



5 Grandes de España

5 Grandes de España

Picasso

Gris

González

Dalí

Miró

 Centro Cultural Consolidado



Fundación Banco Consolidado

Junta Directiva

Presidente

José Alvarez Stelling

Vice-Presidente

Miguel Hausmann

Primer Vocal

Rafael Rodríguez Guerrero

Segundo Vocal

James Teale

Tercer Vocal

Edmundo Díquez

Secretaria

Haydée Cisneros de Salas

Audidores

Carlos García

Felipe Suárez

Coordinadora

María Eugenia Cruz Bajares

Asesores

Edmundo Díquez

Alberto Grau

Sofía Imber

 **Centro Cultural Consolidado**

Director
Rita Salvestrini

Asesoría de Programación

Bolivia Bottome
Nena Coronil
Alberto Grau
John Lange
María Cristina Lozada
Luis Pérez Oramas
Daniel Salas
José María Salvador

Artes Plásticas

Elida Salazar
Guadalupe Burelli

Música

Pili González
Marilú Khalifé

Espacio Joven

Marianne Ruggiero
Belkys Perdomo
Verónica Da Costa
Nieves Rojas

Estudios de Arte

Nelly Barbieri
Patricia Velazco
Graciela Mascareña

Audiovisuales

Teresa Casique

Unidades Operativas

Diseño

John Lange
Pedro Mancilla
Pedro Quintero
Guillermo Salas

Fotografía

Charlie Riera

Archivo Documental

Amalia Caputo
Isabel Roo

Montaje

Víctor Díaz
Jairo Acevedo
Douglas Martínez
Ángel Silva
Luis González

Recursos Humanos

Flor Quintero
Lizbeth Henríquez

Contabilidad y Finanzas

Francisco Reyes
Melvis Velandria
Lilian Villarroel
Nancy Alaña
Aura Hernández

Administración

Beatriz Sicard
Wanda Beatriz Zuna J.
Javier Martínez Perdomo
Alfredo José Viera

Iluminación y Tramoya

José Vicente Martínez
Adolfo Álvarez Benítez
Gerardo Tirso Machado
David Reyes

Sonido

Francisco Camargo
José Luis Taverna

Mantenimiento

Gonzalo Casanova
Ramona Rosario Polanco
Fullmaster

Seguridad

Inversedes

Información y Tienda

Elena Ridolfi
Diahann Benítez
Massiel Hernández

Contenido

Curadores de la exposición/Cedentes de obras. pág. 6

Agradecimientos. pág. 7

Presentación. *José Álvarez Stelling*. pág. 9

Prólogo. *Rita Salvestrini*. pág. 11

Génesis de una exposición. *José María Salvador*. pág. 13

Los cinco de España. *Luis Pérez Oramas*. pág. 17

Pablo Picasso. *José María Salvador*. pág. 31

Juan Gris. *José María Salvador*. pág. 61

Julio González. *José María Salvador*. pág. 79

Salvador Dalí. *José María Salvador*. pág. 103

Joan Miró. *José María Salvador*. pág. 133

Biografías/Bibliografía sumaria. *José María Salvador*. pág. 152

Catálogo de obras. pág. 171



•

Juan Gris



Juan Gris Al mismo tiempo que aprende a pintar en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid (1902-04) y en el taller de José Moreno Carbonero (1904), Juan Gris comienza a realizar, desde que tenía quince años de edad (1902), ilustraciones para algunas revistas madrileñas. En 1906 ilustra también el libro *Alma América*, de José Santos Chocano. Su estilo se halla entonces imbuido por la línea decorativa del Art-Nouveau.

Sus primeros años en París, donde se instala en 1906, son de trabajo silencioso en estrecho contacto con el grupo de artistas e intelectuales constituido en torno a Picasso, entre quienes destacan Pablo Gargallo, Manolo Hugué, Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon. No tarda en unirse así al movimiento de renovación artística nucleado en torno a Picasso.

En 1910 realiza en dibujo y a la acuarela numerosos bodegones y algunos personajes en un estilo todavía convencionalmente realista, con acusada volumetría modulada por el claroscuro. Por el contrario, muchos de sus dibujos, acuarelas y óleos de 1911 manifiestan ya una rápida evolución hacia un lenguaje plástico de clara matriz cubista, aunque de sesgo muy personal: a él llega a través de la progresiva simplificación de los objetos, la cortante angulación de las líneas, el afacetamiento de los volúmenes, la desarticulación y reensamble recíproco de las distintas formas entre sí y de las formas con el fondo.

Fundamental en la maduración del estilo de Gris es el año 1912. Integrada por numerosas naturalezas muertas, algunos paisajes, retratos y personajes, su producción de ese año se adscribe ya por entero al cubismo analítico. Construye entonces sus composiciones mediante una estructura compositiva de acusada geometrización, con una paleta basada casi siempre en una monocromía de grises plomizos y ocre salmónados. En esos cuadros, por lo demás, Gris comienza a disociar el dibujo y el color, renunciando a cubrir con el mismo tono la forma entera de un objeto, al tiempo que, a ejemplo de Picasso y Braque, pinta en sus obras falsos mármoles, maderas y papeles pintados.

Buscando, sin embargo, un camino propio, Gris modifica a su talante el cubismo analítico, simplificando y clarificando notoriamente la composición. Sus obras de ese momento presentan todavía ciertas indecisiones e incluso enfoques más bien antagónicos. Así, muchas veces prefiere construir sus cuadros sobre una retícula de vectores

diagonales (rasgo, por lo demás, ya presente en algunas naturalezas muertas de 1911), en un curioso ajedrezado —a modo de vestido de arlequín— en el que alternan rítmicamente planos claros y oscuros, delicadamente modulados en sutiles degradaciones tonales: semejante concepto estilístico-formal presentan obras como *Frasco, botella y cuchillo*, *Retrato de Picasso*, *Paisaje de París* y *El banjo*, todas de 1912.

En muchas obras de esa misma fecha utiliza, en cambio, una ortogonal urdimbre de verticales y horizontales, como se ve en *El hombre en el café*, *La botella de burdeos* y *El hombre del sombrero de copa*. Para colmo, con cierta frecuencia a lo largo de 1912 complementa Gris esas áridas facetas y esas almidonadas rectas (verticales, horizontales u oblicuas) con una serie de gráciles curvilineas, que hacen mucho más rico y complejo el sistema compositivo: así se observa, por ejemplo, en *Retrato de Mme. Germaine Raynal*, en *El lavabo* y en *Reloj y botella de jerez*, todas de 1912.

A partir de 1914 acentúa aún más lo que él mismo llama "la arquitectura plana y coloreada" de sus cuadros, que se constituyen en espacios cerrados colmados de objetos apiñados con firmeza entre sí en un sistema de chatas playas cromáticas carentes de profundidad. Comienza entonces a utilizar en sus obras el papel pegado o collage, siguiendo el procedimiento que Picasso y Braque habían inventado un par de años antes. De igual modo Gris comienza a matizar a veces con toques puntillistas algunos sectores de ciertas obras de 1914. En 1915 realiza sus primeros cuadros con el tema de la ventana abierta (que serán luego abundantes en su obra posterior), en el que combina el espacio exterior y el interior de manera muy original.

Durante el cuatrienio 1916-1919 realiza una producción más rigurosa, severa y calma, con una estructura cada vez más cerrada y estática, construida a base de retazos coloreados cada vez más planos, de líneas más rígidas y ángulos más duros: son composiciones más despojadas de elementos, más simples de paleta y de entonaciones más opacas, con abundancia de negros. El año 1917 es uno de los más maduros y espléndidos de su producción. Dos años después aborda con frecuencia el tema de los arlequines y pierrots, mientras disminuye un tanto las naturalezas muertas.

En 1920 se notan ciertos cambios importantes en su estilo y su técnica, con los que Gris adopta un nuevo y último lenguaje formal, esencialmente alejado del cubismo ortodoxo. Sus formas, que ya a partir de 1919 habían comen-

zados a hacerse más grácilmente incurvados en sinuosidades y arabescos (en especial en sus pierrots, arlequines y otros personajes), se tornan, a partir sobre todo de 1921, cada vez más redondeadas y blandas; perdiendo casi toda la precedente rigidez y sequedad de líneas y ángulos, su composición se transforma desde entonces en una melodiosa secuencia de ritmos casi siempre curvilíneos. Al mismo tiempo, su paleta se aclara notablemente, mientras que, buscando lograr más densidad y riqueza en sus cuadros, el artista tiende a aplicar los pigmentos en veladuras superpuestas. Esta última modalidad expresiva de Gris constituye un estilo lírico, blandamente sensual y lleno de colorido, que se sitúa con franqueza al margen del cubismo.



8. Naturalis-morta, 1918



La nube
1921
Óleo sobre tela
65 x 100 cm

Botella y copa
1914
Óleo y lápiz sobre
cartón
38 x 27 cm



8. Naturaleza muerta, 1916

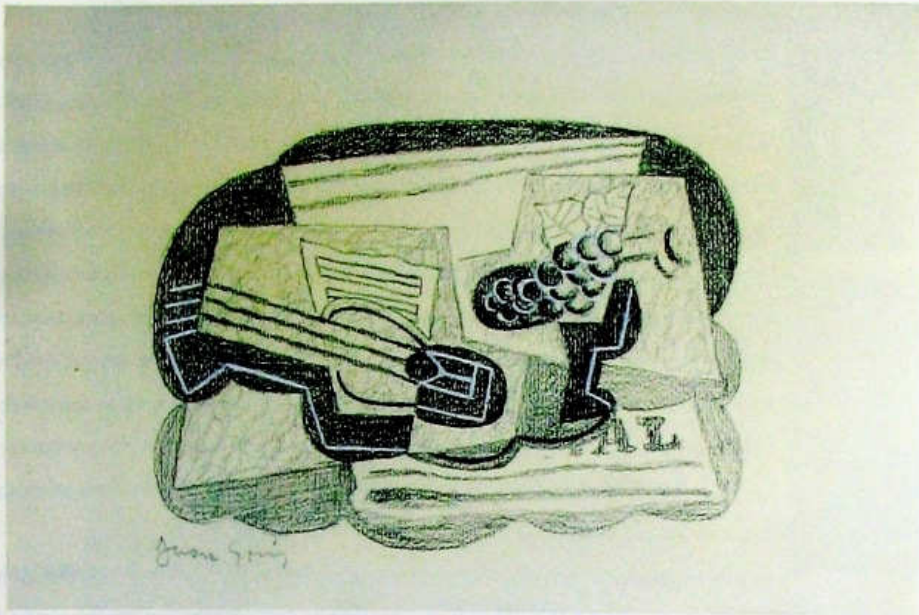
Aunque ya habían aparecido por separado o en agrupaciones aleatorias en algunas obras iniciales de Gris, cinco de los objetos que conforman el dibujo que estamos analizando —la mesa, el mantel, la pipa, la copa y el periódico (*Le Journal*, metonimizado con las letras RNAL)—constituyen un sistema iconográfico casi invariable en muchas de sus naturalezas muertas a partir de 1914. A esos cinco ingredientes temáticos se añaden en el presente dibujo un libro y unas molduras de marco o pared, que son otros dos motivos recurrentes en sus obras de los diversos periodos.

El pintor distorsiona aquí subjetivamente los objetos, reinterpretándolos desde un ángulo poético alejado por entero de la banal imitación del modelo exterior. Al proceder así, Gris busca cumplir dos propósitos: desea, ante todo, que sus objetos re-presentados no pierdan en ningún momento su carácter de signos icónicos, y resulten, por ende, identificables como referencias inequívocas a la realidad objetiva; pero al mismo tiempo quiere transformar dichos objetos en puros morfemas plásticos, es decir, en simples ritmos lineales, en formas mutuamente encajables con variable flexibilidad, en meras proporciones de masas, luces-sombras y colores (el color se adivina aquí más allá de la chata grisura del dibujo).

Las imágenes pictóricas de Gris son así entes que, aunque relacionados en último análisis con la realidad natural, surgen en primera instancia del laboratorio de su razón matemática y de su fantasía lírica. Ya lo expresó sin ambages el propio artista: "El mundo del que saco los elementos de la realidad no es visual, sino imaginativo."¹ Por lo demás, en este dibujo Gris ha situado dichos elementos según perspectivas antagónicas: la mesa, el mantel, el libro, la pipa y el periódico están percibidos en picada, desde una perspectiva caballera que rebate violentamente los planos sobre el espectador; la copa y las molduras del marco, en cambio, aparecen captados frontalmente, a la altura del ojo de un observador erguido.

En el dibujo que analizamos el pintor madrieno introduce cierta sobredosis de ritmos curvilineos, lo cual refuerza el relativo ablandamiento de la estructura compositiva que comenzaba a perfilarse en su obra ya desde 1913, después de aquella primera ríspida y filosa geometrización —basada en retículas diagonales o en ortogonales andamiajes de verticales y horizontales— que había caracterizado a su producción del bienio 1911-12.

1- Juan Gris, "Notas sobre mi pintura". Escrito publicado en *Der Querschnitt*, nº 1-2, Frankfurt-am-Main, 1923. Citado en Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Vida y pintura*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971, p. 327.



9. Naturaleza muerta con guitarra, ca. 1923-24

9. Naturaleza muerta con guitarra, ca. 1923-24

Junto a la mesa, el mantel, la copa y el periódico (*Le Journal*, insinuado tras la sílaba AL), habituales protagonistas de las naturalezas muertas de Gris, en este gouache el pintor añade como elementos icónicos una guitarra, una partitura musical y un racimo de uvas, que constituyen también motivos recurrentes en su obra a partir de 1913.

A pesar de sus pequeñas dimensiones, este gouache es un ejemplo de esa ajustada construcción geométrico-cromática a que Gris reduce cada una de sus obras, eso que él mismo gusta llamar "la arquitectura plana y coloreada", y que desarrolla con creciente precisión y finura a partir de 1914.

Convencido de que "la única técnica pictórica posible es una especie de arquitectura plana y coloreada",¹ desde 1914 nuestro artista suele diagramar sus composiciones según una estructura al propio tiempo matemática y plástica, al yuxtaponer en estrechos espacios cerrados un grupo de objetos sintéticos, reducidos a geometrizadas parcelas de colores.

Y es que Gris genera sus obras mediante un método deductivo según el cual va educiendo una configuración concreta a partir del ensamble de escuetos elementos abstractos. Para conformar sus obras, en efecto, Gris parte de una bien sopesada estructura gráfico-cromática, basada en precisas relaciones de formas y colores abstractos,² a los que puede investir *a posteriori* con una apariencia subjetivamente "concreta", identificable referencialmente. "La matemática pictórica —explica al respecto el pintor— me conduce a la física representativa. La calidad o la dimensión de una forma o de un color me sugiere la denominación o el adjetivo de un objeto. Por esto yo no conozco jamás por adelantado el aspecto de un objeto representado. Si particularizo las relaciones pictóricas hasta la representación de objetos es para evitar que el espectador de un cuadro lo haga por sí mismo y que este conjunto de formas coloreadas le sugiera una realidad no prevista por mí."³

Sin embargo, como bien se aprecia en el gouache que estamos analizando, Gris busca dar un carácter de cálido humanismo y una significación poética a ese proceso de abstracción matemática, introduciendo para ello en el producto geométrico resultante la necesaria dosis de deformación subjetiva y de re-creación fabulada. Así lo subraya el propio artista: "Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo. Cézanne hace un cilindro de una botella; yo parto del cilindro para crear un individuo de un

1- Juan Gris, "Posibilidades de la pintura". Conferencia dictada en La Sorbona en 1924. Citado por D.-H. Kahnweiler, *op. cit.*, p. 331.

2- Así lo expresa el propio artista: "La arquitectura coloreada y plana es la técnica de la pintura, y no la construcción. Las relaciones entre los colores y las formas son las que las contienen." (*Ibidem*, p. 332).

3- Juan Gris, "Notas sobre mi pintura", *op. cit.* Citado por D.-H. Kahnweiler, *op. cit.*, p. 328.



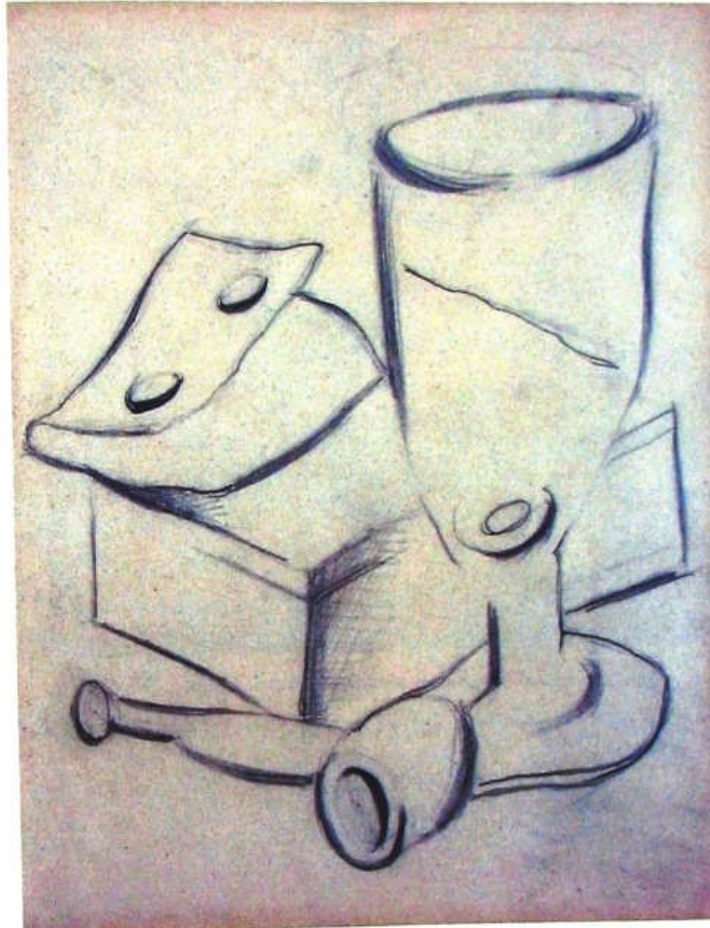
Frasco, botella y cuchillo, 1912
 Oleo sobre tela
 54,5 x 46 cm.
 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo



Guitarra sobre la mesa, 1915
 Oleo sobre tela
 73 x 92 cm.
 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

tipo especial, de un cilindro yo hago una botella, una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella, por eso compongo con abstracciones (colores) y decido cuándo estos colores se hacen objetos. Por ejemplo, compongo con blanco y negro y decido cuándo este blanco se hace un papel y este negro una sombra. Quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y el negro para convertirlo en sombra. Esta pintura es, a la otra lo que la poesía es a la prosa.**

4- Juan Gris, "Respuesta a una encuesta de L'Esprit Nouveau", L'Esprit Nouveau, Paris, nº 5, 1921. Citado por D. H. Kahnweiler, op. cit., p. 327.



13 La trague a tabac, 1919-1920



10. Tazón, vaso y cuchara, 1924

10. Tazón, vaso y cuchara, 1924

Los motivos temáticos de este pequeño óleo del Museo de Bellas Artes de Caracas —taza, cuchara, copa, mesa, mantel— son los ya proverbiales en muchos de los bodegones realizados por Gris a lo largo de toda su trayectoria artística. Sólo que en esta obra el pintor los interpreta al margen de la visión cubista, con un tipo de figuración lírica cimentada por entero en los ritmos curvos y en cerradas siluetas que signan sin equívoco posible los objetos representados.

Este óleo del museo caraqueño ejemplifica a cabalidad el estilo postcubista (a decir verdad, profundamente anticubista) de que hace gala Gris desde 1920. Se hacen patentes aquí las gráciles sinuosidades de la línea, que caracolea en suaves arabescos, las robustas formas redondas, los romos volúmenes, así como la paleta enriquecida de color y luz, buscando alegrar con rozagantes gamas cálidas y luminosas la habitual severidad de sus atmósferas de grises, negros y tierras.

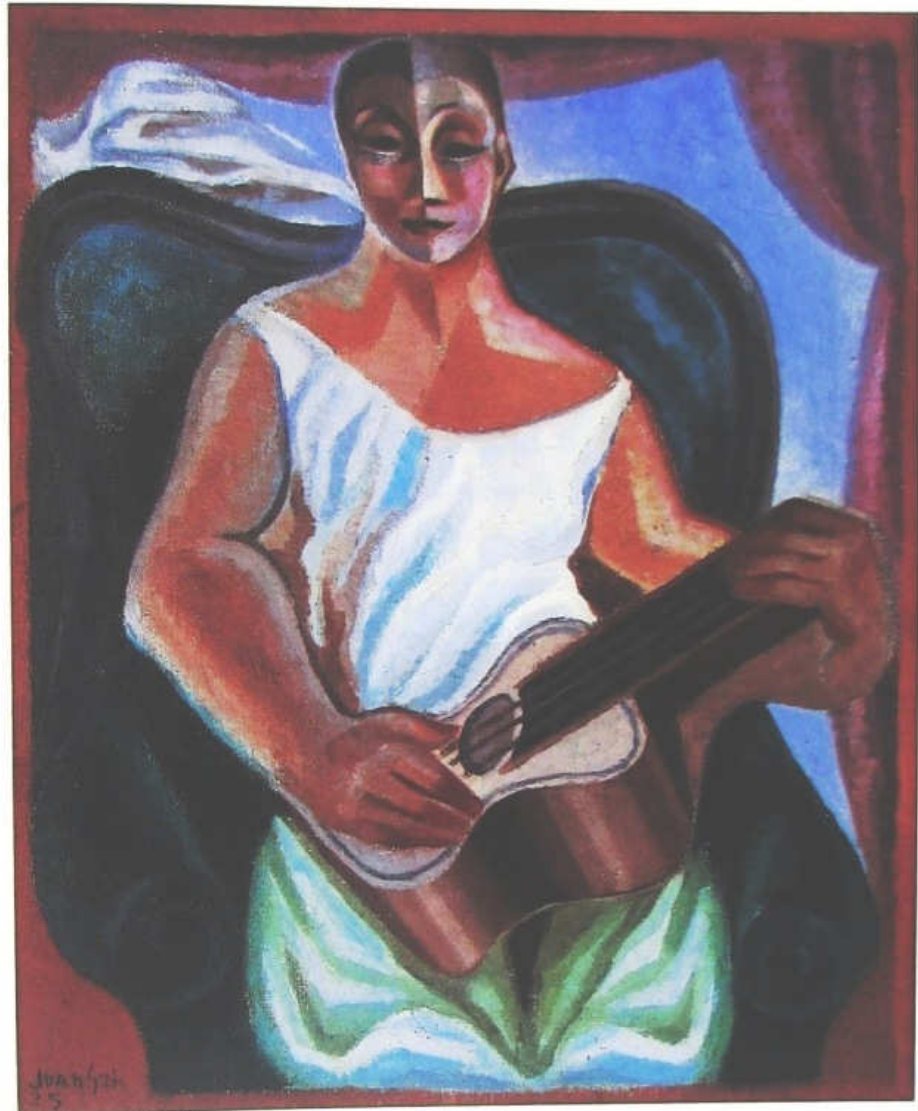
En este óleo tardío que estamos analizando el pintor ha reducido los objetos a meras siluetas coloreadas¹ que, aunque se expresan como estilizados signos icónicos, capaces de designar a cada objeto de modo unívoco, funcionan al propio tiempo como morfemas visuales susceptibles de constituir, por líneas, formas y colores, un organismo plástico integrador. No otra cosa significa el axioma de nuestro artista: "Toda forma en un cuadro debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro. En otros términos: es preciso que responda a una estética, que tenga un valor absoluto en el sistema de las relaciones arquitectónicas, y un valor relativo en la arquitectura particular del cuadro."²



Tazón, libro y cuchara, 1923
Óleo sobre tela

1- No en vano apunta el artista: "Para un pintor [un objeto] será simplemente un conjunto de formas planas coloreadas. Insisto sobre las formas planas, pues considerar estas formas en un mundo espacial sería más bien cosa de un escultor." ("Posibilidades de la pintura", *op. cit.* Citado por D.-H. Kahnweiler, *op. cit.*, p. 330).

2- *Ibidem*, pp. 332-333.



11. Mujer con guitarra, 1925

11. Mujer con guitarra (*La Guitaniste ou Femme à la guitare*), 1925



Mujer con guitarra
1925
Óleo sobre tela
92 x 60 cm

Igualmente representativo del estilo postcubista de Gris es *Mujer con guitarra*, del Museo de Bellas Artes de Caracas. La concepción radicalmente anticubista de este lienzo se expresa en el respeto substancial a ciertas pautas de la estética "realista" con que ha sido transcrito: composición convencional en base a una pose académica, "exactitud" de proporciones, indicación de los rasgos anatómicos y fisonómicos, acercamiento al color local, representación del volumen por modelado claroscuro.

Los seres aquí representados (mujer, guitarra, sillón) lucen intelectualmente "irreales", en virtud de la bárbara síntesis y las expresivas distorsiones a que los somete el pintor. Con tan monumentales abreviaturas icónicas, sin embargo, Gris regresa a posiciones tradicionales, a cierto "clasicismo" redivivo—o, por mejor decir, a cierto arcaísmo—, al que regresaban también por aquel entonces otros artistas, como Matisse, Derain o Herbin, quienes proclamaban, casi con tímido pudor, un rápido "retour à l'ordre" después de los audaces "excesos" del cubismo. Ejemplo elocuente de ese retorno a la figuración convencional lo constituye también esa modalidad estilística, tan impropia llamada neoclásica, que Picasso desarrolla hacia 1922 a partir de una morfología de robustos personajes "realistas", de redondos miembros y ampulosas vestimentas.

Al adoptar una modalidad tan conservadora de representación de la realidad, el para aquel entonces ya enfermo y desencantado Gris tal vez sentía la necesidad de expresar de nuevo un universo más tangible y verificable, de seres más macizos, de volúmenes más sólidos y profundidades abarcables, de definiciones más rotundas y consistentes que lo que había sido su previa interpretación del mundo. No por nada el pintor llegó a manifestar en algún momento: "¡Cuánto me gustaría tener la facilidad de la coquetería de lo inconcluso! Pero, por desgracia, se debe hacer pintura tal como es. Tengo un espíritu demasiado preciso para manchar un azul o torcer una recta."¹

1- Juan Gris, citado en Juan Antonio Gaya Nuño, *Juan Gris*, Polígrafa, Barcelona, 1974, p. 185.



12. Tazón, copa y pipa, 1926.

12. Tazón, copa y pipa, 1926

Este pequeño lienzo es un nuevo ejemplo perfecto de la cosmovisión substancialmente marginada del cubismo que caracteriza a Gris después de 1920. Se aprecian aquí claramente las reblandecidas formas redondeadas, los delicados arabescos y el colorido luminoso y sensual que se despliegan cada vez más en la opus postrero de este pintor madrileño.

No sin gran esfuerzo pueden reconocerse los ingredientes temáticos que componen este óleo (tazón, copa, pipa y mesa), tradicionales figurantes en las obras de Gris. El pintor ha captado aquí la "realidad" según cierta poética disolución morfológica, transcribiendo los objetos bajo la especie de aplanados campos de color, caprichosas siluetas, espontáneos ritmos curvilíneos e inefables signos gráficos, ya casi del todo abstractos.

Esta obra es, por lo demás, un modelo cabal del método deductivo utilizado por Gris: los entes en ella "representados" no son condicionantes puntos de partida, sino productos flexiblemente reajustables de un abstracto proceso de re-creación imaginaria del mundo, en función de criterios meramente plástico-estéticos cuya validez poética priva sobre la pedestre "verdad" de lo real objetivo. Ya lo estableció con perspicacia el propio maestro castellano: "Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo."¹

1- Juan Gris, "Respuesta a una encuesta de *L'Esprit Nouveau*", op. cit. Citado por D.-H. Kahnweiler, op. cit., p. 326.

Biografías

Bibliografía sumaria

Biografía de Juan Gris Juan Gris (nombre artístico de quien en realidad se llama José Victoriano González Pérez) nace el 23 de marzo de 1887 en Madrid, decimotercer hijo del rico comerciante castellano Gregorio González y de la andaluza Isabel Pérez. Durante sus estudios de enseñanza primaria, en los que demuestra mediocre desempeño, se deja llevar por la pasión del arte, llenando sus cuadernos con múltiples dibujos. En 1902 comienza a estudiar en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid, que abandona dos años más tarde para estudiar pintura con José Moreno Carbonero. Después de haber realizado desde 1902 (a los quince años de edad) ilustraciones para las revistas madrileñas *Blanco y Negro* y *Madrid Cómico*, ilustra en 1906 *Alma América*, de José Santos Chocano. Ese mismo año se instala en París, donde consigue un taller en el famoso Bateau-Lavoir. Se relaciona allí con los escritores Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon y con los otros artistas e intelectuales que constituyen la famosa "banda de Picasso", su compatriota, amigo y vecino en el Bateau-Lavoir. Tras adoptar el pseudónimo de Juan Gris, se gana entonces el pan haciendo ilustraciones para *L'Assiette au Beurre*, *Le Charivari*, *Le Cri de Paris*, *Le Rire*, *Le Témoin* y otras revistas satíricas parisinas. En 1907 se relaciona con el crítico Maurice Raynal (futuro defensor del cubismo), y un año más tarde se hace amigo del célebre Daniel-Henry Kahnweiler, quien será después su marchante y uno de sus primeros biógrafos. En 1909 su entonces compañera (de apellido Belin) le da un hijo, Jorge González, quien, abandonado por la madre, se educará con la familia del pintor en España. Dos años más tarde vende algunos cuadros al marchante Clovis Sagot. En 1912, luego de participar en el Salon des Indépendants y en La Section d'Or, firma un contrato de exclusividad con Kahnweiler, que le compra toda su producción. El año siguiente conoce a Josette, quien, conver-

tida en su compañera definitiva, viene a vivir con él en su taller del Bateau-Lavoir. Ese mismo año permanece varios meses en Céret, donde se encuentra con el escultor español Manolo Hugué. En el verano de 1914 se instala con su mujer en Collioure, allí se relaciona con Henri Matisse y Albert Marquet. Un año después ilustra *Poèmes en Prose*, de Pierre Reverdy. Mientras tanto vende varias telas al marchante Léonce Rosenberg, que ya le había adquirido obras desde el año anterior. Durante los meses de septiembre-noviembre de 1916 reside en Beaulieu, cerca de Loches. Por esas fechas, luego de entablar estrecha amistad con el escultor cubista Jacques Lipchitz, ejecuta la escultura en yeso pintado *L'Arlequin*. Después de que Kahnweiler se ve obligado a refugiarse en Suiza, perseguido como ciudadano alemán, en 1916 firma un contrato por tres años con Léonce Rosenberg. Un par de años después permanece ocho meses en Beaulieu; ilustra por entonces *Beauté de Paris*, de Paul Dermée. En 1919 expone 50 pinturas en la Galerie de l'Effort Moderne (Léonce Rosenberg), en tanto que ilustra con tres dibujos coloreados *La guitare endormie*, de Pierre Reverdy. Vende varias obras al marchante alemán Alfred Flechtheim. En 1920, año en que firma un nuevo contrato con Kahnweiler, expone en La Section d'Or y en el Salon des Indépendants. Tras permanecer algún tiempo en el Hospital Tenon, enfermo de pleuresía, pasa cuatro meses de convalecencia con Josette en Beaulieu. En 1921, fecha de una nueva exposición individual en la Galerie de l'Effort Moderne, se traslada a Montecarlo, invitado por Serge Diaghilev para realizar un proyecto de decoración para el ballet *Cuadro flamenco*. Ante el fracaso de dicho proyecto (realizado más tarde por Picasso), regresa a París después de detenerse durante algún tiempo en Bandol y Le Cannet. A fines de año vaja con su mujer a Céret. A su regreso en abril de 1922, se instala definitivamente en Boulogne-

sur-Seine, donde residirá hasta su muerte. En noviembre de ese año sufre una operación que lo postra en el hospital durante una semana. Por encargo de Diaghilev, diseña en 1922 los decorados y el vestuario del ballet *Les tentations de la bergère*, y un año más tarde los decorados de *Fête merveilleuse*, para el palacio de Versalles, de *La colombe*, ópera de Gounod, y de *L'Éducation manquée*, de Chabrier; para mejor cumplir esos encargos se instala en Montecarlo desde octubre de 1923 hasta fines de enero de 1924. En 1923, fecha de una nueva muestra individual en la Galerie Simon (de Kahnweiler), publica *Notas sobre mi pintura* en la revista alemana *Der Querschnitt*. Luego de su regreso a Boulogne-sur-Seine el 1º de febrero de 1924, ilustra *Le casseur d'assiettes*, de Salacrou. En 1925, a poco de publicar su texto *Chez les Cubistes* en el *Bulletin de la Vie Artistique*, abre una exposición individual en la Galerie Flechtheim en Düsseldorf, al tiempo que rechaza un contrato de exclusividad que le ofrece Paul Rosenberg. A fines de ese año, mientras trabaja en las ilustraciones para *Mouchoir de nuages*, de Tristan Tzara, va a descansar durante un tiempo a Toulon. Sin embargo, frecuentes crisis de asma le impiden trabajar. En 1926, fecha en que ilustra *A book concluding with a wife has a cow. A love story*, de Gertrude Stein, y *Denise*, de Radiguet, enferma de bronquitis y, meses más tarde, de asma. Luego de varias crisis de uremia, fallece en Boulogne-sur-Seine el 11 de mayo de 1927.

Bibliografía sumaria

1 Monografías

Bonet, Juan Manuel, *Juan Gris*, Sarte, Madrid, 1983, 93 pp.
Cooper, Douglas, *Juan Gris et le goût du solennel*, Skira, Collection "Les Trésors de la Peinture Française", Genève, 1949, 31 pp.

Cooper, Douglas, *Juan Gris*, Berggruen éditeur, Paris, 1977
Elgar, Frank, *Gris: Natures mortes*, Fernand Hazan, Paris, 1961, 32 pp.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Juan Gris*, Polígrafa, Barcelona, 1974, 270 pp.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Juan Gris*, Polígrafa, Barcelona, 1985, 128 pp.

George, Waldemar, *Juan Gris*, Gallimard, Collection "Les Peintres Nouveaux", Paris, 1931, 80 pp.

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris*, Colección "Junge Kunst", n° 55, Leipzig-Berlin, 1929, 66 pp.

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Gallimard, Paris, 1946, 396 pp. (Versión española: *Juan Gris. Vida y pintura*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971, 405 pp.)

Raynal, Maurice, *Juan Gris*, Editions de l'Effort Moderne, Collection "Les Maîtres du Cubisme", Paris, 1920, 32 pp.

Rafael Santos Torroella, *Juan Gris*, Taber, Barcelona, 1969, 144 pp.

Soby, James Thrall, *Juan Gris*, Museum of Modern Art, New York, April 9-June 1, 1958, 128 pp.

Schmidt, George, *Juan Gris und die Geschichte des Kubismus*, Col. "Der Silberne Quell", Baden-Baden, 1957, 40 pp.

2 Catálogos

Exposition Juan Gris, Galerie Simon, Paris, 20 mars-5 avril 1923, 8 pp. (Texto de Maurice Raynal)

Exposition Juan Gris In Memoriam, Galerie Simon, Paris, 4-16 juin 1928

In Memoriam Juan Gris (1887-1927), Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, Februar 1930, 14 pp. (Texto de Gertrude Stein)

- Juan Gris*, Kunsthaus, Zürich, 2-26 April 1933, 40 pp. (Texte de W. Wartmann)
- Juan Gris. Exposition*, Galerie Balay & Carré, Paris, 13 juin-13 juillet 1938, 36 pp. (Textos de Maurice Raynal, Gertrude Stein y Douglas Cooper)
- Juan Gris. Retrospective Loan Exhibition*, Jacques Seligmann, New York, November-December 1938, 40 pp. (Textos de Juan Gris, Maurice Raynal y Gertrude Stein)
- Juan Gris, 1887-1927*, Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York, March 28-April 22, 1944, 18 pp. (Textos de Juan Gris y Jacques Lipchitz)
- Juan Gris, 1897-1927*, Cincinnati Modern Art Society, Cincinnati, April 30-May 31, 1956, 80 pp. (Texte de Douglas Cooper)
- Juan Gris*, Kunstmuseum, Bern, 29 Oktober 1955-2 Januar 1956, 80 pp. (Texte de Douglas Cooper)
- Esposizione Biennale di Venezia*, Venezia, 1956, pp. 250-256 (Texte de D.-H. Kahnweiler)
- L'atelier de Juan Gris*, Galerie Louise Leiris, Paris, 23 octobre-23 novembre 1957, 36 pp. (Texte de D.-H. Kahnweiler)
- Juan Gris 1887-1927*. Retrospective Exhibition, Marlborough Gallery, London, February-March 1958 (Textos de D.-H. Kahnweiler y John Russell)
- Juan Gris. Dessins et gouaches 1910-1927*, Galerie Louise Leiris, Paris, 17 juin-17 juillet 1965, 18 pp. (Texte de D.-H. Kahnweiler)
- Juan Gris*, Museum Ostwall, Dortmund, 23 Oktober-4 Dezember 1965, 181 pp. (Textos de L. Reygers, J. Richardson y D.-H. Kahnweiler)
- Juan Gris. Drawings and gouaches 1910-1927*, Saitenberg Gallery, New York, May 9-June 24, 1967 (Texte de D.-H. Kahnweiler)

5 Grandes de España

Picasso, Gris, González, Dalí, Miró

Caracas, agosto-octubre de 1992

Exposición nº11

Catálogo nº 11

Dirección general

Rita Salvestrini

Coordinación general

Elida Salazar

Curador académico

José María Salvador

Curador ejecutivo

Axel Stein

Registro y control de obras

Dolores Henríquez

Diseño museográfico

John Lange

Montaje museográfico

Víctor Díaz

Jairo Acevedo

Marquetería

Roberto Obeso

Apoyos didácticos

José María Salvador

Rotulación de imagen gráfica

Ulpiano Jiménez

Isidro Marcos

Impresión del panel didáctico

Jesús Echenique

Video

Alba Revenga

Programación Audiovisual

Teresa Casique

Textos

Ensayo introductorio

Luis Pérez Oramas

Presentaciones de artistas,
análisis de obras, biografías y bibliografías

José María Salvador

Traducciones del inglés y francés

José María Salvador

Producción editorial

Centro de Arte CRISOL

Diseño gráfico

John Lange

Pedro Quintero

Fotografía

Ricardo Armas

Federico Fernández

Abel Naim

Tomoaki Sukezane

Material fotográfico cedido por

Museo Nacional Centro de

Arte Reina Sofía, Madrid

Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

Galerie Jan Krugier, Ginebra

fotografías de los artistas

Picasso: Brassai, ca. 1942;

Gris: Oleo de Daniel Vázquez Díaz, 1908;

González: Desconocido, ca.1937;

Dalí: Marc Lacroix, 1974;

Miró: Desconocido

Reproducciones fotográficas

Amalia Caputo

Charlie Riera

Composición tipográfica

Pedro Quintero

Revelado electrónico

Fotocomposición Vidal

Selecciones de color

Colorscan

Montaje

Magister Color

Impresión

Intenso Offset

Encuadernación

Editorial Arte

Edición

3.000 ejemplares

ISBN 980-07-1077-9