MAGNELLI, MELOTTI, MIRÓ

LA DANSA DE LES FORMES

Octubre – Desembre 2015

GALERIA MARC DOMÈNECH

Ptge Mercader 12, bxs – 08008 Barcelona – TF: 93 595 14 82 – FX: 93 250 63 58
info@galeriamarcdomenech.com – www.galeriamarcdomenech.com

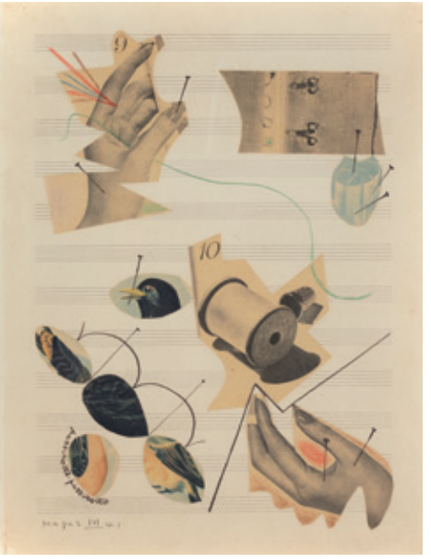
MAGNELLI, MELOTTI, MIRÓ

GMD

MAGNELLI

MELOTTI

MIRÓ

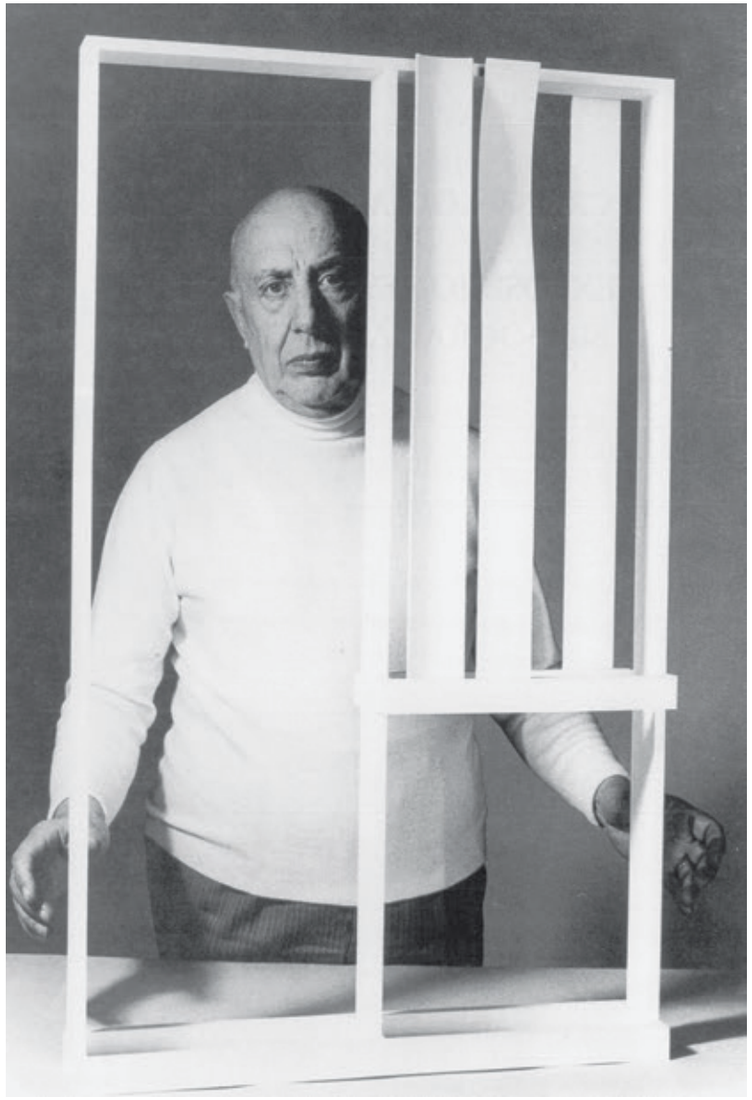


Fausto Melotti. *Ritorno di Giuditta,* 1983
Alberto Magnelli. *Musique,* 1941
Joan Miró. *Gymnaste,* 1977

Alberto Magnelli al seu taller de Meudon
Alberto Magnelli en su taller de Meudon

Volem fer arribar el nostre més sincer agraïment a Daniel Abadie, Patrice Cotensin, Jean Frémon, Joan Punyet Miró, Carlo Repetto, José Francisco Yvars i a tots aquells que han volgut restar en l'anonimat. El seu generós suport i abnegada ajuda han estat essencials per a la satisfactòria consecució d'aquest projecte.

Queremos hacer llegar nuestro más sincero agradecimiento a Daniel Abadie, Patrice Cotensin, Jean Frémon, Joan Punyet Miró, Carlo Repetto, José Francisco Yvars y a todos los que han querido permanecer en el anonimato. Su generoso apoyo y abnegada ayuda han sido esenciales para la satisfactoria consecución de este proyecto.



Fausto Melotti amb l'obra *Scultura nº 25*
Fausto Melotti con la obra *Scultura nº 25*

MAGNELLI, MELOTTI, MIRÓ

La dansa de les formes

La danza de las formas

Joan Miró, Son Boter, Ciutat de Mallorca
Joan Miró, Son Boter, Palma de Mallorca

11
"LA DANSA DE LES FORMES"
"LA DANZA DE LAS FORMAS"
J. F. YVARS

35
OBRA

77
CATALOGACIÓ
CATALOGACIÓN

89
ENGLISH

“LA DANSA DE LES FORMES”

“LA DANZA DE LAS FORMAS”

J. F. YVARS

I

Si aceptamos el axioma estético que sugiere que en el arte no hay progreso, que las obras afirman con su compleja presencia plástica una estudiada conjunción formal sobre el lienzo o en el espacio, entenderemos bien el criterio que anima la selección de obras de arte que presentamos. Tres artistas europeos –Magnelli, Melotti y Miró– con una cronología cercana, casi compartida y me atrevería a suponer afín: la formación inicial en el momento difícil de la quiebra del realismo descriptivo y el desdibujado proyecto simbolista, con la emergencia callada de una renovación plástica radical irreprimible, manifestación artística de una sensibilidad negativa que justifica la eclosión vanguardista de las primeras décadas del siglo xx. Artistas si bien se mira educados todos en la crisis de responsabilidades estéticas pero también existenciales y morales del llamado *fin de siècle*. Unos artistas deslumbrados sin exageración por la potencia figurativa de las alternativas artísticas inesperadas y el fascinante tirón de los ismos. Un cubismo en deriva diría decorativa, el neoplasticismo emergente y la figuración en clave clasicista que motivó el *novecento* en un *impasse* temporal de universalización imposible y enfrentado a la resistencia pugnaraz de las variables locales postimpresionistas –esa genuina epidemia plástica en el mundo del arte–. Y siempre en perspectiva el surrealismo parisino triunfante que unificó en una simbiosis formal e imaginativa la estética y ética del malestar cultural del momento. Eran los años ásperos de entreguerras que el dadaismo y después el expresionismo berlinés extremo, quizás junto al fervor constructivista, habían de convertir en modelos intercambiables a lo largo de medio siglo. El lector advertido sabrá poner los nombres, las fechas y las obras que destacan en esa inquietante parábola artística y definen la escena europea contemporánea. Además, el hilo rojo que hilvana las obras en exposición es de doble trenzado: se trata de obras quizás tardías en la evolución de los artistas reunidos, pero con el contrapunto necesario que equilibra el paisaje: sencillamente obras de madurez a la vista de la dilatada vida activa de sus autores. Muy siglo xx, por fortuna. Obras densas y tensas que señalan la plenitud del artista y denotan la viveza de una curiosidad voraz y acorde al tiempo de mudanzas radicales que ha definido el arte durante la segunda mitad del esquivo y deslumbrante siglo xx.

En otro orden de cosas, y al ritmo del título que encabeza estas líneas, me permitirá el lector el recurso, en elipse por supuesto, a la noción siempre ambigua y a menudo equívoca de *forma* para subrayar la unánime convicción estética de los artistas en danza. Todos inconfesados formalistas de excepción, si aún se puede hablar así, que han recaído en la abstracción con frecuencia y originalidad pero ajenos a escuelas

I

Si acceptem l'axioma estètic clàssic que suggereix que en l'art no hi ha progrés, que les obres amb la seva complexa presència plàstica afirmen una estudiada conjunció formal damunt la tela o en l'espai, podríem entendre bé el criteri que anima la selecció d'obres d'art que presentem. Tres artistes –Magnelli, Melotti i Miró– amb una cronologia propera, gairebé compartida i que gosaria d'anomenar afí: la formació inicial en el moment difícil de la fallida del realisme descriptiu i el desdibuixat projecte simbolista, amb l'emergència silent d'una renovació plàstica radical irrefrenable, la manifestació artística d'una sensibilitat negativa, la qual justifica l'eclosió avantguardista de les primeres dècades del segle xx. Artistes, ben mirat, formats tots ells en la crisi de responsabilitats estètiques i tanmateix existencials i morals de l'anomenat *fin de siècle*. Uns artistes del tot enlluernats per la potència figurativa de les alternatives artístiques inesperades i la fascinadora empenta dels ismes. Un cubisme en una desviació diria decorativa, el neoplasticisme emergent i la figuració classicista que va motivar el *novecento* en un *impasse* temporal d'una universalització impossible i enfrontat a la resistència aferrissada de les variables locals postimpressionistes –una genuïna epidèmia plàstica en el món de l'art–. I sempre en perspectiva el surrealisme parisenc triomfant que va unificar amb una simbiosi formal i imaginativa l'estètica i l'ètica del malestar cultural del moment. Eren els anys feréstecs d'entreguerres que el dadaisme i després l'expressionisme berlinès extrem, juntament tal vegada amb el fervor constructivista, havien de convertir en models intercanviables en el decurs de mig segle. El lector amatent sabrà posar els noms, les dates i les obres que destaquen en aquesta inquietant paràbola artística i que defineixen l'escena europea contemporània. A més a més, el fil vermell que embasta les obres d'aquesta exposició és trenat doble: es tracta d'obres probablement tardanes en l'evolució dels artistes aplegats, si bé presenten el contrapunt necessari que equilibra el paisatge: tot plegat, obres de maduresa a la vista de la llarga vida activa dels seus autors. Molt segle xx, afortunadament. Obres denses i tenses que marquen la plenitud de l'artista i palesen la vivor d'una curiositat insaciable i de la mà del temps de mudances radicals que ha definit l'art durant la segona meitat de l'esquívol i enlluernador segle xx.

D'altra banda, i d'acord amb el títol que obre aquestes línies, el lector sabrà acceptar el fet de recórrer –mitjançant una el·lipse naturalment– a la noció sempre ambigua i sovint equívoca de *forma* per tal de remarcar l'unànime convicció estètica dels artistes presentats. Tots ells formalistes inconfessos d'excepció, si és que encara podem parlar d'aquesta manera, els quals han utilitzat l'abstracció amb freqüència i

y tendencias artísticas quizás activas en su momento creativo. La abstracción ha venido a constituir, en consecuencia, un saludable ejercicio de depuración expresiva y poco más, en el que ha proliferado un confuso universo ideal de figuraciones y signos. El filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewic, autor de una modélica historia de la estética moderna y figura de referencia para todos quienes nos adentramos en el resbaladizo territorio de la reflexión estética, ha demostrado que al menos desde Aristóteles la idea de *forma* significa «la evidencia conceptual de un objeto», pero con un correctivo práctico y accesible que apunta también al filósofo griego: «la belleza consiste en la proporción simple y bien definida de las partes». A este sucinto planteamiento habría que añadir una rectificación de peso teórico que establece Kant en la *Crítica del juicio*: la belleza no puede determinarse mediante una forma constante y nítida de la mente, un *a priori* en el vocabulario del filósofo, sino a través del añadido clarificador de las capacidades del talento artístico. Con lo que el argumento adquiere una dimensión pragmática y puntual. Forma-belleza define, pues, una creación subjetiva que más tarde concreta y precisa la teoría estética al hablar de las formas apropiadas a la visión.

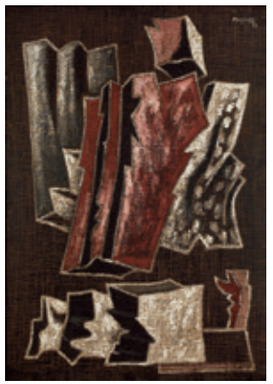
Sin embargo, la impresión artística y las artes visuales no resultan sin más del libre juego de la imaginación como pensaba Kant: se rigen por la función y las leyes de la visión, como entendió con agudeza el filósofo experimental Konrad Fiedler abriendo de este modo el debate a las teorías artísticas conflictivas–psicología de la forma y gramática de las formas sensibles– que dedujeron al romper del siglo xx los historiadores centroeuropeos del arte. *El problema de la forma* es un trabajo seminal del escultor vienés Adolf von Hildebrand, que distingue dos formas básicas de imágenes visuales: la cercana y la distante. De cerca, y es una experiencia de verificación sencilla, los ojos están siempre en movimiento, diríamos que recorren y escrutan el sujeto. Pero solo a distancia aparece la forma consolidada que puede proporcionar una gratificación estética duradera. La fluidez de análisis y configuraciones estéticas durante la primera mitad del siglo pasado apoya la convicción teórica que propone más de una forma sustancial y centralizadora en la visión artística, como suponía la filosofía clásica. El resultado vino a ser un concepto pluralista de la forma. La forma artística no era absoluta y constante como había sostenido Fiedler sino cambiante al ritmo de los tiempos, sensible siempre a la música más inesperada. De lo lineal a lo plástico, formas cerradas y abiertas, según percibió Heinrich Wölfflin. De las configuraciones ópticas a las táctiles en una fluctuación cambiante que describió imaginativamente la teoría del arte vienesa. Formas orgánicas, en definitiva, y aquí recupero el tema que nos ocupa, siempre abstractas y subjetivas para Wilhelm Worringer cuyo libro *Abstracción y empatía* transformó la percepción sensible a lo ancho de generaciones artísticas.

originalitat, aliens però a escoles i tendències artístiques propablement actives en el seu moment creatiu. L'abstracció ha esdevingut, doncs, un saludable exercici de depuració expressiva i poca cosa més, en el qual ha proliferat un univers confús de figuracions i signes. El filòsof polonès Wladyslaw Tatarkiewic, autor d'una modèlica història de l'estètica moderna i figura de referència per a tots els qui ens endinsem en el lliscadís territori de la reflexió estètica, ha demostrat que com a mínim des d'Aristòtil la idea de *forma* significa «l'evidència conceptual d'un objecte», amb una correcció pràctica i accessible no obstant que també apunta al filòsof grec: «la bellesa consisteix en la proporció simple i ben definida de les parts». Hi hauríem d'afegir, a aquest breu plantejament, una rectificació de pes teòric que estableix Kant a *Crítica del judici*: la bellesa no pot ser determinada mitjançant una forma constant i nítida de la ment, un *a priori* en el vocabulari del filòsof, sinó a través de l'afegit clarificador de les capacitats del talent de l'artista. Amb la qual cosa l'argument assoleix una dimensió pragmàtica i puntual. Forma-bellesa defineix, d'aquesta manera, una creació subjectiva que posteriorment concreta i precisa la teoria estètica quan parlarà de les formes adients a la visió. No obstant això, la impressió artística i les arts visuals no es produeixen tan sols a partir del lliure joc de la imaginació tal com pensava Kant, sinó que es regeixen per la funció i les lleis de la visió, com va entendre amb sagacitat el filòsof experimental Konrad Fiedler tot obrint així el debat a les teories artístiques conflictives –psicologia de la forma i gramàtica de les formes sensibles– que van ser deduïdes pels historiadors centreeuropeus de l'art al tombant del segle xx. *El problema de la forma* és una obra seminal de l'escultor vienès Adolf von Hildebrand, qui distingeix dues formes bàsiques d'imatges visuals: la propera i la distant. De prop, i és una experiència de fàcil verificació, els ulls estan sempre en moviment, diríem que ressegueixen el subjecte i en fan un escrutini. I tant sols a distància, però, apareix la forma consolidada la qual pot proporcionar una gratificació estètica duradora. La fluïdesa d'anàlisi i de configuracions estètiques durant la primera meitat del segle passat fa forta la convicció que hi ha d'haver més d'una forma substancial i centralitzadora en la visió artística, com suposava la filosofia clàssica. En resultà un concepte pluralista de la forma. La forma artística no era absoluta i constant com havia pensat Fiedler sinó canviant al ritme dels temps, sensible sempre a la música més inesperada. D'allò lineal a allò plàstic, formes tancades i obertes, va percebre Heinrich Wöfflin. De les configuracions òptiques a les configuracions tàctils en una fluctuació canviant que va descriure imaginativament la teoria de l'art vienesa. Formes orgàniques, al capdavall, i aquí recupero el tema que ens ocupa, sempre abstractes i subjectives per a Wilhem Worringer el llibre del qual –*Abstracció i empatia*– va transformar la percepció sensible en el decurs de generacions artístiques.

Una configuración formal pluralista, insisto, al alcance de la práctica artística en los inicios del inesperado despliegue vanguardista europeo del siglo xx. Las formas danzarinas, en la vívida imagen nietzscheana, que cegaron a los artistas de la generación que nos interesa en esta breve incursión teórica. La idea de forma que desconcierta a los artistas Magnelli, Melotti y Miró posee la entidad figurativa de una forma orgánica que subvierte cualquier reducción unidimensional y se convierte en el núcleo de su actividad artística, así de sencillo. Es a esa forma en movimiento a la que debemos el explosivo cosmos de imágenes que las versátiles estéticas surrealistas, roto el sueño dogmático bretoniano, lograron vertebrar a partir de un haz de indicios gráficos libres, abiertos y cambiantes. El desarrollo imponente de signos sensibles de alcance perdurable y deslumbrador. Atendamos, así pues, a lo que podríamos calificar de tres modelos sobrepuestos de indagación formal. André Masson, activo compañero de viaje a quien se rindió tributo en este mismo espacio artístico, hablaba de «la libertad de acceso» de los talleres surrealistas. Y lo hacía desde la mágica Rue Blomet. Aprovechemos la ocasión.

II

Alberto Magnelli (1888-1971) era florentino, autodidacta y obsesionado por la limpia pintura del Renacimiento toscano. Se había formado en la estela postimpresionista deslumbrado sin duda por el colorido *fauve*, la fluidez gráfica de la pintura de Matisse y el esfuerzo constructivo de Picasso. Partícipe del fervor del *novecento*, saltó a París en 1914 y descubrió a Léger y Archipenko, que lo llevaron a la abstracción y las ensoñaciones líricas del orfismo en la inmediata postguerra. Tras una rapsódica atención a la llamada del «retorno al orden», de corte y figuración mediterránea en mayor medida que clasicista, a partir de la década de los treinta Magnelli apostó por un nítido «arte concreto» centrado en el análisis de los valores plásticos de la superficie pictórica. Una pintura de elementos formales más que expresivos. Las transformaciones figurativas vinieron enseguida estimuladas por el futurismo y quizás el cromatismo soterrado de Franz Marc, esas vacas polícromas en plano, como discutiblemente se ha sugerido en alguna ocasión. Como también se ha insinuado, sin demasiado fundamento, que en París mediados los treinta pudo conocer a Juli González que le causó profunda impresión. Lo cierto es que Magnelli expuso *Œuvres récentes* en la Galerie Pierre de París en el verano de 1934, y recibió la crítica puntual y elogiosa de *Cahiers d'Art* de Zervos.

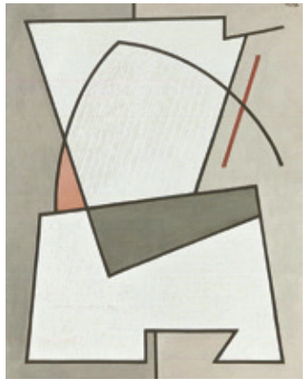


Alberto Magnelli. *Pierres nº 4G*, 1933

Una configuració formal pluralista, insisteixo, a l'abast de la pràctica artística en els inicis de l'inesperat desplegament avantguardista europeu del segle xx. Les formes dansaires, en la vívida imatge nietscheana, que van fascinar els artistes de la generació de què parlem en aquesta breu incursió teòrica. La idea de forma que desconcerta els artistes Magnelli, Melotti i Miró té l'entitat figurativa d'una forma orgànica que subverteix tota reducció unidimensional i esdevé el nucli de la seva activitat artística, tal qual. És a aquesta forma en moviment que li devem l'explosiu cosmos d'imatges que les versàtils estètiques surrealistes, trencat el somni dogmàtic bretonià, van aconseguir de vertebrar a partir d'un ventall d'indicis gràfics lliures, oberts i canviants. Un desenvolupament formidable de signes sensibles d'abast perdurable i llampant. Parlarem, així, del que podríem qualificar com a tres models superposats de recerca formal. André Masson, actiu company de viatge a qui se li va retre homenatge en aquest mateix espai artístic, parlava de «la llibertat d'accés» dels tallers surrealistes. I ho feia des de la màgica Rue Blomet. Aprofitem l'avinentesa.

II

Alberto Magnelli (1888-1971), florentí, autodidacta i obsedit per la neta pintura del Renaixement toscà, es va formar en l'estela postimpressionista enlluernat sens dubte pel colorit *fauve*, la fluïdesa gràfica de la pintura de Matisse i l'esforç constructiu de Picasso. Partícip del fervor del *novecento*, va marxar a París l'any 1914 i hi va descobrir Léger i Archipenko, els quals el van portar a l'abstracció i els somieigs lírics de l'orfisme en la immediata postguerra. Després d'una rapsòdica atenció a la crida del «retorn a l'ordre», de caire i figuració més mediterranis que no pas classicistes, a partir de la dècada dels anys trenta Magnelli va apostar



Alberto Magnelli. *Conception claire nº 1,* 1958

La serie *Pierres* concretaba una opción en línea con la dinámica vanguardista del momento: un hábil juego formal liberado de referentes emotivos o vivenciales, de elementos descriptivos en definitiva. Para Magnelli quizás la abstracción constituye un tibio estímulo más en una aventura solitaria y personal, impulsada por la poética futurista de los amigos de *Lacerba* y la dinámica constructiva de Boccioni. Como atestiguan las *Explosions liriques*, activos envites de color –*Les Baigneuses*– que evocan a todas luces la entonación etérea de Sonia Delaunay. Una narración cromática que zanja tajante la serie *Pierres*. Magnelli no se resigna al recuento arqueológico del pasado y apuesta por la recreación de unas ruinas ideales –piedras convertidas en tierra– para transformar incisivamente el horizonte plástico. El máximo rigor constructivo en bloques compactos que eluden la gravedad a través de una audaz ordenación geométrica heredada del cubismo. Un arte ensimismado, reconcentrado o gozoso, según diferentes momentos de verdad. La serie *Pierres* de los primeros años treinta, al igual que las naturalezas figurativas de 1914 todavía sobre tracerías cubistas mal disimuladas, nos devuelve a ese ilusionismo lineal –lo he señalado en alguna otra ocasión– del Renacimiento temprano. Cierto esquematismo compositivo en el que los valores táctiles recuerdan la densidad del volumen. *Pierres nº 4G* (1933) o *Conciliabules distraits* (1935).

Acaso los últimos años creativos de Magnelli –podemos interpretar así sin exageración *Eléments* de 1964 o *Sans titre* de 1965– responden a un período de lúcida recapitulación. El proyecto articulado de un arte en proceso de depuración consciente, incómodo con el informalismo epidémico del momento, sin duda, pero también desinteresado por la abstracción expresionista y la gestualidad teatral en alza que preludiaron el eufórico despertar del pop art. La obra *Conception claire* presenta a mi entender la síntesis concluyente de un arduo proceso. La activa dicción

per un nítid «art concret» centrat en l'anàlisi dels valors plàstics de la superfície pictòrica. Una pintura d'elements més formals que expressius. Les transformacions figuratives van venir de seguida estimulades pel futurisme i tal vegada pel cromatisme soterrat de Franz Marc, aquelles vaques policromes en pla, tal com s'ha suggerit discutiblement en alguna ocasió. Com també s'ha insinuat, sense gaire fonament, que a mitjan anys trenta va conèixer Juli Gonzàlez a París i que aquest li va causar una gran impressió. El cert és que Magnelli va exposar *Œuvres récentes* a la Galerie Pierre de París l'estiu de l'any 1934 i que l'exposició va rebre la crítica puntual i elogiosa de *Cahiers d'Art* de Zervos.

La sèrie *Pierres* concretava una opció en línia amb la dinàmica avantguardista del moment: un hàbil joc formal alliberat de referents emotius o vivencials, d'elements descriptius tot plegat. Per a Magnelli l'abstracció probablement constitueix un tebi estímul més en una aventura solitària i personal, impulsada per la poètica futurista dels amics de *Lacerba* i la dinàmica constructiva de Boccioni. En són testimoni les *Explosions liriques*, actius impulsos de color –*Les Baigneuses*– que evoquen clarament l'entonació etèria de Sonia Delaunay. Una narració cromàtica que tanca d'un manera contundent la sèrie *Pierres*: Magnelli no té prou amb el registre arqueològic del passat i aposta per la recreació d'unes ruïnes ideals –pedres que esdevenen terra– per tal de transformar incisivament l'horitzó plàstic. El màxim rigor constructiu en blocs compactes que eviten la gravetat mitjançant una agosarada ordenació geomètrica heretada del cubisme. Un art entotsolat, reconcentrat o joiós, segons els diferents moment de veritat. La sèrie *Pierres* dels primers anys trenta, com també les natures figuratives de 1914 encara sobre trames cubistes mal dissimulades, ens retornen a aquell il·lusionisme lineal –ja ho he dit alguna vegada– del Renaixement primerenc. Un cert esquematisme compositiu en què els valors tàctils recorden la densitat del volum. *Pierres nº 4G* (1933) o *Conciliabules distraits* (1935).

Segurament els darrers anys creatius de Magnelli –podem interpretar des d'aquest punt de vista i sense caure en l'exageració *Eléments* de 1964 o *Sans titre* de 1965– responen a un període de lúcida recapitulació. El projecte articulat d'un art en procés de depuració conscient, incòmode amb l'informalisme epidèmic del moment, sens dubte, i tanmateix desinteressat per l'abstracció expressionista i la gestualitat teatral emergent, les quals van ser el preludi de l'eufòric despertar del pop art. L'obra *Conception claire* presenta al meu entendre la síntesi acabada d'un difícil procés. L'activa dicció constructiva arrelada en el vell contrapunt línia-color, amb les indelebles figures forçades: coordinació, intersecció, gravitació. Un incisiu llenguatge plàstic per a un temps sense art, efectista, decoratiu i banal. «El color és sord, monocrom, estrany,

constructiva enraizada en el viejo contrapunto línea-color, con sus indelebles figuras forzadas: coordinación, intersección, gravitación. Un incisivo lenguaje plástico para un tiempo sin arte, efectista, decorativo y banal. «El color es sordo, monocromo, extraño, personal y a menudo disonante, pero casi siempre inesperado», confiaba Magnelli a Jean Arp en la fecunda soledad de Grasse. «El juego de tensiones, la energía dinámica y el ritmo de las composiciones se convierten en los valores fundamentales de su pintura», en certero diagnóstico de Maria Lluïsa Borràs, que entendió como nadie entre nosotros el arte grande de Magnelli. La realidad tozuda de la pintura. «Radiantes geometrías florales petrificadas.» Ciertamente.

Alberto Magnelli ha sido un artista habitual en esta Galería. En el antiguo bajo de Provenza coincidimos Juan Manuel Bonet, Josep Casamartina y yo mismo con muestras sobre el pintor que pensaría cómplices. Su pintura y los excepcionales dibujos que complementan y clarifican, obras de arte autónomas por su fuerza formal y expresiva, constituyen así una querencia plástica compartida. Galerista y críticos participamos de la confidencia contagiosa del artista: «Para elevar la humanidad por medio del arte, no es necesario recurrir al realismo, el naturalismo o cualquier otro materialismo formal. Más bien al contrario, basta descubrir la raíz de la energía poética oculta en la naturaleza del hombre», argumentaba optimista *il pittore fiorentino* en 1952.

III

Los atajos de la memoria resultan complejos y enuncian maneras confusas de atrapar el recuerdo huido. Solo ahora cuando ordeno viejos papeles para redactar esta nota me doy cuenta que la conferencia –una lección magistral en toda regla– del crítico italonorteamericano Germano Celant en la presentación de la retrospectiva de las esculturas de Fausto Melotti (1901-1986) en el IVAM, en diciembre de 1994 durante mi dirección, se titulaba agudamente *La danza de la materia*. Celebro esta coincidencia que el tiempo ha convertido, al menos para mí, en la prueba iniciática que me introdujo en el terreno movedizo de la escultura moderna que iba a ocupar mi próxima década profesional en Londres con Lipchitz, *Las formas del cubismo*, y David Smith como interlocutores de excepción. La materia conforma, como pronto descubriría que había sido también para Juli González, el espacio ideal para proyectar sus dibujos en el infinito: la danza magnética que configura la escultura. Melotti era en aquella época un artista de prestigio y obra compleja del que apenas sabíamos que había nacido en Rovereto, la patria íntima del desolado Leopardi, vinculado a la indagación plástica en la extraña ciudad sin sombra. De Melotti, siempre asociado a Lucio Fontana, había

Fausto Melotti. *Disegno,* 1934

personal i sovint dissonant, però gairebé sempre inesperat», li confiava Magnelli a Jean Arp en la fèrtil solitud de Grasse. «El joc de tensions, l'energia dinàmica i el ritme de les composicions es formulen com els valors fonamentals de la seva pintura», en un diagnòstic encertat de Maria Lluïsa Borràs, qui va entendre com ningú a casa nostra l'art gran de Magnelli. La realitat tossuda de la pintura. «Brillants geometries florals petrificades.» Certament.

Alberto Magnelli ha estat un artista habitual en aquesta Galeria. Hi vam coincidir, en els antics baixos de Provença, Juan Manuel Bonet, Josep Casamartina i jo mateix amb mostres –còmplices, m'agradaria pensar– sobre el pintor. La seva pintura i els excepcionals dibuixos que la complementen i la clarifiquen, obres d'art autònomes per la seva força formal i expressiva, constitueixen d'aquesta manera una estimació plàstica compartida. Galerista i crítics participem de la confidència contagiosa de l'artista: «Per tal d'elevar la humanitat a través de l'art, no cal recórrer al realisme, al naturalisme o a qualsevol altre materialisme formal. Tan sols cal, tanmateix, descobrir l'arrel de l'energia poètica amagada en la naturalesa de l'home», argumentava optimista *il pittore fiorentino* l'any 1952.

III

Els viaranys de la memòria són complexos i palesen maneres confuses d'atrapar el record fugit. És només ara que ordeno vells papers per tal de redactar aquesta nota que m'adono que la conferència –una lliçó magistral de totes totes– que va fer el crític italonord-americà Germano Celant en la presentació de la retrospectiva de les escultures de Fausto Melotti (1901-1986) a l'IVAM el desembre de 1994, mentre jo n'era el

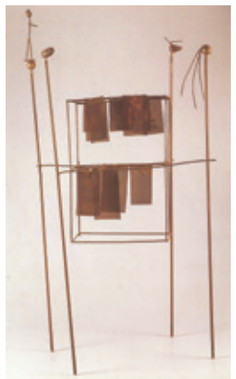
oído hablar en Roma a inicios de los sesenta, momento de efervescencia contestataria en mayor medida que vanguardista, y sabía que acababa de morir en Milán en 1986 y recibido a título póstumo –entonces una rareza– el Leone d'Oro de la XLIII Biennale de Venecia, inaugurada justo al día siguiente de su desaparición. Extraño indicio. Melotti era ya un clásico de la postmodernidad en puertas, justo es decirlo. El impacto de su escultura inclasificable no ha dejado de sorprendernos para demostrarlo.

Tal vez sea cierto que ha sido Boccioni quien iniciara la escultura de la transgresión en un sentido doble: contra el pasado y contra la convención interesada que escinde la cultura en alta y cotidiana. En el retrato de su madre, Boccioni integraba fragmentos del marco de la vidriera frente a la que posaba. También Fausto Melotti en la época de *Abstraction-Création*, a la par y no es casual que Fontana, mezclaba motivos esculturales que saltaban sobre distintos materiales a la zaga de un efecto desconcertante. En una obra cercana a la madurez, *Caminante en la cuerda floja* (1968), Melotti insiste en situar sobre un podio metálico deshechos de construcción que decora con ínfimos detalles anatómicos. Un alegato contra la separación de las artes que integra luz y color en una temprana *performance* escultórica cercana, según se mire, al *arte povera*. Un rasgo heterodoxo en un momento diríamos prepostmoderno, que apunta claramente a los objetos orgánicos surrealistas y la abstracción prebélica pero que alcanzará en la escultura contemporánea la expresión apropiada. Acaso próximo a las metamorfosis matéricas de Miró –*Hombre y mujer*, 1962– y los objetos cromáticos azarosos que activan la imaginación del artista catalán en su período final. Sin duda los ecos de la poderosa simbiosis artística instrumentalizada por el grupo *Abstraction-Création*, insisto de nuevo, transgresora también del neoconstructivismo de Domela o Torres-García, pero alejada asímismo de los insólitos bronces paródico-objetuales de Picasso a inicios de la década de los cincuenta –*Cabeza de cabra* y *Botella*.

La inspiración libre de Melotti, ha demostrado definitivamente Celant en el texto citado, esquiva cualquier tipo de ortodoxia escultórica y apuesta por la variedad y la inestabilidad de unas composiciones abiertas que oscilan entre «la complacencia decorativa, la proyección conceptual y la representación de lo irreal». Un mundo simbólico que surge y se afirma en audaces concreciones metálicas sin perder la inequívoca traza lineal que los distingue. Materiales heterogéneos como la tela y el latón presentes en conjuntos de terracota de fuerte dimensión plástica. A partir de los años cincuenta, sin embargo, las esculturas de Melotti se transforman en construcciones en las que cabe diferenciar el interior que las convierte en ambiente donde habitan personajes o se desarrollan procesos naturales de traslocación figurativa. Las primeras figuras son realistas y vuelven la espalda al rigor clasicista del *novecento*, aunque

director, es titulava precisament *La dansa de la matèria*. Em congratulo d'aquesta coincidència que el temps ha convertit, si més no per a mi, en una prova iniciàtica que em va introduir en el terreny lliscadís de l'escultura moderna que m'havia d'ocupar la posterior dècada professional a Londres amb Lipchtiz, *Les formes del cubisme*, i David Smith com a interlocutors d'excepció. La matèria conforma, i aviat descobriria que també ho havia estat així per a Juli González, l'espai ideal on projectar els dibuixos en l'infinit: la dansa magnètica que configura l'escultura. Melotti era en aquell moment un artista de prestigi i obra complexa de qui tan sols sabíem que havia nascut a Rovereto, la pàtria íntima de l'afligit Leopardi, vinculat a la recerca plàstica de l'estranya ciutat sense ombra. De Melotti, sempre associat a Lucio Fontana, n'havia sentit a parlar a Roma a començament dels anys seixanta, moment d'efervescència més contestatària que no pas avantguardista, i sabia que havia mort a Milà el 1986 i que havia rebut a títol pòstum –aleshores un fet excepcional– el Leone d'Oro de la XLIII Biennale de Venècia, inaugurada just a l'endemà de la seva desaparició. Curiós indici. Melotti era ja un clàssic de la postmodernitat que despuntava, és just de dir-ho. L'impacte de la seva escultura inclassificable no ens ha deixat de sorprendre i de demostrar-ho.

Probablement és cert que Boccioni va iniciar l'escultura de la transgressió en un sentit doble: contra el passat i contra la convenció que separa la cultura en alta i quotidiana. Quan fa el retrat de la seva mare, Boccioni li va integrar a l'esquena fragments del marc del vitrall en què posava. També Fausto Melotti a l'època d'*Abstraction-Création*, com també Fontana, i no és una coincidència, barrejava motius esculturals que saltaven sobre materials diversos a la recerca d'un efecte desconcertant. En una obra propera a la maduresa, *Caminant en la corda fluixa* (1968), Melotti insisteix a situar damunt un podi metàl·lic desferres de construcció que decora amb ínfims detalls anatòmics. Un al·legat contra la separació de les arts, el qual integra llum i color en una primerenca *performance* escultòrica propera, segons com, a l'*art povera*. Un tret heterodox en un moment diríem prepostmodern que apunta clarament als objectes orgànics surrealistes i a l'abstracció prebèl·lica, si bé assolirà en l'escultura contemporània l'expressió adient. Proper segurament a les metamorfosis matèriques de Miró –*Home i dona*, 1962– i als objectes cromàtics casuals que activen la imaginació de l'artista català en el seu període final. Ressonàncies sens dubte de la poderosa simbiosi artística instrumentalitzada pel grup *Abstraction-Création*, insisteixo un altre cop, transgressora també del neoconstructivisme de Domela o Torres-García i alhora allunyada dels inesperats bronzes paròdico-objectuals –*Cap de cabra* i *Ampolla*– de Picasso a començament de la dècada dels anys cinquanta.



Fausto Melotti. *La casa degli antenati*, 1962

actúan en un espacio irreal que difumina su condición representativa. *Cavaliere* (1945) en terracota es un buen ejemplo. Figuras que acentúan sus recursos táctiles, físicos y «hacen sentir» los materiales que las componen sin ninguna pretensión referencial o imitativa. Las estatuillas de los años treinta son certeros pellizcos en la arcilla que se apropian de un ámbito de representación definido. *Teatrino* es otra aventura plástica cara a Melotti que arranca en 1931 y llega a las disfunciones figurativas de los cincuenta. «Un espacio teatral habitado por duendes, un concentrado activo que se expresa y realiza a través de un minimalismo matérico y gestual sorprendente, como sucede con *Silenzio* (1933) y dos dibujos fantaseados de la década. Formas orgánicas que no son figurativas pero tampoco objetivas. Algunas arquitecturas en espiral, *Disegno* (1934), insisten en esa condición orgánica que las multiplica indefinidamente. Ciertas obras tardías de Melotti vuelven a la temática heterodoxa de materiales inesperados, como *Mattinata nel bosco* (1973), en plata y oro, o la exquisita construcción *Salomone* (1973), en latón, una nueva simbiosis metálica que requiere interpretación.

A partir de 1954 Melotti prioriza la escultura en metal y particularmente latón debido quizás a su ductilidad y sencilla expresividad cotidiana. Al material maleable se le incorporan trozos de tela, piezas de madera, restos arcillosos y cartón –los viejos recursos del collage– pero sometidos a la poderosa clave escultórica que entrecruza formas y estructuras reticulares en una espléndida cadena de equilibrio perfecto: *Senza titolo* (1959), latón, anillas sobrepuestas con un péndulo metálico que anula el movimiento, una suerte de danza estática imaginativa e inquietante. Construcciones en latón como *Descanso en la posada* (1961), figuraciones simbólicas en terracota como *Il riposo del guerriero*, o el vaciado en cerámica esmaltada y terracota pintada *La mente sobre las horas muertas* (1961), quizás otra de las escasas piezas épicas de lejana entonación

La inspiració lliure de Melotti, com ha demostrat d'una manera inapel·lable Celant en l'esmentat text, evita qualsevol tipus d'ortodòxia escultòrica i aposta per la variació i la inestabilitat d'unes composicions obertes que oscil·len entre «la complaença decorativa, la projecció conceptual i la representació d'allò irreal». Un món simbòlic que sorgeix i s'afirma en atrevides concrecions metàl·liques sense perdre la inequívoca traça lineal que els distingeix. Materials heterogenis com ara la tela i el llautó presents en conjunts de terracota d'una gran dimensió plàstica. A partir dels anys cinquanta, però, les escultures de Melotti es transformen en construccions en què s'ha de diferenciar l'interior que les fa esdevenir ambient on habiten personatges o es desenvolupen processos naturals de translocació figurativa. Les primeres figures són realistes i rebutgen el rigor classicista del *novecento*, tot i que actuen en un espai irreal que difumina la seva condició representativa. *Cavaliere* (1945) en terracota n'és un bon exemple. Figures que n'accentuen els recursos tàctils i físics i que «fan sentir» els materials que les componen sense cap pretensió referencial o imitativa. Les figuretes dels anys trenta són precises pessigades en l'argila que fan seu un àmbit de representació definit. *Teatrino* és una aventura plàstica a la qual Melotti dedica una atenció continuada des de l'any 1931 i arriba a les disfuncions figuratives dels anys cinquanta. «Un espai teatral habitat per follets, un concentrat actiu que s'expressa i es realitza a través d'un minimalisme matèric i gestual sorprenent, com en el cas de *Silenzio* (1933) i de dos dibuixos fantasiats de la dècada. Formes orgàniques que no són ni figuratives ni objectives. Algunes arquitectures en espiral, *Disegno* (1934), insisteixen en aquesta condició orgànica que les fa multiplicar-se indefinidament. Determinades obres tardanes de Melotti retornen a aquesta temàtica heterodoxa de materials inesperats, com ara *Mattinata nel bosco* (1973), plata i or, o l'exquisida construcció *Salomone* (1973), llautó, una nova simbiosi metàl·lica que necessita interpretació.

A partir de l'any 1954 Melotti prioritza l'escultura en metall i particularment en llautó, a causa probablement de la seva ductilitat i senzilla expressivitat quotidiana. Li són incorporats al material mal·leable bocins de tela, peces de fusta, restes d'argila i cartró –els vells recursos del collage– i són sotmesos no obstant això a la clau escultòrica que entrecreua formes i estructures reticulars en una formidable cadena d'equilibri perfecte: *Senza titolo* (1959), llautó, anelles superposades amb un pèndul metàl·lic que n'anul·la el moviment, una mena de dansa estàtica imaginativa i inquietant. Construccions en llautó com *Descans en l'alberg* (1961), figuracions simbòliques en terracota com *Il riposo del guerriero* o el buidat en ceràmica esmaltada i terracota pintada *La ment sobre les hores mortes* (1961), tal vegada una altra de les poques obres èpiques de llunyana entonació hel·lènica, en contrapunt amb la *Casa degli antenati* (1961), amb varetes de llautó, reixes metàl·liques i

helénica, en contrapunto con *Casa degli antenati* (1961), con varillas de latón, rejillas metálicas y motivos antropomórficos intencionadamente arcaizantes. *Angoscia* (1961), terracota pintada, retoma el *Cassone* de dimensiones reducidas en el que figuras en escayola sobre fondo de barro raspado nos desconciertan con su distante y silenciosa presencia, donde la luz alcanza un protagonismo decisivo, otro «provocador sensible» que interviene con fuerza sobre lo visible y adivina lo invisible, si es razonable hablar así. La añeja estrategia de aparición/desaparición de personajes objeto que acentúan con su condición de materia inerte vivificada. Los tejidos que acarician a *Salomé* (1978), filtran la luz y el aire, son elementos quizás invisibles pero orgánicos que mantienen en tensión la escena plástica. «Mis esculturas –escribió Melotti en 1962– se consideran todavía artes figurativas, pero la realidad se ha esfumado... La renuncia a la representación del mundo naturalista es menos difícil que la renuncia al amor por la materia con la que se trabaja. Sin embargo, este es un amor inútil...» *La creazione del mondo* (1978), latón y seda pintada, deja claro a la mirada del espectador que quizás esa lúcida reflexión no sea del todo cierta y el enérgico intercambio entre imagen y materia constituye siempre en la obra plástica de Fausto Melotti el hilo seguro para alcanzar el relato visual que funde acción y movimiento formal. «Una poética impermeable al monumentalismo grandilocuente y sensible a una cierta pureza lírica de la forma y del material.» Los objetos suspendidos, vacilantes o provocadores de Melotti y las láminas de metal recortadas de Fontana son todavía una lección de escultura más allá del tiempo. «La obra de arte nace en el instante en el que tú la ves y escuchas», confesó Melotti en un raro momento de confidencia al cumplir ochenta años en 1981.

IV

Con el cambio de milenio unos periodistas amigos, críticos de arte en su mayoría, me urgieron a responder a una cuestión que les parecía acuciante ante la emergencia global de contradictorios, a menudo antagónicos, mundos de arte. ¿Qué quedará de nuestra legendaria tradición artística? Mi respuesta fue tajante: debidamente transfigurada, casi todo. La secuencia de iniciativas que han marcado la evolución de la sensibilidad moderna en nuestro horizonte cultural, al menos desde la fundamentación y difusión del realismo racional renacentista toscano pero también flamenco y centroeuropeo, ha generado una potencia formal de tal magnitud que su evolución garantiza a mi entender una escala duradera de posibilidades visuales. El baile de formas que ha caracterizado nuestra inmediata modernidad –y aquí Europa resulta una unidad cultural matizada– permite afirmarlo con escaso margen de error: el siglo xx ha sido sin duda una época trágica desde el punto de vista de

motius antropomòrfics intencionadament arcaïtzants. *Angoscia* (1961), terracota pintada, reprèn el *Cassone* de dimensions reduïdes en què unes figures de guix sobre fons raspat d'argila ens desconcerten amb la seva distant i muda presència, on la llum assoleix un protagonisme decisiu, un altre «provocador sensible» que intervé amb força sobre allò visible i hi endevina allò invisible, si podem parlar d'aquesta manera. L'antiga estratègia d'aparició/desaparició de personatges objecte que accentuen amb la seva condició de matèria inerta revifada. Els teixits que acaronen *Salomé* (1978) filtren la llum i l'aire, són elements potser invisibles però també orgànics que mantenen en tensió l'escena plàstica. «Les meves escultures –va escriure Melotti el 1962– són considerades encara arts figuratives, tot i que la realitat hi ha desaparegut... La renúncia a la representació del món naturalista és menys difícil que la renúncia a l'amor per la matèria amb la qual es treballa. Amb tot, és aquest un amor inútil...». *La creazione del mondo* (1978), llautó i seda pintada, deixa clar a la mirada de l'espectador que possiblement no resulta del tot certa aquesta lúcida reflexió i que l'enèrgic intercanvi entre imatge i matèria és sempre en l'obra plàstica de Fausto Melotti el fil segur per arribar al relat visual que uneix acció i moviment formal. «Una poètica impermeable al monumentalisme grandiloqüent i sensible a una certa puresa lírica de la forma i del material.» Els objectes suspesos, vacil·lants o provocadors de Melotti i les làmines de metall retallades de Fontana són avui encara una lliçó d'escultura més enllà del temps. «L'obra d'art neix en l'instant en què tu la veus i l'escoltes», va confessar Melotti en un moment especial de confidència quan va fer vuitanta anys el 1981.

IV

Amb el canvi de mil·lenni, uns periodistes amics, crítics d'art majoritàriament, em va instar a respondre a una qüestió que els semblava urgent davant l'emergència global de contradictoris, sovint antagònics, mons d'art. ¿Què restarà de la nostra llegendària tradició artística? La meva resposta va ser rotunda: degudament transfigurada, tot gairebé. La seqüència d'iniciatives que han marcat l'evolució de la sensibilitat moderna en el nostre horitzó cultural, si més no des de la fonamentació i la difusió del realisme racional renaixentista toscà però també flamenc i centreeuropeu, ha generat una potència formal de tal magnitud que la seva evolució garanteix al meu entendre una escala duradora de possibilitats visuals. El ball de formes que ha caracteritzat la nostra immediata modernitat –i aquí Europa és una unitat cultural matisada– permet aquesta afirmació amb poc marge d'error: el segle xx ha estat sens dubte una època tràgica des del punt de vista de «la inevitabilitat històrica», si bé la reacció artística –no hi ha acció sense reacció, va demostrar Newton en els inicis de l'època moderna– ha

«la inevitabilidad histórica», pero también la reacción artística –no hay acción sin reacción, demostró Newton en los inicios de la era moderna– ha sido sorprendente y deslumbrante a la mirada serena: la primera mitad del siglo xx –de vanguardia a contravanguardia y neovanguardia– no tiene paralelo en las culturas sensibles, plásticas, activas de su tiempo. Apremiado quizás a dar nombres basta recurrir a un manual universitario moderadamente fiable para constatarlo. Destacan además, más allá de la interesada discusión, dos personalidades artísticas peninsulares contundentes, en efecto, pero embebidas en las contradicciones de un tiempo de arte confuso e incluso hostil, como toda época para quien la vive con convicción. La energía creativa inclasificable de Picasso, un sinfín de formas orgánicas pero obstinadas en la transparente tradición del relato visual, así de claro, y la sensibilidad intuitiva de Miró, capaz de convertir las sensaciones incluso ínfimas en cegadores despliegues de formas vivas. Una escueta selección de obras del mago barcelonés cierra esta muestra testimonial. Obras de arte singulares pero no menores, con algunos rotundos objetos en bronce, *Le Chanteur d'opéra* (1977) y *Gymnaste* (1977), que no por azar apuntan momentos decisivos en su itinerario expresivo. Veamos.

Se ha convertido en una suerte de punto sin retorno en la investigación de la obra madura de Joan Miró (1893-1983) que a partir de 1940, tras el impacto de *Constellations* –la hermética secuencia plástica que trabaja a lo largo de dos décadas– la pintura del artista se repliega en la autorreflexión. Es cierto que *Constellations* muestra brillantemente el ajuste de cuentas con el surrealismo normativo, con sus afinidades y sinsentidos formales, pero también es verdad que desde finales de la década de los veinte en la obra de Miró se impone una simbología nueva que diríamos mágica. *Carnaval d'Arlequin* (1924) señala el cambio de rumbo en la pintura de Miró que apunta ahora a la invención de un universo personal, a un «lenguaje pictórico lleno de humor y fantasía». Miró pondera detenidamente la presencia activa de Matisse en el desarrollo de su poética visual: una experiencia rigurosa de entender la forma sensible y estructural en el tiempo. Es correcto pensar que de Matisse admira su pasado, el fauvismo radical que asocia, y es curioso, a Dérain: el cuidado meticuloso de la materia pictórica, la forma materia, forma color, y la diversidad de técnicas de representación rompedoras. La convicción, en esencia, de «dejarse guiar por la mano» que añade a los interiores de Matisse una belleza inigualable y que Miró asimila con el propósito de hacerlos incluso «más brutales». Si el período de París había potenciado el descubrimiento del mito, tan poderoso en la sensibilidad adulta de Miró, también podemos conjeturar la fuerza del descubrimiento de una realidad entrevista a través de los mundos de la forma y de la imagen del psicoanálisis y las poéticas de la ensoñación. En el exilio mallorquín, el pintor traducirá estos estímulos en una

Joan Miró. *Étoiles en des sexes d'escargot,* 1925

estat sorprenent i fascinadora a la mirada serena: la primera meitat del segle xx –d'avantguarda a contraavantguarda i neoavantguarda– no té paral·lel amb les cultures sensibles, plàstiques, actives del seu temps. Si hem d'esmentar-ne noms, només cal recórrer a un manual universitari moderadament fiable per tal de constatar-ho. Hi destaquen, tanmateix, més enllà de la interessada discussió, dues personalitats artístiques peninsulars contundents, sí, tot i que encabides de ple en les contradiccions d'un temps d'art confús i hostil fins i tot, com tot moment per a qui el viu amb convicció. L'energia creativa inclassificable de Picasso, un infinit de formes orgàniques però obstinades en la transparent tradició del relat visual, ras i curt, i la sensibilitat intuïtiva de Miró, capaç de transformar les sensacions més ínfimes en radiants desplegaments de formes vives. Una breu selecció d'obres del mag barceloní tanca aquesta mostra testimonial. Obres d'art singulars però no menors, amb alguns rotunds objectes en bronze, *Le Chanteur d'opéra* (1977) i *Gymnaste* (1977), els quals apunten, i no és atzar, moments decisius en l'itinerari expressiu de l'artista. Vejam.

S'ha convertit en una mena de punt sense retorn en la recerca sobre l'obra madura de Joan Miró (1893-1983) que a partir de l'any 1940, després de l'impacte de *Constellations* –l'hermètica seqüència que l'artista treballa en el decurs de dues dècades– la pintura de Miró es replega en l'autoreflexió. Si bé és cert que *Constellations* mostra una formidable resposta al surrealisme normatiu, a les seves afinitats i absurditats formals, també és cert que des de finals de la dècada dels anys vint s'imposa en l'obra de Miró una simbologia nova, màgica en diríem. *Carnaval d'Arlequin* (1924) assenyala el canvi de rumb en la pintura de Miró que tira ara cap a la invenció d'un univers personal, cap a un «llenguatge pictòric ple d'humor i fantasia». Miró sospesa detingudament la presència activa de Matisse en el desenvolupament

Joan Miró. *L'espoir du condamné à mort III*, 1974

«sobria interpretación de las ruinas de la memoria», que le descubrirá otra sensibilidad distinta, como tuve ocasión de señalar con motivo del centenario del artista a través de su correspondencia con Matisse y los surrealistas de *Cahiers d'Art*. Entre 1920 y 1940 predominan ajadas y borrosas las ruinas de la tradición figurativa occidental. Lo demás, y aquí se sitúa nada menos que la proeza inapelable de *Constellations*, serán cegadoras piruetas formales tanto más efectivas y eficaces cuanto más potente resulte su concreción sensible. No cabe duda que el surrealismo literario, una precisión necesaria, adquiere para Joan Miró el carácter extremo de una legitimación incluso personal. *Moi* (1925), *Étoiles en des sexes d'escargot* (1925) o *Le signe de la mort* (1927) son obras que constituyen el testimonio fehaciente de su defensa enconada de la autonomía soberana de la obra de arte.

Dupin (1993), Labrusse (2004) y Llorens (2008), en su disección de la obra poderosa de Miró en el lustro de entreguerras, han profundizado en dos lugares excepcionales de la memoria difíciles de discernir en el universo fantástico de Miró: París como laboratorio sensible de los rescoldos vivos de la vanguardia y encrucijada candente de una Europa a la deriva. Y la idealización de la tradición cultural catalana como «enérgico talismán» de imágenes, figuras, signos y maneras de actuar en el imaginario personal a través de una secuencia punzante de relatos diríamos fundacionales. *Labourée* y *Paysage catalan* son paisajes justificados por el artista al amigo y pintor J. F. Ràfols de este modo: «Animales monstruosos y angélicos. Árboles con orejas y ojos y un campesino con su barretina y su fusil fumando en pipa... Una vez resueltos los problemas pictóricos, es necesario explorar las chispas de oro de nuestras almas». La magia y el mito, la tierra y el cosmos, son dos misterios que deslumbran a Miró y le exigen un programa arriesgado de confusas lecturas antropológicas y, curiosamente, una mayor atención a los argumentos de Matisse y Bataille

de la seva poètica visual: una experiència rigorosa d'entendre la forma sensible i estructural en el temps. És correcte pensar que, de Matisse, n'admira el passat, el fauvisme radical que associa, curiosament, a Dérain: la cura meticulosa de la matèria pictòrica, la forma matèria, forma color, i la diversitat de tècniques de representació trencadores. La convicció, al capdavall, de «deixar-se guiar per la mà» que afegeix als interiors de Matisse una bellesa inigualable i que Miró assimila per tal fer-los fins i tot «més brutals». Si el període de París havia potenciat el descobriment del mite, tan poderós en la sensibilitat adulta de Miró, també podem albirar la força del descobriment d'una realitat entrevista a través dels mons de la forma i de la imatge de la psicoanàlisi i de les poètiques del somni. En l'exili mallorquí, el pintor traduirà aquests estímuls en una «sòbria interpretació de les ruïnes de la memòria», la qual cosa li farà descobrir una altra sensibilitat diferent, tal com vaig tenir l'oportunitat d'assenyalar amb motiu del centenari de l'artista a través de la correspondència amb Matisse i els surrealistes de *Cahiers d'Art*. Entre 1920 i 1940 hi predominen pansides i borroses les ruïnes de la tradició figurativa occidental. La resta, i aquí se situa ni més ni menys que la proesa irrefutable de *Constellations*, seran fantàstiques piruetes formals que seran més efectives i eficaces com més potent serà la seva formalització sensible. Resulta clar en aquest punt que el surrealisme literari, una precisió necessària, assolirà per a Joan Miró el caràcter extrem d'una legitimació personal fins i tot. *Moi* (1925), *Étoiles en des sexes d'escargot* (1925) o *Le signe de la mort* (1927) són obres que constitueixen el testimoni que dóna fe de la defensa aferrissada de Miró de l'autonomia sobirana de l'obra d'art.

Dupin (1993), Labrusse (2004) i Llorens (2008), en l'anàlisi de l'obra poderosa de Miró en el lustre d'entreguerres, han aprofundit en dos llocs excepcionals de la memòria difícils de separar en l'univers fantàstic de Miró: París com a laboratori sensible de les brases vives de l'avantguarda i cruïlla roent d'una Europa a la deriva. I la idealització de la tradició cultural catalana com un «enèrgic talismà» d'imatges, figures, signes i maneres de fer en l'imaginari personal mitjançant una seqüència esmolada de relats diríem fundacionals. *Labourée* i *Paysage catalan* són paisatges justificats per l'artista a l'amic i pintor J. F. Ràfols de la següent manera: «Animals monstruosos i angelicals. Arbres amb orelles i ulls i un pagès amb barretina i fusell fumant una pipa... Un cop superats els problemes pictòrics, cal explorar les guspires d'or de les nostres ànimes». La màgia i el mite, la terra i els cosmos, són dos misteris que fascinen Miró i li exigeixen un programa arriscat de confuses lectures antropològiques i, paradoxalment, posar més atenció als arguments de Matisse i Bataille quan reivindiquen la violència arcaica dissimulada amb prou feines en el llegat clàssic.

cuando reivindican la violencia arcaica tan mal disimulada en el legado clásico. Contamos con el testimonio acerado de Louise Bourgeois. No es casual, así, que en tanto la deriva vertebral del arte moderno se perdía en una crisis sin fin de identidad a lo largo de la década de los sesenta, con momentos agresivos recién entrados los setenta, se adivinara el ocaso polémico de una época de plata en la historia del arte. Miró se protegía cautamente en un tiempo personal que lo alejaba del tiempo histórico e incluso del tiempo metafórico del arte. Se preparaba callada y socráticamente para afrontar sin nostalgia ni ridícula melancolía el eclipse paulatino de su candente creatividad. Con algunos momentos de fulgor, sin embargo. Viví de cerca en Barcelona el entusiasmo provocador y lúdico «dels cremats» y el despegue inesperado de la escultura sintética, el citado bronce *Le Chanteur d'opéra* (1977), como también el transparente *Gymnaste* (1977), son un ejemplo notable. *Graphisme concret*, de 1951, es quizás un indicio que adquiere con *Tête, oiseau* (1973) o *Oiseaux dans le paysage* (1976) la nitidez de una singladura nueva.

La pintura de Miró pasa de ser un alegato gestual o sígnico incisivo a sustanciarse en un acto reflexivo sobre la pervivencia y el origen del arte. Basta releer su correspondencia y los escritos de la época. *L'Espoir du condamné à mort* (1974), la serie acrílica sobre tela en homenaje a Puig Antich, es el último de los trípticos que sugieren la despedida lúcida y guerrera del artista: una larga línea negra quebrada y un pensado garabato en amarillo enmarcan esquivas manchas de color entre trazos bruscos en estelas verticales. *La danza de las formas* alcanza la tensa concentración plástica exigida para hacer frente al caos crepuscular que propone *Femme* (1978), una desmesurada tinta china sobre papel con toques de pastel. ¿Dónde situar *Paysan catalan à la guitarre* (1924)? Pero volvamos al principio: habíamos convenido que en el arte no hay progreso sino felices o dolorosos momentos de verdad, como pretendía Virginia Woolf al hablar justamente de la pintura moderna.

Comptem amb el testimoni poderós de Louise Bourgeois. No resulta casual, doncs, que mentre el rumb vertebral de l'art modern es perdia en una crisi interminable d'identitat durant la dècada dels anys seixanta, amb moments agressius a inicis dels setanta, s'endevinava l'ocàs polèmic d'una època de plata en la història de l'art. Miró es protegia assenyadament en un temps personal que l'allunyava del temps històric i fins i tot del temps emergent de l'art. Es preparava en silenci i a la manera de Sòcrates per fer front sense nostàlgia ni malenconia ridícula a l'eclipse gradual de la seva palpitant creativitat. Amb alguns moments de fulgor, però. Vaig viure de prop a Barcelona l'entusiasme provocador i lúdic dels *cremats* i l'envol inesperat de l'escultura sintètica. L'esmentat bronze *Le Chanteur d'opéra* (1977), i també el transparent *Gymnaste* (1977), en són un exemple notable. *Graphisme concret*, de 1951, és tal vegada un indici que adquireix amb *Tête, oiseau* (1973) o *Oiseaux dans le paysage* (1976) la nitidesa d'un camí nou.

La pintura de Miró esdevé ara un al·legat gestual o sígnic incisiu substanciat en un acte reflexiu sobre la pervivència i l'origen de l'art. Només ens caldrà rellegir la seva correspondència i els escrits de l'època. *L'espoir du condamné à mort* (1974), la sèrie acrílica sobre tela en homenatge a Puig Antich, és el darrer dels tríptics que suggereixen el comiat lúcid i guerrer de l'artista: una llarga línia negra trencada i un pensat gargot en groc emmarquen esquívoles taques de color entre traços abruptes en esteles verticals. *La dansa de les formes* assoleix la tensa concentració plàstica necessària per fer front al caos crepuscular que proposa *Femme* (1978), una desmesurada tinta xinesa sobre paper amb tocs de pastel. On situar *Paysan catalan à la guitarre* (1924)? Tornem al començament, però: havíem acordat que en l'art no hi ha progrés sinó tan sols feliços o dolorosos moments de veritat, com afirmava Virginia Woolf en parlar precisament de la pintura moderna.

OBRA

L'ordenació de les obres s'ha realitzat segons criteris estrictament formals i no s'ha mantingut un ordre cronològic.

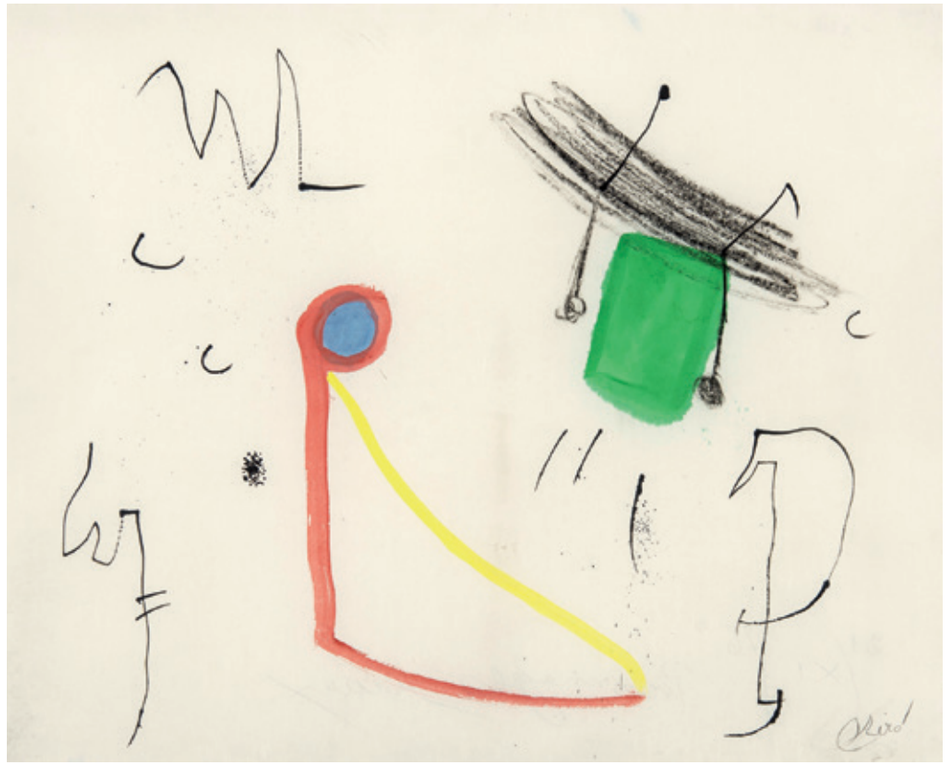
La ordenación de las obras se ha realizado bajo criterios estrictamente formales y no se ha mantenido un orden cronológico.

01. Alberto Magnelli. *Pierres nº 4G*, 1933

Pintura al tremp i fil sobre tela. 125 x 86 cm
Témpera e hilo sobre tela. 125 x 86 cm

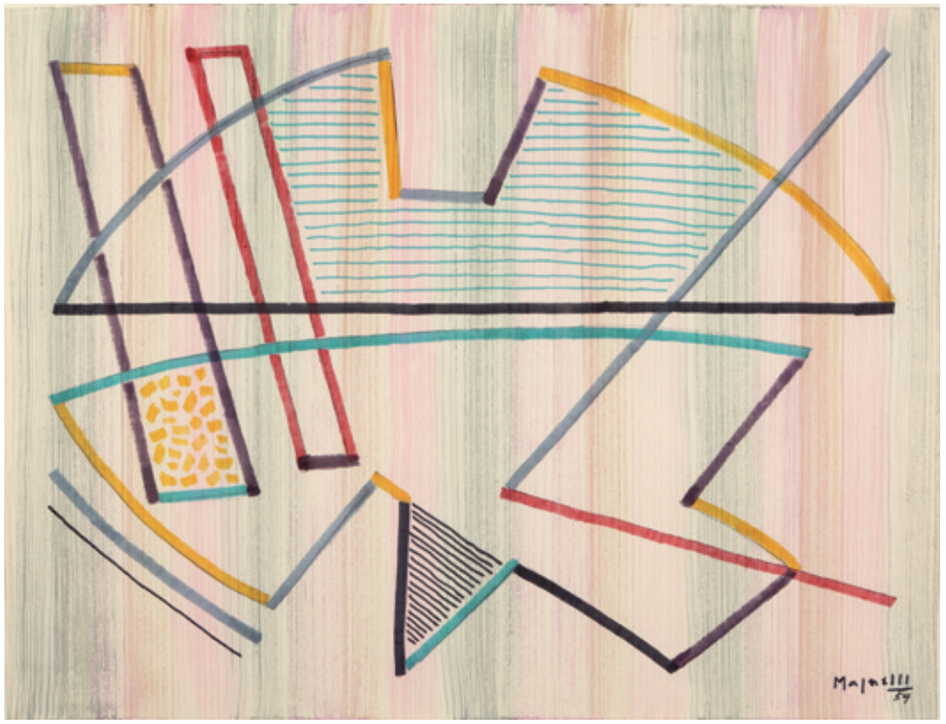
02. Fausto Melotti. *Salomone*, 1973

Llautó. 36 x 24 x 11 cm
Latón. 36 x 24 x 11 cm



03. Joan Miró. *Personnages, oiseaux*, 1976

Tinta, ceres i aquarel·la sobre paper japó. 47 x 58 cm
Tinta, ceras y acuarela sobre papel japón. 47 x 58 cm

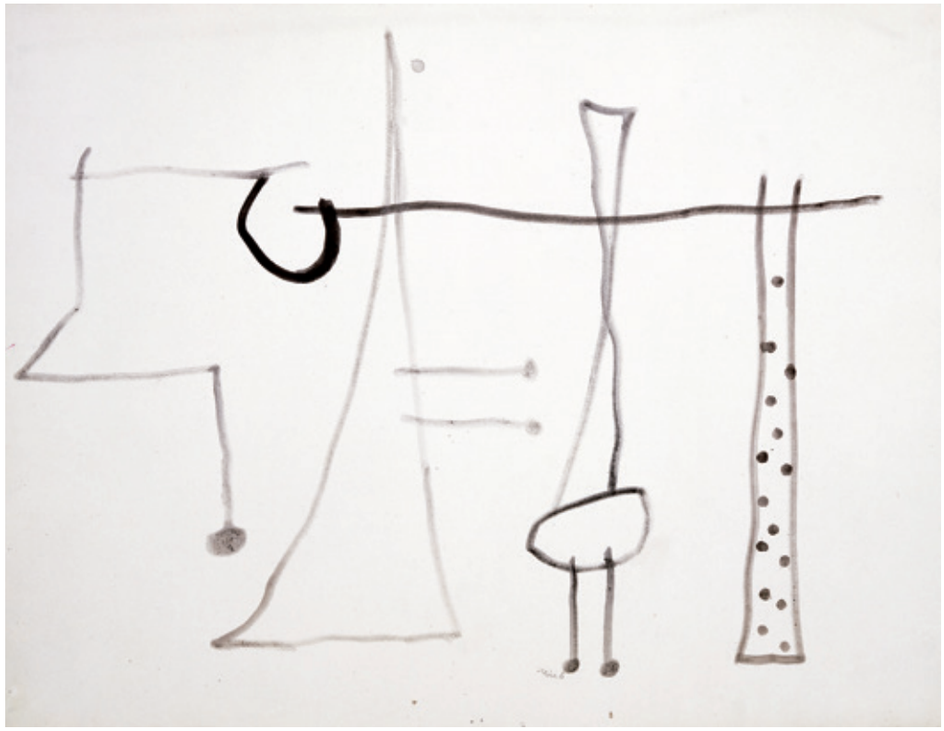


04. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1959

Retoladors sobre paper de tapisseria. 47,5 x 63,5 cm
Rotuladores sobre papel de tapicería. 47,5 x 63,5 cm

05. Fausto Melotti. *Astrazione*, 1968

LLautó. 102 x 23 x 27,5 cm
Latón. 102 x 23 x 27,5 cm



06. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951

Tinta sobre paper. 50,8 x 66,6 cm
Tinta sobre papel. 50,8 x 66,6 cm

07. Alberto Magnelli. *Pierres*, c. 1931

Guaix sobre cartró. 47 x 62 cm
Goauche sobre cartón. 47 x 62 cm

08. Fausto Melotti. *La creazione del mondo*, 1978

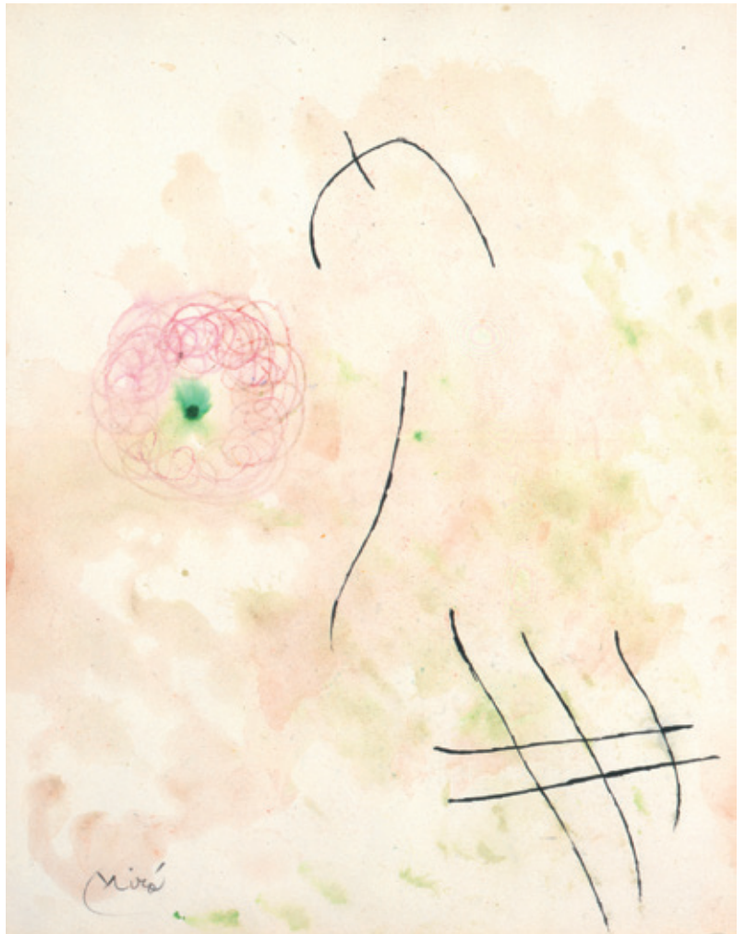
Llautó i seda pintada. 90 x 74 x 36 cm
Latón y seda pintada. 90 x 74 x 36 cm

09. Joan Miró. *Danseuse espagnole*, 1926

Llapis sobre paper. 63 x 47,5 cm
Lápiz sobre papel. 63 x 47,5 cm

10. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Llapis, tinta i ceres sobre paper. 26,7 x 22,2 cm
Lápiz, tinta y ceras sobre papel. 26,7 x 22,2 cm

11. Fausto Melotti. *Disegno*, 1981
Llapis sobre paper. 36 x 25,4 cm
Lápiz sobre papel. 36 x 25,4 cm

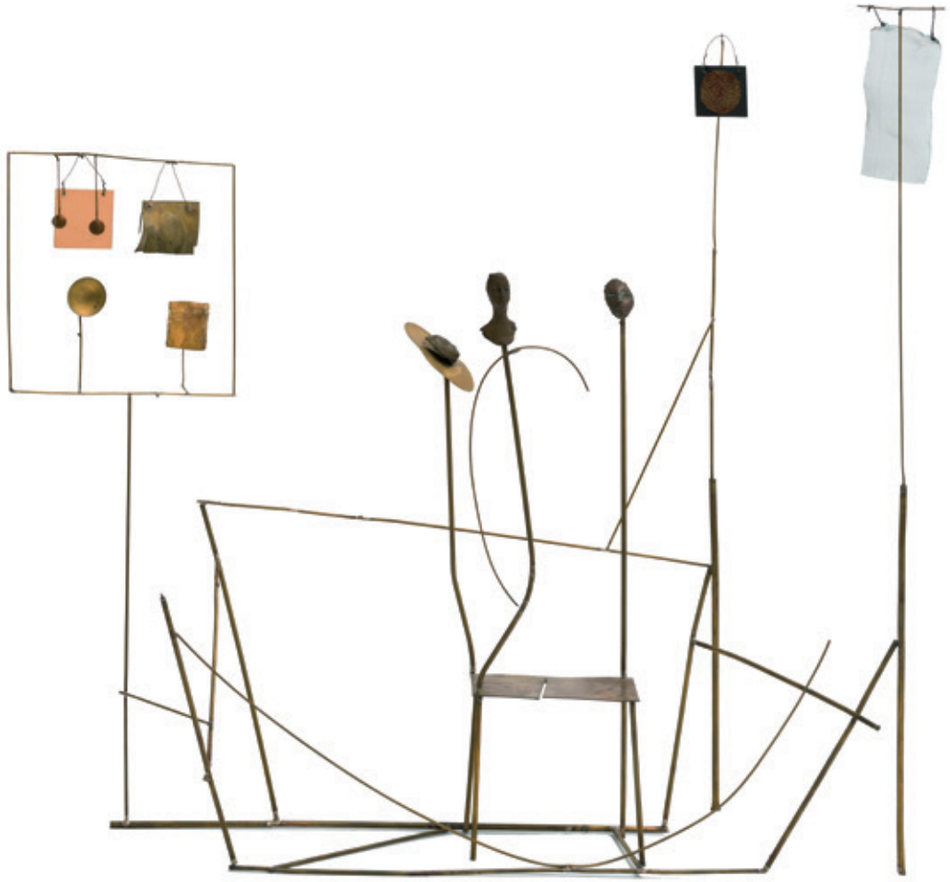


12. Joan Miró. *Sans titre VI*, 1963
Aquarel·la i tinta sobre paper. 27 x 21 cm
Acuarela y tinta sobre papel. 27 x 21 cm

13. Alberto Magnelli. *Conciliabules distraits*, 1935

Oli sobre tela. 100 x 130 cm

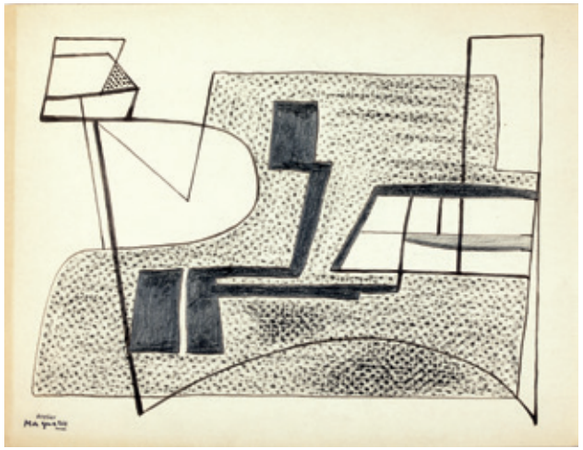
Óleo sobre tela. 100 x 130 cm



14. Fausto Melotti. *Ritorno di Giuditta*, 1983

LLautó, tela, plàstic i bronze. 78 x 87 x 16 cm
Latón, tela, plástico y bronce. 78 x 87 x 16 cm

15. Joan Miró. *Gymnaste*, 1977
Bronze, 3/6. 102 x 92 x 86 cm
Bronce, 3/6. 102 x 92 x 86 cm



16. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941

Llapis i tinta sobre paper. 21,6 x 27 cm
Lápiz y tinta sobre papel. 21,6 x 27 cm

17. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941

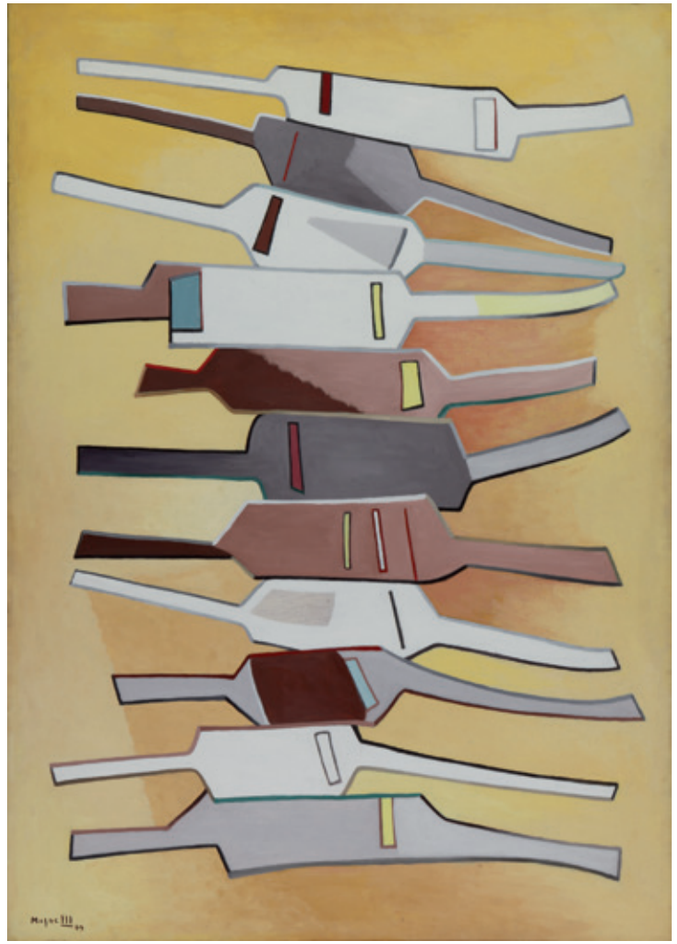
Llapis i tinta sobre paper. 21 x 27 cm
Lápiz y tinta sobre papel. 21 x 27 cm

18. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982

Pintura al tremp, pastel i llapis sobre cartolina. 35 x 25 cm
Témpera, pastel y lápiz sobre cartulina. 35 x 25 cm

19. Joan Miró. *Sans titre*, 1978

Ceres i llapis sobre paper. 23,5 x 17 cm
Ceras y lápiz sobre papel. 23,5 x 17 cm



20. Alberto Magnelli. *À perte de vue*, 1949

Oli sobre tela. 162 x 114 cm
Óleo sobre tela. 162 x 114 cm

21. Fausto Melotti. *Difficile*, 1979
Llautó. 38 x 17 x 15 cm
Latón. 38 x 17 x 15 cm

22. Joan Miró. *Le Chanteur d'opéra*, 1977
Bronze, 2/6. 55 x 70 x 13 cm
Bronce, 2/6. 55 x 70 x 13 cm

23. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1957

Collage. 30,5 x 23,6 cm

Collage. 30,5 x 23,6 cm

24. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982

Llapis i aquarel·la sobre paper. 35 x 25 cm

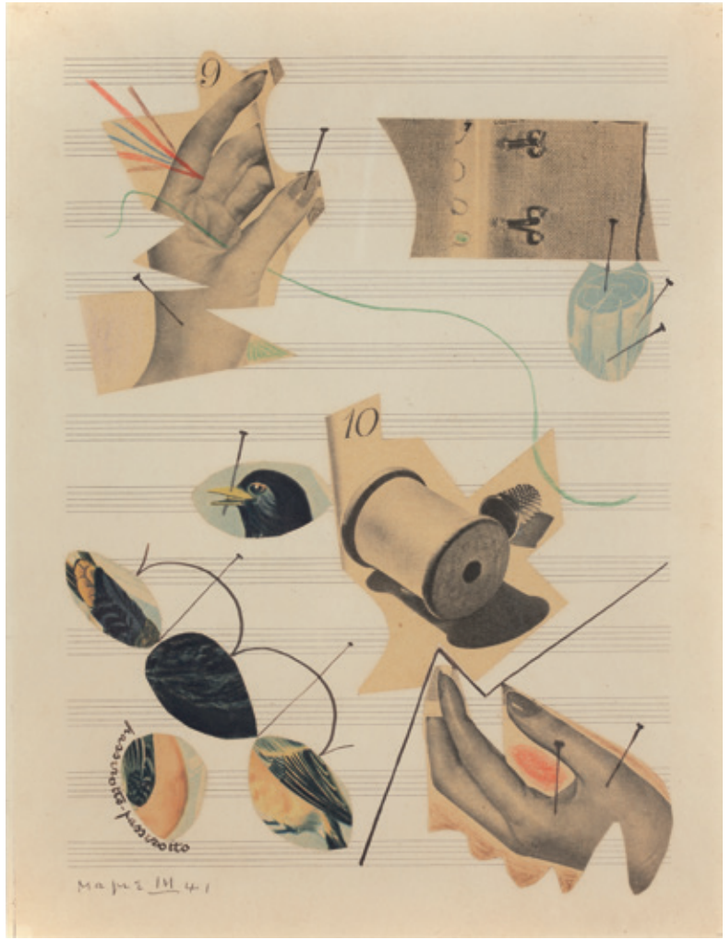
Lápiz y acuarela sobre papel. 35 x 25 cm

25. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951

Tinta sobre paper. 49 x 66 cm
Tinta sobre papel. 49 x 66 cm

26. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951

Tinta i carbonet sobre paper. 49,5 x 66 cm
Tinta y carboncillo sobre papel. 49,5 x 66 cm

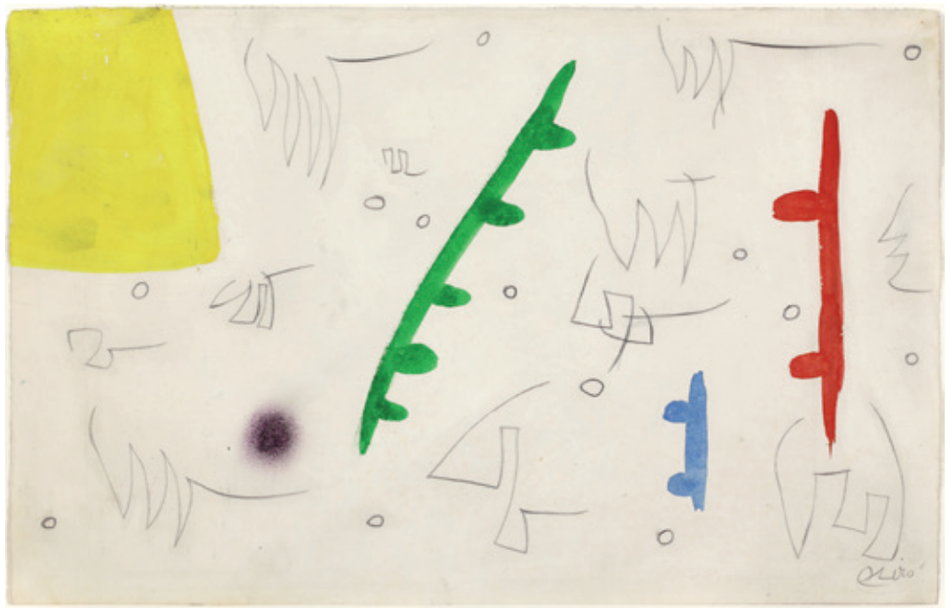


27. Alberto Magnelli. *Musique*, 1941

Collage. 35 x 27 cm
Collage. 35 x 27 cm

28. Fausto Melotti. *Esercitazione informale*, 1960

Tècnica mixta sobre paper. 70 x 100 cm
Técnica mixta sobre papel. 70 x 100 cm

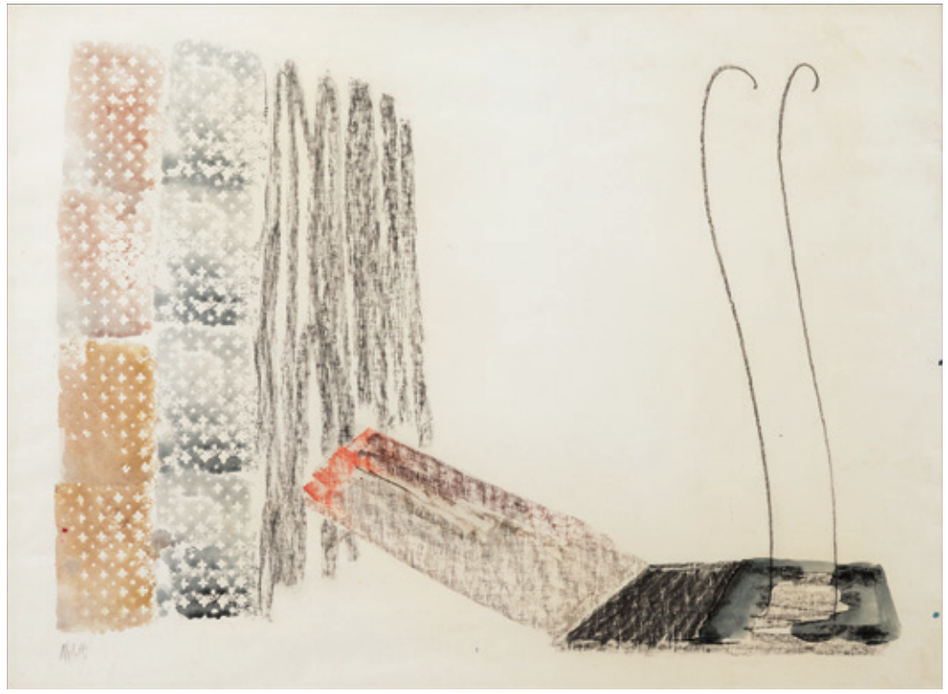


29. Joan Miró. *Oiseaux dans un paysage*, 1976

Llapis, aquarel·la i pastel sobre paper. 32 x 50 cm
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel. 32 x 50 cm

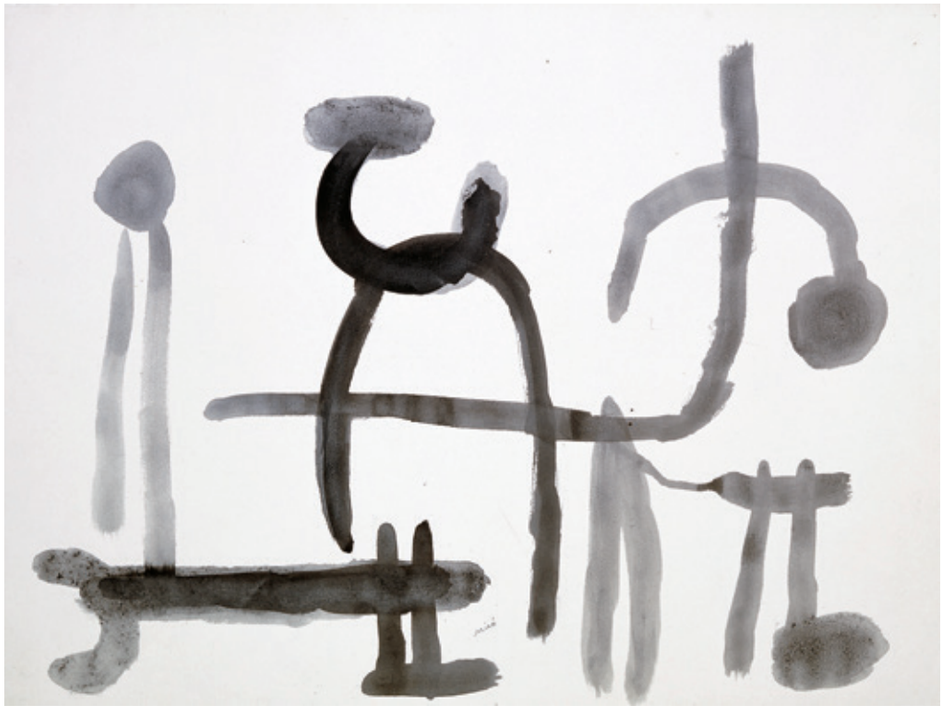
30. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941

Tinta i llapis de colors sobre paper. 20,8 x 26,9 cm
Tinta y lápices de colores sobre papel. 20,8 x 26,9 cm



31. Fausto Melotti. *Disegno*

Llapis i pintura al tremp sobre paper. 56 x 76 cm
Lápiz y témpera sobre papel. 56 x 76 cm



32. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951

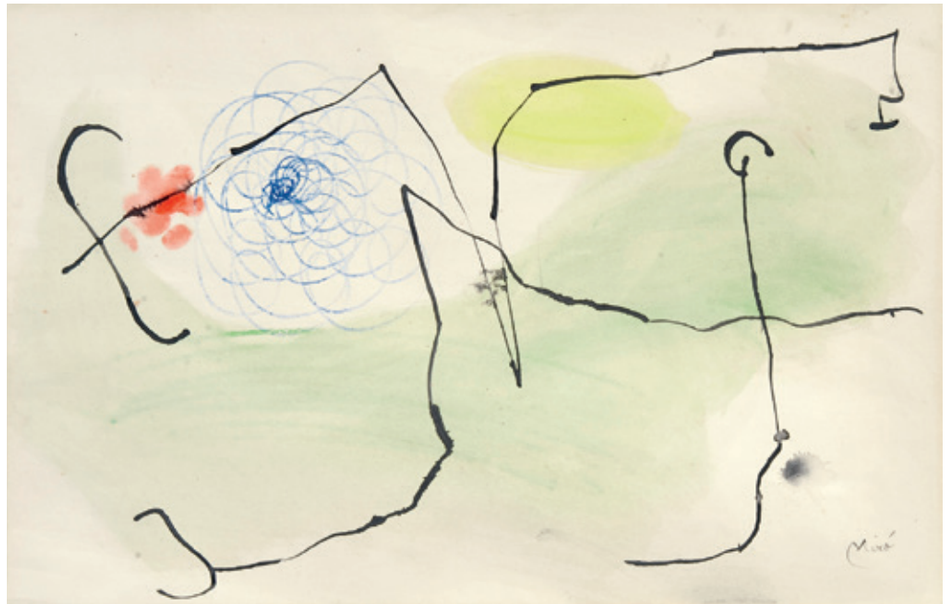
Tinta sobre paper. 49,5 x 66 cm
Tinta sobre papel. 49,5 x 66 cm

33. Alberto Magnelli. *Éléments*, 1964

Oli sobre tela. 92 x 73 cm
Óleo sobre tela. 92 x 73 cm

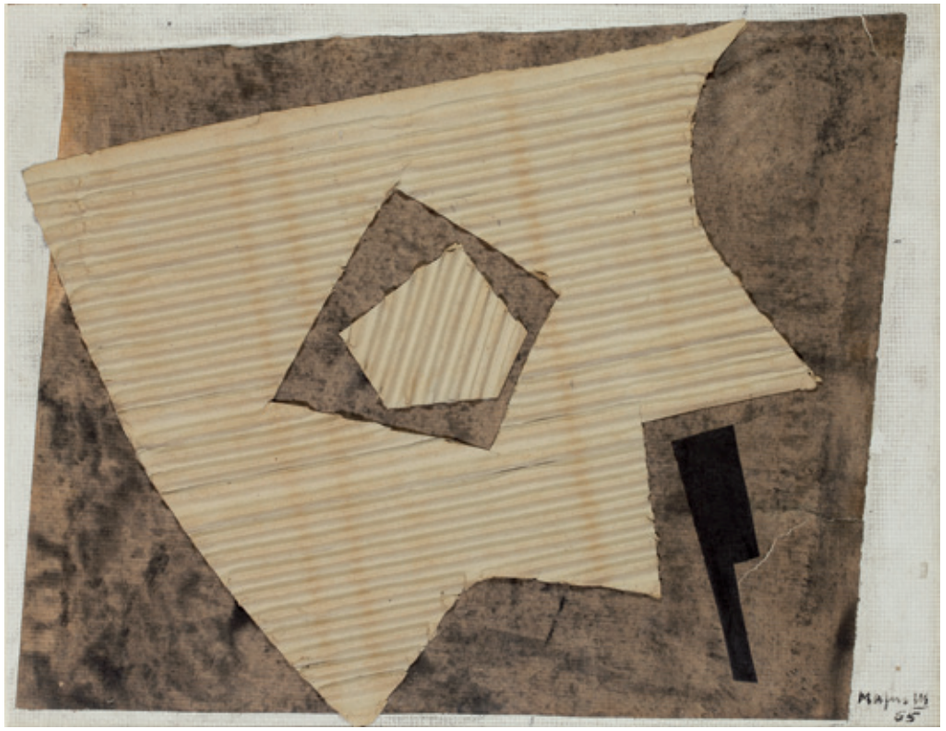
34. Fausto Melotti. *Disegno*, 1961

Pintura al tremp i pastel sobre cartolina. 50 x 70 cm
Témpera y pastel sobre cartulina. 50 x 70 cm



35. Joan Miró. *Sans titre I*, 1964

Tinta, aquarel·la i ceres sobre paper. 32,5 x 50 cm
Tinta, acuarela y ceras sobre papel. 32,5 x 50 cm



36. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1965

Collage. 32 x 40,5 cm

Collage. 32 x 40,5 cm

37. Fausto Melotti. *Mattinata nel bosco*, 1973

Plata i or, Ed. 12. 65 x 9 x 9 cm

Plata y oro, Ed. 12. 65 x 9 x 9 cm

38. Joan Miró. *Personnage et oiseau dans la nuit*, 1966

Tinta, ceres i pastel sobre paper. 56 x 78 cm

Tinta, ceras y pastel sobre papel. 56 x 78 cm

CATALOGACIÓ
CATALOGACIÓN

ALBERTO MAGNELLI

01. Alberto Magnelli. *Pierres nº 4G*, 1933
Témpera e hilo sobre tela
Firmado y fechado
Firmado, fechado y titulado en el dorso "Pierres nº IV G"
125 x 86 cm
EXPOSICIONES:
· Zúrich, Kunsthaus, "Alberto Magnelli", 1963
· Florencia, Palazzo Strozzi, "Alberto Magnelli", 1963
· Copenhaguen, Kunstforeningen, "Alberto Magnelli", 1968
· París, Musée National d'Art Moderne, 1968
· Estrasburgo, Musée de l'Ancienne Douane, "Magnelli", 1969
· Niza, Galerie Sapone, "Magnelli, les Pierres, 1931-1935", 1981
· Aviñón, Palais des Papes, "Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire", 1988
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci, "Magnelli, Pierres 1931-1934", 2011
· Ixelles (Bélgica), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 21 febrero – 26 mayo 2013, pág. 81 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Suiza), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 7 julio – 20 octubre 2013, pág. 81 (reprod.)
BIBLIOGRAFÍA:
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París, 1975, nº 393 (reprod.)

04. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1959
Rotuladores sobre papel de tapicería
Firmado y fechado
47,5 x 63,5 cm
EXPOSICIONES:
· Saint Étienne, Musée d'Arte Moderne, 1988
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci
· Nueva York, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965", 12 febrero – 8 marzo 2008, pág. 47, nº 57 (reprod.)
· Bruselas, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", 16 enero – 28 marzo 2009, pág. 78-79, nº 39 (reprod.)
· Zúrich, Galerie Orlando, "Alberto Magnelli (1888-1971) Ölbilder Collagen Zeichnungen–Retrospektive in Zusammenarbeit mit dem Nachlass", 21 enero – 31 agosto 2010, pág. 54 (reprod.)

07. Alberto Magnelli. *Pierres*, c. 1931
Gouache sobre cartón
47 x 62 cm
EXPOSICIONES:
· Bruselas, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", 16 enero – 28 marzo 2009, pág. 50-51, nº 24 (reprod.)
· Barcelona, Oriol Galeria d'Art, "Alberto Magnelli. Dibuixos dels anys 30", 26 abril – 26 junio 2012, pág. 33, nº 8 (reprod.)

10. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Lápiz, tinta y ceras sobre papel
Firmado y fechado
26,7 x 22,2 cm
EXPOSICIONES:
· Nueva York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", 12 enero – 16 febrero 2006, nº 24 (reprod.)

13. Alberto Magnelli. *Conciliabules distraits*, 1935
Óleo sobre tela
Firmado y fechado
Firmado, fechado y titulado en el dorso
100 x 130 cm
EXPOSICIONES:
· París, Galerie Drouin, "Alberto Magnelli", 1947, nº 11
· Arras, Cercle Noroit, "Magnelli, peintures, gouaches, temperas", 1966
· Roma, Gallerie II Collezionista d'Arte Contemporanea, "Alberto Magnelli. Opere dal 1914 al 1967", 1970, nº 8
· Montrouge, Centre Culturel et Artistique, "26e Salon de Montrouge, Art contemporain, peinture-sculpture-dessin, Magnelli", 1981, nº 45
· Aviñón, Palais des Papes, "Alberto Magnelli, rétrospective de centenaire", 1988
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Alberto Magnelli", 1990
· São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), "Alberto Magnelli", 1990, nº 26 (reprod.)
· Künzelsau, Museum Würth, "Alberto Magnelli, 1888-1971, Plastischer Atem der Malerei", 2000, pág. 97 (reprod.)
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique", 2001, pág. 88 (reprod.)
· Barcelona, Museu Picasso, "Magnelli, entre el cubisme i el futurisme", 2004, nº 39 (reprod.)
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, "Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi", 16 diciembre 2006 – 11 marzo 2007, pág. 200 (reprod.)
· Nueva York, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965", 12 febrero – 8 marzo 2008, pág. 36, nº 42 (reprod.)
· Bruselas, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", 16 enero – 28 marzo 2009, pág. 58-59, nº 29 (reprod.)
· Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, "Alberto Magnelli, rétrospective", 2010
· São Paulo, Musée d'Art Contemporain MAC/USP, "Magnelli", 2010, pág. 74 (reprod.)
· Ixelles (Bélgica), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 21 febrero – 26 mayo 2013, pág. 94 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Suiza), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 7 julio – 20 octubre 2013, pág. 94 (reprod.)
BIBLIOGRAFÍA:
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París, 1975, nº 447 (reprod.)
· Franzke, Andreas, *Magnelli 1888-1971*, D.A. XXº Siècle, Éditions Cercle d'Art, París, 2007, nº 42 (reprod.)

16. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Lápiz y tinta sobre papel
21,6 x 27 cm
EXPOSICIONES:
· Nueva York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", 12 enero – 16 febrero 2006, nº 23 (reprod.)

ALBERTO MAGNELLI

01. Alberto Magnelli. *Pierres nº 4G*, 1933
Pintura al tremp i fil sobre tela
Signat i datat
Signat, datat i titulat al dors "Pierres nº IV G"
125 x 86 cm
EXPOSICIONS:
· Zuric, Kunsthaus, "Alberto Magnelli", 1963
· Florència, Palazzo Strozzi, "Alberto Magnelli", 1963
· Copenhaguen, Kunstforeningen, "Alberto Magnelli", 1968
· París, Musée National d'Art Moderne, 1968
· Estrasburg, Musée de l'Ancienne Douane, "Magnelli", 1969
· Niça, Galerie Sapone, "Magnelli, les Pierres, 1931-1935", 1981
· Avinyó, Palais des Papes, "Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire", 1988
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci, "Magnelli, Pierres 1931-1934", 2011
· Ixelles (Bèlgica), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 21 febrer – 26 maig 2013, pàg. 81 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Suïssa), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 7 juliol – 20 octubre 2013, pàg. 81 (reprod.)
BIBLIOGRAFIA:
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París, 1975, nº 393 (reprod.)

04. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1959
Retoladors sobre paper de tapisseria
Signat i datat
47,5 x 63,5 cm
EXPOSICIONS:
· Saint Étienne, Musée d'Arte Moderne, 1988
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci
· Nova York, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965", 12 febrer – 8 març 2008, pàg. 47, nº 57 (reprod.)
· Brussel·les, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", 16 gener – 28 març 2009, pàg. 78-79, nº 39 (reprod.)
· Zuric, Galerie Orlando, "Alberto Magnelli (1888-1971) Ölbilder Collagen Zeichnungen – Retrospektive in Zusammenarbeit mit dem Nachlass", 21 gener – 31 agost 2010, pàg. 54 (reprod.)

07. Alberto Magnelli. *Pierres*, c. 1931
Guaix sobre cartró
47 x 62 cm
EXPOSICIONS:
· Brussel·les, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", 16 gener – 28 març 2009, pàg. 50-51, nº 24 (reprod.)
· Barcelona, Oriol Galeria d'Art, "Alberto Magnelli. Dibuixos dels anys 30", 26 abril – 26 juny 2012, pàg. 33, nº 8 (reprod.)

10. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Llapis, tinta i ceres sobre paper
Signat i datat
26,7 x 22,2 cm
EXPOSICIONS:
· Nova York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", 12 gener – 16 febrer 2006, nº 24 (reprod.)

13. Alberto Magnelli. *Conciliabules distraits*, 1935
Oli sobre tela
Signat i datat
Signat, datat i titulat al dors
100 x 130 cm
EXPOSICIONS:
· París, Galerie Drouin, "Alberto Magnelli", 1947, nº 11
· Arras, Cercle Noroit, "Magnelli, peintures, gouaches, temperas", 1966
· Roma, Gallerie II Collezionista d'Arte Contemporanea, "Alberto Magnelli. Opere dal 1914 al 1967", 1970, nº 8
· Montrouge, Centre Culturel et Artistique, "26e Salon de Montrouge, Art contemporain, peinture-sculpture-dessin, Magnelli", 1981, nº 45
· Avinyó, Palais des Papes, "Alberto Magnelli, rétrospective de centenaire", 1988
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Alberto Magnelli", 1990
· São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), "Alberto Magnelli", 1990, nº 26 (reprod.)
· Künzelsau, Museum Würth, "Alberto Magnelli, 1888-1971, Plastischer Atem der Malerei", 2000, pàg. 97 (reprod.)
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique", 2001, pàg. 88 (reprod.)
· Barcelona, Museu Picasso, "Magnelli, entre el cubisme i el futurisme", 2004, nº 39 (reprod.)
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, "Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi", 16 desembre 2006 – 11 març 2007, pàg. 200 (reprod.)
· Nova York, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965", 12 febrer – 8 març 2008, pàg. 36, nº 42 (reprod.)
· Brussel·les, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", 16 gener – 28 març 2009, pàg. 58-59, nº 29 (reprod.)
· Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, "Alberto Magnelli, rétrospective", 2010
· São Paulo, Musée d'Art Contemporain MAC/USP, "Magnelli", 2010, pàg. 74 (reprod.)
· Ixelles (Bèlgica), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 21 febrer – 26 maig 2013, pàg. 94 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Suïssa), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 7 juliol – 20 octubre 2013, pàg. 94 (reprod.)
BIBLIOGRAFIA:
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París, 1975, nº 447 (reprod.)
· Franzke, Andreas, *Magnelli 1888-1971*, D.A. XXº Siècle, Éditions Cercle d'Art, París, 2007, nº 42 (reprod.)

16. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Llapis i tinta sobre paper
21,6 x 27 cm
EXPOSICIONS:
· Nova York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", 12 gener – 16 febrer 2006, nº 23 (reprod.)

17. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Lápiz y tinta sobre papel
Firmado y fechado
21 x 27 cm
Exposiciones:
· Nueva York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", 12 enero – 16 febrero 2006, nº 22 (reprod.)

20. Alberto Magnelli. *À perte de vue*, 1949
Óleo sobre tela
Firmado y fechado
Firmado, fechado y titulado en el dorso
162 x 114 cm
Exposiciones:
· Lieja (Bélgica), A.P.I.A.W., Salle de L'Emulation, "Magnelli", 1951, nº 11
· Bruselas, Palais des Beaux-Arts, "Magnelli, rétrospective", 1954
· Kassel, Museum Fridericianum, Documenta: Kunst des XX Jahrhunderts, 1955, nº 369
· Copenhague, Charlottenborg, "Maleri, Grafik, Skulptur, Arkitektur, Kunsthaandvaerk", 1956, nº 4 (reprod.)
· Roma, Rome-New York Foundation, "New Trends in Italian Art- Nuove Tendenze dell'Arte Italiana", 1958, nº 32 (reprod.)
· Zúrich, Kunsthaus, "Alberto Magnelli", 1963, nº 106
· Florencia, Palazzo Strozzi, "Alberto Magnelli", 1963, nº 100
· Arras, Cercle Noroit, "Magnelli", 1966, nº 7
· París, Musée National d'Art Moderne, "Magnelli", 1968, nº 88
· Estrasburgo, Musée de l'Ancienne Douane, "Magnelli", 1969
· Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, "Alberto Magnelli", 1979
· Lieja (Bélgica), Musée Saint-Georges, "Magnelli", 1982
· París, Galerie Karl Flinker, "Alberto Magnelli", París, 1982
· Malmö, Konsthall, "Klar Form II", 1984, nº 73
· Francfurt del Meno, Frankfurter Westend Galerie, "Alberto Magnelli, Pittore fiorentino, Grafiken 1950-1970", 2011
· Ixelles (Bélgica), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 21 febrero – 26 mayo 2013, pág. 127 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Suiza), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 7 julio – 20 octubre 2013, pág. 127 (reprod.)
Bibliografía:
· Alvard, Julien; Van Gindertaël, Roger, *Témoignages pour l'art abstrait*, París, 1952, pág. 203
· Le Lionnais, François, *Magnelli*, Roma, 1964, (il. Pl. LVII)
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, París, 1975, pág. 141, nº 640 (reprod.)

23. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1957
Collage
Firmado y fechado
30,5 x 23,6 cm
Exposiciones:
· Milán, Galerie Fonte d'Abisso, "Alberto Magnelli, collages 1936-1965", 2008, nº 24 (reprod.)
· Bruselas, Galerie Patrick Derom, "Magnelli. Collages", 30 abril – 25 junio 2011, pág. 62-63, nº 25 (reprod.)
Bibliografía:
· Maisonnier, Anne, *Magnelli, collages, catalogue raisonné*, París, 1990, pág. 155, nº 168 (reprod.)

27. Alberto Magnelli. *Musique*, 1941
Collage
Firmado y fechado
35 x 27 cm
Exposiciones:
· Milán, Galleria Vismara, "Ricordo di Alberto Magnelli", 1971, nº 14 (il. invertida)
· París, Galerie Jean Briance, "Magnelli", 1976, nº 25
· Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, "Magnelli collages", 1976, nº 42
· Zúrich, Kunsthaus, "Alberto Magnelli, collagen", 20 enero – 6 marzo 1977, nº 20
· París, Galerie Karl Flinker, "Magnelli. Ardoises-Collages-Gouaches-Dessins", 1981-1982
· París, Centre Georges Pompidou, "Magnelli, ardoises et collages", 1986-1987, pág. 60 (reprod.)
· Grenoble, Musée des Beaux-Arts, "Magnelli, ardoises et collages", 1986-1987, pág. 60 (reprod.)
· Pori (Finlandia), Porin taidemuseo, "Alberto Magnelli", 1987
· Joensuu (Finlandia), Joensuu taidemuseo, "Alberto Magnelli", 1987
· Luxemburgo, Musée d'Histoire et d'Art, "Alberto Magnelli, peintures, ardoises et collages", 1987
· Grasse, Musée d'art et d'histoire de Provence, "L'art retrouvé. Grasse terre d'accueil, 1918-1969", 1997, pág. 21 (reprod.)
· Biot, Musée National Fernand Léger, "Éloge de la fuite", 28 junio – 29 septiembre 1997, nº 115
· Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, "Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse", 7 abril – 21 junio 1998
· París, Galerie Denise René, "Magnelli, collages", 1999
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci, "Alberto Magnelli, collages, 1936-1965", 2000
· Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, "Magnelli collages et ardoises", 18 junio – 27 septiembre 2004, pág. 30 (reprod.)
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, "Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi", 16 diciembre 2006 – 11 marzo 2007, pág. 247 (reprod.)
· Bruselas, Patrick Derom Gallery, "Magnelli. Collages", 30 abril – 26 junio 2011, pág. 76-77, nº 31 (reprod.)
Bibliografía:
· Maisonnier, Anne, *Magnelli, collages, catalogue raisonné*, París, 1990, pág. 69, nº 52 (reprod.)
· Yvars, J. F., *Las posibilidades del color*, cat. expo. "Alberto Magnelli. Pinturas y dibujos", Barcelona, Oriol Galeria d'Art, 2008, pág. 27 (reprod.)

30. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Tinta y lápices de colores sobre papel
Firmado y fechado
20,8 x 26,9 cm
Exposiciones:
· Mónaco, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli", 2004

17. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Llapis i tinta sobre paper
Signat i datat
21 x 27 cm
Exposicions:
· Nova York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", 12 gener – 16 febrer 2006, nº 22 (reprod.)

20. Alberto Magnelli. *À perte de vue*, 1949
Oli sobre tela
Signat i datat
Signat, datat i titulat al dors
162 x 114 cm
Exposicions:
· Lieja (Bèlgica), A.P.I.A.W., Salle de L'Emulation, "Magnelli", 1951, nº 11
· Brussel·les, Palais des Beaux-Arts, "Magnelli, rétrospective", 1954
· Kassel, Museum Fridericianum, Documenta: Kunst des XX Jahrhunderts, 1955, nº 369
· Copenhaguen, Charlottenborg, "Maleri, Grafik, Skulptur, Arkitektur, Kunsthaandvaerk", 1956, nº 4 (reprod.)
· Roma, Rome-New York Foundation, "New Trends in Italian Art- Nuove Tendenze dell'Arte Italiana", 1958, nº 32 (reprod.)
· Zuric, Kunsthaus, "Alberto Magnelli", 1963, nº 106
· Florència, Palazzo Strozzi, "Alberto Magnelli", 1963, nº 100
· Arras, Cercle Noroit, "Magnelli", 1966, nº 7
· París, Musée National d'Art Moderne, "Magnelli", 1968, nº 88
· Estrasburg, Musée de l'Ancienne Douane, "Magnelli", 1969
· Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, "Alberto Magnelli", 1979
· Lieja (Bèlgica), Musée Saint-Georges, "Magnelli", 1982
· París, Galerie Karl Flinker, "Alberto Magnelli", París, 1982
· Malmö, Konsthall, "Klar Form II", 1984, nº 73
· Francfurt del Main, Frankfurter Westend Galerie, "Alberto Magnelli, Pittore fiorentino, Grafiken 1950-1970", 2011
· Ixelles (Bèlgica), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 21 febrer – 26 maig 2013, pàg. 127 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Suïssa), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", 7 juliol – 20 octubre 2013, pàg. 127 (reprod.)
Bibliografía:
· Alvard, Julien; Van Gindertaël, Roger, *Témoignages pour l'art abstrait*, París, 1952, pàg. 203
· Le Lionnais, François, *Magnelli*, Roma, 1964, (il. Pl. LVII)
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, París, 1975, pàg. 141, nº 640 (reprod.)

23. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1957
Collage
Signat i datat
30,5 x 23,6 cm
Exposicions:
· Milà, Galerie Fonte d'Abisso, "Alberto Magnelli, collages 1936-1965", 2008, nº 24 (reprod.)
· Brussel·les, Galerie Patrick Derom, "Magnelli. Collages", 30 abril – 25 juny 2011, pàg. 62-63, nº 25 (reprod.)
Bibliografia:
· Maisonnier, Anne, *Magnelli, collages, catalogue raisonné*, París, 1990, pàg. 155, nº 168 (reprod.)

27. Alberto Magnelli. *Musique*, 1941
Collage
Signat i datat
35 x 27 cm
Exposicions:
· Milà, Galleria Vismara, "Ricordo di Alberto Magnelli", 1971, nº 14 (il. invertida)
· París, Galerie Jean Briance, "Magnelli", 1976, nº 25
· Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, "Magnelli collages", 1976, nº 42
· Zuric, Kunsthaus, "Alberto Magnelli, collagen", 20 gener – 6 març 1977, nº 20
· París, Galerie Karl Flinker, "Magnelli. Ardoises-Collages-Gouaches-Dessins", 1981-1982
· París, Centre Georges Pompidou, "Magnelli, ardoises et collages", 1986-1987, pàg. 60 (reprod.)
· Grenoble, Musée des Beaux-Arts, "Magnelli, ardoises et collages", 1986-1987, pàg. 60 (reprod.)
· Pori (Finlàndia), Porin taidemuseo, "Alberto Magnelli", 1987
· Joensuu (Finlàndia), Joensuu taidemuseo, "Alberto Magnelli", 1987
· Luxemburg, Musée d'Histoire et d'Art, "Alberto Magnelli, peintures, ardoises et collages", 1987
· Grasse, Musée d'art et d'histoire de Provence, "L'art retrouvé. Grasse terre d'accueil, 1918-1969", 1997, pàg. 21 (reprod.)
· Biot, Musée National Fernand Léger, "Éloge de la fuite", 28 juny – 29 setembre 1997, nº 115
· Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, "Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse", 7 abril – 21 juny 1998
· París, Galerie Denise René, "Magnelli, collages", 1999
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci, "Alberto Magnelli, collages, 1936-1965", 2000
· Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, "Magnelli collages et ardoises", 18 juny – 27 setembre 2004, pàg. 30 (reprod.)
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, "Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi", 16 desembre 2006 – 11 març 2007, pàg. 247 (reprod.)
· Brussel·les, Patrick Derom Gallery, "Magnelli. Collages", 30 abril – 26 juny 2011, pàg. 76-77, nº 31 (reprod.)
Bibliografia:
· Maisonnier, Anne, *Magnelli, collages, catalogue raisonné*, París, 1990, pàg. 69, nº 52 (reprod.)
· Yvars, J. F., *Las posibilidades del color*, cat. expo. "Alberto Magnelli. Pinturas y dibujos", Barcelona, Oriol Galeria d'Art, 2008, pàg. 27 (reprod.)

30. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Tinta i llapis de colors sobre paper
Signat i datat
20,8 x 26,9 cm
Exposicions:
· Mònaco, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli", 2004

33. Alberto Magnelli. *Éléments*, 1964
Óleo sobre tela
Firmado y fechado
Firmado, fechado y titulado en el dorso "Elements"
92 x 73 cm
Exposiciones:
· Milán, Lorenzelli Arte, "Alberto Magnelli", 1983
· Zúrich, Galerie Orlando, "Alberto Magnelli (1888-1971) Ölbilder Collagen Zeichnungen – Retrospektive in Zusammenarbeit mit dem Nachlass", 21 enero – 31 agosto 2010, pág. 44 (reprod.)
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci, "Magnelli, Œuvres rares, 1913-1965", 2011

36. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1965
Collage
Firmado y fechado
32 x 40,5 cm
Exposiciones:
· Zúrich, Kunsthaus, "Ausstellung Alberto Magnelli", 20 enero – 6 marzo 1977
· Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, "Magnelli Collages", 1976, nº 26
· Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1979
· París, Centre Georges Pompidou, 24 junio – 21 septiembre 1986
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci
· París, Galerie Denise René
· Bruselas, Galerie Patrick Derom, "Magnelli. Collages", 30 abril – 25 junio 2011, nº 29 (reprod.)

FAUSTO MELOTTI

02. Fausto Melotti. *Salomone*, 1973
Latón
Pieza única
36 x 24 x 11 cm
Exposiciones:
· Sartirana Lomellina, Castello di Sartirana, "Melotti. Opere 1954-1986", 15 junio- 25 julio, 1986, pág. 40 (reprod.)
Bibliografía:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milán, 1994, pág. 373

05. Fausto Melotti. *Astrazione*, 1968
Latón
Firmada
Pieza única
102 x 23 x 27,5 cm
Procedencia:
· Milán, Colección particular
Bibliografía:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo I: Sculture 1929 – 1972*, ed. Electa, Milán, 1994, pág. 213

08. Fausto Melotti. *La creazione del mondo*, 1978
Latón y seda pintada
Pieza única
90 x 74 x 36 cm.
Procedencia:
· Milán, Colección particular
Exposiciones:
· Londres, Ronchini Gallery, "Calder & Melotti: Children of the Sky", 11 octubre – 30 noviembre, 2013
Bibliografía:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973-1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milán, 1995, pág. 489, nº 1978.24 (reprod.)

11. Fausto Melotti. *Disegno*, 1981
Lápiz sobre papel
Firmado en el dorso
36 x 25,4 cm

14. Fausto Melotti. *Ritorno di Giuditta*, 1983
Latón, tela, plástico y bronce
Pieza única
78 x 87 x 16 cm
Procedencia:
· Sucesión del artista
· Colección particular
Exposiciones:
· Bolonia, Galleria San Luca, "Fausto Melotti", 1983
· Parma, La Sanseverina Galleria d'Arte, "Fausto Melotti", 10 mayo – 30 junio 1986, pág. 39, nº 35 (reprod.)
· Ginebra, Marie-Lousie Janneret Art Moderne, "Hommage à Fausto Melotti", 11 noviembre 1986 – 30 enero 1987
· Nueva York, Lawrence Rubin Greenberg Van Doren Fine Art, "Fausto Melotti (1901-1986) sculptures", 7 octubre – 6 noviembre 1999
Bibliografía:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo I: Sculture 1929 – 1972*, ed. Electa, Milán, 1994, pág. 571, nº 1983.16 (reprod.)

18. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982
Témpera, pastel y lápiz sobre cartulina
Firmado en el dorso
35 x 25 cm

21. Fausto Melotti. *Difficile*, 1979
Latón
Firmada
Pieza única
38 x 17 x 15 cm
Procedencia:
· Acqui Terme, Galleria Bottega d'Arte
Bibliografía:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milán, 1994, pág. 519, nº 1979.42

33. Alberto Magnelli. *Éléments*, 1964
Oli sobre tela
Signat i datat
Signat, datat i titulat al dors "Elements"
92 x 73 cm
Exposicions:
· Milà, Lorenzelli Arte, "Alberto Magnelli", 1983
· Zuric, Galerie Orlando, "Alberto Magnelli (1888-1971) Ölbilder Collagen Zeichnungen – Retrospektive in Zusammenarbeit mit dem Nachlass", 21 gener – 31 agost 2010, pàg. 44 (reprod.)
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci, "Magnelli, Œuvres rares, 1913-1965", 2011

36. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1965
Collage
Signat i datat
32 x 40,5 cm
Exposicions:
· Zuric, Kunsthaus, "Ausstellung Alberto Magnelli", 20 gener – 6 març 1977
· Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, "Magnelli Collages", 1976, nº 26
· Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1979
· París, Centre Georges Pompidou, 24 juny – 21 setembre 1986
· Ginebra, Galerie Sonia Zannettacci
· París, Galerie Denise René
· Brussel·les, Galerie Patrick Derom, "Magnelli. Collages", 30 abril – 25 juny 2011, nº 29 (reprod.)

FAUSTO MELOTTI

02. Fausto Melotti. *Salomone*, 1973
Llautó
Peça única
36 x 24 x 11 cm
Exposicions:
· Sartirana Lomellina, Castello di Sartirana, "Melotti. Opere 1954-1986", 15 juny - 25 juliol, 1986, pàg. 40 (reprod.)
Bibliografia:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milà, 1994, pàg. 373

05. Fausto Melotti. *Astrazione*, 1968
Llautó
Signada
Peça única
102 x 23 x 27,5 cm
Procedència:
· Milà, Col·lecció particular
Bibliografia:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo I: Sculture 1929 – 1972*, ed. Electa, Milà, 1994, pàg. 213

08. Fausto Melotti. *La creazione del mondo*, 1978
Llautó i seda pintada
Peça única
90 x 74 x 36 cm
Procedència:
· Milà, Col·lecció particular
Exposicions:
· Londres, Ronchini Gallery, "Calder & Melotti: Children of the Sky", 11 octubre – 30 novembre, 2013
Bibliografia:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973-1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milà, 1995, pàg. 489, nº 1978.24 (reprod.)

11. Fausto Melotti. *Disegno*, 1981
Llapis sobre paper
Signat al dors
36 x 25,4 cm

14. Fausto Melotti. *Ritorno di Giuditta*, 1983
Llautó, tela, plàstic i bronze
Peça única
78 x 87 x 16 cm
Procedència:
· Successió de l'artista
· Col·lecció particular
Exposicions:
· Bolonya, Galleria San Luca, "Fausto Melotti", 1983
· Parma, La Sanseverina Galleria d'Arte, "Fausto Melotti", 10 maig – 30 juny 1986, pàg. 39, nº 35 (reprod.)
· Ginebra, Marie-Lousie Janneret Art Moderne, "Hommage à Fausto Melotti", 11 novembre 1986 – 30 gener 1987
· Nova York, Lawrence Rubin Greenberg Van Doren Fine Art, "Fausto Melotti (1901-1986) sculptures", 7 octubre – 6 novembre 1999
Bibliografia:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo I: Sculture 1929 – 1972*, ed. Electa, Milà, 1994, pàg. 571, nº 1983.16 (reprod.)

18. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982
Pintura al tremp, pastel i llapis sobre cartolina
Signat al dors
35 x 25 cm

21. Fausto Melotti. *Difficile*, 1979
Llautó
Signada
Peça única
38 x 17 x 15 cm
Procedència:
· Acqui Terme, Galleria Bottega d'Arte
Bibliografia:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milà, 1994, pàg. 519, nº 1979.42

24. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982
Lápiz y acuarela sobre papel
Firmado en el dorso
35 x 25 cm

28. Fausto Melotti. *Esercitazione informale*, 1960
Técnica mixta sobre papel
Firmado
70 x 100 cm

31. Fausto Melotti. *Disegno*
Lápiz y témpera sobre papel
Firmado
56 x 76 cm

34. Fausto Melotti. *Disegno*, 1961
Témpera y pastel sobre cartulina
Firmado
50 x 70 cm

37. Fausto Melotti. *Mattinata nel bosco*, 1973
Plata y oro
Firmada
Ed. 12
65 x 9 x 9 cm
Exposiciones:
· Londres, Ronchini Gallery, "Calder and Melotti: Children of the Sky", 11 octubre – 30 noviembre 2013
Bibliografía:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milán, 1994, pág. 398 (con medidas 55,5 x 11 x 8,5 cm. y con fecha 1974)

JOAN MIRÓ

03. Joan Miró. *Personnages, oiseaux*, 1976
Tinta, ceras y acuarela sobre papel japón
Firmado
Titulado y fechado en el dorso "21/XI/76"
47 x 58 cm
Procedencia:
· París, Galerie Lelong
Exposiciones:
· Viena, Galerie Ernst Hilger
· Los Ángeles, Manny Silverman Gallery
· San Francisco, Hackett Freedman Gallery
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. IV: 1973-1976*. París, Ed. Daniel Lelong, 2013, nº 3107 (reprod.)

06. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y titulado en el dorso
50,8 x 66,6 cm
Procedencia:
· Nueva York, Pierre Matisse Gallery
· Nueva York, Acquavella Galleries
· Tokio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pág. 220, nº 1266 (reprod.)

09. Joan Miró. *Danseuse espagnole*, 1926
Lápiz sobre papel
Firmado y fechado "5-26"
63 x 47,5 cm
Procedencia:
· París, Max Pellequer
· Berlín, Galerie Flechteim
· Barcelona, Oriol Galeria d'Art
Exposiciones:
· Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Il n'y a pas de monde achevé. André Masson. Pintura, dibuix, escultura", diciembre 2013 – enero 2014, pág. 92, nº 41 (reprod.)
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Volume I: 1901-1937*. París: Daniel Lelong; Palma de Mallorca: Successió Miró, 2008, pág. 121, nº 238 (reprod.)

12. Joan Miró. *Sans titre VI*, 1963
Acuarela y tinta sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y numerado en el dorso "Miró - 1/X/63 - VI"
27 x 21 cm
Procedencia:
· Nueva York, Pierre Matisse Gallery
· Nueva York, Acquavella Galleries
· París, Galerie Lelong
Exposiciones:
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge", 1999, cat. nº 95, pág. 155 (reprod.)
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. París, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1765 (reprod.)

15. Joan Miró. *Gymnaste*, 1977
Bronce (cera perdida), 3/6
Fundición Parellada, Barcelona
Firmada y numerada
102 x 92 x 86 cm
Procedencia:
· París, Galerie Lelong
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2006, pág. 327, nº 348 (reprod.)

24. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982
Llapis i aquarel·la sobre paper
Signat al dors
35 x 25 cm

28. Fausto Melotti. *Esercitazione informale*, 1960
Tècnica mixta sobre paper
Signat
70 x 100 cm

31. Fausto Melotti. *Disegno*
Llapis i pintura al tremp sobre paper
Signat
56 x 76 cm

34. Fausto Melotti. *Disegno*, 1961
Pintura al tremp i pastel sobre cartolina
Signat
50 x 70 cm

37. Fausto Melotti. *Mattinata nel bosco*, 1973
Plata i or
Signada
Ed. 12
65 x 9 x 9 cm
Exposicions:
· Londres, Ronchini Gallery, "Calder and Melotti: Children of the Sky", 11 octubre – 30 novembre 2013
Bibliografia:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milà, 1994, pàg. 398 (amb mides 55,5 x 11 x 8,5 cm. i amb data 1974)

JOAN MIRÓ

03. Joan Miró. *Personnages, oiseaux*, 1976
Tinta, ceres i aquarel·la sobre paper japó
Signat
Titulat i datat al dors "21/XI/76"
47 x 58 cm
Procedència:
· París, Galerie Lelong
Exposicions:
· Viena, Galerie Ernst Hilger
· Los Ángeles, Manny Silverman Gallery
· San Francisco, Hackett Freedman Gallery
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. IV: 1973-1976*. París, Ed. Daniel Lelong, 2013, nº 3107 (reprod.)

06. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta sobre paper
Signat
Signat, datat i titulat al dors
50,8 x 66,6 cm
Procedència:
· Nova York, Pierre Matisse Gallery
· Nova York, Acquavella Galleries
· Tòquio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pàg. 220, nº 1266 (reprod.)

09. Joan Miró. *Danseuse espagnole*, 1926
Llapis sobre paper
Signat i datat "5-26"
63 x 47,5 cm
Procedència:
· París, Max Pellequer
· Berlín, Galerie Flechteim
· Barcelona, Oriol Galeria d'Art
Exposicions:
· Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Il n'y a pas de monde achevé. André Masson. Pintura, dibuix, escultura", desembre 2013 – gener 2014, pàg.92, nº 41 (reprod.)
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Volume I: 1901-1937*. París: Daniel Lelong; Palma de Mallorca: Successió Miró, 2008, pàg. 121, nº 238 (reprod.)

12. Joan Miró. *Sans titre VI*, 1963
Aquarel·la i tinta sobre paper
Signat
Signat, datat i numerat al dors "Miró - 1/X/63 - VI"
27 x 21 cm
Procedència:
· Nova York, Pierre Matisse Gallery
· Nova York, Acquavella Galleries
· París, Galerie Lelong
Exposicions:
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge", 1999, cat. nº 95, pàg. 155 (reprod.)
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. París, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1765 (reprod.)

15. Joan Miró. *Gymnaste*, 1977
Bronze (cera perduda), 3/6
Fundició Parellada, Barcelona
Signada i numerada
102 x 92 x 86 cm
Procedència:
· París, Galerie Lelong
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2006, pàg. 327, nº 348 (reprod.)

19. Joan Miró. *Sans titre*, 1978
Ceras y lápiz sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y dedicado en el dorso
23,5 x 17 cm

22. Joan Miró. *Le Chanteur d'opéra*, 1977
Bronce (cera perdida), 2/6
Fundición Parellada, Barcelona
Firmada y numerada
55 x 70 x 13 cm
Procedencia:
· París, Galerie Lelong
Exposiciones:
· Viena, Kunstforum, cat. nº 54, pág. 166, pág. 170 (reprod.)
Bibliografía:
· Basile, F., *Joan Miró*, Bolonia, 1997, pág. 259 (col.)
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2006, pág. 330, nº 352 (reprod.)

25. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y titulado en el dorso
49 x 66 cm
Procedencia:
· Nueva York, Pierre Matisse Gallery
· Nueva York, Acquavella Galleries
· Tokio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pág. 218, nº 1261 (reprod.)

26. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta y carboncillo sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y titulado en el dorso
49,5 x 66 cm
Procedencia:
· Nueva York, Pierre Matisse Gallery
· Nueva York, Acquavella Galleries
· Tokio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pág. 219, nº 1263 (reprod.)

29. Joan Miró. *Oiseaux dans un paysage*, 1976
Lápiz, acuarela y pastel sobre papel
Firmado
Titulado y fechado en el dorso "30/XII/76"
32 x 50 cm
Procedencia:
· París, Galerie Lelong

Exposiciones:
· Viena, Galerie Ernst Hilger
· Zúrich, Galerie Proarta
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. IV: 1973-1976*. París, Ed. Daniel Lelong, 2013, nº 3146 (reprod.)

32. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y titulado en el dorso
49,5 x 66 cm
Procedencia:
· Nueva York, Pierre Matisse Gallery
· Nueva York, Acquavella Galleries
· Tokio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pág. 219, nº 1265 (reprod.)

35. Joan Miró. *Sans titre I*, 1964
Tinta, acuarela y ceras sobre papel
Firmado
Firmado, fechado y numerado en el dorso "Miró - 27/V/64 - I"
32,5 x 50 cm
Procedencia:
· Nueva York, Pierre Matisse Gallery
· Nueva York, Acquavella Galleries
· París, Galerie Lelong
Exposiciones:
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge", 1999, cat. nº 98, pág. 158 (reprod.)
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. París, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1784 (reprod.)

38. Joan Miró. *Personnage et oiseau dans la nuit*, 1966
Tinta, ceras y pastel sobre papel
Firmado
Titulado y fechado en el dorso "17/III/1966"
56 x 78 cm
Procedencia:
· París, Galerie Lelong
Exposiciones:
· Viena, Galerie Ernst Hilger
Bibliografía:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. París, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1848 (reprod.)

19. Joan Miró. *Sans titre*, 1978
Ceres i llapis sobre paper
Signat
Signat, datat i dedicat al dors
23,5 x 17 cm

22. Joan Miró. *Le Chanteur d'opéra*, 1977
Bronze (cera perduda), 2/6
Fundició Parellada, Barcelona
Signada i numerada
55 x 70 x 13 cm
Procedència:
· París, Galerie Lelong
Exposicions:
· Viena, Kunstforum, cat. nº 54, pàg. 166, pàg. 170 (reprod.)
Bibliografia:
· Basile, F., *Joan Miró*, Bolonya, 1997, pàg. 259 (col.)
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2006, pàg. 330, nº 352 (reprod.)

25. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta sobre paper
Signat
Signat, datat i titulat al dors
49 x 66 cm
Procedència:
· Nova York, Pierre Matisse Gallery
· Nova York, Acquavella Galleries
· Tòquio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010 pàg. 218, nº 1261 (reprod.)

26. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta i carbonet sobre paper
Signat
Signat, datat i titulat al dors
49,5 x 66 cm
Procedència:
· Nova York, Pierre Matisse Gallery
· Nova York, Acquavella Galleries
· Tòquio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pàg. 219, nº 1263 (reprod.)

29. Joan Miró. *Oiseaux dans un paysage*, 1976
Llapis, aquarel·la i pastel sobre paper
Signat
Titulat i datat al dors "30/XII/76"
32 x 50 cm
Procedència:
· París, Galerie Lelong

Exposicions:
· Viena, Galerie Ernst Hilger
· Zuric, Galerie Proarta
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. IV: 1973-1976*. París, Ed. Daniel Lelong, 2013, nº 3146 (reprod.)

32. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Tinta sobre paper
Signat
Signat, datat i titulat al dors
49,5 x 66 cm
Procedència:
· Nova York, Pierre Matisse Gallery
· Nova York, Acquavella Galleries
· Tòquio, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. París: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pàg. 219, nº 1265 (reprod.)

35. Joan Miró. *Sans titre I*, 1964
Tinta, aquarel·la i ceres sobre paper
Signat
Signat, datat i numerat al dors "Miró - 27/V/64 - I"
32,5 x 50 cm
Procedència:
· Nova York, Pierre Matisse Gallery
· Nova York, Acquavella Galleries
· París, Galerie Lelong
Exposicions:
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge", 1999, cat. nº 98, pàg. 158 (reprod.)
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. París, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1784 (reprod.)

38. Joan Miró. *Personnage et oiseau dans la nuit*, 1966
Tinta, ceres i pastel sobre paper
Signat
Titulat i datat al dors "17/III/1966"
56 x 78 cm
Procedència:
· París, Galerie Lelong
Exposicions:
· Viena, Galerie Ernst Hilger
Bibliografia:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. París, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1848 (reprod.)

ENGLISH

We would like to extend our most heartfelt thanks to Daniel Abadie, Patrice Cotensin, Jean Frémon, Joan Punyet Miró, Carlo Repetto, José Francisco Yvars and to everyone who wished to remain anonymous. Their generous support and selfless help were essential to bringing this project to a successful fruition.

THE DANCE OF FORMS

J. F. YVARS

I

If we accept the aesthetic axiom that suggests that there is no progress in art, and that works of art assert a studied formal conjunction on the canvas or in space through their complex artistic presence, we will fully understand the criterion behind the selection of works of art we are presenting. We are showcasing three European artists – Magnelli, Melotti and Miró– with a similar, almost shared chronology, and one which I might even venture to assume is related: their initial training at the fraught time when the descriptive realism and the symbolist project were failing, with the silent emergence of a radical, irrepressible revamping in fine art, the artistic manifestation of a negative sensibility which justifies the outbreak of the avant-gardes in the early decades of the 20th century. These artists were all educated in the crisis of both aesthetic and existential responsibilities of what was called the *fin de siècle*. They were literally dazzled by the figurative power of the unexpected artistic alternatives and the fascinating draw of the -isms. At that time, Cubism was drifting towards the decorative, and the emerging neo-plasticism and the classicist-like figuration which spurred the *novecento* were in a temporary impasse that would be impossible to universalise and was at odds with the pugnacious resistance of the local post-Impressionist variables – that veritable epidemic in the art world. Not to mention the prospect of the ever-triumphant Parisian Surrealism, which unified the era's aesthetic and ethic of cultural malaise with a formal and imaginative symbiosis. They were the rough years between the war that Dadaism and later Berlin's extreme Expressionism, perhaps along with the constructivist fervour, were to turn into interchangeable models of the course of half a century. The wise reader will know how to place the names, dates and works that stand out in that restlessness artistic parable and define the contemporary European scene. Furthermore, the common thread that weaves together the works in the exhibition is double-twisted: they are perhaps late works in the evolution of their painters, but with the necessary counterpoint that balances the landscape: simply mature works in view of the extensive, active life of their artists. They are all very 20th century, fortunately, dense and tense works, of course, which signal the artists' peak and reveal the vividness of a voracious curiosity in line with the era of radical shifts that defined art during the second half of the slippery yet dazzling 20th century.

On another front, to keep pace with the title of this piece, I will allow the reader, in ellipse of course, the almost ambiguous and sometimes erroneous notion of *form* to underscore the unanimous aesthetic conviction of the artists in dance. They are all unprofessed exceptional formalists, if we can still say this, artists who fell into abstraction frequently and originally, but outside of the artistic schools and trends which might have been active at their moment of creation. Abstraction became, in consequence, a healthy exercise in expressive streamlining, and little more, in which an ideal confusing universe of figurations and signs have proliferated. The Polish philosopher Wladyslaw Tatarkiewic, the author of a exemplary history of modern aesthetics and a benchmark figure for everyone who enters the slippery terrain of aesthetic reflection, has shown that at least since Aristotle the idea of form means "the conceptual evidence of an object", but with a practical and accessible corrective that also points to this Greek philosopher: "beauty consists of the simple, well-defined proportion of the parts". This succinct approach should be supplemented with a theoretical rectification which Kant establishes in *The Critique of Judgement*: beauty cannot be determined by a constant, clear form in the mind, an *a priori* in the philosopher's vocabulary, but through the clarifying addition of the capacities of artistic talent. And thus the argument takes on a pragmatic, punctual dimension. Form-beauty, therefore, defines a subjective creation that later embodies and fleshes out aesthetic theory by talking about the appropriate forms in the vision.

However, the artistic impression and the visual arts do not simply emerge from a free play of imagination, as Kant thought: they are governed by the function and laws of vision, as the experimental philosopher Konrad Fiedler insightfully grasped, thus opening up the debate to conflictive artistic theories – psychology of form and grammar of sensitive forms – which the Central European art historians deduced at the dawn of the 20th century. *The Problem of Form* is a seminal work by the Viennese sculptor Adolf von Hildebrand, who distinguishes two basic forms of visual images: the near and the far. Up close, and this is an experiment that is easy to verify, the eyes are always in motion, we could say that they race over and scrutinise the subject. But only at a distance does the consolidated form appear that can provide lasting aesthetic gratification. The fluidity of aesthetic analyses and configurations during the first half of the past century supports the theoretical conviction that suggests more than one substantial and centralising form in the artistic vision, as classical philosophy had assumed. The result would be a pluralistic concept of form. Artistic form was not absolute and constant, as Fiedler had upheld, but instead changed with the rhythm of the times, always sensitive to the most expected music. From the linear to the plastic, closed and open forms, as Heinrich Wölfflin perceived. From optical configurations to tactile ones in an ever-changing flux that Viennese art theory imaginatively described. In short, organic forms, and here I shall revive the topic at hand, always abstract and subjective to Wilhelm Worringer, whose book *Abstraction and Empathy* transformed sensory perception throughout generations of artists.

This pluralistic formal configuration, I stress, was within the reach of artistic practice at the start of the unexpected unfolding of the European avant-garde of the 20*th* century. Dancer-like forms, in the vivid Nietzschean imagination, blinded the artists of the generation that we are examining in this brief theoretical incursion. The idea of form that disconcerted the artists Magnelli, Melotti and Miró has the figurative entity of an organic form that subverts any one-dimensional reduction and becomes the core of their artistic activity – it is that simple. To this form in motion we owe the explosive cosmos of images that the versatile surrealistic aesthetics, after having broken Breton's dogmatic dream, managed to shape based on a bundle of free, open and ever-changing graphic signs. It was an impressive development of sensory signals which were both lasting and dazzling. Thus, we are witnessing what we could describe as three superimposed models of formal inquiry. André Masson, an active travelling companion to whom tribute was paid in this same artistic space, spoke about the "freedom of access" of the Surrealistic ateliers. And he did so from the magical Rue Blomet. Let us take advantage of this occasion.

II

Alberto Magnelli (1888-1971) was a self-taught Florentine who was obsessed by the clean painting of the Tuscan Renaissance. He had been trained in the wake of post-Impressionism, no doubt dazzled by Fauvist colouring and the graphic fluidity of Matisse's painting and by the constructive strength of Picasso. He participated in the *novecento* fervour, went to Paris in 1914 and discovered Léger and Archipenko, which led him to abstraction and the lyrical dreaminess of Orphism in the years immediately after the war. After rhapsodic attention to what was called the "return to order", whose style and figure were more Mediterranean than classicist, starting in the 1930s Magnelli focused on a clean, "concrete art" that sought to analyse the plastic values of the painting's surface, a kind of painting that was comprised more of formal than expressive elements. Figurative transformations soon came, stimulated by Futurism and perhaps the underground chromatism of Franz Marc, those flat polychrome cows, as has questionably been asserted at times. It has also been insinuated, without enough proof, that in Paris in the mid-1930s he might have met Juli González, who left him with a deep impression. The fact is that Magnelli exhibited his *Œuvres récentes* in Paris' Galerie Pierre in the summer of 1934, and that it earned occasional, praise-filled critique from Zervos in *Cahiers d'Art*.

The *Pierres* series captured an approach to line with the avant-garde dynamic of the day: a skilled formal play freed of emotional or life referents, freed, in short, of descriptive elements. To Magnelli, abstraction might have been a lukewarm stimulus more than a solitary, personal venture driven by the futuristic poetics of the friends of *Lacerba* and the constructive dynamic of Boccioni. This is attested to by *Explosions liriques*, and active doses of colour – *Les Baigneuses* – which brilliantly evoke the ethereal intonation of Sonia Delaunay. It is a chromatic narration which becomes fully entrenched by the *Pierres* series. Magnelli did not resign himself to the archaeological recount of the past and instead focused on recreating ideal ruins – stones that had become soil – to incisively transform the artistic horizon. The utmost constructive rigour is evinced in compact blocs that elude gravity through a bold geometric organisation inherited from Cubism. It is an inward-looking, self-absorbed or joyful kind of art, depending on different moments of truth. The *Pierres* series from the early 1930s, just like the figurative nature paintings from 1914, still over poorly-concealed traces of Cubism, restored the linear illusionism – as I have argued on other occasions – of the early Renaissance. It is a kind of compositional schematism in which the tactile values are reminiscent of the density of volume. *Pierres 4G* (1933) or *Conciliabules distraits* (1935).

Perhaps Magnelli's last creative years – and this is how we can, without exaggeration, interpret *Eléments* from 1964 and *Sans titre* from 1965 – reflect a period of lucid recapitulation. The project was articulated by an art that was in the conscious process of being streamlined, one that is clearly uncomfortable with the epidemic informalism of the day yet also uninterested in the expressionistic abstraction and theatrical gestuality which were gaining in popularity, which foreshadowed the euphoric awakening of Pop Art. In my opinion, the work *Conception claire* serves as a conclusive synthesis of an arduous process, the active constructive diction rooted in the old line-colour counterpoint, with its indelible forced figures: coordination, intersection, gravitation. It boasts an incisive artistic language for an artless time, an effects-laden, decorative, banal moment. "Colour is deaf, monochrome, strange, personal and often dissonant, but almost always unexpected", Magnelli confided to Jean Arp in the fertile solitude of Grasse. "The play of tensions, dynamic energy and the pace of the compositions become the fundamental values of painting," was the accurate diagnosis of Maria Lluïsa Borràs, who understood Magnelli's great art like no one else among us. The stubborn reality of paint. "Radiant petrified floral geometries". Indeed.

Alberto Magnelli's works have frequently been shown in this gallery. On the former ground floor on Provenza Street Juan Manuel Bonet, Josep Casamartina and myself met with samples of the painter which we thought might work together. His painting and the exceptional drawings that complement and clarify, independent works of art because of their formal and expressive force, are thus a shared artistic haunt. The gallery owner and critics shared the artist's contagious confidence: "To elevate humanity through art, there is no need to resort to realism, naturalism or any other formal materialism. Quite to the contrary, all we have to do is reveal the root of the hidden poetic energy in the nature of man," *il pittore fiorentino* argued optimistically in 1952.

III

The byways of memory are complex and reveal confused ways of trapping the fleeing memory. Only when I organise old papers to write this note do I realise that the lecture – a

masterful lesson in all respects – delivered by the Italian-American critic Germano Celant when he presented the retrospective of sculptures by Fausto Melotti (1901-1986) at the IVAN in December 1944 under my direction was insightfully entitled *La danza de la materia* (The Dance of Matter). I celebrate this coincidence, which time has turned – at least for me – into initiatory proof that he introduced me into the bustling terrain of modern sculpture that was going to occupy the next decade of my professional life in London with Lipchitz, *Las formas del cubismo*, and David Smith as my exceptional interlocutors. Matter makes up the ideal space for projecting his drawings into the infinite – as I would soon discover that it had also been for Juli González: the magnetic dance that sculpture shapes. At that time, Melotti was a prestigious artist of a complex oeuvre whom we barely knew had been born in Rovereto, the intimate fatherland of the desolate Leopardi, associated with the artistic inquiry in the strange shadowless city. I had heard talk about Melotti in Rome in the early 1960s, and he was always associated with Lucio Fontana; it was a time filled with protests more than the avant-garde, and I knew that he had just died in Milan in 1986 and had earned the posthumous – a rarity at that time – Leone d'Oro at the XLIII Venice Biennale, which opened the very day after his death. A strange sign. By then, Melotti was a classic in the budding post-modernity, it is fair to say. The impact of his unclassifiable sculpture has never ceased to surprise us to prove it.

It may be true that Boccioni was the one who ushered in sculpture that was transgressive in a twofold sense: against the past and against the self-interested convention that divides highbrow and lowbrow culture. In the portrait of his mother, Boccioni included fragments of the stained glass window in front of which she posed. During the era of *Abstraction-Création*, Fausto Melotti, just like Fontana – and that is no coincidence – mixed sculptural motifs that leaped from material to material seeking a disconcerting effect. In a work near his maturity, *Walking the Tightrope* (1968), Melotti insisted on placing construction debris on a metal podium which he decorated with tiny anatomical details, a plea against the separation of the arts which integrated light and colour in an early sculptural performance similar to, depending on how you look at it, Arte Povera. It was a heterodox feature at a time we could call pre-post-modern which clearly pointed to Surrealistic organic objectives and pre-war abstraction, but which achieved its fitting expression in contemporary sculpture. It may be similar to Miró's material metamorphoses – *Man and Woman*, 1962 – and the random chromatic objects that activated the imagination of the Catalan artist in his late period. They were unquestionably the echoes of the powerful artistic symbiosis wielded by the *Abstraction-Création* group, I insist once again, which was also transgressive of the neo-constructivism of Domela or Torres-García yet equally far from the unusual parodical-objectual bronzes of Picasso in the early 1950s, *Goat Head* and *Bottle*.

Melotti's free inspiration, as Celant has definitively demonstrated in the aforementioned text, evaded any kind of sculptural orthodoxy and focused on the variety and instability of open compositions that oscillated between "decorative complacency, conceptual projection and representation of the unreal". They depict a symbolic world that emerges and asserts itself in bold metallic concretions without losing the unequivocal linear layout that distinguishes them. They use heterogeneous materials like fabric and bronze which are present in terracotta sets with a strong artistic dimension. However, after the 1950s, Melotti's sculptures were transformed into constructions in which the interior should be distinguished, which turns them into a milieu in where characters live or natural processes of figurative translocation occur. The first figures are realistic and turn their back on the classicist rigour of the *novecento*, although they act in an unreal space that blurs their representative status. *Cavaliere* (1945), rendered in terracotta, is a good example. The tactile, physical resources of the figures are accentuated and make the materials comprising them "felt" without any pretence at reference or imitation. The tiny statues from the 1930s are confident pinches in the clay which appropriate a defined representative sphere. *Teatrino* is another artist venture for Melotti which got underway in 1931 and reached the figurative dysfunctions of the 1950s. "A theatrical space inhabited by elves, an active concentrate which is expressed and brought to fruition through a material and surprising gestural minimalism, as happens in *Silenzio* (1933) and two drawings dreamt up in the same decade. Their organic shapes are not figurative, yet nor are they objective. Some spiral architectures, like *Disegno* (1934), emphasise this organic status that multiplies them indefinitely. Certain late works by Melotti that return to the heterodox theme of unexpected materials, like *Mattinata nel bosco* (1973), which is made of silver and gold, and the exquisite construction *Salomone* (1973), made of bronze, a new metallic symbiosis that begs interpretation.

After 1954, Melotti prioritised sculpture made of metal and particularly bronze, perhaps due to its ductility and simple everyday expressiveness. This malleable material was peppered with pieces of fabric and wood, remnants of clay and cardboard – the old resources of collage – but subjected to the powerful sculptural key which interleaves grid-like shapes and structures in a splendid chain of perfect equilibrium: *Senza titolo* (1959), crafted of bronze, superimposes rings with a metal pendulum that cancels out motion in a kind of imaginative, disturbing dance. They include constructions in bronze like *Rest at the Inn* (1961), symbolic figurations in terracotta like *Il riposo del guerriero*, and the casting of *The Mind on Dead Hours* (1961) in enamelled ceramic and painted terracotta, perhaps another of the few epic pieces with a distant Hellenic intonation, in contrast to *Casa degli antenati* (1961), with bronze ribs, metallic grilles and intentionally archaic anthropomorphic motifs. *Angoscia* (1961), rendered in painted terracotta, revisits the diminutive *Cassone*, in which plaster figures on a scraped clay background disconcert us with their distant, silent presence in which light achieves a clear protagonism, another "sensory provocation" that intervenes in the visible with effort and provides glimpses of the invisible, if it is reasonable to talk like this. This is the ages-old strategy of the appearance/disappearance of target characters which accentuates their status as inert vivified matter. The fabrics that caress in *Salome* (1978) filter the light and air and are elements that may be invisible but are organic, keeping the artistic scene in tension. "My sculptures," wrote Melotti in 1962, "are still considered the figurative arts, but in reality the figure has vanished... The refusal to represent the natural world is less difficult than giving up the love of the matter with which you work. However, this is a futile love...". *La creazione del mondo* (1978), made of painted bronze and silk, makes it clear to the viewer's eye that this lucid reflection may not be entirely accurate and that in the artwork of Fausto Melotti the energetic exchange between image and matter is always the sure-fire way to achieve the visual story that fuses action and formal movement. "A poetics that is impermeable to grandiloquent monumentality and sensitive to a certain lyrical purity of form and matter". Melotti's suspended, swaying or provocative objects and Fontana's cut-out metal sheets are still a lesson in sculpture beyond time. "The work of art springs forth in the instant when you see it and listen to it," Melotti confessed in a rare moment of confidence when he turned 80 years old in 1981.

IV

With the new millennium, some journalist friends, most of them art critics, urged me to respond to a question that they felt was burning in view of the global emergence of contradictory and at times antagonistic art worlds. What will remain of our legendary artistic tradition? My response was categorical: duly transfigured, almost everything. The sequence of initiatives which have characterised the evolution of modern sensibility in our cultural horizon, at least since the founding and dissemination of Renaissance rational realism in Tuscany, but also Flanders and Central Europe, has generated a formal power of such magnitude that its evolution guarantees – in my opinion – a lasting scale of visual possibilities. The dance of forms that has characterised our immediate modernity – and here Europe is a nuanced cultural unit – allows us to assert this with little room for error: the 20th century has unquestionably been a tragic era from the standpoint of "historical inevitability", but the artistic reaction – there is no action without reaction, as Newton proved in the early days of the Modern Age – has been surprising and dazzling to calm eyes. The first half of the 20th century, from avant-garde to neo- counter-avant-garde and neo-avant-garde, has no parallel in the sensitive, plastic, active cultures of its day. Perhaps compelled to cite names, all we have to do is look at a moderately reliable university textbook to prove it. Beyond a self-interested discussion, two striking artistic personalities from the Iberian Peninsula stand out indeed, even though they are steeped in the contradictions of a time in art that is confused and even hostile, just as all epochs are for everyone who experiences them with conviction. The first is the unclassifiable creative energy of Picasso, who had an endless range of organic forms yet was obstinate in the transparent tradition of the visual story, simply put; and the second is the intuitive sensibility of Miró, who was capable of turning even fleeting sensations into blinding displays of living forms. A brief selection of works by the wizard from Barcelona, Miró, closes this testimonial show. They are singular but not minor works of art, with some striking objects made of bronze, *Le Chanteur d'opéra* (1977) and *Gymnaste* (1977), which point, not randomly, to a decisive moment in his expressive itinerary. Let us examine them.

The fact that post-1940, after the impact of *Constellations* – the hermetic artistic sequence that he worked on for two decades – the artist's painting turned inward in self-reflection has become a kind of point of no return in the research into the mature works of Joan Miró (1893-1983). It is true that *Constellations* brilliantly show a settling of scores with normative Surrealism, with its affinities and formal nonsense, but it is equally true that after the end of the 1920s, a new symbolism we could call magical took root in Miró's work. *Carnaval d'Arlequin* (1924) signals a change in course in Miró's painting which now points to the invention of a personal universe, a "pictorial language full of humour and fantasy". Miró carefully pondered the active presence of Matisse in the development of his visual poetics: a rigorous experience of understanding the sensitive and structural form in time. It is accurate to think that he admired Matisse's past, the radical Fauvism he curiously associates with Dérain: the meticulous care of the painted matter, the material form, the colour form, and the variety of ground-breaking representational techniques. The conviction, in essence, of "letting yourself be guided by the hand" which adds a peerless beauty to Matisse's interiors, and which Miró assimilates with the purpose of making them even "more brutal". While the Paris period had fostered the discovery of the myth, so powerful in Miró's adult sensibility, we can also conjecture the power of the discovery of a reality glimpsed through the worlds of shape and image from psychoanalysis and the poetics of dreams. In his exile in Mallorca, the painter translated these stimuli into a "sober interpretation of the ruins of memory", which would reveal to him another different sensibility, as I had the chance to note upon the occasion of the artist's centennial through his correspondence with Matisse and the Surrealists of the *Cahiers d'Art*. Between 1920 and 1940, the withered, blurry ruins of the Western figurative tradition predominated. Everything else, and here this includes nothing less than the ineluctable feat of Constellations, will be blinding formal pirouettes that are both more effective and efficacious the more powerful their sensory realisation is. There is no doubt that literary Surrealism, a necessary urgency, took on for Joan Miró the extreme character of legitimisation, even personal. *Moi* (1925), *Étoiles en des sexes d'escargot* (1925) and *Le signe de la mort* (1927) are works that comprise a faithful testimony of his passionate defence of the sovereign autonomy of the work of art.

In their dissection of Miró's powerful oeuvre in the five-year period between the wars, Dupin (1993), Labrusse (2004) and Llorens (2008) have explored the two exceptional places of memory which are difficult to discern in Miró's fantastical universe: Paris as a sensitive laboratory of the vivid lingerings of the avant-garde and the burning crossroads of

a Europe adrift, and the idealisation of a Catalan cultural tradition as an "energetic talisman" of images, figures, signs and ways of acting in the personal imagination through a sharp sequence of what we could consider founding stories. *Labourée* and *Paysage catalan* are landscapes justified by his friend and painter J. F. Ràfols in this way: "Monstrous and angelic animals. Trees with ears and eyes and a peasant with his *barretina* and rifle smoking a pipe…Once the pictorial problems are resolved, it is necessary to explore the golden sparks of our souls." Magic and myth, land and cosmos, are two mysteries that dazzle Miró and force him into a risky programme of confused anthropological readings and, curiously, a greater attention to the arguments of Matisse and Bataille when they defend the archaic violence that is so poorly dissimulated in the classical legacy. We have the steely testimony of Louise Bourgeois. Thus, it is no coincidence that as the mainstream of modern art got lost in an endless identity crisis throughout the 1960s, with aggressive moments in the early 1970s, we could glimpse the controversial dawn of the silver age in the history of art. Miró cautiously protected himself in a personal time that distanced him from the historical time and even from the metaphorical time in art. He quietly, socratically prepared himself to face the gradual eclipse of his bright creativity with neither nostalgia nor ridiculous melancholy. With a few moments of splendour, of course. I experienced the provocative and entertaining enthusiasm of "els cremats" in Barcelona up close, along with the unexpected surge of synthetic sculpture: the aforementioned bronze *Le Chanteur d'opéra* (1977), as well as the transparent *Gymnaste* (1977), are notable examples. *Graphisme concret*, from 1951, is perhaps an indication that takes on the clearness of a new direction with *Tête, oiseau* (1973) and *Oiseaux dans le paysage* (1976).

Miró's painting goes from being an incisive gestural or signic argument to being substantiated in a reflective act on the survival and origin of art. All we have to do is reread his correspondence and writings from that period. *L'Espoir du condamné à mort* (1974), the acrylic series on canvas he painted in tribute to Puig Antich, is the last of the triptychs that suggest the artist's lucid, defiant farewell: a long black line that peters out and a deliberate scribble in yellow which frame elusive splotches of colour among brusque vertical lines. *La danza de las formas* reaches the tense plastic concentration needed to deal with the crepuscular chaos suggested by *Femme* (1978), an outrageous India ink drawing on paper with touches of pastel. Where should we situate *Paysan catalan à la guitarre* (1924)? Yet let us return to the beginning: we had concurred that in art there is no progress but instead felicitous or painful moments of truth, just as Virginia Woolf meant precisely when she spoke about modern painting.

CATALOGUE

Works in the catalogue have been distributed under strictly formal criteria, and do not keep a chronological order.

ALBERTO MAGNELLI

01. Alberto Magnelli. *Pierres nº 4G*, 1933
Tempera and thread on canvas
Signed and dated
Signed, dated and titled on the back "Pierres nº IV G"
125 x 86 cm
Exhibitions:
· Zurich, Kunsthaus, "Alberto Magnelli", 1963
· Florence, Palazzo Strozzi, "Alberto Magnelli", 1963
· Copenhagen, Kunstforeningen, "Alberto Magnelli", 1968
· Paris, Musée National d'Art Moderne, 1968
· Strasburg, Musée de l'Ancienne Douane, "Magnelli", 1969
· Nice, Galerie Sapone, "Magnelli, les Pierres, 1931-1935", 1981
· Avignon, Palais des Papes, "Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire", 1988
· Geneve, Galerie Sonia Zannettacci, "Magnelli, Pierres 1931-1934", 2011
· Ixelles (Belgium), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", February 21st – May 26th 2013, pg. 81 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Switzerland), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli,pionnier de l'abstraction", July 7th – October 20th 2013, pg. 81 (reprod.)
Bibliography:
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'oeuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, Paris, 1975, nº 393 (reprod.)

04. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1959
Felt-tip pen on tapestry paper
Signed and dated
47,5 x 63,5 cm
Exhibitions:
· Saint Étienne, Musée d'Arte Moderne, 1988
· Geneve, Galerie Sonia Zannettacci
· New York, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965", February 12th – March 8th 2008, pg. 47, nº 57 (reprod.)
· Brussels, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", January 16th – March 28th 2009, pg. 78-79, nº 39 (reprod.)
· Zurich, Galerie Orlando, "Alberto Magnelli (1888-1971) Ölbilder Collagen Zeichnungen – Retrospektive in Zusammenarbeit mit dem Nachlass", January 21st – August 31st 2010, pg. 54 (reprod.)

07. Alberto Magnelli. *Pierres*, c.1931
Gouache on carton
47 x 62 cm
Exhibitions:
· Brussels, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", January 16th – March 28th 2009, pg. 50-51, nº 24 (reprod.)
· Barcelona, Oriol Galeria d'Art, "Alberto Magnelli. Dibuixos dels anys 30", April 26th – June 26th 2012, pg. 33, nº 8 (reprod.)

10. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Pencil, ink, and crayon on paper
Signed and dated
26,7 x 22,2 cm
Exhibitions:
· New York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", January 12th – February 16th 2006, nº 24 (reprod.)

13. Alberto Magnelli. *Conciliabules distraits*, 1935
Oil on canvas
Signed and dated
Signed, dated and titled on the back
100 x 130 cm
Exhibitions:
· Paris, Galerie Drouin, "Alberto Magnelli", 1947, nº 11
· Arras, Cercle Noroit, "Magnelli, peintures, gouaches, temperas", 1966
· Roma, Gallerie II Collezionista d'Arte Contemporanea, "Alberto Magnelli. Opere dal 1914 al 1967", 1970, nº 8
· Montrouge, Centre Culturel et Artistique, "26e Salon de Montrouge, Art contemporain, peinture- sculpture- dessin, Magnelli", 1981, nº 45
· Avignon, Palais des Papes, "Alberto Magnelli, rétrospective de centenaire", 1988
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Alberto Magnelli", 1990
· São Paolo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), "Alberto Magnelli", 1990, nº 26 (reprod.)
· Künzelsau, Museum Würth, "Alberto Magnelli, 1888-1971, Plastischer Atem der Malerei", 2000, pg. 97 (reprod.)
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique", 2001, pg. 88 (reprod.)
· Barcelona, Museu Picasso, "Magnelli, entre el cubisme i el futurisme", 2004, nº 39 (reprod.)
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, "Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi", December 16th 2006 – March 11th 2007, pg. 200 (reprod.)
· New York, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965", February 12th – March 8th 2008, pg. 36, nº 42 (reprod.)
· Brussels, Galerie Patrick Derom, "Alberto Magnelli 1888-1971", January 16th – March 28th 2009, pg. 58-59, nº 29 (reprod.)
· Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, "Alberto Magnelli, rétrospective", 2010
· São Paulo, Musée d'Art Contemporain MAC/USP, "Magnelli", 2010, pg. 74 (reprod.)
· Ixelles (Belgium), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", February 21st – May 26th 2013, pg. 94 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Switzerland), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", July 7th – October 20th 2013, pg. 94 (reprod.)
Bibliography:
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, Paris, 1975, nº 447 (reprod.)
· Franzke, Andreas, *Magnelli 1888-1971*, D.A. XXº Siècle, Éditions Cercle d'Art, Paris, 2007, nº 42 (reprod.)

16. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Pencil and ink on paper
21,6 x 27 cm
Exhibitions:
· New York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", January 12th – February 16th 2006, nº 23 (reprod.)

17. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Pencil and ink on paper
Signed and dated
21 x 27 cm
Exhibitions:
· New York, Leonard Hutton Galleries, "Alberto Magnelli 1888-1971", January 12th – February 16th 2006, nº 22 (reprod.)

20. Alberto Magnelli. *À perte de vue*, 1949
Oil on canvas
Signed and dated
Signed, dated and titled on the back
162 x 114 cm
Exhibitions:
· Liège (Belgium), A.P.I.A.W., Salle de L'Emulation, "Magnelli", 1951, nº 11
· Brussels, Palais des Beaux-Arts, "Magnelli, rétrospective", 1954
· Kassel, Museum Fridericianum, Documenta: Kunst des XX Jahrhunderts, 1955, nº 369
· Copenhagen, Charlottenborg, "Maleri, Grafik, Skulptur, Arkitektur, Kunsthaandvaerk", 1956, nº 4 (reprod.)
· Roma, Rome-New York Foundation, "New Trends in Italian Art- Nuove Tendenze dell'Arte Italiana", 1958, nº 32 (reprod.)
· Zurich, Kunsthaus, "Alberto Magnelli", 1963, nº 106
· Florence, Palazzo Strozzi, "Alberto Magnelli", 1963, nº 100
· Arras, Cercle Noroit, "Magnelli", 1966, nº 7
· Paris, Musée National d'Art Moderne, "Magnelli", 1968, nº 88
· Strasburg, Musée de l'Ancienne Douane, "Magnelli", 1969
· Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, "Alberto Magnelli", 1979
· Liège (Belgium), Musée Saint-Georges, "Magnelli", 1982
· Paris, Galerie Karl Flinker, "Alberto Magnelli", Paris, 1982
· Malmö, Konsthall, "Klar Form II", 1984, nº 73
· Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Westend Galerie, "Alberto Magnelli, Pittore fiorentino, Grafiken 1950-1970", 2011
· Ixelles (Belgium), Musée Communal d'Ixelles, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", February 21st – May 26th 2013, pg. 127 (reprod.)
· La Chaux-de-Fonds (Switzerland), Musée des Beaux-Arts, "Alberto Magnelli, pionnier de l'abstraction", July 7th – October 20th 2013, pg. 127 (reprod.)
Bibliography:
· Alvard, Julien; Van Gindertaël, Roger, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, 1952, pg. 203
· Le Lionnais, François, *Magnelli*, Rome, 1964, (il. Pl. LVII)
· Maisonnier, Anne, *Alberto Magnelli, l'Œuvre peint, catalogue raisonné*, Paris, 1975, pg. 141, nº 640 (reprod.)

23. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1957
Collage
Signed and dated
30,5 x 23,6 cm
Exhibitions:
· Milan, Galerie Fonte d'Abisso, "Alberto Magnelli, collages 1936-1965", 2008, nº 24 (reprod.)
· Brussels, Galerie Patrick Derom, "Magnelli. Collages", April 30th – June 25th 2011, pg. 62-63, nº 25 (reprod.)
Bibliography:
· Maisonnier, Anne, *Magnelli, collages, catalogue raisonné*, Paris, 1990, pg. 155, nº 168 (reprod.)

27. Alberto Magnelli, *Musique*, 1941
Collage
Signed and dated
35 x 27 cm
Exhibitions:
· Milan, Vismara Arte Contemporanea, "Ricordo di Alberto Magnelli", 1971, nº 14 (ill. inverted)
· Paris, Galerie Jean Briance, "Magnelli", 1976, nº 25
· Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, "Magnelli collages", 1976, nº 42
· Zurich, Kunsthaus, "Alberto Magnelli, collagen", January 20th – March 6th 1977, nº 20
· Paris, Galerie Karl Flinker, "Magnelli. Ardoises- Collages- Gouaches- Dessins", 1981-1982
· Paris, Centre Georges Pompidou, "Magnelli, ardoises et collages", 1986-1987, pg. 60 (reprod.)
· Grenoble, Musée des Beaux-Arts, "Magnelli, ardoises et collages", 1986-1987, pg. 60 (reprod.)
· Pori (Finland), Porin taidemuseo, "Alberto Magnelli", 1987
· Joensuu (Finland), Joensuu taidemuseo, "Alberto Magnelli", 1987
· Luxemburg, Musée d'Histoire et d'Art, "Alberto Magnelli, peintures, ardoises et collages", 1987
· Grasse, Musée d'art et d'histoire de Provence, "L'art retrouvé. Grasse terre d'accueil, 1918-1969", 1997, pg. 21 (reprod.)
· Biot, Musée National Fernand Léger, "Eloge de la fuite", June 28th – September 29th 1997, nº 115
· Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, "Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse", April 7th – June 21st 1998
· Paris, Galerie Denise René, "Magnelli, collages", 1999
· Geneve, Galerie Sonia Zannettacci, "Alberto Magnelli, collages, 1936-1965", 2000
· Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, "Magnelli collages et ardoises", June 18th - September 27th 2004, pg. 30 (reprod.)
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, "Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi", December 16th – September 27th 2004, pg. 30 (reprod.)
· Brussels, Patrick Derom Gallery, "Magnelli. Collages", April 30th – June 26th 2011, pg. 76-77, nº 31 (reprod.)
Bibliography:
· Maisonnier, Anne, *Magnelli, collages, catalogue raisonné*, Paris, 1990, pg. 69, nº 52 (reprod.)
· Yvars, J. F., *Las posibilidades del color* , cat. "Alberto Magnelli. Pinturas y dibujos", Barcelona, Oriol Galeria d'Art, 2008, pg. 27 (reprod.)

30. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1941
Ink and colored pencils on paper
Signed and dated
20,8 x 26,9 cm
Exhibitions:
· Monaco, Marlborough Gallery, "Alberto Magnelli", 2004

33. Alberto Magnelli. *Éléments*, 1964
Oil on canvas
Signed and dated
Signed, dated and titled on the back "Elements"
92 x 73 cm
Exhibitions:
· Milan, Lorenzelli Arte, "Alberto Magnelli", 1983
· Zurich, Galerie Orlando, "Alberto Magnelli (1888-1971) Ölbilder Collagen Zeichnungen – Retrospektive in Zusammenarbeit mit dem Nachlass", January 21st – August 31st 2010, pg. 44 (reprod.)
· Geneve, Galerie Sonia Zannettacci, "Magnelli, Œuvres rares, 1913-1965", 2011

36. Alberto Magnelli. *Sans titre*, 1965
Collage
Signed and dated
32 x 40,5 cm
Exhibitions:
· Zurich, Kunsthaus, "Ausstellung Alberto Magnelli", January 20th – March 6th 1977
· Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, "Magnelli Collages", 1976, nº 26
· Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1979
· Paris, Centre Georges Pompidou, June 24th – September 21st 1986
· Geneve, Galerie Sonia Zannettacci
· Paris, Galerie Denise René
· Brussels, Galerie Patrick Derom, "Magnelli. Collages", April 30th – June 25th 2011, nº 29 (reprod.)

FAUSTO MELOTTI

02. Fausto Melotti. *Salomone*, 1973
Brass
Unique piece
36 x 24 x 11 cm
Exhibitions:
· Sartirana Lomellina, Castello di Sartirana, "Melotti. Opere 1954-1986", June 15th – July 25th 1986, pg. 40 (reprod.)
Bibliography:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milan, 1994, pg. 373

05. Fausto Melotti. *Astrazione*, 1968
Brass
Signed
Unique piece
102 x 23 x 27,5 cm
Provenance:
· Milan, Private Collection
Bibliography:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo I: Sculture 1929 – 1972*, ed. Electa, Milan, 1994, pg. 213

08. Fausto Melotti. *La creazione del mondo*, 1978
Brass and painted fabric
Unique piece
90 x 74 x 36 cm
Provenance:
· Milan, Private Collection
Exhibitions:
· London, Ronchini Gallery, "Calder & Melotti: Children of the Sky", October 11th – November 30th 2013
Bibliography:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973-1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milan, 1995, pg. 489, nº 1978.24 (reprod.)

11. Fausto Melotti. *Disegno*, 1981
Pencil on paper
Signed on the back
36 x 25,4 cm

14. Fausto Melotti. *Ritorno di Giuditta*, 1983
Brass, fabric, plastic and bronze
Unique piece
78 x 87 x 16 cm
Provenance:
· Estate of the artist
· Private Collection
Exhibitions:
· Bologna, Galleria San Luca, "Fausto Melotti", 1983
· Parma, La Sanseverina Galleria d'Arte, "Fausto Melotti", May 10th – June 30th 1986, pg. 39, nº 35 (reprd.)
· Geneve, Marie-Lousie Janneret Art Moderne, "Hommage à Fausto Melotti", November 11th 1986 – January 30th 1987
· New York, Lawrence Rubin Greenberg Van Doren Fine Art, "Fausto Melotti (1901-1986) sculptures", October 7th – November 6th 1999
Bibliography:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo I: Sculture 1929 – 1972*, ed. Electa, Milan, 1994, pg. 571, nº 1983.16 (reprod.)

18. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982
Tempera, pastel and pencil on cardboard
Signed on the back
35 x 25 cm

21. Fausto Melotti. *Difficile*, 1979
Brass
Signed
Unique piece
38 x 17 x 15 cm
Provenance:
· Acqui Terme, Galleria Bottega d'Arte
Bibliography:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, ed. Electa, Milan, 1994, pg. 519, nº 1979.42

24. Fausto Melotti. *Disegno*, 1982
Pencil and watercolour on paper
Signed on the back
35 x 25 cm

28. Fausto Melotti. *Esercitazione informale*, 1960
Mixed media on paper
Signed
70 x 100 cm

31. Fausto Melotti. *Disegno*
Pencil and tempera on paper
Signed
56 x 76 cm

34. Fausto Melotti. *Disegno*, 1961
Tempera and pastels on cardboard
Signed
50 x 70 cm

37. Fausto Melotti. *Mattinata nel bosco*, 1973
Silver and gold
Signed
Ed. 12
65 x 9 x 9 cm
Exhibitions:
· London, Ronchini Gallery, "Calder and Melotti: Children of the Sky", October 11th – November 30th 2013
Bibliography:
· Celant, Germano, *Melotti: Catalogo generale. Tomo II: Sculture 1973 – 1986 e bassorilievi*, Ed. Electa, Milan, 1994, pg. 398 (mesures 55,5 x 11 x 8,5 cm. and dates 1974)

JOAN MIRÓ

03. Joan Miró. *Personnages, oiseaux*, 1976
Ink, crayon and watercolour on Japan paper
Signed
Titled and signed on the back "21/XI/76"
47 x 58 cm
Provenance:
· Paris, Galerie Lelong
Exhibitions:
· Wien, Galerie Ernst Hilger
· Los Angeles, Manny Silverman Gallery
· San Francisco, Hackett Freedman Gallery
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. IV: 1973-1976*. Paris, Ed. Daniel Lelong, 2013, nº 3107 (reprod.)

06. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Ink on paper
Signed
Signed, dated and titled on the back
50,8 x 66,6 cm
Provenance:
· New York, Pierre Matisse Gallery
· New York, Acquavella Galleries
· Tokyo, Seibu Collection
· Paris, Galerie Lelong
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. Paris: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pg. 220, nº 1266 (reprod.)

09. Joan Miró. *Danseuse espagnole*, 1926
Pencil on paper
Signed and dated "5-26"
63 x 47,5 cm
Provenance:
· Paris, Max Pellequer
· Berlin, Galerie Flechteim
· Barcelona, Oriol Galeria d'Art
Exhibitions:
· Barcelona, Galeria Marc Domènech, "Il n'y a pas de monde achevé. André Masson. Pintura, dibuix, escultura", December 2013 – January 2014, pg. 92, nº 41 (reprod.)
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Volume I: 1901-1937*. Paris: Daniel Lelong; Palma de Mallorca: Successió Miró, 2008, pg. 121, nº 238 (reprod.)

12. Joan Miró. *Sans titre VI*, 1963
Watercolour and ink on paper
Signed
Signed, dated and numbered on the back "Miró - 1/X/63 - VI"
27 x 21 cm
Provenance:
· New York, Pierre Matisse Gallery
· New York, Acquavella Galleries
· Paris, Galerie Lelong
Exhibitions:
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge", 1999, cat. nº 95, pg. 155 (reprod.)
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. Paris, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1765 (reprod.)

15. Joan Miró. *Gymnaste*, 1977
Bronze (lost wax), 3/6
Fundició Parellada, Barcelona
Signed and numbered
102 x 92 x 86 cm
Provenance:
· Paris, Galerie Lelong
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. Paris: Daniel Lelong; Successió Miró, 2006, pg. 327, nº 348 (reprod.)

19. Joan Miró. *Sans titre*, 1978
Crayon and pencil on paper
Signed
Signed, dated and dedicated on the back
23,5 x 17 cm

22. Joan Miró. *Le Chanteur d'opéra*, 1977
Bronze (lost wax), 2/6
Fundició Parellada, Barcelona
Signed and numbered
55 x 70 x 13 cm
Provenance:
· Paris, Galerie Lelong
Exhibitions:
· Wien, Kunstforum, cat. nº 54, pg. 166, pg. 170 (reprod.)
Bibliography:
· Basile, F., *Joan Miró*, Bologna, 1997, pg. 259 (col.)
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. Paris: Daniel Lelong; Successió Miró, 2006, pg. 330, nº 352 (reprod.)

25. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Ink on paper
Signed
Signed, dated and titled on the back
49 x 66 cm
Provenance:
· New York, Pierre Matisse Gallery
· New York, Acquavella Galleries
· Tokyo, Seibu Collection
· Paris, Galerie Lelong
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. Paris: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pg. 218, nº 1261 (reprod.)

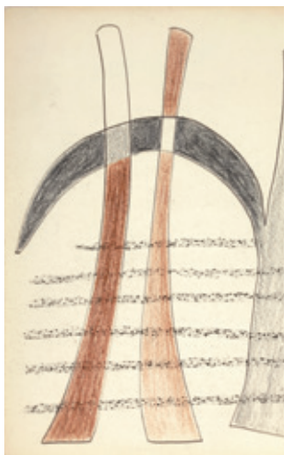
26. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Ink and charcoal on paper
Signed
Signed, dated and titled on the back
49,5 x 66 cm
Provenance:
· New York, Pierre Matisse Gallery
· New York, Acquavella Galleries
· Tokyo, Seibu Collection
· Paris, Galerie Lelong
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. Paris: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pg. 219, nº 1263 (reprod.)

29. Joan Miró. *Oiseaux dans un paysage*, 1976
Pencil, watercolour and pastel on paper
Signed
Titled and dated on the back "30/XII/76"
32 x 50 cm
Provenace:
· Paris, Galerie Lelong
Exhibitions:
· Wien, Galerie Ernst Hilger
· Zurich, Galerie Proarta
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. IV: 1973-1976*. Paris, Ed. Daniel Lelong, 2013, nº 3146 (reprod.)

32. Joan Miró. *Graphisme concret*, 1951
Ink on paper
Signed
Signed, dated and titled on the back
49,5 x 66 cm
Provenance:
· New York, Pierre Matisse Gallery
· New York, Acquavella Galleries
· Tokyo, Seibu Collection
· París, Galerie Lelong
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. II: 1938-1959*. Paris: Daniel Lelong; Successió Miró, 2010, pg. 219, nº 1265 (reprod.)

35. Joan Miró. *Sans titre I*, 1964
Ink, watercolour and crayon on paper
Signed
Signed, dated and numbered on the back "Miró - 27/V/64 - I"
32,5 x 50 cm
Provenance:
· New York, Pierre Matisse Gallery
· New York, Acquavella Galleries
· Paris, Galerie Lelong
Exhibitions:
· Barcelona, Fundació Joan Miró, "Klee, Tanguy, Miró. Tres visions del paisatge", 1999, cat. nº 98, pg. 158 (reprod.)
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. Paris, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1784 (reprod.)

38. Joan Miró. *Personnage et oiseau dans la nuit*, 1966
Ink, crayon and pastel on paper
Signed
Titled and dated on the back "17/III/1966"
56 x 78 cm
Provenance:
· Paris, Galerie Lelong
Exhibitions:
· Wien, Galerie Ernst Hilger
Bibliography:
· Dupin, Jacques; Lelong-Mainaud, Ariane, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings. Vol. III: 1960-1972*. Paris, Ed. Daniel Lelong, 2012, nº 1848 (reprod.)



"Un mur insalvable, el mur de la poesia, enclou la ciutadella de l'art.
A dins, s'hi passegen nues les idees."
Fausto Melotti

"Un muro infranqueable, el muro de la poesía, encierra la ciudadela del arte.
Allí dentro las ideas pasean desnudas."
Fausto Melotti

Alberto Magnelli. *Sans titre,* 1941 (detall/detalle)
Fausto Melotti. *Disegno,* 1982 (detall/detalle)
Joan Miró. *Graphisme concret,* 1951 (detall/detalle)

Catàleg: Galeria Marc Domènech, Barcelona 2015

Text: José Francisco Yvars

Coordinació: Mar Cuenca

Traduccions: Univerba, Barcelona; Muntsa Holgado

Disseny gràfic: Inés Bullich

Fotografies: Jordi Balanyà; ©Alberto Magnelli, VEGAP, Barcelona, 2015; ©Successió Miró 2015