

La obra de Markus Lüpertz en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Kosme de Barañano
Carolina Andrada Páez

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 7 y 10
Courtesy of Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Cologne & New York: figs. 3, 4, 5, 8, 9, 11 y 12
© Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: fig. 2

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 7, 2013, pp. 195-222.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

La escultura de Markus Lüpertz: *Frauenkopf (Kopf meiner Mutter)* *(Cabeza de mujer (Cabeza de mi madre))*

Kosme de Barañano

Una cabeza robusta casi sin pelo sobre un cuello enorme que se extiende a los hombros, el izquierdo amputado de un solo corte. Esta parte del torso se apoya en dos cilindros sobre un pedestal rectangular, donde, en su parte posterior, está la firma como anagrama y el número de edición (ML y edición ejemplar 4/6). Markus Lüpertz presenta este retrato [fig. 1], fundido en bronce y luego patinado y pintado, como si fuera una ruina clásica a la que se ha realizado un soporte.

Este sentido de ruina, este ejercicio de estilo en busca de un carácter antiguo para el retrato, aparece también en el cuello, donde hay una rotura del material, como si el artista no dominara la fundición en bronce o como si el paso del tiempo hubiera corroído la aleación.

Por otra parte, los labios apretados, con pintura ligera ocre, evocan los de las figuras etruscas en terracota. También la representación de los ojos más bien dibujados con ligeros rasgos en el modelado, así como el círculo de los iris realizado por incisión, recuerdan enormemente, por ejemplo, a la terracota con la cabeza del dios Hermes del año 490 a. C. conservada en Villa Giulia, en Roma [fig. 2]¹.

Lüpertz presenta la escultura o retrato de su madre como una cabeza votiva. Rostro sereno pero a la vez majestuoso, modelado como una masa compacta, sólidamente construida, pero donde aparecen detalles como los ojos con exquisitez de línea, ligeramente dibujada en la cera de partida, o en el yeso con un suave punzón.

Los ejercicios de estilo de Markus Lüpertz no son «obras a la manera de», ni en ellos el recuerdo del modelo se interfiere. Son ejercicios de la memoria, reescrituras de la historia del arte: sus paráfrasis son invocaciones. En su propia escritura del comienzo son «ditirambos». Es el título de sus cuadros. Como decía Friedrich Schlegel, «Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte oder wünschte, vorzüglich sich selbst» (Cada cual encuentra en la Antigüedad lo que necesita o desea, fundamentalmente a sí mismo). Lüpertz

1 Para otros ejemplos de este estilo, véase Sprenger/Bartoloni 1983.



1. Markus Lüpertz (1941)
Frauenkopf (Kopf meiner Mutter), 1987
Bronce pintado. 97 x 75 x 47,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 02/185

2. Cabeza de Hermes
Etrusca, finales del siglo VI a. C.
Terracota procedente del santuario de Portonaccio, Veio
Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma



sabe que la memoria, *Mnemosyne*, es la madre de toda obra de arte (y de la historia). En sus propias palabras, «...eigentlich ist die Antike eine überpersönliche Welt. Eine Welt, in der alle an einer einzigen, einmal gefundenen Idee gearbeitet haben. Ein Olymp der Künste, wobei das Individuum des Künstlers völlig überflüssig werden konnte» (La Antigüedad es un mundo extrapersonal. Un mundo en el que todos han trabajado en una idea única, ya encontrada. Un Olimpo de las artes donde el ser individual del artista puede volverse totalmente superfluo).

Cada versión de esta pieza, con su diferente pátina de color, acentúa de modo diverso la morfología de la siempre igual fundición. El enmascaramiento que pone el color sobre el bronce sirve al propósito de que el observador se pierda en las complejas relaciones existentes entre la forma original (fundición) y la forma posteriormente dada (pintura). La intervención del color tiene por finalidad la de romper la forma cerrada. Esta idea viene no sólo de la vanguardia, sino también de la propia tradición de la escultura griega arcaica. Como el propio artista ha recordado, «Jede griechische Skulptur war bemalt, was man heute nicht mehr sieht, aber die Legende von dieser Bemalung ist hinreißend als Erinnerung» (Toda la escultura griega fue pintada, lo cual hoy en día no se ve, pero la leyenda sobre esta superposición pictórica es atrayente aún como recuerdo).

No busca el retrato de época ni el sentido de monumento clásico (el que viene del *Marco Aurelio*, pasa por el *Gattamelata* y desemboca en el *Balzac* de Rodin). Sin dejarse llevar por la ironía del pop ni por el reduccionismo del minimal, Lüpertz compone un *monumentum* clásico (una estatua de homenaje) y a la vez una pieza contemporánea que nos mira como una cabeza votiva y a la vez como el fantasma poderoso de la fuerza materna. La fantasía, en Lüpertz, sus fantasmas, radican en su poder de suscitar y conjurar imágenes aun cuando no se hallen inmediatamente presentes los objetos o fuentes de las sensaciones. *Fantasma* (del griego *phantazo*, el aparecerse, que viene del verbo *phaino*, brillar) es lo que se aparece, con un cierto brillo, que lo distingue del *fenómeno*, lo normal, lo real (que para Platón no son sino sombras y reflejos producidos



3. Markus Lüpertz (1941)
Titan, 1986
Bronce pintado. 253 x 59 x 196 cm
MLP 28/4

por las «cosas verdaderas»). El *fantasma* tiene un lastre, una vibración que le remite a otra sensibilidad. Los paisajes en Lüpertz –como su Mozart– no son recuerdos simples, tienen un toque evocador del que se mueve en una sensibilidad más profunda, no por menos analítica menos pictórica. Los fantasmas –imágenes producidas por la fantasía– no surgen de la nada: tienen su origen en representaciones o bien son equivalentes a estas mismas representaciones. La mirada pictórica no es el instrumento de otros conocimientos, la imagen no es la ilustración de un pensamiento previo; la mirada de Lüpertz en su trabajo transforma lo que ha visto y *evidencia* otros registros y otras intenciones, cuando su visión se hace gesto, cuando como Cézanne *piensa en pintura*, cuando sus enigmas se convierten, se traducen, se conforman en fantasmas.

No es una de las obras más expuestas de Lüpertz. La presencia de esculturas en sus exposiciones ha sido siempre relativamente mínima, a excepción de algunas muestras específicas sobre el tema, como la de la Kunsthalle de Manheim en 1985, la presencia de su *Titan* [fig. 3] en la Glyptothek de Múnich en 1986 o la primera exhibición de los cinco relieves llamados *Die Toten Tanz Reliefs* (1989-1990) en la galería de Michael Werner en Colonia en 1991. También la exposición que en 2007 dedica a Mozart con el título *Cuerpo y paisaje*, en el Baluarte de Pamplona, comisariada por quien esto escribe.

En España *Frauenkopf* estuvo presente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que ofreció en 1991 la primera exposición retrospectiva de este artista, pero no aparece en el catálogo. En el año 2002 se presentó en el convento del Carmen del IVAM, dentro de una visión antológica bajo el título *La memoria y la forma*, abriendo la serie de figuras mitológicas. No ha estado, sin embargo, en la exposición *In Divine Light (En la luz divina)*, realizada por el Gemeentemuseum de La Haya, una muestra de casi trescientas obras de Lüpertz que subrayaba en varios epígrafes la realización de la escultura del artista.

En la escultura, Lüpertz amalgama un estilo propio, parte del modelado, del trabajo de la cera y el yeso, pero talla éste, lo ataca, lo mismo que ataca sus telas con el pincel. Lüpertz no es un pintor de muñeca sino un pintor de brazo, que descarga sus potentes pinceladas y arrastra el pincel con violencia configurando sus formas. Igualmente ataca el yeso, de la misma manera agresiva como el que trabaja la piedra. Fijémonos aquí en el brazo amputado de un solo golpe. Sus esculturas llaman la atención, en primer lugar, por ser figurativas, pero a la vez por la presencia de formas abstractas, ambas con referencias históricas. Muchas de ellas están pintadas introduciendo el color, que da un nuevo sentido tanto formal como estructural a las piezas.

Lüpertz es un pintor de pintores, en el sentido de que su pintura es autorepresentativa: *Malerei as Malerei*, pintura en cuanto pintura. También es antiguo ese concepto de frontalidad –como el de esta escultura– que va de los iconos rusos a la pintura de Jawlensky. Lüpertz siempre evoca una naturaleza que no es pintada para ser «vista», sino que es vivida, humanizada. La imagen del paisaje se transmuta en la de un alma en la que no sale el sol: hermética, ausente y, a la vez, llena de soledad, como en la pintura de Friedrich. En Lüpertz la imagen de la madre también se transmuta en la imagen de una diosa, ausente y hermética, como un paisaje interior.

El artista cree en una forma de expresión situada entre la abstracción y la figuración. Él mismo escribiría: «No creo que la narración importe, la narración es simplemente la superficie. Yo provengo de la abstracción y voy de la pintura al sujeto que acaba imponiéndose él mismo durante el acto de pintar». Este sentido de que los rasgos figurativos estructuran la composición con manchas que van comprimiendo ritmos se da en la pintura europea desde las vidrieras de la Edad Media. Pero asimismo en toda la serie de cuadros titulados *Vanitas*, donde los cráneos tomados de Durero estructuran la composición. Electricidad y combustión son las formas como Lüpertz actúa sobre el lienzo, o sobre el yeso con el que comienza sus esculturas.

Si Giacometti trabajaba sus yesos arañándolos con un cincel o con un cuchillo, Lüpertz combate con el yeso, primero modelándolo pero después rompiéndolo con un hacha o con sierras. Aquí lo vemos en el corte del brazo, pero también en los golpes dados al torso y a la base. Es un trabajo físico que tiene más que ver con el leñador o el cantero que con el modelador que trabaja sobre el tórculo. La figura todavía sigue siendo objeto de representación por parte de los artistas y, como siempre, tiene su importancia como tema, como motivo, como *subject matter*, sujeto de una visión plástica.

Ello da lugar, frecuentemente, a efectos paradójicos: volúmenes firmes, abarcables de una ojeada, entran en vibración y se quiebran merced al dibujo. Las porciones de la escultura, no consistentes en volúmenes, se afirman y cobran solidez por obra de una coloración sosegada, serena, y otras veces barroca, irónica en sus blancos de polvo de talco (como en los retratos de Mozart).

En su escultura, Lüpertz renueva el *monumentum*, la memoria, la iconografía de las figuras míticas como antes lo ha hecho con los héroes griegos o con las pequeñas figuras de Mercurio.

Lüpertz es uno de los artistas vivos que quiere dar una nueva vida a la pintura y a la escultura. Los retratos de las personas, como el de su madre o veinte años después el de Mozart, parecen inmersos en un proceso de metamorfosis, traducidos a una imagen perenne, acrítica, orgullosa frente al tiempo. Desde el presocrático «conócete a ti mismo», el hombre ha intentado entender su propio ser espiritual y material, buscando los secretos del cuerpo humano, el proceso que va desde el nacimiento hasta la muerte, las emociones y aventuras del alma por conservar la vida. La pose de los retratados no es una pose natural, propia de ellos, sino puesta por el artista. Su visión de la realidad, su caracterización de los personajes, es una visión no natural, sino enfática, acorde con una *consideración icónica* de la pintura y de la escultura. Así llega a una satisfacción intelectual, porque proporciona ideas y desarrolla una pintura imbuido en su temperamento dionísico.



4. Markus Lüpertz (1941)
Ganymed, 1985
 Bronce pintado. 230 x 80 x 80 cm
 MLP 26/1



5. Markus Lüpertz (1941)
Hirte, 1986
 Bronce pintado. 230 x 95 x 65 cm
 MLP 29/6

La tendencia a lo grotesco, del grito o de la risa, no es una tendencia a la caricatura. Es una tendencia a la desnudez. La reflexión formal de Bacon, como la de Giacometti y la de Music, es una reflexión visual sobre la figura desfigurada, no sólo convertida en sombra expresiva, enmarcada en los cuadros como se enmarcan las esquelas o apoyada en sus propios pies de pedestal, sino fundamentalmente convertida en erosión. Con esta desnudez, con esta erosión, rompe Lüpertz, como antes Bacon, los límites de la representación, como si la figura se disolviera en su propia aparición pictórica.

Este retrato realizado en 1987 es consecuencia de la incursión unos años antes en la re-presentación y re-consideración de la mitología griega: desde su Titán hasta sus Apolos. Con el título *Belebte Formen und kalte Malerei (Formas vivas y pintura fría)* se presentó en 1985 en la Städtische Galerie de Lenbachhaus, en Múnich, una selección de pinturas y esculturas desde los años sesenta hasta las últimas piezas de 1985, como la primera versión de la escultura *Titan*, anteriormente mencionada. La importancia de este universo griego antiguo para su obra la resume el propio Lüpertz, como he indicado previamente, en cuanto que para él la Antigüedad griega es un mundo extrapersonal, el de la perfección artística, donde una escultura en la que todos han trabajado siguiendo una única idea, hallada una sola vez, trasciende al individuo particular que llamamos artista. Asimismo, al igual que hacían los escultores griegos, Lüpertz pinta sus esculturas. El color con que las dota no hace, como en este caso, sino potenciar y aumentar la yuxtaposición entre horizontalidad y verticalidad. Ese mismo año de 1987, además de este busto, termina sus impresionantes esculturas *Ganymed (Ganímedes)* y *Hirte (Pastor)* [figs. 4 y 5], que presentará en la Biennale di Venezia de 1988. La primera de ellas retrata al joven príncipe troyano, de singular belleza, que Zeus, convertido en águi-



6. *Moscóforo*, 570 a. C.
Mármol con incrustaciones de piedra. 165 cm (altura)
Museo de la Acrópolis, Atenas

la, raptó para que sirviera como camarero de los dioses, convirtiéndole en inmortal. Lüpertz lo representa cargado de ironismo. Este «particular» Ganímedes quieto, reposado, no lleva un águila sino un pollo muerto en su mano derecha. La figura del pastor (*Hirte*), símbolo del guía o conductor de las almas y portador de la paz, ha servido como excusa y modelo en numerosas ocasiones para las artes plásticas, especialmente en la escultura. Recordemos al *Hombre con cordero* (1943) de Pablo Picasso. La figura de Lüpertz denota, sin embargo, un arcaísmo del que carece la escultura picassiana, evidente en la postura tanto del torso como de las piernas, y que evoca al hombre con cordero de la Acrópolis [fig. 6].

En este retrato de su madre vuelve Lüpertz a la inspiración clásica reconocible en el gesto de la boca, en la pureza plástica del volúmen cerrado y en la capacidad de línea incisa que describe y expresa, especialmente en la mirada profunda de la retratada.

Lüpertz, que en ese año alquila y luego adquiere una casa en el pueblo de Cortona, está mirando a la escultura votiva de los etruscos. Con la memoria de sus terracotas realiza este poderoso busto: expresión firme y decidida, modelado suave pero a la vez sólida talla en el brazo, serenidad en el gesto, poderío en la mirada.

Los trazos de los ojos no simétricos enfatizan la mirada resoluta de la mujer, los hombros demasiados pequeños frente al enorme cuello dan mayor presencia al rostro. Si los etruscos asimilan el canon griego transformándolo en sus delicadas terracotas, Lüpertz retoma lo etrusco transportándolo a la escultura contemporánea, más allá de la figuración pop, con toda la fuerza del expresionismo que viene de su pintura. Pintor de pintores y escultor (como Matisse o como Derain) que viene de la Pintura.

Estructura de abstracción y figuración en la pintura de Markus Lüpertz

Carolina Andrada Páez

Über Orpheus, 1982

El dibujo *Über Orpheus (Sobre Orfeo)*, del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 7], pertenece a una serie de bocetos realizados para la composición de un conjunto de cuadros presentados en la exposición *Markus Lüpertz. Über Orpheus*, en la Galerie Hubert Winter de Viena entre el 11 de abril y el 14 de mayo de 1983² y posteriormente en la Galerie Thaddaeus Ropac de Salzburgo. El sujeto temático de toda la serie es la presencia de Orfeo (Ὀρφέυς) en la mitología griega. Según los relatos clásicos, cuando Orfeo tocaba su lira de nueve cuerdas en honor a las nueve musas, todos los hombres se reunían para oírlo y descansar así su alma. De este modo enamoró a la bella Eurídice y logró dormir al terrible Cancerbero, monstruo de tres cabezas, cuando bajó al inframundo o Hades para intentar resucitarla. En su honor se desarrollaron los misterios órficos, rituales de contenido esotérico y misterioso. El mito que Lüpertz recoge es de origen tracio.

El artista se reconoce en Orfeo como músico y como poeta, y de ahí su autorretrato de 1983 *“Ich als Dichter” (“Yo como poeta”)* [fig. 8], que se corresponde con la serie *Das Ende des Orpheus (El final de Orfeo)*, a la que este dibujo pertenece como boceto. También está relacionado con el cuadro *Selbstportrait “Ich voller Angst” (Autorretrato “Yo lleno de miedo”)*, del mismo año [fig. 9]. Orfeo, apenado por la pérdida de su amante Eurídice, vaga por los montes tracios y unas bacantes despreciadas por él le despedazan y tiran su cabeza y su lira al río Hebro³.

Pero para comprender el significado de este dibujo dentro de la producción de Lüpertz, es necesario contextualizar su vuelta a los mitos griegos⁴, presentes ya en la visión de sus ditirambos, iniciados éstos en los años sesenta. Esta revisión del mito órfico se produjo a comienzos de 1981, cuando participa, junto con una destacada representación de artistas contemporáneos, en la exposición organizada por la Royal Academy de Londres con el título *A New Spirit in Painting (Un nuevo espíritu en la pintura)*, y a la que sigue la publicación de un recopilatorio de sus poemas llamado *Und ich spiele, ich spiele (Y yo juego, yo juego)*. Ese mismo año comienza a trabajar la escultura, con piezas de claras reminiscencias cubistas, especialmente una en bronce que pinta en sus diversas ediciones, *Du weisst nicht viel, versetzte die Herzogin (Tú no sabes mucho,*

2 Viena 1983.

3 Acerca del mito, véase el catálogo de la exposición colectiva *Tra mito e stereotipo*, celebrada en la Galleria In Arco de Turín en marzo de 1990 (Turín 1990).

4 Para el siguiente análisis se ha tomado como referencia la biografía del artista redactada por Maita Cañamás bajo la dirección de Kosme de Barañano para el catálogo de la exposición Valencia 2002, pp. 65-91.



7. Markus Lüpertz (1941)
Über Orpheus, 1982
Gouache y lápiz Conté sobre papel. 70 x 49 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 84/10



8. Markus Lüpertz (1941)
Selbstportrait "Ich als Dichter", 1983
 Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm
 ML 499/00



9. Markus Lüpertz (1941)
Selbstportrait "Ich voller Angst", 1983
 Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm
 ML 490/00

respondió la duquesa), primera de una serie de obras basadas en el cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*. Durante dos décadas salen del taller del artista un número importante de piezas de tema mitológico, como las mencionadas *Ganymed (Ganímedes)*, de 1985, y *Titan* o *Hirte (Pastor)*, de 1986 [figs. 4, 3 y 5]. De este modo, Lüpertz entra a formar parte de un universo artístico de pintores-escultores, en la estela de Degas, Renoir, Matisse y especialmente Kirchner y Gauguin. Sin olvidar su actividad como músico, que no ha abandonado en toda su trayectoria artística.

El nacimiento de la serie *Über Orpheus* en 1982 coincide con la participación de Lüpertz en las muestras *Documenta 7* de Kassel y *Zeitgeist* de Berlín. Doce años después de su presentación en Viena, en 1995, volverá al mismo tema en *Gedichte von Markus Lüpertz (Poemas de Markus Lüpertz)*⁵, un poemario musicado por el propio artista y que se presenta con nuevas ilustraciones. También en 2004 retoma el asunto en una serie de cuadros de 260 x 285 centímetros en los que representa torsos⁶. Sobre estos cuadros, uno de los cuales se presentó frente a *Emerging* (1982) de Emilio Vedova en una muestra de la Deutsche Akademie Rom Villa Massimo en 2004, el profesor Joachim Blüher, director de la institución, escribió lo siguiente:

La obra *Orpheus* (2004) de Markus Lüpertz es un cuadro inspirado en el mito de Orfeo y Eurídice, donde se siente la siempre irónica y reveladora mirada de Lüpertz. Los fuertes colores, una técnica muy sujeta a los materiales empleados y las referencias a la mitología son siempre elementos típicos del modo de trabajar de este artista⁷.

5 Karlsruhe : Compatype GmbH in-house music, 1995. Edición de 1.000 ejemplares; 89 páginas; 30,5 x 30 cm; láminas coloreadas en offsetdruck. Contiene un aguafuerte y punta seca coloreado a mano con la imagen de *Orpheus mit Lyra* (24,6 x 24 cm), firmado a lápiz, y un CD titulado *Ich Orpheus...*, con música del propio Lüpertz y la voz de Freddy Sahin-Scholl.

6 Alguno de esos torsos fue presentado en la muestra *Cuerpo y paisaje*, comisariada en 2007 por Kosme de Barañano en el Baluarte de Pamplona, aunque habían sido expuestos con anterioridad en la Galerie & Edition Bode GmbH de Núremberg, en diciembre de 2004.

7 Roma 2004.



10. Markus Lüpertz (1941)
Rüstzeug des Architekten, 1988
Óleo sobre lienzo. 162,3 x 200,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 09/6

En la grafía pictórica de Lüpertz hay varias miradas constituyentes que enhebran el mito, la construcción cultural y el concepto histórico, y se precipitan en su misterio y su alquimia hacia una nueva realidad. Sucede así tanto en el dibujo que estamos analizando como en el óleo *Rüstzeug des Architekten*, también del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 10]. Ambas obras trascienden la descripción para penetrar hasta el corazón del objeto del arte que muestra el artista. Dan a conocer una realidad que encierra y condensa una esencia, para convertir en imagen un algo intangible, que no es posible captar únicamente con los sentidos. En estos ejemplos se trata de desvelar una realidad que está presente y que contiene magia. El psicólogo Carl Gustav Jung, gran conocedor de la historia del arte de muy diversas culturas, observó la similitud entre los *patterns* circulares y recurrentes en las religiones orientales, conocidos como mandalas. Lüpertz, en sus entrevistas, ha señalado su forma de pintar como una meditación sobre los objetos o sobre los árboles que rodean su estudio.

Concluimos que toda la obra de Lüpertz es un diálogo que encuentra en su propio ejercicio los temas y las formas de su propio hacer. En la exposición *In Divine Light (En la luz divina)*, presentada en el Gemeentemuseum de La Haya en 2011, las salas dedicadas a «El método serial: los troncos de árboles» o la denominada «Art History» han demostrado esta serialidad. La pintura de Lüpertz es, por una parte, como ha señalado Kosme de Barañano⁸, una arqueología de estratos y cicatrices de la historia del arte, pero a la vez es una me-

8 Pamplona 2007.

moria de los temas que han invadido nuestra imaginación colectiva desde Grecia. Pintor de pintores, de citas y referencias cultas, esta obra es una muestra de los estratos y los ecos de iconografías de todas las épocas.

Acerca de este artista, Siegfried Gohr señala lo siguiente:

El rumbo seguido por Lüpertz en los veinte años de su carrera que van desde 1960 hasta 1983 se aleja de forma significativa de Dionisos, esto es, del ditirambo, para acercarse progresivamente a Orfeo, al poeta que era capaz de hechizar a los animales salvajes y a las piedras con sus cantos, pero que no podía superar una cosa, la muerte... El mito de Orfeo significa el regreso del artista a sí mismo⁹.

Nacido en Liberec (Bohemia) hace más de setenta años, Markus Lüpertz pertenece a una generación de artistas alemanes que sufrieron la reconstrucción económica e ideológica de la Alemania de la posguerra y cuyo contexto artístico fue fundamentalmente internacional y norteamericano. Junto a Baselitz, Penck, Immendorff, Kiefer y el danés Kirkeby, entre otros, Lüpertz da vida a un corpus artístico capaz de ser el gran poema épico del pueblo alemán de la posguerra. «La motivación esencial en el arte es un estado de conflicto permanente. Y la lucha contra la muerte es el conflicto más importante que ha de encarar el artista, consciente o inconscientemente», reflexiona Lüpertz¹⁰. «In der malerei gibt es keine zeit» («En la pintura no hay tiempo»). Quiere decir: el antídoto contra la fatalidad del tiempo es renovar las esperanzas en la vida de cada día, pintando o esculpiendo como un nuevo Orfeo. Es la mirada contemporánea, su mirada, sobre un tema tan importante en la tradición europea.

Rüstzeug des Architekten, 1988

El cuadro *Rüstzeug des Architekten* (*La herramienta del arquitecto*), de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 10], pertenece a una época en la que Markus Lüpertz está muy envuelto y enredado con la pintura de Nicolas Poussin, pintor clásico del siglo XVII que pronto abandonó París para instalarse en Roma. A finales de 1987 y hasta 1989, Lüpertz realiza toda una serie de cuadros *après* Corot y *après* Poussin, es decir, siguiendo tanto los temas de estos autores como sus estructuras compositivas y su gama cromática. Por otra parte, entre 1987 y 1988 estuvo trabajando en la serie *Zwischenraumgespenter*, cuya traducción al español podría ser algo así como «espectros de espacios intersticiales», lo que *Rüstzeug des Architekten* también posee.

Esta pintura nos muestra una jungla de elementos que danzan sobre un fondo a la vez que se dirigen al espectador, la fuerza del color está en los espacios intermedios o intersticiales. Más que instrumentos del arquitecto son flores espesas que parecen devorarnos. En palabras de Siegfried Gohr:

La pintura y la inspiración entran en una nueva relación, cuya ventaja fundamental es la nueva flexibilidad del color. Esta flexibilidad es el requisito indispensable para la creación de los motivos durante el propio acto de pintar. Por lo tanto, lo pictórico no adopta un modo abstracto o predefinido por una «idea», sino que permanece firme y exclusivamente unido a la fantasía del artista, que surge en el espacio intermedio durante el diálogo entre el artista y sus motivos pictóricos... Si consideramos seriamente el concepto de intersticio, el cuadro se orienta progresivamente hacia el espectador, en vez de sugerir un espacio en que el espectador se convierta en el observador del artista que intenta dominar la discontinuidad¹¹.

9 Gohr 2001, p. 153.

10 Roma 2004.

11 Gohr 2001, p. 181.



11. Markus Lüpertz (1941)
Blauer Garten: Distelreich, 1988
 Óleo sobre lienzo. 200 x 250 cm
 ML 831/00

Hablamos de una fantasía sensible y no intelectual, que busca modos en vez de formas. Marküs Lüpertz suscita combinaciones de pistas que homenajean constantemente a la historia del arte. En 1988 el artista es nombrado rector de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf –cargo que ejerció hasta su jubilación en 2010–, donde intentó cambiar el espíritu conceptual de Joseph Beuys.

Los cuadros basados en Nicolas Poussin forman una amplia serie de pinturas, la mayoría de ellas de gran formato, fechadas entre 1987 y 1990, y en las cuales establece un diálogo con la obra de este pintor escasamente estudiado y expuesto magistralmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹². Robert Fleck, en su texto «Los cuadros de Lüpertz basados en Poussin», apunta:

El hecho de que un pintor se enfrente a través de la pintura a otro pintor genera de inmediato y con razón grandes expectativas [...]. Lüpertz nos presenta en muchos aspectos un Poussin nuevo, además de inédito; probablemente sea la primera vez que se nos muestre a Poussin como un pintor que dispone de un enorme «potencial postmoderno» [...] ¹³.

Contextualizando la obra deberíamos clasificarla como un paisaje, al igual que *Blauer Garten. Distelreich* (*Jardín azul. El reino de los abrojos*), de 1988 [fig. 11], o *Poussin-Philosoph*, de 1990 [fig. 12]. En mi opinión,

12 Bilbao/Nueva York 2007.

13 Fleck 1991, pp. 154-158 (p. 154).



12. Markus Lüpertz (1941)
Poussin - Philosoph, 1990
 Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm
 ML 907/00

el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao debería incluirse en la serie *Nach Poussin* en cuatro estadios o fases¹⁴. En la primera fase, «Bildern nach Poussin» (Cuadros basados en Poussin), Lüpertz y Poussin parecen exaltar la forma escultórica de las figuras, siendo ésta la relación entre ambos. Lüpertz pone a prueba la expresividad de las figuras, pero también la hace suya, elevándolas a la categoría de alegoría, lo que Poussin hará a través de la mitología. Lüpertz descubre en su interpretación de Poussin una libertad pictórica ligada a lo mitológico, que derrumba el concepto que tradicionalmente va asociado al pintor francés, el de interpretar estéticamente su pintura adjudicándola un clasicismo frío y distante. Tampoco se trata aquí de un querer nostálgico de replantear las formas del modernismo trescientos años antes, ni tampoco tiene que ver con los dogmas modernistas de la abstracción que se estaban llevando a cabo en los años sesenta, sino que la interpretación que hace Lüpertz está relacionada con el sentido de investigación filosófica llevada a cabo por Poussin en sus cuadros, y esto es lo que constituyó un tema actual para él y un punto de referencia marcado por él mismo. En este caso podríamos afirmar que para Lüpertz sí constituyó un deseo de reconciliar lo abstracto con lo figurativo, dándole a la vez un carácter alegórico a la búsqueda y renovación de una pintura de historia, justo en un momento (años sesenta) en que predominaba la pintura abstracta.

Seguido de este primer punto vendría otro capítulo que se podría llamar «Variaciones sobre Poussin», en el que los intereses de ambos artistas se explicitan en el resultado de lo que podríamos denominar «diálogos», que en Poussin derivan de los temas de la mitología y que aquí se plantean en la confrontación de elementos de carácter mitológico con otros de un sentido postbarroco. Esto lo utiliza Lüpertz valiéndose, como Poussin,

¹⁴ Así lo he expuesto en mi tesina de grado «Las cuatro etapas de paisaje en Markus Lüpertz», de 2010 (publicada en parte en *Support/Surface* 2011, pp. 215-229).

de la equivalencia de estos temas y apuntando las mismas conclusiones. El diálogo final de que hablamos se constituiría como equivalente y conclusiones, que ejemplificarán un carácter de contemporaneidad vertido en una misma tela.

Entrando en una «fase final de síntesis» viene una serie de cuadros de Apolo que Lüpertz realiza volviendo al tema primero de «la expresividad escultórica de las figuras». Aquí todo el peso de lo mitológico se conjuga con el interés de «otra» renovación de la imagen pictórica a través de una mitología del presente, tal y como hizo Poussin en su tiempo y que ahora Lüpertz redescubre, concluyendo el diálogo inicial del que hablábamos antes como una interrelación y un análisis de una pintura postabstracta (Lüpertz) que se inspira en una pintura postbarroca (Poussin).

Aquí subrayamos, tal y como se cita en el capítulo referido a Poussin del catálogo de la exposición retrospectiva de Markus Lüpertz que se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1991¹⁵, «la constelación barroca» que está presente a cada paso en Poussin y que de igual modo lo estará en Lüpertz. Ésta es la importancia de la atención que Lüpertz pone en el movimiento de las figuras-personas, en el marco de una perspectiva infinita. El protagonismo de la luz que no queda restringida a las formas cerradas de «un carácter lineal-clásico». Y la pintura que no se estanca en formas cerradas y donde los arabescos fluyen libres. Así sucede en *Rüstzeug des Architekten*.

Como último punto podemos destacar de nuevo la relevancia de una «nueva mitología del presente», que Lüpertz logra atendiendo a «lo barroco de lo pictórico», como Poussin en sus últimos años, que llevó a cabo las estructuras de los cuadros hacia la «abstracción», mediante los ejes y la orientación de los movimientos de las figuras, marcadas por una luz penetrante. Esta expresividad lograda por Poussin es la que capta Lüpertz en cuanto que comienza entonces un proceso de deconstrucción, que, a su vez, está en relación directa con lo que en los años sesenta se llamó «la escuela alemana», con sus colegas Baselitz, Immendorff o Penck. Fue la primera escuela en Europa que tiró abajo los dogmas modernistas del arte contemporáneo y que abrió el camino hacia una renovación de la modernidad que hoy llamamos postmodernidad.

Nos hallamos ante los problemas que la relación-diálogo de Lüpertz con Poussin ha desatado, pero a su vez es lo que el artista alemán ha superado cuando se ha enfrentado a la reconstrucción de una pintura mitológica del presente basada en la constante búsqueda de identidad en una pintura postabstracta, que, con la existencia de «la escuela alemana», ayudó a vencer la oposición entre figuración y abstracción. Esto es quizá lo más importante de todo en esta etapa, lo que coloca a Lüpertz en una posición análoga en su búsqueda de lo postmoderno, tal y como Poussin hizo en un tiempo de crisis, cien años después del Renacimiento, y que reveló el sentido de postmodernidad en esa época, que Cézanne y Picasso tomarían como ejemplo.

Por último quiero señalar que en *Rüstzeug des Architekten* el sentido del motivo se muestra difícil de captar, pero no la composición ni el color. Resuena el color de Poussin, los instrumentos de medidas de sus cuadros, la sensación y atmósfera del *Embarque a Citerea* de Watteau, pero, sobre todo, las estructuras ácidas de color de Max Beckmann, la discontinuidad de sus formas, sus espectros de espacios intermedios. Esta pintura en concreto es un ejemplo más de la fiabilidad del artista alemán en cada paso que ha dado a lo largo de toda su carrera.

Markus Lüpertz, con su obra, juega continuamente a la historia de arte. Como príncipe de pintores, se muestra como el genio artista, hace sus apariciones comulgando con el arte, su visión se hace gesto, «die grosse Geste». Él transforma lo que ha visto, evidenciando otros registros e intenciones. Sus anotaciones sobre

15 Fleck 1991, pp. 154-158.

otras pinturas se convierten en comentarios de significados que titulan su hacer, disfrazados con bastones y polainas como su propia figura¹⁶; y así refuerza su intencionalidad de haber superado los mitos del arte moderno y de una época en la que las referencias a la historia del arte no son meramente narrativas en su pintura, sino abstracciones que ordenan una nueva figuración. En esa evolución creativa es donde radica fundamentalmente el propósito del pintor.

Como ha señalado Siegfried Gohr:

Del mismo modo que estaríamos malinterpretando la obra de Lüpertz si pasáramos por alto la estructura doble, es decir, la discontinuidad de cada obra, sería también un error intentar explicar la evolución de la obra del artista como una especie de reflejo de su entorno social. Ni la interpretación formal ni la del contenido de estos cuadros justificarían este intento, y menos aún en el caso de aquellas obras que presentan una compleja posición con respecto a la ficción, y que se entrelazan tanto con el repertorio de recuerdos como con el artista mismo, y a través de su persona, que sirve de membrana, también con su época¹⁷.

Pienso que queda claro que ese camino de Lüpertz hacia el pasado, en busca no sólo de la figuración, los temas y los arquetipos, sino también de las estructuras formales y compositivas, es un camino hacia el futuro, es decir, el de un artista que nos abre caminos y que reorienta nuestra mirada, un artista de verdadera vanguardia aunque lo haga con los materiales de siempre.

16 El mejor ejemplo de estos disfraces, al margen de su peculiar forma de vestir y de aparecer en público, se remonta a una de sus primeras esculturas, hoy desaparecida, dedicada al poeta Heinrich Heine, sentado y disfrazado de Arlequín, con polainas y bastón. Lüpertz destruyó la escultura pero hizo sobre ella muchos dibujos y algunas pinturas, y le dedicó una exposición titulada *Bleiben Sie sitzen Heinrich Heine* (*Permanezca usted sentado, Heinrich Heine*), que tuvo lugar en el Pabellón de la Secesión de Viena en junio de 1984.

17 Gohr 2001, p. 179.

BIBLIOGRAFÍA

Bilbao/Nueva York 2007

Poussin y la naturaleza. [Cat. exp., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

Fleck 1991

Robert Fleck. «Los cuadros de Lüpertz basados en Poussin», *Markus Lüpertz : retrospectiva 1963-1990 : pintura, escultura, dibujo*. [Cat. exp.]. Madrid : Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Gohr 2001

Siegfried Gohr. *Markus Lüpertz*. Barcelona : Polígrafa, 2001.

Pamplona 2007

Markus Lüpertz : cuerpo y paisaje. [Cat. exp., Pamplona, Sala de la Muralla del Baluarte]. Pamplona : Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo : Institución Príncipe de Viana, 2007.

Roma 2004

Soltanto un quadro al massimo : Vedova-Lüpertz. [Cat. exp.]. Roma : Deutsche Akademie Rom - Villa Massimo, 2004.

Sprenger/Bartoloni 1983

Maja Sprenger ; Gilda Bartoloni. *The etruscans : their history, art, and architecture*. New York : H. N. Abrams, 1983 (ed. en alemán, München : Hirmer Verlag, 1977).

Support/Surface 2011

Actas del Congreso Internacional Support/Surface : el soporte como campo de investigación : 20, 21, 22 y 23 de octubre de 2009. Valencia : Fundación Cañada Blanch, 2011.

Turín 1990

Tra mito e stereotipo : Baselitz, Chia, Cucchi, Kirkeby, Lüpertz, Paladino, Penck. [Cat. exp.]. Torino : Galleria in Arco, 1990.

Valencia 2002

Markus Lüpertz : the memory and the form = la memoria y la forma. [Cat. exp.]. Valencia : Aldeasa - IVAM, 2002.

Viena 1983

Markus Lüpertz : über Orpheus. [Cat. exp.]. Wien : Galerie Hubert Winter, 1983.