarrollará en los años noventa. Por tanto, si ciertamente abundan en

ella las representaciones de órganos sexuales, su tratamiento es organicista o simbólico y, respecto a las frecuentes alusiones a la crueldad, no la enaltece, sino todo lo contrario. Se trata más bien de una materialización de sus pesadillas —que de alguna manera quedan así exorcizadas— y, al mismo tiempo, una denuncia de la hipocresía de una sociedad de tabúes que encubre y mancilla el sexo.

Nuevamente, como en el caso de los niños masacrados por los bombardeos, se reflejan fantasmas personales. En concreto, su aversión hacia ciertos macabros hábitos de la Facultad de Medicina de entonces que le tocó vivir. Había vendedores ambulantes que traficaban con cuerpos y órganos todavía palpitanes; al respecto hubo un episodio que le conmocionó especialmente: en una ocasión les dieron el cuerpo de una gitanilla adolescente para diseccionarlo, aquello les pareció una profanación horrible a la que se negaron y los propios estudiantes decidieron pagarle la sepultura. Esos cuerpos fragmentados, diseccionados, parecen surgir de experiencias de pesadilla como esa y denuncian la conversión de la mujer en objeto ultrajado a la que aludíamos.

Bajo el título *Realismo pictórico actual*, Cuixart presentó un amplio conjunto de estas obras en la galería René Metras, en una muestra de la que Arnau Puig fue comisario y autor de un elocuente texto para el catálogo. El erotismo de aquellos cuadros no podía calificarse en absoluto de ofensivo, tentador o provocativo; al contrario, nada más anticarnal que esas gélidas imágenes de autopsia que no pretendían despertar el deseo sino revelar la cara reprochable del sexo y denunciar una sociedad obscena que consiente los tabúes y represiones impuestos, mientras en realidad rinde un desmedido culto al sexo, al cuerpo y las apariencias desde la máxima banalidad, una sociedad hipócrita que esconde la depravación bajo las buenas costumbres.

Según Aristóteles, la catarsis es la facultad de la tragedia de redimir o purificar al espectador de sus bajas pasiones al verlas proyectadas en los personajes de la obra; en ese sentido el ciclo sería la lógica continuación de la catarsis de *Nens sense nom*, que ahora ya no se circunscribe al autor y sus fantasmas personales, sino que se hace extensiva al espectador y de hecho, va dirigida principalmente a él y a la sociedad en la que ambos están inmersos.

Se trataba, por tanto, de una obra marcadamente transgresora⁵⁹ que sin duda constituyó un revulsivo demasiado enérgico y audaz para aquel momento en España, tan ajeno al respeto por la libertad de expresión. El eco en la prensa fue muy amplio y mayoritariamente positivo: críticos como Joan Perucho, Rafael Santos Torroella, Eduardo Westerdahl, Joan Gich o Román Vallés analizaron este nuevo episodio en su trayectoria y ensalzaron el giro inédito y la riqueza conceptual —abierta a múltiples lecturas y significados— que imprimía Cuixart a su obra al cumplir los cuarenta años. Fernando Gutiérrez percibió su lado poético: “Disciplinado y rebelde en su búsqueda de la libertad [Cuixart] hace posible que el erotismo [...] no sea visceral sino que alcance cierta pureza iluminante, casi mística, transpuesta a una alquímica realidad poética”.

Sin embargo, no todas las reacciones fueron positivas. En ciertos sectores causó escándalo y provocó el airado rechazo de mentes fundamentalistas de diverso signo, especialmente la difamatoria crítica maniquea de Alexandre Cirici en la que literalmente lo acusaba, a través de una dialéctica tan brillante como disparatada, de intención criminal y sádica al servicio de la oligarquía. El mismo que lo había elogiado repetidamente como adalid de una nueva pintura a escala occidental, lanzaba ahora contra él delirantes injurias. Ante el estupor del propio artista y de su entorno — particularmente del comisario Arnau Puig, el compañero de Dau al Set menos sospechoso de comulgar con la derecha, ya que siempre se declaró comunista—, Cirici, en su enardecido artículo⁶⁰, comparaba a Cuixart con asesinos y torturadores de la crónica negra de la época e incluso con el fascismo; de paso, arremetía contra Perucho, la literatura fantástica y un paquete de transmisores de “ideas malignas” en el que incluía a Ionesco, Nietzsche o Schopenhauer.

Julia Guillamón, escritor especialista en Perucho, desgrana algunos datos nuevos en torno al conflicto⁶¹. Cirici, tan reverenciado como temido, desde su tribuna de la revista *Serra d'Or*, publicada por la abadía de Montserrat, y Perucho, desde su sección de arte en *Destino*⁶², mantenían una gran rivalidad desde posiciones ideológicas enfrentadas. Cirici, desde una izquierda con un sesgo dogmático evidente, frente al liberalismo posibilista de Perucho. El enfrentamiento fue creciendo en el contexto de diversas circunstancias. De una parte, el



Fig. 27
Tors amb agulla [Torso con aguja],
 1965. Técnica mixta sobre lienzo,
 46 x 38 cm

precedente de las muñecas destrozadas que Cirici rechazó por su carácter siniestro, a lo que se añadió el hecho de que René Metras y el propio Cuixart tenían entre sus numerosos amigos —y coleccionistas entusiastas de la obra del artista— a algunos empresarios (oficio que repudiaba Cirici)⁶³ como Ismael Manaut o César Santurio, que solían patrocinar algunas exposiciones y actividades artísticas. En especial, Ramon de Batlle, escenógrafo e íntimo amigo de Cuixart, que auspiciaba ya desde la época de Dau al Set estrenos musicales y teatrales (algunos de Brossa) en su mansión de Riudellots de la Selva, y acababa de acoger una representación privada de *Fando et Lys* de Fernando Arrabal⁶⁴, a la que había acudido invitado el propio Cirici.

El crítico reprobaba ese tipo de relaciones sociales y no pudo aceptar tampoco que el artista a quien él había ensalzado insistentemente en tantos textos de catálogos y artículos como el gran renovador a nivel internacional del informalismo matérico lo abandonara en favor de otra vía expresiva que él consideraba

inadmisible desde una posición ideológica que —como puede comprobarse en sus escritos en *Serra d'Or* entre 1963 y 1966— se había radicalizado extremadamente en poco tiempo⁶⁵.

Teniendo en cuenta la enorme influencia de Cirici en aquel momento, y pese al apoyo de personalidades de la intelectualidad y el arte como Arnau Puig, Joan Gich, Eduardo Arranz-Bravo o Rafael Santos Torroella —que se atrevieron a ponerse públicamente del lado de Cuixart denunciando el “macartismo” de Cirici en sucesivos artículos que avivaron la polémica—, los ataques del crítico comportaron consecuencias negativas para el artista, tanto inmediatas (hubo quienes devolvieron a la galería cuadros comprados en la exposición) como para su consideración posterior en sectores de capital importancia.

Cirici, en cambio, reafirmó su apoyo a Tàpies, ensalzado, como es bien sabido, como único artista del orbe catalán por un poderoso entorno, receloso de todo el que pudiera hacerle sombra. El crítico de arte y poeta José Corredor-Matheos, gran admirador de la innegablemente magnífica obra tapiana, ha testimoniado unos hechos que nos han privado de una importante monografía sobre Cuixart —hoy desaparecida— en la que trabajó Eduardo Westerdahl concienzudamente a finales de los sesenta y que van más allá de lo meramente anecdótico. Relata en sus memorias⁶⁶ que al enterarse Tàpies de que Polígrafa, la importante editorial de obra gráfica y libros de arte (entre los que destacaban sus notorias monografías de artistas) con la que solía trabajar, estaba a punto de publicar una monografía sobre Cuixart, conminó a Manuel de Muga a cancelar la publicación bajo la advertencia de cesar toda colaboración con él. Ante las presiones, Polígrafa hubo de faltar a su compromiso, asumir los perjuicios y cancelar la publicación de la obra ya acabada. El propio Corredor había tenido el texto entre sus manos y la razón de que no se publicara le fue corroborada por Muga y Westerdahl. De hecho, existen cartas en torno a tan enojoso incidente —en junio de 1971— del propio Westerdahl a Cuixart y a su esposa Mariona, que había colaborado en el proyecto recopilando documentación y fotografías de obras repartidas por colecciones de todo el mundo. Desgraciadamente, como atestigua Corredor, el de Cuixart no fue un caso aislado⁶⁷.

Al margen de estos asuntos, el rechazo de Cirici se enmarca en la actitud de buena parte de la crítica, que explica muy bien Simón Marchán Fiz: “Hacia 1960 los entusiastas de la no representación —y eran la mayoría de los críticos de la vanguardia— denuncian los primeros síntomas neofigurativos. [...] Ni Dorflès ni ninguno de nosotros podíamos sospechar que la década de los sesenta se encargaría de contradecir radicalmente estos juicios”⁶⁸. Eso pudo contribuir también a la postura inquisitorial de Cirici cuando ataca con extremada virulencia el giro de Cuixart hacia la figuración desde su atalaya ideológica pretendidamente antifascista y se muestra intolerante frente a los nuevos tiempos que auspiciaban las tendencias artísticas neofigurativas ante el anquilosamiento del informalismo⁶⁹.

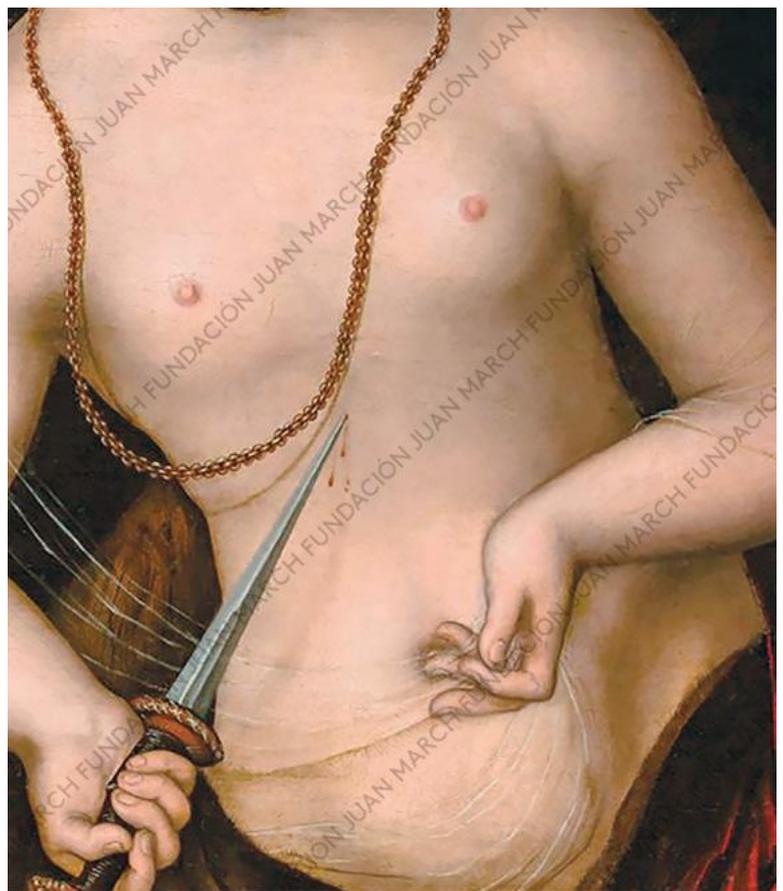
De hecho, cuando en 1963 Cuixart crea la serie de las muñecas e inicia desde el año siguiente su fase neofigurativa, se estaba adelantando en algunos años a la generalización de esas tendencias, que no tuvo lugar hasta finales de la década como confirma Marchán Fiz: “En la evolución general de las tendencias representativas desde 1969 el signo icónico ha sido un pretexto para la formación de signos simbólicos o significados más complejos”, y añade que, como consecuencia, “la imagen icónica representada apunta hacia la imagen-concepto”⁷⁰.

En el caso de España, aunque los artistas se muestran reticentes a renunciar totalmente al informalismo, dada la relevancia alcanzada fuera de nuestras fronteras, las corrientes neofigurativas surgen por la necesidad de reflejar el entorno social. Ya desde 1959 Saura liga su expresionismo abstracto a la figuración de la misma forma que a nivel internacional lo hicieron el grupo CoBrA, Dubuffet, Fautrier, de Kooning o Bacon. Cada uno se nutre de su imaginario personal aprovechando la libertad y el subjetivismo conquistado por el informalismo, pero desde la heterogeneidad de las nuevas tendencias neofigurativas se suscitan nuevas problemáticas formales que suponen una salida a la esclerosis academicista que el informalismo empezaba a presentar. Como era previsible, el carácter poco acomodaticio de las nuevas tendencias figurativas empezó a generar ciertas tensiones en la política cultural del régimen. Resulta reveladora la renuncia de Cuixart a la invitación de representar a España en la Bienal de Venecia de 1966. Al respecto, denuncia en una

entrevista⁷¹ un “ambiente de censura subjetiva y partidista que atenaza mi libertad de expresión”, a lo cual añade: “No pretendo hacer política con mi arte, como tampoco acepto que una política lo condicione”. Postura poco transigente del artista que, sumada al sectarismo imperante, bien pudo contribuir al inicio de su declive.

Desde la perspectiva del tiempo transcurrido no podemos sino admirar esa extraordinaria etapa de Cuixart de la que desgraciadamente la mayoría de las obras permanece hoy sin localizar. Para Cuixart la realidad no es solo lo visible, por lo que el realismo que preconiza incluye el ámbito del pensamiento, de lo racional y de lo irracional. Llegado a este punto, Cuixart ya no precisa la obviedad del objeto machacado, ahora es el momento de la línea nítida y fría en esa extraña simbiosis con el relieve matérico. Se trata de un lenguaje sin precedentes, con ecos del Renacimiento nórdico —nótese la curiosa semejanza de su *Tors amb agulla* con la

Fig. 28
Lucas Cranach el Viejo, *Lucrecia*
[detalle], 1534. Óleo sobre tabla,
51 x 36 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Lucrecia de Lucas Cranach el Viejo del Museo de Bellas Artes de Bilbao [figs. 27 y 28]—, que unido a perturbadores delirios brechtianos y kafkianos se erige como contrapunto del surrealismo. En efecto, lo que refleja no es un mundo onírico o romántico, como el de las pesadillas de Johann Heinrich Füssli, ni la evasión surrealista de la realidad a través del subconsciente o el absurdo, sino la crudeza del lado oscuro de esa realidad, una determinante diferenciación que corrobora Donald Kuspit⁷².

Westerdahl vio en esas figuras monstruos moralizadores como los del Bosco, pero Cuixart aporta a esa tradición una modernidad científica que aúna arte y ciencia biológica. Es un momento de claridad mental en que el artista cree firmemente —y así lo transmite a Baltasar Porcel en una conversación para la revista *Destino* en mayo de 1969— en la máxima de que el arte es una máquina para hacer pensar. Daniel Giralt-Miracle, que ha valorado esta etapa en varios artículos y textos, cita a Lerrant para designar el ciclo como “refiguración” y afirma: “[Son] unas obras que tienen la profundidad y el misterio que se atribuyen al Greco, Zurbarán o Velázquez, pero que al mismo tiempo ineludiblemente respiran la atmósfera mórbida, poética y erótica de Cuixart. No son ni las muñecas pavorosas de los primeros años sesenta ni las damas elegantes y hechiceras de los setenta, sino unas obras que son el producto explícito de la particular ‘refiguración’ que muchos no supieron o no quisieron entender”⁷³. Por contraste, en Nueva York había sido valorada muy positivamente su nueva propuesta, presentada en una exposición individual en la galería Bonino en 1964. La muestra despertó tal expectación de crítica y público que resultó obligado prorrogarla veinte días más allá de la fecha prevista de cierre. Ello explica que el grueso de la producción de esta etapa fuese adquirido por destacados coleccionistas norteamericanos. Es también muy reveladora la elección de una obra suya de este periodo, *Argument*, de 1964, para la histórica exposición colectiva *The Art of Organic Forms* [El arte de las formas orgánicas]⁷⁴ de 1968 en el Smithsonian Museum of Natural History de Washington, pionero en vincular el arte con la ciencia.





Fig. 29
Venus quebrada, 1965. Técnica mixta sobre lienzo, 114 x 195 cm
Colección privada

LA OBRA SOBRE PAPEL

Fig. 30
Insólita frustració de Safo de Lesbos
[Insólita frustración de Safo de
Lesbos], 1973. Técnica mixta sobre
papel, 65 x 50 cm



Fig. 31
Aquell que pensa amb tres ulls
[Aquel que piensa con tres ojos],
1970. Técnica mixta sobre papel,
65 x 50 cm
Colección privada



La obra sobre papel de Cuixart merece mención aparte. Realizada con tintas, acuarelas, gouache, pastel, collage y todo tipo de mixturas, es una espléndida manifestación de su inagotable creatividad. Muestra sus avances más significativos en acuarela o incluso —en la época inicial de escasez— en óleo sobre cartón. Se trata casi siempre de una producción independiente respecto a las piezas pictóricas, con sus propios planteamientos plásticos y en formato generalmente reducido. Su principal valor estriba precisamente en que son despreocupadas, audaces, frescas, nunca excesivamente elaboradas y expresan libremente emociones y sentimientos. Nos podemos remontar a finales de los cuarenta para contemplar sus redes, geometrías y constelaciones a tinta china seguidas de signos y grafismos en infinitas variaciones. Se inclina hacia la figuración en sus diseños para la revista *Dau al Set*, como las conocidas fotos intervenidas de sus componentes o el genial dibujo [fig. 8] que en 1950 ilustraba la *Oda a Louis Armstrong* de Brossa, y que, gracias a la difusión de Peggy Guggenheim, suscriptora de *Dau al Set*, fue también publicado en la revista *Flair* y en el libro *Modern Artists in America* de Robert Motherwell y Ad Reinhardt. Hay que añadir originales acuarelas como *Globus* y *Alnuxis*, de 1950, innumerables carteles para eventos artísticos, ilustraciones de poemas y, ya desde finales de los cincuenta, un lenguaje abstracto de intenso ascetismo, basado en la mancha y el grafismo. Algunas de las piezas

más interesantes de ese grupo son obras de reflexión teórico-práctica sobre el dibujo (*Cennino Cennini o el libro del arte* o la serie *El destino del dibujo* [cats. 15 y 24]) en cuya composición integra consideraciones manuscritas.

Con la excepción de algunas obras de gran suntuosidad cromática, es en la obra sobre papel donde la línea alcanza su máxima expresión. Unas veces como elemento automático, gestual, incluso caprichoso y sensitivo —particularmente en sus tintas y acuarelas—, pero también, en otros casos, afirmándose como factor constructivo, intelectual, que reivindica —como el *disegno* del Renacimiento— la primacía del intelecto en la delineación geométrica sobre la sensualidad engañosa de lo pictórico.

A partir de los sesenta aparecen alusiones al teatro, la literatura, la música o el cine, así como homenajes a personajes que admira en esos ámbitos, por los que siempre mostró enorme interés. Destacan el ciclo dedicado a Brecht (1960-1961), de enérgica expresividad; la abundante producción esperpéntica, sobre todo en los setenta; la temática erótica (*L'insòlita frustració de Safo de Lesbos* [La insólita frustración de Safo de Lesbos] [fig. 30]) o, finalmente, también la sociopolítica. Hallamos además piezas muy imaginativas, de un finísimo aliento poético, como *Aquell que pensa amb tres ulls* [Aquel que piensa con tres ojos] [fig. 31], que corresponden a una introspección intimista como contrapunto a la agresividad

de su obra pictórica de los setenta y ochenta, aunque a menudo manteniendo ese punto inquietante (serie *Deformacions* [Deformaciones] o surreal (*Migdiada de globus* [Siesta de globos])). Ya en los noventa desarrolla series en acrílico sobre papel o cartón como *Folls dansaires* [Locos danzantes] o *Sibil·les* [Sibilas].

Finalmente, hay que destacar su continuada dedicación al collage, particularmente en la fértil década de los sesenta (*Mère courage* [Madre coraje] [cat. 34]), en la que combina fragmentos preexistentes de fotos, dibujos o publicaciones con intervenciones propias que actúan como elementos de cohesión y de valor semántico: signos, caligrafías, trazos geométricos y textos manuscritos. Son obras inclasificables, a menudo abiertamente transgresoras, que proponen juegos surreales de asociación de ideas a través de una riquísima imaginería poética.

Cuixart: los años cruciales (1955-1966). Antecedentes y derivaciones

EVOLUCIÓN POSTERIOR

Evolución posterior - Raquel Medina de Vargas

Pas de Mercusot, 1993. Técnica mixta sobre lienzo, 54 x 65 cm
Colección privada



DELIRIOS Y ESPECTROS: (AÑOS 70)

Acabada esa breve pero intensa y significativa etapa de la segunda mitad de los sesenta, su tratamiento de la figura humana —a partir de ahora ya claramente “figurativo”— empieza a evolucionar hacia un pictoricismo abarrocado. En los primeros setenta mantiene el grafismo recién recuperado junto a signos ignotos de filiación daualsetiana en acertada conjunción con efectos pictóricos como de encajes y blondas, obtenidos mediante la utilización de pigmentos oleosos sobre una fina capa de agua. Son obras que, por una parte, apelan a los sentidos con su voluptuoso preciosismo y la asombrosa fluidez de la ejecución y, por otra, aluden al subconsciente, a los fantasmas y obsesiones más ocultos. Rostros y cuerpos distorsionados con inverosímiles desproporciones y discordancias que, pese a su monstruosidad, poseen en muchos casos una inquietante y extraña belleza. Es un arte “poshumano”, en el que establece un canon propio de deformidades: cabezas enormes frente a brazos y manos diminutos, espectros angustiados, perversos y mutilados —ya en Dau al Set solía mutilar las figuras de *clowns* y personajes circenses—, que se inscriben en la tradición goyesca más surreal y esperpéntica —*Bruja de Barbastro* [fig. 32]— y que a menudo aluden en los títulos a la palabra “angustia”. Con frecuencia, ataca mordazmente símbolos del poder como la oligarquía, los dictadores, la monarquía o la Iglesia: *Petit Napoleó* [Pequeño Napoleón] [cat. 26], *Pas de l’oca* [Paso de la oca] o *L’Infant bastard* [El infante bastardo] [fig. 33], entre otros.

De nuevo el *collage* y la obra sobre papel destacan con luz propia, particularmente en este momento las realizadas al pastel y técnicas mixtas: *La Increïble petita societat* [La increíble pequeña sociedad] o la ya nombrada serie *Deformacions*. En la segunda mitad de los setenta es frecuente la producción de obras tétricas o siniestras, incluso en obra sobre papel, con personajes fantasmagóricos, a veces ricamente ataviados —*Adorable Benita de Cáceres* o *Boc tramuntana o el crit dels homes del poble* [Cabrón/demonio tramontano o el grito de los hombres del pueblo] [figs. 34 y 35]—, que parecen reflejar esa podredumbre revestida de lentejuelas, ese mundo de vanidad, simulación y apariencia tras el que se oculta la gangrena, tan acorde con la tradición de la *vanitas* del Barroco español⁷⁵.

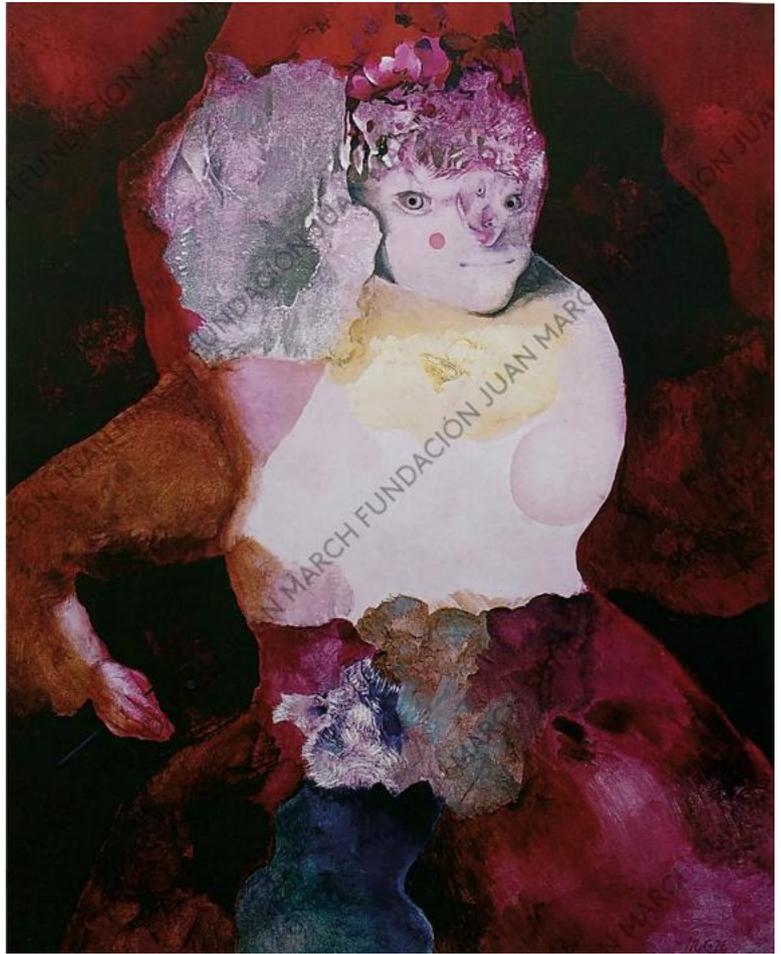


Fig. 32
Bruja de Barbastro, 1976. Acrílico
sobre lienzo, 100 x 81 cm

Hacia el final de la década se deja deslizar peligrosamente al borde del *kitsch* con la utilización de un colorido estridente y un abarrocamiento en la factura con profusión de efectos como de plumas o confeti, que ya se apreciaban en obras como *La núvia* [La novia], de 1976, pero que ahora alcanzan el apogeo previo al declive, a menudo en piezas de muy gran formato. Tal como Freud y el propio Dalí aseguraron, el instinto sexual y la angustia o miedo ante la muerte constituyen los dos motores básicos de la creatividad. Amor y muerte, eros y tánatos, van efectivamente de la mano en ese universo visionario poblado de figuras espectrales que expresan la grotesca parada de monstruos que es cierta sociedad, enfocada siempre bajo un prisma de obsesiva y delirante subjetividad.

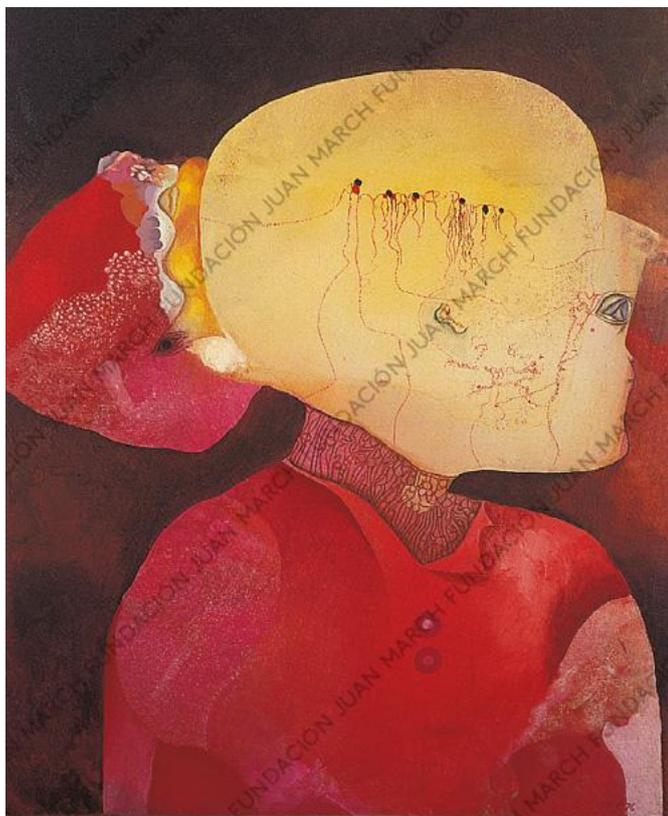


Fig. 33
L'infant bastard [El infante
 bastardo], 1976. Acrílico sobre
 lienzo, 100 x 81 cm
 Colección privada

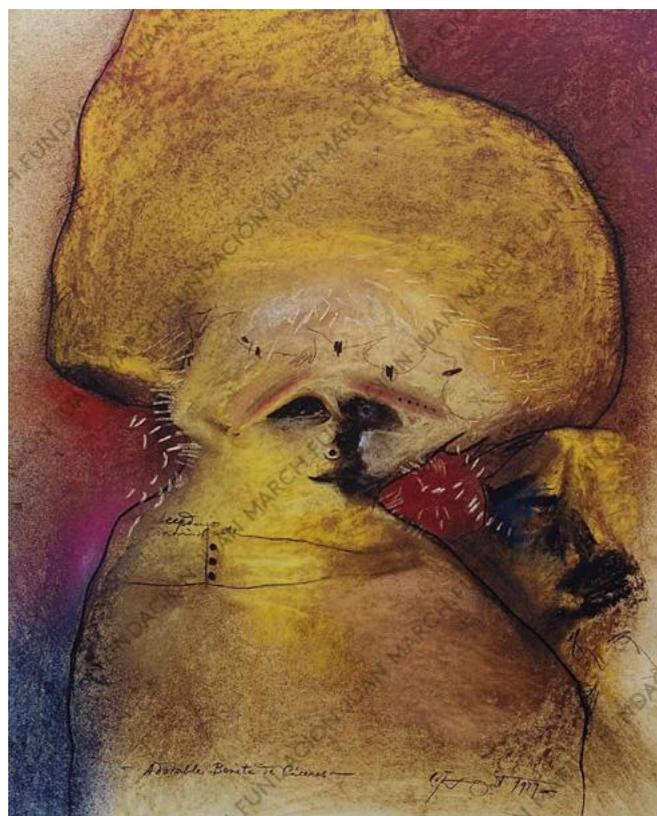


Fig. 34
Adorable Benita de Cáceres, 1977.
 Pastel sobre papel, 65 x 50 cm

HEDONISMO Y DECADENCIA (AÑOS 80)

Desde una perspectiva existencial quizá no sea tan extraño que los primeros éxitos de su carrera, seguidos de la incompreensión ante su abandono del informalismo, dieran paso a un hedonismo militante, que se reflejará en una determinada etapa de su obra (1979-1989), que gana en barroquismo y extravagancia lo que pierde en solidez. Quizá pueda interpretarse como un intento irreflexivo de recuperar, en plena crisis de los cincuenta, separado de su mujer y sus hijos y junto a una jovencísima nueva compañera, Victòria Pujoldevall, los goces de una juventud apenas vivida por las circunstancias que la rodearon (muerte de su padre, penurias, guerra y posguerra...). Se trataría de una especie de evasión, de una huida instintiva de toda clase de preocupaciones, coerciones, ataduras y responsabilidades para darse a los placeres que le ofrecía una nueva vida en un entorno —la Costa Brava de aquellos años— propicio a ese hedonismo y alentado

además por un marchante con pocos escrúpulos que multiplicaba a su antojo las ramplonas reproducciones de aquellas mujeres-muñeca⁷⁶.

El lenguaje de Cuixart se torna manierista y su amaneramiento sobrepasa todo límite en estos años que sin duda corresponden a la etapa más barroca y epicúrea del artista. En este punto de su trayectoria, en el que olvida total —aunque temporalmente— su lado germánico, racional y perfeccionista, se muestra el Cuixart más vehemente y desmedido, convertido en glosador de lo mundano, en inagotable fabulador de la comedia humana, en retratista de su necedad. Su singularidad no radica tanto en lo que representa sino en la manera contrapuesta en que lo hace: por un lado, distanciándose y, por otro, sumergiéndose de lleno. En efecto, en este momento su discurso se acomoda, se mimetiza con aquello que pretendidamente cuestiona, se deja caer en la banalidad y el exceso —se muestra decadente para revelar la decadencia⁷⁷— o como dice Arnau Puig⁷⁸, practica una crítica *kitsch*, es decir, por la vía del halago ridículo —opuesta



Fig. 35
Boc tramuntana o el crit dels homes del poble [Cabrón/demonio tramontano o el grito de los hombres del pueblo], 1977. Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm
 Colección privada



Fig. 36
Richard Wagner, 1983. Acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm
 Colección privada

al lúcido y mordaz distanciamiento de otros momentos—, para afrontar un juicio irónico a veces y siniestro otras, sumido con frecuencia en un agrio pesimismo mezcla de goce y amargura⁷⁹.

A pesar de ser esta su etapa más inconsistente, en la que realizó innumerables féminas tocadas con estafalarios sombreros⁸⁰, no es fundada la generalización que se ha hecho de ella. No toda la etapa figurativa se reduce a mujeres decorativas. Pese a cierta preponderancia numérica del sexo femenino, ligada a menudo al erotismo, las figuras masculinas son abundantes y muy significativas en todos sus momentos figurativos, también en este —*Richard Wagner* [fig. 36] o *Testa d'or i mort* [Testa de oro y muerte], dedicada a Dalí—, lo que confirma que su análisis va ligado a la problemática del ser humano en su conjunto. Pero esa generalización no ha sido la peor consecuencia, sino el hecho de que la trivial y demasiado abundante producción de esa década ha eclipsado injustamente la totalidad de su trayectoria.

Realmente, una vez conocido el Cuixart capaz de conseguir aquel prodigioso tratamiento del cromatismo y la materia —que, de hecho, recuperará en los noventa— cuesta entender, no ya el vasallaje comercial a su ladino marchante de entonces, sino las obras de gran formato de los ochenta, tan toscas en la factura como en el color. Esa flagrante renuncia a sus cualidades, la pérdida incluso de su innato sentido del misterio, acabó por desconcertar a los críticos y solamente algunos incondicionales lo acompañaron, fielmente pero sin demasiada convicción ni entusiasmo, en aquella aventura suicida de la que curiosamente nunca quiso renegar. Posiblemente —y ello no deja de ser una simple conjetura por mi parte—, cuando él miraba estas obras, lo que veía en ellas, por encima o al margen de lo artístico, era en realidad ese periodo de desahogo, de mundano solaz al que corresponden en lo personal, y por ello asumió esa etapa no como un error sino como un tributo necesario al goce vitalista que seguramente la acompañó. Es como si, inexorablemente empujado por

sus contradicciones, necesitara traspasar todos los límites antes de recuperar el norte.

INTROSPECCIÓN EN LA NATURALEZA. MITO Y GEOMETRÍA (AÑOS 90 Y ÚLTIMA ETAPA)

Pasado el vehemente protagonismo de la figuración, a finales de los ochenta se produce una drástica ruptura y se recuperan antiguas preocupaciones a las que ahora se darán diferentes respuestas plásticas que al mismo tiempo permitirán una lectura y una interpretación más rica del pasado. Resulta clarificador constatar, una vez más, los vínculos diacrónicos que se establecen entre las diversas etapas dentro de la peculiar unicidad de la obra de Cuixart.

Durante la década de los noventa, el artista desarrolla su personal mitología de la naturaleza. Se trata de una inédita incursión plástica en la naturaleza más recóndita, una traslación del macrocosmos —cuyos orígenes se manifiestan ya en las obras de inspiración cosmológica de los años cincuenta, con ciertos precedentes previamente citados— al microcosmos subterráneo de la tierra que pisamos, un ciclo en el que además recupera su querencia por los títulos enigmáticos.

Al referirse a esta etapa —que también reivindicó Maria Luïsa Borràs—, coincide Juan Manuel Bonet con Cesáreo Rodríguez-Aguilera en indicar que responde a un proceso “de reencuentro, de recapitulación crítica de su pasado, de actualización madura y reflexiva de sus primeros pasos” y opina que esas obras nuevamente sombrías, pobladas de seres enigmáticos, siguen obedeciendo a un mismo impulso de constancia y fidelidad a sus esencias creativas⁸¹.

Estas obras constituyen una revisión de aquella metafísica de la materia de sus mejores años y presentan un espacio indefinido, terroso, en el que también tienen cabida las geometrías y los signos que rodean la iconografía de este mundo semisubterráneo de simientes, raíces, hojas... El bosque, percibido como un cosmos laberíntico e ignoto de espesura impenetrable, ha suscitado inquietudes y temores atávicos que perduran en nuestro imaginario colectivo, gracias sobre todo a los tradicionales cuentos infantiles que proceden precisamente de este núcleo originario de cultura celta, de ámbito centroeuropeo y germánico, que tanto alimentó la fantasía daualsetiana. Esa memoria ancestral

de la naturaleza está presente en el sustrato de la obra de Cuixart desde sus inicios y contribuye a establecer concordancias anacrónicas o diacrónicas. Se rastrea perfectamente en las obras de los últimos años cincuenta y primeros sesenta, en las que hallamos metáforas del cosmos, del bosque, del laberinto, dentro de un lenguaje que, como ya hemos visto, se escapa de los habituales parámetros del informalismo para alcanzar una metafísica “transinformalista” de la materia. Tanto Cirlot como Cirici, entre otros, hablan en sus textos de aquella época de una interpretación implícita de la naturaleza: “El informalismo que presentó en 1958 en Lyon y en París era un profundo canto al hombre en la naturaleza. Era una especie de paisajismo trascendental”⁸².

A lo largo de todo este camino, el concepto de magia y misterio aparece ligado al de naturaleza. Las interpretaciones míticas, cargadas de temores del subconsciente colectivo, inspiran una amplia serie de piezas de muy variadas dimensiones, que realiza principalmente entre 1989 y 1993 y que expresan —en una

Fig. 37
Oxos, 1990. Acrílico sobre lienzo, 92 x 65 cm
Colección privada



estética abstracta que rompe totalmente con la etapa figurativa del pintor— el lado más oscuro, mágico y misterioso de una naturaleza atávica. Algunas obras sugieren un descenso al infierno de la propia mente, donde lo oculto e ignoto es el inconsciente irracional, miedos que acompañan al inexorable destino humano, mientras otros ofrecen una visión más poética y mágica del misterio (*Espill de Nalia* [Espejo de Nalia]). Aunque en estas obras domina plenamente un lenguaje abstracto, se pueden distinguir en ellas algunos elementos de carácter simbólico, en particular altares y puertas de acceso al mundo oculto (recordamos el antecedente de *La puerta del Infierno*), ojos de cerradura, grutas, cabañas que evocan el refugio remoto dentro de la propia naturaleza (*Oxos* [fig. 37], *Mont dels cantors* [Monte de los cantores]), bien en sus propias entrañas (cueva) o construido con sus materiales (ramas, fango...). También aparecen llamas, plumas, vestigios de rituales probablemente maléficos... Pero lo más frecuente son los signos cabalísticos (ángulos agudos que a modo de flechas señalan direcciones en el espacio, alineaciones de puntos, segmentos, círculos, zigzags, figuras geométricas u orgánicas en forma de ojos, semillas o sexos...) que recuperan el protagonismo que habían tenido en Dau al Set e invaden estas composiciones de tonalidades rojizas, violáceas o de oscuridades doradas, asociadas a magníficos efectos texturales.

El enterramiento de los pinceles inservibles —un ritual de su propia mitología individual que siempre mantuvo vivo— es una tradición personal iniciada en la juventud que permite constatar la devoción que Cuixart demostró siempre hacia los procedimientos y enseres de su oficio, así como una especial vinculación con el microcosmos subterráneo, que en esta etapa se plasma en interesantes consecuencias plásticas.

En este viaje mitológico a través de la naturaleza, se produce un paso del macrocosmos al microcosmos, de los conceptos abstractos siderales al bosque como metáfora mental y, sobre todo, al bosque como vivencia; se trata, en definitiva, de un tránsito del sentimiento mítico, telúrico, a la experiencia sensible. Poco a poco, el bosque deja de ser maligno y quimérico para convertirse en el reflejo de una nueva visión, de una experiencia placentera de intimidad con el entorno, con la naturaleza más recóndita y substancial. Cuando, por primera vez, se reúne una selección de toda la serie en una gran muestra⁸³, Cuixart se da cuenta

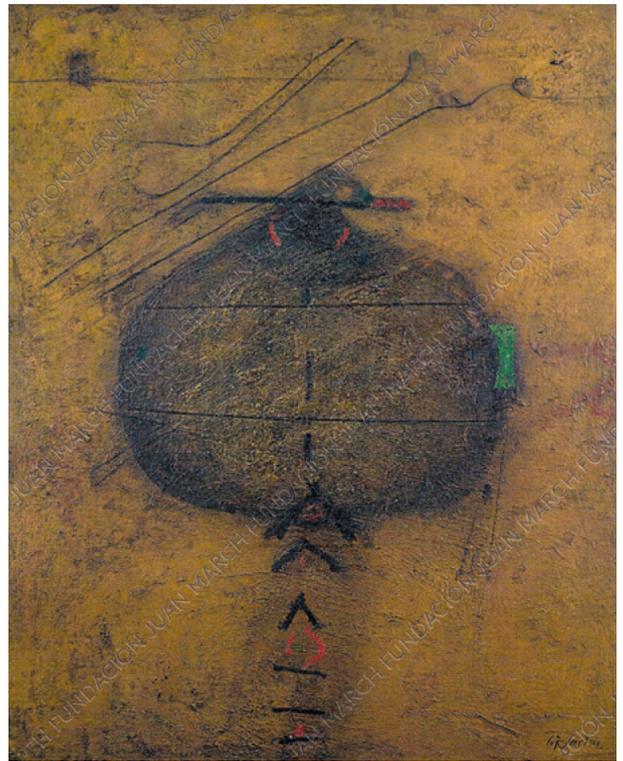


Fig. 38
Bulb de Daura [Bulbo de Daura],
1991. Técnica mixta sobre lienzo,
100 x 81 cm
Colección privada



Fig. 39
Les fulles seques fan sardana [Las
hojas secas hacen sardana], 1992.
Técnica mixta sobre lienzo,
61 x 50 cm
Colección privada

de que el origen de esta experiencia plástica procedía inconscientemente del grato recuerdo de ir descubriendo por la floresta, de la mano de su tío Salvador, farmacéutico y botánico, los secretos mejor guardados de la naturaleza vegetal y orgánica: los bulbos, las raíces, las semillas, las diferentes especies de plantas y hierbas, los minúsculos seres vivos... Todo un universo maravilloso que él sentía interiormente como un refugio anímico en aquellos años de triste añoranza del padre fallecido y que redescubría en el jardín del abuelo; experiencias que permanecieron latentes en su memoria hasta que, inopinadamente, tantos años después, emergieron para ser transferidas a su pintura.

El simple gesto de escudriñar la tierra con las manos, de hurgar con los dedos en aquello que se esconde bajo su superficie y que pisamos sin ni siquiera percatarnos, esa naturaleza inadvertida, no mítica ni etérea sino tangible, constituye todo un mundo sorprendente que también tiene su magia y su misterio: la intimidad de la tierra fértil, del humus, la multiplicidad de microorganismos y especies vivientes en perpetua descomposición y en continua fecundación.

La concepción de la naturaleza de los años noventa en Cuixart está en el límite entre la trascendencia y la idea pura. Llega a intimar con ella hasta desnudarla, pero sin desposeerla de su corporeidad o, mejor dicho, tangibilidad; bien al contrario, profundiza, al evocarlos, en los aspectos sensoriales (visuales, táctiles, aromáticos y acústicos) que afectan a la sensibilidad y, en consecuencia, a las emociones. La comunión, el diálogo que establece con la naturaleza tiene algo de musical, invade el alma y los sentidos, se trata de la plasmación de un nuevo sentimiento de la misma que no prescinde de su esencia expresiva ni de las connotaciones sensuales que le son inherentes.

El lenguaje plástico mediante el cual se expresa todo este universo de la naturaleza recóndita es sutil y depurado, resuelto con un cromatismo de acusada sobriedad (*Bulb de Daura* [Bulbo de Daura], *Les fulles seques fan sardana* [Las hojas secas hacen sardana] [figs. 38 y 39], *Signes de Tardor* [Signos de otoño]), casi siempre limitado a una misma gama de ocre y tierras, en el que los signos y elementos que configuran las composiciones se distribuyen armónicamente en un admirable equilibrio sintáctico.

Conviene subrayar que esta concepción orgánica, biológica, fértil —que tiene como

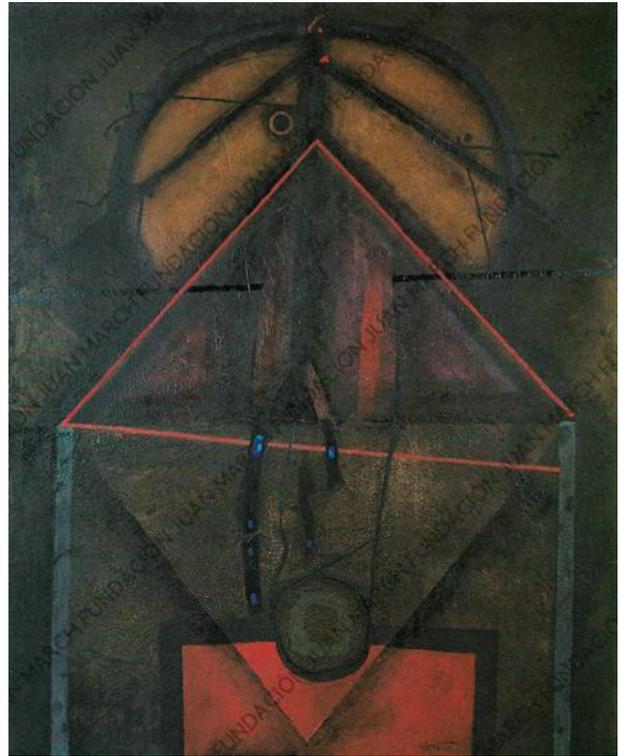


Fig. 40
Domus de Ristro, 1991. Técnica mixta sobre lienzo, 225 x 180 cm
Colección privada

precedente aquellas “frutas prohibidas” de 1965 y 1966—, en constante alusión a símbolos de germinación-fecundidad como bulbos, semillas o también alusiones sexuales, establece una significativa diferenciación respecto a los magmas inorgánicos, inertes y estériles de la abstracción o el informalismo convencional, al que contrapone una materia viva, orgánica, fecunda. Asimismo, es obvio su alejamiento respecto de la temática del paisaje, cuyas imágenes fragmentarias, tomadas de una realidad transitoria, son totalmente ajenas al concepto de naturaleza expresado por Cuixart.

A pesar de su sensualidad consubstancial, en Cuixart la naturaleza es abstracta, es algo mental; de alguna manera —como él mismo señalaba— sería lo opuesto al impresionismo, ya que si los impresionistas pretendían captar el efecto óptico y efímero de la luz, una pura sensación visual externa, él en cambio necesitaba penetrar en el interior de la tierra, en su oscuridad subterránea.

Por ello, el lenguaje de esta etapa conjuga la exploración sensible con la búsqueda reflexiva del orden interno, de las leyes inherentes de un mundo aparentemente caótico, pero perfectamente organizado y efectivo en el cumplimiento de sus objetivos. Y nada mejor para expresar esas leyes

que acudir a la geometría, algo esencial en la obra de Cuixart desde sus inicios⁸⁴. Para el artista las cosas poseen una tensión y un movimiento intrínseco, unas fuerzas concurrentes que han de equilibrarse para lograr la armonía. La imagen plástica de esta tensión es la geometría, que se opone al caos y al azar. Desde siempre rechazó la materia amorfa de las obras carentes de un esqueleto, de una estructura geométrica interna. En muchos casos la geometrización es explícita: triángulos y rectángulos rigen las composiciones, mientras en otras ocasiones se trata de espléndidas interpretaciones en clave geométrica de elementos naturales (*Rusc* [Colmena] [fig. 42], *Arbre d'Euret* [Árbol de Euret]) o alegóricos (*Domus de Ristro* [fig.40]). Finalmente, en su momento álgido esa geometrización se aplica tanto a la figura como a la abstracción (*Visvert* [fig. 41]).

Estas, como todas las obras no figurativas del autor, son alegóricas, pero también y sobre todo “autoegóricas”, porque hablan de aquello que metafóricamente representan, pero principalmente de sí mismas. Tienen contenido y forma, pero la forma, el significante, también es parte del significado, en el sentido de que hay una profundización sensitiva en los elementos formales de dicción, de nuevo una trascendencia vinculada a la propia materia.

En las obras más tardías de este ciclo —que ya parecen soslayar la severidad conceptual

y cromática— reaparece la profundidad y la referencia al horizonte, pero ello no implica una aproximación a la perspectiva del paisaje tradicional, se trata solo de un escenario diferente. A menudo se plantea como una peculiar solución mixta (que quizá guarde cierta relación con la utilizada en aquella perturbadora etapa de mediados de los sesenta) que suele dividir el cuadro en dos registros yuxtapuestos: en el inferior, evidentemente la tierra, generalmente muy texturada, y, en el superior, un insólito cielo en el que flotan frutos y semillas en lugar de estrellas. Esos elementos aparecen con frecuencia en equilibrio, como péndulos que formarían parte de una extraña maquinaria onírica que simboliza la energía intrínseca del cosmos, la perfección de su funcionamiento (*Marfruit*, *Nocell*). Se trataría de una aproximación a su vertiente surreal con una iconografía bastante evidente en ese sentido, pero también de un nuevo ejemplo de aquella idea global del cosmos, aquella concepción extensa de la naturaleza, según la cual todo lo que nos rodea forma parte de ella, incluido el universo interno, el propio pensamiento o *res cogitans*. Obviamente, todo ello incluía la posibilidad de un cierto resurgimiento figurativo.

La serie que presenta el año 2003⁸⁵, la galería de personajes barrocos en su carga simbólica y retórica, solemnes, crípticos y enigmáticos (*Mag barrok* [Mago barrok]), implica el retorno a una figuración —nunca abandonada del todo— que se rodea de fragmentos de una naturaleza irreal, mezclada con objetos e instrumentos musicales; una iconografía híbrida y surreal que —dejando de lado el exceso de ornamentación y el retroceso a algunos aspectos de las figuras de los ochenta— confirma este análisis cuixartiano de la realidad. Un análisis que tendría que haber seguido avanzando hasta cerrar el ciclo de mitología de la naturaleza con los trabajos posteriores que dejó en suspenso indefinido en torno a los años 2003 y 2004, más por falta de ánimo que de salud: por una parte, obras biomórficas y orogénicas y, por otra, seres esperpénticos en la mejor tradición goyesca, trabajados con su admirable repertorio de recursos texturales y cromáticos, pero con la máxima sobriedad, recuperando aquellos magníficos tonos sombríos propios de sus mejores momentos.

La desaparición del artista el otoño de 2007 convirtió en definitiva la interrupción de esta última fase, que quedó finalmente inconclusa.

Fig. 41
Visvert, 2000. Técnica mixta
sobre lienzo, 28 x 26 cm
Colección privada



Cuixart: los años cruciales (1955-1966). Antecedentes y derivaciones

CLAVES DE INTERPRETACIÓN

Claves de interpretación - Raquel Medina de Vargas



Cuixart en su estudio en Palafrugell, 2001
Foto: Tate Cabré

Esta exposición y, especialmente, el catálogo que la acompaña responden al doble objetivo de reunir los conocimientos adquiridos a lo largo de más de una década de estrecho contacto con el artista y de profundizar en diferentes aspectos de su obra para hilvanar un recorrido analítico e interpretativo del conjunto de su trayectoria. Se destaca en ella una época crucial, que determina el ámbito cronológico del contenido de la exposición. Se trata del periodo que abarca desde 1955, momento en que abandona el universo daualsetiano atraído por las posibilidades expresivas de la materia, hasta 1966, cuando Cuixart cumple cuarenta años y celebra en la galería René Metras una exposición decisiva.

A pesar de haber contado años atrás con la inestimable colaboración del propio artista, la aproximación a un fenómeno tan prolijo y en constante metamorfosis, como fue siempre Cuixart, no es tarea fácil. Existe abundante bibliografía (especialmente artículos de prensa y textos de catálogos anteriores a los años ochenta) con aproximaciones a su obra que provienen no solo de especialistas a escala internacional, sino también de grandes escritores, poetas, periodistas y artistas, que ofrecen visiones particularmente valiosas por sus diversos y enriquecedores puntos de vista. Sin duda, es de lamentar la desaparición de la monografía de Wester Dahl —que no pudo ser publicada por las razones ya expuestas—, circunstancia que nos ha privado de un profundo estudio sobre el artista, escrito a finales de los sesenta, un momento decisivo para la observación de su evolución y, sobre todo, en lo referente a los años cruciales que aquí se tratan.

El anhelo de superación y renovación constante que caracterizó a Cuixart no le impidió ser un hombre enraizado en las tradiciones intemporales. Acostumbraba a afirmar que no hay innovación sin tener en cuenta la tradición. Coincide en ello con su apreciado Paul Klee, quien afirma en su *Teoría del Arte Moderno*: “Aprendemos esa particular manera de progresar que consiste en retornar a lo antiguo, de donde procede lo por venir”⁸⁶. Desde su juventud sintió un profundo respeto, casi veneración, por los procedimientos e instrumentos de su oficio. Por esa razón Cuixart nunca desechó en la basura los pinceles ya inservibles, sino que siempre los enterró en un gesto ritual de agradecimiento que implicaba una cierta sublimación del objeto viejo —y ya inútil— al que confería una especial dignidad que lo convertía en una especie de íntimo vestigio arqueológico [fig. 43]. Precisamente ese peculiar concepto de dignificación de la materia pobre y humilde singulariza su informalismo matérico y lo distingue —según él solía recalcar— del que se complace en el detritus, al tiempo que le confiere esa resonancia intemporal.

En relación con su esmerada técnica y como heredero de las tradiciones seculares de taller, Lerrant lo consideró paradigma del creador solitario y tenaz, “descendiente de una aventura humana continua y universal”. Por su parte, Caballero Bonald aseveraba en su muy destacable monografía del artista de 1977: “Cuixart hace gala de una sabiduría técnica derivada de la tradición, aunque lo que trate de manifestar provenga de una renovadora —y devastadora— voluntad de profanar esa tradición”⁸⁷.

A lo largo de los años se ha venido reconociendo que los desconcertantes cambios evolutivos de su trayectoria no han sido algo arbitrario. Conviene advertir al respecto que —como él siempre afirmaba— no hay que confundir unidad con uniformidad. De hecho, se verifica que por encima de avatares estilísticos se mantienen en la obra de Cuixart unos rasgos permanentes, unas constantes fundamentales —muchas de ellas adquiridas ya en sus comienzos— que subyacen para aparecer o desaparecer en función de sus necesidades expresivas, lo cual pone de manifiesto la continuidad de su reflexión y, al tiempo, la cohesión en torno a los componentes de un lenguaje propio de ilimitados recursos.

Al margen de la precedente argumentación hay que señalar además que ese azaroso itinerario creativo se corresponde a la realidad contradictoria y cambiante de la existencia. En su caso, se trata de una obra estrechamente ligada a su vida, que documenta su contexto y circunstancias personales, que responde a la asimilación e influencia de todo aquello que junto a su propia historia estilística ha ido configurando un sustrato consubstancial y determinante de su personalidad artística. Una auténtica crónica biográfica que revela la complejidad de la psicología y el pensamiento de un hombre de amplísima cultura que siempre se mostró tan llano en el trato como brillante y seductor en la conversación. Por otra parte, su actitud en ese sentido obedece tanto a su personalidad como a sus principios, una y otros estrechamente ligados. Inquieto explorador del arte, como Picasso, lo concibió y lo vivió como una constante aventura en libertad, solo sometida a sus pulsiones interiores. La obra de Cuixart ha sido siempre una obra en marcha que no se detuvo nunca, fruto de una rebelión constante y de una permanente táctica de rechazo de sus propios logros: los creó, los desarrolló con esmero y, finalmente, los sacrificó para quizá resucitarlos más tarde. Cuixart ha seguido una perpetua dinámica de acción y reacción, ajena a cualquier tendencia imperante, en una celosa y perenne reivindicación del legítimo derecho al error. Como dijo Tharrats: “Esta es la lección de Cuixart: la libertad de arrancar por donde quiere, corriendo por el riesgo del riesgo”⁸⁸.

LA CONTRADICCIÓN COMO MOTOR EVOLUTIVO

La personalidad artística de Cuixart ofrece además otros rasgos esenciales. Resulta fundamental su proverbial fluctuación entre la severidad intelectual —fruto de su formación y del entorno científico familiar— y la exuberancia retórica y sensual de estirpe latina, es decir, “entre el *seny* y la *rauxa*” como acostumbra decir Giralt-Miracle en una expresión muy de la tierra —algo así como entre la sensatez y el arrebató—. Tal dualidad se refleja en una obra en la que se alternan o conjugan, por un lado, el orden, la reflexión, la perfección técnica y la disciplina en el trabajo, propias del rigor germánico, y, por otro, la intuición impulsiva, la creatividad desbordante y la capacidad de seducción, genuinamente mediterráneas. En la obra de Cuixart esos caracteres opuestos unas veces se enfrentan, otras, se complementan y, en ocasiones, alcanzan un magistral equilibrio. Nada de extrañar, teniendo en cuenta su capacidad para combinar elementos antagónicos, como los dos ejes en torno a los que gira su obra: los componentes surreales, ligados al sentido de la fabulación y el misterio, y el análisis incisivo de la realidad, que se plasman en las más inspiradas metáforas del ser y del cosmos.

Llegados a este punto, podríamos afirmar que la obra de Cuixart en su conjunto constituye un elogio de la contradicción; no en vano él mismo alude en el catálogo de la exposición dedicada a Bertolt Brecht en 1964 a la sentencia de Ionesco: “... aportaré contradicción a la no contradicción, no contradicción a lo que el sentido común juzga contradictorio”. Por tanto, la contradicción se percibe como uno de los motores de su evolución. El propio artista explicaba: “Cada manera nace de una necesaria y absoluta contradicción” o “La contradicción no solo rige los cambios sino también las búsquedas. Así, las series dorada y plateada querían expresar algo parecido a la pobreza de la riqueza. [...] Siempre he dicho que para mí la pintura es una máquina de hacer pensar. La humillación de la materia oro me parecía suficiente para cumplir esa función crítica...”⁸⁹. Por su parte, Juan Eduardo Cirlot, afirmaba en 1963 ante la exposición donde se mostraban los *Nens sense nom*: “Cuixart [...] parece el ilustrador perfecto de esta tesis y antítesis del renacer y del morir, del recrearse y del destruirse. No creemos que sus cambios se deban a cambios exteriores sino a motivos de psicología profunda. Cuixart

está en perpetua negación de sus afirmaciones y en perenne afirmación de sus negaciones”⁹⁰. El mismo Cirlot, años más tarde, concluía: “Tal vez lo que mejor define a Cuixart es su pasión por asumir la violencia de los contrarios y así necesita negarse para avanzar”; de esta forma, situaba la inquietud del artista en el ámbito de la pintura-conocimiento, es decir, aquella que se exige constantemente descubrir cosas nuevas en un perpetuo sondear lo desconocido⁹¹.

PINTURA Y CONOCIMIENTO

Esa vinculación de la pintura al conocimiento da pie a una última reflexión. Hombre de gran profundidad de pensamiento y de amplísima cultura interdisciplinar, el hecho de haber abandonado en su juventud los estudios de medicina —que por tradición familiar le correspondían— para seguir una firme vocación pictórica, es absolutamente determinante en la actitud de Cuixart ante la pintura. Sin menoscabo de su natural inclinación hedonista, hay que recalcar que él no abandona la ciencia por la bohemia, únicamente sustituye una disciplina por otra. Desde el principio se plantea su vocación pictórica como otra búsqueda de conocimiento, sometida al rigor científico (el estricto orden y limpieza de su estudio, que parecía un laboratorio, así lo corrobora) y a un concepto estricto de profesionalidad. Ello implica la exigencia de adquirir y aplicar unos conocimientos teóricos y prácticos, procedentes tanto del bagaje histórico como personal, dirigidos al logro de una máxima perfección técnica y de un controlado equilibrio entre forma y contenido.

De todo ello se deriva que su constante inquietud experimental, lejos de ser veleidosa, se base en el concepto científico de búsqueda e investigación. Desde esta perspectiva, se comprende que solo valorara realmente los resultados y apenas los experimentos que conducen a ellos. Heterodoxo respecto a los procedimientos, siempre le gustó experimentar y probarlo todo. Sin embargo, pese a su autoexigencia técnica, no le concedía importancia en sí misma, ni tampoco a lo que él consideró —generalmente a posteriori— casi meras experimentaciones (por muy relevantes que nos parezcan a críticos e historiadores)⁹², salvo en lo referente a la perspectiva de obtener los resultados que pretendía. No obstante, fue de ese modo, arriesgando y aceptando o rechazando resultados según su inalienable libertad de criterio, como

este prestidigitador de la pintura se hizo dueño de un vocabulario propio, conquistado y afianzado día a día, con un reciclaje permanente de aquellos recursos que le eran inherentes. En sus mejores momentos, la inquietud y curiosidad que siempre lo caracterizaron, orientadas a la indagación en la naturaleza de las cosas, se unen a otras de sus cualidades, como el sentido del enigma, que se nutre de su prodigiosa imaginación y capacidad de fabulación. Sin embargo, tuvo claro (y su ejemplo constante es en esto la arquitectura de Gaudí) que el aleteo de la imaginación debe sostenerse sobre los fundamentos sólidos del conocimiento, que lo uno no vale sin lo otro.

No es casualidad que los momentos más interesantes de su trayectoria y sus más trascendentes aportaciones se correspondan con ese afán investigador, de indagación profunda en forma y contenido en cada uno de los objetos de su interés, que lo han conducido a subvertir, a reinterpretar los temas y los conceptos (el informalismo, la figuración, la naturaleza, la existencia) bajo insólitos y enriquecedores

parámetros. Por eso, el mejor Cuixart es el introspectivo: el de la tan celebrada introspección en la materia —hasta trascender su propia materialidad— de su magnífica etapa informalista; pero también el de otras incursiones menos conocidas, comprendidas o apreciadas, como la que penetra en la realidad del ser humano y sus recovecos, en los entresijos de la estulticia, el deseo, la maldad o la hipocresía, sin olvidar, por último, la hondura de su introspección en la naturaleza recóndita, inmemorial y atávica.

Pero el fruto, tantas veces doloroso, de su introspección Cuixart lo vierte o, más bien, lo “extrovierte”, en sus obras para comunicarlo al espectador y así logra exteriorizar lo interno, ese arte *du dedans*, como lo calificaba Restany⁹³. Por su parte, Cirlot, siempre sagaz y acertado en su análisis del artista, al comentar su exposición en París *Sept personnages d'exorcisme* [Siete personajes de exorcismo] afirmaba: “Logra en sus obras la coincidencia de las imágenes del hombre y las imágenes del mundo (arterias, planetas, instintos, resplandores), la síntesis



Fig. 42
Rusc [Colmena], 1993. Técnica mixta sobre lienzo, 65 x 54 cm

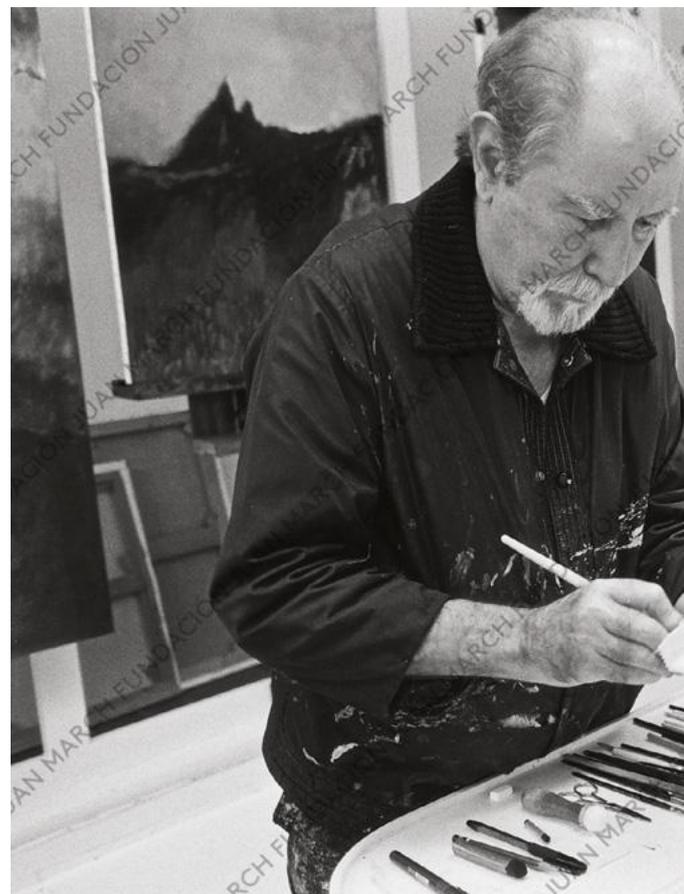
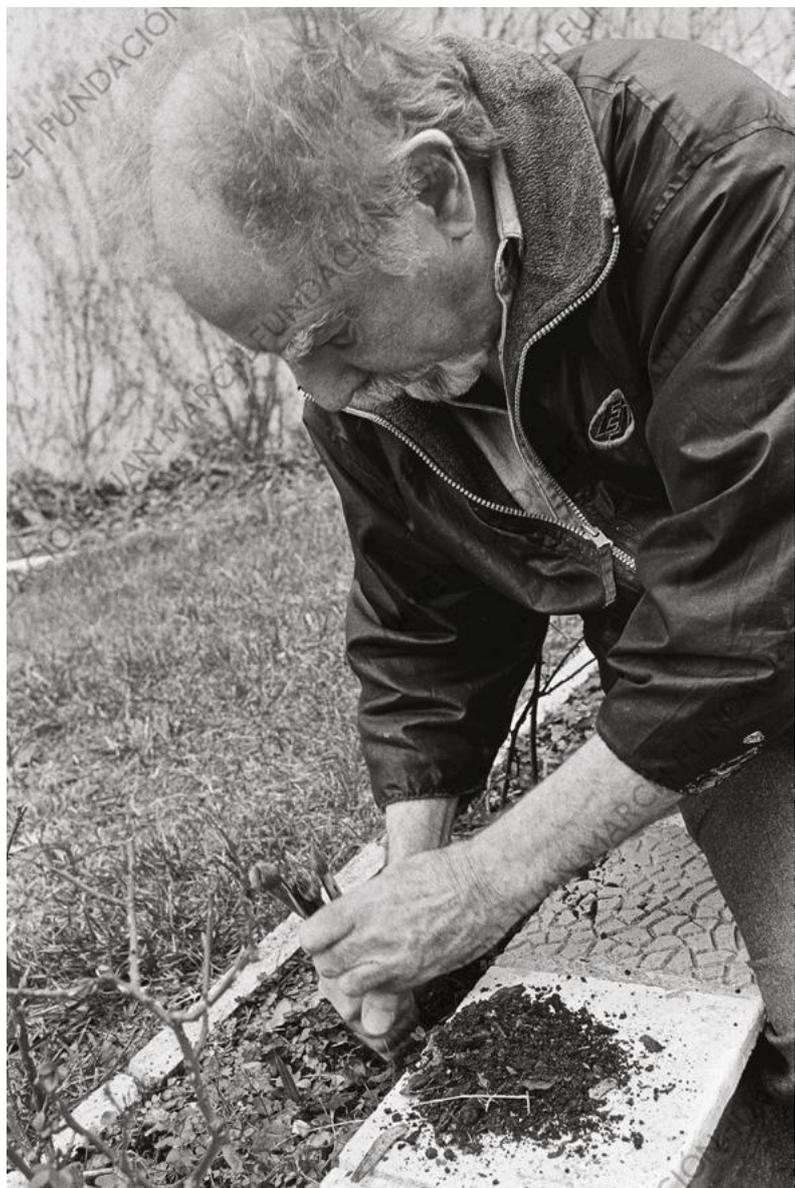


Fig. 43
Cuixart trabajando con sus pinceles,
limpiándolos y, finalmente, enterrándolos
según su característico ritual de homenaje.
Fotos: Tate Cabré

dinámica del macrocosmos y del microcosmos⁹⁴. Se anticipaba así con extraña clarividencia a una comprensión global de la trayectoria del artista que hoy, tras más de una década de su desaparición, no hace sino confirmarse. Es ese Cuixart apasionante y revelador, poliédrico y contradictorio, el que todo lo transgrede y todo lo vincula, el Cuixart del universo y el de la viscera, el que invita a reflexionar y a ahondar en su obra. Por ello ha suscitado elogiosos juicios de personalidades tan diversas como Michaud, Cirlot, Puig, Perucho, Santos Torroella, Restany, Lerrant, Grohmann, Westerdahl, Bonet, Caballero Bonald, hasta un considerable número de críticos, escritores, pensadores, amén de

artistas como Zush/Evru, e incluso ha inspirado poemas (entre otros, de Brossa, Santos Torroella, Cirlot, Foix, Michaud...) y hasta composiciones musicales (Xavier Montsalvatge, Xavier Turull). Todos ellos cautivados por una obra que sin duda merece seguir siendo objeto de atención y estudio crítico por comisarios y especialistas.

Imprevisible, ajeno a marcas estandarizadas y a reputaciones prefabricadas, Cuixart ha sido sobre todo víctima de sí mismo, de su constante acción y reacción, de ciertos errores innegables en su itinerario —una década, la de los ochenta que parece haber eclipsado todo su legado—, pero también, probablemente, de estrategias externas de rechazo de lo



incómodo, es decir, de todo aquello que queda al margen de las directrices dominantes, fuera de lo que, aún hoy, interesa promocionar. En la línea de la inquietud de un Picasso y la vehemencia trágica de su coetáneo Rauschenberg, una mirada atenta a su trayectoria —que desde su limitada aportación esta exposición y su catálogo pretende suscitar— hace ver que Cuixart sorprende con distintas etapas tan sobresalientes que cualquiera de ellas por sí sola hubiera bastado para conceder perenne y universal fama a otro artista más acertado en la gestión de su carrera.

Lo cierto es que el Cuixart introspectivo y ya intemporal al que aludimos induce a una experiencia estética intensa, tan ajena al

consumo trivial y efímero como al discurso fatuo y manipulador. Una experiencia que estimula los pliegues recónditos de nuestra sensibilidad y de nuestro pensamiento, que incita a transitar por extraños territorios, a sondear insospechadas dimensiones de la realidad. Ese es el Cuixart al que, una vez descubierto, ninguna falsa o acomodaticia amnesia permite olvidar, el Cuixart que, a pesar de sí mismo y se le quiera o no reconocer, tiene su sitio entre los más grandes.

NOTAS

1. Arnau Puig recuerda la pianola con rollos de papel perforado que solían escuchar y concede especial importancia a la música en la formación de la “exquisita sensibilidad artística y humana” de Cuixart. Cf. Arnau Puig, “Sensibilidad estructurada y emocional”, en *Cuixart. Geometría experimental* [cat. expo., Mayoral, Barcelona]. Barcelona: Mayoral, 2016.
2. Insustituible para conocer el entramado familiar, amistades, relaciones e innumerables datos de interés acerca de Cuixart, el libro de Mònica Pagès: *Cuixart, biografía inacabada*. Barcelona: Parsifal Edicions, 2003.
3. La abundante correspondencia desde París y Lyon entre ambos demuestra una profunda amistad más allá del compañerismo. Véase información al respecto en el repositorio digital del Centro de Documentación del MACBA.
4. 1948, año en que surge en el ámbito internacional el grupo CoBrA, fue también el año de creación del primer Salón de Octubre. Muy pronto aparecería el Club 49, con Joan Prats al frente. La editorial Cobalto se convertiría en Cobalto 49, una asociación formada por Rafael Santos Torroella, los antiguos miembros de ADLAN y del GATCPAC (entre ellos, Joan Prats, Joaquim Gomis, Sebastià Gasch...), que a causa de una disensión pasaría a integrarse en el Hot Club con el nombre Club 49. Este Club 49 daría apoyo a exposiciones de los artistas del grupo en galerías comerciales y algunas de una sola noche en el local del Hot Club.
5. Cf. *Dau al Set* [cat. expo., Museu d’Art Contemporani de Barcelona]. Barcelona: MACBA, 1999-2000, p. 22.
6. Cf. Joan-Josep Tharrats, *Dau al Set i la seva època*. Barcelona: Parsifal Edicions, 1999.
7. Arnau Puig, “La etapa Dau al Set en la obra de Cuixart”, en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976)
8. Según Vergniolle, es precisamente Cuixart quien más claramente manifiesta su proximidad al artista suizo. Cf. Michele Vergniolle. *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008, pp. 64-65.
9. Acorde al espíritu daualsetiano fue la visita de los tres pintores a Dalí en el verano de 1950; en barco, al anochecer, acompañados del poeta J. V. Foix desde la casa de este en Port de la Selva hasta Portlligat: una experiencia que inspiraría algunos de los cuadros de la época de los tres artistas.
10. Existían claras similitudes entre obras coetáneas de artistas del movimiento surrealista con las de Dau al Set.
11. Cf. Donald Kuspit, *Cuixart*. Barcelona: Notar, 1987, p. 76.
12. Arnau Puig, *Històries de Dau al Set, 50 anys*. Barcelona: Thassalia, 1998, p. 72.
13. Paloma Chamorro, *Conversación con Cuixart*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1975. El propio Tàpies alaba esa faceta de Cuixart en una carta desde París a Brossa (15 de febrero de 1950): “Cuixart hizo una sesión de ‘caligarismo’, siendo el animador de la velada”.
14. Ya en esa época expresa sus ideas respecto al surrealismo y su entronque con el arte abstracto y el cubismo. Por ello no pasa desapercibido en la Primera y en la Segunda Semana Internacional de Arte de la Escuela de Altamira, donde hace amistad con los intelectuales más destacados de la época. Cf. Enmanuel Guigón, “Magicisme plàstic”, en *Dau al Set* [cat. expo., Museu d’Art Contemporani de Barcelona]. Barcelona: MACBA, 1999, p. 147.
15. P. Chamorro, *op. cit.*, p. 15.
16. José, Corredor-Matheos, “El dibujo”, en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976)
17. Arnau Puig, “Cuixart, un art, una trajectòria”, en *Cuixart Antològica* [cat. expo., Palau Robert, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, p. 24.
18. El manifiesto de Breton de 1924 promueve y ensalza el puro automatismo psíquico mediante el cual se expresa la verdadera función del pensamiento y el libre surgimiento de las ideas.
19. Pierre Restany, «Un Art du dedans: la peinture de Cuixart», *Cimaise*, n.º 58 (París, marzo-abril de 1962), p. 71.
20. Carlos Areán, *Treinta años de arte español*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972, p. 217.
21. P. Restany, *op. cit.*, p. 77.
22. A partir de la idea picassiana de aportar tridimensionalidad al plano del cuadro metamorfoseando objetos reales (*Guitarra*, 1912), Tatlin, en sus contrarrelieves (c. 1914), da un paso decisivo hacia la no figuración utilizando solo materiales diversos distribuidos en el espacio, como es el caso de estas obras.
23. Población catalana que en los veranos reunía a las familias Cuixart, Barba (suegros de Tàpies), Goday (insigne arquitecto, suegro de Cuixart); a su alcalde, Lluís Maria Riera; a los señores Muntcanut y al doctor J. Raventós (amigo de Picasso), constituyéndose así en un pequeño núcleo de vanguardia cultural.
24. Cf. P. Restany, *op. cit.*, p. 71.
25. Juan Manuel Bonet, “El Cuixart central”, en *Cuixart Antològica* [cat. expo., Palau Robert, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991. Y refiriéndose a la poética intrínseca de esas obras: “Cada vez que nos volvemos a enfrentar a ellos, nos invade la misma turbación, la misma sensación de vernos invitados a cruzar el espejo sin azogue para ingresar en un reino mágico”. “Cuixart, cincuenta años de misterios”, en *Cuixart Antològica* [cat. expo., Centro Cultural de la Villa, Madrid]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995, p. 21.
26. La primera visita a Picasso fue con Tàpies en 1955, pero en esta ocasión fue con Leopoldo Pomés y Pere Portabella; hubo buena sintonía y Picasso se retrató con él en actitud de

camaradería, foto que se publicó en la prensa y dio pie al artículo de Lerrant en *Le Progrès* de Lyon “Le peintre espagnol Modest Cuixart, après la benediction de Picasso, expose a la Galerie Drouin”.

27. La participación y obtención de premios tan relevantes como el del Carnegie Institute de Pittsburgh, la Bienal de São Paulo o la Bienal de Venecia por parte de artistas españoles como Tàpies, Cuixart, Chillida u Oteyza, además de relevantes exposiciones colectivas en los principales museos del mundo, no hubiera sido posible sin el entusiasmo de Luis González Robles, quien logró lanzar esa brillante generación de artistas al mundo internacional convenciendo al régimen franquista con el argumento de que era conveniente para su prestigio exterior.

28. “... quel artiste espagnol nous recommandez-vous d’inviter? Nous pensons à Cuixart: pensez vous qu’il serait d’accord?” [...] ¿qué artista español nos recomienda invitar? Pensamos en Cuixart: ¿cree que estará de acuerdo?]. Gabriele Morelli. *Trentànni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*. Milán: Jaca Book, 1987, pp. 277-293. Existe edición en español: *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El carro de la nieve, 1991.

29. “Adentrarse en los entramados de *dripping* creados por Cuixart supone una experiencia similar o [...] un ejercicio de meditación introspectiva. Se trata de penetrar en la misma mente humana, quizás en los pensamientos más ocultos...”. Lourdes Cirlot, “Reflexions al voltant de l’exposició antològica de Modest Cuixart”, *Revista de Catalunya*, n.º 62 (Barcelona, abril 1992), p. 110.

30. Juan Eduardo Cirlot, “El pintor Modesto Cuixart”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 148 (Madrid, abril de 1962), p. 94.

31. Jean-Jacques Lerrant, *Modest Cuixart*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967, p.16.

32. Juan Eduardo Cirlot, “La pintura de Cuixart”, *Templo* (noviembre de 1962).

33. “Transinformalista por su evidente anhelo de trascender, tanto la tendencia pictórica de ese nombre, como por el trasfondo metafísico”. “El transinformalismo de Cuixart”, *Papeles de Son Armadans*, XXVIII (Palma, julio de 1958).

34. Cf. Will Grohmann, “Modest Cuixart en Alemania”, *Humboldt*, n.º 6, (Hamburgo, 1961).

35. Cf. *Das Kunstwerk*, 7, XV (Baden Baden, 1962).

36. Cf. Alexandre Cirici Pellicer, “Atención a Modest Cuixart”, *Revista de Actualidades Artes y Letras*, n.º 332 (Barcelona, 1958), p. 32 y “El triunfo de Cuixart”, *id.*, n.º 393 (octubre de 1959).

37. Andrés Trapiello, “Conversación con Cuixart”, en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976), p. 85.

38. Muy reveladora de su pensamiento en ese momento es la conversación con Santos Torroella en *Noticiero Universal* (Barcelona, 10 de octubre de 1962), p. 15.

39. Juan Eduardo Cirlot, *Visión de Cuixart*. Barcelona: Los Libros del Unicornio, 1963, p. 24.

40. Jean-François Revel, “Un Entretien avec Cuixart. La peinture espagnole d’aujourd’hui”, *France Observateur*, n.º 584 (París, 13 de julio de 1961), p. 19.

41. Estos dibujos podrían verse más tarde en Barcelona en la galería René Metras, en un clandestino homenaje al dramaturgo.

42. Joan Perucho, “Modest Cuixart en los personajes de Bertolt Brecht”, *Destino*, n.º 1426 (Barcelona, diciembre de 1964).

43. A pesar de sus limitados recursos, *Correo de las Artes* —que contó con la inestimable colaboración de Cirlot— fue la revista más vanguardista del momento, una puerta abierta al arte español e internacional a cargo de las firmas más relevantes. Cf. *Cirlot i els artistes a l’entorn del Correo de las Artes. 1957-1962* [cat. expo., Fundació Vila Casas, Espai Volart, Barcelona]. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2017.

44. Así lo declaraba Metras un año antes de su prematuro fallecimiento: “La cerró la censura por una desafortunada coincidencia. Publicamos un artículo sobre los trabajos de Cuixart a partir de un texto brechtiano, y eso coincidió con que, aquel año, Bertolt Brecht recibió el Premio Stalin”. Tomàs Delclós, “Homenaje de los críticos a René Metras”, *El País* (Madrid, 19 de julio de 1983).

45. La galería René Metras realizará durante los años 60 y 70, además de relevantes colectivas internacionales, exposiciones individuales de Cuixart, Chereau, Feito, Millares, Román Vallés, Will Faber, Jean (Hans) Arp, Sempere, Chillida, Joan Ponç, Vasarely, Erwin Bechtold, Gordillo, Fontana, Alberto Porta (Zush)..., pasando del informalismo a Saura, de Wols y Fautrier al Equipo Crónica. Muy recomendable al respecto el ensayo de María del Carmen Briones, “René Metras, un hombre de nuestro tiempo. Galería René Metras y la vanguardia estética en Barcelona”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII: Historia del Arte [UNED], n.º 25 (Madrid, 2012), pp. 373-394. También de interés, José Francisco Ivars, *René Metras: 1926-1984. Reconstruir los sueños*, Barcelona: Àmbit, 2008.

46. Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1984, p. 547.

47. Este concepto de la maraña se desarrolla ampliamente en *Cuixart: mitología de la natura* [cat. expo., Museu de Mataró (salas de exposiciones de Can Palauet), Mataró]. Patronato Municipal de Cultura de Mataró, 2000, p. 14.

48. J. J. Lerrant, *op. cit.*, pp. 13-15.

49. P. Restany, *op. cit.*, pp. 71-77.

50. Se trata de los bombardeos que sufrió Barcelona en 1938, entre el 16 y el 18 de marzo, que provocaron la muerte de más de 800 civiles, entre ellos, 120 niños.

51. También llamada en ocasiones *Nins sense nom*, dado que la palabra *nin* en catalán alude al doble significado de niño y de muñeco..

52. La fatídica noche del 25 de septiembre de 1962 el agua se llevó por delante cientos de viviendas de trabajadores de la zona del Vallès (Terrasa, Sabadell, Rubí) asentadas en los márgenes de las rieras, tragedia que conmocionó a todo el país.
53. Cf. M. Ll. Borràs, “Una obra encara desconeguda”, en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d’Art de Girona]. Girona: Museu d’Art de Girona, 2006.
54. M. L. Borràs, *op. cit.*, pp. 62 y 65. [Traducción de la cita: R. Medina].
55. J. J. Lerrant, *op. cit.*, p. 13.
56. C. Areán, “Pop Art y liberación en Modesto Cuixart”, *Artes*, n.º 43 (Madrid, noviembre de 1963), p. 19.
57. “El artista consciente, pasado el periodo de abstinencia mental del informalismo se ve ahora en la necesidad de enfrentarse con el mundo y de repensar su arte con la finalidad de que refleje lo más posible ese mundo desacralizado en el que vive y que es nuevamente e inéditamente forjado por la ciencia”. Arnau Puig, *Cuixart, realismo pictórico actual* [cat. expo., Galería René Metras, Barcelona]. Barcelona: Galería René Metras, 1966.
58. Cf. Pere Salabert, “Memòria de la pintura, sobre uns quadres de Cuixart”, *D’Art*, 6-7 (Barcelona, 1981), p. 252.
59. Análoga al esperpento de Valle-Inclán y su metáfora del espejo cóncavo que retrataba la realidad social grotesca y despiadadamente para evidenciar la degradación moral de la sociedad conservadora.
60. Cf. Alexandre Cirici Pellicer, “Cuixart, encarnació de la dreia”, *Serra d’Or*, año VIII (Barcelona, junio de 1966); Joan Perucho, “Alejandro Cirici Pellicer y los espantosos lances de folletín”, *Destino*, julio de 1966; Rafael Santos Torroella, “Arte y política”, *Noticiero Universal* (Barcelona, 14 de septiembre de 1966).
61. Julià Guillaumon, *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d’una generació*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
62. La revista *Destino* era en esa época el semanario cultural e intelectual por excelencia de Cataluña. Abiertamente antifranquista y europeísta afrontó entre 1966 y 1967 multitud de expedientes, sanciones y suspensiones por parte del régimen.
63. “Hay un común denominador en el arte destinado a los hombres de empresa y sus mujeres. El arte imperialista tiene en común con el arte neocapitalista europeo su menosprecio de los otros, su sadismo, su amoralidad [...], su desconsideración con el pequeño trabajador honrado”, Alexandre Cirici Pellicer, “Plástica neocapitalista”, *Serra d’Or*, VIII (Barcelona, abril de 1966), p. 107. [Traducción de la cita: R. Medina]
64. La obra había abierto la temporada en el popular Teâtre de la Croix-Rousse de Lyon con vestuario y escenografía de Cuixart, que continuaba su vinculación con el mundo del teatro.
65. Para comprobar esa radicalización véase su artículo de julio de 1964 en *Serra D’Or* “Una nueva pintura catalana”, donde califica de “sólida manifestación de la juventud más dinámica y creadora” las nuevas tendencias neorrealistas, nombrando como precedente el escaparate de Gales de Navidad de 1956 intervenido por Tàpies, Cuixart, Brossa, Pomés y Subirachs, y destacando entre esos jóvenes talentos a Galí, Albert Porta (futuro Zush) o Muntadas (p. 27), y compárese con el ya citado “Plástica neocapitalista” (abril de 1966) donde los tacha de “espejo de la sociedad consumista” (Galí) o de “individualista fascinado por imágenes sexuales tendentes al sadismo” (Porta).
66. José Corredor-Matheos, *Corredor de fondo. Memorias*. Barcelona: Tusquets, 2016, p. 246.
67. El mismo Corredor relata los casos de perjuicios a Guinovart con respecto a la presión a una importante galería estadounidense para cortar su entrada al mercado americano. Fue algo prácticamente sistemático, que explica en buena parte el declive y el olvido de toda una brillante generación de artistas catalanes. Así lo corrobora Corredor: “Creo necesario, lamentándolo, dejar testimonio de estos hechos porque explican algunas de las dificultades que han encontrado distintos miembros de la generación de Tàpies para obtener reconocimiento internacional”. *Ib.*, pp. 245 y 246.
68. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 2001, [1.ª ed. 1986], p. 19.
69. No deja de ser paradójico que Cirici tachara la figuración como algo “de la derecha” y considerara de izquierdas el informalismo o el expresionismo abstracto (expresión individual evidentemente no dirigida a las masas populares, pese a haber surgido en sus comienzos como reacción al horror de la guerra mundial), cuyo auge se supone promovido por el gobierno estadounidense en plena Guerra Fría para contrarrestar el empuje de la figuración socialista soviética y otras tendencias europeas adversas a sus intereses capitalistas.
70. S. Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 24.
71. Antonio Figueruelo, “Modesto Cuixart reaparece con el ‘plato fuerte’ de la temporada pictórica”. *El Noticiero Universal* (Barcelona, 14 de abril de 1966), p. 30.
72. “Tiene [Cuixart], pues, una lectura menos inmediata que las imágenes de los surrealistas, quienes fetichizaron el inconsciente en una serie de imágenes cada vez más estandarizadas [...]. Las obras del periodo alquimista [1959-1962] muestran a Cuixart contemplando el salto a los límites de la coherencia iniciado en Dau al Set. Es como si tuviera que destruir la tradicional imaginería surrealista y alcanzar el terreno abstracto de la fluidez total del inconsciente para empezar de nuevo a trazar imágenes, imágenes personales”. Donald Kuspit, *Cuixart*. Barcelona: Notar, 1987, p. 76.
73. Daniel Giralt-Miracle, “Cuixart i la refiguració”, en *Cuixart. Cirurgia humana, op. cit.* [nota 53] [Traducción de la cita: R. Medina].
74. Exposición comisariada por Philip C. Rittersbush. Aquella ambiciosa muestra exploraba las relaciones entre el arte contemporáneo y la ciencia a través de una selección de 50 artistas americanos y europeos del siglo xx. En principio, se solicitó de la colección Swergold la obra *Plot*, aunque finalmente la elegida fue *Argument*, que figura en el catálogo de la exposición (*plate* 20). Una vez fallecido el matrimonio

Swergold, se desconoce el paradero de los numerosos Cuixarts de la colección, algunos de los cuales se expusieron en la muestra antológica del Palau Robert.

75. Recordemos los difuntos con gusanos y moscas en medio de las joyas y lujosas vestimentas de, por ejemplo, Valdés Leal.

76. En cierto modo el propio Cuixart corrobora esta tesis en una entrevista en 1992 para el diario *Avui*: “La cosa de las muñecas... este mundo femenino coincidió con un cambio vital en mi vida. Salía de una nube increíble, veía las cosas de una manera diferente, como viniendo de un proceso, y comienzo a ironizar sobre mi situación y lo que veo en mi entorno”. *Avui*, (Barcelona, 6 de mayo de 1992).

77. “Mi pintura actual [...] es decadente en tanto que denuncia una decadencia”. Modest Cuixart, en A. Trapiello, *op. cit.*, p. 90.

78. Arnau Puig, *op. cit.* [nota 17], p. 24.

79. Cabe citar como un paréntesis en la trayectoria de Cuixart el único momento en que deja de ser un pintor de factura meditada y concienzuda para dejarse arrastrar por el expresionismo más salvaje. Es un periodo de amargura y duelo provocado por la enfermedad y muerte de su entrañable amigo el coleccionista, escenógrafo y mecenas Ramón de Batlle, que lo sumerge en las más horribles visiones (*Metamorfosis de rat, Necros...*)

80. Una especie de traslación al mundo que vivía de los agrídulces recuerdos de la infancia junto a su madre, que, recordemos, para mantener a sus hijos al quedarse viuda cosía sombreros de fantasía para una firma italiana.

81. Juan Manuel Bonet, “Cuixart, cincuenta años de misterios”, en *Cuixart Antológica, op. cit.* [nota 25], p. 25.

82. A. Cirici Pellicer, *op. cit.* [nota 36].

83. *Cuixart, mitología de la natura, op. cit.* [nota 47]

84. Cf. *Cuixart, geometries* [cat. expo., Museu del Suro, Palafrugell]. Palafrugell: Ayuntamiento de Palafrugell, 2002. También *Cuixart, elogi de la geometría* [cat. expo., Fundació Caixa Tarragona, Tarragona]. Tarragona: Fundació Caixa Tarragona, 2004.

85. Cf. Raquel Medina, “Cuixart entre l’antitesi i la síntesi”, en *Cuixart ara* [cat. expo., Palau Moja, Sala Verdager]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003.

86. Paul Klee, *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Calden, 1976, p. 76.

87. José Manuel Caballero Bonald, *Cuixart*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1977, p. 25.

88. “Aquesta és la lliçó de Cuixart: la llibertat d’engegar per allà on vol, corrent pel risc del risc”, Joan-Josep Tharrats, “Modest Cuixart o la independència del sentit pictòric”, en *Dau al Set i la seva època, op. cit.* [nota 6], p. 194.

89. P. Chamorro, *op. cit.*, pp. 53 y 55.

90. Juan Eduardo Cirlot “En torno a la exposición de Modesto Cuixart”, *Revista Europa*, n.º 504 (Barcelona, 15 de mayo de 1963), p. 19.

91. Juan Eduardo Cirlot, “Cuixart y la pintura-conocimiento”, *La Vanguardia Española* (Barcelona, 5 de noviembre de 1967), p. 54.

92. En efecto, siempre hemos concedido mayor importancia a ciertas etapas de su obra que él mismo y al contrario, lo que subraya su obstinada independencia respecto a las opiniones externas.

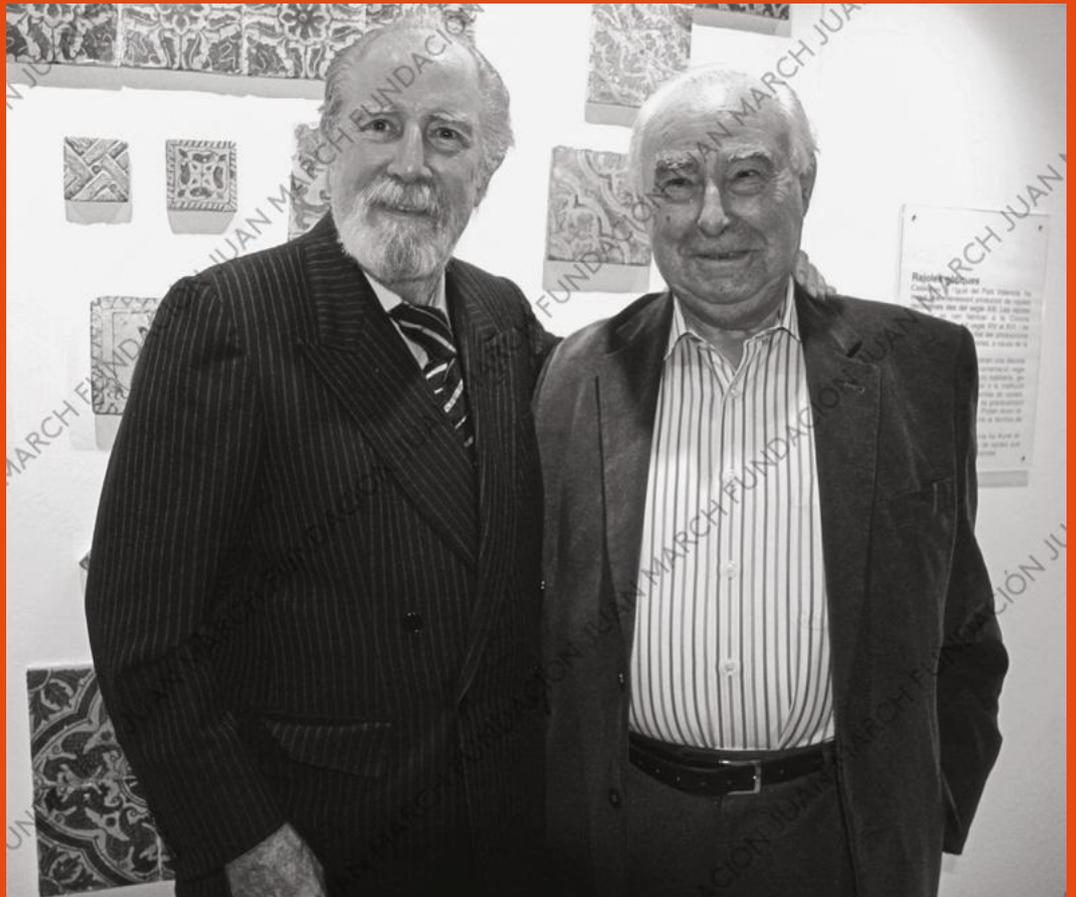
93. P. Restany, *op. cit.*

94. Juan Eduardo Cirlot, “Cuixart en París”, *La Vanguardia Española* (Barcelona, 5 de julio de 1962), p. 22.

CUIXART: DE LA ABSTRACCIÓN A LA REVULSIÓN

Arnau Puig

Arnau Puig con Modest Cuixart
en el Museu d'Art de Girona, 2005.
Foto: Joan Comalat (Arxiu Bonart)



Fundación Juan March

El paso del tiempo es esencial para penetrar en el fondo sin fin de las cosas. La realidad objetiva, aquella que no cede, tiene su raíz en lo más ignoto y su manifestación en el presente más rabioso. Querer saber de qué va lo que hoy sucede es tiempo perdido. El presente es convulsión, agua turbia; solo en el remanso se muestra el agua con cierta —aunque no total— claridad y podemos ver qué ha sido (según lo vemos o tenemos ahora) lo que fue.

Una buena ocasión para enfrentarnos con esos vericuetos de las entrañas humanas la tenemos al analizar qué fue —y cómo se mostró— lo que Modest Cuixart hizo entre los años 1955 y 1966, desde su inmersión en la abstracción hasta que culminó en la desesperación revulsiva de un entorno grácil pero repugnante y ofensivo siempre. Alguien lo ha definido como “nuevo dadá”, aunque entonces no se supo ver así.

Pero viajemos en la memoria del tiempo: ¿de dónde vino la abstracción en el ámbito de los creadores catalanes sino de la propia situación política, condicionante de una sensibilidad que se quería controlada y de una reflexión obligada y manipulada? Ciertamente, en el horizonte se hallaba París y sus inquietudes, donde, a lo largo de casi dos siglos, se había evolucionado, en el plano de lo plástico, desde la exaltación del formalismo oficial (Versalles y la Academia) a la descomposición material de los arcanos de la sensibilidad (fauvismo y cubismo), pasando, en el entretanto, ante las miserias de la sociedad (el compromiso con lo social, el naturalismo) y, acto seguido, ante las rupturas de lo que parecía un alma inalterable (impresionismo y simbolismo).

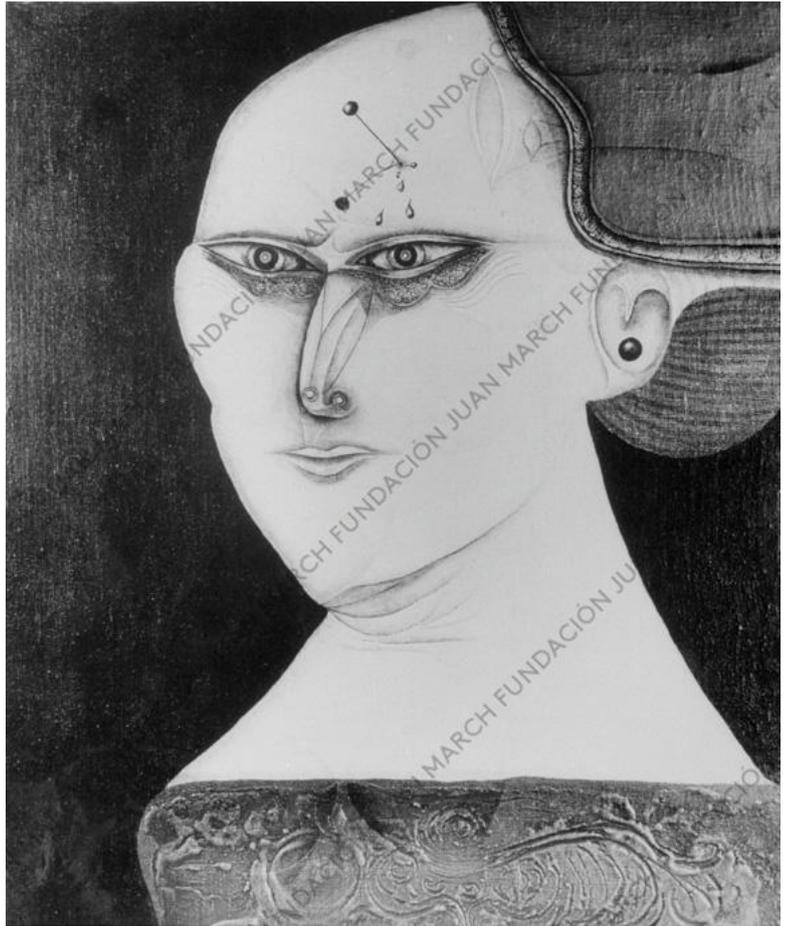
Si nos fijamos bien, en la obra de Modest Cuixart está plasmada toda esta historia, sus cargas y desarrollos. Pero respecto al periodo específico que acotamos —y por las incidencias sociales que provocó— verificamos que en 1965 Cuixart ha agotado la etapa del formalismo, del compromiso con la sociedad e, incluso, la de un simbolismo muy personal de lirismo único y sutil, con un fino paladar estético. Había llegado su tiempo, el de su aportación real al ámbito en el que quería ser reconocido históricamente. Porque Modest Cuixart, persona muy culta e inteligente, al mismo tiempo que sensible para las sutilezas del espíritu, se sentía llamado a aportar esa vertiente única de lo real que somos cada uno de nosotros, cuyo conjunto de sensibilidades y percepciones permite forjar la imagen del mundo en el que vivimos como seres (entes vitales, vivos) capaces

de reconocerse a sí mismos y que se sienten al mismo tiempo partícipes del ignoto entorno.

Como es obvio, no vivimos solos (a pesar de todas las decepciones no estamos hundidos en un abismo sin horizonte, instalados filosóficamente en el solipsismo, de código unidireccional entre emisor y receptor) y la actividad mecánica que ejecutamos —sucedáneo de la sensibilidad— y su evidente dinámica intelectual hace que los humanos, certera o erróneamente, aún estemos en posesión de nuestras decisiones.

En un momento dado del transcurrir de la vida en general, en un lugar y en un tiempo preciso —el territorio catalán de la época—, en el que viven y trabajan tanto el artista Modest Cuixart como el crítico de arte Alexandre Cirici Pellicer, se genera la polémica, provocada por este último, sobre si hay un arte o unos artistas de derechas, en el sentido político de la palabra, y, obvio, transferible a aquella circunstancia concreta de la España del franquismo.

Venus Verola, 1965. Técnica mixta sobre lienzo, 55 x 46 cm





Ósculo [detalle], 1966. Técnica mixta sobre lienzo, 55 x 46 cm

Aquí está centrada la polémica; cada uno, tanto el artista como el crítico, defiende su postura activa (pintar o ejercitar la crítica plástica), pero esta polémica aparentemente aislada y personal trasciende a la sociedad en la que se produce porque ambos sujetos contendientes, en positivo o en negativo, conforman también la sociedad en la que viven.

Pasados los años —van ya más de cincuenta—, yo, que fui protagonista por amistad con ambos contendientes, me doy cuenta ahora de que cuando se lee, sea en el tiempo que fuere, hay que hacerlo con mucho cuidado, y cuando se escribe, otro tanto, porque en este “toma y daca” cada uno lee lo que el otro escribe, o interpreta lo que el otro crea, a su manera, según su entender del momento, y utiliza vocablos que para un determinado sector de la sociedad tienen un significado, mientras que para otro sector pueden significar algo diferente. Y todo ello con los refinamientos de la más alta sutileza y sensibilidad, puesto que se escribe, habla o contempla desde las torres de la más exclusiva perceptibilidad sensorial y mental: literatura y arte.

Al releer ahora el texto de Cirici me doy cuenta de que, en el fondo, lo que hacía el crítico era señalar que había una sociedad harta de satisfacciones y de goces de todo tipo, entre ellos los eróticos (entonces oficialmente muy controlados para las masas, pero en perfecta libertad en los clubes privados). Había una ostentación de dinero y de oropeles de todo precio, calidad y bajeza. Para unos cuantos, todo estaba permitido, los demás no existían. Algunos grupos sociales, de distinto pelamen y de filiación política pluralizada o cuando menos ostentada, eran los poseedores de diferentes antros —utilizo esta palabra, aunque no me refiero a pobreza o gusto específico— en los que, a escondidas, pero sabiéndolo quien lo quisiera saber, se practicaba lo que a los amigos o hermanos les venía en gana. Era significativo que todo esto estaba oficialmente escondido, pero era pública su ubicación y las posibilidades de captación. Supongo, retomando las palabras de Groucho Marx, que había “unos clubes en los que si me admitieran no querría entrar”.

Pues lo que hace Cuixart, y lo que Cirici expone respecto a él, es ofrecernos en la plástica de aquel momento —años sesenta del siglo pasado— lo que realmente ocurría en la sociedad en la que ambos vivían, sociedad que mostraba “a escondidas” su catadura moral, aunque no su personalidad social, que mantenía respetable y privada. Esta, creo, es y ha sido una de las tareas del arte a lo largo de los siglos: no lo que se dice, sino lo que se siente y se practica. En el primero de los casos, es la icónica, el arte oficial, el que cuelga en las paredes públicas, y en el segundo, aquello con lo que decoramos los interiores privados. De mi vida personal tengo el recuerdo —porque allí trabajé durante un tiempo— de la decoración interior de un despacho profesional muy importante: en las partes públicas, las comunes para los clientes que allí iban a gestionar sus cuitas o sus intereses, la decoración consistía en cuadros de los pintores flamencos Teniers —el Viejo y el Joven— y cuadros de pintores o escultores reconocidos del presente, como Pruna, Santasusagna, Amat, Benedito e, incluso, algún Cossío o Benjamín Palencia, pero en el salón privado e íntimo, había cuadros y esculturas de opulentos y atractivos desnudos (de los mismos artistas mencionados o de otros, como Togores).

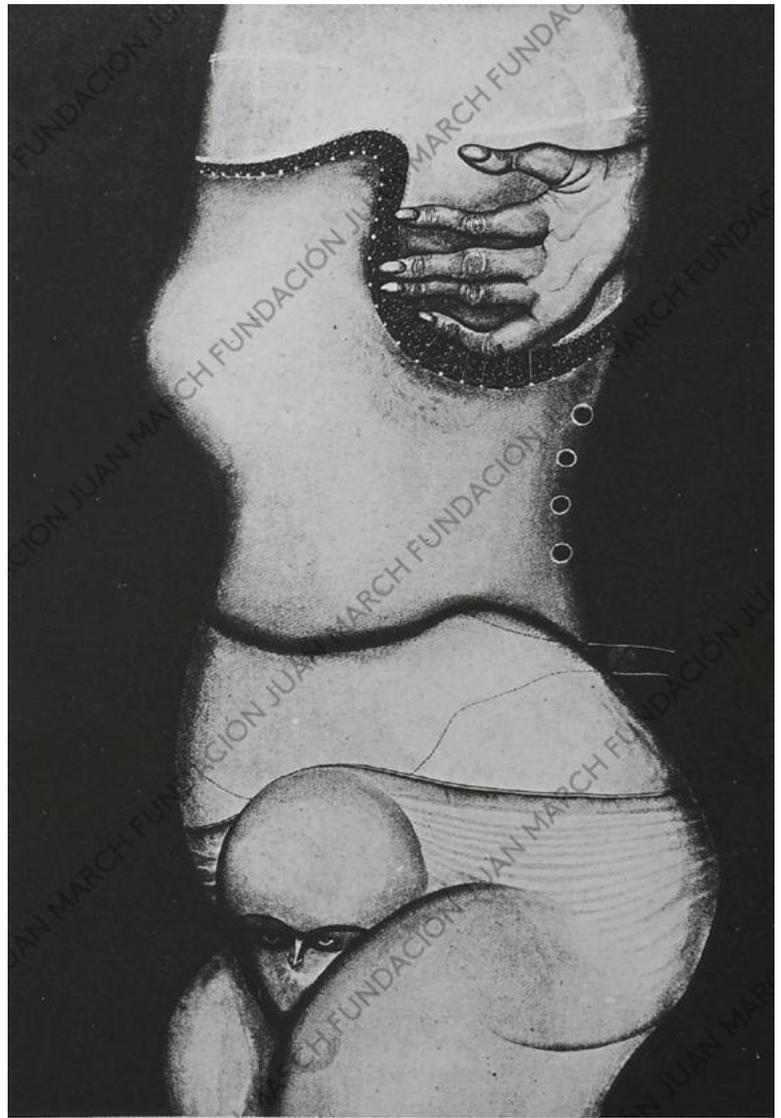
Pues bien, Cuixart, después de haberse sumergido en lo más profundo de las inquietudes del arte contemporáneo, completamente

contestatorio en aquellos tiempos de políticas restrictivas; después de haber practicado el dadaísmo demoleedor de la falsedad ética de la sociedad de su tiempo; después de haberse lanzado sin tapujos al “automatismo psíquico puro” sin censura ni control de ningún tipo proclamado por el surrealismo; después de acabada la Segunda Guerra Mundial y de haberse enrolado (*engagé*, según la raíz intelectual sartriana) y, posteriormente, adscrito a la idea del arte como toma de conciencia operativa (Bertolt Brecht); después de haber, a su criterio, agotado todas las formas de un informalismo que se diluía en una proclama vacía o estrictamente de llanto o alegría subjetivos; después de todo esto, el arte (o Cuixart, para el caso) se lanza a la caza de la “objetividad” que tiene ante los ojos, que se puede vivir si uno se deja seducir corporalmente por la materia, por la imagen o por ambas (lo que hizo él, o el *pop art*).

Cirici conoce muy bien todos los antecedentes de Cuixart y verifica que a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, con sus *assemblages*, *collages* (las muñecas), tachismo, fotografía, relieve e invasión del espacio —además de su colaboración en el Théâtre de la Cité de Villeurbanne de Lyon, dirigido por Bernard Planchon y donde Cuixart diseña escenografías para obras de Bertolt Brecht y de Fernando Arrabal (*Fando et Lis*, 1956)— el artista inicia una nueva icónica de raíz vivencial¹.

Al comentar lo que ha hecho hasta aquel momento Modest Cuixart —y lo que ha empezado a hacer—, a Cirici se le escapa, en el artículo titulado “Cuixart, encarnación de la dreta”², una retahíla de ejemplos de teóricos que practican el subjetivismo, la magia y el esoterismo, que el crítico delata francamente como “pensamiento de derechas”, surgido después de unos fondos equívocos de fastidio existencial inútil o de insatisfacción por los resultados del final de la Segunda Guerra Mundial: Guerra Fría, McCarthy...

La sociedad —o las ideologías que de buen grado o a la fuerza la dirigen— tiene esos contragolpes: después de haber constatado que la subjetividad era la única expresión posible para los oprimidos por las falsas éticas de tintes variopintos y por las dictaduras de todo pelaje, y haber, esas éticas y dictaduras, proclamado un clasicismo frío y glacial, un realismo relamido y de buen oficial pintor de academia, o un costumbrismo que ahora la fotografía podía perfectamente recoger, esta sociedad (las



Eros clandestí [Eros clandestino],
1966. Técnica mixta sobre lienzo,
81 x 65 cm

estructuras dirigentes) cambia de rumbo y convierte en práctica privada social el derroche de todo lo más íntimo — alentado, hay también que señalarlo, por el auge del psicoanálisis posfreudiano—. Y permite, como antes lo había permitido en sus estamentos más refinados *l'art autre* —denominación primera del informalismo en Europa o de su sucedáneo, el expresionismo abstracto americano— que la “chafarrinada” (expresión de Dalí) plástica tenga éxito en sus filas. Pero cuidado —Cirici no habla nunca de ello, solo lo apunta—, lo que hace Cuixart es recoger esa realidad de ciertos estamentos sociales, como anteriormente había recogido los anhelos y el maltrato de los humanos sufrientes y menospreciados.

Entonces, ¿qué sucedió? Aquí entramos en una polémica más sutil. De todo el mundo



Candidat polític occidental
[Candidato político occidental],
1966. Técnica mixta sobre papel,
47 x 35 cm

es conocida la rivalidad en la que los primos hermanos Tàpies y Cuixart —que tan entrañables colaboradores fueron en los años de *Dau al Set*— se enzarzaron a partir de los primeros años cincuenta, sobre todo desde que Tàpies fuera muy merecidamente reconocido como una de las grandes sensibilidades plásticas del siglo xx. Inicialmente ambos seguían las líneas expresivas críticas antiburguesas y anticapitalistas con la finalidad —como había pretendido el mismo surrealismo— de liberar a la humanidad de toda opresión, incluidas las anímicas. Pero mientras Tàpies seguía los caminos de las galerías de élite para asegurar su sustento material —no estéticamente, en ese sentido fue siempre muy suyo, único y profundo—, Cuixart optó por el camino de la lucha más directa, y se dedicó al diseño en serigrafía de estampaciones textiles (gracias a un amigo común, René Metras —el futuro renombrado galerista barcelonés—, cuyo padre tenía una fábrica en Lyon) y al trabajo en escenografía teatral, como instrumentos pedagógicos liberadores de la humanidad. Y aquí se produjo la separación entre los dos primos. Mientras Tàpies iba refugiándose en el paraíso del Montseny en una progresiva aceptación de un “tao” oriental, consolador del

alma y del cuerpo, Cuixart iba sumergiéndose en un entender el arte no solo como testimonio de la sinceridad íntima personal, sino también como denuncia de los inmundos fondos ocultos de una sociedad sin otra ética que la del provecho material y el goce sensual. En ningún momento se olvide que, simultáneamente, Fluxus seguía similares acciones plásticas en Centroeuropa.

Cuando parecía, pues, que Cirici decía que Cuixart era “el pintor de la derecha” (según las mismas palabras del crítico), Tàpies —que entonces estaba aún en el plano sutil de descubrir las posibilidades expresivas de lo más simple y sencillo utilizando puertas de casas abandonadas, muros arañados, trapos sucios, mantas, desechos de la sociedad— aprovechó la oportunidad para levantar la liebre sobre una “pintura de derechas”, una pintura que en lugar de mostrar el alma de los objetos mostraba la podredumbre de las costumbres sociales de los bienestantes.

La polémica estaba servida y todo el mundo se apresuró a airearla y propagarla, pero solo en los términos de la pugna entre Tàpies y Cuixart. También hay que decir que Cirici aprovechó la circunstancia para proclamar su verdad sobre el diseño —no el clasicismo académico— como el trazo del arte del porvenir, porque si el arte está en todas partes, mucho más lo estará en lo social e inequívocamente útil.

Fuera de nuestras fronteras el asunto no tuvo más repercusiones; la prueba es que Jean-Jacques Lerrant, promotor cultural francés de la modernidad comprometida con la liberación cultural de la sociedad que conocía bien la obra de Cuixart, lo estimó como mero incidente en la sensibilidad del observador, culto o profano.

El mismo Cirici, cuando cita en su texto las obras de Cuixart que motivan su reflexión, denuncia de ellas sus nombres crípticos, sus neologismos. Olvida que una de las primeras inquietudes de Cuixart fue, precisamente, el estudio e ilustración del célebre autor medieval de la corona catalano-aragonesa³ Enrique de Villena, que en el siglo xv iba detrás de las raíces misteriosas de las palabras. También Brossa, otro colega de *Dau al Set* —que escribió oráculos sobre los tres artistas del grupo—, se ejercitaba en crear palabras casi sin sentido. Entre los autores plásticos de la publicación era corriente, incluido Tàpies, designar sus obras con palabras misteriosas, equívocas, mágicas, decían. Por consiguiente, la crítica de Cirici al

respecto no es otra cosa que un olvido de los antecedentes de los artistas sobre los que habla.

El otro apunte crítico que hace Cirici es respecto a la vuelta al antropomorfismo de la pintura de Cuixart de aquel momento, después de haber abandonado el informalismo como una vía expresiva y representativa posible. Pero precisamente esa antropomorfización irónica, crítica, grotesca, era lo que había caracterizado la irrupción de los artistas de Dau al Set en el instante de su aparición, en 1948, y era una de las formas que revestía el aún incipiente absurdo de Ionesco y Beckett. Retrato, dirá Cirici, de una “visión pesimista”. Por ahí es, creo, por donde podemos atrapar al crítico, porque en el momento en que escribe este texto incriminatorio, él está en posesión de un criterio optimista de la sociedad, que va a ser redimida por la ciencia a través del diseño, su profesión del alma. Cirici se siente diseñador en el sentido de que con la noción de “diseño igual a funcionalidad y verdad” el mundo va a encontrar la redención de la que está falto. Cirici aprovecha la crítica a Cuixart para exponer sus deseos y creencias: abomina de la noción aislada de espacio, que es la muerte, y critica que el pintor hiera, cicatrice los cuerpos que representa porque con esas afecciones deformatorias mata el tiempo, que “es la vida”, dice expresamente.

Precisamente si pasamos a visionar las obras de Cuixart, no vamos a decir que ofrezcan una imagen agradable. Las formas que plasma son torturadas, volitivamente mal contorsionadas, como las que muestra el arte medieval en el caso de los mártires —aunque la factura no tiene nada que ver con el arte de aquellos tiempos, sino que, al contrario, la pintura de Cuixart está elaborada según el sentir y el quehacer contemporáneo más estricto—; ambas formas, las medievales y las de Cuixart, provocadas por los torturadores sicarios de la sociedad.

Estas formas que abomina Cirici en Cuixart son, precisamente, las formas que el artista —que en esas ocasiones es el espejo reflector de lo que sucede en su entorno— capta a su alrededor. Cuixart no se ha instalado en ningún paraíso espiritual ni en ningún despacho oficial desde el que se ordenen y dirijan las formas que ha de revestir la plástica, sino que anda por el mundo, “ve”, “observa” y, con dolor del alma —soy testimonio de ello— va corriendo, entrada la madrugada, al estudio para allí plasmar —según el entender de las estéticas de nuestro tiempo (expresionismo, cubismo, surrealismo, futurismo,

purismo, simbolismo y su propia gestual rabia) y no según las directrices políticas o religiosas— lo que la sociedad realmente es, cómo se comporta en su fuero íntimo, en su alma, el dolor infligido a sí misma y a los demás y que, gracias al artista, ahora muestran (cual invertidos Dorian Grey) sus cuerpos “retratados” por el arte.

Pero lo más insólito es que aquella sociedad de la incipiente burbuja inmobiliaria futura compra, gozosa, lo que se le ofrece. Se sabe que una de las características de las sociedades opulentas es el sadomasoquismo, gustan de autoflagelarse. Masoquismo y sadismo, esas son las características de esas sociedades sin ética real alguna. Por ello, esa misma sociedad compra las obras del informalismo, del que nada entiende, o, a lo sumo, los más sibaritas y algunas muy refinadas y sutiles damas o caballeros se dan cuenta de que en aquellos planos inhóspitos, monocromos o texturados, en aquellos rasguños, en aquel *collage* o en aquella foto desgarrada y encolada que también figura en el espacio plástico, en todo aquello está la travesía del desierto que viven y, como sibaritas —lo repito una vez más— gozan de antemano aquello con lo que han a encontrarse: la nada; porque todo depende del tamaño desde el que se miran las cosas. Aristóteles ya nos lo advirtió: *eusynopton*, las cosas hay que verlas, para comprenderlas, en el tamaño adecuado para cada caso.

Cirici vio en la momentánea obra de Cuixart algo que le horrorizaba; él quería, predicaba, una sociedad limpia como una llama (*guspira*, chispa), delimitada, que no fuera más allá de donde acaba el oxígeno. Así entendía el diseño, que tendría que definir la sociedad del futuro. Pero Cuixart vivía acá, del lado de las verdades, no del de las *fake news* ni en el de las *post news*.

El arte hay que saberlo ver en su momento y en el futuro.

NOTAS

1. Precisamente por aquellos años, Cuixart, en sus correrías nocturnas por Barcelona, empuja sobre una plataforma metálica con ruedas a un tullido con unas piernas como las de Pippi Calzaslargas, pero muertas, sin vida.
2. Alexandre Cirici, “Cuixart, encarnació de la drete”, *Serra d’Or*, VIII, n.º 6 (Barcelona, junio de 1966), pp. 59-61.
3. Término debatido en ámbitos académicos. [N. del E.]

CUIXART A TRAVÉS DE LA MIRADA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

Lourdes Cirlot

Cuixart a través de la mirada de Juan Eduardo Cirlot - Lourdes Cirlot

Fig. 1
Sueños [Dibujo para la cubierta del n.º 8 de *Dau al Set*], 1949. Tinta china sobre papel, 24 x 14 cm



La labor crítica en torno al informalismo llevada a cabo por Juan Eduardo Cirlot ha sido objeto de reconocimiento en numerosas ocasiones por parte de historiadores y críticos de arte que han sabido valorar sus aportaciones a lo largo de más de una década, en el periodo comprendido entre 1953 y 1968.

Cirlot publicó numerosos libros y artículos¹ dedicados al informalismo o *art autre* y su significado en los que lo más significativo fue su capacidad de interpretación —gracias a sus profundos análisis simbólicos— de un arte carente de formas entendidas tradicionalmente. En este sentido, resulta interesante destacar que Cirlot publicó la primera edición de su famoso *Diccionario de símbolos* el año 1958 y que tan solo cuatro años más tarde se publicaría en el Reino Unido la versión inglesa con prólogo del filósofo y crítico Herbert Read².

Read hace referencia en su prólogo a la Escuela de Barcelona y a sus principales representantes, Tàpies y Cuixart, pues conocía la labor crítica de Cirlot y la idea de que el informalismo en Barcelona había dado lugar a lo que bien pudiera considerarse como una “escuela”, teniendo en consideración la gran cantidad de artistas que trabajaban en aquella época en el seno de este movimiento.

Los escritos de Cirlot sobre Modest Cuixart son muy diversos y aparecen entre 1957 y 1968. Incluyen dos libros y una quincena de artículos publicados en revistas nacionales e internacionales como *Goya*, *Quadrum*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuadernos de Arquitectura*, *Correo de las Artes*, *Índice*, *Parpalló*, *Revista*, *Art Actuel International*, *Revista Europa* y *Papeles de Son Armadans*, entre otras. En cuanto a los periódicos, destacan sus artículos en *La Vanguardia*.

El encuentro entre Modest Cuixart y Juan Eduardo Cirlot debió de producirse a finales del año 1948, aunque la relación de amistad entre ambos no se estrecharía hasta algo después, ya durante 1949. Este año, Cirlot se une a los miembros fundadores del grupo *Dau al Set* —Tàpies, Cuixart, Ponç, Tharrats, Brossa y Puig— e inicia su colaboración en la revista del mismo nombre. Es justamente en una publicación en *Dau al Set* realizada por Cirlot en la que Modest Cuixart colabora: la portada de *Sueños* de Juan Eduardo Cirlot [fig. 1], así como la viñeta final, fueron realizadas por el artista y aparecen en el número 8 del mes de junio³.

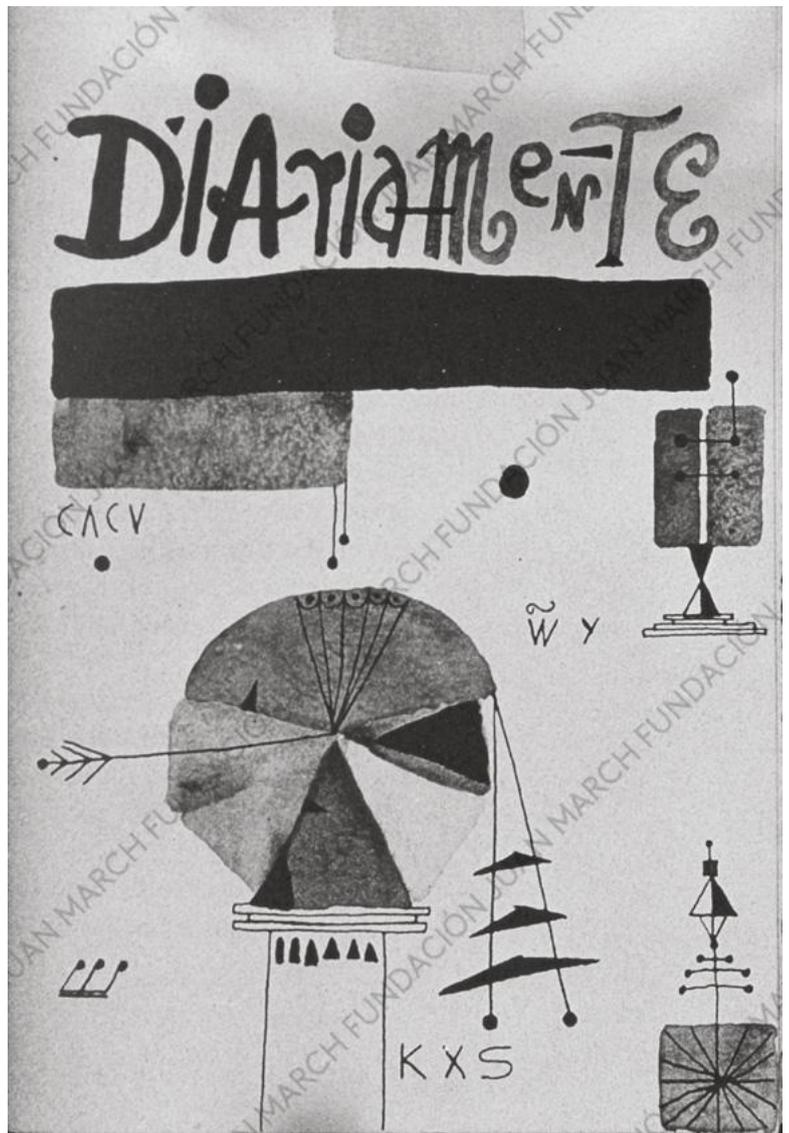


Fig. 2
Ilustración de Cuixart para el libro de poemas de J. E. Cirlot *Diariamente*, 1949

También en 1949 Cirlot publica el poemario *Diariamente* [fig. 2]. Modest Cuixart realiza la portada y siete dibujos para uno de los ejemplares, que también incluye una fotografía suya con dibujos superpuestos. Cirlot regalará este ejemplar años más tarde al pintor Antonio Saura⁴.

Existe también un dibujo de Cuixart a tinta china sobre papel entelado, de la misma época y titulado *Andrógino*, que está dedicado a Juan Eduardo Cirlot y en el que las letras en gran formato “JE” aparecen enmarcando la figura central de un ser antropomorfo [fig. 3]. Los elementos dibujados en toda la superficie de la obra recuerdan signos y elementos característicos del lenguaje mironiano.

En *Lilith*, dedicado a André Breton⁵ y publicado por Cirlot en 1949, la portada es de Modest Cuixart [fig. 4], mientras que el dibujo que se encuentra entre las páginas centrales es de Antoni Tàpies⁶.

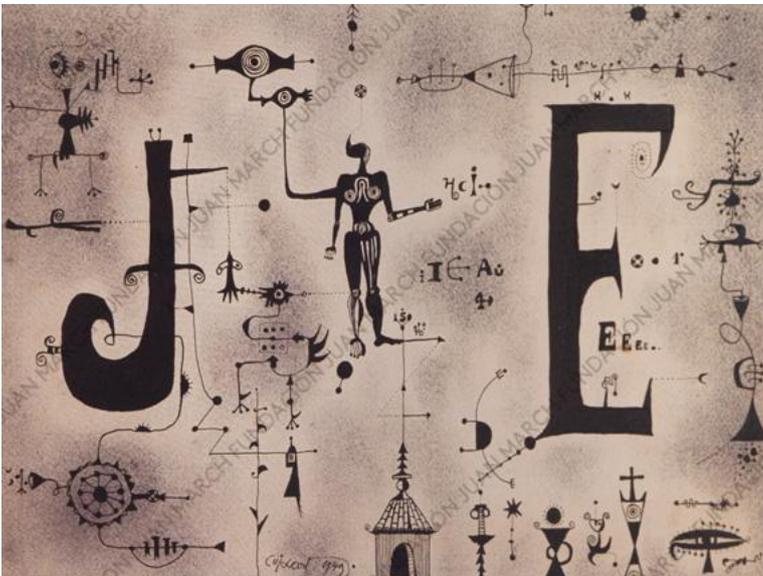
EL “TRANSINFORMALISMO” DE CUIXART

Tras su etapa surrealista en el seno de Dau al Set, que abarca desde 1949 hasta 1954, Cuixart retoma el lenguaje abstracto de sus inicios durante su estancia en 1955 en Lyon, gracias a “cuyo ambiente de nieblas, cuyos plateados ríos [... el artista] experimenta un anhelo de mística fusión con el universo. Desea huir de lo conceptual tanto como de la figuración, pues el razonamiento, como la figura, provienen de las condiciones de lo limitado”⁷.

Esta reflexión se halla en *La pintura de Modest Cuixart*, el primer libro escrito por Juan Eduardo Cirlot sobre el artista. En él, el autor señala las distintas etapas por las que transcurre la pintura de Cuixart entre 1955 y 1958. No es, desde luego, un periodo extenso, pero sí posee una trascendencia enorme en relación a los logros técnicos obtenidos por Cuixart en esa etapa.

Al mezclar el óleo con materiales extrapictóricos el artista consigue unas calidades texturales extraordinariamente ricas y complejas. En ocasiones, crea *assemblages* mediante la integración de tubos y cuerdas en la materia pictórica. Los resultados son

Fig. 3
Andrógino [a Juan Eduardo Cirlot],
1949. Tinta china sobre papel,
32 x 35 cm



sorprendentes y de una inusitada belleza. Sus procesos creativos, cada vez más audaces, integran elementos de brillo metálico que contrastan vivamente con las zonas oscuras de extrañas pinturas a la encaústica.

Cirlot titula el último capítulo del libro “Transinformalismo”, concepto que inventa para referirse a la obra del artista catalán casi dos décadas antes de que se hablase de la famosa transvanguardia italiana. A través de este concepto, el autor alude a lo siguiente: “Parecen ritos contra la muerte de la materia esas pinturas; y constituyen protestas contra la adoración de los aspectos inferiores *per se*, puesto que invierten el signo generalizado del informalismo al poner las rugosas cualidades negruzcas en contradicción abierta con un poder más esplendoroso que las recubre y excita”⁸.

Durante los meses siguientes a esta publicación, Juan Eduardo Cirlot escribe un par de artículos en torno a esta misma cuestión. Uno de ellos, “Transinformalismo en la pintura de Cuixart”, se publica en *Revista*, y el otro, “El transinformalismo de Cuixart”, aparece en *Papeles de Son Armadans*⁹.

En el número 12 de la revista *Correo de las Artes*, Cirlot dedica a Cuixart el texto que aparece en la portada acerca del informalismo en Barcelona¹⁰. También de esta época data una carta¹¹ enviada por Modest Cuixart a Juan Eduardo Cirlot desde París, el día 27 de junio de 1958, en la que le dice textualmente: “Supongo ya habrás hablado con Marion. Todo muy bien, en todos los sentidos. Un par de exposiciones para el futuro a la vista [...]. Como puedes comprender estoy muy contento. Ya sabes tú mejor que nadie lo que hemos luchado últimamente. Tu texto ha sido muy aplaudido. Se te considera el Will Grohmann de España”.

A lo largo del año siguiente, en 1959, Cirlot escribe tres artículos significativos sobre Modest Cuixart. Uno de ellos aparece en la revista *Art Actuel International* y en él reflexiona acerca de las mixturas de Cuixart, que bien pudieran asociarse, por sus calidades doradas, al *opus* de los alquimistas¹².

Los otros dos artículos, “Mundo de Cuixart” y “Evolución de Modesto Cuixart”, son textos muy distintos. En el primero, el crítico habla de modo específico sobre los aspectos fundamentales del periodo comprendido entre 1957 y 1958, mientras que en el segundo plasma toda la trayectoria

del artista, especificando las diferentes etapas por las que ha pasado hasta 1959¹³.

Es también en 1959, en el número 13 de *Art Actuel International*, cuando se notifica que Cuixart ha ganado el Primer Premio de Pintura Abstracta de Lausana, por el cual le corresponde la “Medalla de Oro”.

Entre la correspondencia Cirlot-Cuixart destaca una extensa carta, escrita por el crítico el 7 de julio de 1959, en la que dice textualmente: “Hace exactamente dos horas que hablé contigo por teléfono, y me dijiste, con buenas palabras y ‘no para que me ofendiera’, que yo entendía bien tu pintura, pero no tanto (o mucho menos) la de los otros [informalistas]”. Tras argumentar que como crítico o historiador del arte nadie puede estar tan especializado como para hablar solo de un único artista, Cirlot concede que “desde luego sobre tu obra he trabajado más que sobre las de los demás pintores”¹⁴.

Esta cuestión no solo fue planteada por Cuixart, a lo largo de los años en que Cirlot ejerció como crítico de arte tuvo que oír en repetidas ocasiones argumentos similares. Por lo general, cada artista se creía único y, por tanto, no asimilaba la idea de que el crítico escribiese sobre otros pintores o escultores. Es algo realmente sorprendente, pero puede deberse al hecho de que en España no existía una cultura específica en torno a aquello que debía abordar la crítica de arte, ni tampoco respecto a cuál era el papel del crítico. El resultado fue que, con el tiempo, Cirlot quedó muy desengañado de su relación con determinados artistas. Pocos fueron los que permanecieron a su lado y respetaron sus decisiones. Por ello, a finales de los años sesenta Juan Eduardo Cirlot se apartó de la crítica para dedicarse en profundidad a lo que más le interesaba: la poesía¹⁵.

Los tres primeros años de la década de los sesenta son especialmente fructíferos para la relación entre Cuixart y Cirlot. Aparecen numerosos artículos, entre los que destaca, tanto por su extensión como por las ilustraciones que contiene, el texto de Cirlot sobre Cuixart publicado en la revista *Quadrum* de Bruselas¹⁶.

En 1960 la revista *Correo de las Artes* dedica su portada a Modest Cuixart. El artista realiza un *collage* para la misma, en el que aparece una fotografía suya repetida dos veces y en perspectiva sobre un fondo informalista. En su interior puede leerse el artículo “Ideología del informalismo” de Juan Eduardo Cirlot¹⁷.

El crítico viaja a Alemania en 1961, a Núremberg y Wolframs-Eschenbach, donde pronuncia una conferencia, y a Aschaffenburg, donde tiene lugar la Exposición Internacional (1960-1961) en la Galerie 59 en la que participa Modest Cuixart. Existen fotografías que documentan que ambos coincidieron en dichos lugares durante su estancia.

La relación de amistad entre Cuixart y Cirlot se pone de manifiesto sobre todo a raíz del viaje que ambos hicieron en 1962 a París con motivo de la exposición del primero en las galerías Marcelle Dupuis y René Drouin. El 18 de junio de ese año Cirlot escribe una carta a Modest Cuixart en la que le dice: “Después de dormir 18 horas seguidas (pues la noche del viaje no cerré los ojos ni un instante), recuerdo tus atenciones y amabilidades durante el viaje y me apresuro a darte las gracias por esa prueba de amistad. Todo estuvo muy bien”¹⁸.

Uno de los textos que Juan Eduardo Cirlot prepara durante el mes de octubre de 1962 es “Cinco notas sobre Modesto Cuixart”, para la revista *Orbis Catholicus. Revista Iberoamericana Internacional*, publicada por la Editorial Herder de Barcelona. Se trata de un texto largo de diez holandesas con cuatro apartados diferentes destinado al estudio de la obra de Cuixart desde los inicios hasta el momento en que el crítico escribe el artículo. Había sido el Dr. Briva, redactor jefe de la revista, quien había requerido la colaboración de Cirlot: “Desearíamos publicar un nuevo trabajo con su firma, dejando el tema a su elección”¹⁹.

Al día siguiente, Cirlot respondía a la editorial para acusar recibo de la carta y para anunciarles “el próximo envío de un artículo sobre el pintor Modesto Cuixart, cuya obra creo del mayor interés”²⁰.

Sin embargo, este texto permaneció inédito y finalmente la dirección de la revista *Orbis Catholicus*, en una carta fechada el 23 de junio de 1964, comunica a Cirlot que dicha publicación cesará sus actividades a partir del número de junio y, por tanto, no publicarán el texto sobre Cuixart, que devuelven al autor para que “pueda libremente ofrecérselo a otra editorial, si lo estima oportuno”²¹.

No obstante, que sepamos, Juan Eduardo Cirlot no publicó dicho texto, aunque sí lo utilizó como punto de partida para otro estudio sobre Modest Cuixart que apareció en forma de libro —*Visión de Cuixart*— el año 1963²². En el capítulo

inicial, “Visión”, Cirlot hace suyas las palabras de Wilhelm Worringer cuando afirma: “El arte que se abandona a sus propios medios expresivos ejerce una verdadera metafísica inconsciente”²³. Y Cirlot prosigue diciendo que “la metafísica que delatan las formas, los colores, los relieves, es ‘verdadera’, pero también ‘inconsciente’ en el sentido de que no obedece a un programa previo. [...] Cuando Cuixart concita imágenes que reiteran después de dos milenios las de los camafeos gnósticos, cuando recoge el oro podrido y ennegrecido de una techumbre gótica, cuando determina círculos y anillos, no sirve a otro propósito que al de sus voces más secretas, voces o, mejor, voz, del hombre interior. Por ello, sus obras, a la vez que un espectáculo para la mirada, son mensajes [...]. Luz mercurial, rojo de cinabrio o de fulgor de Marte, marañas lineales, letras de alfabetos ignotos, todo constituye una escritura que no es un mero sistema intelectual, sino un organismo vivo que tiembla y casi parece sufrir”²⁴.

Después de este segundo libro sobrevino un largo silencio, pues Cuixart transformó de manera radical su obra pictórica, de forma que del lenguaje abstracto-informal previo no quedaron ni siquiera restos en su pintura neofigurativa.

A pesar de ello, Juan Eduardo Cirlot siempre estuvo atento a la evolución del artista e incluso llegó a escribir el año 1967 en *La Vanguardia* el artículo “Estética y psicología. Cuixart y la pintura-conocimiento”, cuyo texto comienza así: “Cualquiera que compare, sin profundizar, las obras mostradas por Modesto Cuixart en las dos últimas exposiciones que ha celebrado en Barcelona con dos o tres años de diferencia, se asombrará de la diversidad, de la ‘distancia’ que hay entre las obras presentadas una y la otra vez [...]. Esta transformación en breve plazo de una modalidad en otra es el mero resultado de una actitud mental de Cuixart. Compromiso absoluto con la libertad de creación, con la libertad de imaginación. Negación entera a dejarse dominar [...]. Pues, tal vez, lo que mejor define a Cuixart es su pasión por asumir la violencia de los contrarios y así necesita negarse para avanzar”²⁵.

También en 1967 Cirlot presenta la serie de cinco aguafuertes en color que lleva por título *Los rostros de Arkaim*²⁶ y cuyo texto concluye el autor con una pregunta: “¿Será piedad la liberación de los rostros interiores de Cuixart?”



Fig. 4
Dibujo para *Lilith*, de J. E. Cirlot,
1949. Grabado litográfico

El último texto de Cirlot dedicado a Cuixart aparece en la revista *Goya* unos meses más tarde, en 1968. En esta ocasión se trata de un artículo extenso e ilustrado con diez fotos en blanco y negro y una en color, que ocupa una página completa de la revista. En él, el autor escribe un preámbulo acerca del carácter de libertad extrema que el arte del siglo XX reclama. Después, profundiza en cada una de las etapas del artista, afirmando que “la característica más radical de Cuixart es una pasión por los contrarios: un movimiento perpetuo de oscilación que le lleva a la vida y la muerte, la construcción y la destrucción, lo suntuoso y lo mísero, lo afirmativo y lo negativo, lo figurativo y lo abstracto, la experimentación técnica (con acumulaciones complejas de materiales) o al desinterés por cuanto no sea el resultado de una acción directa (de ahí su patética insistencia en el grafismo, en el dibujo)”²⁷. Este texto, por su carácter sintético y, sobre todo, por el tono en que está escrito, puede entenderse como una auténtica despedida por parte de Cirlot del mundo de la crítica de arte.

NOTAS

1. Cf. VV. AA., *Cirlot i els artistes catalans a l'entorn del Correo de las Artes (1957-1962)* [cat. expo., Fundació Vila Casas, Barcelona]. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2018.
2. Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Dictionary of Symbols*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962.
3. Cf. Juan Eduardo Cirlot, *En la llama. Poesía (1943-1959)* [edición de Enrique Granell]. Madrid: Ediciones Siruela, 2005, pp. 437-442. Cf. Lourdes Cirlot, *El grupo Dau al Set*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986; *Dau al Set* [cat. expo., Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión, Valladolid]. Valladolid: Triarte, 2008, p. 33.
4. Cf. J. E. Cirlot, *En la llama..., op. cit.*, pp. 279-304.
5. Fue en esa época, 1949, cuando Cirlot viajó a París y conoció a André Breton y otros miembros del grupo surrealista. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "Carta de París", publicada en *En la llama, op. cit.*, pp. 541-545.
6. Estos dibujos fueron reproducidos como página primera y como página final en el libro de Juan Eduardo Cirlot, *En la llama..., ib.*
7. Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Modest Cuixart* [Edición dirigida por René P. Métras en colaboración con la Galería Jardín de Barcelona y la galería René Drouin de París]. Barcelona: Seix Barral, mayo-junio de 1958. p. s. n.
8. J. E. Cirlot, *La pintura de Modest Cuixart, op. cit.*, p. s. n.
9. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "Transinformalismo en la pintura de Cuixart", *Revista*, n.º 321 (Barcelona, 7 de junio de 1958); "El transinformalismo de Cuixart", *Papeles de Son Armadans*, n.º XXVIII (Palma, julio 1958), pp. 61-66.
10. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "El informalismo en Barcelona. II. Obras recientes de Modesto Cuixart", *Correo de las Artes*, n.º 12 (Barcelona, 1958).
11. Modest Cuixart, Carta desde París a Juan Eduardo Cirlot, fechada el 27 de junio de 1958. Archivo Lourdes Cirlot.
12. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "Le peintre Cuixart", *Art Actuel International*, n.º 7 (Lausana, Suiza, 1959).
13. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "Mundo de Cuixart", *Revista*, n.º 379, (Barcelona, 18 de julio de 1959), pp. 10-11; "Evolución de Modesto Cuixart", *Parpalló*, n.º 4 (Valencia, julio-agosto de 1959) [aparecida en verano de 1960].
14. Juan Eduardo Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte* [edición de Lourdes Cirlot]. Barcelona: Quaderns Crema, 1997, p. 65-66.
15. Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Bronwynn* [edición de Victoria Cirlot]. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
16. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "Modesto Cuixart", *Quadrum*, n.º 16 (Bruselas, 1963), pp. 63-70.
17. Cf. *Correo de las Artes*, n.º 29 (Barcelona, diciembre de 1960).
18. J. E. Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte, op. cit.* pp. 68-69.
19. Carta enviada a Cirlot el 22 de octubre de 1962 por la revista *Orbis Catholicus* (Archivo Lourdes Cirlot).
20. Carta enviada por Cirlot el 23 de octubre de 1962 a *Orbis Catholicus* (Archivo Lourdes Cirlot).
21. Carta enviada a Cirlot el 23 de junio de 1964 por la revista *Orbis Catholicus* (Archivo Lourdes Cirlot).
22. Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Visión de Cuixart*. Barcelona: Producciones Editoriales del Nordeste (col. Los Libros del Unicornio), 1963.
23. J. E. Cirlot, *Visión de Cuixart, op. cit.*, p. 7.
24. J. E., *Visión de Cuixart, op. cit.* pp. 7-9.
25. Juan Eduardo Cirlot, "Estética y psicología. Modesto Cuixart y la pintura-conocimiento", *La Vanguardia* (Barcelona, 5 de noviembre de 1967).
26. Cf. Juan Eduardo Cirlot, "Los rostros de Arkaim", en *Las Estampas de la Cometa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967. El texto aparece en un pliego suelto escrito en letra gótica en rojo sobre papel blanco.
27. Juan Eduardo Cirlot, "La pintura de Modesto Cuixart", *Goya*, n.º 82, (Madrid, enero-febrero de 1968), pp. 226-231.

Cuixart en la azotea de su estudio
en Barcelona con tres obras, 1958
Foto: Romano Polo



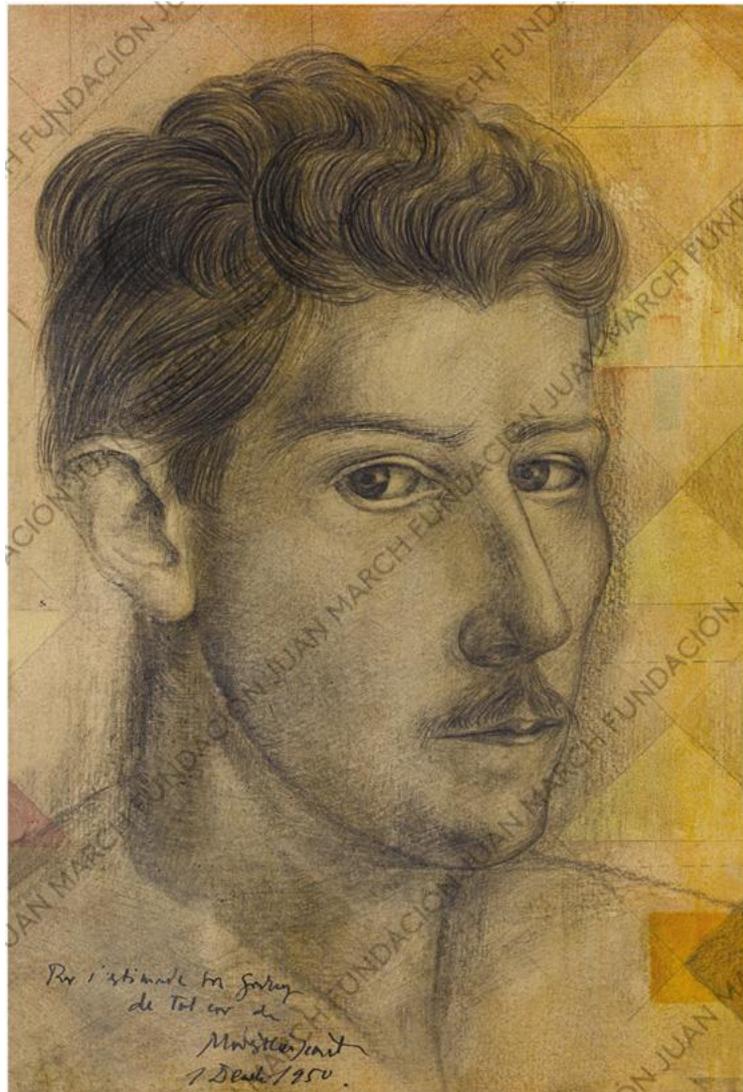
LA EXPOSICIÓN



LA OBRA PLÁSTICA

La obra plástica

En este catálogo se ha respetado, al margen del idioma, el título original asignado por el autor a sus obras en el reverso del lienzo.



1
Autorretrato, 1950
Lápiz y acuarela sobre papel
24,5 x 16,5 cm
Colección particular



2
Sputnik, 1955
Assemblage
73 x 25 cm
Colección particular



3
Tensió heteroplàstica
[Tensión heteroplástica], 1956
Óleo y *assemblage* sobre lienzo
195 x 130 cm
Colección particular



4
Bouche Sperdument, 1956
Grattage y óleo sobre madera
64 x 98 cm
Colección particular



5

La muntanya negra
[La montaña negra], 1957
Óleo y texturación matérica sobre lienzo
46 x 55 cm
Colección MACBA. Depósito de la
Generalitat de Catalunya [Antigua
Colección Salvador Riera]



6

Marne, 1957
Grattage y óleo sobre madera
48 x 55 cm
Colección particular

7

Omorka, 1957

Texturación matérica y óleo sobre lienzo

163,2 x 131,5 cm

Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid





8
Protesios, 1957
Pirografía, encáustica y *grattage*
sobre madera
50 x 65 cm
Colección particular



9

Pintura, 1958

Texturación matérica y óleo sobre lienzo

92,5 x 73 cm

Col·lecció Fundació Vila Casas

10
But de source, 1958
Texturación matérica sobre lienzo
145 x 37 cm
Colección particular





11
Cercle Doré
[Círculo dorado], 1958
Texturación matérica sobre lienzo
55 x 74 cm
Colección particular

12
San Juan de Lyon, 1958
Grattage y óleo sobre madera
69 x 100 cm
Fundación Fran Daurel





13

Gran barroco, 1959

Texturación matérica y óleo sobre lienzo

162 x 130 cm

Colección Fundación Juan March.

Museo de Arte Abstracto Español,

Cuenca



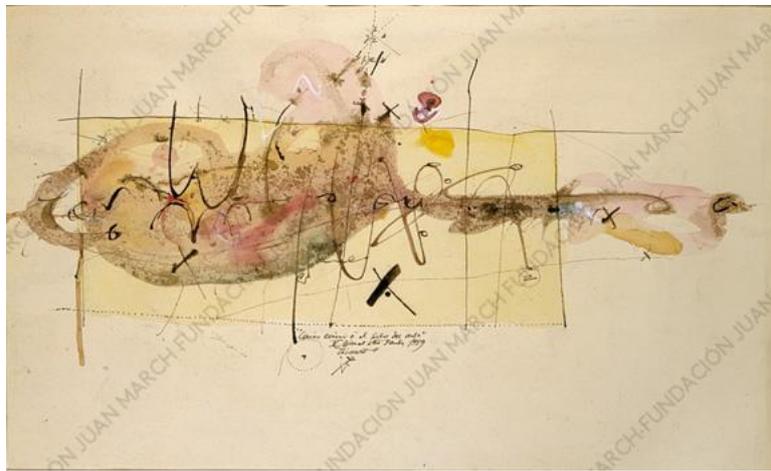
14

Cuadro, 1959

Emulsión de látex con polvo metálico, *grattage* y óleo sobre lienzo

89,4 x 112 cm

Colección Fundación Juan March



15
Cennino Cennini o el libro del arte, 1959
Tinta y acuarela sobre papel
30 x 45 cm
Colección particular



16

Sin título, 1959
Emulsión de látex con
polvo metálico y óleo
sobre lienzo
225 x 151 cm
Colección Fundación
Juan March

17

Sueño de Eude, 1959
Emulsión de látex,
grattage y óleo sobre
lienzo
280 x 200 cm
Galería Marc Domènech,
Barcelona





18

Suite Bienal São Paulo,
1959

Emulsión de látex con
polvo metálico y óleo
sobre lienzo

222 x 142 cm

Colección particular

19

Pintura, 1959

Emulsión de látex con
polvo metálico y óleo
sobre lienzo

195 x 130 cm

Colección Fundación Juan
March. Museu Fundación
Juan March, Palma





20

Pintura, 1959

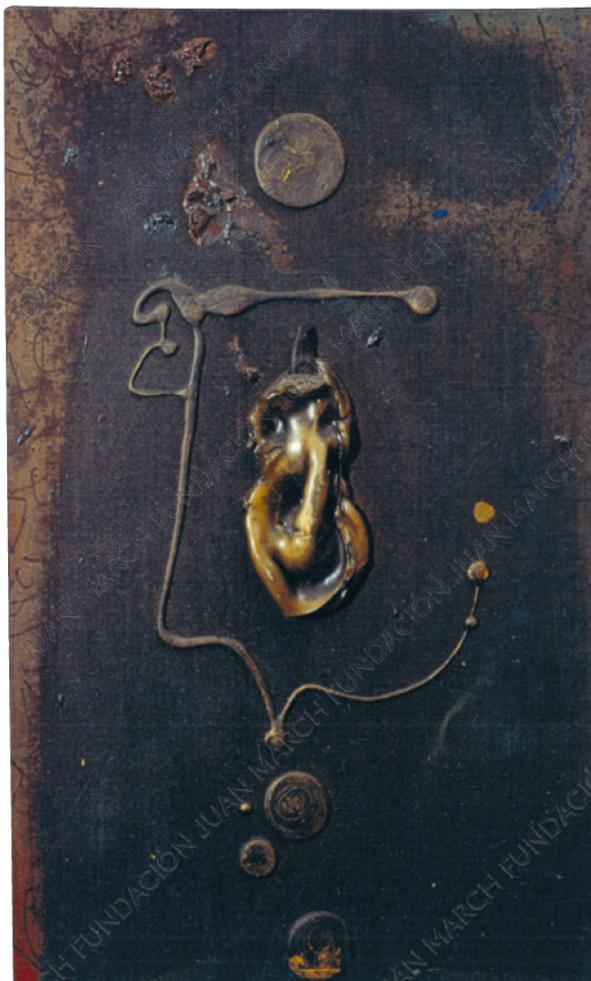
Emulsión de látex con polvo metálico y óleo sobre lienzo

81 x 66 cm

Colección particular



21
Blau
[Azul], 1959
Técnica mixta sobre lienzo
100 x 81 cm
Colección Modesto Páez



22

La cire

[La cera], 1960

Cera y óleo sobre lienzo

55 x 33 cm

Colección particular

23
À Harry Morgan, Heureux Noël
[A Harry Morgan, Feliz Navidad], 1960
Collage matérico
51 x 10 cm
Colección particular



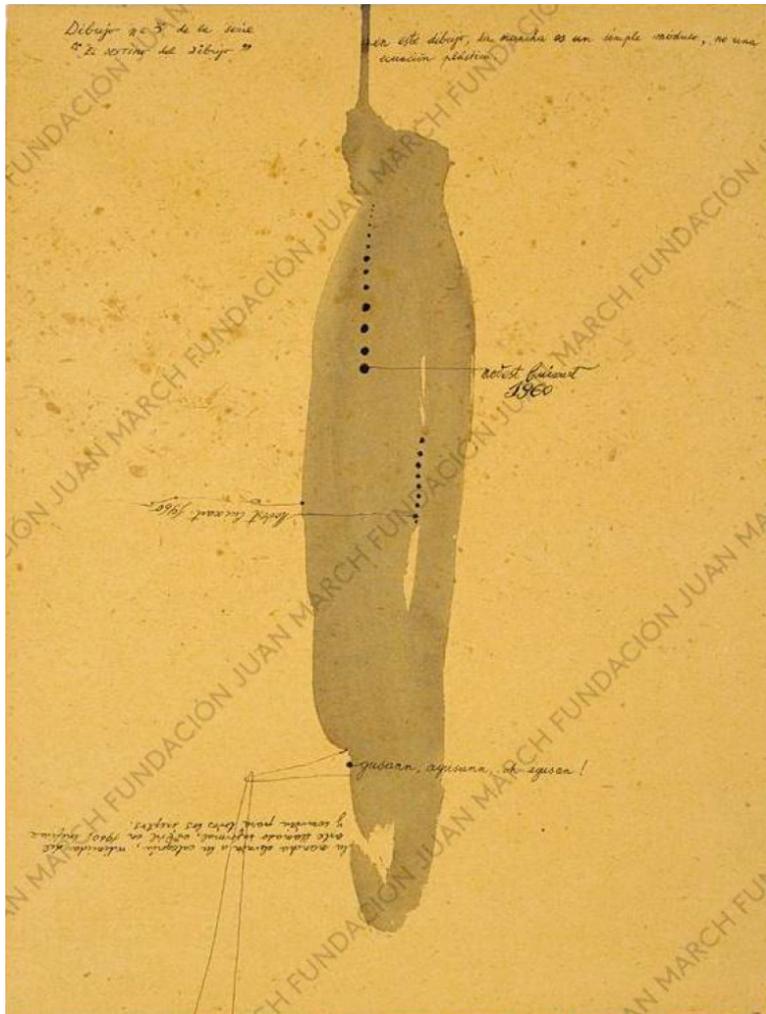
24

N.º 3 de la serie *El destino del dibujo*, 1960

Tinta y acuarela sobre papel

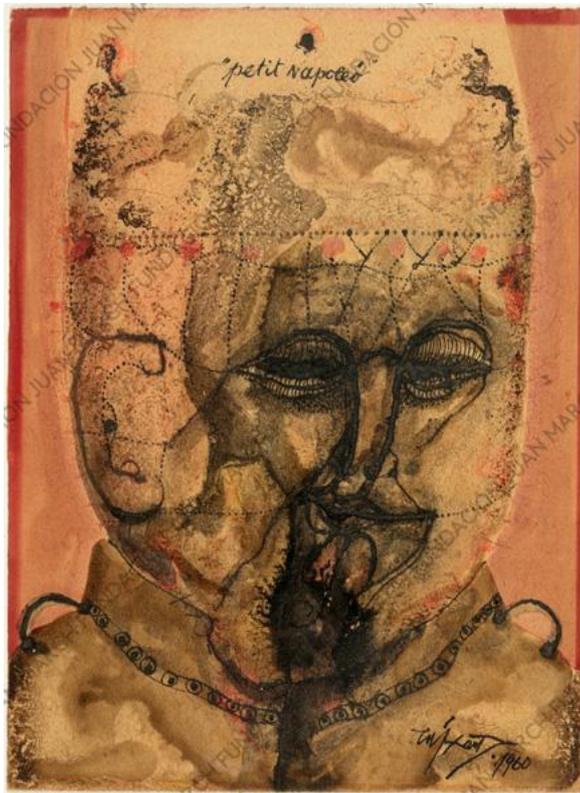
35,5 x 27,5 cm

Colección particular





25
W, 1960
Tinta y acuarela sobre papel
30 x 23 cm
Colección particular



26
Petit Napoleó
[Pequeño Napoleón], 1960
Tinta y acuarela sobre cartón
21 x 15 cm
Colección Garriga Bordas



27

Pintura y materias, 1960

Collage matérico y grattage sobre madera

74 x 59 cm*

Colección particular

*Posición original de la obra



28
Sin título, 1960
Técnica mixta sobre lienzo
92 x 73 cm
Colección Modesto Páez

29

Pintura, 1961

Técnica mixta sobre tela

100 x 81 cm

Colección Modesto Páez



30

Sarga, 1961
Emulsión de látex
y polvo metálico sobre lienzo
73 x 60 cm
Colección particular





31

Androgyne, 1961

Collage matérico y técnica
mixta sobre madera

100 x 60 cm

Colección particular



32

Lotte Lenya, 1960
Foto-collage y dibujo a tinta
21 x 28 cm
Colección particular

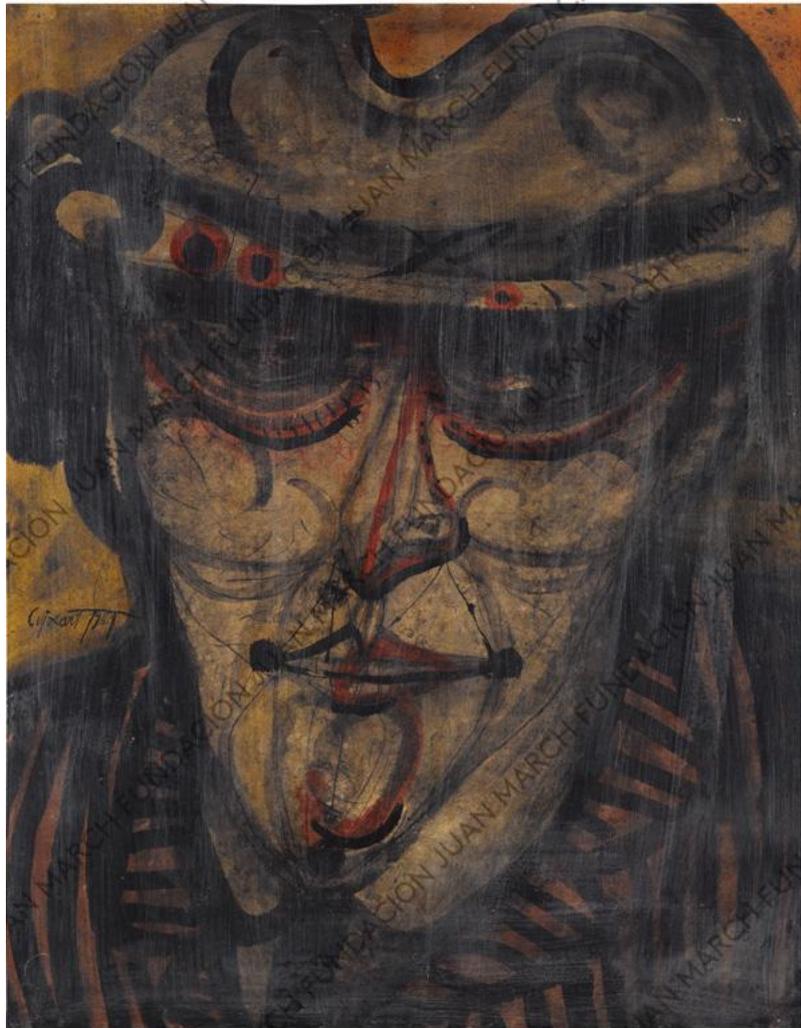
33

Jean Fautrier, 1961
Foto intervenida, tinta y collage
28 x 30,5 cm
Colección particular



34
Mère Courage
[Madre Coraje], 1961
Óleo, tinta y collage sobre lienzo
47 x 37 cm
Colección particular

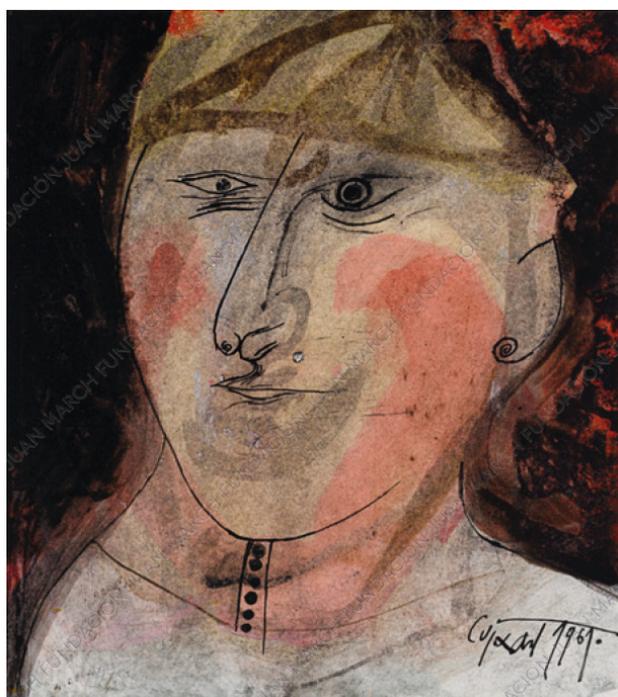
35
MacKeath Messer, 1961
Tinta y óleo sobre cartón
65 x 50 cm
Colección particular





36
Pensamiento de Brecht, 1961
Tinta y gouache sobre papel
encolado a lienzo
65 x 50 cm
Colección particular

37
Personatge del teatre de Brecht
[Personaje del teatro de Brecht], 1961
Tinta y gouache sobre papel
21,5 x 19,5 cm
Artur Ramon Art, Barcelona





38
Sin título, 1961
Tinta y acuarela sobre papel
48 x 34,7 cm
Museo Luis González Robles-
Universidad de Alcalá

39

Tótem, 1961

Técnica mixta sobre lienzo

100,5 x 80,5 cm

Museo Luis González Robles-

Universidad de Alcalá



40

Rodamort, 1961

Assemblage

37 x 78 x 50 cm

Colección particular



41

Llauna

[Lata], 1962

Assemblage

27,5 x 17 x 15 cm

Colección particular







42

Blau o el pa daurat dels pobres

[Azul o el pan dorado de los pobres], 1962

Técnica mixta y *assemblage* sobre lienzo

110 x 150 cm

Fundación Fran Daurel

43

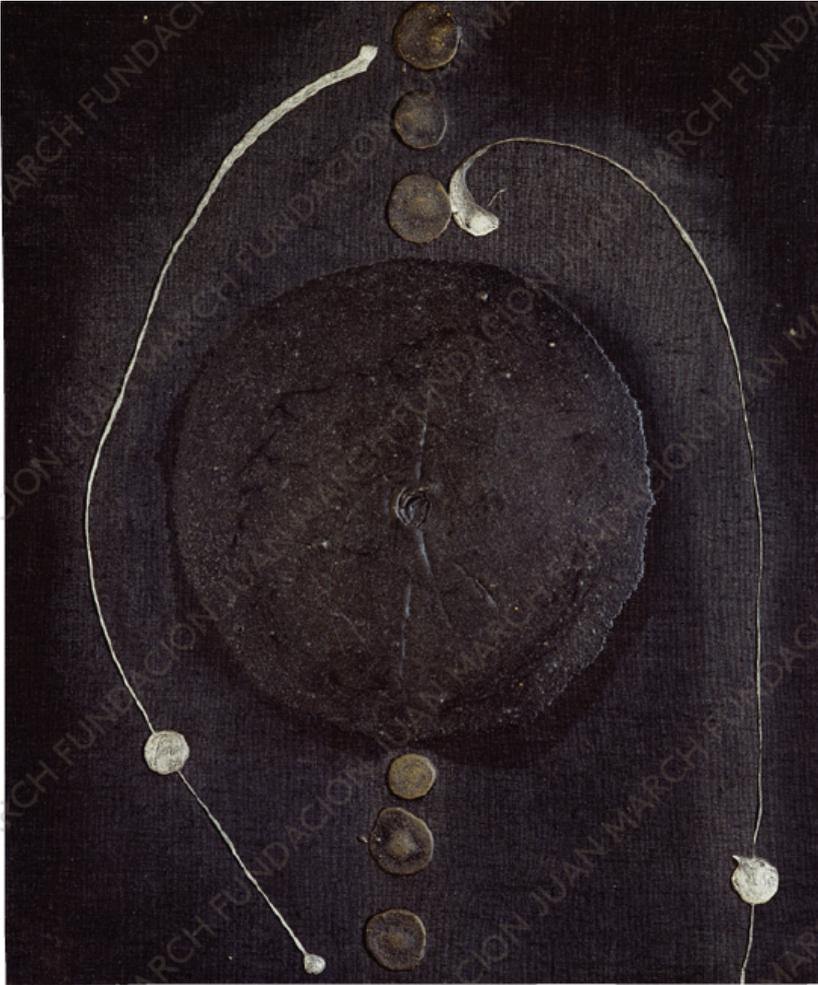
Pintura 1962, 1962

Emulsión de látex con polvo metálico,
grattage y óleo sobre lienzo

56 x 47 cm

Colección particular

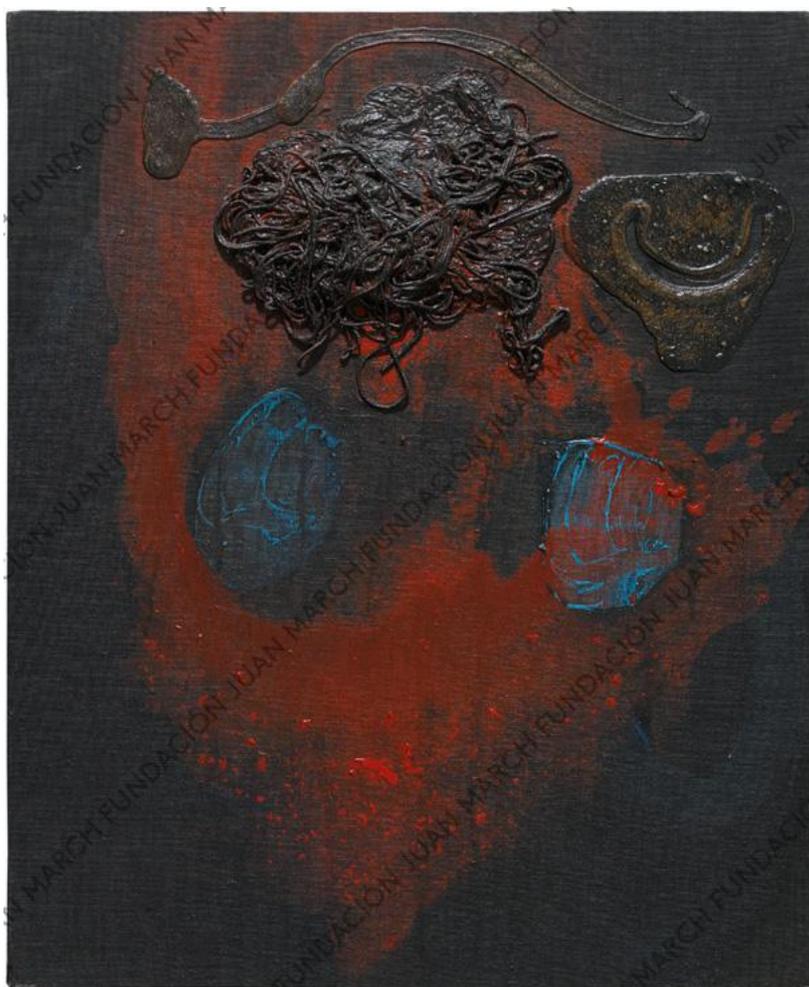




44
Sin título, 1962
Técnica mixta sobre lienzo
65 x 50 cm
Colección Modesto Páez



AE
Obsexys, 1962
Collage matérico y grattage
sobre madera
40 x 30 cm
Colección particular



46
Ratacat, 1962
Técnica mixta sobre lienzo
65 x 54 cm
Colección Javier Morueco



47

Mare i nen

[Madre y niño], 1963

Óleo y *collage* sobre tela

55 x 46 cm

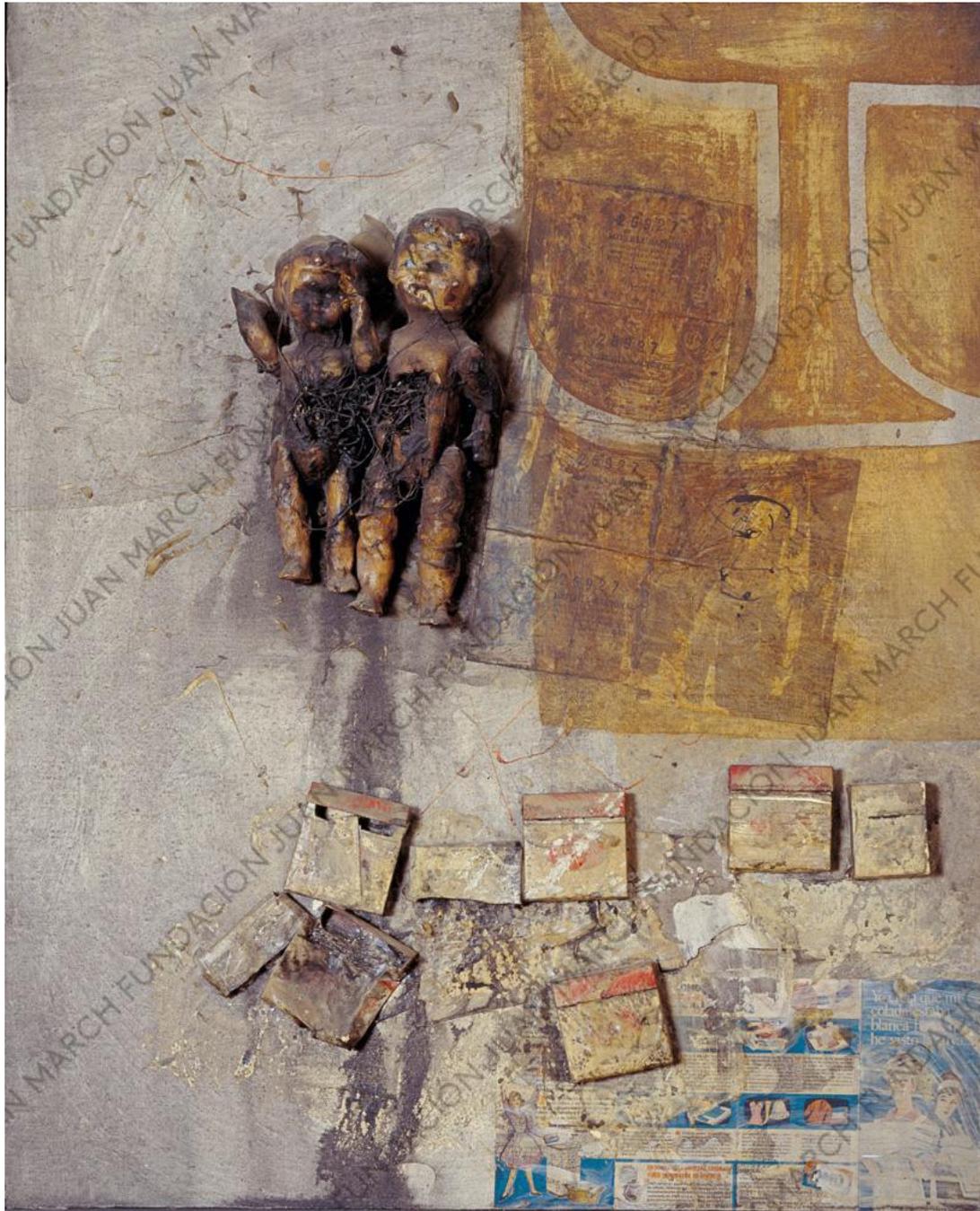
Colección MACBA. Depósito de la

Generalitat de Catalunya [Antigua

Colección Salvador Riera]

48
Zapato, 1963
Objeto manipulado
15 x 31 x 18 cm
Colección particular





49
Nens sense nom
[Niños sin nombre], 1963
Collage matérico y técnica mixta
sobre lienzo
100 x 81 cm
Colección particular



50

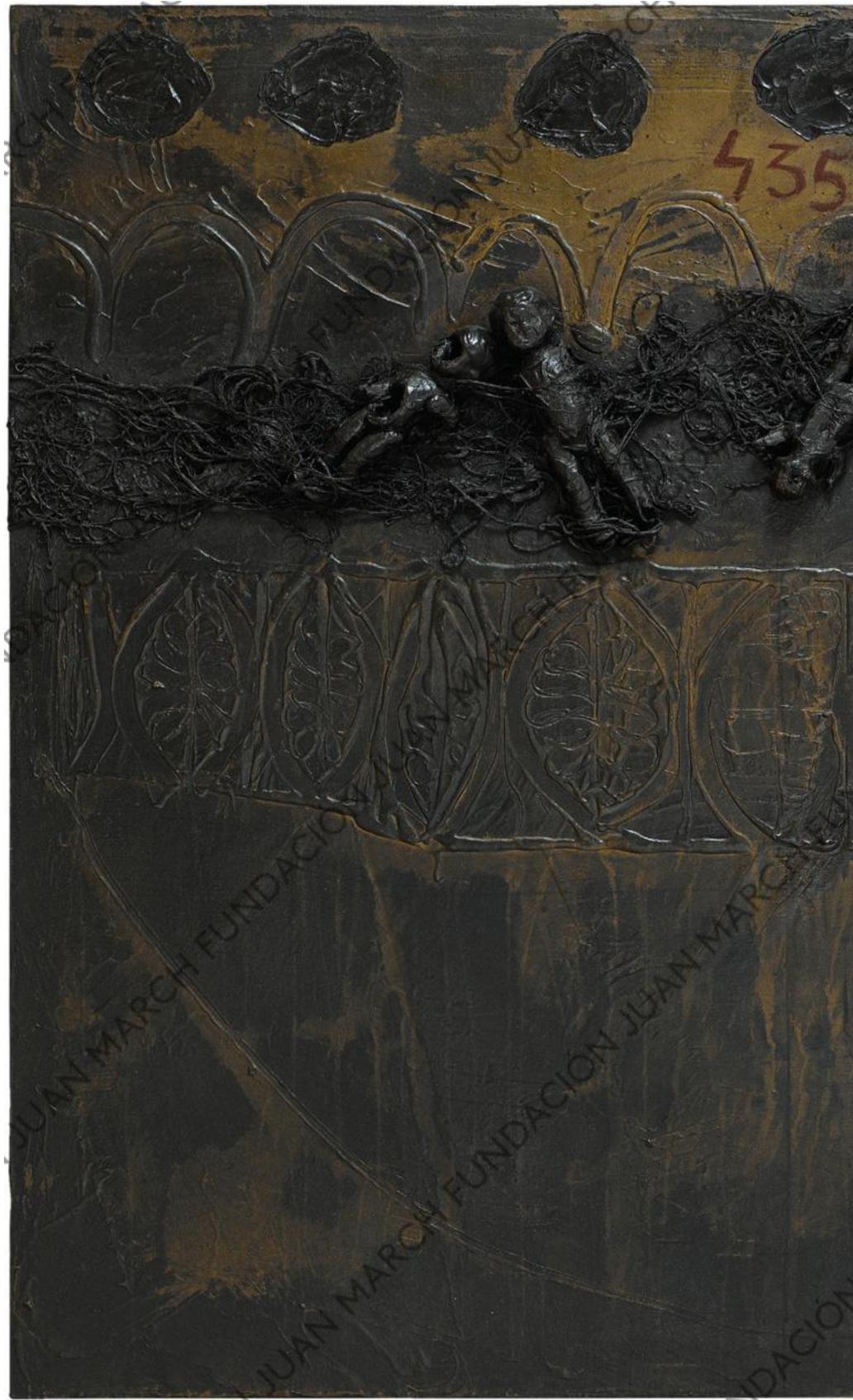
Nens sense nom

[Niños sin nombre], 1963

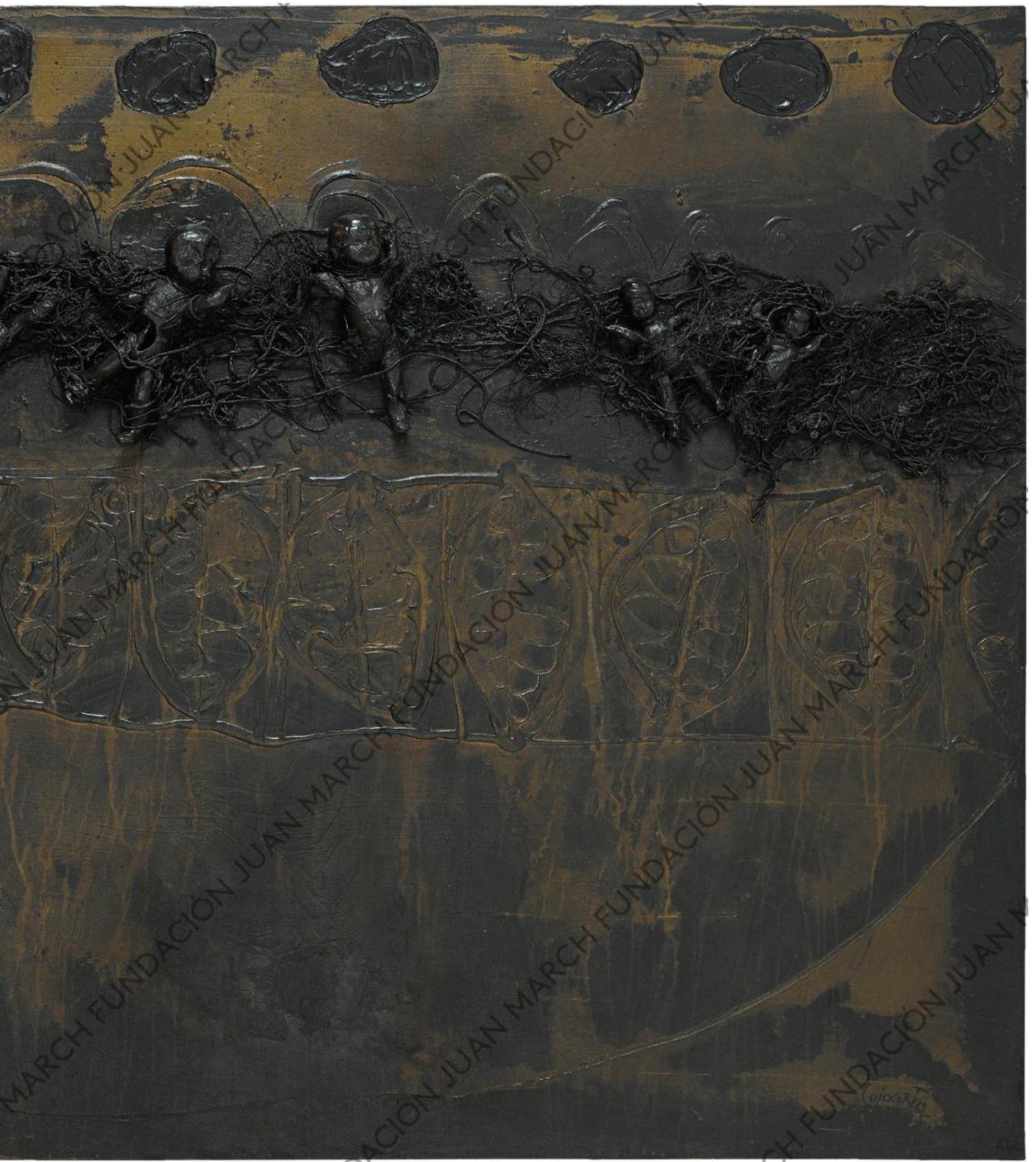
Altorrelieve en bronce

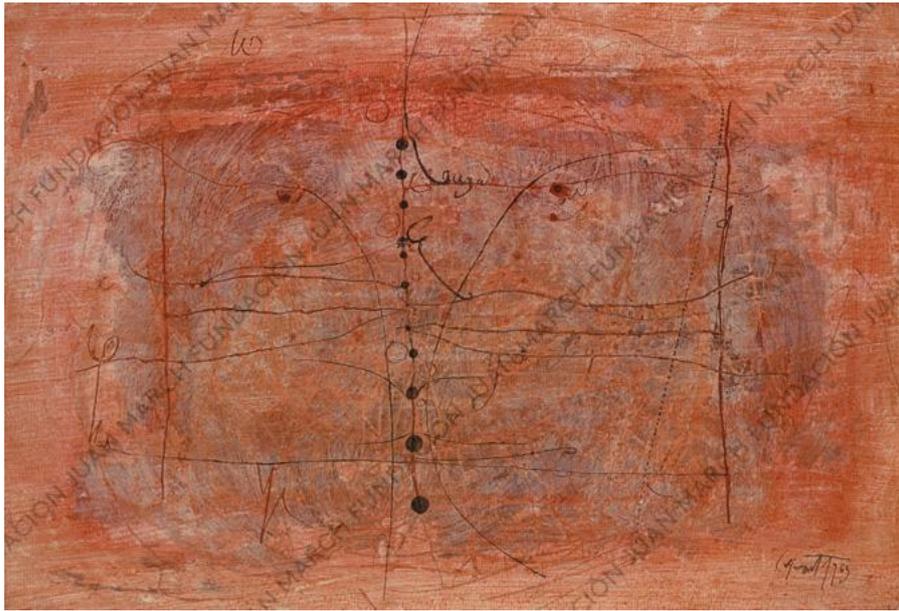
78 x 58 cm

Colección particular



51
Nens sense nom
[Niños sin nombre], 1963
Collage matérico y técnica
mixta sobre lienzo
172 x 250 cm
Colección particular





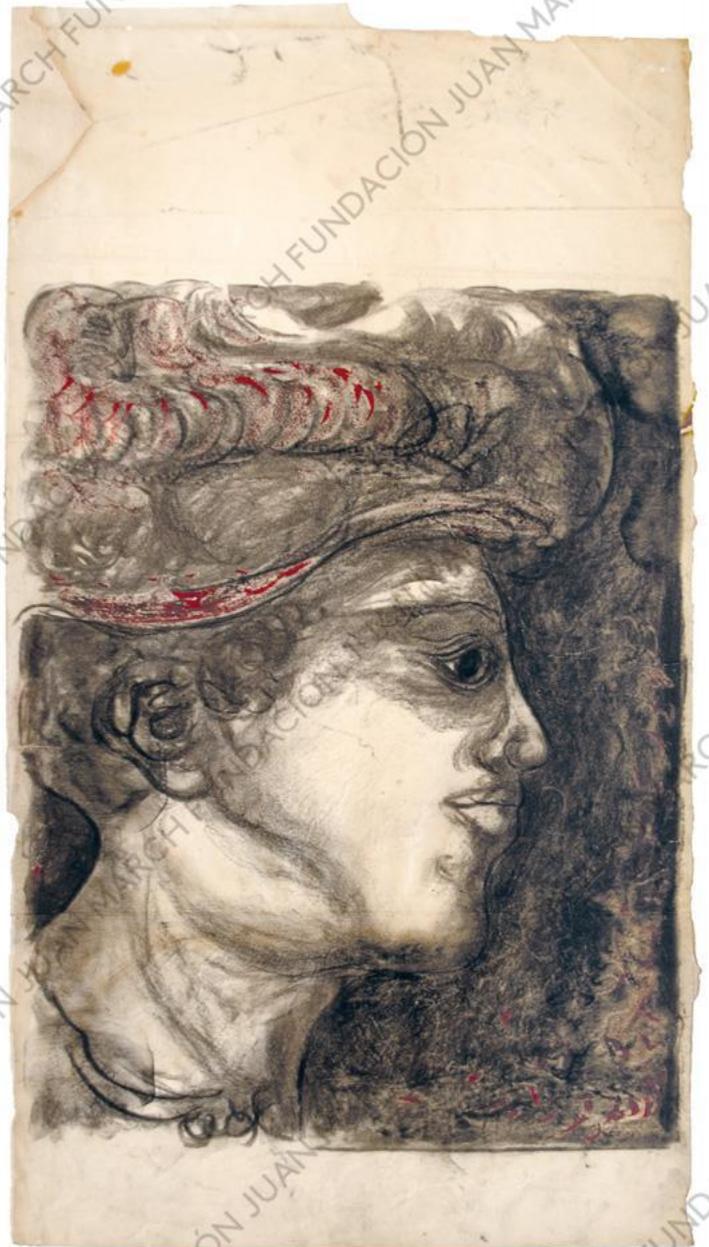
52
Gouache, 1963
Gouache y tinta sobre papel
34 x 51 cm
Colección particular



53

Acuarela, 1964
Acuarela sobre papel
23 x 14 cm
Colección particular





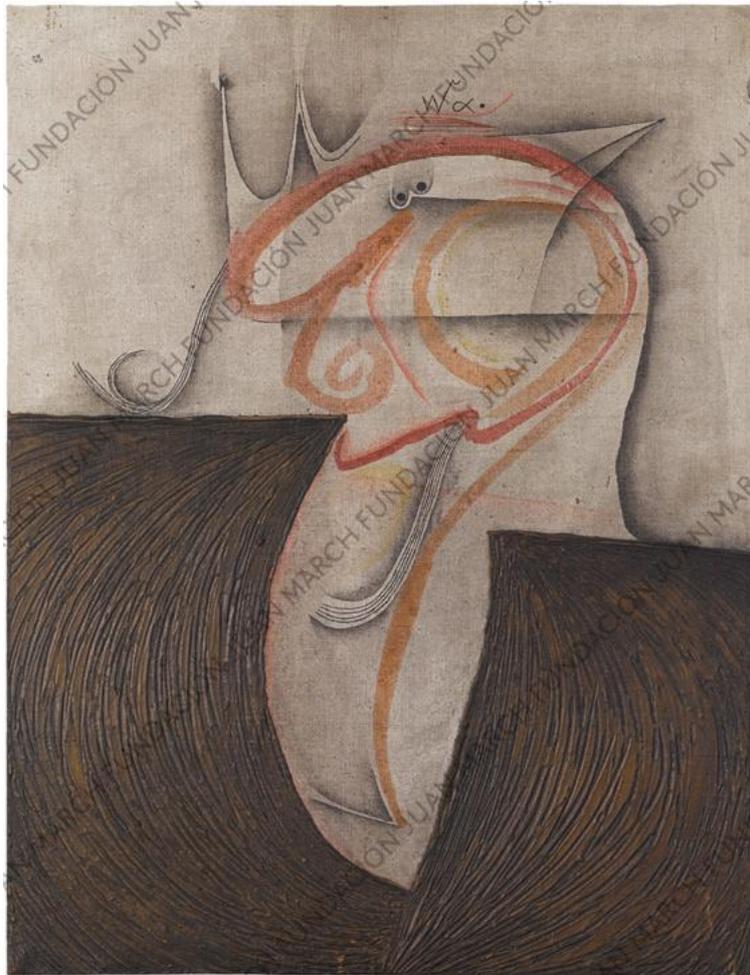
54

Rostros de Arkaim, 1963-65
Carboncillo y cera sobre
papel vegetal
70 x 50 cm
Colección particular
[Cinco dibujos originales para la
carpeta de grabados al aguafuerte
editada en Las Estampas de la
Cometa por Gustavo Gili]



55
Pintura 1964, 1964
Tinta sobre tela
24 x 19 cm
Colección particular

55
Pintura 1964, 1964
Tinta sobre tela
24 x 19 cm
Colección particular



56

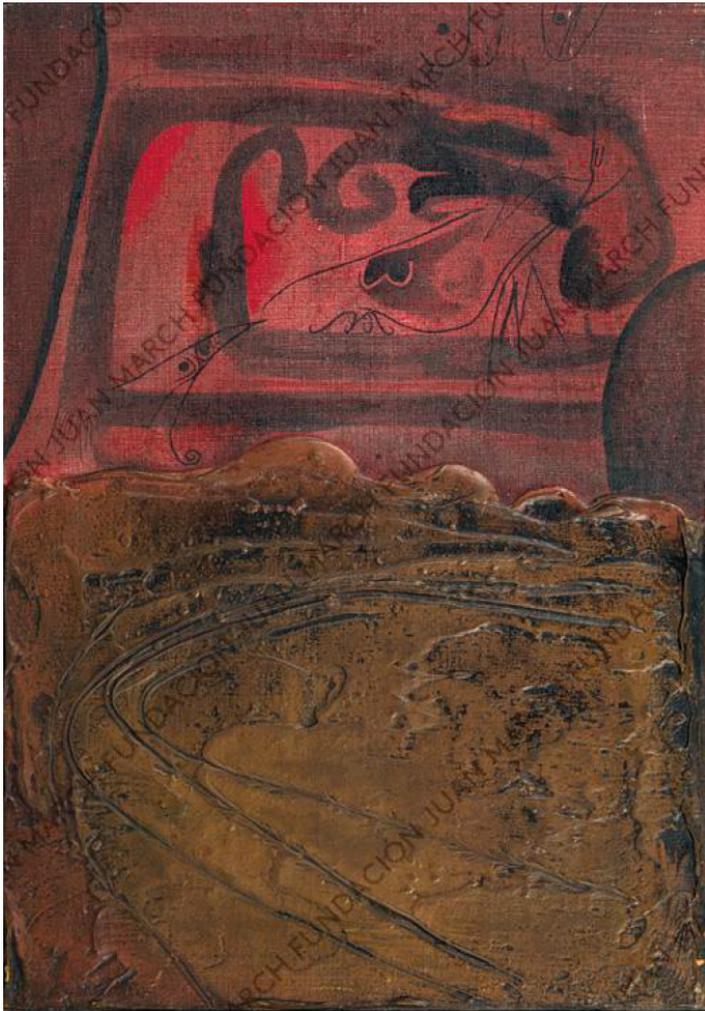
Madame Oiseau

[Madame pájaro], 1964

Tinta, barniz de látex y
texturación matérica sobre lienzo

65 x 50 cm

Colección Garriga Bordas



57
Naque, 1964
Tinta, barniz de látex y texturación
materia sobre lienzo
55 x 38 cm
Colección Bassat, Barcelona



58

Amor a l'est

[Amor al este], 1965

Tinta, barniz de látex y texturación
materia sobre lienzo

65 x 54 cm

Colección particular



59

Geoxómetro, 1965

Tinta, *collage* y látex sobre lienzo

65 x 54 cm

Museu d'Art de Lleida.

Depósito de la Generalitat de Catalunya



60

Metafórica, 1965

Tinta, *collage* y látex sobre lienzo

65 x 54 cm

Colección particular

61

Natura morta

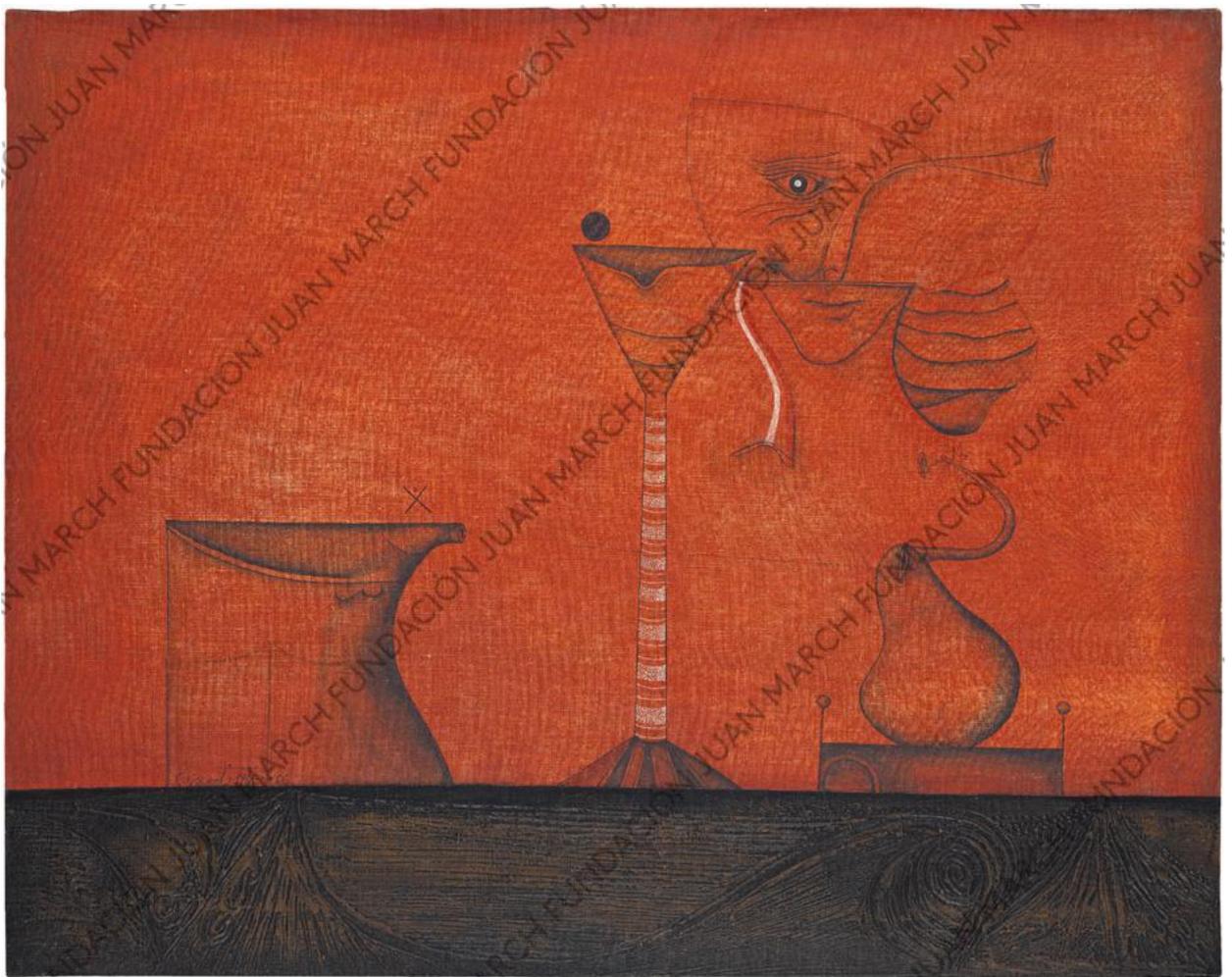
[Naturaleza muerta], 1965-66

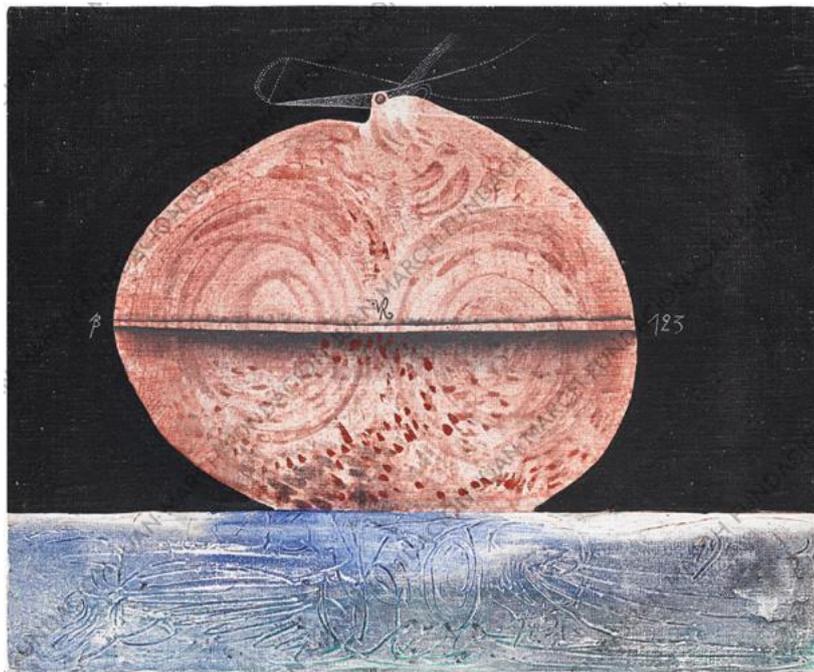
[también conocido como *Probeta*]

Tinta, barniz de látex y texturación
matérica sobre lienzo

74 x 93 cm

Dolors Junyent Galeria d'Art,
Barcelona





62

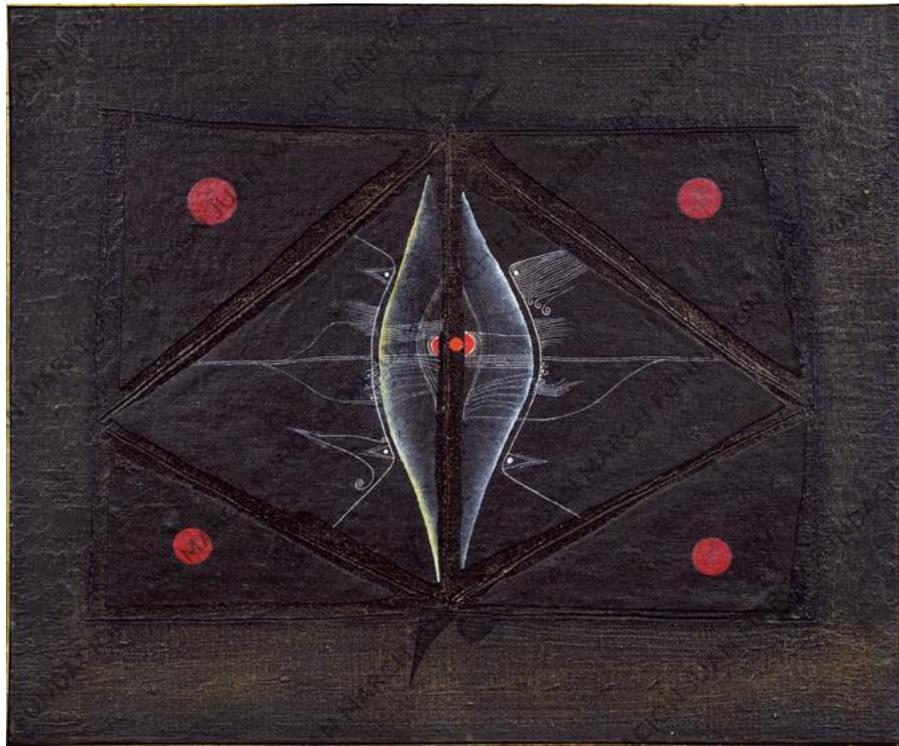
Fruita adolescent

[Fruita adolescente], 1965-66

Tinta, barniz de látex y texturación
mática sobre lienzo

47 x 39 cm

Colección Modesto Páez



63

Scorpy, Scorpium, 1965

Tinta, collage y látex sobre lienzo

54 x 65 cm

Colección MACBA. Depósito de la
Generalitat de Catalunya [Antigua
Colección Salvador Riera]

64

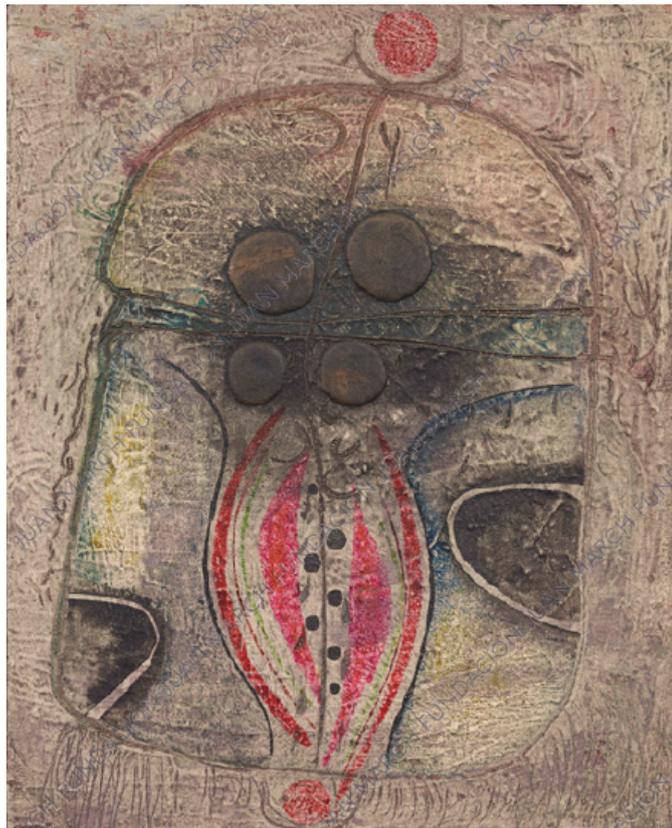
Formes

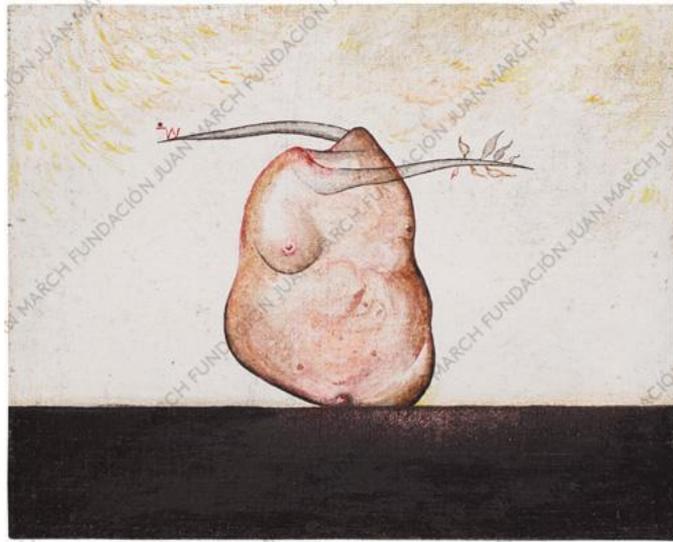
[Formas], 1966

Tinta, barniz de látex y texturación
matérica sobre lienzo

41 x 33 cm

Colección MACBA. Depósito de la
Generalitat de Catalunya [Antigua
Colección Salvador Riera]





65

Fruita prohibida

[Fruita prohibida], 1966

Tinta, barniz de látex y texturación
mática sobre lienzo

33 x 41 cm

Colección particular

66

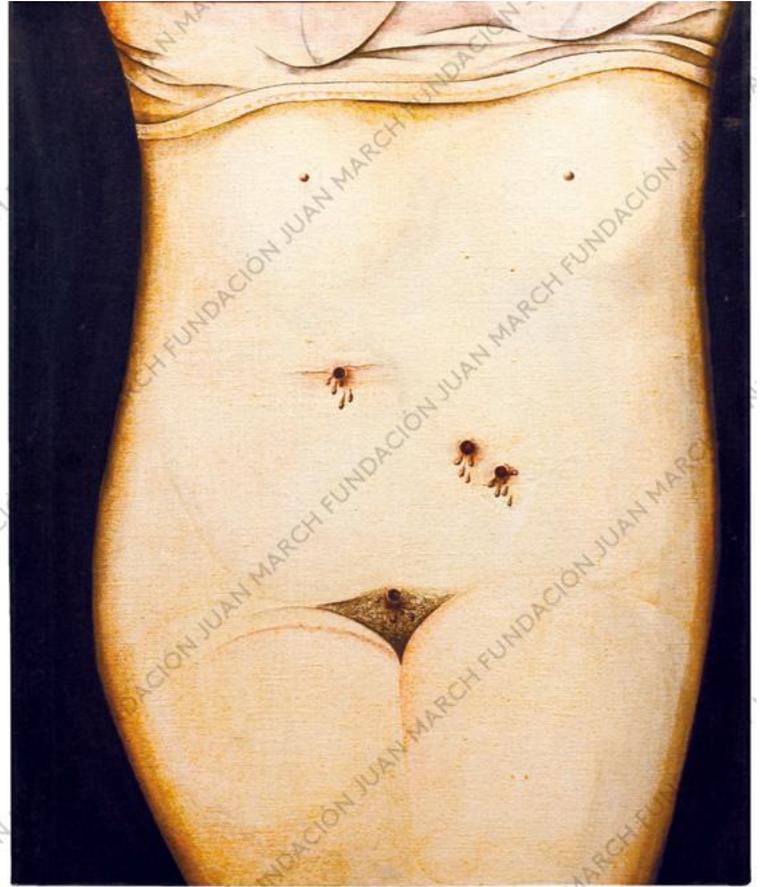
Eva, 1966

Tinta, barniz de látex y texturación
mática sobre lienzo

100 x 81 cm

Colección particular





67
Virginia asesinada, 1966
Tinta y barniz de látex sobre lienzo
61 x 50 cm
Colección particular

68
La coupe noire
[La copa negra], 1967
Tinta, barniz de látex y texturación
mática sobre lienzo
100 x 81 cm
Colección particular



69

Retrat d'Invertus

[Retrato de Invertus], 1966

Suite Deformacions

[Suite deformaciones]

Tinta y *gouache* sobre papel

21 x 15 cm

Colección Garriga Bordas

70

Dolça imbecilitat (sic)

[Dulce imbecilidad], 1966

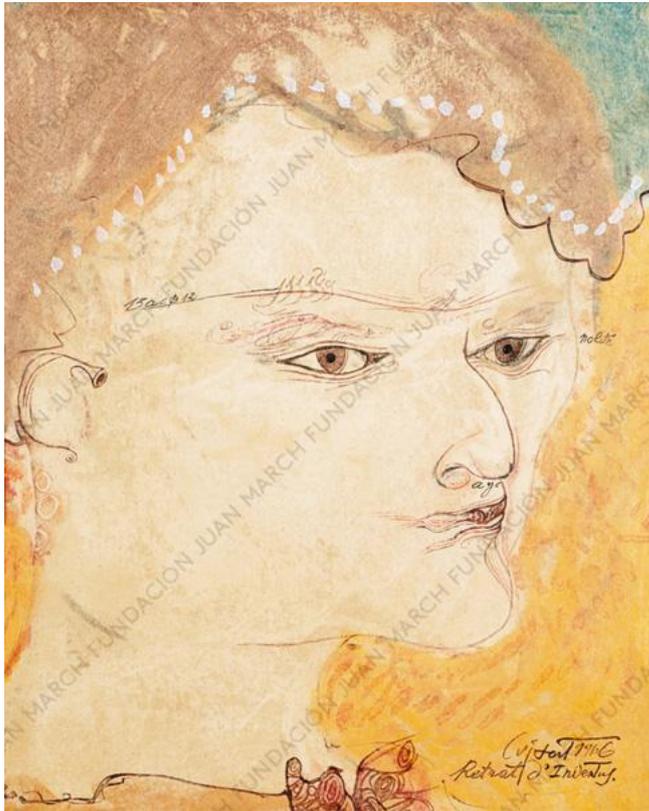
Suite Deformacions

[Suite deformaciones]

Dibujo a lápiz

35 x 25,5 cm

Colección particular



LOS DOCUMENTOS

Los documentos



71

Enric Tormo

Modest Cuixart con Joan Ponç, 1949

Fotografía

16 x 14 cm

Archivo Fundación Cuixart



72

Enric Tormo

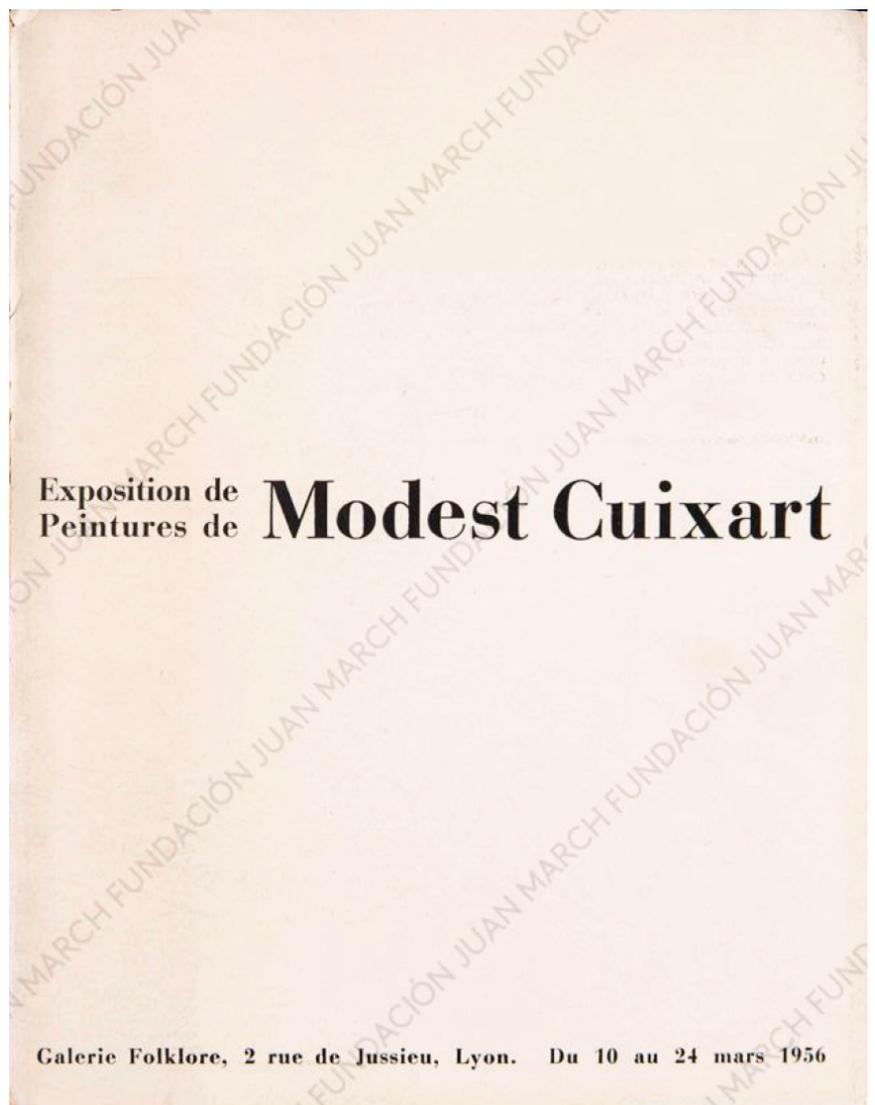
Modest Cuixart con Joan Brossa, 1949

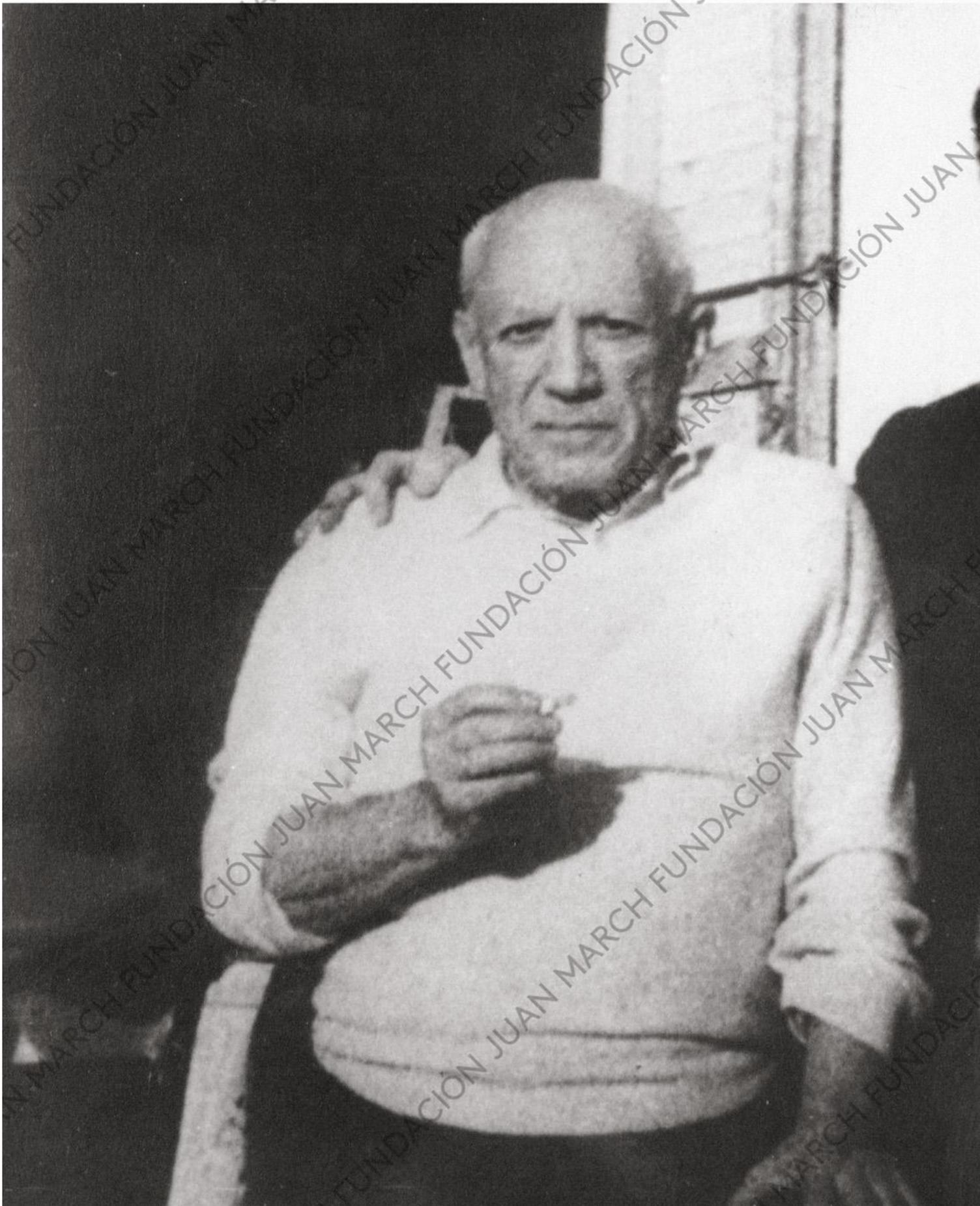
Fotografía

13,5 x 19 cm

Archivo Fundación Cuixart

73
Modest Cuixart
[Con texto de Alexandre
Cirici Pellicer]
Lyon: Galería Folklore, 1956
Catálogo de exposición:
impresión fotomecánica
30 x 24 cm
Archivo Mariona Goday

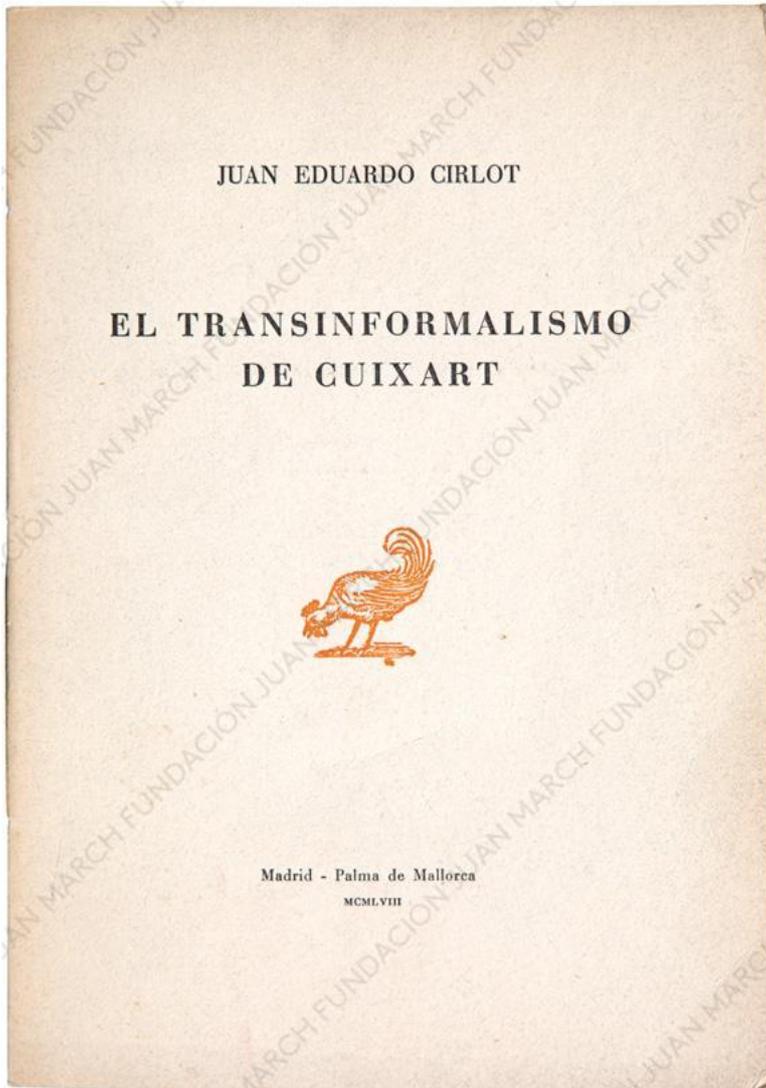






74

Leopoldo Pomés
Modest Cuixart con Pablo Picasso
en Cannes, 1957
Fotografía
12,8 x 18,2 cm
Archivo Fundación Cuixart



75

Juan Eduardo Cirlot

El transinformalismo de Cuixart

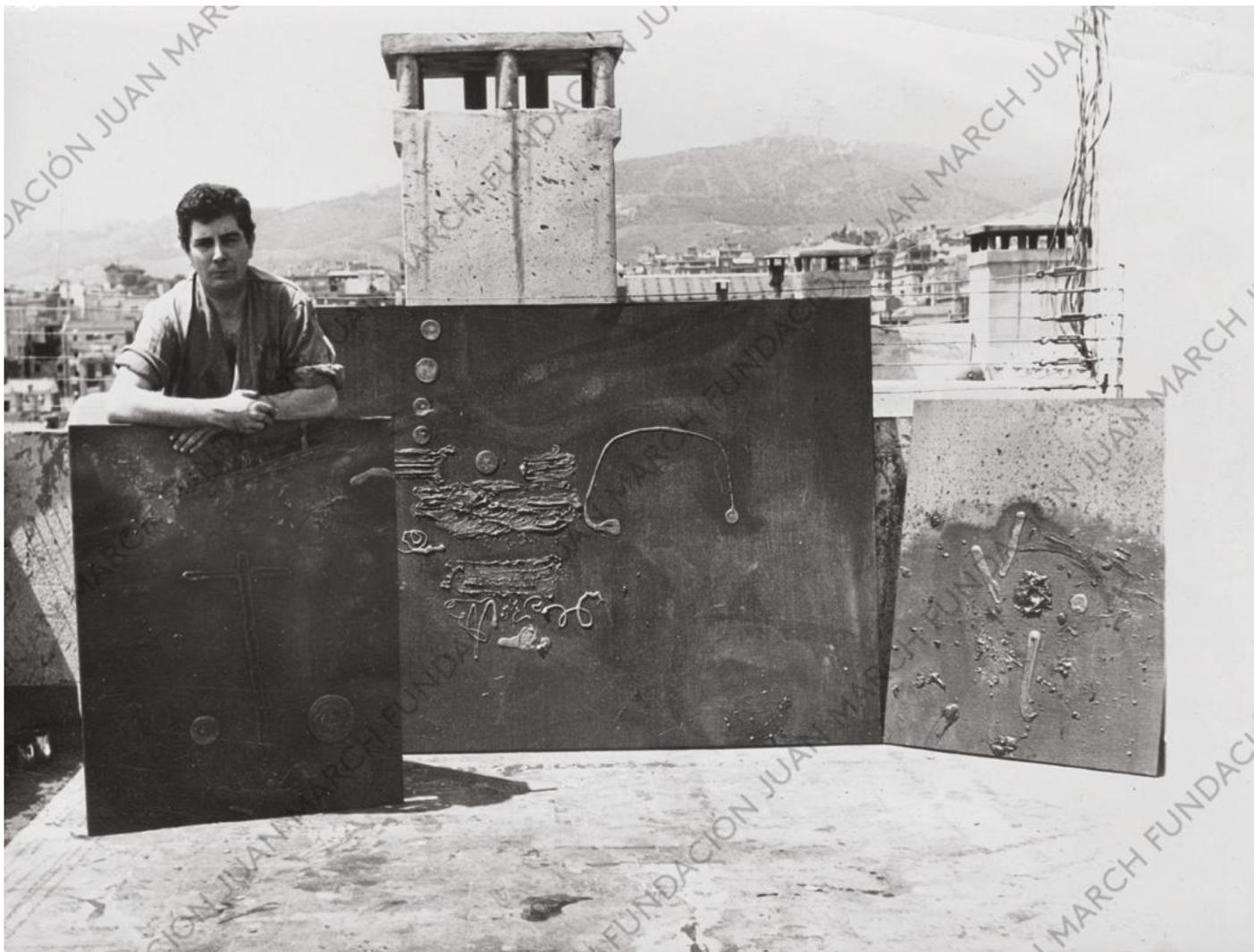
[Separata del n.º XXVIII de Papeles de Son Armadans]. Palma: Mossèn Alcover, 1958. Libro, 19,5 x 14 cm
Archivo Mariona Goday

Galerie Drouin - 5 Rue Visconti - Paris (6^e)
 MODEST CUIXART
 Querido Cirlot:
 (17) París
 Todo muy bien, en todo sentido.
 Nueva York en Leo Castelli Gallery y otra en
 Mo Tanguy obras. Todo se ha adquirido
 por las mejores colecciones, de aquí de América.
 Alex Gilman de New York, el Director de Arte
 de Toledo, me ha adquirido dos cuadros.
 Como puedes comprender estoy contento. Ya
 sabes tu mujer que nada te que desmoronados al
 trahente tus textos ha sido muy espléndido se
 considero con Will Graham, de España. Hasta
 intelectual. E. E. Debord.
 Ayer estuve hablando con el crítico Pierre
 de "Cinéma" gran interés en la obra

Galerie Drouin - 5 Rue Visconti - Paris (6^e)
 en contacto contigo. Puedes escribirme, lo antes
 posible, a la siguiente dirección, pues el mercado
 muy pronto se darán varias conferencias por Alemania.
 PIERRE RESTANY
 17 Rue de la Harpe - París (17^e)
 Estoy por lo de "XX Mega". Ya te dije algo. No
 creo que es fácil que hay posibilidades. Un pintor
 llamado Degottex que expone en la actualidad en
 Galerie Kleber, ya te conocía, por la gran imagen
 que en la causa de la obra de tu carta en el
 por tu libro. Creo te impresionará una línea de agua
 me acaba de aparecer el primer
 revista llamada "Internationale Situation
 nista". No sé si que me hasta este movimiento, pero
 te interesa puedo decirte cómo me dio
 G. E. Debord, 32, rue de la Harpe
 Te mismo.
 Tuyo Cuijart

76

Carta manuscrita de Modest Cuijart a
 Juan Eduardo Cirlot desde París, 1958
 Tinta sobre papel de seda, 30 x 21 cm
 Archivo Lourdes Cirlot



77

Romano Polo

Cuixart en la azotea de su estudio
en Barcelona con tres obras, 1958

Fotografía

18 x 24 cm

Archivo Mariona Goday

78

Cuixart

[Con texto de Alexandre Cirici

Pellicer]

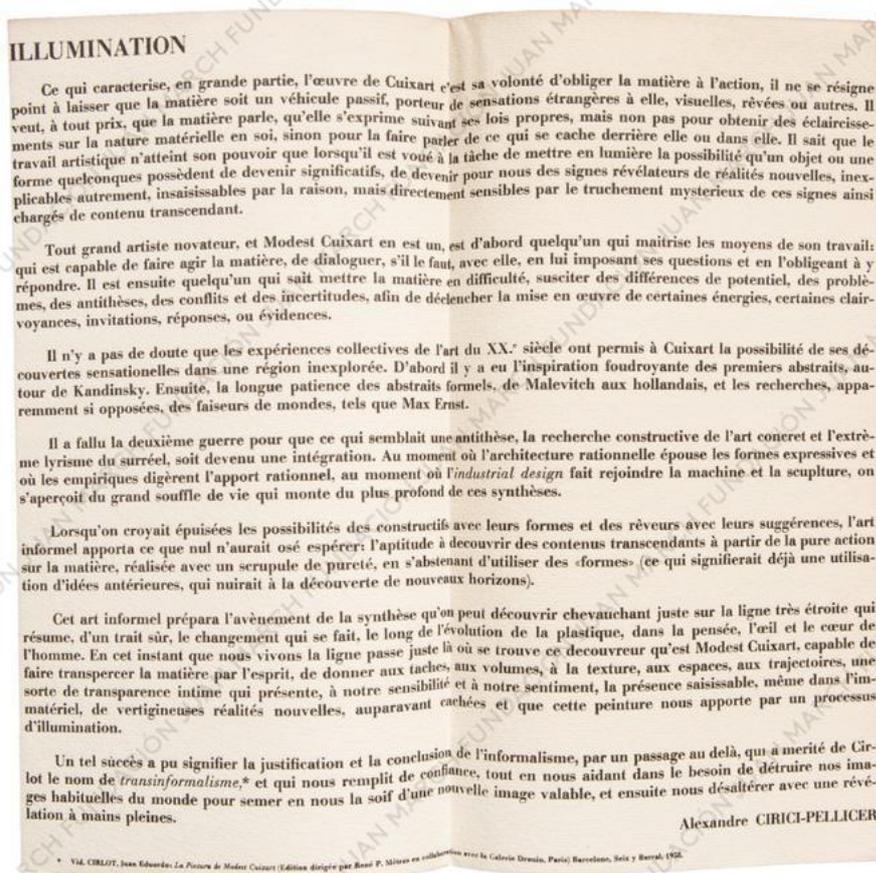
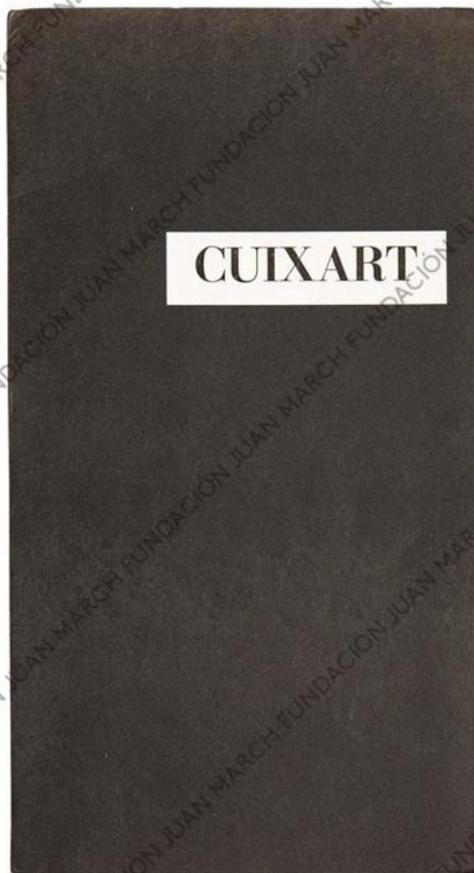
París: Galería René Drouin, 1958.

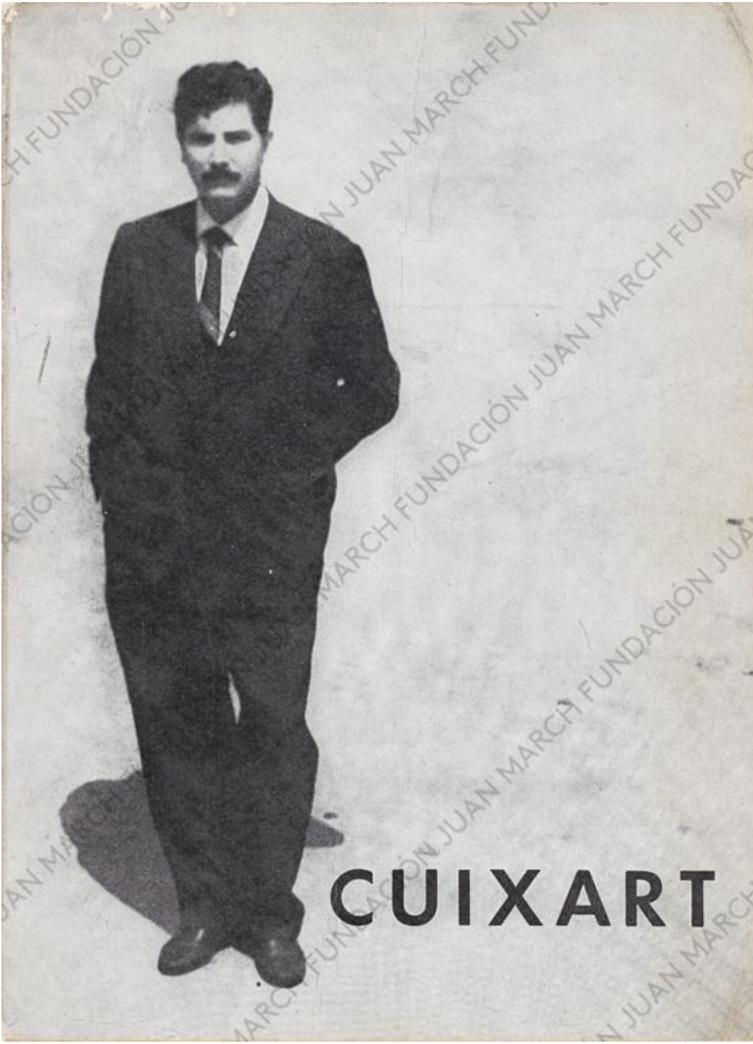
Catálogo de exposición: impresión

fotomecánica

32,5 x 17,5 cm

Archivo Mariona Goday





79

Juan Eduardo Cirlot

La pintura de Modest Cuixart

[Edición dirigida por René Metras
en colaboración con la galería
René Drouin de París]

Barcelona: Seix Barral, 1958

Libro, 22 x 14 cm

Biblioteca de la Fundación Juan
March, Madrid

Juan Eduardo Cirlot
 "Prix suisse de peinture abstraite 1959 à
 Lausanne" [Premio suizo de pintura abstracta
 1959 en Lausana], *Art Actuel International*,
 n.º 13 (Lausana, 1959). Revista: 43 x 30,5 cm
 Archivo Lourdes Cirlot

prix suisse de peinture abstraite 1959 à lausanne

Les lauréats du Prix Suisse 1959

le peintre espagnol cuixart médaille d'or, notice biographique

Cuixart est né le 2 novembre 1925 à Barcelone. Il exécute ses premiers dessins et premières peintures à l'aquarelle en 1941. Il entre en 1944 à la Faculté de médecine de Barcelone et son oncle, Salvador Cuixart, favorise son intérêt pour la poésie et les sciences naturelles, mais en 1944 Cuixart quitte la Faculté de médecine pour la peinture. Cette même année, le collectionneur René P. Métras lui achète ses premières peintures. Au cours de l'année 1948, il participe à la fondation de la revue « Dau al Set » (La septième face du dé) avec Antonio Tapia, J.-J. Tharrats, Pong, Bressa, Arnald Puig. Il entre en rapport avec le poète Juan Ed. Cirlot, l'écrivain et critique d'art de renommée internationale. Entre 1949 et 1951 premières expositions en Espagne, rencontre Willy Baumeister, Alberto Sartoris, Llorens Artigas, contribue à l'exposition hommage à Paul Klee au Mexique. Premier voyage à Paris en 1951, et premier séjour à Lyon, où la vie n'est pas des plus faciles. En 1950, Marcel Michaud expose des œuvres de Cuixart dans sa galerie Folklore à Lyon. A Lyon il fait la connaissance du peintre lyonnais Schoendorf, se lie d'amitié avec le docteur Bernard Dalalye et cette même année expose dans la galerie de René Drouin à Paris. Il rend visite à Picasso en 1958 à Cannes avec le cinéaste Panfili et Pedro Portabella et participe à la XXIX^e Biennale de Venise, ainsi qu'au prix Carnegie à Pittsburgh. A peu de jours près il reçoit le Grand Prix de la Biennale de Sao Paulo en 1959 et la médaille d'or au Prix suisse de peinture abstraite.

lucio fontana médaille d'argent, notice biographique la carrière du lauréat

Est né à Rosario-di-Santa-Fé (Argentine) en 1899 de parents italiens. A l'âge de six ans, il vient en Italie. Il a étudié à l'Académie Brera, de Milan. Il a commencé sa carrière de sculpteur d'avant-garde en 1930 et sa première exposition personnelle de sculptures abstraites date de la même année à Milan. Il a fait partie en 1934 du groupe « Abstraction-Création » de Paris; en 1935, il s'est livré aussi à la céramique en l'élevant d'une tradition artisanale à une vraie forme d'art. En 1937, il a exposé à Paris, à la Galerie Jeanne Bucher. Depuis 1939 à 1946, il déploie son activité en Argentine en prenant part à des manifestations artistiques de premier ordre. 1947, à Milan, à la Galerie du Naviglio, il fonda le « Spazialismo » avec le premier « Manifesto Italiano sul arte spaziale ». En 1949, il a créé à la Galerie du Naviglio « Ambiance spatiale avec formes spatiales et illumination à la lumière noire » qui obtint un grand succès. Il a toujours exposé au Naviglio dans les années 1952, 53, 57, 58 les tableaux très discutés avec les « trous », etc. Il a aussi pris part aux plus importantes manifestations internationales à Rome, Paris, New York, Buenos-Aires, Londres, Osaka, etc. Les plus grands critiques italiens et étrangers se sont intéressés à son œuvre spatiale. Il vit et travaille à Milan.

Le lauréat du « Prix du Public » pierre terbois

Terbois est né à Genève en 1932, il étudia la peinture à l'école des Beaux-Arts de la ville, et entre 1953 et 1954, il fit un séjour en Amérique à l'école « Art Students League » à New York. Il participe à des expositions à New York, à la Nouvelle-Orléans en 1954, en Suisse, à Lausanne et à la Biennale de Venise de 1958.

Le public a jugé

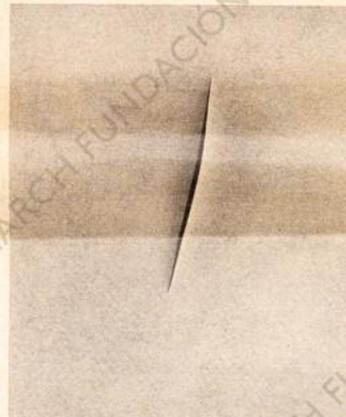
Lors de l'exposition des œuvres du concours pour le Prix suisse 1959, le public ayant eu la possibilité de désigner par un bulletin de vote sa préférence pour l'attribution du « Prix du Public », le peintre Pierre Terbois, de Genève, obtint le maximum de voix. A deux voix près suivait le peintre espa-

gnol Manolo Millares, puis le peintre suisse Cottet. Deux tiers des visiteurs de l'exposition ont voté. Il n'a pas été décerné... Le jury international réuni à Lausanne pour l'attribution des prix n'a pas décerné cette année le nouveau prix prévu pour la meilleure œuvre suisse du concours. La participation suisse était de onze artistes.

souscrire à ce dernier, les envois des deux lauréats se détachent nettement de l'ensemble réuni. Membre influent de la jeune école espagnole, Modest Cuixart insufflé à des matières travaillées avec une science d'orfèvre, un esprit dont les émanations viennent jusqu'à nous, et l'œuvre qui lui a valu la médaille d'or du II^e Prix suisse de peinture abstraite révèle une vertu de suggestion d'une réelle portée symbolique. Médaille d'argent, le chef de file du spatialisme, Lucio Fontana, a poussé jusqu'à la gageure la concision et l'économie des moyens en donnant toute la puissance expressive dont il est capable à une unique entaille tracée sur la surface grenue d'une toile vierge, et est parvenu par ce seul geste à créer un espace et un climat.



Cuixart, Barcelone, peinture, 1^{er} prix 1959



Lucio Fontana, Milan, 2^e prix

Si aucun des autres participants ne pouvait disputer la palme aux lauréats, certains d'entre eux étaient loin cependant de nous laisser indifférents. Chez les Espagnols, il faut citer Millares qui continue de chercher des rythmes et des reliefs en déchirant et nouant du jute peint de noir et de blanc, Will Faber, beau coloriste, Tabara, et Tharrats auquel cependant on peut reprocher sa trop grande propension au clinquant. Chez les Suisses, Cavalario, Leuzinger, Terbois, Thyann et Megert dont le panneau en relief n'est cependant plus de la sculpture que de la peinture ont fait de bons envois. Les Italiens Bonalumi, Nigro, Crippa, Cermi et Bordini, les Français Aeschbacher et Bram Bogart, le Belge Verheyen et les Allemands Fathwinter et

Warden sont également à signaler. Une composition du Chinois Hsiao Chin était, dans un esprit assez près de la calligraphie, d'un beau dessin que gâtait malheureusement l'abus des ors répandus en larges surfaces. G. Px.

abonnement 1960..

Avec ce numéro se terminent un certain nombre d'abonnements à art actuel international. Le prix de l'abonnement est porté à 12,50 fr. pour la Suisse, à 1350 fr. français pour la France, Allemagne 13,50 DM, Italie 1800 lires, Belgique 180 fr., Espagne 1800 pesetas, Hollande 13,50 fl., Angleterre 25 shillings, et 6 dollars par avion pour les Etats-Unis. Cette majoration nous est imposée par le nouveau format du journal. 10 numéros par année.

Pour votre abonnement adressez-vous à :

Suisse : Administration 4 rue de la Paix, Lausanne, CCP. II-117 39.
 France : M^{me} Michelle Denis, 7 rue des Bains, Thonon, Haute-Savoie.
 Italie : M. Mario Nigro, 123 Viale Certosa, Milan.
 Espagne : M. J.-J. Tharrats, Valseca 27, Barcelone.
 Hollande : M. van Henk Peeters, postgiro 84.17.07, Arnhem.

Chronique belge

Musée des Beaux-Arts
 Verviers (Belgique)
 Du 7 au 26 novembre 1959

Le peintre Silvano Bozzolini présente dans les salles du Musée de la ville, une série de peintures, huiles sur papier. Exposition particulièrement intéressante par la conception et l'élaboration des œuvres.

Florentin, donc cultivé et sensible, Bozzolini allie la rigueur d'une pensée constructive, le goût d'un optimisme éclairé à l'égard des choses naturelles qui sont l'homme et tout ce qui l'entoure et le préoccupe, un sensualisme distingué donné à la matière peinte sa qualification plastique active. C'est non par explication littéraire abusive mais bien d'une appréciation par analogie que se comprend cette peinture. Le dynamisme de la structure comme la saveur de la matière colorée accordent aux œuvres la signification d'un optimisme humain. De même, les heurts, les conflits, les accords entre nuances, formes aiguës ou subtiles, sont agencés pour servir la nécessité, la primauté du clair sur l'obscur, de l'ordre raisonné sur le confortabie désordre sentimental. Une réussite due à l'authenticité joue. S. Brunkart

G 58 Deuxième exposition Hesselhuis Anvers 1959

Le 14 novembre dernier s'est ouverte l'exposition du groupe G 58 à la Hesselhuis d'Anvers. Le président du comité d'honneur est M. L. Craybeck, bourgmestre de la ville d'Anvers. Vingt-deux artistes sont représentés; ce sont : Paul Ausloos, Marc Claus, Jan Dries, sculpteur, Ludgort de Meyer, sculpteur, Vic Genils, sculpteur, Daan Graafmans, Jef Kersting, Walter Leblanc, Pol Mara, Louise Servaes, sculpteur, Filip Tas, Camiel van Bredam, Walter Vanermen, etc.

Hommage aux précurseurs Les premiers abstraits en Belgique

Anvers rend hommage aux premiers abstraits belges; ils sont plus nombreux que l'on ne pensait. Ils sont en tout 24 peintres, dont quatre sont déjà décédés (Daenens, J. Leonard, Schmatzigau, Wolfa), les autres sont : F. Blicke, De Boeck, Clouon, Cockx, Delhez, Donas, Van Dooren, Eemans Engel, Pak, Flouquet, Gaillard, Joosten, Kiemmel, Lacassa, Lemmeur, Haut, Mees, Peeters, Servranckx, De Troyer, Vantongerloo. Cette exposition a été visible jusqu'au 8 novembre à la Hesselhuis, Falconruui 51, à Anvers; elle a été réalisée en collaboration avec Maurits Blicke et Jo Delahaut.



Lam. 21. Lyon à Belleville. 73 x 34 1927, cat. Musée Centre de Culture, Barcelona

le peintre cuixart

par Jean-Edouard Cirlot, Barcelone

né de quelque tropisme profond, au milieu de l'obscurité. La contemplation de l'œuvre rend tactile les terminaux évaporés par le complexe furonculairement, et son sentiment indéfinissable envahit le spectateur. Cette même technique de la forme méconnue, exprimée sous son aspect traditionnel et palliament maltraitée dans un style vertical qui marque sans doute la reconnaissance d'une volonté labiale, dans le sein de l'art le plus récent, est à observer dans «Montagne secrète», de 1927, où l'onde ascendante s'élève vers un point que qui apparaît dans la zone haute, blénaire, de l'image. La partie inférieure du tableau est alvéolaire et trébale avec de la plus subtilité, d'après la technique la plus personnelle et la plus récente de l'artiste.

Cuixart a produit, en 1927 et 1928, des œuvres très significatives, parmi lesquelles de grands tableaux, notablement métalliques où il réalise la transition totale de 1928 (sans avoir une grandiosité et une étonnante que l'on ne saurait, peut-être trouver dans les œuvres de cette époque. Ce que l'artiste a produit de plus remarquable dans ses derniers temps, s'est la série glorie et noire, où de quelques structures bruyantes d'acquies matériels filés sont contrapositions à des vibrations cordées d'un son, ensemble noir et resplendissant. Ce qu'il faut voir dans ces œuvres, c'est une magnification contrastée à l'exaltation de ce qui est inférieure en tant que tel, mais aussi une diminution de cet élément, afin de le faire rejeter de l'océan des eaux inférieures et de lui rendre son ascension active.

Cuixart viva encore de nouvelles étapes de son processus créateur. Mais ce qu'il vient d'accomplir avec cette œuvre dureté nous force à faire appel à l'ancienne Alchimie et

à nous voulons lui donner une explication valable. En effet, après la période de l'inquiète matricielle-facelle, de laquelle sont nées les œuvres avec des objets collés, ainsi que les nouvelles conceptions de la nature-espèce, on a vu s'illuminer les œuvres de cette haute spiritualité en les alchimistes voyaient la grande phase de l'élévation de leur Dieu. Cette étape lumineuse, qu'ils ont initiée par le meurtre et par l'union du feu avec le ventricule à travers le vent passage, rigoureusement, à l'Étape finale où l'Atome-Philosophum

a fait son apparition finalisante, ainsi qu'il est par analogie, le triomphe de Dieu sur la matière. Depuis qu'en 1943, le peintre Jean-Claude Fontrier commença la série de ses «Ogares», (exposés cette même année) et en 1945, Galerie René Drouin et notamment par René Malraux), aucun mouvement de persécution ne s'était produit contre ce non-formalisme qui fut capable de donner un pas en avant, jusqu'à maintenant où Cuixart a su trouver dans les mêmes éléments qu'il lui fallait pour pouvoir entreprendre cette

œuvre vers le lumineux. Probablement il se sentira creuser beaucoup plus dans ces idéales caverne qu'il a atteint au prix de grandes souffrances et de troubles inquiètes. Sa grande peinture, de haut niveau, marque le besoin de faire un synthèse des aspects supérieurs et inférieurs de la matière et de l'esprit, via l'élévation, du «lingua» à la crête, de la couleur du fumée à celle des rocs, toutes les possibilités qui concernent l'homme, ses héritiers de tous l'éternum.

Jean-Edouard Cirlot

Lam. 22. Palmarès. 46 x 28. Cat. René F. Mitter. Barcelone (Photo. Hubert)



81
Juan Eduardo Cirlot
 "Le peintre Cuixart"
 [El pintor Cuixart]
Art Actual International, n° 7
 (Lausana, 1959)
 Revista, 38 x 28 cm
 Archivo Lourdes Cirlot

82
 Invitación a la cena homenaje a Modest Cuixart, organizada en Galería Jardín tras concedérsele el Gran Premio de Pintura en la V Bienal de São Paulo, 1959
 Impresión fotomecánica en cartulina, 15 x 13 cm
 Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

83

Autor desconocido

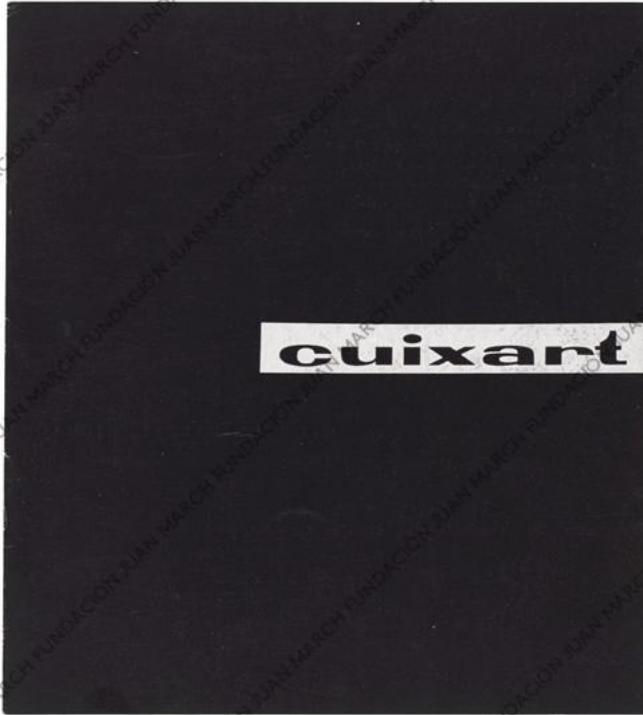
Joan-Josep Tharrats, René Drouin
y Cuixart en Barcelona, c. 1960

Fotografía

24,5 x 18 cm

Archivo Mariona Goday





84

Cuixart [Con el texto de Alexandre Cirici Pellicer "Le dialogue de l'éphémère avec l'absolu" [El diálogo de lo efímero con lo absoluto] y el poema de Marcel Michaud "Prenez garde à la peinture" [Tened cuidado con la pintura]]. Lyon: Galería Marcel Michaud, 1959. Catálogo de exposición: impresión fotomecánica, 23 x 20,5 cm
Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid



MODEST CUIXART 1925--

Born in Barcelona, where he now lives. Studied at the *Escuela Libre d'Art*. Began painting 1941. 1948 founding member of group and revista *Das* of Seo, Barcelona. 1950-51, *Expo* and Paris. Participated in *Pittsburgh International*, 1952; *Exposicó Barcelon*, 1958; *II Documenta*, Kassel, 1959; *São Paulo Biennal*, 1959.

PYROGRAPHIC PANEL.
1956. Oil with gold on wood, 16 x 23 1/2".
Collection René P. Matras, Barcelona.

LARGE DRAWING.
1957. Mixed media on paper, 27 1/2 x 39 1/2".
Collection René P. Matras, Barcelona.

PAINTING.
1958. Mixed media on canvas, 37 1/2 x 44 1/2".
Collection Alex L. Hillman, New York.

PAINTING.
1960. Mixed media on canvas, 23 1/2 x 27 1/2".
Collection Alex L. Hillman, New York.

DAME DE HAUTES-BAYES.
January 1960. Mixed media on canvas, 39 1/2 x 32".
Collection René P. Matras, Barcelona.

4 SEASONS.
1960. Mixed media on canvas, 30 1/2 x 32".
Collection René Drouot, Paris.

FISCONTE.
1960. Mixed media on canvas, 30 1/2 x 28 1/2".
Collection René Drouot, Paris.

FRANCISCO FARRERAS 1927--

Born in Bimbézar. Studied in Mariva under Gimés Cano, 1941; *Escuela de Artes y Oficios de San Cruz de Tenerife*, Canary, 1942; in Madrid at San Fernando School of Fine Arts, under Viqueza Elas. Trips to Paris, London, The Netherlands, Belgium. Studied ceramics in Paris. Participated in Venice Biennale, 1954, 1958, 1960; "Jeune Sienne Kunst", The Hague, Amsterdam and Utrecht, 1959; "Jeune Spanische Kunst", Bonn, 1959. Lives in Madrid.

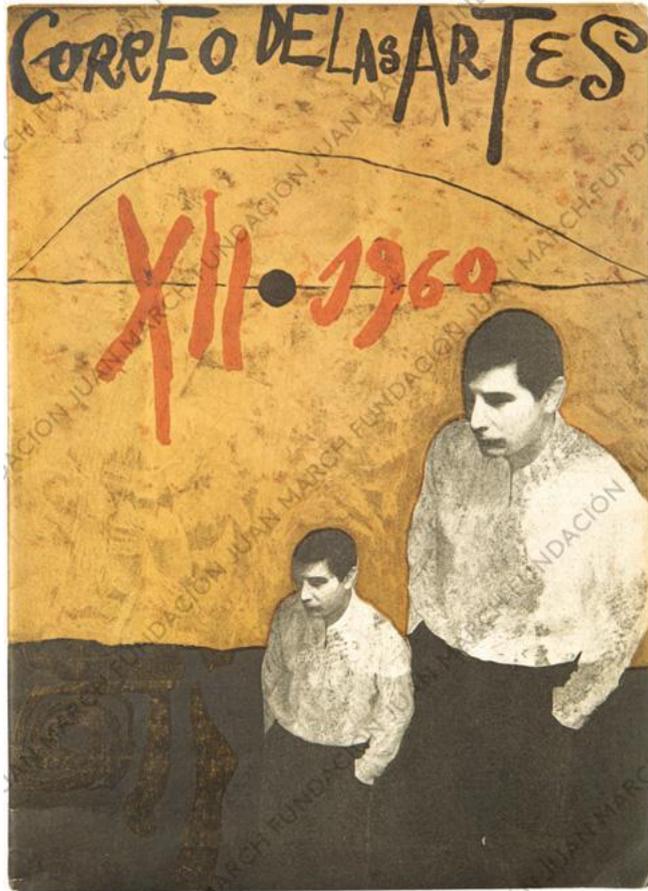
NO. 49.
February 1960. Mixed media collage on wood, 28 x 19 1/2".
Lent by the artist.

NO. 50.
February 1960. Mixed media collage on wood, 30 1/2 x 20 1/2".
Lent by the artist.

NO. 54.
March 1960. Mixed media collage on wood, 30 1/2 x 20 1/2".
Lent by the artist.

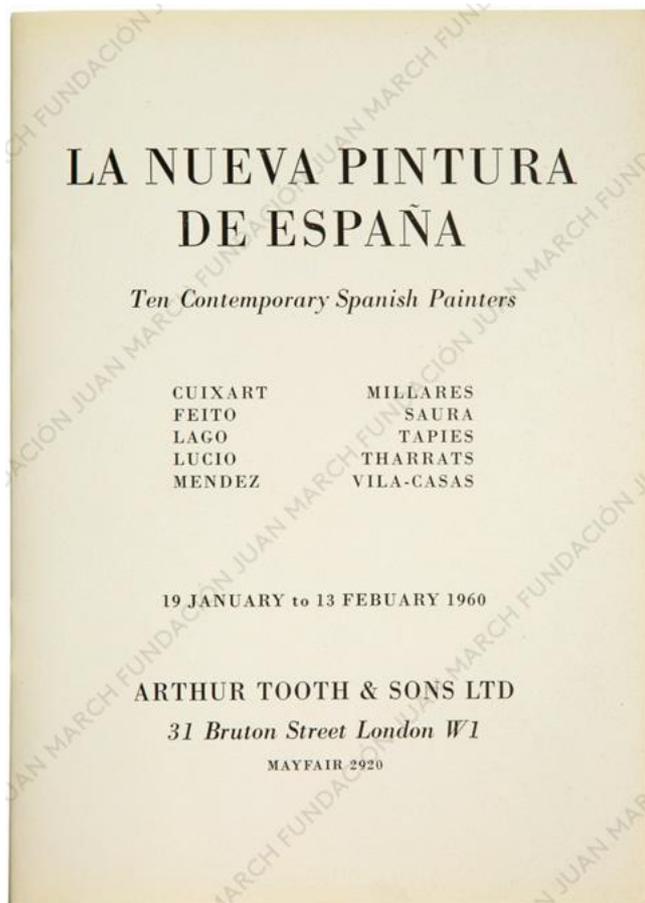
85

Before Picasso; after Miró. Nueva York: Museo Guggenheim, 1960. Catálogo de exposición: impresión fotomecánica. 17 x 25 cm
Archivo Mariona Goday



86
Correo de las Artes, n.º 29
 (Barcelona, diciembre de 1960)
 [Con portada diseñada por Cuixart].
 Revista, 34 x 24,5 cm
 Archivo Mariona Goday

87
La nueva pintura de España. Londres:
 Arthur Tooth & Sons Ltd, 1960.
 Catálogo de exposición: impresión
 fotomecánica, 21,5 x 15,5 cm
 Archivo Mariona Goday





88

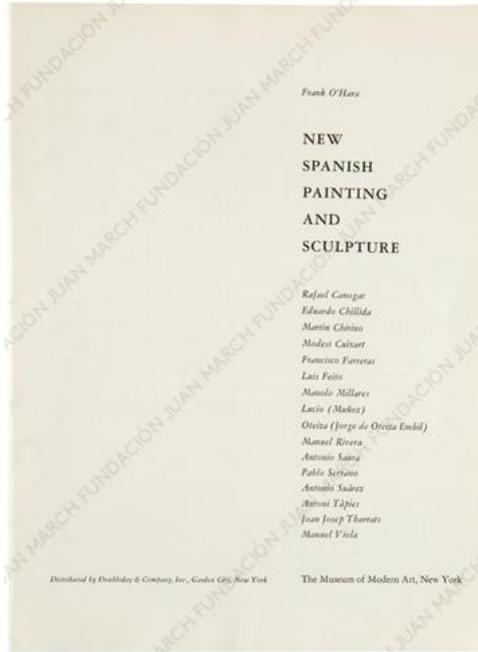
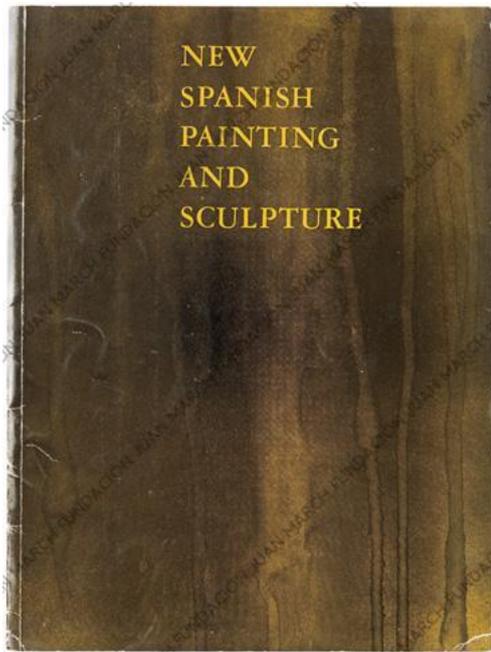
Autor desconocido

Cesáreo Rodríguez-Aguilera,
Cuixart y Alexandre Cirici [de
izquierda a derecha] en la galería
René Metras, 1961

Fotografía

12 x 18 cm

Archivo Mariona Goday

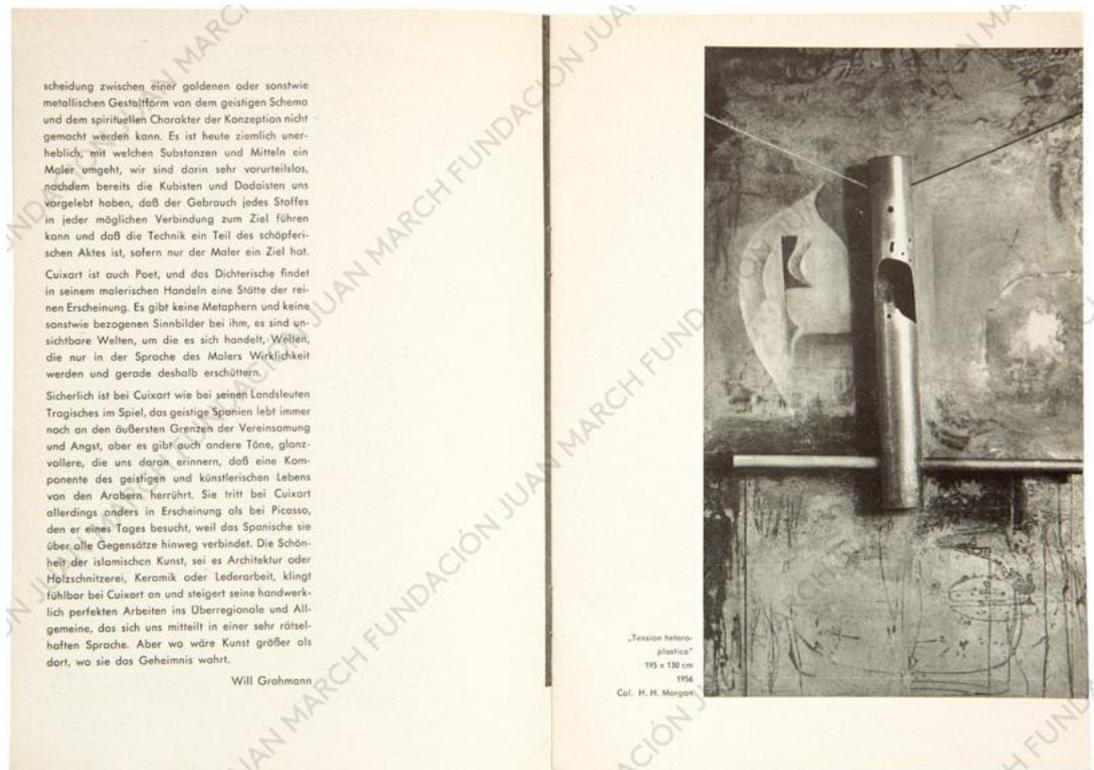


89

New Spanish Painting and Sculpture
 [Nueva pintura y escultura españolas]
 [Con texto de Frank O'Hara]
 Nueva York: MoMA, 1960
 Catálogo de exposición: impresión
 fotomecánica
 25,5 x 19 cm
 Archivo Mariona Goday

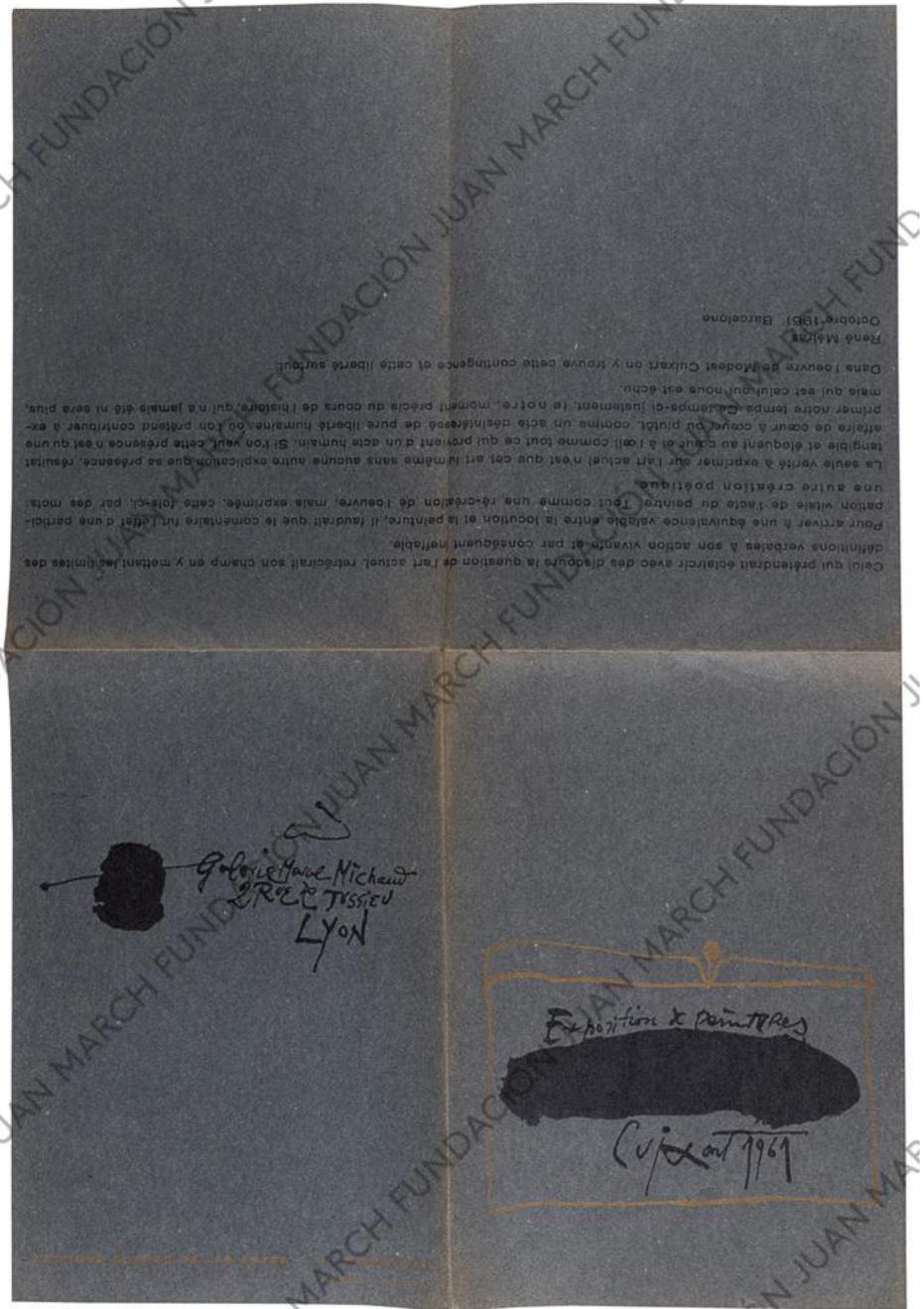
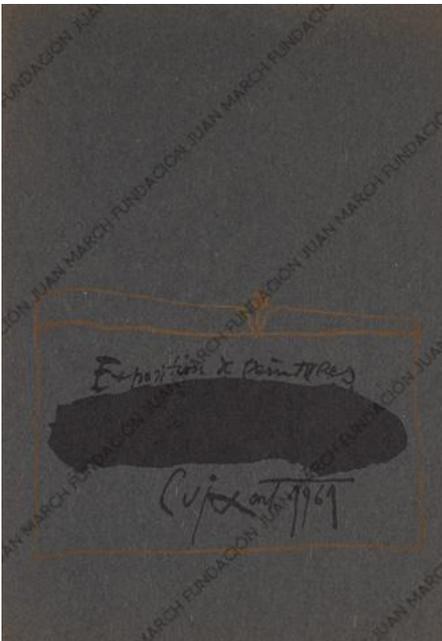
90

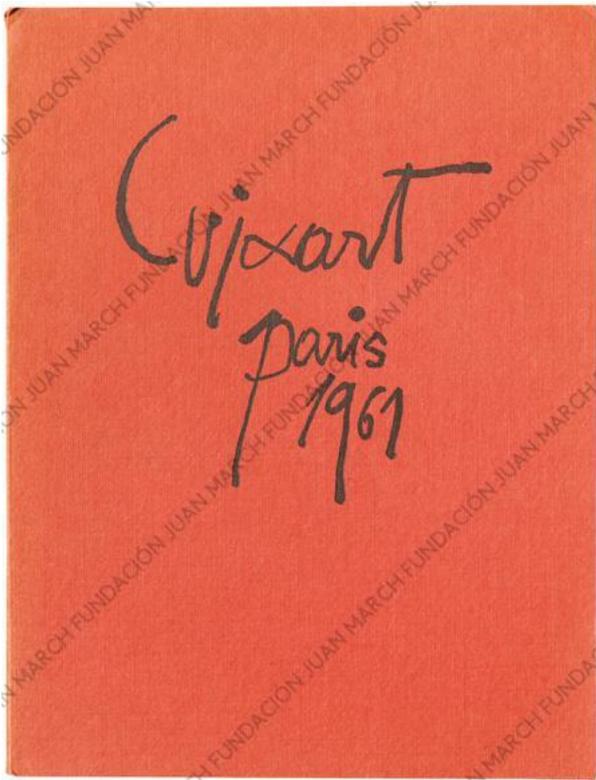
Cuixart [Con texto de Will
 Grohmann]. Aschaffenburg
 (Alemania): Galerie 59, 1961.
 Catálogo de exposición: impresión
 fotomecánica, 21 x 15 cm
 Archivo Mariona Goday



91

Cartel de la exposición *Cuixart* [plegado en cuatro páginas]. Lyon: Galería Marcel Michaud, 1961. Impresión fotomecánica. 50 x 35 cm
Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid



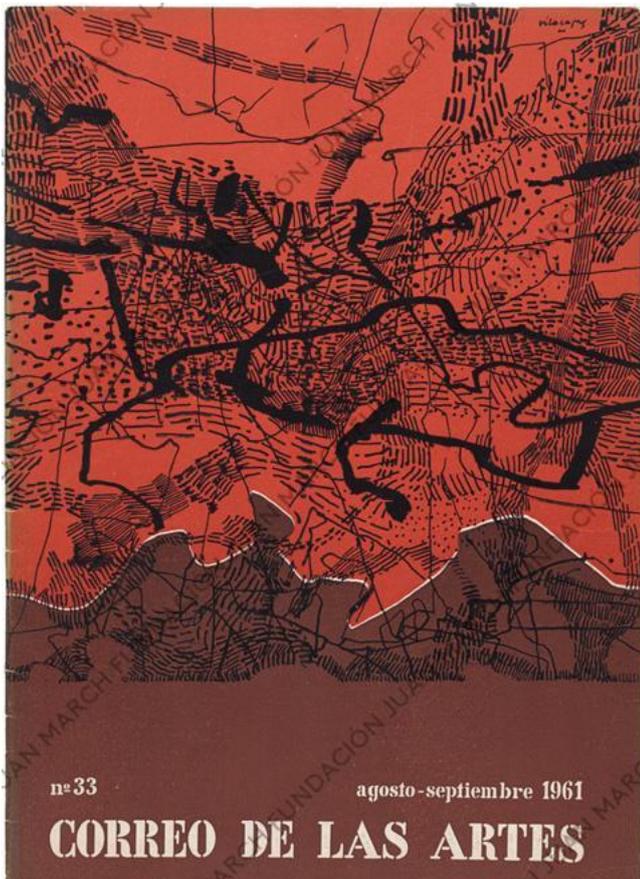


92

París 1961. París: Galería René Drouin, 1961. Catálogo de exposición: impresión fotomecánica, 24,5 x 19 cm
Archivo Mariona Goday

93

Juan Eduardo Cirlot
"Tres exposiciones en París"
Correo de las Artes, n.º 33 (Barcelona, agosto-septiembre de 1961)
Revista
34 x 24,5 cm
Biblioteca de la Fundación Juan March,
Madrid



UN ENTRETIEN
AVEC CUIXART

LA PEINTURE

Une importante école de peinture abstraite s'est développée depuis dix ans en Espagne. Jean-François Revel s'entretient avec Cuixart, l'un de ses représentants qui expose actuellement à Paris (Galerie Marcelle Dupuis, quai des Grands-Augustins).

REVEL. — Comment résumeriez-vous l'histoire de la jeune peinture espagnole ? A partir de quelles préoccupations cette école s'est-elle formée ? Il y a maintenant là-bas un groupe qui donne — vu de l'extérieur — une grande impression d'abondance et de qualité. Par ailleurs, il s'agit d'un mouvement qui est connu hors de vos frontières. Vous exposez, les uns et les autres, très souvent à Paris. En ce moment, il y a deux expositions : la vôtre et celle de Tapiés — qui, d'ailleurs, je crois, est votre cousin germain ?

CUIXART. — Oui.

R. — Cette année, nous avons eu l'occasion de voir une exposition de Felto, par exemple. Il y avait d'importants tableaux de Saura et de Tapiés au Salon de Mai, et l'an dernier vous avez exposé, tous en groupe, à New York.

C. — Ici aussi : treize peintres espagnols au Pavillon de Marsan. Ce mouvement espagnol a commencé d'abord et surtout — et ce n'est pas un certain chauvinisme catalan qui me fait parler — à Barcelone, en 1942-1943, avec la fondation de notre groupe « Dau al Set », auquel participait le poète catalan Joan Brossa, ami de Paul Eluard et de Joan Miró.

On ne savait même pas ce que l'on faisait parce qu'on était vraiment éloigné de tout ce qui se passait ailleurs. Dix ans après, en 1957, il y eut un peintre, dans la même direction, seul à Madrid : Antonio Saura. Et, avec les mêmes préoccupations aussi, suivait, aux îles Canaries, Millarès. Et, en même temps, peut-être un peu avant ces deux-là, ici à Paris, isolé, Felto faisait son « boutot » aussi.

L'épaisseur... C'est très important

R. — Cecl m'a frappé, dans cette nouvelle école espagnole : lorsque, à la suite de difficultés politiques, économiques, un pays a été mis à l'écart du

pas vraiment une position qui m'intéresse, mais je reconnais son importance. Je crois qu'il n'y a aucune relation entre Burri et Tapiés. Je crois plutôt que Tapiés a été frappé par cette découverte française importante que les gens oublient souvent : l'épaisseur dans la peinture ; donc Fautrier, peut-être Dubuffet, qui sont les premiers à avoir introduit dans la peinture l'épaisseur. C'est très important.

R. — Vous voulez parler des effets de matière ?

C. — Simplement l'épaisseur, une épaisseur dangereuse, bien entendu, pour ceux qui voulaient s'en tenir parce que tout ce qui est épaisseur dans le domaine plastique, à mon avis, peut tomber dans le naturalisme, parce que c'est imitation.

R. — On a parfois reproché, d'ailleurs, à Dubuffet de fabriquer de beaux objets, d'être une sorte d'artisan ?

C. — Mais Dubuffet a introduit cette partie mentale très importante dans sa peinture, comme Fautrier, et cela sauve tout, tandis que pour des auteurs cela reste toujours du naturalisme.

Le catalogue de Drouin...

R. — Vers 1945, vous connaissez les tendances récentes de la peinture hors d'Espagne ?

C. — Non. La première nouvelle que l'on a eue de ce mouvement, c'est ici à Paris. Drouin jouait son rôle, à cette époque-là, et avec force : Dubuffet, Fautrier, etc. Un jeune peintre, le plus jeune collectionneur espagnol, René Miró, est monté, en 1947, à Paris, à son chez Drouin, place Vendôme, une exposition Dubuffet et il a été vraiment touché. Et il est rentré avec un catalogue de Drouin ; même cette exposition, je crois, c'était à Miróبول, Madocum et Cie ». Et il a été frappé. Alors lui, qui était très copain de notre groupe, il nous a montré cela. Il était drôlement excité, il disait : « Je ne sais pas, il y a quelque chose qui me passionne, il y a quelque chose de nouveau ». Nous — je le révoque, car c'est la vérité — on a été touchés, mais pas autant que lui, parce que nous étions très influencés à ce moment-là par l'œuvre, disons Paul Klee, Miró, etc.

On n'avait aucune idée de ce qui se passait. A ce moment-là, l'Espagne était très mal notée en bouquin d'art, comme en tout d'ailleurs. C'était un

C. — On ne comprenait pas bien. On voyait bien qu'il s'agissait d'un problème important, mais on le voyait d'un peu loin, c'est-à-dire en relation avec notre monde intérieur ; c'est-à-dire que l'on était prétextueux, on fond, et aveugle peut-être.

R. — Et maintenant, qu'en pensez-vous ?

C. — Maintenant, bien sûr, on a un avis, sans aucun doute ; Fautrier, Dubuffet et Mathieu, mais surtout Fautrier, ont apporté de la nouveauté dans le domaine de l'art, sans aucun doute.

L'école de New York

R. — Quelle importance a pour vous l'école de New York ?

C. — J'ai vu cela de près, mais récemment seulement, quand je suis allé à New York. J'ai vu pas mal de tableaux de Pollock, de Kooning, de Rine. Je crois que ces gens-là étaient éloignés du problème parisien, parce que nous constatons qu'en vérité tout s'est passé ici à Paris. Il faut rappeler la chose comme elle est ; ça s'est passé ici à Paris.

Je crois quand même que des hommes comme Tobey, Pollock, ont ajouté quelque chose de très important là-dessus, sans se connaître. En définitive, ce n'était pas un mouvement, chaque pour son compte, comme nous là-bas en Espagne, ils ont essayé — je ne sais pas, c'était comme des antennes mondiales ; si vous voulez, c'était un phénomène assez mystérieux ; mais peut-être physiologiquement, sociologiquement, philosophiquement parlant, on pouvait trouver des sources là-dessus. Il y a un besoin collectif qui s'impose, des gens qui prennent conscience de cela ; et par un acte pur de liberté, ils se lancent dans l'œuvre. Je crois que cela s'est passé comme ça, avec des antécédents énormes, comme certains tableaux de Picasso en 1920 ; comme j'en ai vu un à Paris ; c'était un sac perché avec des choses par derrière, avec du plâtre incrusté dedans. Quels antécédents ! Mais pour Picasso cela a été comme ça ! Et des traces de Miró, aussi, j'ous... Quelques expériences énormes de gratuite de Marc Chagall.

R. — Que pensez-vous de la situation actuelle à New York ?

C. — Je crois que les Américains sont arrivés au style. Alors, dans ce cas, il n'y a pas de dangers. Mais, comme il y a de fortes personnalités, cela sauve. En Europe, il y a le chaos : là-bas, il y a le style.

R. — Et quels sont les éléments de ce « chaos » européen ?

C. — Ah ! ça alors, pour les éléments de chaos, c'est un peu difficile de répondre. D'abord, on vit de près, beaucoup plus que les Américains, un problème social, économique et politique ; et c'est drôle que ces expériences que l'on a faites de la matière, et tout cela, elles se sont passées dans le monde du capitalisme ; par contre, dans le monde marxiste, ces expériences picturales, plastiques, ça a été très étrange. C'est quelque chose de très bizarre. Ils sont très loin, les Américains, au fond, de ces problèmes, et notre chaos, c'est par là.

Je crois qu'un artiste contemporain est un peu isolé d'une vérité sociale, et donc il est dans le doute, dans la recherche, dans l'angoisse, dans l'angoisse.

Pas de politique des arts en Espagne

R. — Justement, dans un article de la revue américaine *Art News*, assez malveillant pour la nouvelle peinture espagnole, je lis ceci : « C'est une peinture qui se fonde sur l'acceptation du régime politique espagnol actuel », et qui, à cause de cela, « se réfugie dans une certaine espèce de vide et de formalisme. Tous les jeunes peintres actuels — disent-ils — en Espagne sont de jeunes bourgeois. » Le gouvernement espagnol est, au fond, très content que cette nouvelle école se soit formée, parce que cela apporte un peu de prestige artistique à l'Espagne. Il y a une contradiction, parce qu'ils disent en même temps que « cela reflète — par une certaine tristesse — précisément la situation politique — ce qui me paraît, d'ailleurs, absurde. Mais ils disent, en somme : Le nouveau mouvement espagnol est un thème de la propagande locale, parce qu'il semble démontrer le libéralisme du régime. Et, en tant que tel, par conséquent, il bénéficie de l'appui du gouvernement. » Qu'en pensez-vous ?

C. — D'abord, dans mon pays — que j'adore, mais qui est malheureux — il n'y a aucune politique des arts. Il y a une raison profonde là-dessus : je me demande pourquoi M. Picasso est parti d'Espagne ? Ce n'était pas le régime franquiste — il n'existait pas à ce moment-là. Miró, pourquoi n'est-il resté en Espagne ? Pour la même raison ; besoin de vivre, d'avoir quelqu'un, un public qui écoute. Là-bas en Espagne on crovait. Et si Picasso n'avait pas bougé de l'Espagne, on ne le connaissait pas. Alors, trouver de la politique là-dessous, je trouve cela très douteux. Je me réserve mes convictions politiques catalanes. Moi j'ai été le dernier invité pour participer aux biennales. En définitive, je ne vois aucune lutte de ce régime-là en faveur des peintures d'avant-garde.

R. — Ni pour, ni contre ?

C. — Ni pour, ni contre. Neutre. Le gouvernement n'a aucun parti pris là-dessus. J'ajouterai qu'ils n'ont pas les connaissances suffisantes ou qu'ils n'y portent pas un intérêt suffisant pour savoir de quoi



JEAN-FRANÇOIS REVEL ET CUIXART
« Je tiens à apporter mon petit grain de sable. »

(Leon Herchartz)

courant artistique international, il s'en sort en général de deux manières : ou bien les artistes exigeants parlent pour l'étranger et se détachent de leur culture d'origine ; ou bien on voit se développer des écoles locales, mais précisément qui se contentent volontiers, à la suite d'un certain chauvinisme étriqué, de tous les courants internationaux importants. Alors les choses tournent court.

Dans le cas de ces jeunes peintres espagnols, dont la moyenne d'âge pourrait s'établir entre trente-cinq et quarante-cinq ans...

C. — Même pas : entre trente et quarante ans.

R. — ... vous aviez été immédiatement immergés dans le courant de la peinture internationale — et non seulement immergés, mais il y en avait aussi qui émergèrent, car vous avez apporté une contribution très personnelle. Sur le plan artistique, on a beaucoup parlé de l'influence de Burri sur Tapiés...

C. — La position esthétique de Tapiés ? Ce n'est

moment très difficile. Et c'était le triomphe total, partout, de l'art « pompier ». On venait de la peinture comme jamais, mais c'était alors la peinture la plus affreuse, la plus dégoûtante, la peinture officielle, mais terriblement affreuse. Alors nous, on nous regardait un peu comme cela, nous comprenez ? Et nous sommes montés ici, à Paris, avec Tapiés. Mais, au fond, à dire la vérité, la charge lyrique que nous avions dedans a été plus forte que ce qu'on a vu.

R. — Vous êtes arrivé à Paris vers 1949 ?

C. — En 1950.

R. — Vous parlez de l'influence de Dubuffet, de Fautrier. Mais l'autre courant, disons le courant de l'abstraction lyrique, de Wols, puis de Mathieu ?

C. — Nous ignorions tout de cela.

R. — Mais quand vous êtes venu à Paris, qu'en avez-vous pensé ?

ESPAGNOLE D'AUJOURD'HUI



TROIS ATTITUDES DE CUIXART
« La-bas, en Espagne, on crevait... »

(Léon Herschtritt)

Il s'agit, au fond. Ils ne savent même pas si ça les ennuit, ou non ! Alors, vous voyez ?

Je comprends un homme comme Picasso, par exemple. Lui, il a pris une position antifranquiste, et il s'est efforcé de la maintenir à fond. Je trouve cela parfait, parce que c'était au moment de la guerre civile. Mais maintenant, nous appartenons à une autre génération : imaginez, quand on a fini cette guerre, nous avions treize ans !

R. — Est-ce qu'il y a une certaine xénophobie en Amérique, au point de vue artistique ? Un certain chauvinisme ?

C. — Je crois que oui, chez l'Américain, et peut-être par naïveté. Imaginez-vous : il est convaincu que vraiment c'est chez lui que ça se passe. Mais nous constatons, nous — je parle pour moi, maintenant — qu'en 1947, à New York, personne ne marchait pour Pollock ; à tel point que c'est Max Ernst qui a fait la découverte de Pollock en disant : « C'est un peintre qui a de la valeur. » Et personne ne pigeait ; ils sont venus après.

R. — Et que pensez-vous du néo-réalisme, du néo-dadaïsme actuel américain ? Rauschenberg, par exemple ?

C. — J'ai vu une exposition de Rauschenberg à New York. C'est un cas intéressant ; mais les œuvres, en principe, dans le domaine de l'art, ne m'intéressent pas tellement. Et le dadaïsme a joué déjà un rôle si important jadis que je trouve que faire actuellement des répétitions là-dessus est sans aucune raison d'être. Cela part de la forme, pas du fond. C'est le style dadaïste, c'est le style surréaliste, mais ce n'est pas le cri dadaïste, ce n'est pas le cri surréaliste.

C'est facile de bâtir maintenant des œuvres comme cela, avec l'art, par l'art. C'est déjà normal. La même chose arrive, par exemple, au théâtre. Je suis personnellement très ami de Roger Planchon. On a discuté maintes fois là-dessus. Inesco, par exemple : le public ne demande que cela. Le public n'est pas tout à fait d'accord avec Brecht, parce que le message de Brecht porte sur le fond de la question. Le message de Inesco c'est dans la forme, je crois.

Tout le monde maintenant est d'accord avec la pauvreté, la misère, tout cela ; un apparemment luxueux avec un tableau misérable. Cela existe maintenant le mot du misérable, de la baroque...

La peinture misérialiste

R. — Mais, justement, est-ce que dans la peinture espagnole il n'y a pas un certain misérialisme ?

C. — Oui, et c'est cela qui me gêne !

R. — Par exemple, je suis allé voir, en même temps que votre exposition, le même jour, l'exposition Tapies ; chez Tapies, j'avais été frappé, en même temps que par une grande solidité, presque « architectonique », par une certaine tristesse.

C. — Il touche un problème littéraire dramatique, misérialiste, un désespoir — vous comprenez — d'une façon poignante. Mais je crois que l'on ne s'arrête pas là, maintenant.

R. — Mais cette peinture misérialiste, cette peinture triste ne s'adresse pas à la partie de la société qui a le droit d'être triste...

C. — Cette partie n'y comprend rien !

R. — C'est la partie contraire qui achète ces

tableaux-là : ce sont les gens qui mènent la vie de la Dolce Vita qui achètent les tableaux misérialistes.

C. — A la question : pourquoi cette partie n'a pas obtenu la réponse (excusez ma vanité) ; c'est parce que la révolution que des gens comme Wols ou Fontrier ont apportée, c'était celle du fond et pas de la forme. Le public, en général, est défilé immédiatement par la forme. Mais quand il s'agit d'une révolution du fond, ils n'acceptent pas immédiatement ou si rapidement la chose.

Quand j'ai introduit l'or et l'argent dans ma peinture, tous ceux de ma génération, même espagnole, et aussi ma génération de Paris, ont tous pris un certain air en disant : « Qu'est-ce que c'est que ce luxe-là ? », mais ils n'ont pas pigé que c'était peut-être le maître de l'or que l'hispanisme là-dedans. Parce que, pour moi, pour l'Espagnol que je suis, le vrai drame, c'est l'Escorial ; ça c'est le vrai drame ; bâtir cela dans un pays pauvre, c'est une folie, c'est la folie de Philippe II ; ça, c'est le drame espagnol — pas la baroque ; la baroque existe partout, elle est toujours partout ; à Paris, à New York, à Barcelone, c'est toujours la même baroque la même misère ; il n'y a pas de catégorie. Mais l'Escorial, pardon ! c'est différent des autres drames artistiques. Vous comprenez ?

R. — Que pensez-vous de la situation littéraire en Espagne ?

C. — La situation littéraire en Espagne, c'est très simple : il y a un homme qui a ouvert les portes, comme cela, tout d'un coup, d'une façon brutale, totale ; c'a été Camilo José Cela. Et après, tous ces gens-là ont spéculé avec cette espèce de nihilisme à la mode, le « Zapanisme » comme je l'appelle. Cela plaît à tout le monde, cela arrange tout le monde. Ensuite, on tombe sur un type, Sanchez Ferlosio, très mal connu ; vraiment il apporte quelque chose qui est très important dans la littérature espagnole. Mais pas du tout Góngora ! Je ne sévèrement l'appartenance de cet homme-là ; c'est le « senorito » qui joue à la gauche — et je le dis bien clairement, en pensant tous mes mots, et j'en encaisse toute la responsabilité.

R. — Et que pensez-vous d'Arrabal comme dramaturge ?

C. — Je crois que c'est une « promesse ». Tout d'un coup, la jeune littérature espagnole a découvert un néo-réalisme, cette espèce de nihilisme à la mode, favorable ; elle a découvert tout cela ; elle n'y est pas mis là-dedans, vous comprenez, mais sans une base expressionniste profonde.

« Des usines, des hôtels ? Bien sûr... »

R. — Pour en revenir à vous, j'ai remarqué dans votre exposition une diminution du rôle de l'or. Les couleurs d'or sont moins vives.

C. — Parce que l'or, pour moi, cela a été un élément — c'est tout, je suis en train de faire des tableaux où il n'y a pas d'or, absolument pas. L'or a été un élément qui s'exprimait tout. Maintenant, cela a changé. J'hésite à parler de sens religieux dans mon œuvre, parce que, au fond, je suis éloigné du problème — vous comprenez ? — mais quand même il y a quelque chose de religieux...

R. — Peut-on parler de façon rigoureuse de peinture religieuse abstraite, si l'on veut éviter le galimatias facile de la critique d'arrière-garde ?

C. — Que je n'accepte pas !

R. — Mais vous me parlez du goût que vous auriez eu de faire des tableaux pour des églises. Ne pensez-vous pas, par exemple, qu'à l'époque actuelle il serait plus tentant pour un peintre de participer à des formes plus actuelles de l'architecture ? Est-ce que, par exemple, il ne paraîtrait pas tentant de participer à la décoration de grands immeubles, d'usines, etc. ?

C. — Bien sûr ! Tout ce qui touche la communauté, tout ce qui peut s'accrocher aux hommes ! J'ai parlé avec Grimaud, architecte français, urbaniste de la ville de Lyon. Il a bâti une cité extraordinaire à côté de Lyon ; c'est lui qui fait pousser Lyon. Je suis très copain avec lui. Il disait toujours qu'il voudrait des églises, parmi toutes ces architectures plus ou moins carrées, faites par Etienne Martin, le sculpteur français que je considère comme le plus grand.

R. — On pourrait certainement faire des églises, mais pourquoi pas des hôtels ?

C. — Bien sûr ! des hôtels, et tout et tout !

R. — Quels autres sculpteurs aimez-vous ?

C. — Pour moi, il y a trois sculpteurs français que j'aime beaucoup : Etienne Martin, César et Delahaye. Delahaye, cela rejoint Gaudí ! Il me disait : « Cuixart, cela m'intéresse ce baroque qu'on sort de ce misérialisme... »

Les projets

R. — Et vos projets ?

C. — Je vais faire une exposition avec Planchon, en octobre. Ensuite, New York, en novembre, puis Tokyo au printemps prochain.

Le plus intéressant pour moi, au point de vue personnel, c'est l'exposition que l'on va faire sur le théâtre et sur Brecht, avec Planchon, à Paris, au théâtre des Champs-Élysées. Je ferai une exposition de dessins, que j'ai commencés en 1957. Il y en a une partie sur les personnages de Brecht et une autre partie sur des sujets de Brecht, des phrases typées de Brecht. Alors, cela va démarrer ensemble, Roger Planchon va jouer un pièce. Il y aura cette exposition, et, en même temps, une édition d'œuvres fortes, avec une préface de Roger Planchon. Et aussi une exposition présente quelque part — on n'a pas encore décidé où, mais c'est au mois d'octobre.

R. — Vous connaissez Planchon depuis longtemps ?

C. — Nous avons démarré presque ensemble à Lyon, lui dans le théâtre, moi dans la peinture. C'est un camarade extraordinaire et un homme « d'un grand boulot ». Comme metteur en scène contemporain, c'est le meilleur, comme jeune, je parle. Après cette exposition, on envisage, pour un proche avenir, des décors, aussi, avec lui. Je veux participer. Il y a un personnage qui, vraiment, me séduit et me touche, que je comprends très bien, avec qui je m'entends bien : c'est Pablo Picasso. C'est l'homme qui a vraiment participé à une époque, et cela se passe ici ; Roger Planchon, c'est mon époque, comme pour Picasso cela a été Diaghilev et le ballet ; pour moi c'est le théâtre. Je tiens à apporter un petit grain de sable...

PROPOS RECUEILLIS PAR J.-F. REVEL

Jean-François Revel

«Un entretien avec Cuixart. La peinture espagnole d'aujourd'hui»

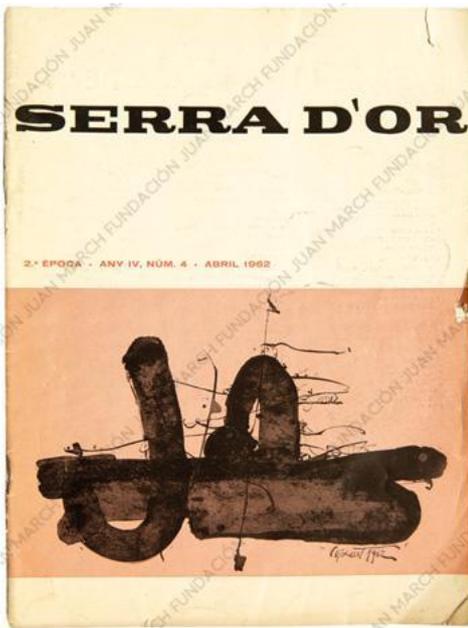
[Una entrevista con Cuixart. La pintura española de hoy]

France Observateur, n.º 584 (13 de julio de 1961), pp. 18-19.

Publicación periódica

42,5 x 30 cm

Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

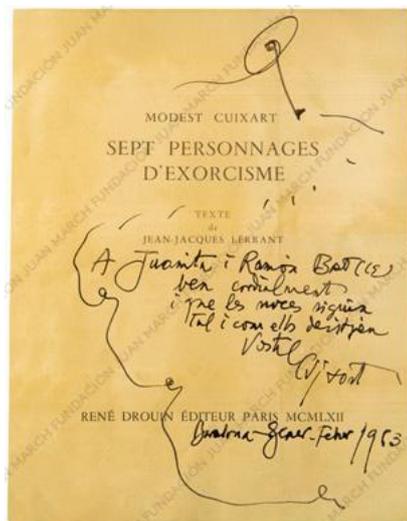
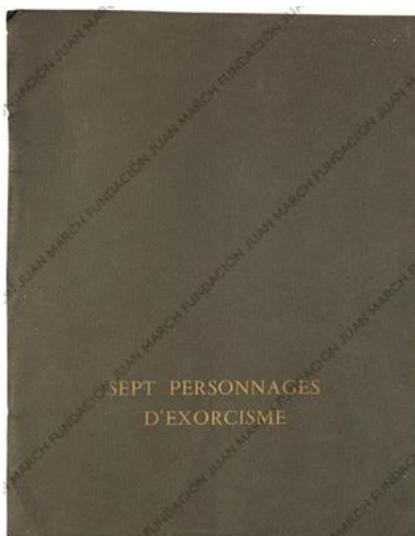


95
 Portada de la revista *Serra d'Or* de abril de 1962. [Con dibujo original de Cuixart].
 Revista, 29 x 21,5 cm. Archivo Mariona Goday

96
Juan Eduardo Cirlot
 "Cuixart"
Das Kunstwerk, n.º 7/xv (Baden-Baden, 1962), pp. 3-10. Revista, 27 x 21 cm
 Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

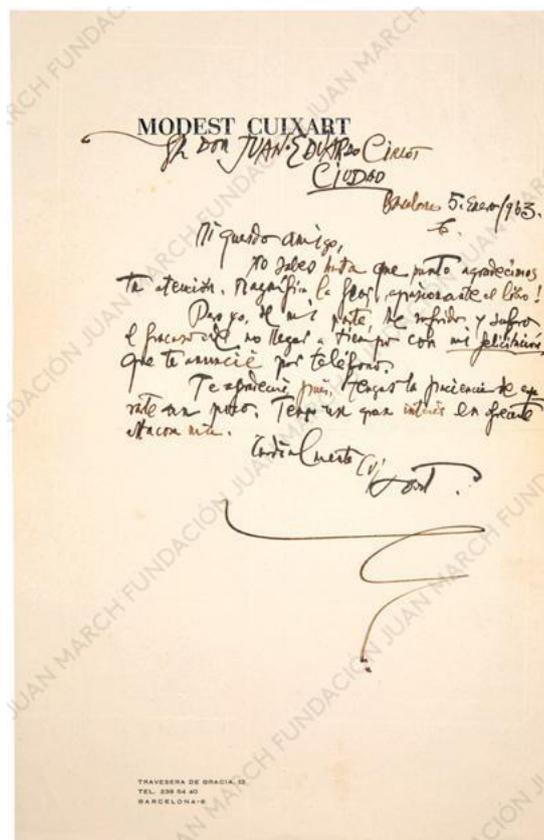
Los documentos





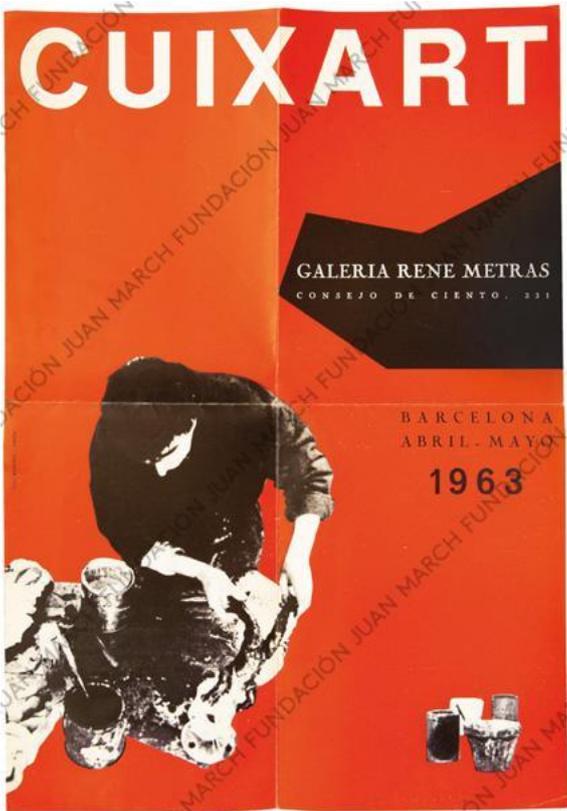
97

Sept personnages d'exorcisme.
 [Siete personajes de exorcismo].
 París: Galería René Drouin, 1962.
 Catálogo de exposición: impresión
 fotomecánica, 24 x 18 cm. Archivo
 Mariona Goday



98

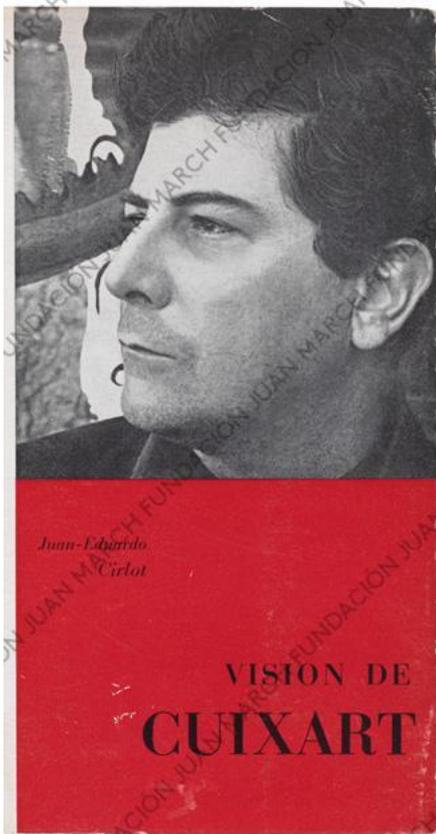
Carta manuscrita de Modest Cuijart
 a Juan Eduardo Cirlot, 1963
 Tinta sobre papel con membrete
 del artista
 32 x 20,5 cm
 Archivo Lourdes Cirlot



99
Cartel de la exposición *Cuixart*
en la Galería René Metras, 1963
Fotografía: impresión fotomecánica.
45,5 x 32 cm
Foto: Maspons + Ubiña
Archivo Mariona Goday



100
Jean-André Fieschi
Cuixart, permanencia del barroco, 1963
[Duración: 18 minutos]
Filme: Eastmancolor, 1963
FilMOTECA de Catalunya



101

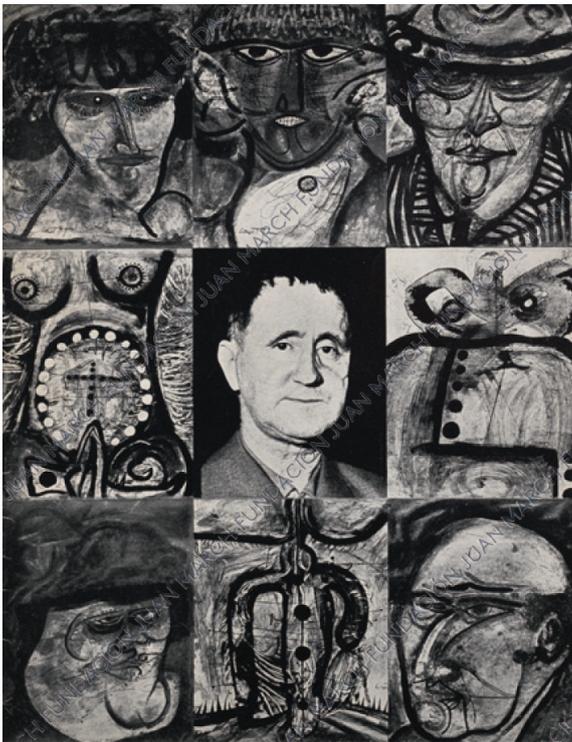
Juan Eduardo Cirlot

Visión de Cuixart. Barcelona: Los Libros del Unicornio, 1963. Libro, 25 x 15 cm
Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

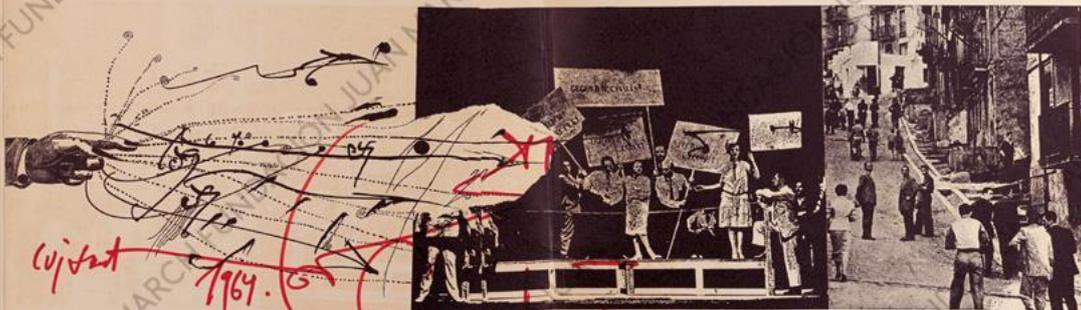
102-103

Modest Cuixart. Paintings [Modest Cuixart. Pinturas]. Nueva York: Galería Bonino, 1964. Catálogo de exposición: impresión fotomecánica, 25,5 x 19,5 cm [dos ejemplares en exposición]. Archivo Mariona Goday y Archivo Raquel Medina





Bertolt Brecht ya no necesita críticos de estética literaria. Lo que ahora requiere son almas lúcidas y honestas, valerosas e independientes, que manifiesten el sentido renovador y didáctico que su obra ofrece todavía a la sociedad de hoy. Puesto que la dramática de Brecht es constructiva y positiva, centro de una esperanza que vuelve a brillar más que nunca por encima de las cenizas amargas y asfixiantes del teatro de posguerra. Brecht sintió el deber de hablar del pueblo al pueblo, para ayudarle; el pueblo que es el dolor y la sal de la tierra. Pensaba que la vida del hombre se encuentra enteramente entre las manos del hombre. Y que todavía quedan oídos humanos para las palabras: justicia, paz, verdad, bondad...



Hace tiempo que Modest Cuixart volvió los ojos hacia el fenómeno brechtiano, impresionado por el ajuste entre realidad y poesía que en ella se consuma casi en el punto más profundo del latido vital. Nuestro pintor se ha dado cuenta de que, hasta en la cólera y la desolación, la obra del poeta siempre allenta confianza y juventud posibles: la gloria de las reiteradas y hasta hoy malogradas auroras del hombre. Cuixart remueve con estrujones muy suyos la línea y el color de unas criaturas brechtianas, nos las denuncia gallardamente y las sirve con voluntad de discípulo. Puesto que Cuixart, como su maestro de hoy, no es artista de un estilo único. Como Brecht no siente el fetichismo de una sola forma, ni de un solo contenido.

104-105

Testimonios del teatro de Bertolt Brecht

[Con texto de Joan Oliver; contiene dedicatoria y dibujos de Cuixart]

Barcelona: Galería René Metras, 1964.

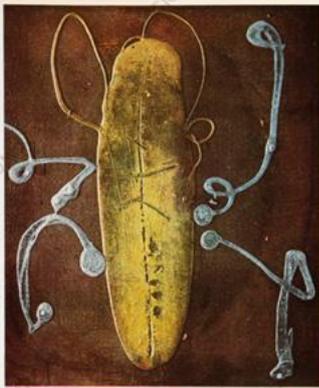
Catálogo de exposición: impresión fotomecánica, 45 x 35 cm [dos ejemplares en exposición]. Archivo Cuixart-Goday y Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

Invitación a la inauguración de la exposición de Cuixart *Testimonios del teatro de Bertolt Brecht*. Barcelona: Galería René Metras, 25 de noviembre de 1964. Impresión fotomecánica 13,5 x 21 cm. Archivo Raquel Medina

César Santurio y René Métras tienen el gusto de invitarle a la inauguración de la exposición de Modesto Cuixart sobre temas del teatro brechtiano. Danièle Dancourt interpretará textos de Brecht. Miércoles 25 de noviembre de 1964, a las 19 horas. Galería René Métras. Consejo de Ciento, 331. Barcelona.

Rigurosa invitación.

Sr.



Juan-Eduardo Cirís

MODESTO CUIXART

L'Évolution de l'art et les formes nouvelles de la non-figuration, se sont amenées à nous, invitées, une fois de plus, par l'exercice d'une puissance fébrile, non de tels principes. L'abstraction a été, à ses débuts, une valorisation des éléments picturaux par se, par la recherche des possibilités esthétiques inhérentes à ces éléments. Le stade suivant fut l'analyse objective des structures, des dispositifs statiques et dynamiques de la composition; ensuite, l'investigation, pour progressivement dépasser mécaniquement, les « structures » de la réalité existante. Le langage abstrait, ainsi traité, se parvint à créer des ensembles harmoniques de formes, de couleurs, de rythmes et de tons. Ensuite, on apprit la manière à son pouvoir de choc; la plus plastique s'éprouva, on observa à l'instinct. Mais il y a encore autre chose: la réflexion; par analogie, des mouvements érotiques, la purification des « genres » spirituels, voire la découverte aux Ebelers, la plongée dans les profondeurs de la psychologie. La présence sans figuration parvient à la « figuration d'une chose », selon la terminologie des Surrealistes, et est autre chose « visible avec l'aide d'un écran » et avec le matériel possible de l'écriture, coïncidant avec certaines choses

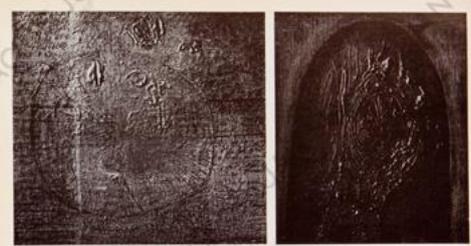
Quadrum. Revue internationale d'art moderne, vol. 16.. Bruselas: Association pour la Diffusion Artistique et Culturelle, 1964. Revista. 27 x 21 cm. Archivo Mariona Goday



Modesto Cuixart, *L'homme Éclairé*, 1948.

sur l'histoire de l'art, faite en particulier par C.G. Jung. Des symboles et des signes, des images (à des milieux de « matrices de l'œuvre ») (habitués) tendent à révéler et à cristalliser les processus inconscients dans l'œuvre humaine. L'abstraction est un langage universel. Elle est le moyen ou les événements du processus spirituel de l'art qui se manifeste avec une évidence absolue.

Un des premiers qui, à notre avis, devinrent l'extracteur de l'Évolution que nous venons de décrire, est Modesto Cuixart. Dès dans ses œuvres de 1948-1949, il étudia son travail d'après le programme personnel posé par le message de la profondeur érotique. Et pour rendre plus évidente cette exigence, il convertit l'image picturale en une calligraphie soignée comme dans *L'homme Éclairé*, où il joue de lettres noires et inversées, une composition en rouge et jaune comme *Épave II* et à dans ce tableau une sorte d'écriture fantomatique s'est un appareil évaporatoire des. Mais ce langage n'est, chargé d'impulsions, d'un dialogue angélique d'interrogation et de lentes insinuations. La main agissante, la fluidité des tons, la simultanéité de lignes dont on consulte le sens et de lignes insinuantes, équivalent à une déclamation de principes. Dans cette œuvre, Cuixart (qui n'est déjà) son abstrait aux contours, son insinuation du monde comme quelque chose que nous devons observer mais que nous ne pouvons jamais comprendre vraiment. Ensuite, se sont des images mortuaires: une sorte de vaporisation des formes dans lesquelles Cuixart mettra, par une plongée magique, les possibles langages. Un exemple: le seul exemple de cette période est le grand tableau *Malgré* (Coll. P. Métras, Barcelona), œuvre terminée en 1950, où se superposent et se fondent intimement trois conceptions différentes: un concept spatial abstrait, qui hélas, le format horizontal de l'œuvre par des axes perpendiculaires à l'attention plane où la vie, l'air, l'humour et l'ironie par une profusion exemplaire d'un monde fond; qui est un langage figuratif qui donne vie à des « personnages » schématiques, anémiques, indéchiffrables messages de « mouvement statique » de la vie: un dernier lieu, un monde d'êtres formés de rythmes de lignes passant une langue indéchiffrable à celle que les « personnages » ont écrits. Cuixart se sent attiré comme par des prédictions picturales; il veut créer des espaces à trois dimensions et il le fait, non par la manière de la Renaissance, par des constructions linéaires mais à la manière la plus moderne, par des images fluctuantes, statiques et linéaires et d'autres, qui créent un monde figural et mouvant — comme dans la peinture de l'Époque Baroque, du XVIII^e siècle — où surgissent des figures, des arabesques, des lignes de formes en blanc et des arabesques phosphoriques. Cet art à la mode à son cube de la « beauté » qui s'interprète souvent, malgré une longue gestation dans un coin des appartements, vers la fin de 1957-58 terminée à Lyon, le peintre se lance dans la lutte contre le monde, et qui équivaut à l'écriture, mais il s'agit, par tous les moyens, de vaincre le pouvoir, de le briser pour la dissolution. C'est une dissolution par deux aspects: l'un négatif, la destruction, qui réalise les habitations de l'étape précédente, et l'autre positif, de libération. Le premier se traduit à l'échelle de l'art, à la purification et au nettoyage des aspects par la programmation et à donner un aspect de forme biologique à un ensemble, en les laissant libres, roses et jaunes sans des lancers de purification. Deux autres séries d'œuvres ont des champs de données diverses. Un exemple de cette période est la peinture *Destruction de Jeanne France* (Coll. de Lady Newton, Londres). C'est comme le collage de matériaux bidimensionnels (bois, plastiques, plombs, cordes), qui dans la ligne de Schlemmer, pour valider le processus constructif, mais inversement pour donner une image au aspect de relief, sous par l'écriture. Quelques œuvres tombent vers le concept, comme un petit tableau noir de 1956, peut-être celui qui symbolise la communication entre le visible et l'invisible, c'est-à-dire, entre la vie et la mort. Mais la plus grande expression de ce processus de substitution se trouve dans l'œuvre intitulée en la peinture *Destruction de Jeanne France* (Coll. de Lady Newton, Londres). C'est comme le collage de matériaux bidimensionnels (bois, plastiques, plombs, cordes), pour donner une image au aspect de relief, sous par l'écriture. Quelques œuvres tombent vers le concept, comme un petit tableau noir de 1956, peut-être celui qui symbolise la communication entre le visible et l'invisible, c'est-à-dire, entre la vie et la mort. Mais la plus grande expression de ce processus de substitution se trouve dans l'œuvre intitulée en la peinture *Destruction de Jeanne France* (Coll. de Lady Newton, Londres). C'est comme le collage de matériaux bidimensionnels (bois, plastiques, plombs, cordes), pour donner une image au aspect de relief, sous par l'écriture. Quelques œuvres tombent vers le concept, comme un petit tableau noir de 1956, peut-être celui qui symbolise la communication entre le visible et l'invisible, c'est-à-dire, entre la vie et la mort. Mais la plus grande expression de ce processus de substitution se trouve dans l'œuvre intitulée en la peinture *Destruction de Jeanne France* (Coll. de Lady Newton, Londres).



Modesto Cuixart, *Painement*, c. 1957.

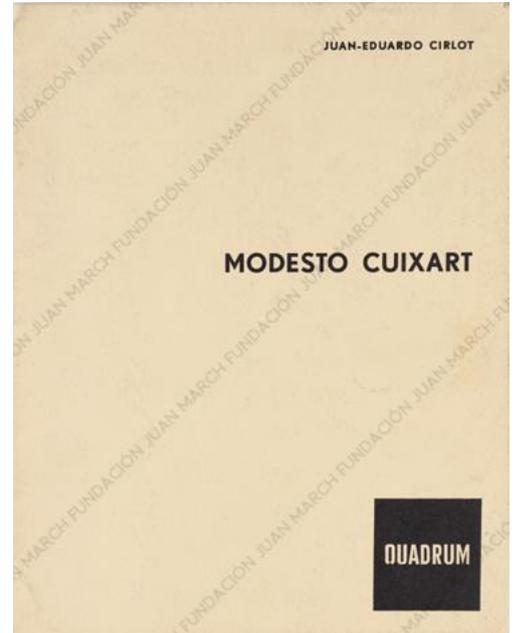
• Pierre Magagnoli, c. 1956.

œuvre dans l'œuvre de 1957, toujours en un équilibre de plus lumineuse. Et il, le visage mais intense et indéchiffrable sentiment religieux que produisent beaucoup de ces œuvres, qui émerge, avec, une sorte de transposition picturale de l'art érotique géométrique. L'œuvre est un mélange, l'air brillant sur tout, exalté vers le jaune et le blanc; mais, vers un monde noir, une sorte de monde noir, comme celle d'un langage, visible et non, en essence, un concept, visible.

L'Évolution de l'œuvre par Cuixart de de Brecht à une période de travail intense. On peut constater les sites argués et décrits aux plans « l'œuvre » et « l'œuvre » de la série *Adhémis*, exprimant le processus spirituel qui mène à la construction d'un « processus matériel » en art, mais sans perdre la phase de *Érotisme Philosophique* et « Note » et tout par de l'œuvre. Mais Cuixart, toujours intrigué par les séquences personnelles, a évolué comme habituel. En réalité, se corrige après cette phase d'instabilité: l'une de type instable, qui concerne l'œuvre de ses « processus » instables, l'autre de type plus existentielle, qui travaille sur les possibles d'actions linéaires. C'est peut-être cela que, une fois arrivé à l'impasse de son *Érotisme* de 1957, on, plus analytique ses déclarations et leurs conséquences (en matière, couleur, forme, rythme, etc.). Cuixart s'arrête, une nouvelle fois, à l'exploration technique. Il s'agit de graver, abstraitement employé jusqu'à la décomposition d'images multiples. Plus tard, il travaille avec des superpositions d'images et de lignes courbes et se traduit en un équilibre, avec une intervention érotique des matérialités. Ce sont surtout les grands tableaux recouverts de lignes linéaires qui évoluent et se construisent, qu'il réalise indépendamment sociaux. Ces œuvres sont nées en 1958-59, par d'autres où, la couleur se renforce largement, nous rappelle des tableaux comme ceux de la période *Adhémis*, composé de lignes vives, d'arabesques et de sons, des aspects profonds et subtils. La liste des sites en fait partie de l'œuvre, celle des aspects érotiques et profonds. De grandes vagues de couleur couvrent presque l'ensemble argués au flux; elles s'accrochent au fond et soulignent des plans, des lignes courbes et linéaires, qui ne laissent pas d'être une relation intrinsèque avec la ligne symbolique de certains aspects du monde avec ses hyperférences

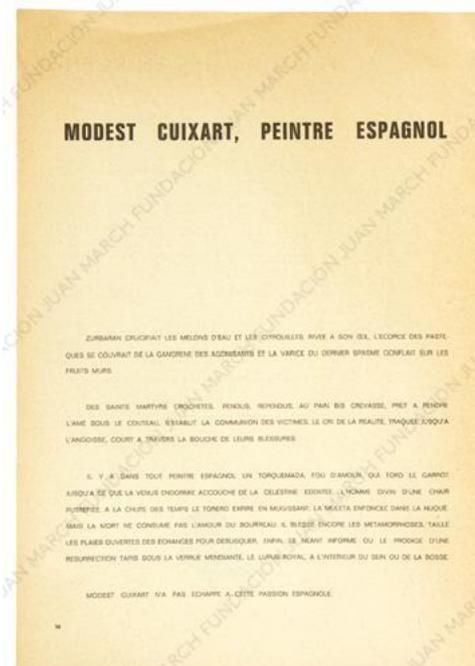
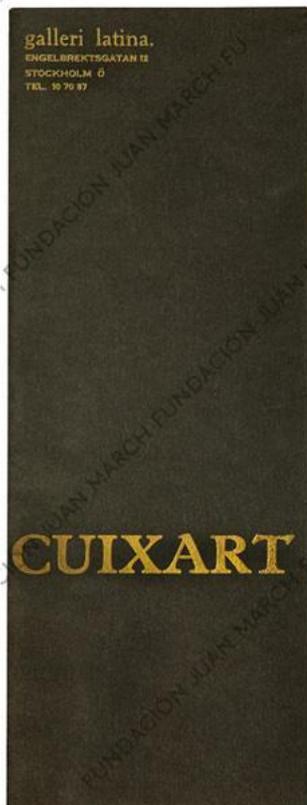
108

Juan Eduardo Cirlot
Modesto Cuixart, 1964 [Libro-separata
 del artículo de Juan Eduardo Cirlot en
 Quadrum "Modesto Cuixart", pp. 63-70].
 Libro-separata, 27 x 21 cm
 Biblioteca de la Fundación Juan March,
 Madrid



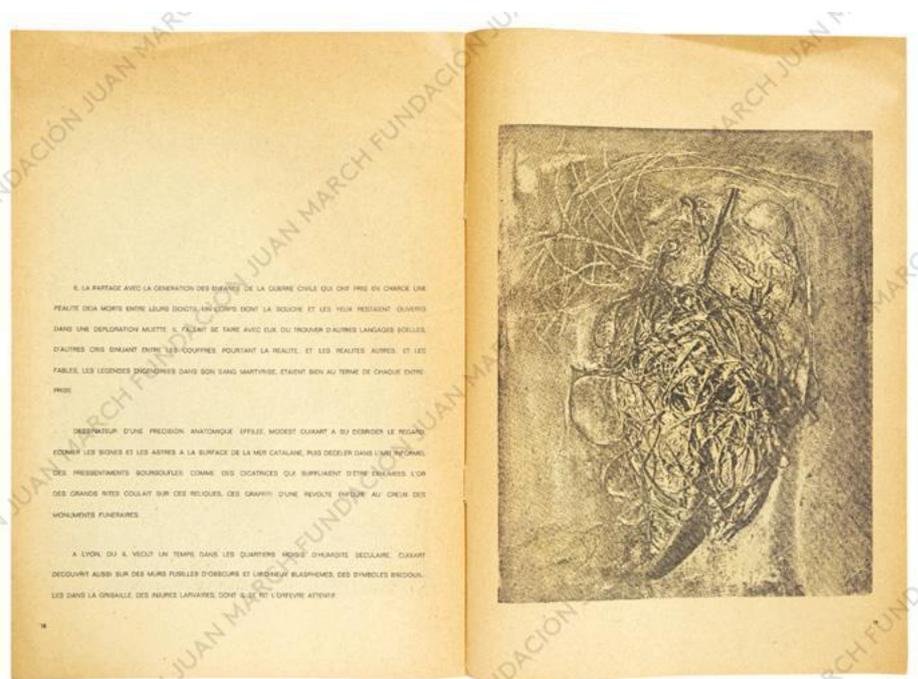
109

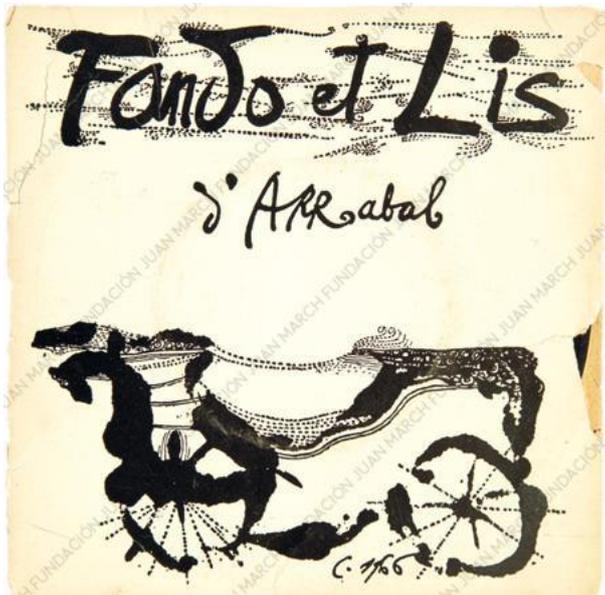
Programa de mano de la exposición
Cuixart en la galería Latina de
 Estocolmo, 1965 [Con texto de Joan
 Perucho]. Impresión fotomecánica,
 28 x 10,5 cm. Archivo Mariona Goday



110

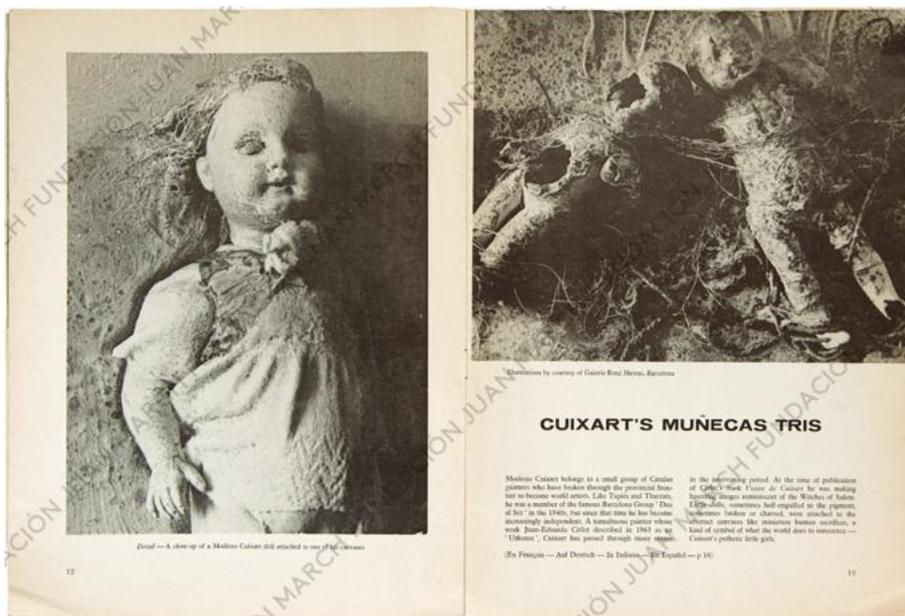
Boletín del Théâtre de la Croix-Rousse de Lyon, 1965 [Contiene información acerca del estreno de la obra *Fando et Lis*, con escenografía de Cuixart y el texto ilustrado "Modest Cuixart, peintre espagnol" [Modest Cuixart, pintor español], de Jean-Jacques Lerrant, pp 16-21]. Boletín, 30 x 21 cm. Archivo Mariona Goday



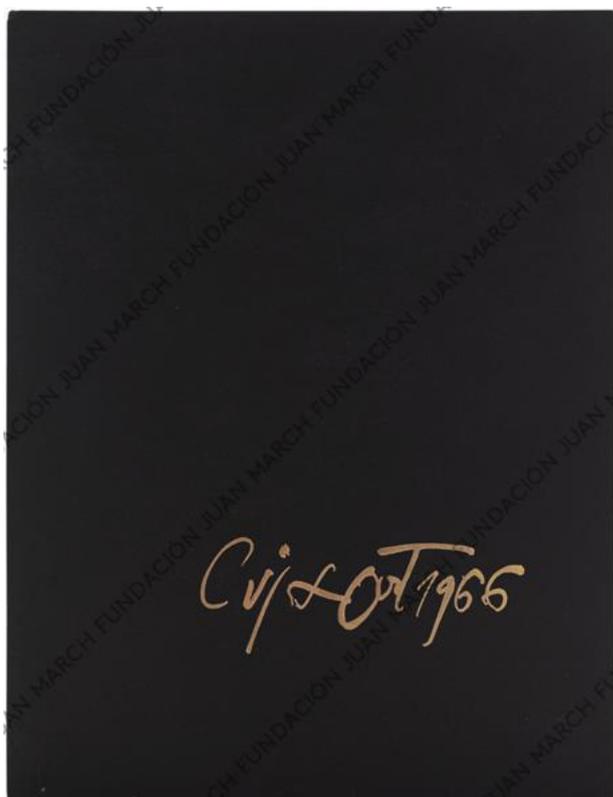


111

Fando et Lis, single en vinilo de 45 r. p. m., anverso y reverso [Con dibujo de Cuixart para la obra teatral de Fernando Arrabal, en la que diseñó escenografía y vestuario; estrenada en 1964 en Lyon y en 1966 en Can Batlle, Riudellots de la Selva (Gerona)]. Lyon: JBP Records, 1966. Carátula de disco: impresión fotomecánica, 18 x 18 cm. Archivo Mariona Goday



112
Art Illustrated, n.º 2 (Londres/
 Nueva York, agosto de 1966)
 [Con reportaje de Norman
 Nartzky "Cuixart's muñecas tris"
 (sic), pp. 12-13. Revista,
 31 x 23 cm
 Archivo Mariona Goday



113
Cuixart, 1966. [Una hoja doble
 plegada en cuatro páginas; con
 texto de Jean-Jacques Lerrant]
 Barcelona: Galería René Metras,
 1966. Catálogo de exposición:
 impresión fotomecánica,
 32 x 24,5 cm
 Biblioteca de la Fundación Juan
 March, Madrid

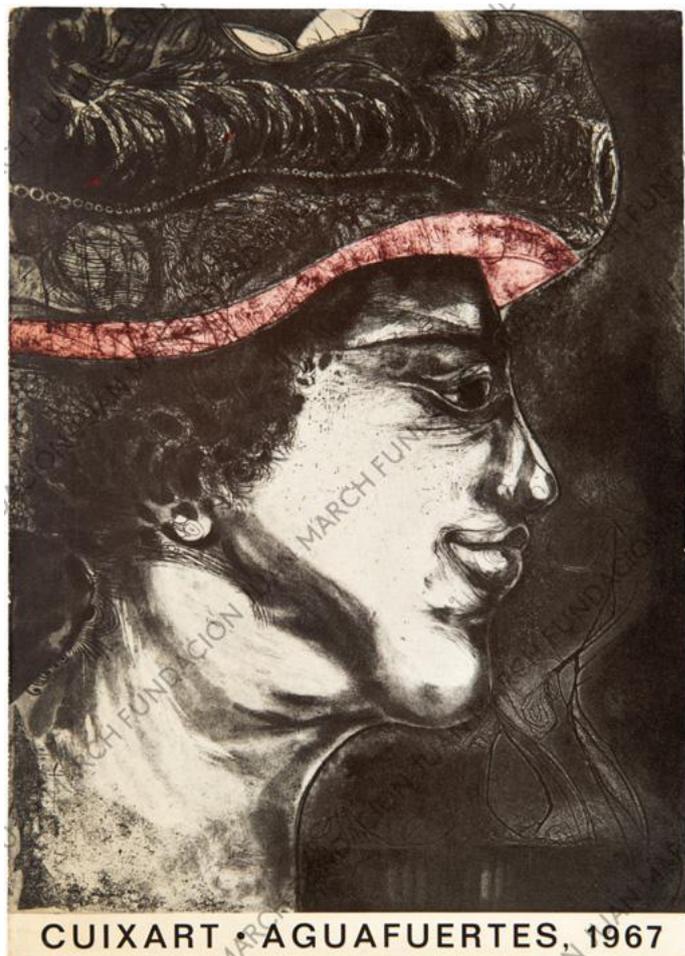


114

Invitación a la presentación del libro de poemas *Escrito en el aire* de Rafael Alberti, con dedicatoria manuscrita y dibujos del poeta y su esposa Teresa para Modest Cuixart y Mariona Goday, octubre de 1965. Impresión fotomecánica, 16 x 23,5 cm. Archivo Mariona Goday

115-116

Cuixart, aguafuertes. Rostros de Arkaim [Con texto de Juan Eduardo Cirlot]. Barcelona: Gustavo Gili, 1967. Catálogo de exposición: impresión fotomecánica, 31 x 22 cm [dos ejemplares en exposición]. Archivo Mariona Goday y Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid



117

Jean-Jacques Lerrant

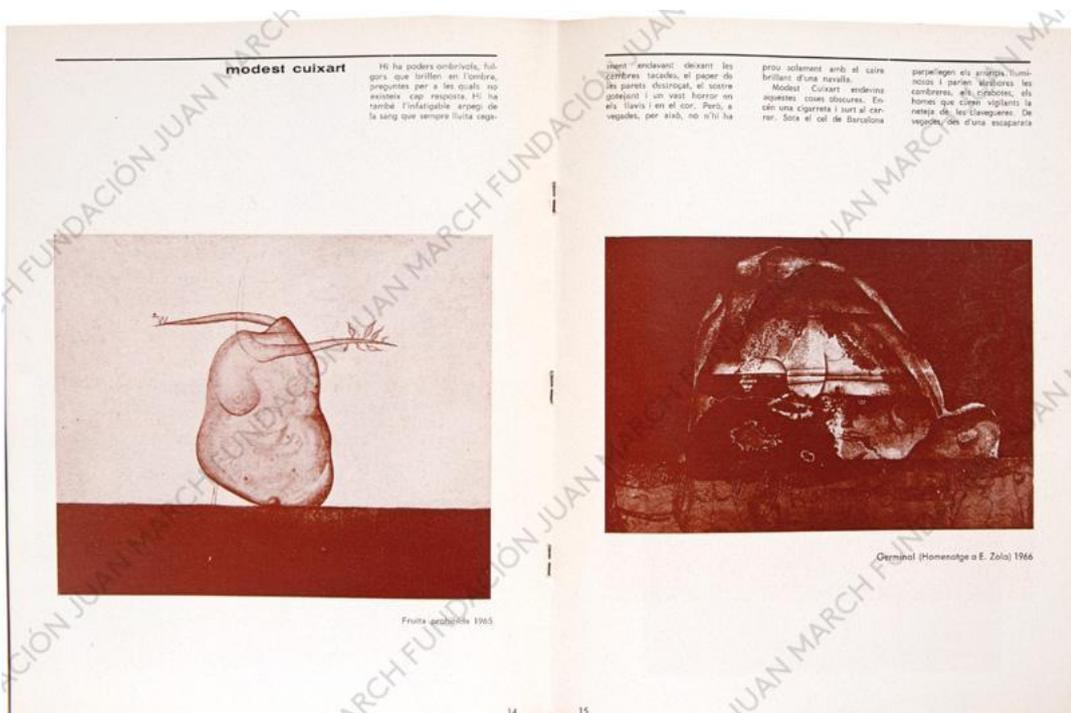
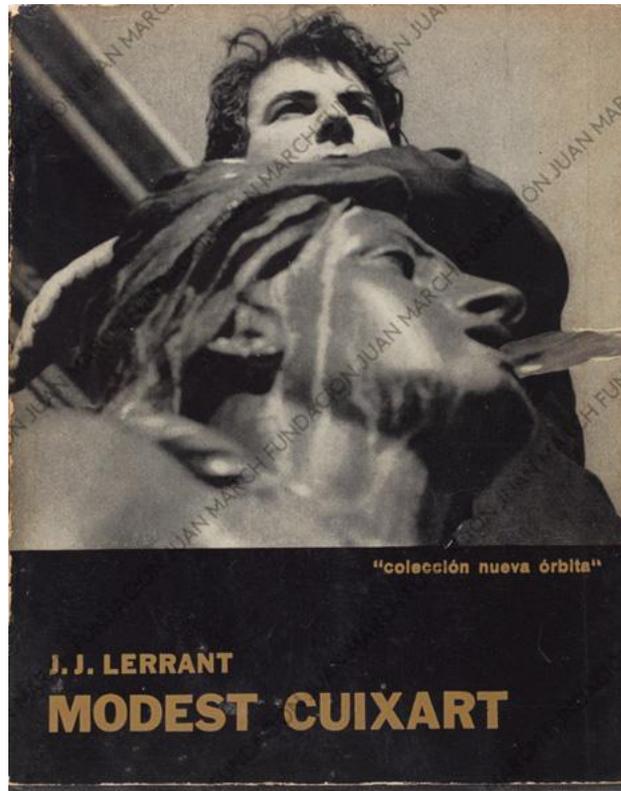
Modest Cuixart

[Con prólogo y traducción de Juan Eduardo Cirlot]

Barcelona: Gustavo Gili, 1967

20,5 x 16 cm

Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid



118

Joan Perucho

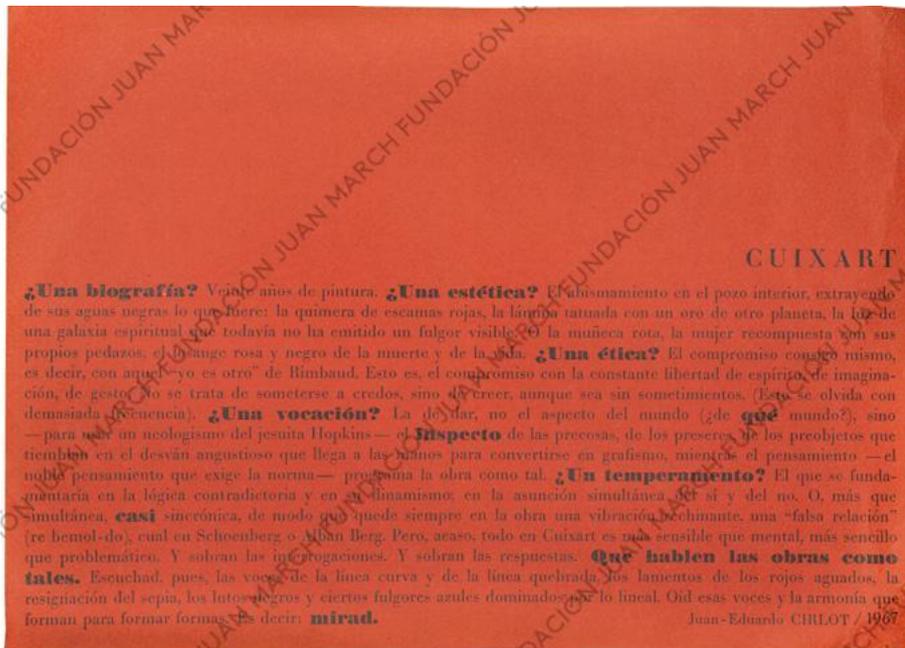
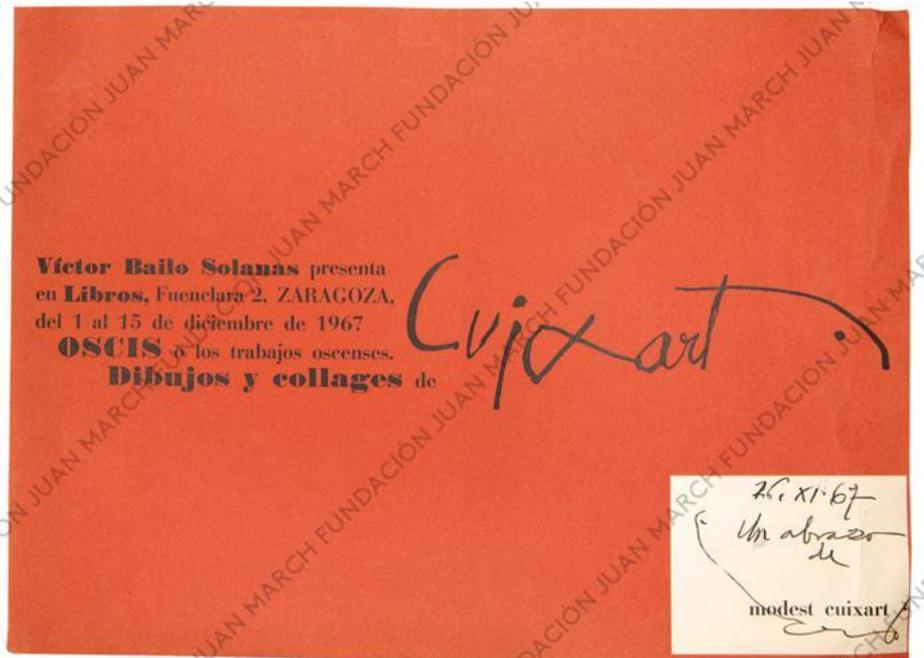
"Modest Cuixart"

L'Endemà, n.º 9 (Rubí,
junio de 1967)

Revista, 27,5 x 21,5 cm

Archivo Mariona Goday

Invitación a la presentación de la exposición *Dibujos y collages* de Cuixart a cargo de Juan Eduardo Cirlot en la galería Libros de Zaragoza, con tarjeta adjunta del artista, 1967. Impresión fotomecánica, 23 x 32 cm
 Archivo Lourdes Cirlot





1956
"Montagne noire"



1950
"Oscuri"



1959
"Prisemps incertain"

Modesto Cuijart

Né à Barcelone le 2 Novembre 1925

1941 Premières peintures et dessins à l'aquarelle de tendance impressionniste

1946 Cuijart quitte la Faculté de Médecine de Barcelone pour s'adonner entièrement à la peinture.

1948 Fondateur de la revue «DAU AL SET» (La septième face du dé) avec d'autres artistes.

1950-59 Voyages et travail en Europe, Amérique du Sud, Brésil et U.S.A.

1949-68 Importantes expositions collectives et particulières.

EXPOSITIONS PERSONNELLES:

Barcelone, Club 49, (1950) / Terrassa et Musée de Metaró (Anthologique 1946-1955) / Galerías Layetanas, Barcelone 1955 / Galerie Marcel Michaud, Lyon 1956 / Dolina Jardín et Club, Barcelone (1957) / Club Urbs, Madrid (1958) / Galerie René Drouin, Paris (1958) / Galerie Marcel Michaud, Lyon (1959) / Ateneo de Madrid (1960) / Galerie René Drouin, Paris (1960) / Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (1962) / Galeria Buenos, Buenos Aires (1962) / Galeria Lorenzelli, Bergamo (1962) / Paul Joachim Gallery, Chicago (1962) / Galerie St. Aschaffenburg (1961) / Galerie Wim Falazic, Vienne (1961) / Galerie Marcel Dupuis, Paris (1961) / Galerie Marcel Michaud, Lyon (1961) / Gallery Koell, Nuremberg (1961) / Galleria L'Attico, Roma (1962) / Gallery Rottloff, Karlsruhe (1962) / Galerie d'Art Contemporain, Beyruth (1962) Gallery Dammert, Cologne (1962) / Galerie René Máttras, Barcelone (1963) / Galleri Latina, Stockholm (1963) / Galeria René Máttras, Barcelone (1963) / Gallery Bonino, New York (1964) / Galeria d'Art Cuijart, Maresca (1968) / Galeria Libre, Zaragoza (1968).

PRINCIPALES PARTICIPATIONS:

I Salón de Octubre, Barcelone (1943) / Cobello 48, Barcelone (1948) / VII Salón de los Ocos, Madrid (1950) / Sala Carall «DAU AL SET», Barcelone (1951) / DOCUMENTA II, Kassel (1955) / XXIX Biennale de Venise (1958) / Carnegie Institute, Pittsburgh (1953) / V^e Biennale de Sao Paulo (1959) / Jeanne peinture espagnole, Fribourg (1959) / Antagonismes, Musée des Arts Décoratifs, Paris (1960) / «Nueva Pintura española», Tóth Gallery, Londres (1960) / «Before Picasso after Miró», Guggenheim Museum (1960) / «Arte Actual Español, Musée de Munich, Helsinki, Palais des Beaux Arts à Bruxelles, Musée de Berlin et Bonn (1961) / International Malerei (de 1951) / «Contrastes en la Pintura Española de hoy», Musée National de Tokio, Nagoya, San Francisco, International Mason, Designer et New York (1961) / «Espacio y color en la Pintura Española de hoy», Musée de Sao Paulo, Musée de Rio Janeiro, Musée de Buenos Aires (1960-61) / «Le Relief-Galerie XX^e Solé», Paris (1962) / «Arte de America y España», Museos de Madrid, Barcelone, Nápoles et Roma (1963) / «Constantes de la Nueva Figuración», Barcelone (1966) / Carnegie Institute, Pittsburgh (1967) / Hommage à Picasso, Barcelone (1968) / V^e Festival des Arts Plastiques.

MUSEES:

Des tableaux de Cuijart figurent dans les nombreuses collections particulières du monde entier, ainsi que dans les Musées d'Art Moderne de Barcelone, d'Art Contemporain de Madrid / Tel Aviv Museum / Musée d'Art Moderne à New York / Museo Nacional de Buenos Aires / Musée d'Art Moderne de Rio Janeiro / Museo de Sao Paulo / Museo Casas Colgantes de Coenica / Art Institute de Chicago / Musée des Arts et Métiers de Saint-Etienne / Musée Saint Pierre de Lyon.

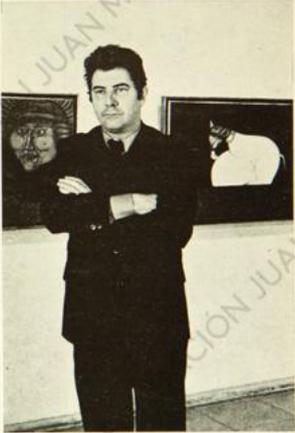
PRIX:

Prix TORRES-GARCIA, de la «Cámara Barcelonesa de Arte Actual» (1958)-Premier Prix Suisse de Peinture Abstraite, Lausanne (1959)

GRAND PRIX INTERNATIONALE DE PEINTURE à la V^e Biennale de Sao Paulo (1960)

Cuijart a également illustré un grand nombre de livres, édité des lithographies et eau-fortes, réalisés des décors pour le théâtre en France (Bertrand Bichard), Espagne (Fernando Arrabal) et Mexique (Lope de Vega).

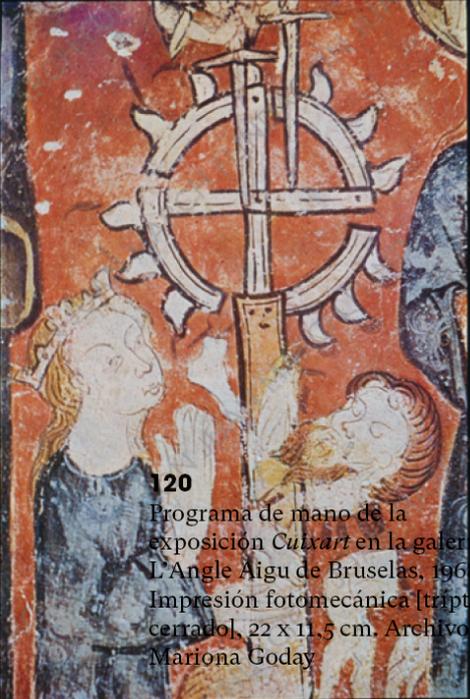
L'angle aigu
galerie d'art
96, av. Louise,
Bruxelles 5



CUIXART

GOYA

REVISTA DE ARTE



120
Programa de mano de la exposición *Cuijart* en la galería L'Angle Aigu de Bruselas, 1968
Impresión fotomecánica [tríptico cerrado], 22 x 11,5 cm. Archivo Mariona Goday

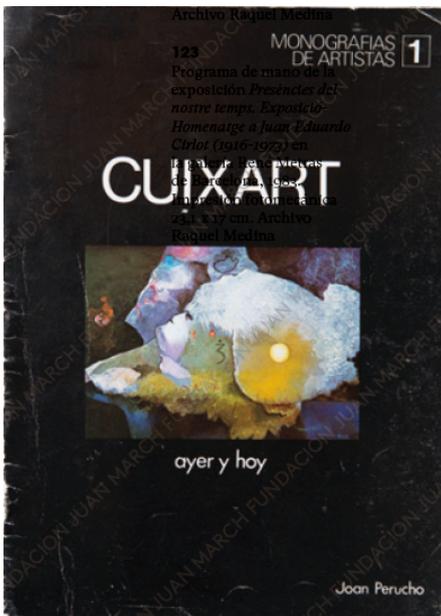
Número 82

Juan Eduardo Cirlot

Madrid, 1968

120
Programa de mano de la exposición *Cuijart* en la galería L'Angle Aigu de Bruselas, 1968
Impresión fotomecánica [tríptico cerrado], 22 x 11,5 cm. Archivo Mariona Goday

121
Juan Eduardo Cirlot
"La pintura de Modesto Cuijart"
Goya, n.º 82 (Madrid, enero-febrero de 1968), pp. 226-231
Impresión fotomecánica
31 x 23,5 cm
Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

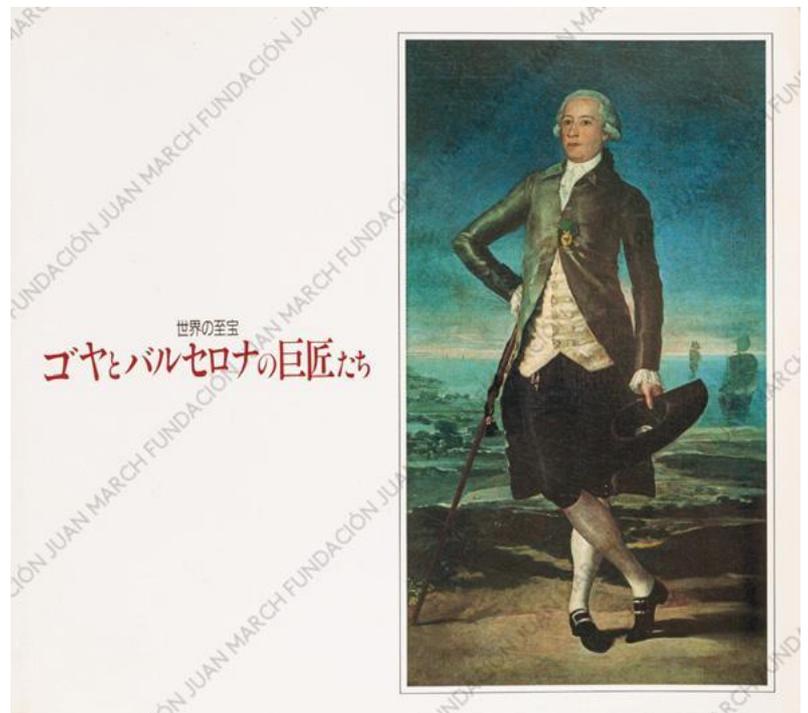


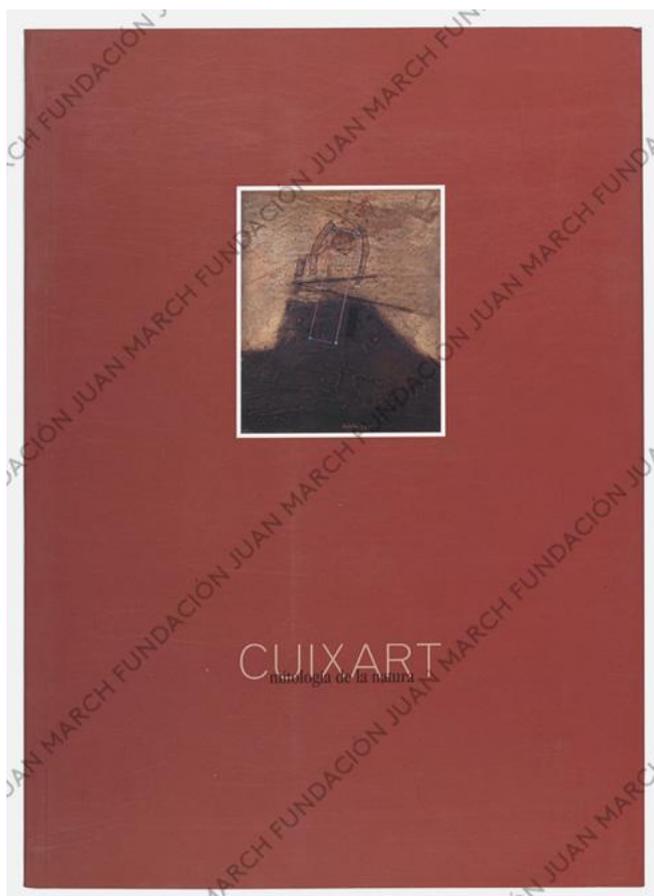
122
Joan Perucho
Cuixart, ayer y hoy
 [Monografía en col. Artes Plásticas, n.º 12]
 Valencia/Barcelona:
 Múltiple de Publicaciones,
 1976
 26,7 x 19,7 cm
 Archivo Raquel Medina



123
 Programa de mano de la exposición *Presències del nostre temps. Exposició-Homenatge a Joan Eduardo Cirlot (1916-1973)* en la galería René Métras de Barcelona, 1983.
 Impresión fotomecánica
 23,1 x 17 cm. Archivo Raquel Medina

124
Goya to baruserona kyoshoutachi
 [Goya y los maestros de Barcelona]. Kobe (Japón): White House Museum, 1989. Catálogo de la exposición: impresión fotomecánica, 20 x 22 cm.
 Archivo Raquel Medina





125

Mitología de la naturaleza

[Mitología de la naturaleza]

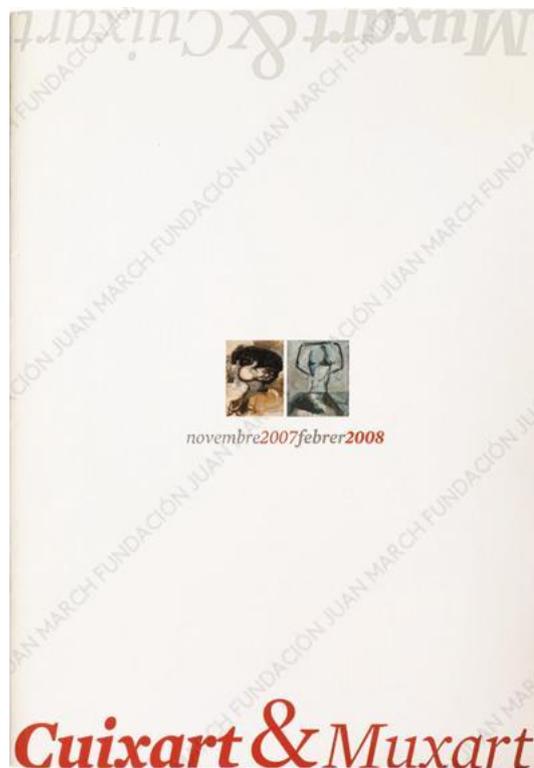
[Comisaria: Raquel Medina de Vargas; textos de Raquel Medina de Vargas y José Luis Menéndez Varela]. Mataró: Institut Municipal d'Acció Cultural, 2002.

Catálogo de exposición:

impresión fotomecánica

30 x 21 cm. Biblioteca de la

Fundación Juan March, Madrid



126

Cuixart & Muxart. Sant Cugat del Vallés: Galería Canals, 2007-08

Catálogo de exposición:

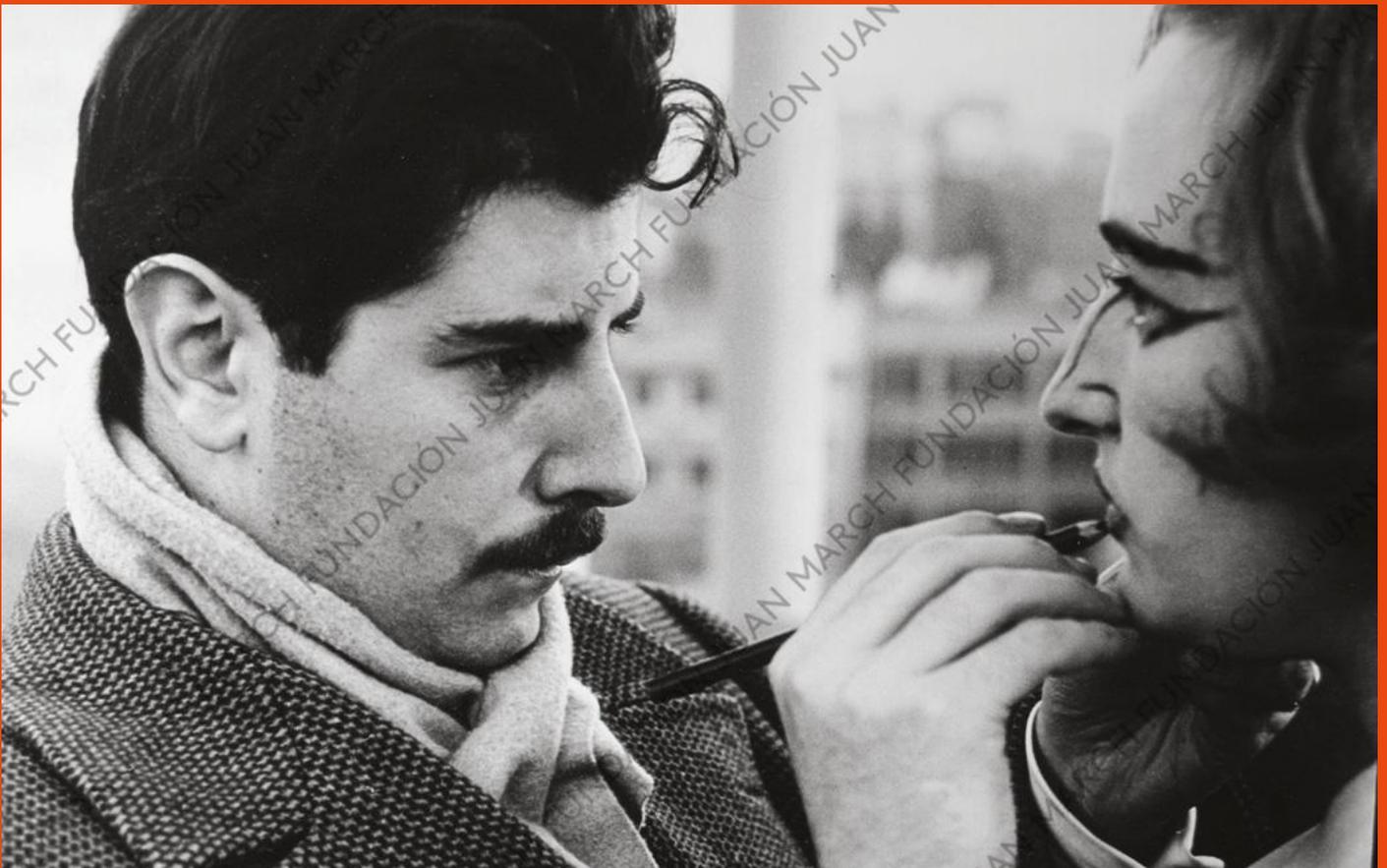
impresión fotomecánica.

29,7 x 21 cm. Archivo Raquel

Medina

CRONOLOGÍA

En París, maquillando a Mariona,
1957. Archivo Fundación Cuixart.
Foto: Leopoldo Pomés



1925

Nace en Barcelona el 2 de noviembre,
hijo de Joan Cuixart y Maria Tàpies.

1940

Fallece su padre.

1941-42

Primeras pinturas y dibujos. Inicio de la amistad con René Metras en Sant Celoni.

1944

Siguiendo la tradición familiar, ingresa en la Facultad de Medicina; dos años después abandona los estudios para dedicarse íntegramente a la pintura.

1947

Realiza *collages* con desechos de la guerra civil.

1948

Expone en el Salón de Octubre. Funda la revista *Dau al Set* con Joan Brossa, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Arnau Puig y Joan-Josep Tharrats, mítico grupo que, desde una posición protestataria y vanguardista, sacudió el yermo panorama artístico de la posguerra española. Este mismo año conoce a Juan Eduardo Cirlot, quien fue estrecho colaborador de la revista y excelente analista de su obra, y al también poeta y crítico Rafael Santos Torroella.

1949

Visita del grupo a Joan Miró. Realiza monotipos y grabados experimentales en el taller de Enric Tormo y colabora en la gestión de la Primera Semana del Arte de la Escuela de Altamira con Mathias Goeritz. Contacta con el crítico Sebastià Gasch y entabla amistad con Cesáreo Rodríguez-Aguilera y Joao Cabral de Melo, entre otros intelectuales y artistas. Participa en el II Salón de Octubre y en una muestra organizada por Cobalto 49. Expone junto a los otros pintores del grupo, Joan Ponç y Antoni Tàpies, en el Instituto Francés, que les concede una beca para ir a París.

1950

Invitado por Eugeni d'Ors, participa en el VII Salón de los Once, en Madrid, junto con Salvador Dalí, Joan Miró, Joaquín Torres García, Jorge de Oteiza, Joan Ponç y Antoni Tàpies. Participa activamente en los coloquios de la II Semana del Arte, organizada por la Escuela de Altamira de Santillana del Mar, donde contacta con Willy Baumeister y Eduardo Westerdahl, entre otros. En diciembre se traslada a París con su primo Antoni Tàpies.

1951-52

Exposición de *Dau al Set* en la Sala Caralt. Desde París viaja por diversos países europeos. Ante la imposibilidad de subsistir en la capital francesa se traslada a Lyon, ciudad que marcará el cambio del magicismo "dauasetiano" al informalismo matérico.

1953

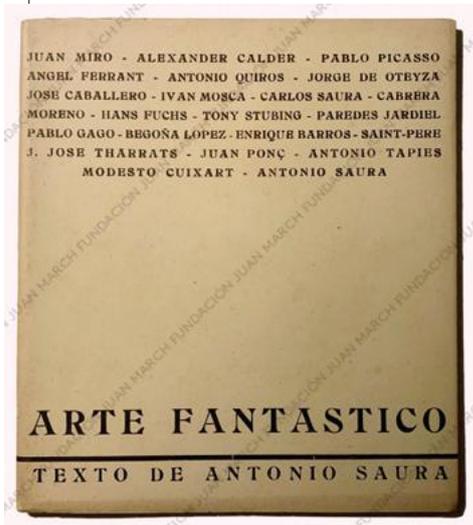
Se casa con Mariona Goday Barba, con quien tendrá tres hijos: Marc, Judit y Noemí. Este año tiene lugar la exposición colectiva *Arte Fantástico* en la galería Clan en Madrid, organizada por Antonio Saura.

Cuixart, Ponç y Tàpies en la época de *Dau al Set*, 1951. Foto: Enric Tormo



1955

Participa en la creación del efímero grupo Taüll y realiza su primera exposición individual en Barcelona en las Galerías Layetanas, además de una retrospectiva (1946-55) en el Museo de Mataró. El crítico Alexandre Cirici Pellicer conoce su obra y desde entonces le dedica plena atención, considerándolo el verdadero renovador del informalismo a escala internacional.



Portada del catálogo de la exposición *Arte Fantástico*, organizada por Antonio Saura, 1953

1956

Profundiza en su contacto con el ambiente vanguardista de París y de Lyon, donde expone en la galería que dirige el poeta Marcel Michaud. El crítico Jean-Jacques Lerrant se interesa vivamente por su obra. Contacta con Roger Planchon, Jean Aster y Gisèle Tavet, entre otros activistas del teatro de vanguardia y descubre la obra de Bertolt Brecht. Mientras tanto, Michaud le presenta al destacado galerista parisino René Drouin, que lo incluye entre su cartera de artistas.

1957

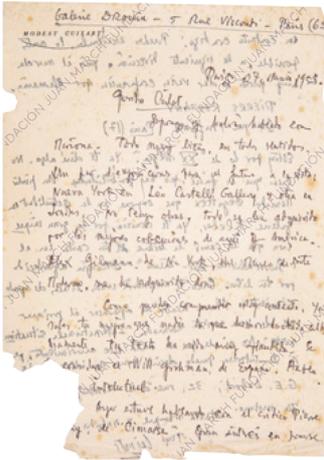
Es invitado al I Saló de Maig de Barcelona. Presenta sus *Construcciones heteroplásticas* (Galería Jardín, Barcelona), que incorporan a la tela tubos, cables y otros materiales.

Cuixart mostrando *Tensió heteroplàstica* [Tensión heteroplástica] en la azotea de su estudio, 1956

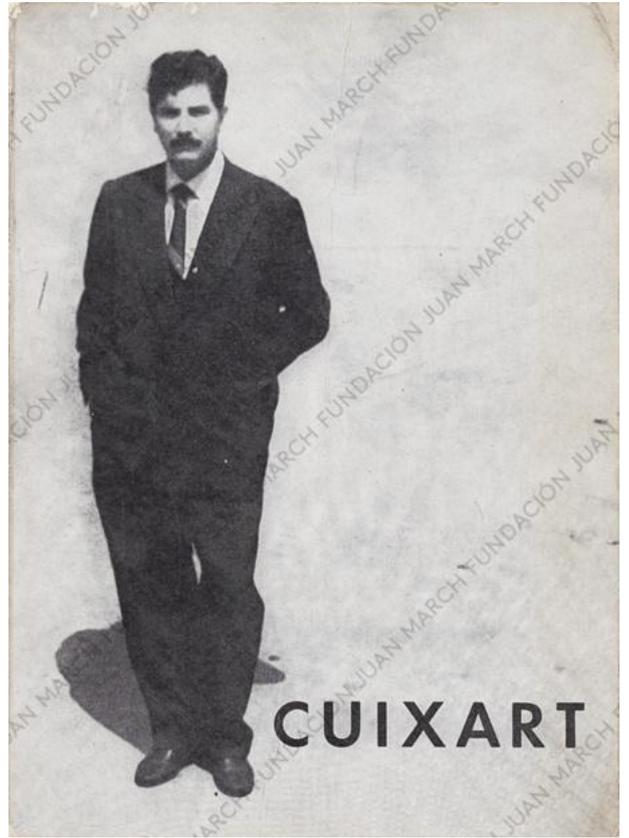


1958

Recibe el Premio Torres García.
Regresa a París, donde por primera vez expone de forma individual en la galería René Drouin. Visita a Picasso junto a sus amigos Leopoldo Pomés y Pere Portabella. Es invitado a la XXIX Bienal de Venecia y participa en la Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture del Carnegie Institute. Aparece la monografía que le dedica Juan Eduardo Cirlot, quien designa su obra con el apelativo “transinformalismo”. Se inicia a partir de ahora una etapa de gran actividad expositiva nacional e internacional.

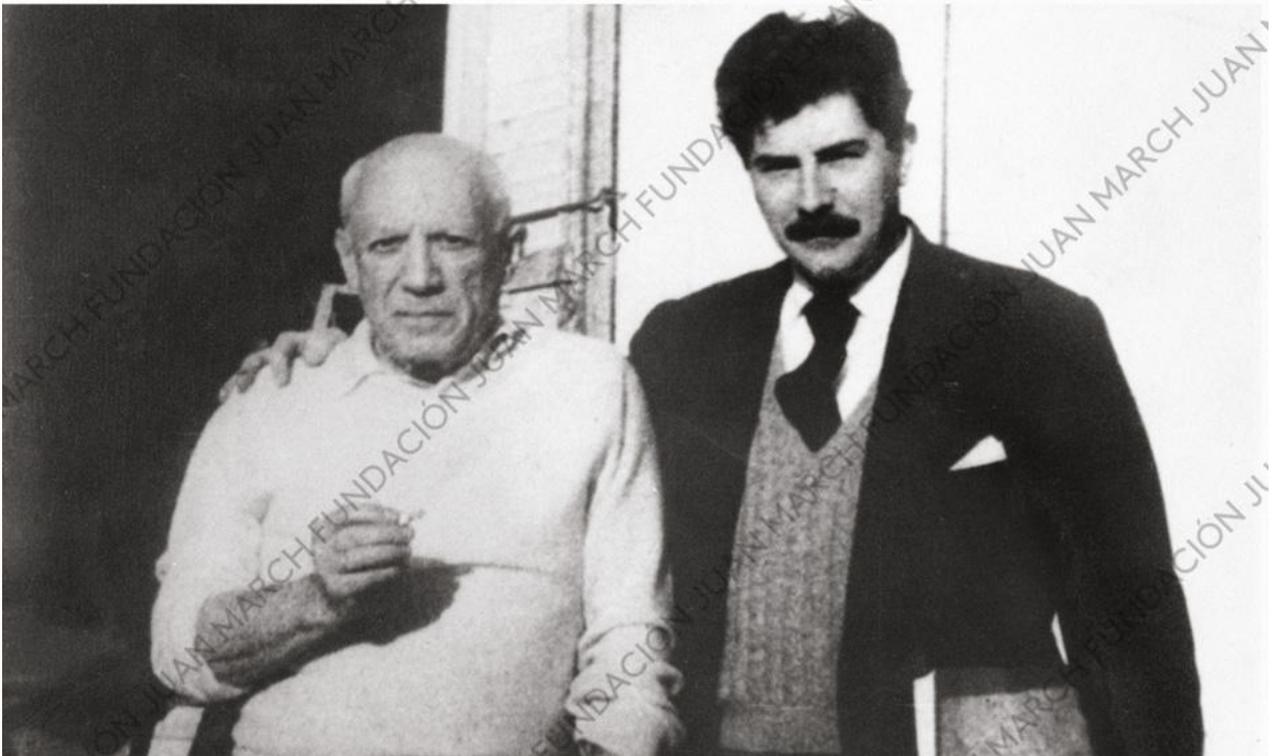


Carta de Cuixart a Cirlot, 1958
[cat. 76]



Portada de la monografía
La pintura de Modest Cuixart,
de Juan Eduardo Cirlot
[A partir de foto de Leopoldo Pomés] [cat. 79]

Cuixart con Picasso en Cannes, 1958
Foto: Leopoldo Pomés [cat. 74]



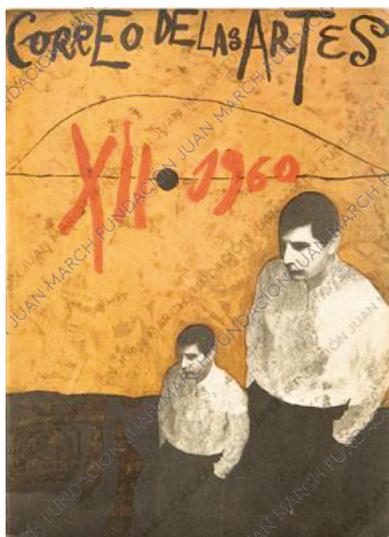


En el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 1959.
Foto: Agencia EFE

1959

Alcanza el máximo reconocimiento internacional al obtener el Primer Premio Internacional de Pintura de la V Bienal de São Paulo (quedan como finalistas Francis Bacon y Alberto Burri) y la Medalla de Oro del Premio de Pintura Abstracta de Lausana, certamen en el que Lucio Fontana obtiene la de plata. Participa en muestras como la *Documenta* de Kassel, *Treize peintres espagnols* del Musée des Arts Décoratifs de París. Se multiplican las exposiciones individuales y colectivas en galerías de toda Europa, América y Japón.

Portada de *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, nº 393, dedicada a la concesión a Cuixart del Primer Premio de la Bienal de São Paulo, 1959



Diseño de portada de Cuixart para *Correo de las Artes*, 1960 [cat. 86]



prix suisse de peinture abstraite 1959 à lausanne

Les lauréats du Prix Suisse 1959

le peintre espagnol cuixart

médaille d'or, notice biographique

Cuixart est né le 2 novembre 1925 à Barcelone. Il exécute ses premiers dessins et premières peintures à l'aquarelle en 1941. Il entre en 1944 à la Faculté de médecine de Barcelone et son oncle, Salvador Cuixart, favorise son intérêt pour la poésie et les sciences naturelles, mais en 1944 Cuixart quitte la Faculté de médecine pour la peinture. Cette même année, le collectionneur René P. Métras lui achète ses premières peintures. Au cours de l'année 1948, il participe à la fondation de la revue « Dau al Set » (La septième face du dé) avec Antonio Tapiès, J.-J. Tharrats, Ponç, Brossa, Arnaldo Puig. Il entre en rapport avec le poète Juan Ed. Cirlot, l'écrivain et critique d'art de renommée internationale. Entre 1949 et 1951 premières expositions en Espagne, rencontre Willy Baumeister, Alberto Sartoris, Llorens Artigas, contribue à l'exposition hommage à Paul Klee au Mexique. Premier voyage à Paris en 1951, et premier séjour à Lyon, où la vie n'est pas des plus faciles. En 1956, Marcel Michaud expose des œuvres de Cuixart dans sa galerie Folklore à Lyon. A Lyon il fait la connaissance du peintre lyonnais Schoendorf, se lie d'amitié avec le docteur Bernard Delaloye et cette même année expose dans la galerie de René Drouin à Paris. Il rend visite à Picasso en 1958 à Cannes avec le cinéaste Pomès et Pedro Portabella et participe à la XXIX^e Biennale de Venise, ainsi qu'au prix Carnegie à Pittsburgh. A peu de jours près il reçoit le Grand Prix de la Biennale de Sao Paulo en 1959 et la médaille d'or au Prix suisse de peinture abstraite.

lucio fontana médaille d'argent, notice biographique
la carrière du lauréat

Est né à Rosario-di-Santa-Fé (Argentine) en 1899 de parents italiens. A l'âge de six ans, il vient en Italie. Il a étudié à l'Académie Brera, de Milan. Il a commencé sa carrière de sculpteur d'avant-garde en 1930 et sa première exposition personnelle de sculptures abstraites date de la même année à Milan. Il a fait partie en 1934 du groupe « Abstraction.



Cuixart, Barcelone, peinture 1^{er} prix 1959

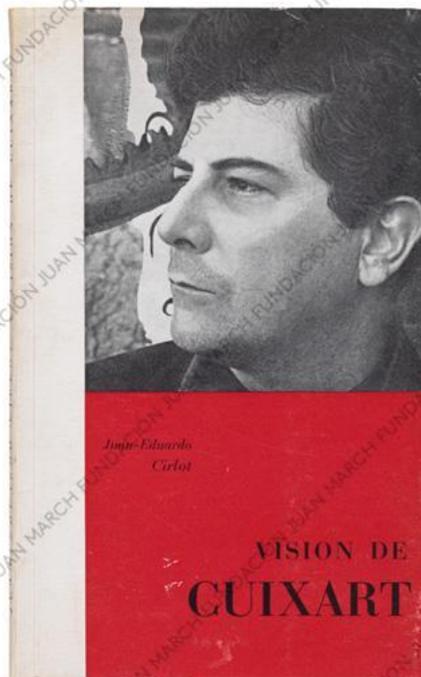
Noticia acerca de los ganadores del Premio de Pintura Abstracta de Lausana [detalle], 1959 [cat. 80]

1960-61

Es seleccionado para exposiciones de arte vanguardista en el Guggenheim Museum de Nueva York, la Tate Gallery de Londres y el Museum of Modern Art de Washington, entre muchos otros. Exposición individual en la galería Bonino de Buenos Aires. René Drouin presenta una exposición de Cuixart en el Théâtre des Champs Elysées de París —bajo el patrocinio del Théâtre de la Cité fundado por Planchon— dedicada a personajes y temas de Bertolt Brecht, autor que influye poderosamente en el pensamiento del artista catalán.

1962

Expone en la galería René Drouin de París *Sept personnages d'exorcisme*. Participa en las exposiciones *Antagonismes* en el Musée des Arts Décoratifs de París y *Modern Spanish Painting* en la Tate Gallery de Londres.



Portada del libro *Vision de Cuixart* de Juan Eduardo Cirlot, 1959 [cat. 101]



René Metras, Brossa y Cuixart, c. 1966

1963

Provoca un gran impacto con sus “*Nens sense nom*” (trágicas composiciones sobre tela con muñecas destrozadas), expuestas en la galería René Metras; estas piezas se acompañan de otras plenamente tridimensionales basadas en la manipulación y ensamblaje de objetos. Se trata de su particular aportación a movimientos como el *new dada*, el *pop art* y el *nouveau réalisme*. El director y crítico de cine Jean-André Fieschi rueda un cortometraje en la línea de *cinéma vérité* sobre el proceso creativo del artista. Exposición en el Guggenheim y en la sede de la UNESCO. Participa en la exposición colectiva *Le Dessin* en París junto con Karel Appel, Max Ernst, Jean Fautrier, Alberto Giacometti, Robert Rauschenberg, Mark Tobey, Joan Miró y Pablo Picasso, entre otros. Intensifica su faceta de colaboración con las artes escénicas (decorados, escenografías y vestuario de *El perro del Hortelano* de Lope de Vega en el Auditorio Nacional de México), actividad que se consolida durante los dos años siguientes (*Fando et Lis* de Arrabal y *Antigone* en los Ballets Modernes de París [BMP]).



Página de un reportaje sobre las “Tristes muñecas de Cuixart” en *Art Illustrated*, 1963 [cat. 112]

1964

Exposición-homenaje a Bertolt Brecht en la galería René Metras, prohibida por el régimen franquista y en la que presenta configuraciones de objetos y *assemblages*. Realiza una exposición individual de gran repercusión en la galería Bonino de Nueva York, que marca el inicio de un giro intelectualista hacia la figuración: se abre un singular ciclo que combina el grafismo y la materia en extrañas composiciones de acento orgánico, erótico y siniestro.

1966

La ruptura con el informalismo y su nuevo lenguaje quedan patentes en la exposición *Realisme pictòric actual* en la galería René Metrás, comisariada por Arnau Puig y que suscita un desmedido ataque del crítico Cirici Pellicer, además de una intensa polémica. Rehúsa la invitación de representar a España en la Bienal de Venecia. Se estrena la obra *Fando et Lis*, de Fernando Arrabal, con decorados y vestuario de Cuixart, en el Théâtre de la Croix Rousse de Lyon, en la casa Batlle en Riudellots de la Selva y en el Teatro Romea de Barcelona.

1967

Publica la carpeta *Rostros de Arkaim* compuesta por cinco aguafuertes y realiza los carteles para el estreno mundial de diversas obras del compositor José Luis de Delás en Riudellots.

1968

Es seleccionado para participar en la histórica exposición *The Art of Organic Forms* del Smithsonian Museum of Natural History de Washington, institución pionera en mostrar concomitancias entre arte y ciencia.

1970

Participa en el Salón Internacional de Arte de Basilea.

1971

Se establece en Palafrugell con Victòria Pujoldevall, su pareja desde entonces y con quien tendrá a su hijo Joan en 1980. Conoce al escritor Josep Pla. Comienza una etapa de efusiva creatividad caracterizada por una figuración que fluctúa entre el lirismo, el barroquismo y el sesgo siniestro, la cual, aunque perdiendo progresivamente vigor creativo desde mediados de los 70, se prolongará hasta finales de la década de los 80.

ARTES
por Juan Bruchó

REIVINDICACION DE LA PINTURA EN MODESTO CUIXART

Cuixart, a veces Venecia

Modesto Cuixart

Cuixart, Aparato de Gubern

KENNEDY
por THEODORE C. SORENSEN
2 vols., 1.300 págs., 70 fotografías.
EDICIONES GRIJALBO

Artículo de Joan Perucho "Reivindicación de la pintura en Modesto Cuixart", en su sección de la revista *Destino*, n.º 1498 (Barcelona: abril de 1966)

1972

Exposición en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid.

1975

Invitado de honor a la XIII Bienal de São Paulo.

1976

Invitado a la Feria Internacional de Arte de Basilea. Exposición *Antològica 1945-75* en la galería Dau al Set de Barcelona. Exposición en la Galería Rayuela de Madrid.

1977

Se publica el libro monográfico *Cuixart* de José Manuel Caballero Bonald, con prólogo de Baltasar Porcel.



Inicio del artículo de Renzo Pinelli sobre una exposición de Cuixart en Milán, *Casa, 14* (Milán, junio de 1969)

1978

Antológica de Cuixart y presentación del libro de Caballero Bonald dedicado al artista en la galería René Metras.

1980

Exposición en el Museo de Arte Moderno de Caracas. Exposiciones en Gran Canaria y Tenerife.

1981

Exposición colectiva en el Palacio de la UNESCO, en París. Reedición de la revista *Dau al Set*.

1982

Exposición en el Auditorium Maurice Ravel en Lyon. Participa con la donación de una obra en la exposición itinerante por universidades de Estados Unidos y Canadá de la North American Catalan Society.

1983

Recibe la Cruz de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya y la Llave de Oro de la Ciudad de Barcelona. Periplo por Estados Unidos con el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

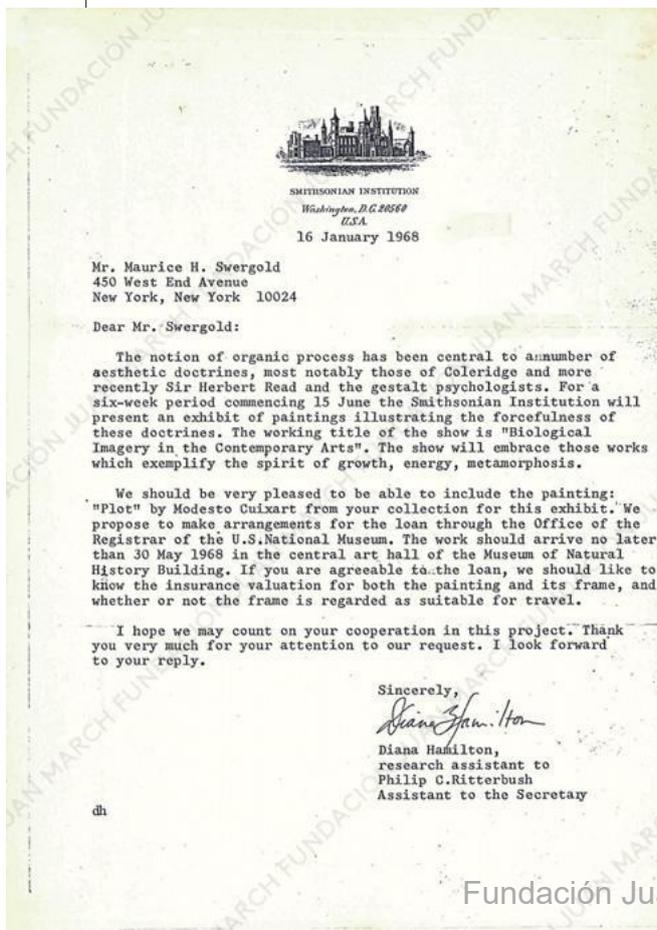
1984

Recibe del rey Juan Carlos I la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica. Exposición en el Museo de Arte Nacional de México y en el Center for the Fine Arts de Miami.

1986

Exposición de trabajos cerámicos en el Museo Español de Arte Contemporáneo, con itinerancia. Su pintura en esta época tiende al exceso, con colores y formas agresivas.

Carta del Museo Smithsonian al coleccionista Mr. Swergold solicitando una obra de Cuixart para la exposición *The Art of Organic Forms*, 1968



1987

Antológica en la galería Dau al Set de Barcelona

1988

Antológica en Kobe y Tokio, en Japón. Exposición *Los Cuixart de Can Batlle* en Salt (Gerona). Expone sus "mórfics", estructuras constructivistas que enlazan con los objetos heteroplásticos de 1956.

1989

Colectiva de pintores catalanes históricos desde Goya en Kobe: *Goya y los pintores de Barcelona*. Después de una breve etapa de un expresionismo salvaje provocado por la muerte de su gran amigo Ramón de Batlle, reencuentra el lenguaje abstracto. Inicia un relevante ciclo pictórico marcado por la introspección en la naturaleza atávica y subterránea a partir de la abstracción, los signos y la geometría.

1990

Exposición de la colección Juana de Batlle en la Sala del Govern d'Andorra. Colectiva *The Second Vanguard* en el Baruch College Gallery de la Universidad de Nueva York, itinerante a San Francisco, Estrasburgo, Viena, Nueva York, Osaka y Tokio. También tiene lugar la exposición *L'Informalisme a Catalunya*, en el Centre d'Art Santa Mònica.

1991

Exposición antológica (1941-91) en el Palau Robert de Barcelona, patrocinada por la Generalitat de Catalunya.

1992

Se exponen obras suyas en el pabellón de Cataluña de la Exposición Universal de Sevilla. Exposición en el Hall del periódico *Midi-Libre* de Saint-Jean-de-Védas, en Montpellier. Colectiva *Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española* en el Museo de Teruel.

1993

Exposición itinerante *Cuixart. Obra recent*, organizada por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Cuixart con Brossa, 1993.
Autor desconocido

1994

Retrospectiva en el Palais des Rois de Majorque de Perpiñán. Exposición en la Fontana d'Or de Gerona.

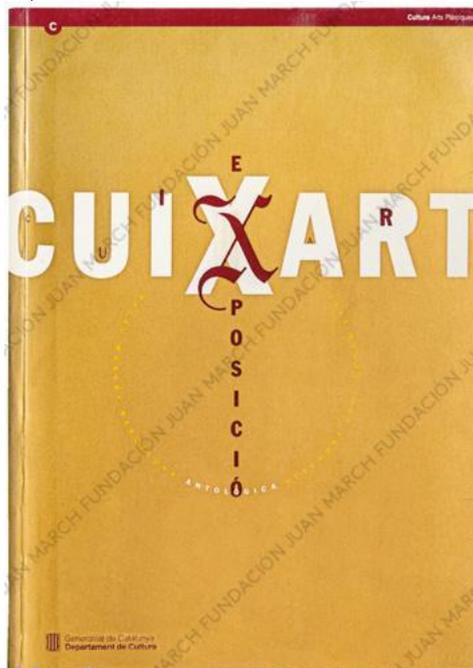
1995

Antológica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid con motivo de su 70 aniversario.

1998

Participa en diversos actos conmemorativos del 50 aniversario de Dau al Set; entre otras, en las exposiciones organizadas en el Centre d'Art Santa Mònica (*El foc s'escampa*) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA (*Dau al Set*). Se crea la Fundació Cuixart, con sede en Palafrugell.

Portada de la exposición antológica,
Barcelona, Palau Robert, 1991





Inauguración del Espai Cuixart BCN de la Fundació Cuixart, 2002. [De izquierda a derecha: José Corredor-Matheos, Ricard Planas, Daniel Giralt-Miracle, Modest Cuixart y Raquel Medina]

1999

Concesión de la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura.

2000-2001

Exposición monográfica-retrospectiva *Cuixart, mitología de la natura* en el Museo de Mataró y Can Palauet, organizada por el Patronato Municipal de Cultura de Mataró; itinera al Centro Cultural Puerta Real de la Fundación Caja General de Granada y a Almería. Exposición retrospectiva en el Museo Camón Aznar-Ibercaja, en Zaragoza. Exposición *Cuixart, paisatges enigmàtics* en el Centre Cultural Torre Vella de Salou (Tarragona).

2002

Exposiciones *Cuixart a Joan Ponç* en Céret, *Cuixart, geometries* en el Museu del Suro y Sala del Teatre Municipal de Palafrugell. Inauguración de la Plaza Modest Cuixart de Palafrugell y del Taller Cuixart BCN, sede de la Fundació Cuixart en Barcelona, con un selecto recorrido antológico y museográfico, pero que cerraría tan solo tres años después.

2003

Exposiciones *Cuixart ara* en la Sala Verdaguer de Barcelona y la antológica del Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF) de La Coruña. Abandona casi totalmente la actividad pictórica.

2004

Exposición en el Château Bellegarde de Le Perthus (Francia). Exposición *Cuixart, elogio de la geometría* en la Fundació Caixa Tarragona.

2005

Exposición *Cuixart, màgic i surreal* en el Antiguo Casino Societat L'Amistat de Cadaqués.

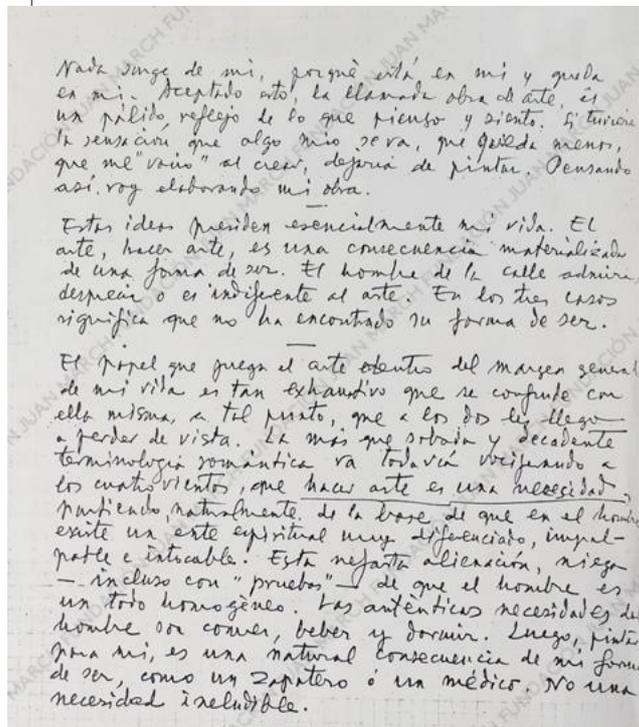
2006

Exposiciones *Cuixart, cirurgia humana* en el Museu d'Art de Girona y *Cuixart, retorn a la Mediterrània* en el Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí.

2007

Exposición *Cuixart, el desig de la forma* en la Fundació Vila Casas de Palafrugell. Muere en Palamós el 31 de octubre, a punto de cumplir los 82 años.

Manuscrito de Modest Cuixart dirigido a José Corredor-Matheos (fragmento), 1990



ANTOLOGÍA DE TEXTOS

Antología de textos

El detalle de las obras de las que
proviene los textos extractados en
esta antología puede consultarse en la
bibliografía, salvo las marcadas con
notas al pie.

Él se indaga abiertamente, preso de la tentación de lo humano. Así, emergen figuras humanas pegadas a la pared de la nada en un caos falsamente ordenado [...]. Poco a poco, la pura plasticidad recupera sus derechos, pero en esta representación extradimensional de lo extenso, la alusión a las pautas humanas es tenaz.*

Pierre Restany

“Un Art du dedans: la peinture de Cuixart”

1962

Uno de los grandes aciertos de Cuixart fue precisamente, hace ya algún tiempo, comenzar a admitir los metales [...] en la composición cromática. Después de utilizar sus calidades brillantes [...] inició una “serie” que consideramos de indudable importancia no solo en la pintura informalista de la escuela de Barcelona sino para la universal. [...]

Parecen ritos contra la muerte de la materia esas pinturas [...], puesto que invierten el signo del arte de un Dubuffet, al poner las rugosas calidades negruzcas en contradicción abierta con un poder esplendoroso que las recubre y excita. [...] por magia de lo contradictorio, ese desatado vibrar del oro reactiva la capacidad

expresiva del negro [...] para establecer un dualismo de intensa virtud patética, un sistema binario en el cual cada uno de los términos parece origen del otro.

Juan Eduardo Cirlot
“Obras recientes de Modesto Cuixart”
1958

Vastos fenómenos históricos de la plástica actual [...] revelan ese espíritu que nadie representa mejor que este catalán perpetuamente devorado por la llama que se llama Modest Cuixart. [...] Cuixart es una resurrección —aureolada por los rayos de las apoteosis— del espíritu barroco mediterráneo [...], del antiguo diálogo con lo absoluto de los

personajes de los retablos catalanes, ahogados en atmósferas de oro, y, como ellos, testimonio de la intensidad de la vida más efímera, capaz de dialogar con el infinito. [...] He aquí, con Cuixart, el retorno del infierno feliz al que Fautrier un día nos arrastró. He aquí por qué Cuixart es para nosotros el pintor de nuestro tiempo.*

Alexandre Cirici Pellicer
“Le dialogue de l’ephemere avec l’absolu»
1959

En el terreno de la pintura, Fautrier y Cuixart, en efecto, nos parecen representar el Alfa y la Omega, el comienzo y el final de una extraordinaria aventura plástica.

Alexandre Cirici Pellicer
Cuixart emblemático
1960

Así, la aventura pictórica de Cuixart toma las dimensiones del creador que genera su propia creación, de modo que la tan esperada reconciliación es total, la materia ha dado a luz a una antimateria; y el diálogo se establece para nosotros en torno a la imposible discriminación realidad-no realidad.*

Gérard Guillot
“Cuixart”
1961

Cuixart es también un poeta y lo poético tiene lugar en sus manipulaciones pictóricas.

No hay metáforas ni símbolos... ni tampoco alegorías, pues se trata de mundos invisibles que solo se hacen realidad en el lenguaje del pintor y precisamente por ello estremecen. [...] La perfección del trabajo artesanal eleva la obra a un territorio superior comunicado mediante jeroglíficos. ¿Dónde podría ser el arte más inmenso que allí donde conserva su secreto?

Wil Grohmann
“Cuixart”
1962

En todas sus etapas, la obra de Cuixart se nos ha presentado siempre como de una gran coherencia interna, espiritual. Tanto en su momento surrealizante como en su momento informalista, Cuixart ha sido fundamentalmente el mismo. [...] lo importante es que con su reinención de la pintura hemos encontrado también al hombre, su orgullo y su miseria, y con ellas, el oculto e indescifrable latido de la poesía.

Joan Perucho
“Reivindicación de la pintura de Modest Cuixart”
1966

Late en Cuixart el desasosiego de un espíritu inquieto. Ama la vida por encima de todo y, consciente de su brevedad, conoce la trascendencia de cada periodo. Por ello

la pintura de Cuixart, aún identificada por elementos constantes: signos fálicos, fórmulas matemáticas, trasfondo onírico, visiones y magia, muestra en su evolución aspectos distintos; aprehendiendo cada momento que le corresponde en suerte vivir, y lo sensibiliza más allá de la sujeción a todo imperativo lógico.

La pintura de Cuixart, con ser emotiva, balancea al mismo tiempo en la racionalización intelectualizada.*

José Vallés Rovira
“Aproximación a Cuixart”
1966

Como todos los grandes artistas, Modest Cuixart es, ante todo, un narrador. En el sentido de que convierte la realidad en

Mi obra ha tenido una dinámica muy sincera y auténtica, eso es innegable. Pero me gustaría que se viera que ha conservado una unidad de fondo.

Modest Cuixart
Conversación con Cuixart
[Paloma Chamorro]
1975

fábula en cuanto la toca. [...] Cuando la imagen es enterrada de este modo, le queda al pintor la tarea de interrogar a la tierra en apariencia inerte. Toda una parte de la pintura abstracta de estos años últimos sería una empresa vana si no fuese engendrada por la locura de arañar el humus hasta los orígenes [...]. A través de los sedimentos de la memoria, ha sido preciso ahondar hasta los sedimentos de la capa primera. Fautrier, en los sutiles humores purulentos de la materia, Dubuffet, amasando con densa obstinación esos barro petrificados [...] han contribuido de manera capital a reencontrar las capas más profundas [de la pintura] poniéndolas al descubierto. Modest Cuixart ha desempeñado su papel en estas investigaciones de la materia, y un papel original.

Así, la materia vuelve a convertirse en signo. Su fluir rubrica un laberinto, forma una letra desconocida, pero de la cual se advierte sin lugar a duda que corresponde a un alfabeto [...]. El secreto consiste aquí en que la materia, en el gesto del pintor, es orgasmo, órgano, organismo.

Jean-Jacques Lerrant
Modest Cuixart
1967

En cierto modo, a través de momentos de plenitud y de crisis, esta caligrafía que —

salvo en la etapa abstracta en torno al Gran Premio de São Paulo (1959)— se sitúa en segundo plano, es precisamente lo que establece más sólidamente la cohesión profunda de la obra de Cuixart. No es que sea el esqueleto —no puede serlo—, sino que es floración, la más espontánea y necesaria.

José Corredor-Matheos
“El dibujo”
1976

El informalismo cede ante una singular variante de la neofiguración: los objetos de la anarquía cotidiana, las escorias de la contracultura traspasan sus símbolos a las hacinadas efigies de un drama sórdido y apocalíptico. La crisis personal del pintor, intrépidamente enfrentado al mundo en que vive, ha terminado involucrándose en la crisis de su propia pintura. O al revés: da lo mismo. Las secuelas de la abstracción no podían ya servir de respuestas válidas a unos concretos trámites humanos.

José Manuel Caballero
Bonald
Cuixart
1977

En una obra tan compleja no podía faltar el tratamiento erótico de las revelaciones. No hay morbosidad ni sadismo. Es como el despertar de la sexualidad en una historia natural inventada. [...] pero un afán copulativo

llena estos cuadros de cierta embriaguez genética. [...] Cuixart ha mezclado lodos y auroras [...]. Era la lujosa agonía de nuestra sociedad.*

Eduardo Westerdahl
Viaje con escala a través de la obra de Cuixart
1977

[Cuixart] era el más brillante conversador de todos [...]. [Yo] [t]enía en común con Tàpies la obsesión por el trabajo; con Cuixart, el amor profundo al humor. [...] montamos auténticos espectáculos, que ninguno de quienes los presencié ha conseguido olvidar. [...] lo que decíamos y hacíamos en ellos era tan interesante como lo que se pintaba o escribía, pero solo existe en el recuerdo. Me gustaría poder profundizar sobre el arte que se materializa y el que desaparece para siempre [...].

Joan Ponç
*Autobiografía*¹
1978

El pintor dice sentirse preocupado de manera especial por la decadencia, sus vestigios [...]. Ha intentado [...] montar una crítica pictórica, añade, y tal cosa no la cree posible sin la apoyatura retórica del barroco, sin la exuberancia ornamental de la ironía. Ansía la extrapolación poética de todo lo que se agazapa por detrás de ese mundo real,

del que recoge las ruinas
de un necio esplendor.

Josep Iglesias del
Marquet
“Las enseñanzas de Modest
Cuixart”
1981

Acróstico [traducción*]
Ahora te reencuentro,
como en tiempo antiguo,
/ Más en la raíz que en
la ciega luz temprana,
/ Oleoso de silencios,
de sabidurías rico, / De
acuerdo con el hombre
solo al oído. / Estás
entre tus signos, dices:
“Escribo / Sobre el agua
y el viento la maravilla
/ Tibia de la sombra, de
quien soy amigo / Como
de la pura luz, que es más
en ella”. / Ulises en el
mar de un sueño altivo, /
Importas de los misterios
donde habitas / Gritos
de pájaros, Nausicas y
calor. / Astuto concitador
de los más viejos mitos,
/ Remoto te haces y, al
mismo tiempo, de azogue
/ Atravesando tiempos
que a desgana transitas.*

Rafael Santos Torroella
1981²

La exteriorización
de la imaginación de
Cuixart de experiencias
interiores tiene un
significado distinto
del de los surrealistas.
No está predestinado
como demostración del
inconsciente, sino más
bien como evocación
que puede llevarnos
a un estado de ánimo
inconsciente. [...]

Acròstic

Ara et retrobo, com en temps antic,
Més en l'arrel que en l'orba llum novella,
Oliós de silencis, de savieses ric,
D'acord amb l'home sol a cau d'orella.
Estàs entre els teus signes, dius: “Escriu
Sobre l'aigua i el vent la meravella
Tèbia de l'ombra, de qui sóc amic
Com de la pura llum, que és més en ella”.
Ulises en el mar d'un somni altiu,
Importes dels misteris on habites
Xiscles d'ocells, Nausicas i caliu.
Astut concitador dels més vells mites,
Remot t'en fas i, ahora, d'argent viu
Travessant temps que a contracor transites.

Rafael Santos Torroella, 1981²

Tiene, pues, una
lectura menos inmediata
que las imágenes
de los surrealistas,
quienes fetichizaron
el inconsciente en una
serie de imágenes cada
vez más estandarizadas,
mientras que Cuixart en
su periodo Dau al Set
intenta desfetichizarlo,
restaurar nuestro sentido
interno como dominio
de la incertidumbre. [...]
Las obras del periodo
alquimista (1959-62)
muestran a Cuixart
contemplando el salto a
los límites de la coherencia
iniciado en Dau al Set.
Es como si tuviera que
destruir la tradicional
imagería surrealista
y alcanzar el terreno

abstracto de la fluidez
total del inconsciente para
empezar de nuevo a trazar
imágenes —imágenes
personales—. Esta tarea,
crear lo personal de lo
ya manifiesto, continúa
hasta el día de hoy.

Donald Kuspit
Cuixart
1987

El Cuixart de Dau al
Set acusa la admiración
por el mundo de Max
Ernst y Paul Klee, Miró
o Chagall, pero también
el primitivismo entre
ingenuo y mágico del
románico catalán.
A diferencia de sus
compañeros de grupo,
Cuixart nos ofrece

estilísticamente todo
un mundo signico
y simbólico de una
riqueza extraordinaria.
Cuixart será el más
genuino representante
de una plástica pura,
algo que ningún pintor
de la posguerra había
descubierto todavía.*

Pilar Parcerisas
“Modest Cuixart.
Exposició Dau al Set” 1988

Del impacto internacional
de aquellas obras del
Cuixart de los cincuenta
nos habla su presencia
en una serie de muestras
europeas y americanas,
y los premios que
jalonan aquellos años:
el Premio Torres-García

de Barcelona en 1957, el Internacional de Pintura Abstracta de Lausana en 1959 y el Gran Premio de la Bienal de São Paulo de ese mismo año. A partir de 1958 pasó a ocuparse de su obra René Drouin, uno de los *marchands* más lúcidos y prestigiosos del París de la posguerra, expositor de Picabia y de Fautrier, de Michaux y de Dubuffet, de Mathieu y de Wols [...]. Menos conocido es el hecho de que André Breton, en una carta a Cirlot de 1959, le manifestó su deseo de incluir algún español en la muestra surrealista internacional Eros, [...] sugiriéndole la posibilidad de que ese español fuera Cuixart. Pese a sus prevenciones hacia la abstracción, el fundador del surrealismo era capaz de percibir la carga de

misterio y de poesía que encerraban sus obras.

Juan Manuel Bonet
“El Cuixart central”
1991

Existe un Cuixart mágico y maligno que se forjó en unos años en los que vivir era una continua incertidumbre. Existe un Cuixart rebelde y agnóstico que se concretó en los años en los que la vida era una continua pelea con el caparazón político. Existe un Cuixart desgarrado y provocador de cuando la existencia se iba haciendo placentera para unos pocos. Existe un Cuixart armónico y edulcorado de cuando la vida se le iba haciendo más placentera. Existe un Cuixart que retoma un pasado cuando su conciencia

retoma posiciones arrinconadas largotiempo.

Francesc Miralles
“Medio siglo de creación”
1991

Modest Cuixart fue siguiendo su propio instinto artístico y alejándose de la participación en modas o tendencias recurrentes. Solitario e independiente, prosiguió hurgando en sus entrañas para arrancar de ellas los impulsos pictóricos que le propiciasen la plasmación de los estímulos que se encuentran en la esencia de la vida, la vigorosa tracción que empuja al hombre hacia el amor, y la angustia que conlleva la consciencia de la muerte.

Atento a las formas de la conducta social de su tiempo, y consciente de vivir en un mundo agresivo y devastador, ha sabido incluir en su pintura la violencia de la acción que descompone y corroe la materia, tratando la superficie de sus obras como un terreno orgánico, erosionado, en el que se insertan a veces los despojos de nuestra vida cotidiana.

Enrique Valdivieso
Cuixart, Cillero, Arcenegui
1991

Cuixart ha dado en los últimos años un nuevo impulso a su obra en una especie de reencuentro, de recapitulación crítica de su pasado, [...] retorna a su lenguaje primigenio

de la materia y del signo, y nos ofrece una nueva obra inquietante, plena de madurez, en la línea donde siempre estuvo el mejor Cuixart.

Cesáreo Rodríguez-Aguilera
Cuixart
1992

[Cuixart] libró una particular batalla en favor de la máxima libertad de expresión. Conocedor de todos los secretos de la técnica, supo ponerla a su servicio para realizar lo que se proponía expresar. Rechazaba estancarse en el estilo, como el nuevo ideario de la posmodernidad marcaría años después.

Maria Lluïsa Borràs
“Una particular batalla en favor de la libertad”
2007

A comienzos de la década de 1960, las obras abstractas de Cuixart se exhibían en galerías de todo el mundo, desde el Guggenheim de Nueva York hasta la Tate de Londres.

[...] Hacia 1956, cuando los miembros de Dau al Set tomaron caminos separados, Cuixart se había convertido en un destacado exponente de la escuela informalista y más tarde de la pintura abstracta. [...] Una vez dijo que las texturas transmitían la sensación de la guerra civil y sus consecuencias, un

Destacan en Cuixart dos características inimitables: su materia óptima [...] y su refinamiento de color, signografía y ejecución [que] convierten en acariciables sus superficies [...]. Cuixart trabaja con una entrega artesanal y con una sabiduría de oficio que garantizan para siglos y siglos la perdurabilidad material de sus cuadros.

Carlos Areán
Treinta años de arte español
1972

Cuixart, aquel que nos mostró las poéticas de su inconsciente los primeros años de su creación plástica, el que después nos ofreció las iras sobre la sociedad del desenfreno, el que, más tarde, expuso los rostros de la infamia y de la corrupción, ahora, como si volviera a la fuente primigenia de la pintura [...], nos ofrece el trasfondo de todo, aquel lugar donde todo sucede, donde el hombre se encuentra instalado, el paisaje.*

Arnau Puig

«Un trànsit per l'obra de Cuixart: des de l'individu (Dau al Set) als *mèdia d'avui*»

1997

sentimiento que persiste no solo en su arte sino en la vida española del momento, a pesar del retorno a la democracia. A principios de la década de 1960, estaba trabajando con el *collage* y produciendo el tipo de obras que pronto se describirían como arte pop. [...] En 1959, Cuixart obtuvo reconocimiento internacional cuando ganó el premio al mejor pintor en la Bienal de São Paulo en Brasil. Entre otros concursantes seleccionados se encontraba Francis Bacon, mientras que Barbara Hepworth ganó el gran premio por sus esculturas.*

Phil Davison

“Modest Cuixart”³

2007

Es una figura clave en la historia del arte catalán del siglo xx. Feliz encuentro entre *seny* y *rauxa*, fue un pintor de gran vocación humanista, con una buena cultura francesa, que vertió en su obra un profundo

discurso metafísico. Hizo una reflexión angustiada sobre el cuerpo humano propia del ciclo existencialista en que vivió y muy influida por sus estudios de medicina. Es el príncipe de la oscuridad porque en su obra de densidad barroca siempre hay ese viaje por lo inconmensurable, lo misterioso. El suyo es un diálogo entre vida y muerte, figuración y abstracción, materia y espíritu.

Daniel Giralt-Miracle

“Las reacciones”⁴

2007

Hay una crisis en cada minuto de tu existencia. Te agradan las cosas y te desagradan simultáneamente; las quieres y las detestas al tiempo. Pero la contradicción no solo rige los cambios sino también las búsquedas [...]. Unas veces he mirado por el ojo de la cerradura y otras me he asomado al balcón abierto de par en par. Pero creo que todos los

actos de un ser humano son fragmentos de un conjunto único, aunque plagado de aciertos y errores, de idas y venidas. Yo me he inclinado en unos momentos hacia la abstracción absoluta y en otros hacia una cierta presencia, pero mi naturaleza y mi forma de ser exigen cuerpos, cosas que queman y que se vean, que griten, hablen, estén llenas de fuego, de colores. Así es como yo soy: abundante, epicúreo, amante de la naturaleza, de todo lo que crece y se reproduce, apasionado [...]. Lo que sucede es que, a la hora de la ejecución, frente al lienzo, he puesto en funcionamiento determinados controles [...].

Paloma Chamorro

Conversación con Cuixart

1975

Es evidente que todos los artistas sufren cambios en su modo de pintar a lo largo de su vida, pero en el fondo la obra es la misma, aunque dicha de un modo

distinto. [...] Yo pienso que me encuentro en la magia que ha convivido conmigo desde los tiempos de Dau al Set. [...] Se ha dicho que mi obra es un retorno a los orígenes, pero en realidad siempre estoy en el punto de origen de mi creación. Mi obra siempre ha estado presidida por la necesidad de no hipotecar mi libertad creativa, nunca he sido manierista. No puedo copiar, soy absolutamente incapaz. Si no tuviera necesidad de innovar cada día, no pintaría. La pintura exige este sentimiento de renovación constante.

Modest Cuixart

“Modest Cuixart, un hombre con convicciones”

Joan Gil

1993

De muy joven tropecé con el arte de Cuixart, y, al caer, se me rompieron las niñas de los ojos. Descubrí que en su obra había un imaginario interno.*

Vicenç Altaió⁵

2005

El asterisco (*) indica traducción de la lengua original por Raquel Medina.

NOTAS

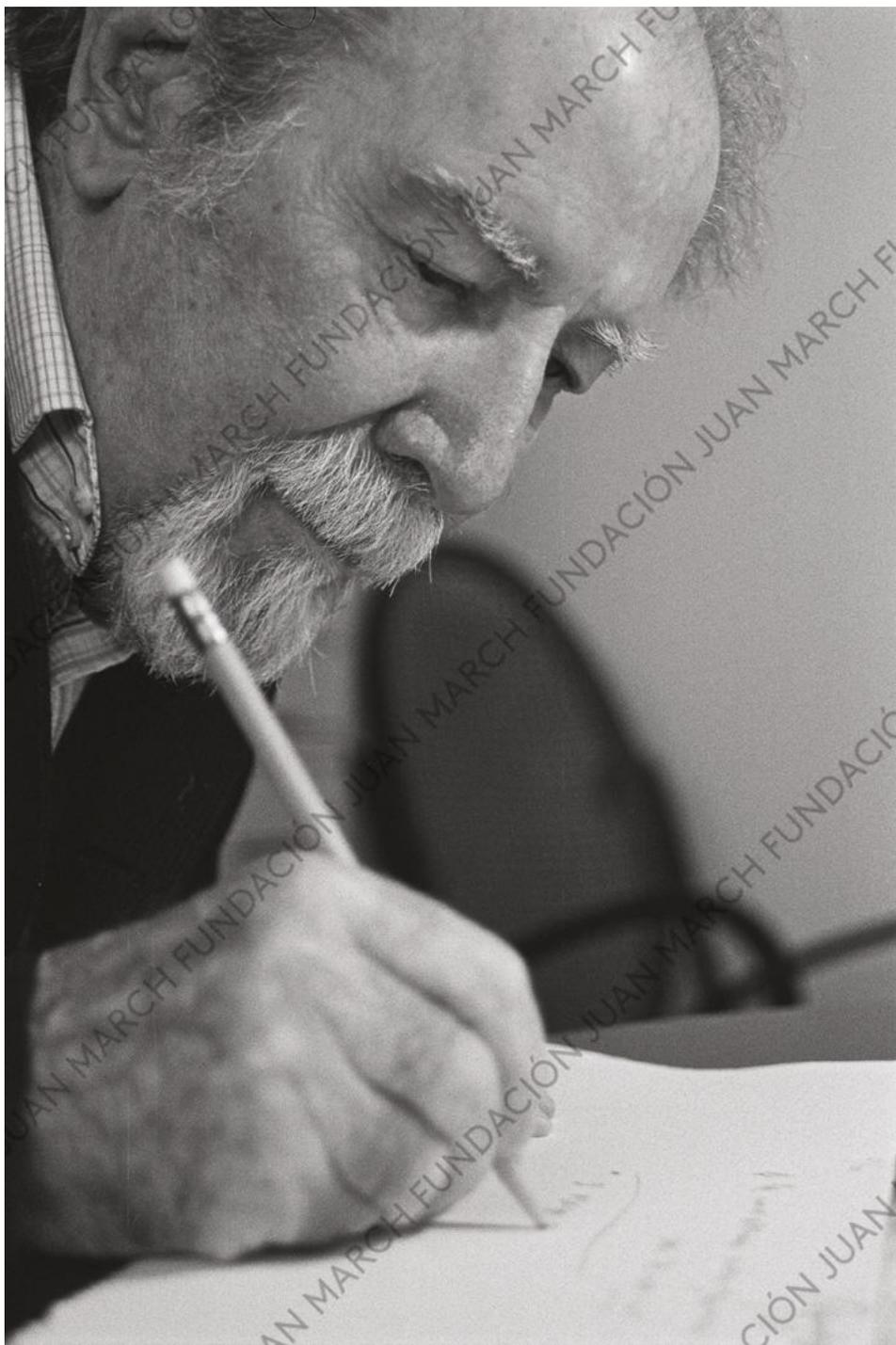
1. Disponible en: http://joanponc.cat/sites/default/files/autobiografia_maquetada_ponc_o.pdf [Fecha de acceso: 19 de noviembre de 2019]

2. En Juan Eduardo Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte*

3. Artículo publicado en *The Guardian* [en línea]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/news/2007/nov/15/guardianobituaries.spain> [Fecha de acceso: 19 de noviembre de 2019]

4. “Las reacciones” [a la muerte del pintor]. Disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/06/15/pagina-41/64340242/pdf.html?search=cuixart> [Fecha de acceso: 9 de diciembre de 2019]

5. *Bonart* [especial Cuixart 80 anys], n. 72, (Girona, octubre de 2005), p. 13.



Cuixart en su escritorio en
Palafrugell, 2001
Foto: Tate Cabré

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES INSTITUCIONALES

Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz (Álava)
 Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM, Las Palmas de Gran Canaria
 Centro de Arte y Naturaleza - CDAN, Huesca
 Círculo de Bellas Artes, Madrid
 Col·lecció Bassat. Nau Gaudí, Mataró (Barcelona)
 Col·lecció Santos Torroella, Gerona
 Colección Paradores de Turismo
 Colección Banco de Santander, Madrid
 Colección Banco Sabadell, Barcelona
 Colección de Arte Contemporáneo “La Caixa”, Barcelona
 Colección Los Bragales, Santander
 Fons d'art de la Generalitat de Catalunya
 Fundación Fran Daurel
 Fundació Suñol, Barcelona
 Fundació Vila Casas, Barcelona
 Fundación Gas Natural Fenosa “Naturgy” [antiguo MACUF], La Coruña
 Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon
 Museo Carmen Thyssen, Málaga
 Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca - Colección Fundación Juan March
 Museo de Arte Contemporánea de Vigo - MARCO, Vigo
 Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid
 Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao
 Museo Luis González Robles, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares (Madrid)
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, Madrid
 Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid
 Museu Abelló, Mollet del Vallès (Barcelona)
 Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona
 Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni - MACVAC, Vilafamés (Castellón)
 Museu d'Art de Girona, Gerona
 Museu d'Art de Lleida
 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC, São Paulo
 Museu de Montserrat, Abadía de Montserrat (Barcelona)
 Museu Fundación Juan March, Palma - Colección Fundación Juan March
 Museu Nacional d'Art de Catalunya - MNAC, Barcelona
 Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien - MUMOK, Viena
 Museum of Modern Art - MoMA, Nueva York
 Tate Modern, Londres

BIBLIOGRAFÍA

Monografías
Obras generales (selección)
Catálogos de exposiciones individuales (selección)
Artículos y ensayos

N. del Ed.:
La recopilación de artículos y ensayos de esta selección bibliográfica
no es exhaustiva; se han primado los artículos en función del interés
del contenido y de su aproximación a la época que abarca la exposición.
Salvo algunas excepciones, se omiten los no específicos sobre Cuixart
y los meramente divulgativos.

MONOGRAFÍAS

CABALLERO BONALD, José Manuel, *Cuixart*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1977.

CIRLOT, Juan Eduardo, Jean-Jacques LERRANT y René DROUIN, *La pintura de Modest Cuixart*. Barcelona: Seix Barral, 1958.

CIRLOT, Juan Eduardo, *El transinformalismo de Cuixart*. Palma: Mossèn Alcover, 1958. [Separata del n.º XXVIII de *Papeles de Son Armadans*].

CIRLOT, Juan Eduardo, *Visión de Cuixart*. Barcelona: Los Libros del Unicornio, 1963.

CHAMORRO, Paloma, *Conversación con Cuixart*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1975.

FÀBREGA, Jaume, *Modest Cuixart*. Sabadell: Xavier Amir, 1992.

GIRÓ, Pilar, *Rostres i figures*. Barcelona: Oba, 1996.

KUSPIT, Donald y Miguel RUBIO, *Cuixart*. Barcelona: Notar, 1987.

LERRANT, Jean-Jacques, *Modest Cuixart*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

PAGÈS, Mònica, *Cuixart, biografía inacabada*. Barcelona: Parsifal Edicions, 2003.

PERUCHO, Joan, *Cuixart, ayer y hoy* [Monografía en col. Artes Plásticas, n.º 12]. Valencia/Barcelona: Múltiple de Publicaciones, 1976.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Maestros actuales de la pintura y la escultura catalanas. Cuixart*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

VV. AA., *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).

VV. AA., *Cuixart. Cuadernos Guadalimar*, 11. Madrid: Ediciones Rayuela, 1979.

OBRAS GENERALES (SELECCIÓN)

AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1966.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.

AREÁN, Carlos Antonio, *La escuela pictórica barcelonesa*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1961.

AREÁN, Carlos Antonio, *Treinta años de arte español (1943-1972)*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972.

BONET, Juan Manuel, *Espagne Arte abstracto 1950-1965*. París: Artcurial, 1989.

BONET, Juan Manuel y Javier MADERUELO, *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2016.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1900-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Madrid: Mondadori, 1991.

CIRLOT, Juan Eduardo, *El arte otro*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1957.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Arte contemporáneo*. Barcelona: Edhasa, 1958.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Informalismo*. Barcelona: Ediciones Omega, 1959.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Pintura catalana contemporánea*. Barcelona: Ediciones Omega, 1961.

CIRLOT, Lourdes, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos, 1983.

CIRLOT, Lourdes, *El grupo «Dau al Set»*. Madrid: Cátedra, 1986.

CIRICI PELLICER, Alexandre, *L'art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1970.

CORREDOR-MATHEOS, José, *Cuixart*. Barcelona: Editorial Enciclopèdia Espasa, 1959-1960.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La «oficialización» de la vanguardia artística en la posguerra española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

GAYA-NUÑO, Antonio, *La pintura española del medio siglo*. Barcelona: Ediciones Omega, 1952.

GUDIOL RICART, José María et al., *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Editorial Tecnos, 1956.

JARDÍ, Enric (ed.), *L'art català contemporani*. Barcelona: Proa, 1972.

MOTHERWELL, Robert, *Modern Artist in America*. Nueva York: Wittenborn Schultz Inc., 1951.

PELLEGRINI, Aldo, *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires: Muchnick Editores, 1967.

PUIG, Arnau, *Els pros y contres de la pintura abstracta*, en Dalmau, Rafael (ed.), col. *Panorama Actual de les Idees*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1963, vol. 23.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Antología española de arte contemporáneo*. Barcelona: Editorial Barna, 1955.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Arte moderno en Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1986.

UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Madrid: Editorial Istmo, 1982.

VERGNIOLE DELALLE, Michelle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008.

VV. AA., *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

Cuixart. Geometría experimental [Galería Mayoral, Barcelona]. Barcelona: Galería Mayoral, 2016. Comisario y texto: Arnau Puig.

Escodriny de Cuixart, Palafrugell 1974, declaració de principis [Museu d'Art de Girona, Gerona]. Gerona: Museo d'Art de Girona, 2012. Comisarios: Sebastià Goday y Victòria Pujoldevall.

Modest Cuixart. Obra gráfica [Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella]. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2008. Textos: Inma Julián y J. M. Morales.

- Modest Cuixart. Abans, la matèria (1956-1966)* [Galería Atelier, Barcelona]. Barcelona: Galería Atelier, 2008. Comisarios y textos: Arnau Puig y Ricard Planas.
- Cuixart, el desig de la forma* [Fundació Vila Casas, Palafrugell]. Palafrugell: Fundació Vila Casas, 2007. Comisaria y texto: Pilar Giró.
- Cuixart. Cirurgia humana* [Museu d'Art de Girona, Girona]. Girona: Generalitat de Catalunya, 2006.
- Cuixart, retorn a la Mediterrània* [Museu de la Mediterrània, Torroella]. Torroella: Museo de la Mediterrània, 2006. Comisaria y texto: Maria Lluïsa Borràs.
- Cuixart. Exposició antològica* [Fórum Berger, Vilafranca del Penedès]. Vilafranca del Penedès: Caixa Penedès, Obra Social, 2006. Texto: Raquel Medina.
- Cuixart, màgic i surreal* [Societat l'Amistat, Antic Casino, Cadaqués]. Cadaqués: Societat l'Amistat, Antic Casino, 2005. Textos: Raquel Medina y R. Casalé.
- Cuixart, elogi de la geometria* [Fundació Caixa Tarragona, Tarragona]. Tarragona: Fundació Caixa Tarragona, 2004. Comisaria y texto: Raquel Medina.
- Modest Cuixart* [Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, La Coruña]. La Coruña: MACUF, 2003.
- Cuixart ara* [Palau Moja, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003. Textos: Baltasar Porcel, Raquel Medina y Mònica Pagès.
- Cuixart, geometries* [Museu del Suro, Palafrugell]. Palafrugell: Ayuntamiento de Palafrugell, 2002. Comisaria y texto: Raquel Medina.
- Cuixart a Joan Ponç* [Hotel Les Arcades, Céret]. Céret: Hotel Les Arcades, 2002. M. Pagès.
- Cuixart* [Museo Camón Aznar, Zaragoza]. Zaragoza: Ibercaja, 2001. Textos: M. Antolín, C. Oliver y M. Pagès.
- Cuixart: mitologia de la naturalesa* [Centro Cultural Puerta Real, Granada; Centro Cultural La General, Almería]. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 2001. Raquel Medina.
- Cuixart, paisatges enigmàtics* [Centre Cultural Torre Vella, Salou]. Salou: Ayuntamiento de Salou, 2001. Comisaria y texto: Raquel Medina.
- Cuixart, mitologia de la natura* [Museu de Mataró (salas de exposiciones de Can Palauet), Mataró]. Mataró: Patronato Municipal de Cultura de Mataró, 2000. Comisaria: Raquel Medina. Textos: Raquel Medina y José Luis Menéndez Varela.
- Cuixart Antològica 1958-1999* [Castell de Benedormiens, Castell Platja d'Aro]. Castell Platja d'Aro: Ayuntamiento de Castell Platja d'Aro, Regidoria de Cultura, 1999. Texto: Conxita Oliver.
- Cuixart a Mollet* [Centre Cultural Can Mulà, Mollet del Vallès]. Mollet del Vallès: Centre Cultural Can Mulà, 1997. Texto: Arnau Puig.
- Cuixart a Palafrugell. Antològica 1948-1996* [Galería Lluís Heras, Palafrugell]. Palafrugell: Ajuntament de Palafrugell, 1996.
- Cuixart Antològica* [Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995. Comisaria: Marisa Oropesa.
- Cuixart anys 50 i 60* [Oda Sala d'Art]. Barcelona: Oda Sala d'Art, 1995. Comisaria y texto: Marisa Oropesa.
- Cuixart* [Centre Cultural Torre Vella, Salou]. Salou: Ayuntamiento de Salou, 1995. Texto: Raquel Medina.
- Cuixart. Obra recent* [Fontana d'Or, Girona]. Girona: Caixa de Girona, 1994. Texto: Arnau Puig.
- Cuixart* [Palafrugell Art, Palafrugell]. Palafrugell: Palafrugell Art, 1993. Texto: Comisario y texto: Baltasar Porcel.
- Hommage à Cuixart* [Hall du Midi Libre, Perpignan]. Midi-Libre, Perpignan, 1992. Texto: Georges-Henry Gourrier.
- Cuixart* [Expo 92, Sevilla]. Sevilla: Altarriba Art, 1992. Texto: Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- Cuixart Antològica* [Palau Robert, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991.
- Cuixart, quaranta anys de pintura* [Museu de l'Empordà, Figueras]. Figueras: Museu de l'Empordà, 1990.
- Cuixart: Col·lecció Juana de Batlle 1948-84* [Centre de Congressos i Exposicions, Andorra]. Andorra: Comú d'Andorra, 1989. Texto: Lluís Valentí Bohigas.
- Cuixart* [Galería Dau al Set, Barcelona]. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1987. Texto: Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- Cuixart, un pintor de nuestro tiempo* [Museo Nacional de Arte, México D. F.]. México D. F.: Museo Nacional, 1984. Texto: Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- Cuixart* [Center for the Fine Arts, Miami]. Miami: Center for the Fine Arts, 1984. Textos: Jan van Marck, Jose Gómez-Sicre.
- Cuixart. Homenaje a Juan Eduardo Cirlot* [Galería René Metras, Barcelona]. Barcelona: Galeria René Metras, 1983. Texto: Lourdes Cirlot.
- Cuixart* [Auditorium Maurice Ravel, Lyon]. Lyon: Auditorium Maurice Ravel, 1982. Textos: Jean Aster *et al.*
- Cuixart, obres recents* [Galería René Metras, Barcelona]. Barcelona: Galeria René Metras, 1981. Texto: Rafael Santos Torroella.
- Cuixart* [Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1980. Texto: Eduardo Westerdahl.
- Cuixart antològica 1942-1975* [Galería Dau al Set, Barcelona]. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1975. Texto: Joan Perucho.
- Cuixart one man show* [Salon International d'Art 7'76 a Bâle, Basilea]. Barcelona; Amsterdam: Galeria René Metras; Galerie d'Eendt, 1976. Textos: Cirlot, Brossa, Michaud, Giralt-Miracle, Cirici-Pellicer, Perucho, Rodríguez-Aguilera, Santos Torroella *et al.*
- Cuixart: Hommage à Pau Casals* [Chateau de Castellnou, Rosellón]. Rosellón: Jacques Maso, 1974.
- Modesto Cuixart* [Galería Libros, Zaragoza]. Zaragoza: Galería Libros, 1967. Texto: Juan Eduardo Cirlot.
- Cuixart, realismo pictórico actual* [Galería René Metras, Barcelona]. Barcelona: Galeria René Metras, 1966. Texto: Arnau Puig.
- Cuixart, paintings* [Galería Bonino, Nueva York]. Nueva York: Galería Bonino, 1964. Texto: Joan Perucho.
- Sept personnages d'exorcisme* [Galerie René Drouin, París]. París: Galerie René Drouin, 1962. Texto: Jean-Jacques Lerrant.
- Cuixart* [Galería Dumont, Colonia]. Colonia: Galería Dumont, 1962. Texto: Will Grohmann.

Cuixart [Galerie René Drouin, París].

París: Galerie René Drouin, 1961.

Cuixart [Galleria L'Attico, Roma]. Roma: Galleria L'Attico, 1961. Texto: Alexandre Cirici Pellicer.

Cuixart [Galerie 59, Aschaffenburg]. Aschaffenburg: Galerie 59, 1961. Texto: Will Grohman.

Peintures [Galerie Marcel Michaud, Lyon]. Lyon: Galerie Marcel Michaud, 1961. Texto: René Metras.

Cuixart [Galerie René Drouin, París]. París, Galerie René Drouin, 1960.

Cuixart emblemático [Galería Bonino, Buenos Aires]. Buenos Aires: Galería Bonino, 1960. Texto: Alexandre Cirici Pellicer.

Cuixart [Sala Santa Catalina, Madrid]. Madrid: Editora Nacional, 1960. [Cuadernos de arte del Ateneo de Madrid]. Texto: Luís González Robles.

Cuixart [Galerie Marcel Michaud, Lyon]. Lyon: Galerie Marcel Michaud, 1959. Textos: Marcel Michaud, Alexandre Cirici Pellicer.

Illumination [Galerie René Drouin, París] París: Galerie René Drouin, 1958. Texto: Alexandre Cirici Pellicer.

Modest Cuixart [Galerie Folklore, Lyon]. Lyon: Galerie Folklore, 1956. Textos: Alexandre Cirici Pellicer, René Derouille.

Dau al Set [Galerías Layetanas, Barcelona]. Barcelona: Galerías Layetanas, 1955. Texto: Alexandre Cirici Pellicer.

Cuixart [Cercle Beaux Arts, Lyon]. Lyon, Cercle Beaux Arts, 1951. Texto: René Derouille.

Cuixart [Galerías Sapi, Palma]. Palma: Galerías Sapi, 1950. Texto: Rafael Santos Torroella.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

Cirlot i els artistes a l'entorn del Correo de las Artes 1957-1962 [Fundació Vila Casas, Espai Volart, Barcelona]. Barcelona: Fundació Vila Casas, 2017.

Del segundo origen. Artes en Cataluña, 1950-1977 [Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona]. Barcelona: MNAC, 2015.

España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles [Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008.

Dau al Set [Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión, Valladolid]. Valladolid: Triarte, 2008.

Barcelone, 1947-2007 [Fondation Maeght, Saint Paul de Vence], Saint Paul de Vence: Fondation Maeght, 2007. Textos V. Combalía y M. Enrici. Comisaria: Victoria Combalía.

La aventura de mirar [Museo Patio Herreriano, Valladolid]. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2006.

Informalisme a Catalunya 1957-1967 [Sala d'Exposicions Caixa Tarragona, Tarragona; Museu d'Art Jaume Morera, Lérída; Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú]. Tarragona: Fundació Caixa Tarragona, 2006.

De Dau al Set a El Paso [Oriol Galeria d'Art, Barcelona]. Barcelona: Oriol Galeria d'Art, 2003.

Dau al Set [Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona]. Barcelona: MACBA, 1999.

Dau al Set el foc s'escampa. Barcelona 1948-1955 [Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1998.

Mundo de Juan Eduardo Cirlot [Centro Julio González, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia]. Valencia: IVAM, 1996.

Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español [Fundación "La Caixa", Madrid, Barcelona y Palma; CAAM, Las Palmas de Gran Canaria], Madrid: Fundación La Caixa, 1993. VV. AA. Comisaria: Victoria Combalía.

Automatismos paralelos. La Europa de los movimientos experimentales [Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria]. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1992. Comisario: Emmanuel Guigon.

Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española [Museo de Teruel, Teruel]. Teruel: Diputación de Teruel, 1992. Comisarios: Juan Manuel Bonet, Emmanuel Guigon.

Després de Miró, constants de l'art català actual [Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992. Comisario: Josep Miquel García.

Cuixart, Cillero, Arcenegui [Sala Imagen, Sevilla]. Sevilla: Caja San Fernando, 1991.

Informalisme a Catalunya [Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Planeta, 1990.

Art espagnol, aujourd'hui [Musée Rath, Ginebra]. Ginebra: Musée Rath, 1969.

The Art of Organic Forms [Smithsonian Museum of Natural History, Washington]. Washington: Institution Press, 1968. Comisario y texto: Philip C. Ritterbush.

Convergencias entre el pensamiento y la plástica actuales [Instituto Francés, Barcelona]. Barcelona: Instituto Francés, 1965. Comisario y texto: Arnau Puig.

Antagonismes, Musée des Arts Décoratifs, París 1964 París: Musée des Arts Décoratifs. Texto: Herbert Read.

Modern Spanish Painting [Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Gallery, 1962.

The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture [Carnegie Institute, Pittsburgh]. Pittsburgh: Pennsylvania Department of Fine Arts, 1961.

Before Picasso; after Miró [The Solomon R. Guggenheim Museum, New York]. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1960. Texto: James Johnson Sweeney.

New Spanish Painting and Sculpture [Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: MoMA, 1960. Comisario y texto: Frank O'Hara.

Selezione dell' XI Premio Lissone [Galleria L'Attico, Roma]. Roma, Galleria L'Attico: 1960. Texto: Giulio Carlo Argan.

Ten Contemporary Spanish Painters [Tooth & Sons Gallery Ltd, Londres]. Londres: Tooth & Sons Gallery Ltd, 1960.

Influence Lyonnaise dans l'art [Centre Culturel de Vichy, Vichy]. Vichy: Centre Culturel de Vichy, 1957. Texto: Jean-Jacques Lerrant.

Arte Fantástico [Galería Clan, Madrid]. Madrid:

Ediciones Tomás Seral, 1953. Texto: Antonio Saura.
Séptimo Salón de los Once [Galería Biosca, Madrid].
Madrid: Galería Biosca, 1950. Comisario: Eugeni d'Ors.
Un aspecto de la joven pintura [Instituto Francés, Barcelona].
Barcelona: Cobalto 49, 1949. Texto: Joao Cabral de Melo.

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- ALCOVERRO, Tomás, "Sobre los festivales de Ramón de Batlle", *ABC* (Madrid, 4 febrero de 1969), p. 39.
- AREÁN, Carlos Antonio, "La pintura española y su entronque con la del resto del mundo", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 17 de abril de 1963), p. 27.
- AREÁN, Carlos Antonio, "De Gaudí a Cuixart", *La Vanguardia* (Barcelona, 14 de junio de 1963), p. 39.
- AREÁN, Carlos Antonio, "Pop Art y liberación en Modesto Cuixart", *Artes*, n.º 43 (Madrid, noviembre de 1963), pp. 18-19.
- AREÁN, Carlos Antonio, "Cuixart o la magia de los signos", *Guadalimar*, n.º 4 (Madrid, junio de 1975), pp. 26-27.
- ARIAS, Jesús, "Cuixart lleva a Granada su visión del cosmos y la naturaleza", *El País* (Madrid, 4 de abril de 2001), p. 11.
- ARRANZ-BRAVO, Eduard, "Cirici Pellicer y el 'Macarthismo' en la crítica de arte", *Noticiero Universal* (Barcelona, 14 de septiembre de 1966), p. 2.
- AULESTIA, Salvador, "Per a una astropsicoanàlisi de la personalitat pictòrica de tres artistes", *Dau al Set*, n.º 14 (Barcelona, 1950), p. s. n.
- AZCOAGA, Enrique, "Actualidad de Cuixart", *Batik*, n.º 20 (Barcelona, 1975), pp. 32-33.
- BENET-AURELL, Jordi, "Modest Cuixart y su realismo mágico", *Revista de Actualidades, Artes y Letras* (Barcelona, abril de 1955).
- BONET, Juan Manuel, "El Cuixart central", en *Cuixart Antològica* [cat. expo., Palau Robert, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 27-31.
- BONET, Juan Manuel "Cuixart, cincuenta años de misterios", en *Cuixart Antològica* [cat. expo., Centro Cultural de la Villa, Madrid]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995, pp. 18-25.
- BONET, Juan Manuel, "Oro viejo", *ABC* [en línea], p. 87. Disponible en: https://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-11-2007/abc/Opinion/oro-viejo_1641265514732.html [Fecha de acceso: 22 de marzo de 2019]
- BORRÀS, María Lluïsa, "La geometría como ley", *La Vanguardia* (Barcelona, 1 de septiembre de 2000), p.15.
- BORRÀS, María Lluïsa, "Una obra encara desconeguda", en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Girona]. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 61-66.
- BORRÀS, María Lluïsa, "Una particular batalla en favor de la libertad", *La Vanguardia* (Barcelona, 1 de noviembre de 2007), p. 41.
- BROSSA, Joan, "Oracle sobre Modest Cuixart", *Dau al Set*, n.º 51 (Barcelona, 1955).
- BROSSA, Joan, "Oracle sobre Modest Cuixart", *Cimal: Arte Internacional*, n.º 10 (Valencia, 1980), p. 49.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, "Cuixart o la magia de los signos", *Guadalimar*, n.º 4 (Madrid, 1975), pp. 26-27.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, "Cuixart y los poderes de la imaginación", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976), pp. 42-48.
- CABRAL DE MELO, João, "Tàpies, Cuixart, Ponç", *Cobalto 49*, n.º 3 (Barcelona, 1950), pp. 5-8.
- CABRÉ, Tate, "Modest Cuixart en versión poética", *La Vanguardia Revista* (Barcelona, 15 de junio de 2003), pp. 8-9.
- CABRÉ, Tate, "¿Y Cuixart?", *La Vanguardia Revista* (Barcelona, 24 de septiembre de 2008), p. 12.
- CADENA, Josep M., "Cuixart", *El Periódico de Catalunya* (Barcelona, 5 de diciembre de 1987).
- CADENA, Josep M., "El latido del cosmos. Mataró rinde homenaje a Cuixart", *El Periódico* (Barcelona, 22 de septiembre de 2000), p. 26.
- CADENA, Josep M., "Magia plástica como denuncia cívica", *El Periódico* (Barcelona, 9 de septiembre de 2005), p. 16.
- CALLE, Román de la, "Modest Cuixart y/o la ruptura permanente", *Cimal*, n.º 10 (Valencia, 1980), pp. 60-64.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Orgullo y rebeldía de Modest Cuixart", *El País* (Madrid, 1 de noviembre de 2017), p. 58.
- CAMÓN AZNAR, José, "El Salón de los Once de la Academia Breve", *ABC* (Madrid, 10 de marzo de 1950), p. 19.
- CÁNOVAS, Alexia, "Cuixart al casino de Cadaqués", *Sol Ixent* (Cadaqués, diciembre de 2005), pp. 53-54.
- CASALÉ, Ramón, "Cuixart: l'elogi de la pintura", *Papers d'Art*, n.º 88 [Fundació Espais] (Gerona, 2005), pp. 143-146.
- CASTILLO, Alberto del, "El II Salón de Octubre en Galerías Layetanas", *Diari de Barcelona* (Barcelona, octubre de 1949).
- CASTILLO, Alberto del, "A. Tàpies, M. Cuixart, y J. Ponç en el Instituto Francés", *Diari de Barcelona* (Barcelona, 23 de diciembre de 1949), p. 6.
- CASTILLO, Alberto del, "El Salón de Octubre", *Diario de Barcelona* (Barcelona, 20 de octubre de 1951), pp. 12-13.
- CASTILLO, Alberto del, "Modesto Cuixart", *Pauta*, n.º 17 (Barcelona, febrero-mayo de 1960).
- CASTILLO, Alberto del, "Cuixart, en Galería René Metras", *Diario de Barcelona* (Barcelona, 27 de abril de 1963), p. 28.
- CASTILLO, Alberto del, "Modest Cuixart", *Goya*, n.º 55 (Madrid, 1963), pp. 53-54.
- CASTILLO, Alberto del, "Modest Cuixart", *Goya*, n.º 63 (Madrid, noviembre-diciembre de 1964), p. 183.
- CASTILLO, Alberto del, "Modest Cuixart", *Goya*, n.º 71 (Madrid, marzo-abril de 1966), p. 329.
- CASTAÑOS, Enrique, "La necesidad de un orden del mundo", *Sur* (Málaga, 10 de octubre de 2008). Disponible en: <http://www.enriquecastanos.com/cuixart.htm> [Fecha de acceso: 8 de octubre de 2018]
- CASTRO, José, "Cuixart, más allá del surrealismo", *Guadalimar*, n.º 32 (Madrid, 1978), pp. 28-31.
- CELA, Camilo José, "Palabras para Modest Cuixart", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- CHAMORRO, Paloma, "Cuixart", *Revista de Palafrugell*, n.º 167 (Palafrugell, 1975).
- CHOAY, Françoise, "L'École espagnole",

- l'Œil*, 51 (París, marzo de 1959).
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Modesto Cuixart", *ABC* (Madrid, 12 de mayo de 1960), p. 31.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "El pintor Modesto Cuixart", *Correo de las Artes*, n.º 25 (Barcelona, mayo-junio de 1960).
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "Modest Cuixart", *Dau al Set*, n.º 51 (Barcelona, abril de 1955), p. s. n.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "Atención a Modest Cuixart", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, n.º 322 (Barcelona, junio de 1958), p. 32.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "El triunfo de Cuixart", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, n.º 393 (Barcelona, octubre de 1959), pp. 12-13.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, «Le dialogue de l'éphémère avec l'absolu», en *Cuixart* [cat. expo., Galerie Marcel Michaud, Lyon]. Lyon: Galerie Marcel Michaud, 1959.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "Cuixart, encarnació de la dreta", *Serra d'Or*, año VIII, (Barcelona, junio de 1966), pp. 59-61.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Las últimas obras de Modest Cuixart", *Correo de las Artes*, n.º 3 (Barcelona, 1957).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "La pintura de Modesto Cuixart", *Destino*, n.º 1083 (Barcelona, 10 mayo 1958), pp. 38-39.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Transinformalismo en la pintura de Modesto Cuixart", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, n.º 321 (Barcelona, junio de 1958), pp. 4-7.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "El transinformalismo de Cuixart", *Papeles de Son Armadans*, XXVIII (Palma, julio de 1958).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Obras recientes de Modesto Cuixart", *Correo de las Artes*, 12 (Barcelona, julio de 1958).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "La verdad y la máscara del arte nuevo", *Estafeta Literaria* (Madrid, 22 de noviembre de 1958).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Canto a un deslumbrador", *Correo de las Artes*, n.º 15 (Barcelona, marzo 1959).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Le peintre Cuixart", *Art Actuel International*, n.º 7 (Lausana, 1959).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Mundo de Modesto Cuixart", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, n.º 379 (Barcelona, 1959), pp. 10-11.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Evolución de Modesto Cuixart", *Parpalló*, n.º 4 (Valencia, julio-agosto de 1959).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "La pintura de Modesto Cuixart", *Art International*, n.º. 10, (Zurich, 1959-60), pp. 41-44.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Figuraciones informales de Cuixart", *Índice*, n.º 134 (Madrid, marzo 1960), pp. 14-15.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "La obra de Modesto Cuixart", *Cuadernos de Arquitectura*, 41, (Barcelona, 1960), pp. 36-39. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/109524> [Fecha de acceso: 7 de diciembre de 2019]
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Exposición de Cuixart en la Galería Marcelle Dupuis", *Correo de las Artes*, n.º 32 (Barcelona, junio-julio de 1961).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Tres exposiciones en París (Miró, Tàpies, Cuixart)", *Correo de las Artes*, n.º 33 (Barcelona, agosto-septiembre de 1961).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Cuixart en Nuremberg", *Correo de las Artes*, n.º 33 (Barcelona, agosto-septiembre de 1961).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Noticia sobre Modest Cuixart", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 26 de octubre de 1961), p. 4.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Las imágenes de Modesto Cuixart", *Correo de las Artes*, n.º 34 (Barcelona, octubre-noviembre de 1961).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Nuevos aspectos y tendencias en la pintura actual", *Correo de las Artes*, n.º 34 (Barcelona, octubre-noviembre de 1961).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "El pintor Modesto Cuixart", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 148 (Madrid, abril de 1962).
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Cuixart en París", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 5 de julio de 1962), p. 22.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Para un retrato de Cuixart", *Revista Gran Vía*, n.º. 15 (Bilbao, julio de 1962), p. 15.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "La pintura de Cuixart", *Templo* (noviembre de 1962), pp. 10-11.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "En torno a la exposición de Modesto Cuixart", *Revista Europa*, n.º 504 (Barcelona, 15 de mayo de 1963), p. 19.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Modesto Cuixart", *Quadrum*, n.º 16 (Bruselas, 1963), pp. 63-70.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Cuixart", *XXe Siècle*, n.º 23, V (París, mayo de 1964), pp. 72-75.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Modest Cuixart", prólogo a Jean-Jacques Lerrant, *Modest Cuixart*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Cuixart y la pintura-conocimiento", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 5 de noviembre de 1967), p. 54.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "La pintura de Modesto Cuixart", *Goya*, n.º 82 (Madrid, enero-febrero de 1968), pp. 226-231.
- CIRLOT, Juan Eduardo, "Cuixart", *Tropos*, n.º 7-8 (Madrid, mayo-agosto de 1973), pp. 63-68.
- CIRLOT, Lourdes, "El grupo Dau al Set", *Estudios Pro Arte* (Barcelona, 1974).
- CIRLOT, Lourdes, "Reflexions al voltant de l'exposició antològica de Cuixart", *Revista de Catalunya*, n.º 62 (Barcelona, abril de 1992), pp. 101-116.
- COMBALÍA, Victoria, "Tharrats y Cuixart", *El País Semanal*, n.º 391, IX (2.ª época) (Madrid, 7 de octubre de 1984), pp. 15-30.
- CONDE, Manuel, "La nueva pintura abstracta española en el mundo", *Arquitectura*, 9 (Madrid, 1959), pp. 27-30.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "Modesto Cuixart", *La Prensa* (Barcelona, 16 de abril de 1963).
- CORREDOR-MATHEOS, José, "El surrealisme a Catalunya", *Batik*, n.º 18 (Barcelona, 1975), pp. 29-36.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "El dibujo", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976), pp. 54-57.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "El último Cuixart", *Destino* (Barcelona, diciembre-enero de 1977), p. 39.
- CORTÉS, Juan, "Las exposiciones y los artistas", *Destino* (Barcelona, abril de 1955).
- CORTÉS, Juan, "El II Salón de Mayo", *Destino* (Barcelona, mayo de 1958).
- CORTÉS, Juan, "La V Bienal de São Paulo", *La Vanguardia*

- Española* (Barcelona, 2 de octubre de 1959), p. 23.
- CORTÉS, Juan, "Las tristes muñecas de Cuixart", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 16 mayo de 1963), p. 22.
- CORTÉS, Juan, "Convergencias entre el pensamiento y la plástica actuales", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 19 de diciembre de 1965), p. 38.
- CORTÉS, Juan, "Cuixart", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 8 de mayo de 1966), p. 51.
- CORTÉS, Juan, "Los 'Rostros de Arkaim' de Cuixart", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 2 de julio de 1967), p. 41.
- DEROUDILLE, René, "Modest Cuixart à la Galerie Folklore", *Dernière Heure* (Lyon, marzo de 1956).
- DEROUDILLE, René, "Cuixart", *Cimaise*, n.º 6 (París, 1956).
- ESSAIN, J., "Cuixart", *Artes Plásticas*, n.º 19 (Barcelona, 1977).
- FÀBREGA, Jaume, "Cuixart", *Batik*, n.º 60 (Barcelona, 1981), p. 52.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel, "Barroco Cuixart", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- FERRAN, Jaime, "Notas sobre la pintura actual en Cataluña", *Alcalá* (Madrid, noviembre de 1952).
- FIGUEROLA-FERRETTI, Luis, "La poesía plástica de Modest Cuixart", *Goya*, n.º 136 (Madrid, enero-febrero de 1977), p. 255.
- FIGUERUELO, Antonio, "Modesto Cuixart reaparece con el 'plato fuerte' de la temporada pictórica", *Noticiero Universal* (Barcelona, 14 de abril de 1966), p. 30.
- FIGUERUELO, Antonio, "Lope de Vega visto por el pintor Cuixart", *Línea*, n.º 4 (Gerona, 1964).
- FONTBONA, Francesc, "Cuixart, el creador esclatant", *Avui* (Barcelona, 22 de enero de 1992), p. 31.
- FONTOVA, Rosario, "Modest Cuixart inaugura una fundación de arte en Barcelona", *El Periódico* (Barcelona, 4 de diciembre de 2002), p. 71.
- FONTOVA, Rosario, "Modest Cuixart obre espai a Barcelona", *El Periódico* (Barcelona, 12 de enero de 2003), pp. 24-25.
- FRISACH, Montse, "Cuixart obre la seva fundació", *Avui* (Barcelona, 4 de diciembre de 2002), p. 40.
- FRISACH, Montse, "Autèntic Cuixart", *El Punt Avui* (Barcelona, 22 de marzo de 2016), p. 36. Disponible en: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/951859-autentic-cuixart.html> [Fecha de acceso: 4 de octubre de 2019]
- FRUYNS, Marcel, "Depuis cinquante ans, Barcelone est capitale de l'avant-garde", *Beaux Arts* (París, 1961).
- GARCÍA, Federico, "El pintor español Modest Cuixart expone en París", *Blanco y Negro*, VI, 2564 (Madrid, 1964).
- GASCH, Sebastià, "Al margen del Salón de Octubre: arte imitativo y arte de creación", *Destino*, n.º 578 (Barcelona, 4 de septiembre de 1948), pp. 14-15.
- GASCH, Sebastià, "Elogi de la deformació", *Dau al Set*, n.º 9 (Barcelona, julio-agosto-septiembre de 1949).
- GASCH, Sebastià, "3 pintores jóvenes", *Bisonte. Antología de la Escuela de Altamira*, 1 (Santander, 1950), p. 3.
- GASCH, Sebastià, "Non-representational art in Spain", *Magazine of Art*, n.º 43 (Washington, marzo de 1950), pp. 89-91.
- GASCH, Sebastià, "Con Modest Cuixart", *Destino*, n.º 930 (Barcelona, junio de 1955), p. 29.
- GASCH, Sebastià, "Punto y aparte" [conversación con Cuixart], *Destino*, n.º 988 (Barcelona, julio de 1956), pp. 37-38.
- GAYA-NUÑO, Antonio, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set*, n.º 21 (Barcelona, 1950), p. s. n.
- GICH, Joan, "Modesto Cuixart y el teatro", *Noticiero Universal* (Barcelona, 15 de octubre de 1965), p. 11.
- GICH, Joan, "Los cuarenta años de Modest Cuixart", *Tele eXpres* (Barcelona, 15 de abril de 1966), p. 12.
- GICH, Joan, "Modesto Cuixart, encarnación de la derecha y 'peintre de notre temps'", *Tele eXpres* (Barcelona, 28 de julio de 1966), p. 13.
- GIL, Joan, "Modest Cuixart, un hombre con convicciones", *Arte Omega*, II, n.º 7 (Barcelona, 1993), pp. 18-23.
- GIL, Joan, "Modest Cuixart, l'explosió informalista" en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Gerona]. Gerona: Museu D'Art de Girona, 2006, pp. 55-59.
- GIMFERRER, Pere, "Historia y memòria de Dau al Set", *Papeles de Son Armadans*, CVIII (Palma, 1965).
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Del surrealismo al informalismo y la cultura pop", *Diario de Mallorca* [en línea] (Palma, 1 de noviembre de 2017). Disponible en: <https://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/1701/surrealismo-informalismo-cultura-pop/304711.html> [Fecha de acceso: 8 de octubre de 2018].
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "El surrealisme a Catalunya", *Guadalimar*, n.º 8 (Madrid, 1975).
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Antològica de Cuixart", *Guadalimar*, n.º 9 (Madrid, enero de 1976).
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Las muñecas símbolo", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Cuixart, la 'mujer' como espectro", *Batik*, 30 (Barcelona, 1977), p. 13.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Cuixart i la refiguració", en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Gerona]. Gerona: Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 67-74.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Cuixart, trenta anys de pintura", *Avui* (Barcelona, 16 de abril de 1978). Artículo también publicado en: GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Crítica i crítiques. Escrits d'art*. Barcelona: Eumo, 2005.
- GIRÓ, Pilar "Cuixart o la metafísica de l'art", *Bonart*, n.º 72 (Gerona, 2005), p. 11.
- GIRÓ, Pilar "Cosmogonía humana" en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Gerona]. Gerona: Museu D'Art de Girona, 2006, pp. 83-88.
- GODAY, Sebastià, "Modest Cuixart creador indispensable", *Revista de Girona*, n.º 246 (Gerona, enero-febrero, 2008), p. 11.
- GÓMEZ SICRE José, "O arte do mundo no Brasil", *Américas*, II (São Paulo, 1960).
- GÓMEZ SICRE, José, "Meeting in Madrid", *Américas*, IX (Río de Janeiro, 1963).
- GONZÁLEZ ROBLES, Luis, "La V Bienal de artes de São Paulo", *Índice* (Madrid, 1959).
- GOURRIER, Georges-Henry, "Cuixart et le vertige des sortilèges", *L'Independant* (Perpiñán, 14 de enero de 1977).

- GOURRIER, Georges-Henry, "Les interrogations obsessionnelles de Cuixart dans les remous et les démons de l'imaginaire", *L'Indépendant* (Perpiñán, 22 de enero de 1980).
- GOURRIER, Georges-Henry, "Les retrouvailles de Cuixart avec Lyon", *L'Indépendant* (Perpiñán, 19 de abril de 1982).
- GOURRIER, Georges-Henry "Hommage à Modest Cuixart», *Midi Libre* (Saint-Jean-de-Védas, 1992).
- GROHMANN, Will, "Modest Cuixart en Alemania", *Humboldt*, 6 (Hamburgo, 1961).
- GROHMANN, Will, "Cuixart", *Das Kunstwerk*, 7, XV (Baden Baden, 1962), pp. 3-10.
- GUILLAUMES, Mireia, «Modest Cuixart: Un joc d'impuls i raó», en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Girona]. Girona: Museu D'Art de Girona, 2006, pp. 39-44.
- GUILLOT, Gérard, "Cuixart", *Sens Plastique*, n.º 23 (París, enero de 1961).
- GUISASOLA, Félix, "Cuixart en Ámsterdam", *Guadalimar*, n.º 25 (Madrid, 1977), pp. 81-82.
- GUTIÉRREZ, Fernando, "Cuixart", *La Estafeta Literaria*, n.º 266 (Madrid, mayo de 1963).
- GUTIÉRREZ, Fernando, "Cuixart en Dau al Set", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 10 de enero de 1976), p. 41.
- GUTIÉRREZ, Fernando, "Cuixart, Caballero Bonald o el dialogo como biografía", *La Vanguardia* (Barcelona, 20 de abril de 1978), p. 41.
- GUTIÉRREZ, Fernando, "Cuixart o la búsqueda y salvación de lo esencial", *La Vanguardia* (Barcelona, 30 de junio de 1979), p. 30.
- HERAS DE ROA, Paz, "Cuixart antológica 1941-1991", *Arte Omega*, n.º 1 (Barcelona, 1992), pp. 40-42.
- HERNÁEZ, Antonio, "Nuevo actor de la *nouvelle vague*: el pintor Cuixart", *Fotogramas*, XVIII (Barcelona, 5 abril de 1963).
- HERNÁEZ, Antonio, "Jean-André Fieschi, autor de *Cuixart, permanencia de barroco*", *Film Ideal*, n.º 120 (Madrid, 15 de mayo de 1963).
- HIERRO, José, "La pintura española, la nueva ola", *El Alcázar* (Madrid, 9 de junio de 1961).
- HIERRO, José, "La obra gráfica", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- IBARZ, Mercè "Cuixart, el riesgo inagotable", *La Vanguardia Magazine* (Barcelona, 5 de enero de 1992), pp. 23-26.
- IGLESIAS DEL MARQUET, J., "Modest Cuixart, recuento e inicio", *Batik*, 42/43 (Barcelona, 1978), pp. 8-9.
- IGLESIAS DEL MARQUET, J., "Las enseñanzas de Modest Cuixart", *Diario de Barcelona* (Barcelona, 30 de mayo de 1981), p. 21.
- KEMBLE SMITH, Kenneth, "These paintings grow on you", *Buenos Aires Herald* (Buenos Aires, 29 de agosto de 1960).
- KUENZI, André, "La jeune peinture espagnole à Fribourg", *La Gazette de Lausanne* (Lausana, 1959).
- LARAUNZA, Enrique, "Modest Cuixart, el ganador de la Bienal de São Paulo", *El Espectador* (Bogotá, 22 de septiembre de 1959).
- LERRANT, Jean-Jacques, «Un peintre espagnol», *Le Progrès* (Lyon, 1956).
- LERRANT, Jean-Jacques, "Modest Cuixart à la Galerie Folklore", *Prisme des Arts* (París, 1956).
- LERRANT, Jean-Jacques, "Modest Cuixart à la Galerie Folklore", *Le Progrès* (Lyon, 1957).
- LERRANT, Jean-Jacques, "Hommage à Marcel Michaud", *Le Progrès* (Lyon, 1957).
- LERRANT, Jean-Jacques, «Trois peintres rendent hommage à Marcel Michaud, animateur de la vie artistique lyonnaise pendant trente ans», *Arts* (París, noviembre de 1957).
- LERRANT, Jean-Jacques, «Modest Cuixart à la Galerie Folklore», *Le Journal de Lyon* (Lyon, 17 de marzo de 1957).
- LERRANT, Jean-Jacques, "Encres de Modest Cuixart à la Galerie Folklore-Marcel Michaud", *Le Progrès* (Lyon, 1961).
- LERRANT, Jean-Jacques, "Cuixart, Schoendorff, Chéreau exposent la peinture de temps retrouvé", *Le Progrès*, (Lyon, 1968).
- LERRANT, Jean-Jacques, "Cuixart, père du fantastique», en *Cuixart* [cat. Expo., Auditorio Maurice Ravel, Lyon]. Lyon: Auditorio Maurice Ravel, 1982.
- LEVY, Elvira, "Cuixart o la imaginación hecha hombre", *Revista*, n.º 12 (Barcelona, noviembre de 1976).
- LIENCE, Fernando, "Cuixart en la Galería René Metras", *Mundo Deportivo*, n.º 12318 (Barcelona, 1 de mayo de 1963).
- LUNA, Juan José, "Modest Cuixart, unidad en la evolución", *Revistart*, n.º 6 (Barcelona, 1995), p. 30-33.
- MARÍN MEDINA, José, "Las metamorfosis y constantes de un proceso", *Guadalimar*, n.º 6 (Madrid, octubre de 1975), pp. 19-21.
- MARSÀ, Àngel, "Modest Cuixart en Nueva York", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, n.º 518 (julio de 1964), p. 13.
- MARSÀ, Àngel, "Entre el sueño y la clínica", *Correo Catalán* (Barcelona, 1 de mayo de 1966).
- MARSÀ, Àngel, "Modest Cuixart, Galería Dau al Set", *Correo Catalán* (Barcelona, 1975).
- MARSÀ, Àngel, "Modest Cuixart", *Jano*, n.º 21 (Barcelona, febrero de 1976), p. 106.
- MASRIERA, Miguel, "La Espectrografía", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, 15 (Madrid, 1976).
- MATARÓ, Aleix, "Modest Cuixart inaugura la primera sede de su fundación en Barcelona", *ABC* (Madrid, 4 de diciembre de 2002), p. 43.
- MEDINA, Raquel, "La significació de Dau al Set en la trajectòria de Cuixart", en *Cuixart, cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Girona]. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 45-54.
- MEDINA, Raquel, "Cuixart, contradictori i sublim. Deu anys de la seva mort", *Bonart*, n.º 180 (Gerona, 2017), pp. 28-29.
- MICHAUD, Marcel «Prenez garde à la peinture», en *Cuixart* [cat. expo., Galerie Marcel Michaud, Lyon]. Lyon: Galerie Marcel Michaud, 1959.
- MIRALLES, Francesc, "Cuando Modest Cuixart era mágico y maligno", *La Vanguardia* (Barcelona, 1 de diciembre de 1987), p. 45.
- MIRALLES, Francesc, "Medio siglo de creación", *La Vanguardia* (Barcelona, 31 de diciembre de 1991), p. 7.

- MOIX, Anna Maria, "Modest Cuixart", *Tele eXpres* (Barcelona, 14 de octubre de 1972), p. 27.
- MONTANE, Joan Lluís., "La potencialidad expresiva del simbolismo", *Batik*, n.º 113 (Barcelona, 1992), pp. 4-7.
- MONTERO, Eugenia, "Modest Cuixart. El ángel y los demonios", *El Dominical* (Madrid, 29 de noviembre de 1987), pp. 32-36.
- NAROTZKY, Norman, "Conversation with Cuixart", *Ars Magazine*, 5, IV (Nueva York, 1966).
- NAROTZKY, Norman, "Cuixart's muñecas tris (sic)", *Art Illustrated*, 2 (Nueva York-Londres, 1966), pp. 12-13.
- OLIVÉ, Joan, "Pintura libre", *Destino* (Barcelona, 1955).
- OLIVER, Conxita, "En el setantè aniversari de Modest Cuixart", *Avui* (Barcelona, 18 de enero de 1996).
- OLIVER, Conxita, "Cuixart, un retorn als orígens", *Avui* (Barcelona, 17 de diciembre de 1998).
- OLIVER, Conxita, "Modest Cuixart, artista de soca-rel", en *Cuixart Antològica 1958-1999* [cat. expo., Castell de Benedormiens, Castell d'Aro]. Castell d'Aro: Ayuntamiento de Platja d'Aro, 1999. Artículo también publicado en español: "Modest Cuixart un artista de raiz", en *Modest Cuixart* [cat. expo., Museo Camón Aznar, Zaragoza, 2001]. Zaragoza: Ibercaja, 2001, pp. 9-10.
- OLIVER, Conxita, "Cuixart, ara: el retorn als orígens", en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Girona]. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 89-93.
- ORRIOLS, María Dolores, "Cuixart e Hispanoamérica", *Correo de las Artes*, n.º 29 (Barcelona, diciembre de 1960).
- ORY, Carlos Edmundo de, "Carta a Modest Cuixart", *Verbo, Cuadernos literarios*, n.º 26 (Alicante, julio de 1952).
- D'ORS, Eugeni, "Ganar para sustos", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 12 de noviembre de 1948), p. 3.
- D'ORS, Eugeni, "Crítica de arte, II Salón de Octubre", *Maricel*, 30 (Sitges, 1949).
- D'ORS, Eugeni, "Taine y el Salón de Octubre", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 11 de octubre de 1949), p. 3.
- D'ORS, Eugeni, "Despedida de soltero del vanguardismo español", *Mundo Hispánico* (Madrid, 1950).
- D'ORS, Eugeni, "De tiendas", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 15 de enero de 1950), p. 3.
- PARCERISAS, Pilar, "Presentació en societat de l'art dels nostres dies", *Avui* (Barcelona, 1987), pp. 24-25.
- PARCERISAS, Pilar, "Modest Cuixart. Exposició Dau al Set", *Avui* (Barcelona, 10 de enero de 1988), p. 22.
- PEIRO, Joan, "Cuixart, homenaje a Pau Casals", *El Correo Catalán* (Barcelona, 25 de agosto de 1974), p. 20.
- PERUCHO, Joan, "Cuixart o la heráldica de la muerte", *Destino*, n.º 1342 (Barcelona, abril de 1963), p. 56.
- PERUCHO, Joan, "Modest Cuixart en los personajes de Bertolt Brecht", *Destino*, n.º 1426 (Barcelona, diciembre de 1964), p. 63.
- PERUCHO, Joan, "Modest Cuixart y el teatro", *Destino*, n.º 1474 (Barcelona, noviembre de 1965), p. 67.
- PERUCHO, Joan, "Reivindicación de la pintura de Modest Cuixart", *Destino*, n.º 1498 (Barcelona, 23 abril de 1966), p. 51.
- PERUCHO, Joan, "Alejandro Cirici Pellicer y los espantosos lances de folletín", *Destino*, n.º 1510 (Barcelona, julio de 1966), p. 36-37.
- PERUCHO, Joan, "Aguafuertes de Modest Cuixart", *Destino*, n.º 1559 (Barcelona, junio de 1967), p. 31.
- PERUCHO, Joan, "Modest Cuixart", *L'Endemà*, n.º 9 (Rubí, junio de 1967).
- PERUCHO, Joan, "Cuixart, ayer y hoy", *Artes Plásticas*, 12 (Barcelona, 1976), pp. 1-3.
- PERUCHO, Joan, "La evolución de Cuixart", *Guadalimar* (n.º especial dedicado a Cataluña), año III, n.º 27 (Madrid, diciembre, 1977).
- PERUCHO, Joan, "Cuixart", *La Vanguardia* (Barcelona, 13 de septiembre de 2000), p. 21.
- PERUCHO, Joan, "Cuixart y Ponç en Céret", *La Vanguardia* (Barcelona, 27 de mayo de 2002), p. 29.
- PINELLI, Renzo, "Modest Cuixart", *Casa*, 14 (Milán, junio de 1969), pp. 12-13.
- PIÑOL, José, "Cuixart, la libertad como dinámica. La magia barroca tras el retorno del informalismo", *Gaceta del Arte*, 54, año III (Madrid, 1975), pp. 16-18.
- PLANAS, Ricard, «Modest Cuixart: Revisions en l'absolut en el 80 aniversari», *Bonart*, n.º 71 (Gerona, septiembre de 2005), pp. 28-29.
- PLANAS, Ricard, "Cadaqués i el Cuixart màgic", *Bonart* (Gerona, 28 de septiembre de 2005).
- PONSA, Montserrat, "Cuixart, el zapato y sus metáforas", *La Vanguardia* (Barcelona, 28 de agosto de 1984), p. 22.
- PONSA, Montserrat, "Modest Cuixart", *Avui* (Barcelona, 14 de agosto de 1989).
- PONSA, Montserrat, "Cuixart: Voldria que la meva obra quedés com a referent de la vigència de la pintura", *Avui* (Barcelona, 22 de agosto de 2000), p. 34.
- PORCEL, Baltasar, "Modest Cuixart, antiabstracto", *Destino* (Barcelona, 3 de mayo de 1969), pp. 34-35.
- PORCEL, Baltasar, "Cuixart o la libertad de Prometeo", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- PORCEL, Baltasar, "Cuixart, uno y vario", introducción a Caballero Bonald, José Manuel, *Cuixart*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1977, pp. 9-17.
- PORCEL, Baltasar, "Modest Cuixart: un 'collage'", *Destino*, n.º 1996 (Barcelona, enero de 1976), pp. 18-19.
- PORCEL, Baltasar, "Voracidad de arte, voracidad de vida. Bacon, Cuixart, Ponç", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 28 abril, 1978), p. 6.
- PORCEL, Baltasar, "Van Gogh, Cuixart", *La Vanguardia* (Barcelona, 19 de noviembre de 1987), p. 6.
- PORCEL, Baltasar, "Cuixart en la ternura", *La Vanguardia* (Barcelona, 1 de noviembre de 2007), p. 27.
- PRITCHETT, V. S., "Men of Mediterranean World", *Holiday*, I (Nueva York, 1966).
- PROHIAS, Gerard, "Les geometries de Cuixart", *Revista de Palafrugell*, n.º 106 (Palafrugell, agosto de 2002), p. 32.
- PUIG, Arnau, "La encrucijada del arte", *Dau al Set*, n.º 10 (Barcelona, 1949).

- PUIG, Arnau, "La opción Cuixart", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 9 de octubre de 1966), p. 54
- PUIG, Arnau, "Viajar es aprender", *Revista Europa* (Barcelona, 1966), pp. 12-18.
- PUIG, Arnau, "París", *Revista Europa* (Barcelona, 1967).
- PUIG, Arnau, "Cuixart o la ambigüedad representativa", *Batik*, 20 (Barcelona, 1975), pp. 30-31.
- PUIG, Arnau, "Cuixart", *Artes Plásticas*, 6 (Barcelona, 1976).
- PUIG, Arnau, "La etapa Dau al Set en la obra de Modest Cuixart", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976), pp. 26-36.
- PUIG, Arnau, "El informalismo en Cataluña", *Artes Plásticas*, 12 (Barcelona, 1976).
- PUIG, Arnau, "Cuixart, del realismo al manierismo", *Artes Plásticas*, n.º 14 (Barcelona, enero de 1977), pp. 79-81.
- PUIG, Arnau, "Cuixart, un art, una trajectòria", en *Cuixart Antològica* [cat. expo., Palau Robert, Barcelona]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 17-25.
- PUIG, Arnau, "Un trànsit per l'obra de Cuixart des de l'individu (Dau al set) als media d'avui", en *Cuixart a Mollet* [cat. expo., Centre Cultural Can Mulà, Mollet del Vallès]. Mollet del Vallès: Ajuntament de Mollet del Vallès, 1997.
- PUIG, Arnau, "Cuixart, 80 anys", *Bonart*, n.º 72 (Gerona, 2005), p. 7.
- PUIG, Arnau, "Modest Cuixart: una trajectòria", en *Cuixart. Cirurgia humana* [cat. expo., Museu d'Art de Girona, Gerona]. Gerona: Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 75-82.
- PUIG, Arnau, "De l'expressionisme matèric a l'icònic", en *Modest Cuixart. Abans, la matèria* [cat. expo., Galeria Atelier, Barcelona] Barcelona: Galeria Atelier, 2008
- PUIG, Arnau, "Cuixart, el trazo de una trayectoria", *ABC* [en línea] (1 de noviembre de 2017), p. 86. Disponible en: https://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-11-2007/abc/Cultura/cuixart-el-trazo-de-una-trayectoria_1641265494239.html [Fecha de acceso: 8 de octubre de 2018].
- PUJADES, Pius, "Modest Cuixart en el vigente camino del surrealismo", *Tele eXpres* (Barcelona, 1971), p. 12.
- QUESADA, Luis, "Modest Cuixart: Primer Premio de Pintura en la Bienal de São Paulo", *ABC Blanco y negro* (Madrid, 26 de septiembre de 1959), p. 96-97.
- RENDÉ, Joan, "Cuixart, filòsof de l'art i de la vida", *Art i lletres: suplement cultural*, n.º 21 (Barcelona, 21 de junio de 1981), pp. I y VIII.
- RESTANY, Pierre, «Un Art du dedans: la peinture de Cuixart», *Cimaise*, n.º 58 (París, marzo-abril de 1962), pp. 71-77.
- REVEL, Jean-François, «Un Entretien avec Cuixart. La peinture espagnole d'aujourd'hui», *France Observateur*, n.º 584 (París, 13 de julio de 1961), pp. 18-19.
- RODA, Federico, "El triciclo y Fando y Lys de Arrabal", *Destino* (Barcelona, 25 de junio de 1966), p. 110.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "El grupo Taüll", *Revista* (Barcelona, 1955).
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "La incógnita del arte actual", *Suma y Sigue*, n.º 4 (Valencia, 1963).
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "Ante una nueva pintura", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 23 de mayo de 1963), p. 25.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "La personalidad y la obra de Modest Cuixart", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976), pp. 22-25.
- ROIG PALLARÉS, Aleix, "Hieronymus Bosch en l'obra de Modest Cuixart", *Materia*, 10-11 (Barcelona, 2016), pp. 297-308. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/viewFile/16208/20069> [Fecha de consulta: 23 de abril de 2016]
- ROMERO, Luis, "El zapato de Cuixart, taxidermia mágica", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 18 de mayo de 1963), p. 11.
- ROZIER, Jacqueline, «Cuixart le catalan», *Le Journal* (Lyon, 8 de mayo de 1982).
- SALABERT, Pere, "Memòria de la pintura, sobre uns quadres de Cuixart", *D'Art*, 6-7 (Barcelona, 1981), pp. 247-253.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, "Cuixart y sus "suplicios", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 29 de junio de 1961), p. 4.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Corriere di Spagna. Tre nomi nuovi", *Arte e Letteratura*, n.º 3 (Florença, mayo-septiembre de 1950), p. 3.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "La jaula del expositor", *Mundo Hispánico* (Madrid, 1951).
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Presencias 1945-1962", *Noticiero Universal* (Barcelona, 12 de diciembre de 1962).
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Con Modesto Cuixart", *Noticiero Universal* (Barcelona, 10 de octubre de 1962), p.15.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Cuixart a simple vista", *Noticiero Universal*, (Barcelona, 1 de mayo de 1963), p. 12.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Dietario artístico: Cuixart", *Noticiero Universal* (Barcelona, 27 de abril de 1966), p. 10.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Arte y política", *Noticiero Universal* (Barcelona, 14 de septiembre de 1966), p. 2.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Rostros de Arkaim de Modesto Cuixart", *Noticiero Universal* (Barcelona, 5 de julio de 1967), p. 8.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Las 'mafias' en el arte", *Noticiero Universal* (Barcelona, 21 de mayo de 1969), p. 6.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Modesto Cuixart", *Noticiero Universal* (Barcelona, 20 de enero de 1976), p. 27.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Figuras, figuraciones, cosas", *Noticiero Universal* (Barcelona, 1 de junio de 1979), p. 8.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Modest Cuixart i la Taumatúrgia", en *Cuixart, Sala* [cat. expo., Fundació Caixa de Pensions, Barcelona]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985.
- SAURA, Antonio, "El Séptimo Salón de los Once", *La Hora* (Madrid, marzo de 1950).
- SAURA, Antonio, "Arte Fantástico", en *Arte Fantástico* [cat. expo., Galería Clan, Madrid]. Madrid: Galería Clan, 1953.
- SEMPRONIO (Andreu Avel·lí Artís i Tomàs), "Modesto Cuixart: el arte figurativo", *Ondas* (Barcelona, 1963).
- SEMPRONIO (Andreu Avel·lí Artís i Tomàs), "El festival de Riudellots", *Tele eXpres* (Barcelona, 23 de septiembre de 1968), p. 2.

- SERPAN, Laroslaw, "D'ailleurs et de nule part", en Lebel, Robert (ed.), *Premier Bilan de L'art actuel, 1937-1953*. París: Le Soleil Noir, 1953.
- SERRANO, María Dolores, "Cuixart. El pintor de la tangente", *La Gaceta Ilustrada*, (Barcelona, 29 de junio de 1963).
- SÖDERBERG, Lasse, "Peinture et verité", *Cahiers du museé de Poche* (París, 1966).
- SPIEGEL, Olga, "Cuixart ya tiene su museo", *La Vanguardia* (Barcelona, 4 de diciembre de 2002), p. 38.
- SUÁREZ, Gonzalo, "El Pintor Cuixart y Aragón", *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 9 de noviembre de 1965).
- TAPIA, Juan Luis, "El cosmos de Cuixart", *Ideal* (Granada, 4 de abril de 2001), p. 43.
- TÀPIES, Antoni, "Los ismos y el oportunismo", *Revista Mayo* (Barcelona, 1956).
- TEIXIDOR, Joan, "La Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar", *Destino* (Barcelona, octubre de 1950).
- TEIXIDOR, Joan, "Panorama de arte y letras", *Destino* (Barcelona, noviembre de 1950).
- TEIXIDOR, Joan, "El pintor Cuixart", *Destino* (Barcelona, abril de 1955).
- TEIXIDOR, Joan, "Siete pintores bajo el signo de Taüll", *Destino* (Barcelona, mayo de 1955).
- TEIXIDOR, Joan, "La etapa informalista en Barcelona", *Noticiero Universal* (Barcelona, 26 de octubre de 1965), p. 30.
- THARRATS, Joan-Josep, "Guía elemental de la pintura moderna, 1900-1950", *Dau al Set* (Barcelona, 1948).
- THARRATS, Joan-Josep, "El arte otro empieza en Gaudí", *Revista* (Barcelona, 1956).
- THARRATS, Joan-Josep, "Cuixart", *Plástica* (Bogotá, julio de 1957).
- THARRATS, Joan-Josep, "Modest Cuixart: artista de hoy", *Revista* (Barcelona, 1958).
- THARRATS, Joan-Josep, "Modest Cuixart o la independència del sentiment pictòric", en *Cuixart. Quaranta anys de pintura 1950-1990* [cat. expo., Museu de l'Empordà, Figueras]. Figueras: Museu de l'Empordà, 1990.
- THIERY, Jean, "Un événement pictural en juillet et août dans le Château médiéval de Castellnou: l'hommage à Casals de Modest Cuixart", *Midi Libre* (Saint-Jean-de-Védas, 1974).
- TRABAZO, Luis, "Cuixart, Gran Premio de Pintura en la Bienal de São Paulo", Índice de Artes y Letras, n.º 130-131 (Madrid, octubre-noviembre de 1959), p. 15.
- TRAPIELLO, Andrés, "Conversación con Cuixart", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- TRENAS, Julio, "Cuixart y su 'homenaje a Casals' (donde la pintura se hace música)", *La Vanguardia* (Barcelona, 23 mayo 1975), p. 12.
- UBERQUOI, Marie Claire, "Cinquanta anys de creació pictòrica de Modest Cuixart", *Diario de Barcelona* (Barcelona, 2 de enero de 1992), p. 32.
- UMBRAL, Francisco, "Las mujeres de Modesto", en *Cuixart. 30 años de pintura* [n.º especial de la revista *Guadalimar*], año II, n.º 15 (Madrid, 10 de julio de 1976).
- UMBRAL, Francisco, "Cuixart y la consciencia de la vida", *Guadalimar*, n.º 22 (Madrid, 1977), pp. 78-79.
- UMBRAL, Francisco, "Modesto Cuixart", *El Mundo* (Madrid, 17 de junio de 2006).
- VALBUENA, Francisco, "El pop-art en España", *Arriba* (Madrid, 15 de septiembre de 1964).
- VALLÉS ROVIRA, Josep, "Aproximación a Cuixart", *Canigó*, 152, (Figueras, 1966).
- VALLÉS ROVIRA, Josep, "Modest Cuixart", *Tele eXpres* (Barcelona, 2 de enero de 1976), p. 19.
- VIDAL, JAUME "Cuixart abre una sede de su fundación en Barcelona", *El País Cataluña* (Barcelona, 4 de diciembre de 2002), p. 1.
- VIEIRA, Geraldo, "Cuixart", *Habitat*, 54, VI (Río de Janeiro, 1959).
- WESTERDAHL, Eduardo, "Cuixart", *Bisonte* (Las Palmas, 1950).
- WESTERDAHL, Eduardo, "Eduardo Westerdahl, crónica de unes gestiones", *El Día* (Santa Cruz, 26 de octubre de 1969).
- WESTERDAHL, Eduardo, "Viaje con escala a través de la obra de Cuixart", *Batik*, n.º 34 (Barcelona, mayo de 1977), pp. 38-51.
- WESTERDAHL, Eduardo, "En torno a Modest Cuixart", *Cimal* (Valencia, 1980), pp. 52-59.
- ZÚÑIGA, Ángel, "Nueva York, un pintor catalán, centro de interés de la crítica", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 30 de agosto de 1964), p. 10.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

La Fundación Juan March ha publicado casi 200 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Las publicaciones cuya edición en papel se ha agotado están disponibles en soporte digital y con acceso libre en el portal

“Todos nuestros catálogos de arte desde 1973”

en www.march.es/arte/catalogos

1966

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1.ª ed.)

1973

🏛️ ARTE '73. Exposición antológica de artistas españoles. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2.ª ed. corr. y aum.)

1975

🏛️ OSKAR KOKOSCHKA. Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria. Textos de Heinz Spielmann

🏛️ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

🏛️ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

🏛️ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

🏛️ ALBERTO GIACOMETTI. Colección de la Fundación Maeght. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

🏛️ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

🏛️ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

🏛️ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. Colección A. Folch y E. Serra. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

🏛️ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo

Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

🏛️ MARC CHAGALL. 18 pinturas y 40 grabados. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)

🏛️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

🏛️ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

🏛️ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

🏛️ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

🏛️ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Ed. del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

🏛️ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

🏛️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

🏛️ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

🏛️ WILLEM DE KOONING. Obras recientes. Textos de Diane Waldman

🏛️ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

🏛️ GEORGES BRAQUE. Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

🏛️ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

🏛️ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1.ª ed.)

1980

🏛️ JULIO GONZÁLEZ. Esculturas y dibujos. Texto de Germain Viatte

🏛️ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

🏛️ HENRI MATISSE. Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros. Textos de Henri Matisse

🏛️ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

🏛️ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

🏛️ PAUL KLEE. Óleos, acuarelas, dibujos y grabados. Textos de Paul Klee

🏛️ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano) de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

🏛️ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

🏛️ FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

🏛️ PIET MONDRIAN. Óleos, acuarelas y dibujos. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

🏛️ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

🏛️ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

🏛️ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

🏛️ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

🏛️ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

🏛️ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

🏛️ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

🏛️ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón

Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Ed. del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

☞ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

☞ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

☞ HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Ives Bonnefoy. Ed. en francés

1984

☞ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

☞ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

☞ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 

☞ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano) de John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

☞ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

☞ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

☞ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. Museo y Colección Ludwig. Textos de Evelyn Weiss

☞ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano) del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

☞ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

☞ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

☞ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. EL ARTE REFERIDO A LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA FEDERAL DE ALEMANIA. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano) del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

☞ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. Colección Amos Cahan. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. DE MARÉES A PICASSO. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

1987

☞ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

☞ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

☞ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

☞ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. Colección Lenz Schönberg. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1.º ed.)

1989

☞ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

☞ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

☞ ODILON REDON. Colección Ian Woodner. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

☞ CUBISMO EN PRAGA. Obras de la Galería Nacional. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

☞ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

☞ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL

CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

☞ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

☞ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

☞ MONET EN GIVERNY. Colección del Museo Marmottan de París. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2.º ed.)

1992

☞ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

☞ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

☞ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

☞ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

☞ MALEVICH. Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

☞ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

☞ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

☞ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

☞ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

☞ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. PERÍODO EDO: 1615-1868. Colección del Museo Fuji,

Tokio. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 📖

1995

🖼️ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

🖼️ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

🖼️ MOTHERWELL. Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler. Textos de Robert Motherwell 📖

1996

🖼️ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Ed. de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🖼️ TOULOUSE-LAUTREC. De Albi y de otras colecciones. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🖼️ MILLARES. Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971. Textos de Manuel Millares 📖 📖

🖼️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1.ª ed.)

🖼️ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró entre 1996 y 2003 por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

🖼️ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🖼️ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🖼️ FRANK STELLA. Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella 📖 📖

🖼️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo 📖 📖

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1.ª ed.)

1998

🖼️ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🖼️ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🖼️ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🖼️ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🖼️ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. Colección Ernst Schwitters. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🖼️ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehlemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

🖼️ MIQUEL BARCELÓ. CERÀMIQUES: 1995-1998. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) 📖

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. Obra gráfica completa. Textos de Rafael Pérez-Madero. Ed. del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 📖 📖

2000

🖼️ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🖼️ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. Obra sobre papel. Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Texto de Lisa M. Messinger

🖼️ SCHMIDT-ROTTLUFF. Colección Brücke-Museum Berlin. Texto de Magdalena M. Moeller

🖼️ NOLDE. VISIONES. Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll. Texto de Manfred Reuther 📖 📖

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avía 📖

🖼️ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez 📖 📖

2001

🖼️ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal. Textos de Sabine Fehlemann

🖼️ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

🖼️ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. Obra sobre papel. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri

Matisse

🖼️ RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko 📖 📖

2002

🖼️ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

🖼️ TURNER Y EL MAR. Acuarelas de la Tate. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🖼️ MOMPÓ. Obra sobre papel. Textos de Dolores Durán Úcar 📖

🖼️ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales 📖

🖼️ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura 📖 📖

2003

🖼️ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. Obra sobre papel de la Colección Kornfeld. Texto de Werner Spies

🖼️ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🖼️ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo 📖 📖

🖼️ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose 📖

🖼️ ESTEBAN VICENTE. Collages. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning 📖

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avía y Lucio Muñoz 📖

🖼️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2.ª ed. rev. y aum.)

2004

🖼️ MAESTROS DE LA INVENCION. De la colección E. de Rothschild del Museo del Louvre. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🖼️ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe

🖼️ POPOVA. Texto de Anna María Guasch 📖 📖

🖼️ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR.

Texto de Guillermo Solana

LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

KANDINSKY. Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán)

2005

CONTEMPORANEA. Kunstmuseum Wolfsburg. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusí, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Texto de Sabine Fehlemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán)

EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ROSTROS Y MÁSCARAS. Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2.ª ed.)

2006

OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN CREADORA. GUSTAV KLIMT, EL FRISO DE BEETHOVEN Y LA LUCHA POR LA

LIBERTAD DEL ARTE. Textos de Stephan Kojka, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. En coed. con Prestel Verlag, Múnich. Eds. en castellano, inglés y alemán.

Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. EL NACIMIENTO DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11.ª ed., 1.ª ed. 1979) [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que desde 1979 itineró por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, inglés y francés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsímil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. DEL ROMANTICISMO NÓRDICO AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomás Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/antiores/Catalogo Minimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán

2008

MAXImin. TENDENCIAS DE MÁXIMA MINIMIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. ARTE CONCEPTUAL EN MOSCÚ: 1960-1990. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. En coed. con Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, y Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2.ª ed. rev. y ampl., 1.ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

☞ CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

☞ MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán

2010

☞ WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. Revista del gran vórtice inglés (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

☞ PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1.ª ed. 1996)

☞ UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

2011

☞ AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira

Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

☞ WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano P

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

☞ Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

☞ GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

☞ VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) P C

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés P C

☞ LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950). Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

☞ LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

☞ DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

☞ EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

☞ PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. LA FANTASÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

☞ GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

☞ JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

☞ JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés P C

☞ KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés P C

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés

2015

MAX BILL: OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS COMO ORIGINALES (1938-1994). Textos de Max Bill y Jakob Bill P C

EL GUSTO MODERNO. ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935. Textos de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Aurouet. Eds. en castellano e inglés

MAX BILL. Textos de Karin Gimmi, Manuel Fontán del Junco, Jakob Bill, Guillermo Zuaznabar, Neus Moyano, Fernando Marzá, María Amalia García y Max Bill. Eds. en castellano e inglés

2016

LO NUNCA VISTO. DE LA PINTURA INFORMALISTA AL FOTOLIBRO DE POSTGUERRA [1945-1965]. Textos de Manuel Fontán del Junco, Juan José Lahuerta, María Dolores Jiménez-Blanco, Horacio Fernández, Zdenek Primus, Julio Crespo MacLennan, Carlos Navarro e Inés Vallejo

☞ CUENCA. SKETCHBOOK OF A SPANISH HILL TOWN. CUADERNO DE DIBUJOS DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA EN LA COLINA. Texto e ilustraciones de Fernando Zóbel y prefacio de Philip Hofer. Ed. bilingüe (inglés

[facsimil]/castellano). Traducción de Yolanda Morató Agrafojo

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA [Catálogo-guía]. Textos de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano e inglés (3.ª ed. corr. y aum.)

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí, Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán (2.ª ed. corr. y aum.)

📖 ESCUCHAR CON LOS OJOS. ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016. Textos de Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire, Javier Maderuelo, Carmen Pardo, José Manuel Berenguer, Miguel Álvarez-Fernández, Henar Rivière, Antoni Pizà, Francisco Felipe, Miguel Molina, Albert Alcoz, Javier Ariza, María Andueza y José Manuel Costa

DESDE EL CENTRO DE EUROPA. FOTOGRAFÍA CHECA, 1912-1974. Colección Dietmar Siebert. Textos de Zdenek Primus 📖 📖

2017

ESTEBAN LISA. EL GABINETE ABSTRACTO. Textos de Esteban Lisa, Edward J. Sullivan, Rafael Argullol y Julio Sánchez Gil. Eds. en castellano e inglés 📖 📖

📖 LYONEL FEININGER (1871-1956). Textos de Manuel Fontán del Junco, Martin Faass, Ulrich Luckhardt, Wolfgang Büche, Heinz Widauer, Peter Selz, Maurizio Scudiero, Achim Moeller, Danilo Curti-Feininger y Sebastian Ehler

Publicación complementaria:

T. Lux Feininger (texto) y Andreas Feininger (fotografías), LA CIUDAD EN LOS CONFINES DEL MUNDO (1965). Ed. semifacsimil en castellano

📖 WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA: EL MOVIMIENTO ARTS AND CRAFTS EN GRAN BRETAÑA. Textos de Manuel Fontán del Junco, María Zozaya Álvarez, Pat Kirkham, Clive Wilmer, Karen Livingstone, Jan Marsh,

Joanna Banham, Jennifer Harris, Mariàngels Fondevila y Francesc Quilez Corella. En coed. con el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Eds. en castellano y catalán

Publicación abreviada: WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA (Los breves de la March). Textos de Pat Kirkham, Clive Wilmer y Joanna Banham. Eds. en castellano y catalán

2018

HANS HINTERREITER (1902-1989). Textos de Hans Hinterreiter, Max Bill, Jakob Bill, Karl Gerstner, Rudolf Koella y Timo Niemeyer 📖 📖

📖 EL PRINCIPIO ASIA. CHINA, JAPÓN E INDIA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA (1957-2017). Textos de Manuel Fontán del Junco, Inés Vallejo, Jacquelynn Baas, Pilar Cabañas, María Jesús Ferro, Matilde Arias, David Almazán y Elena Barlés

Publicación abreviada: EL PRINCIPIO ASIA (Los breves de la March). Antología de textos

📖 JUAN BATLLE PLANAS. EL GABINETE SURREALISTA. Textos de Pedro Azara, Elizabeth Azcona, Giselda Batlle, Silvia Batlle, Juan Batlle Planas, Manuel Fontán del Junco, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Luisa Mercedes Levinson, Enrique Molina, Manuel Mujica Láinez, Aldo Pellegrini, Alejandra Pizarnik, Celina Quintas y Rolando Schere 📖 📖

📖 LINA BO BARDI: TUPÍ OR NOT TUPÍ. BRASIL, 1946-1992. Textos de Lina Bo Bardi, Mara Sánchez Llorens, Bárbara Silva, Renato Anelli, Marcelo Ferraz, Luis António Jorge, Giancarlo Latorraca, Roberta Saraiva, Silvana Rubino, Giacomo "Piraz" Pirazzoli, Antonio Maura, Maria Alice Milliet, Tomás Toledo, Emilio Tuñón, Pedro Felizes, Eugénia Gorini Esmeraldo, Marcelo Suzuki, Victor Nosek, Estrella de Diego, Edward J. Sullivan y Eduardo Subirats

📖 MAX ERNST: HISTORIA NATURAL, 1926. Textos de Jean Arp, Max Ernst y Georges Sebbag 📖 📖

2019

📖 EL JUEGO DEL ARTE. PEDAGOGÍAS, ARTE Y DISEÑO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Juan Bordes, Norman Brosterman y Juliet Kinchin

ARQUITECTURAS DE LA ESCUCHA. Tres fonografías de Xabier Erkizia, Juanjo Palacios y Francisco López grabadas con motivo de la exposición ESCUCHAR CON LOS OJOS. ARTE SONORO EN ESPAÑA, 1961-2016. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

JOSÉ GUERRERO. PELEGRINAJE (1966-1969). Textos de Francisco Baena, Beatriz Cordero, Manuel Fontán del Junco e Inés Vallejo. En coed. con Centro José Guerrero, Granada Ed. bilingüe (castellano/inglés) 📖 📖

📖 GENEALOGÍAS DEL ARTE, O LA HISTORIA COMO ARTE VISUAL. Textos de Manuel Fontán del Junco, Astrit Schmidt-Burkhardt, Manuel Lima, Uwe Fleckner y Eugenio Carmona. En coed. con el Museo Picasso Málaga. Eds. en castellano e inglés

2020

CUIXART: LOS AÑOS CRUCIALES (1955-1966). Textos de Raquel Medina de Vargas, Arnau Puig y Lourdes Cirlet 📖 📖

LOS IRASCIBLES: PINTORES CONTRA EL MUSEO (NUEVA YORK, 1950). Textos de Inés Vallejo, Manuel Fontán del Junco, Sanford Hirsch, Bradford R. Collins, Beatriz Cordero, Marin R. Sullivan, Charles H. Duncan, María Toledo, Frauke V. Josenhans, Daniel Belasco y Horacio Fernández. Eds. en castellano e inglés

CUENCA. SKETCHBOOK OF A SPANISH HILL TOWN. CUADERNO DE DIBUJOS DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA EN LA COLINA. Texto e ilustraciones de Fernando Zóbel y prefacio de Philip Hofer. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano) (2.ª ed.). Traducción de Yolanda Morató Agrafojo

Este catálogo se publica con
motivo de la exposición

CUIXART

LOS AÑOS CRUCIALES
(1955-1966)

Museu Fundació Juan March, Palma
Del 5 de febrero de 2020 al 6 de febrero de 2021

Museo de Arte Abstracto Español,
Fundación Juan March, Cuenca
Del 25 de febrero al 30 de mayo de 2021

EXPOSICIÓN

Concepto y organización

Raquel Medina de Vargas, comisaria
Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y
Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Catalina Ballester y Assumpta Capellà,
Museu Fundació Juan March, Palma
Marta Ramírez, Fundación Juan March, Madrid

Museu Fundació Juan March, Palma

Coordinación

Catalina Ballester
Assumpta Capellà

Montaje

Museu Fundació Juan March, Palma

Vinilos

J'suis desolé

Conservación

Enric Juncosa

Museo de Arte Abstracto Español,
Fundación Juan March, Cuenca

Coordinación

Celina Quintas
David Plaza

Montaje

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Vinilos

Desenfoque

Conservación

Lourdes Rico

Seguros

March JLT

Transporte

Tti - Técnica de Transportes
Internacionales, s.a.u. / Grupo Bovis

La comisaria desea hacer constar su agradecimiento a todas aquellas personas que le han prestado su colaboración en algún momento. Entre ellas: Marc Cuixart, Enric Carranco, Lourdes Cirlet, Daniel Giralt-Miracle, Francesc Mestre, Julià Guillamón, Margaret Metras, Tate Cabré, Mónica Pagès y los prestadores. En especial, a Mariona Goday y Joan Cuixart, y a todo el personal de la Fundación Juan March involucrado en el proyecto por su inestimable apoyo.

CATÁLOGO

Edita

© Fundación Juan March, Madrid 2021

Textos

© Fundación Juan March: Presentación

© Raquel Medina de Vargas: *Cuixart: los años cruciales (1955-1966). Antecedentes y derivaciones*

© Arnau Puig: *Cuixart: de la abstracción a la revulsión*

© Lourdes Cirlot: *Cuixart a través de la mirada de Juan Eduardo Cirlot*

Diseño de catálogo

Alfredo Casasola y Guillermo Nagore

Coordinación editorial

Catalina Ballester, Assumpta Capellà y Celina Quintas

Producción editorial

Jordi Sanguino

Edición y revisión de textos

Carmen García Blanco

Catalina Ballester, Assumpta Capellà y Celina Quintas

Fotomecánica e Impresión

Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid

Encuadernación

Sucesores de Felipe Méndez García S.L, Madrid

Tipografía

ITC Avant Garde

GT Super Display

GT Super Text

Papel

Creator Vol 135 gr y Lenza Green 100 gr

Edición Fundación Juan March

ISBN: 978-84-7075-663-4 *Cuixart: los años cruciales (1955-1966)*

Depósito Legal: M-2254-2020

Créditos fotográficos

© Agencia EFE: p. 197

© Albert Riera: cats. 69, 55,27

© David Bonet: cats. 7, 14, 21, 29, 33, 35, 37, 46, 48, 50, 51, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62 y 65

© Enric Tormo: figs. 1-2 (pp. 13-14), cats. 71-72 [Reproducción: Xisco Bonnín], p. 194

© Fernando Ramajo: cats. 16, 79, 82, 84, 91, 93-94, 96, 101, 105, 108, 113, 115, 117, 121, 125

© Ferran Giménez: cat. 9

© FotoGasull: cats. 5, 57, 63-64

© Javier Martín: cats. 36, 54, 67, 104

© Joan-Ramon Bonet y David Bonet: cat. 19

© Jordi Balanyà: cat. 17

© Josep Capella: cats. 3, 10-11, 20, 22, 25, 30, 43, 47, 68

© Leopoldo Pomés: cat. 74

[Reproducción: Xisco Bonnín], pp. 192, 196

© Natalia Garcés: cats. 38-39

© Nicolás Muller: figs. 3-4 (p. 15)

© Paola de Grenet: cats. 12, 42

© Ramón Ferrer: pp. 10-11

© Romano Polo: cat. 77, pp. 78-79

[Reproducción: Xisco Bonnín]

© Santiago Torralba: cat. 13

© Tate Cabré: p. 56, fig 43 (pp. 60-61), p. 204

© Xisco Bonnín: cats. 71-78, 80-81, 83, 85-90, 92, 95, 97-99, 102-103, 106-107, 109-112, 114, 116, 118-120, 122-124, 126

De las reproducciones autorizadas

© VEGAP, Madrid, 2021

Las imágenes que acompañan los textos han sido cedidas por Raquel Medina de Vargas o bien proceden del Banco de imágenes del VEGAP, excepto fig. 8 (Biblioteca Nacional de España) y fig. 25 (cortesía de Cheffins Fine Art).

Las reproducciones de las obras en exposición han sido cedidas por los prestadores de las obras (particulares o instituciones) o por la propia comisaria, excepto las que proceden del banco de imágenes de VEGAP (cats. 1, 2, 4, 6, 8, 15, 18, 23-24, 26, 28, 31-32, 34, 40-41, 44-45, 49, 52, 66 y 70).

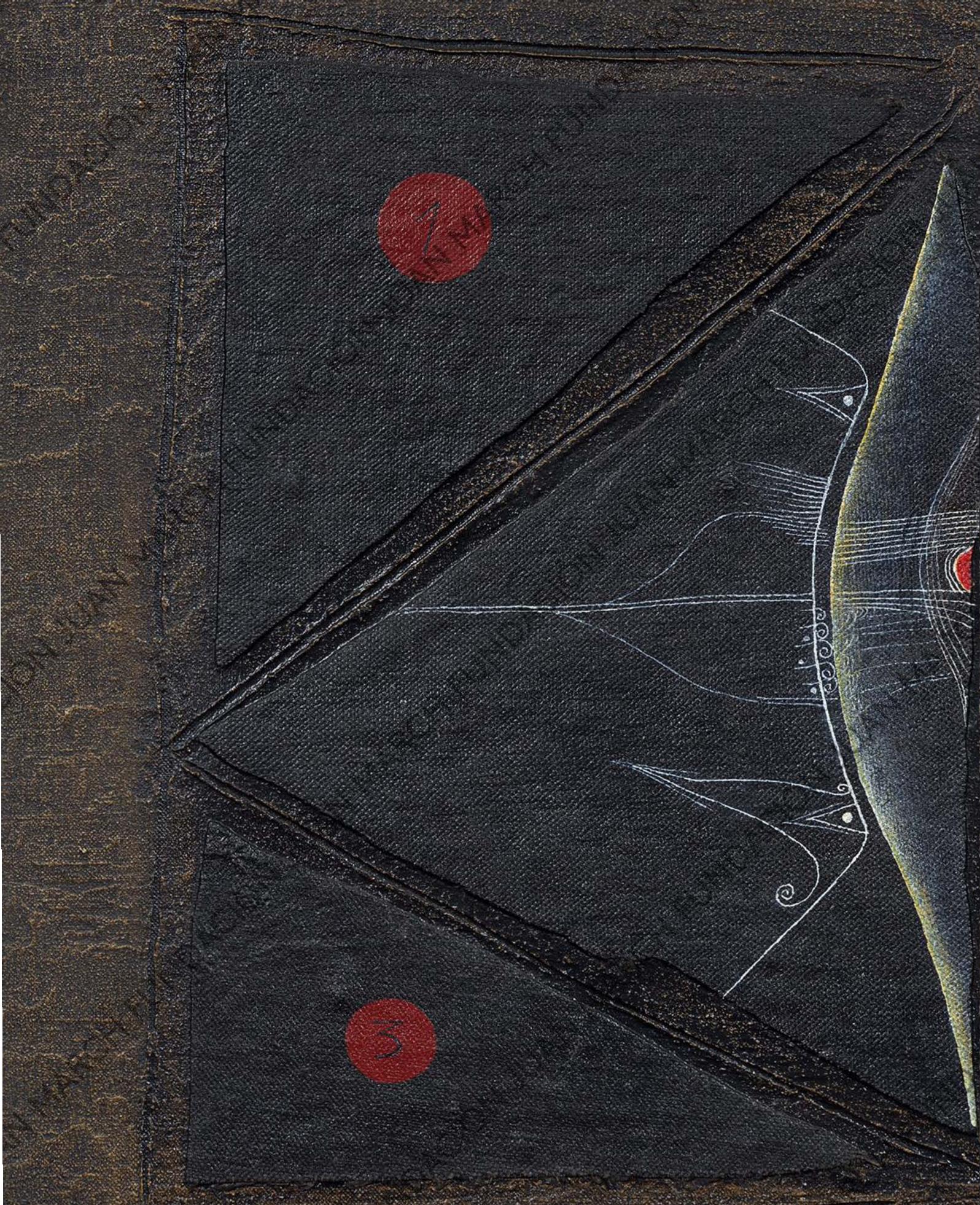
Guardas de apertura: Modest Cuixart, *Blau o el pa daurat dels pobres* [Azul o el pan dorado de los pobres], 1962 [cat. 42]

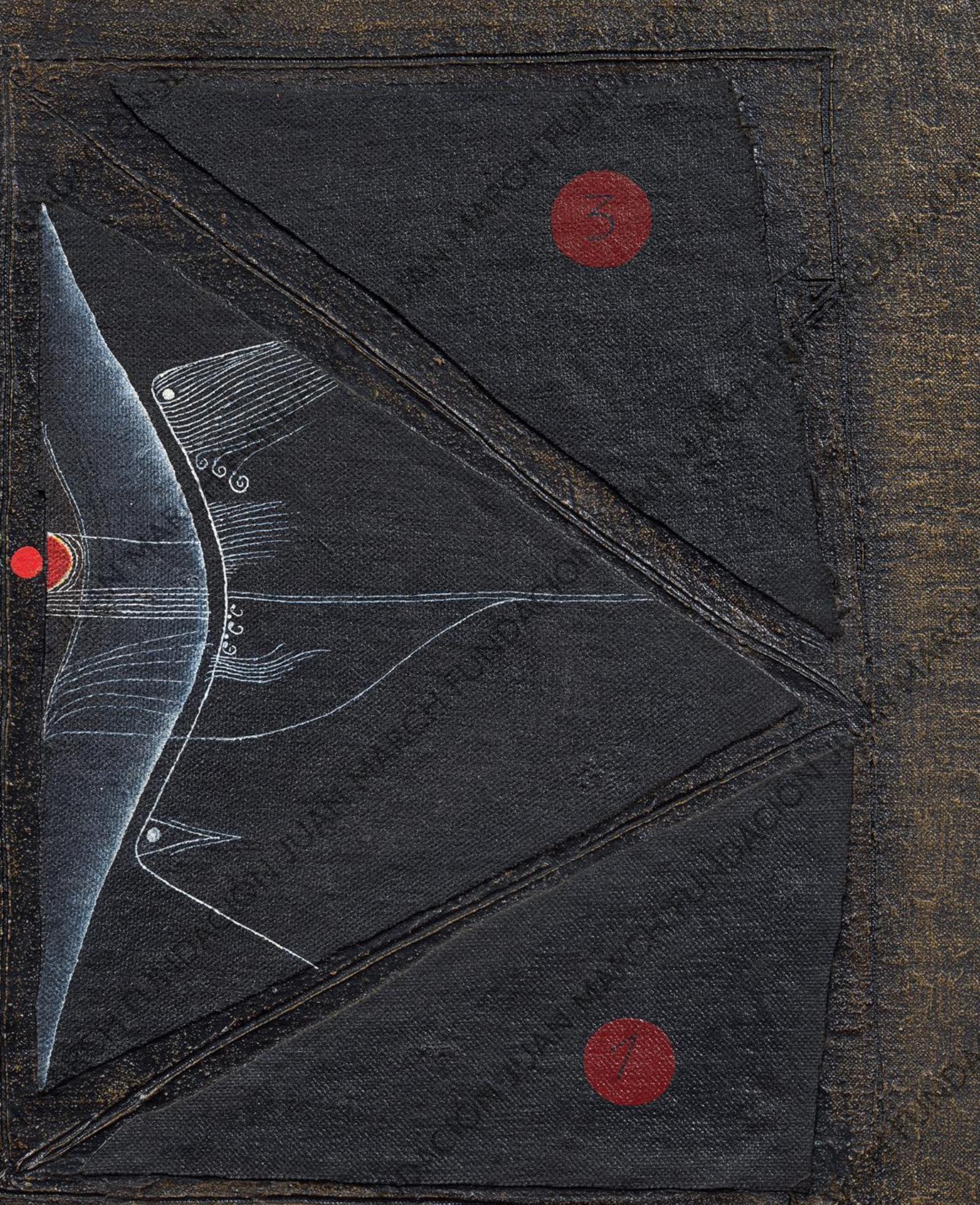
Guardas de cierre: Modest Cuixart, *Scorpy, Scorpium*, 1965 [cat. 63]

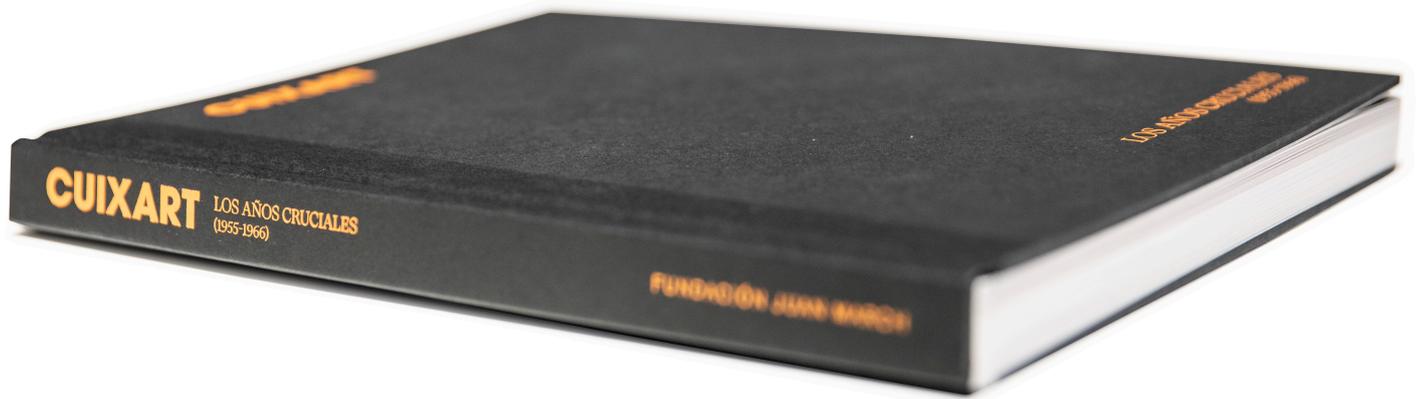
No siempre ha sido posible localizar o identificar a los titulares o representantes legales de los derechos de las reproducciones de este catálogo. En caso de error u omisión, rogamos contacten con la Fundación Juan March a través del correo electrónico: derechos_arte@march.es

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.







CUIXART LOS AÑOS CRUCIALES
(1955-1966)

FUNDACIÓN JUAN MARICH

LOS AÑOS CRUCIALES
1955-1966