

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

BB.AA

Departamento de Arte



PAISAJE, NATURALEZA Y CONSTRUCCIÓN EN
LA OBRA DE MARKUS LÜPERTZ

Tesis Doctoral



María Carolina Andrada Páez

2015

Director: Alfonso Sánchez-Luna



UNIVERSITA
Miguel
Hernández

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

FACULTAD DE BELLAS ARTES

(Departamento de Arte)



PAISAJE , NATURALEZA Y CONSTRUCCIÓN
EN LA OBRA DE MARKUS LÜPERTZ

Tesis Doctoral

María Carolina Andrada Páez

2015

Director: Alfonso Sánchez Luna

Agradecimientos

Mi andadura por diversos lugares de Europa y del mundo a lo largo de diez años han formado y pulido mi visión acerca del arte, muy especialmente de la pintura. Desde que iniciara mis estudios de doctorado en el año 2005 en Madrid, he podido experimentar diversas sensaciones y conocimientos en el territorio artístico, así como una búsqueda constante de las expresividades de la materia, encontrando como resultado un paraje donde acuñarlos en esta tesis.

A lo largo de toda una década muchas son las personas, familiares, amigos y seres queridos que me han ofrendado su ánimo, su apoyo y su cariño, y por ello me gustaría dedicarles esta tesis, que va cargada no sólo de experiencias artísticas, sino también de vibraciones musicales y de danza, porque en resumen he partido de una identificación propia con los temas tratados y sus experiencias.

En primer lugar quiero agradecer a mi madre, su constante presencia de sabiduría, amor y armonía, que tanto bien me han hecho, y a mi padre, presente en mi desde siempre, cuyo ejemplo tan especial me ha dado la fuerza para seguir avanzando y no rendirme.

Mi agradecimiento enorme a mi tía Gloria por su amor, y su ayuda para que pudiera realizar este trabajo de investigación.

Entre mis seres más queridos L.L.U.M, cuya fuente de apoyo y amor constantes me han ido reanimando durante el camino.

Agradezco profundamente a Mercedes y a Jose Agulló, que son como mis segundos padres, su amor y apoyo en todos los sentidos, muy especialmente en este último tramo de la tesis doctoral.

Mis amigas y amigos que han estado viviendo conmigo todo este proceso y me han aportado un sinfín de sonrisas y ánimos.

Agradezco especialmente a mi director de tesis, el profesor Dr. Alfonso Sánchez-Luna, por apoyarme con todo su conocimiento, seguimiento y guía desde que comenzara mis estudios de doctorado en la facultad de Altea, y a la Dra. Pilar Escanero por sus clases, y también por su apoyo en mi desarrollo como doctorando y artista.

Mi agradecimiento especial al Dr. y Catedrático Kosme de Barañano por sus consejos y su constante apoyo, por su conocimiento que tan generosamente ha entregado, tanto a mi como a mis compañeros de doctorado.

Estoy muy agradecida a Markus Lüpertz por haberle conocido, y de que me haya mostrado su estudio de Teltow en Berlín, ello me inspiró a realizar esta tesis doctoral. Asimismo agradezco haber conocido a Michael Werner a través de Lüpertz, en ambos casos ha sido un honor haber podido concluir mi estancia en Berlín junto a dos seres ejemplares en muchos aspectos.

Agradezco profundamente la existencia del historiador Kenneth Clark por sus libros, su conocimiento y sus aportaciones a la Historia del Arte y a la vida, que son un ejemplo de verdad.

Por último agradezco a la Universidad Miguel Hernández por acogerme y haberme dado la oportunidad de continuar y finalizar mis estudios de Doctorado.

Gracias a todos y por todo.

Carolina Andrada

ÍNDICE

1. Introducción.....	11
1.1. Objetivos	17
2. Antecedentes:.....	21
2.1. Primeros paisajes	21
2.2. Paisaje Oriental.....	25
2.3. Paisaje Occidental	41
2.4. Antecedentes de la pintura de paisaje europea	55
2.4.1. El Paisaje Holandés	57
2.4.1.1. Breughel y Rubens.....	63
2.4.1.2. Cuadros del Museo Mauritshuis de la Haya	69
2.4.2. Vermeer.....	81
2.4.3. Ruysdael	85
2.4.4. Constable.....	93
2.4.5. Dahl	103
2.4.6. Carus	109
2.4.7. Gainsborough.....	115
2.4.8. Turner.....	125
3. El concepto de paisaje.....	133
3.1. La visión de los artistas	139
3.2. Paisaje y escultura del siglo XX.....	141
3.2.1. La Escultura en Markus Lüpertz.....	149
3.2.2. El dibujo y la escultura como construcción en Lüpertz....	183
3.3. Lecturas.....	197
3.3.1. Textos de Paisaje	203
3.3.1.1. Veduta.....	203
3.3.1.2. “Homage à Guardi”	209
3.3.1.3. Roma.....	219
3.3.1.4. Artistas que trabajan con el paisaje	225

3.4. Landscape into Art.	231
3.4.1. Kenneth Clark.....	269
4. Markus Lüpertz.....	281
4.1. Las seis etapas de paisaje en la obra de Markus Lüpertz.	285
4.1.1. Dithyrambiche Malerei (1963-1976), paisajes de trigo.....	287
4.1.2. Maillol-Lüpertz.....	299
4.1.3. Nach Poussin	309
4.1.4. Los cuadros de árboles titulados Vesper.....	325
4.1.5. Los cuadros del estudio en Teltow, Berlín.	333
4.1.6. Arkadien.....	339
4.2. Pastoral Thoughts.	357
4.3. La obra de Markus Lüpertz en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao	369
4.3.1 Sobre Orfeo, “Über Orpheus”	369
4.3.2. Rüstzeug des Architekten, 1988.	381
5. Exposiciones de contrapunto	389
5.1. Carl Gustav Carus	391
5.2. Claude Monet	397
5.3. Barbara Eichhorn.....	403
5.4. Markus Lüpertz	407
6. Entrevistas	411
6.1. Michael Werner	417
6.2. Markus Lüpertz. El Arte de un genio.	433
7. Conclusiones.....	445
8. Biografía de Markus Lüpertz	461
9. Bibliografía.....	485
9.1. Bibliografía general sobre el concepto y tema de Paisaje:	487

9.2. Bibliografía específica sobre la obra de Markus Lüpertz:	491
9.2.1. Catálogos de exposiciones individuales en Museos.	493
9.2.2. Catálogos de exposiciones individuales en Galerías.....	501
9.2.3. Publicaciones monográficas	509
9.2.4. Ensayos/Artículos (selección)	511
9.2.5. Otras publicaciones	533
9.2.6. Textos del propio artista, Markus Lüpertz.....	543



1. Introducción

Para situar el paisaje, la naturaleza y la construcción en la obra del artista Markus Lüpertz hemos valorado imprescindible remitirnos a las reflexiones que se han producido en la historia del arte sobre el paisaje.

Si consideramos la historia del arte como un todo, no cabe duda de que está compuesta por piezas contiguas y discontiguas desde un punto de vista y unas condiciones históricas concretas. El trabajo de los conservadores, historiadores y especialistas consiste en construir las piezas de un puzzle salpicado de enigmas, en el que el tiempo juega una extensión inabarcable.

En esta tesis hablaremos de diferentes escenarios sobre los que ha discurrido el género del Paisaje a lo largo de inmemorables períodos y épocas antañanas, hasta recorrer por nuestro legado histórico artístico tiempos más cercanos a nuestros días, y con ello contextualizar la obra de paisaje de un autor que a la doctorando le interesa especialmente.

Para ello ubicaremos el recorrido por diferentes escenarios y lugares/territorios diferentes, situados en países y culturas distintas. Gran parte de las exposiciones y lugares aquí citados y estudiados son el resultado de haberlos visto *in situ* a lo largo de esta década, desde que la doctorando comenzó los estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid primero y en la Universidad Miguel Hernández de Elche, en el Campus de Altea después. Éstos acontecimientos artísticos han ido creandoy reinventando conceptos no sólo sobre el Arte, sino también sobre el ser humano y el mundo/ universo que lo rodea.

Éste trabajo de investigación, no ha pretendido ser un catálogo razonado de las obras de Markus Lüpertz, ni tampoco presenta las herramientas metodológicas que habría utilizado un/a Licenciado/a en Historia del Arte, sino que, se ha querido

proponer un acercamiento a las obras de Markus Lüpertz desde la visión y percepción de una artista, licenciada en Bellas Artes, con sus limitaciones de metodología, pero que ha tenido la oportunidad de formarse, vivir y experimentar la cultura y el arte en Alemania, donde pudo conocer personalmente al artista. Es por eso que pide cierta consideración al tribunal de tesis, ya que ha utilizado imágenes y citas que, según su aproximación a la historia de la pintura de paisaje en la Historia del Arte y a la obra de Lüpertz, ilustran el recorrido que ella misma ha acompañado. Ello justifica el tono de una subjetividad cadente, que acontece en una expresividad especial en cuanto a la vibración que muestran estas páginas.

Esta tesis presenta los compases del “paisaje fracturado” de Theodor Adorno, y Edward W. Said, canalizados a partir de una mirada amplia al paisaje, que no son los establecidos, sino más bien son los compases de una mirada de retorno, tranquila, de “estilo tardío”.

A manera de introducción queremos señalar la justificación del tema elegido circunscribiéndolo a :

– Los antecedentes y estado actual de la reflexión sobre el paisaje en la obra del artista alemán Markus Lüpertz.

Para ello hemos leído tanto la Bibliografía más relevante al respecto del concepto de paisaje y del tema paisaje en la historia de la pintura, así como toda la bibliografía que hemos podido reunir al respecto de la obra pictórica y escultórica de Markus Lüpertz.

Asimismo estimamos que como **marco comparativo**, debemos citar brevemente las exposiciones (que comentaremos extendidamente más adelante), que nos han servido para confrontar la especificidad de la pintura de paisaje de Markus Lüpertz, y los catálogos que nos han servido para este trabajo de manera muy concreta:

- La exposición **Retrospectiva de Markus Lüpertz** en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el año 1991, Madrid. Ésta exposición contó con cerca de cien pinturas y ocho esculturas en bronce pintado, todas ellas obras que van de 1962 a 1990, y estuvo comisariada por Johannes Gachnang.

- La obra de Markus Lüpertz fue presentada en la exposición que llevó como nombre **Markus Lüpertz: la Memoria y la Forma** en el convento del Carmen del IVAM, en Valencia en el año 2002. Aquí se presentaron ciento ochenta trabajos.

- La exposición **Markus Lüpertz: el Cuerpo y el Paisaje** en Pamplona, en donde se presentó un conjunto de 71 obras entre dibujos y esculturas, matizando por primera vez sus interrelaciones entre los dos motivos claves de su obra: su mirada al cuerpo humano y su mirada al paisaje, en 2007.

- La muestra retrospectiva **Markus Lüpertz Retrospektive** que tuvo lugar en Bonn, en octubre de 2009 a enero de 2010, con una serie de trabajos que van desde 1963 hasta 2009.

- Y la última antológica **Markus Lüpertz Materia y forma 1963-2013** celebrada en 2014 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La trayectoria artística de Markus Lüpertz de más de 50 años le sitúa como uno de los mejores artistas de su generación.

Donde mejor se ha podido apreciar su larga trayectoria por etapas ha sido precisamente en esta última exposición **Markus Lüpertz Materia y forma 1963-2013**, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en donde se presentaron 60 pinturas, 19 esculturas y 12 obras sobre papel, dando forma a la mayor antológica del artista en España, en el año 2014.

La carrera pictórica de Lüpertz arranca en los años 60, y una década más tarde incorpora la escultura a su quehacer artístico. El recorrido de esta investigación

por la obra pictórica de Lüpertz nos lleva a entender en ella, o a sintetizarla en seis etapas que hemos considerado como las siguientes:

La **primera etapa** (1963–1973) con las obras llamadas ***Dithyrambiche Malerei (1963-1976)***, ***paisajes de trigo***, (pág. 287) muestra los cuadros de motivos postguerra, “motivos alemanes”, refleja la historia de su pueblo sin involucrarse políticamente, pero desenterrando el “pasado reciente” para enfrentarlo a la historia vivida, “la Guerra”.

Junto a estas primeras escenas salpicadas de imágenes de cascos militares, palas, y paisajes de trigo también se vieron los cuadros a modo de “contestación al pop americano”, en el que Lüpertz refleja el hecho de que los artistas plásticos americanos hicieran apropiación de imágenes pertenecientes al mundo del cómic, de esta forma Lüpertz enfatiza objetos banales representándolos grandes, como la serie *Donald Duck* o *Balón de fútbol* de 1996. Con la publicación de su *Manifiesto ditirámico* Lüpertz muestra teóricamente con estas obras una nueva visión pictórica.

En el período que va desde 1975 hasta 1985, que hemos considerado como su **segunda etapa**, ***Maillol-Lüpertz*** (pág. 299) el artista hace investigación de la figura humana, y toma como referencia al escultor francés Aristide Maillol (1861-1944) donde comienza a modelar un lenguaje propio entre la figuración y la abstracción.

La **tercera etapa** comienza hacia 1985 hasta aproximadamente 1993, sus pinturas y esculturas reflejan el interés por la mitología y la tradición clásica. Hay un interés particular por el pintor Nicolas Poussin (1594-1665). Durante este período realiza una de sus más emblemáticas series basadas en Poussin, con el capítulo ***Nach Poussin***, (pág. 309).

En la **cuarta etapa** están **Los cuadros de árboles titulados *Vesper*** (pág. 325) de 1993 hasta el año 2000, pintan nuevos paisajes, bodegones y calaveras, todo forma parte del paisaje, y culmina con una serie de árboles, los que rodean su estudio de

Düsseldorf, en los que yuxtapone partes y formas en un ejercicio casi de abstracción.

A continuación hemos distinguido los trabajos que forman parte de su **quinta etapa**, ***Los cuadros del estudio en Teltow, Berlín***, (pág. 333), que la doctorando pudo observar en el estudio de artista en el año 2010. Estos cuadros a nuestro parecer son una reflexión sobre el paisaje, y se presentan como una anticipación de las conclusiones de este trabajo. Las ideas de paisaje de Markus Lüpertz en estos trabajos aparecen como ideas formales en el lienzo, que desfilan entre *paisajes–bodegones* como representación de la *vanitas* y de *cuadros sobre cuadros*.

Esta última década (2003–2013), se compone de piezas en las que hay un mirar atrás hacia sus primeras obras de torsos y paisajes, que reflejan su interés sincero por rescatar la trascendencia y el misticismo del arte clásico para ser aplicado a un lenguaje contemporáneo. Es en su última obra hasta el momento, ***Arkadien*** (2013–2015) (pág. 339) que hemos calculado como la **sexta etapa**, donde resurge el *mito* de una forma renovada en su pintura, pero igual de contundente que en sus esculturas de dioses y héroes de la antigüedad clásica treinta años antes, como *Titan*, de 1985.

Todas estas etapas que hemos descrito a modo de resumen en esta introducción serán desarrolladas en los capítulos siguientes referentes a Markus Lüpertz, con su argumentación correspondiente, y serán reflejadas de nuevo en las conclusiones, en cuanto que consideramos que es una de las aportaciones de nuestro trabajo, después de haber repasado toda la obra de este artista en las exposiciones citadas.

1.1. Objetivos

Los **objetivos** de esta investigación son analizar los mecanismos de la pintura y la escultura de Lüpertz: su naturaleza, su construcción y deconstrucción al respecto del paisaje. Los árboles alrededor de su casa, el paisaje tras sus *Estaciones de la Cruz*, y los cuadros de paisaje en el paisaje o en el bodegón de los últimos años.

Creemos que este análisis cuenta con el valor añadido de ayudar a situar la obra de Markus Lüpertz en el contexto de la pintura alemana y de esa tradición que aparece ya en otros pintores y teóricos como Carl Gustav Carus y Gaspar David Friedrich.

Como **metodología y estructuración** de esta investigación la doctorando ha seguido la obra de Markus Lüpertz en las exposiciones citadas y en los museos de Alemania, que ha visitado en los años 2009-2014, así como una visita de 15 días al estudio del artista en el año 2010. El método que hemos usado es el analítico formal, así como la filología sobre su proceso creativo.

Asimismo hemos comparado estas ideas de paisaje con otras cuatro exposiciones que hemos dedicado a estudiar en profundidad:

- Una de una artista joven, **Barbara Eichhorn**, que desarrolló un bosque en el IVAM, en el año 2004, cuando la doctorando finalizaba sus estudios en la Facultad de Bellas Artes en Valencia, y que le causó un gran impacto.
- La exposición de **“Monet y la abstracción”** en el Museo Thyssen en el 2010, así como el catálogo de otra exposición de este artista de la galería Gagosian de Nueva York de este mismo año, y que hemos consultado a fondo.
- Y la exposición del artista y teórico alemán **Gustav Carus**, del siglo XIX, que la doctorando tuvo la ocasión de ver en el Staatliches Museum, (Altes Kunsthalle) en

la Inseln Museum de Berlín en diciembre de 2009. No sólo la exposición fue importante para la doctorando para reflexionar sobre el concepto de pintura de paisaje, sino también las ideas de Gustav Carus, a las que nos referiremos más adelante, además todo ello lo hemos comparado con los dos libros sobre Pintura de Paisaje que más han influido en la doctorando, de los autores Kenneth Clark y Simon Schama.

Para la **planificación y el trabajo de campo** la doctorando ha analizado el concepto de paisaje, siguiendo los ensayos del profesor Kosme de Barañano recibidos en las clases de Doctorado durante el curso impartido en el año 2009, así como durante el Máster de Territorio y Paisaje impartido en la Universidad Miguel Hernández durante el período 2010-2012, y los libros que acabamos de mencionar por una parte. Por otra hemos seguido la obra de Markus Lüpertz centrándonos exclusivamente en sus paisajes y distinguiendo etapas en el conjunto de su obra. Hemos analizado su biografía de una manera telegráfica para contextualizar su experiencia pictórica. También hemos podido entresacar estas series en la obra de Lüpertz, y analizar las referencias a Poussin y a Watteau, unas reconocidas expresamente por él en los propios títulos de las obras, otras no.

A través de esta introducción a la tesis pretendemos situar al lector en el mundo del **paisaje, la construcción y la naturaleza** de Markus Lüpertz en su trabajo, mediante un análisis de sus antecedentes y de su propia historia interna, así como de su evolución dentro de su discurso pictórico. Por ello dedicamos un capítulo a los antecedentes en la pintura de paisaje y otro capítulo al desarrollo y a las etapas en la pintura de paisaje de Markus Lüpertz, además de hablar sobre el contexto en que se encontraba Alemania y Europa en la última mitad del siglo XX y a principios del siglo XXI, y de conocer el ambiente de amigos y colegas artistas de Markus Lüpertz.

Como marco comparativo citaremos las exposiciones que la doctorando ha podido visitar en su momento tanto del artista alemán como de otros artistas, que nos han

servido para plantear una confrontación con las ideas de paisaje que hemos usado, debidas, tanto a los teóricos como Kenneth Clark y Simon Schama, como a pintores como Carus o Monet. Tras llegar a la etapa de las **conclusiones** a continuación aportamos una **biografía** del artista, tras la cual y finalmente exponemos una **bibliografía**, dividida en dos partes, una relativa a los libros leídos y consultados sobre el concepto de paisaje y el paisaje en la historia de la pintura, y otra más exhaustiva sobre la obra de Markus Lüpertz.



2. Antecedentes:

2.1. Primeros paisajes

Las formas más tempranas de arte en el mundo entero se empezaron a manifestar a partir de representaciones de líneas de tierra, indicaciones de montañas, de árboles u otros rasgos naturales, esto comenzó a dar forma al término "paisaje."

Los primeros "paisajes puros" sin figuras humanas son los frescos de la Grecia Minoica de alrededor de 1500 a.C., son escenas de caza, representadas sobre el Delta del Nilo del Antiguo Egipto, esto conseguía dar un fuerte sentido del lugar; aunque el mayor énfasis estaba colocado en las formas individuales, las figuras humanas y de animales que predominaban sobre el paisaje total.

Los primeros planteamientos de una pintura coherente en un paisaje completo, precisaron del empleo de los primeros sistemas de perspectiva, que al principio, eran rudos e imprecisos, así como la toma de distancia a gran escala.

Esto se evidenció a partir de la primera literatura descubierta en la Grecia Antigua, en el período Helenístico, aunque ningunos ejemplos de este tipo permanezcan. Por el contrario sí tenemos pruebas del antiguo arte romano, a partir del siglo I a.C., sobre todo los frescos de paisajes que han decorado históricamente los espacios que se han conservado en Pompeya, y en otros lugares, así como también mosaicos.

La tradición de pintura a tinta china de *shan shui* ("el agua de montaña"), o el paisaje "puro", en los cuales los únicos signos de vida humana son figuras de sabios, o la representación de su choza, surgieron aproximadamente en el siglo VIII d.C., así como los fondos de paisajes más sofisticados en donde se representaban

figuras. El arte de paisaje de este período conserva un estado clásico muy imitado dentro de la tradición china.

Tanto las tradiciones romanas como las chinas muestran los magníficos panoramas de paisajes imaginarios, generalmente representando hileras de montañas espectaculares - en China se representaban con cascadas muy a menudo, y en Roma el mar era el complemento ideal del paisaje, aunque también figuraban lagos o ríos.

A este respecto hay que señalar que la mayor diferencia entre el paisaje que se pinta en Occidente con la pintura del Este Asiático ha sido, que mientras en Occidente hasta el siglo XIX el paisaje ocupó una posición baja en la jerarquía que establecía los géneros en la pintura, siendo de hecho la última, en Asia la pintura de paisaje se consideró la forma más prestigiosa de arte visual.

A lo largo de toda la Historia del Arte que conocemos, en ambas culturas la Teoría Estética ha dado importancia y un alto estatus a los trabajos que requerían de la imaginación total por parte del artista. En Occidente a esto se le llamó *Historia de la Pintura*, pero en el Este Asiático lo denominaron *Paisaje Imaginario* cuyos más famosos profesionales fueron emperadores, tanto de China como de Japón, que en muchas ocasiones también fueron poetas y literatos.

Sin embargo en Occidente la historia de la pintura inicia su lento desarrollo y, hasta que alcanza su total independencia en el siglo XIX. Durante mucho tiempo, la Teoría no se ocupó de narrar bien todo el desarrollo y crecimiento de la pintura de paisaje, porque los paisajes sólo servían de telón de fondo para describir escenas narrativas, de temas religiosos ó mitológicos, funcionando como escenario de acontecimientos.

“Los inicios de la pintura de paisaje en Oriente y en Occidente están caracterizados por una representación alegórica del escenario natural, un punto de vista que es, por supuesto, muy distinto al de pintar la naturaleza porque sí. La necesidad de incluir ciertos elementos reconocibles, incluso desde este limitado marco de

acercamiento, era un paso hacia la pintura del paisaje unificado, basado en la realidad detallada y en la articulación general. Puesto que es un reflejo de este punto de vista, el campo que aparece en la obra de Ambrogio Lorenzetti's "Dios gobierna el país" es muy semejante a las pinturas que ejemplifican las cuatro estaciones, pintadas en China en el siglo XI. En ambos, la representación es esencialmente conceptual, en la que las colinas y las montañas son eminencias cónicas cubiertas con árboles y arbustos, que son ideogramas generalizados más que copias realistas de alguna especie en particular. Al igual que los papeles de pared chinos están rellenos con ciervos que tipifican la estación del invierno, el fresco de Lorenzetti está poblado por una multitud de pequeñas figuras que ilustran la vida pacífica de la campiña."¹



¹Benjamin Jr. Rowland, *Art in the East and West. An Introduction Through Comparisons*. Harvard University Press, Cambridge 1954 December, p. 68.

Source: <http://www.hup.harvard.edu> Harvard University Press.

2.2. Paisaje Oriental

La pintura de paisaje en Asia ha sido considerada como la mejor contribución artística del mundo, y debe su especial carácter a la tradición Taoísta de la cultura China.

La pintura china clásica aparece en torno al siglo III a.C., pero a partir del siglo I a.C. es cuando la técnica se plasma sobre papel, contando a partir del desarrollo de la caligrafía china y el papel de arroz.

La pintura de paisaje constituyó el género más “noble” de la pintura china clásica, ya que a través de ella se podían transmitir las concepciones chinas del universo de micro y macro-cosmos. Por tanto no se trató de un arte figurativo, sino que fue el resultado del sentimiento experimentado por el pintor que, tras la contemplación del paisaje, lo plasmaba en la pintura.

A diferencia de Occidente, la pintura de paisaje oriental representaba los elementos “montaña y agua” con un espíritu propio, así como su armonía. Con el *yin* y *yang*, el juego de las condiciones atmosféricas, de los estratos geológicos, de las texturas informes en blanco y negro tienen, como fundamento, una apropiación expresionista de la naturaleza muy alejada de la mimesis o la imitación exacta, tal como sucedió con la estética occidental. En Occidente sin embargo, la contemplación al paisaje llegará tarde, su desarrollo se produjo a la inversa que en Oriente.

El arte chino estuvo definido por la representación de paisajes sofisticados que también mostraron escenas de caza configuradas, granjas o animales, desde la *Dinastía Han* (siguió a la dinastía Qin y precedió al período de los Tres Reinos en China desde el 206 a. C. hasta el 220 d. C.)² en adelante, y que se conservan sobre

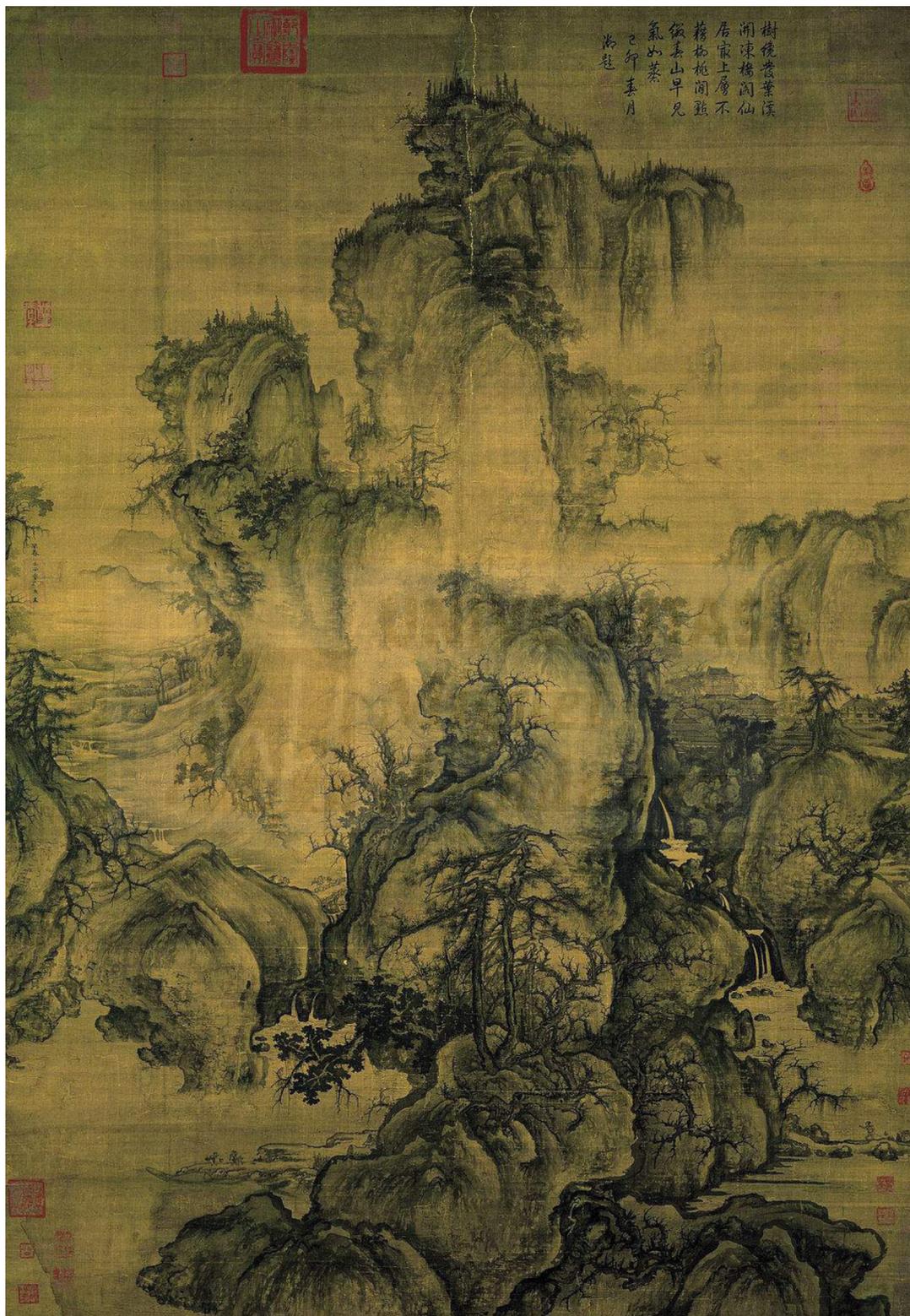
²Fuente: Wikipedia: Dinastía Han

todo en piedra o en los relieves de las tumbas, siguiendo los estilos prevaletientes de la pintura china.

La tradición monocroma china ha usado la tinta sobre la seda o el papel desde su inicio, con un gran énfasis en las pinceladas, definiendo el *ts'un* o arrugas de las laderas, así como otros rasgos del paisaje.

El estatus exacto de las copias más tardías de los supuestos trabajos de famosos pintores, muchos de ellos recordados en la Literatura, antes del siglo X no están del todo claros. Pero por ejemplo una muestra magnífica de pintura anónima de siglo VIII de la colección Imperial, *The Emperor Ming Huangtravelling in Shu*³, sobrevive en el Museo del Palacio Nacional de Taipéi. En estos trabajos se muestra un séquito subiendo a través de montañas vertiginosas en un ejemplo de pintura llena de color, que en su diseño global son casi Persas, y que además evidenció el estilo prevaletiente de la Corte.

³Dinastía Ming (1368-1644), Fuente: Wikipedia



Guo Xi, *Primavera reciente*, 1072. Museo Nacional del Palacio de Taipéi.

Las grutas de Mogao por ejemplo, con sus 429 celdas y santuarios rupestres, son famosas por sus estatuas y pinturas murales representativas de un milenio de arte búdico. Se encuentran en un antiguo lugar estratégico de la Ruta de la Seda, que en su tiempo fue la encrucijada de un comercio próspero, y punto de confluencias de diversas corrientes religiosas, culturales e intelectuales.

El cambio decisivo hacia el estilo de un paisaje monocromo, casi sin figuras, se atribuye a Wang Wei (699-759), que también fue un famoso poeta. Se conservan copias de sus trabajos, cuyo estado de conservación se ha discutido una y otra vez. Del siglo X en adelante se incrementan el número de pinturas originales conservadas, y los mejores trabajos de la Escuela del sur de la Dinastía Song (960-1279) continúan entre los mejores considerados, dado que fueron una ininterrumpida tradición hasta el momento presente.

La convención China evaluaba las pinturas de los estudiantes amateurs, como también de los poetas.

Muchos famosos trabajos se agregaban a poemas. El Emperador Quianlong (1711-1799) por ejemplo, fue prolífico en sus propios poemas, siguiendo a los primeros Emperadores como referencia.

Un estilo distinto, que provenía de los talleres de artistas profesionales de la Corte, hizo que se pintaran vistas oficiales de las ceremonias, y de las rutas imperiales, con un mayor énfasis puesto en escenas con sumo detalle, como ciudades arrebatadas y grandes ceremonias representadas desde un alto punto de vista. Estas vistas se pintaron en pergaminos, de enorme longitud y con colores brillantes.

La escultura China también se sumó a la tradición creativa partiendo de la apreciación de pedruscos contemplados, naturalmente formados por rocas de piedra caliza, en cuanto que se ha observado que provienen de los “jardines de la literatura”.

En el monte Emei, en la provincia de Sichuan, donde se puede contemplar un bello paisaje natural, en el siglo I se edificó el primer templo budista de China.

Posteriormente la multiplicación de templos hizo de este sitio uno de los lugares sagrados más importantes del budismo. A través de los siglos se han ido acumulando en él tesoros culturales. El más impactante es el Gran Buda de Leshan, esculpido en el siglo VIII. Se trata de una imagen tallada en la ladera de una colina, que domina la confluencia de tres ríos desde sus 71 metros de altura, y es la mayor estatua de Buda del mundo. El monte Emei es conocido por la gran diversidad de su flora, donde se encuentran desde las plantas típicas de las zonas vegetales subtropicales hasta los bosques de coníferas subalpinas, donde hay árboles de más de 1.000 años de edad. Otro ejemplo es el de las 252 grutas decoradas con 51.000 estatuas, y que representan una realización excepcional del arte rupestre búdico en la China de los siglos V y VI. Este lugar se halla cerca de la ciudad de Datong, en la provincia de Shanxi. Las llamadas Cinco Grutas, dirigidas por el monje Tan Yao hacia el año 460 muestran una bella y rigurosa unidad de trazado y diseño, y son consideradas como una obra maestra clásica, del primer período de apogeo del arte budista en China, tardaron sesenta años en completarse (c. 460 a 525). Al igual que las grutas y nichos de Longmen, que albergan el mayor y más impresionante conjunto de obras de arte de la dinastía de los Wei del Norte y la dinastía Tang (316-907). Inspiradas exclusivamente por la religión budista, estas obras son también una magnífica muestra de la escultura rupestre en China.

En las escarpadas laderas de la región montañosa de Dazu se encuentra un conjunto excepcional de esculturas talladas en la roca, que datan de los siglos IX-XIII. También estas obras rupestres denotan un alto valor estético, por la riqueza de sus temas, tanto religiosos como profanos, así como por la luminosidad que irradiaban a la vida cotidiana en la China de esa época. Son un claro y extraordinario exponente de la síntesis armoniosa entre las tres corrientes espirituales más importantes, el budismo, taoísmo y confucianismo.⁴

⁴Source:Wikipedia-Unesco: Patrimonio de la Humanidad en China

En el Mausoleo del Emperador Qin yacen sus restos mortales. Qin fue el primer unificador de China, que murió en el año 210 a.C. En el centro de un conjunto monumental que reproduce el trazado urbanístico de su capital Xiangyan, el Emperador está rodeado por un ejército de guerreros de terracota, todos diferentes, con sus caballos, sus carros de combate y armas. Este ejemplo constituyó una obra maestra del realismo en la escultura.

Por otro lado las tres tumbas imperiales de Yongling, Fuling y Zhaoling, ubicadas en la provincia de Liaoning, se construyeron en el siglo XVII para albergar los despojos mortales de los miembros fundadores de la dinastía Qing y sus antepasados. Su construcción estuvo regida por los preceptos de la geomancia tradicional china y la teoría del diseño de los espacios vitales (fengshui). Están ornamentadas con estatuas de piedra, bajorrelieves y cerámicas con motivos de dragones, que ilustran el auge de la arquitectura funeraria en la época de los Qing. En las tres tumbas, que forman verdaderos complejos arquitectónicos con sus múltiples construcciones, se mezclan los elementos tradicionales de las anteriores dinastías reinantes en China con los nuevos aportes de la civilización manchú.

Un punto fundamental a tener en cuenta en la cultura oriental es el arte de los jardines; el arte paisajístico clásico de China, está representado en los nueve jardines de la ciudad histórica de Suzhu. Estos jardines son obras maestras del paisajismo, arreglados entre los siglos XI y XIX, que gracias a su diseño reflejaron la trascendencia metafísica que exultó la belleza de la naturaleza en la cultura china.

O el jardín imperial de Pekín, en el Palacio de verano de Beijing, construido en 1750, pero destruido casi por completo durante la guerra de 1860. Aún así fue reconstruido sobre sus propios cimientos en 1886, y se considera como otra obra maestra del arte paisajístico chino. Los elementos creados por el hombre como los pabellones, palacios, aposentos, templos y puentes quedan integrados perfectamente en el paisaje natural de las colinas y los estanques.

El arte japonés presentaba unos efectos muy característicos que le han hecho distinguirse del resto de Oriente, tanto de la India como de China. La simplicidad por ejemplo es una de sus principales características, ya que de ahí nace su fuerza expresiva. El Arte nipón se ha representado con pinceladas sugerentes y sueltas, de donde ha emergido también el dibujo lineal. Los trazos expresivos y vitales de recorrido lineal predominarían en la pintura japonesa. A diferencia de la tradición occidental la naturaleza tiene todo el protagonismo en sus distintas representaciones, incluso en las composiciones con figuras, estas están inmersas en la naturaleza, y no al revés.

La pintura de paisaje que se inicia con la dinastía Tang (Wu Daozi y Wang Wai) se consolidó con la figura del pintor y crítico de arte “Jing Hao” (Xinshui, prov. Shaanai c. 870-925). La tinta y la aguada fueron sus medios de expresión, y vivió retirado en las montañas Taihang. Esto le permitió observar y descubrir los cambios de la naturaleza, que plasmaría en su obra.

Jing Hao utilizó la perspectiva en el paisaje de distintas formas, también llamadas distancias, *gaoyuan* o distancia alta, y *shengyuan* o distancia profunda, se complementaban para lograr el resultado deseado.

En los ejemplos de algunas escuelas de pintura típicamente niponas como la de Yamato-e, se daba énfasis a los elementos narrativos y decorativos.

“Las obras pictóricas Yamato-e generalmente están acompañadas por textos que relatan narrativas y que muestran la belleza de la naturaleza a través de representaciones de lugares famosos o *meisho-e* (名所絵?), y de las cuatro estaciones o *shiki-e* (四季絵?). Las imágenes no son simbólicas y tienen el objetivo de ilustrar la belleza de la naturaleza”.⁵

⁵Joan Stanley-Baker, *Old Masters Repainted*. Hong Kong: Hong Kong University Press 1995, p. 375-
Wikipedia source/*Yamato-e*.

El arte japonés en un principio adaptó los estilos chinos para reflejar su interés por los temas narrativos en el arte, con escenas decoradas en los paisajes y mezclando con ellos escenas de palacios o ciudades, usando el mismo alto punto de vista o “distancia alta”. Esto apareció en los extensos pergaminos de *yamatos* de escenas ilustrando los relatos de la historia del *Genji* y otros, la mayoría de los siglos XII y XIII. El concepto de pintor hombre-amateur tuvo una pequeña resonancia en el Japón feudal, donde los artistas eran generalmente profesionales con fuertes vínculos con sus maestros y escuelas, bastante más que los clásicos artistas del pasado, de quien los artistas chinos tendieron a dibujar a partir de su inspiración. Esta pintura inicialmente estuvo llena de colorido, a veces de colores muy brillantes, y los paisajes nunca tapaban las figuras que a veces eran demasiado grandes.

Muchos paisajes de este tipo sobrevivieron desde el siglo XV en adelante; hay muchos artistas claves que fueron clérigos Budistas Zen y trabajaron un estilo monocromo con un gran énfasis en sus pinceladas al estilo Chino.

Algunas escuelas adoptaron un estilo menos refinado, con pequeñas vistas dando mayor énfasis a los primeros planos. Como el tipo de imagen a la que recurrieron permanentemente los artistas japoneses y que comenzó a llamarse “estilo japonés”, y que de hecho se encontraron primero en China. Éstos combinan la representación de uno o más pájaros con las zonas del fondo de los cuadros.

A parte de los estilos chino y japonés en el arte del paisaje hacemos referencia a un ejemplo del arte coreano del siglo XVIII, el artista Jeong Seon(1676–1759), el pintor más importante del último período de la dinastía coreana Jeonson. Su importancia reside en que fue el primero que se emancipó del arte tradicional chino que había sido el máximo influyente en oriente. Las visiones idealizadas de los paisajes chinos fueron sustituidas por las representaciones de “visiones reales”, donde Jeongsen se valió de la propia realidad tomando escenas y paisajes de la vida misma. Con ello revolucionó el concepto de paisaje, si bien el estilo coreano hasta el momento había estado fuertemente influenciado por la cultura china, con Jeongsen pudo adquirir

una identidad propia. Hoy en día el artista es recordado y tiene su propio lugar en el Museo que lleva su nombre *Gyeongjae Jeong Seon Memorial*.

El estilo *ukiyo-e* se gestó entre los siglos XVII y XX. Lo que es lo mismo, la estampa japonesa, el *ukiyo-e*, primero se representó en gamas monocromas, y después en coloridas planchas xilográficas. Los motivos, además de escenas paisajísticas también se centraron en escenas sacadas del teatro y de zonas de alterne, donde la figura humana individual o de grupo cobró cierta importancia.

En el siglo XIX, debido a la apertura del mercado por parte de Japón a las importaciones de occidente el *ukiyo-e* se convirtió en fuente de inspiración occidental, incluyendo a artistas como Monet, Degas, Van Gogh, Matisse etc. Su máximo exponente fue el artista Katsushika Hokusai.

Situándonos en el año 2011, tuvo lugar la exposición retrospectiva de **Katsushika Hokusai** (1760-1849) en el Martin-Gropius Bau de Berlín, en la que la doctorando estuvo presente.

Una relación de amistad entre Alemania y Japón que cumplía en ese momento 150 años (debido a que en 1861 se celebró un tratado de Amistad y Comercio entre las dos naciones) por los intercambios comerciales y culturales entre Japón y la entonces Prusia originó la excelente muestra del artista japonés a modo de retrospectiva.

Hokusai que falleció en 1849, unos años antes de que se celebrara aquel tratado, había comenzado a ser conocido en Europa, por un lado la conexión con Alemania, y por otro la popularidad del artista del conocido estilo **ukiyo-e** habían comenzado a influir en artistas europeos y a expandirse por el continente occidental como comentábamos antes.

El comisario de la retrospectiva Seiji Nagata comentó que la obra de Hokusai se puede clasificar en 6 períodos, y en la exposición se mostraron obras de cada período para que los visitantes pudieran ver las diferencias entre cada época y

valorar mejor su evolución. La muestra reunió más de 400 obras, entre pintura, grabados y cuadernos manga. Entre sus obras más conocidas y populares están sus *36 vistas del Monte Fuji* que realizó entre 1826 y 1833, y con lo que se consolida como un maestro del grabado de **paisaje**, y sus cuaderno de dibujos Hokusai Manga, de 13 volúmenes que comenzó en 1814. A mediados del siglo XIX sus grabados, y los de otros artistas japoneses, se importaron a Francia, a París concretamente, donde cobraron real interés tanto para coleccionistas como para artistas de la talla de Claude Monet, Edgar Degas o Toulouse-Lautrec, en cuya obra se puede apreciar una clara influencia de la obra de Hokusai.



Katsushika Hokusai, *Gaifu Kaisei* “Una brisa leve en un buen día”. Serie: Fugaku sanjurokkei (Treinta y seis vistas del monte Fuji) Oban , woodblock 26.3 x 38.6cm ca.1831 Firma / Sello: Hokusai aratame litsu Editorial: Nishimura-ya Yohachi Colección: Katsushika Hokusai Museo de Arte.

Volviendo a la pintura de paisaje china inicial y sus representaciones a partir de la pura contemplación del artista la concepción confucionista es clave para entender el mundo que se refleja en ella. De hecho las figuras o las construcciones humanas

representadas aparecen de forma muy reducida, y situadas en un marco cosmológico completo.

En la comparación que podamos hacer con el arte occidental, en los trabajos más tempranos de la tradición china y en arte de Oriente en general se puede apreciar que dedicaban poco espacio al cielo. La tradición china representaba la niebla, o las nubes entre montañas, y en el cielo, mucho antes que los artistas occidentales, quienes al principio usaron las nubes como apoyo o cubierta para figuras divinas o el cielo.

Tanto las pinturas en paneles como las miniaturas que se encuentran en los manuscritos occidentales presentaban generalmente un cielo decorado o un fondo de oro, por encima del horizonte, hasta aproximadamente el año 1400, pero los frescos que conocemos de Giotto y otros artistas italianos han mostrado durante mucho tiempo cielos azules. El retablo conservado de *Melchior Broederlam*, realizado para Champmol en 1399, tiene un cielo de oro, no sólo ocupado por Dios y los ángeles, sino también por el vuelo de un pájaro.

Why did the Chinese develop a landscape art so much earlier than Europe? [...] It has been suggested that agriculture, being their grand occupation from time immemorial, made it natural for them to be interested in the earth and the seasons. But with other agricultural peoples no such art has arisen. Again, the making of landscapes, especially the long rolls, has been said to arise from the practice of making maps for military purposes. This practice no doubt contributed much to the development of landscape-painting on the technical side. And if to me it seems that the special virtue and significance as well as the early rise of Chinese landscape derive from mental and spiritual outlook, and mainly from those conceptions of the

*universe which we have been considering, yet we must not overlook the rational and practical basis of the Chinese character.*⁶

Hemos querido hacer referencia también a una figura del siglo XX, Isamu Noguchi (1904-1988) un gran artista japonés-americano, cuya obra escultórica es de las más reconocidas e importantes del siglo XX. Pasó su infancia en Japón, y su adolescencia en Estados Unidos, comenzó sus estudios de medicina en la Universidad de Columbia, y a la vez realizó cursos de escultura pasando por varias escuelas. De Nueva York viajó a París, donde continuó sus estudios de escultura en La Académie de la Grande Chaumière, y trabajó en el estudio del escultor rumano Constantin Brancusi. Realizó muchos trabajos como diseñador de escenografías para obras teatrales, en las coreografías de Martha Graham⁷, además de ganar premios como el de 1938, para decorar el pabellón de la Associated Press en el Rockefeller center de Nueva York, con una enorme escultura de acero inoxidable. La obra de Isamu Noguchi está concebida para espacios exteriores al aire libre, donde podemos apreciar una conjunción perfecta entre lo sutil de la cultura japonesa y el lado más sofisticado de occidente.

Un equilibrio de muchos factores, entre los que destacan el entorno y el paisaje donde están ubicadas éstas esculturas, muchas veces siguiendo los diseños típicos de los jardines japoneses, y en perfecto equilibrio con la arquitectura que las rodea.

⁶“¿Por qué los chinos desarrollaron un arte del paisaje mucho antes que Europa? [...] Se ha sugerido que la agricultura, siendo su gran ocupación desde tiempos inmemoriales, hizo que para ellos fuera natural estar interesados en la tierra y en las estaciones. Pero en otros pueblos agrícolas no se ha dado este tipo de arte. Además, la elaboración de paisajes, sobre todo de rollos horizontales, se ha dicho que surge de la práctica de hacer mapas para propósitos militares. Sin duda, esta práctica contribuyó mucho al desarrollo de la pintura de paisaje, en el aspecto técnico. Y si según mi opinión, parece que la especial virtud y significado, así como el temprano surgimiento del paisaje chino, se deriva de un punto de vista mental y espiritual, y principalmente de aquellos conceptos del universo que hemos estado considerando, todavía no debemos pasar por alto las bases racionales y prácticas del carácter chino.”

Laurence Binyon: *The Spirit of Man in Asian Art*, Dover Publications Inc, New York 1965, p. 83.

⁷de Mille, Agnes (1991). *Martha: The Life and Work of Martha Graham*. NYC: Random House.

Como escultor, Noguchi pensaba que su tarea consistía en dar forma al espacio, junto con un orden y un significado, y que ese arte "desaparecería" o se integraría con el entorno. Es decir, ver y apreciar el mundo y el entorno como una unidad. Noguchi alimentó un espíritu propio, en el que no se dejó encasillar, fue capaz de crear esculturas con cualquier material que tuviera al alcance y empleando todos los métodos posibles. Sus esculturas que van desde lo profundamente abstracto hasta lo más realista, y tras haber repasado brevemente parte de la historia de la tradición china y su influencia en Japón y Corea concretamente podríamos decir que Noguchi ha sabido utilizar los valores fundamentales de esta civilización como parte inherente de sus raíces y encajarla en la cultura occidental, que ha constituido en mayor medida su entorno.

"Todo es escultura", dijo Isamu Noguchi. "Considero que cualquier material, cualquier idea sin obstáculos que surja en el espacio es una escultura".



El diseño del paisaje de Isamu Noguchi. El Parque Moerenuma en Sapporo

Como dato reciente sobre el artista Isamu Noguchi hemos querido mencionar la exposición fotográfica del escultor Isamu Noguchi sobre el observatorio

astronómico *Jantar Mantar de Jaipur*, que significa "instrumentos y formas", de la India, que tuvo lugar del 8 de enero al 31 de mayo del 2015 en el Museo Isamu Noguchi de Nueva York. El interés de Noguchi por los espacios sagrados y su interacción con el hombre le impulsó a viajar al norte de la India en 1949. Con su propia cámara de fotos el artista dio con los observatorios astronómicos del siglo XVIII situados en Delhi y Jaipur. Éste último, y el más grande de todos, construido entre 1727 y 1734 por el Maharajah Jai Singh II de Jaipur se trata de un recinto al aire libre, cuya construcción evidencia una escala arquitectónica bastante grande para medir el tiempo solar, la luna y las estrellas, con sus constelaciones y planetas, entre otras funciones.

La exposición, centrada en las fotografías de Noguchi, contó con una selección de ellas de las visitas de Noguchi a los observatorios entre 1949 y 1960.

Seguimos advirtiendo el espíritu libre del artista, que trasciende la materia de sus propias esculturas a través de las fotografías a los observatorios astronómicos, que van desde Stonehenge al Jantar Mantar de Jaipur. Un interés profundo hacia el universo regido por sus leyes, que desde tiempos inmemoriales han fascinado no sólo a los arqueólogos, astrónomos, y estudiosos, sino a muchos artistas, que en la línea de Noguchi supieron apreciar el territorio interviniéndolo con sus obras.

My educational process has always been sort of backward. It's the opposite of the way that people generally learn. You know, for instance, people learn language by studying grammar and so forth but I never did. I speak French fairly fluently and so do I speak Japanese but I couldn't write a sentence in either language. I just know the idea, so to speak. And I think that's how I look at things too. I mean, I know it by looking rather than through any knowledge.⁸

⁸ Mi proceso educativo siempre ha sido una especie de retroceso. Es al contrario de la forma en que las personas generalmente aprenden. Usted sabe, por ejemplo, que la gente aprende el lenguaje mediante el estudio de la gramática y así sucesivamente, pero yo nunca lo hice. Hablo francés con

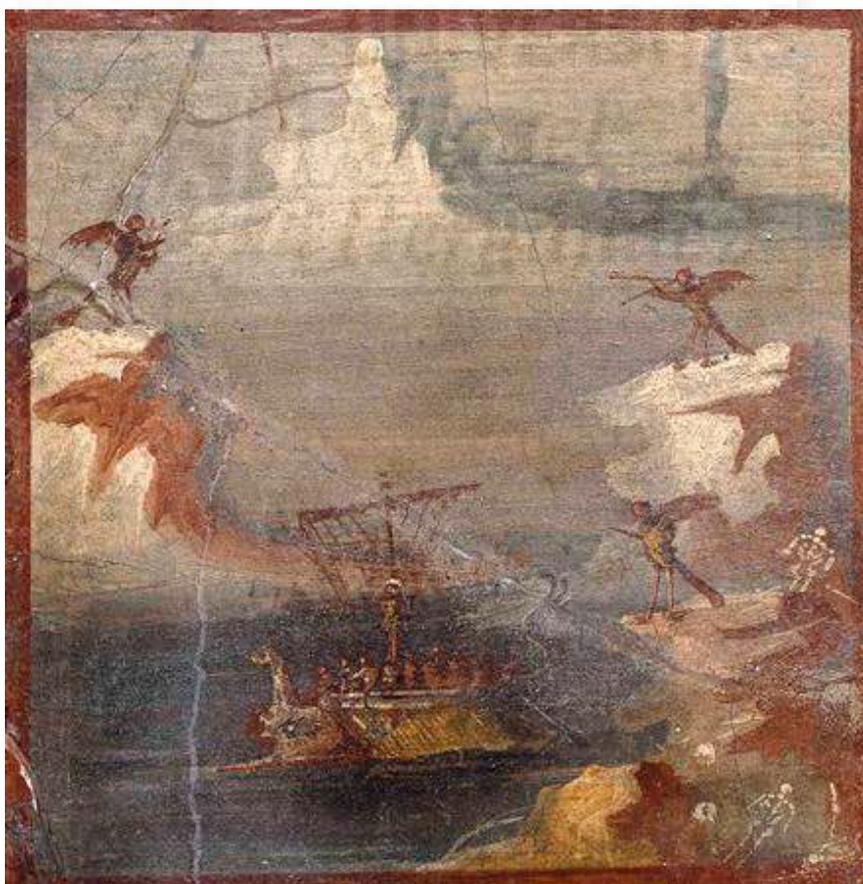


bastante fluidez, así como también lo hago en japonés, pero no podía escribir una frase en ninguno de esos idiomas. Sólo sé la idea, por así decirlo. Y creo que así es como veo las cosas también. Quiero decir, lo sé mirando en lugar de a través de cualquier conocimiento."

Isamu Noguchi, oral history interview by Paul Cummings, collections/interviews/oral-history-interview-isamu-noguchi-11906. November 7, 19743–December 26, 1973, <http://www.aaa.si.edu/> Source: the noguchi museum

2.3. Paisaje Occidental

Las primeras noticias que se tienen del mismo aparecen en el período helenístico del arte griego. Los helenos, como en tantas cosas de nuestro mundo occidental, fueron los primeros en descubrir el paisaje; bien que entendido entonces de forma distinta a como hoy lo comprendemos. El paisaje aparece en principio, no como elemento único independiente del cuadro, sino en función del hombre, para situar el escenario apropiado donde se desarrolla la escena representada en la obra de arte. En Roma, en las pinturas pompeyanas, el paisaje, ora arquitectónico, ora compuesto por árboles y elementos vegetales, aparece decorando las paredes y los muros interiores de las casas.



El principio del paisaje en occidente: Naturaleza pompeyana⁹

⁹ <http://estudiosobrearteactual.com/?p=127>

En el temprano arte medieval de Occidente el interés por el paisaje se encuentra ausente casi completamente, y sólo han sobrevivido copias de antiguos trabajos ya tardíos como los de Utrecht Psalter.

El resurgir del interés por la naturaleza se manifestó con pinturas de pequeños jardines como el *Hortus Conclusus* o las tapicerías *millefleur*.

Pero podemos decir que el primer paisaje de la pintura de occidente sin condicionamientos ni ningún tipo de servidumbre perteneció a Ambrogio Lorenzetti, un pintor nacido en Siena (1290 c. 1348). Se trata de un cuadro de pequeñas dimensiones que se encuentra en la Pinacoteca de Siena. La pequeña obra representa un paisaje de finas y rosadas torres que bordean el agua, y forma pareja con otro paisaje de olivos en tono oro viejo.

Durante el siglo XIV Giotto di Bondone (1267-1337) y sus seguidores comenzaron a reconocer la naturaleza en sus trabajos, introduciendo cada vez más elementos del paisaje para que hicieran de fondo a la acción de las figuras en sus pinturas. A principios del décimo quinto siglo, la pintura de paisaje se estableció, y algunos de los artistas más representativos de esos años lo incorporaron a sus obras. Ya con los siglos llegaría a asentarse del todo como género en Europa. En el temprano desarrollo de éste género se realizaron manuscritos muy importantes, sobre todo la serie de los Trabajos de *El Libro de Las muy Ricas Horas del Duque de Berry*, de 206 hojas, cuyos autores fueron los hermanos Limbourg, y fue un encargo de Jean, Duque de Berry hacia 1410. Este fue probablemente el manuscrito iluminado más importante del siglo XV. Además de ser una extraordinaria muestra de la pintura gótica a nivel internacional, y reconocida como una de las mejores. Actualmente se conserva en el *Museo Condé* de Chantilly, en Francia.

El libro representa una serie de escenas campestres que aluden a los meses del año, a la vez que se trata de un magnífico recorrido por lugares y castillos de Francia.

En palabras de Julio Cortázar¹⁰: “Toda su astronomía en pergaminos iluminados era una astronomía de la imagen total, salto de la víspera al presente, del esclavo astrológico al hombre que de frente dialoga con los astros”.

Los hermanos Pablo, Hernando y Juan (fl. 1385–1416) vivieron a principios del siglo XV en Francia. Fueron pintores de formación flamenca y gótica, que con su estudio de la naturaleza aportaron a los paisajes un tratamiento especialmente minucioso y depurado. También aquí destaca la obra de los hermanos Van Eyck, que como los hermanos Limbourg iluminan una etapa crucial de la pintura flamenca.

El paisaje en el siglo XV aparece sobre todo como fondo, aunque en Ambrogio Lorenzetti cobrara autonomía por la visión particular del pintor, donde el paisaje aparece generalmente subordinado al motivo principal del cuadro; éstos serían los **Landscape backgrounds**, “paisajes de fondo” pudiendo representar desde una escena bíblica a un retrato, pero dependiendo de la función de ambientación para el tema en sí.

De esta manera el interés por la naturaleza que había surgido lentamente desde el s.XIII, se intensifica en esta época y se hace imprescindible.

Este período, aunque más a finales del siglo XV aportó auténticos paisajes de dibujos y acuarelas de Leonardo Da Vinci (1452-1519), Alberto Durero (1471-1528), Fray Bartolomeo (1472-1517) y otros como los de la Escuela Alemana del Danubio (*Donauschule*), a principios del siglo XVI. Entre sus miembros estuvieron el propio Durero, Wolf Huber (1485-1553), Jörg Breu el Viejo (1475-1537), Rueland Frueauf el Joven (1470-1547) y Augustin Hirschvogel (1503-1553), y recibieron influencias de Matthias Grünewald (1470-1528) y de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553).

10 Jesús González de la Torre. *El Paisaje*, p. 16. Museo de Arte contemporáneo Esteban Vicente, Segovia 2006.

Al mismo tiempo destacó la figura de Joachim Patinir (c. 1480-1524), un pintor de paisajes y temas religiosos ligado a la escuela flamenca. Se le considera precursor del paisajismo como género independiente, y cabe destacar que desarrolló un estilo de paisajes panorámicos cuyo punto de vista aéreo le dio un verdadero sentido cósmico al paisaje, como antes vimos en los principios usados en el arte del paisaje de la antigua tradición china. Este efecto acabaría influenciando en los artistas durante todo el siglo XVI, siendo usado por ejemplo por Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), que emplearía la visión panorámica en el paisaje con gamas doradas y otras muchas tonalidades.

En Italia se desarrolló un riguroso sistema de perspectiva desde principios del siglo XV, es decir durante el *Quattrocento*, correspondiente al primer período del Renacimiento, y que pronto se extendería a toda Europa, esto permitió pintar grandes y complejas vistas de paisaje, lo que suponía un gran avance en las técnicas utilizadas por los artistas.

Los paisajes, ya fueran representaciones de bosques o de ciudades, fueron imprescindibles en el nuevo tratamiento de la perspectiva, ya que proporcionaban una profundidad inherente en sí mismos. Tanto si funcionaran solos, como fondo o como complemento de otros motivos.

Del tratamiento de la perspectiva y las nuevas visiones renacentistas que afloraron en los artistas del Renacimiento surgieron los "***Ideal Landscapes***" "Paisajes ideales", siendo así como se designaron en Italia. Las fuentes de inspiración estuvieron basadas y nutridas por los valores de la Antigüedad Clásica revisados y nuevamente interpretados, reflejaban las ideas pastorales sacadas de la poesía clásica de Virgilio y otros autores clásicos, y en cuya pintura fueron expresados magistralmente por Giorgione y por el joven Tiziano.

Esta idea de paisaje ideal sustituiría poco a poco toda la iconografía y el arte de la Edad Media, constituyéndose como una nueva religión en el arte y la poesía hasta prácticamente el siglo XIX.¹¹

Muchos jóvenes artistas visitaban Italia por aquellos tiempos, para experimentarla llamada “luz Italiana”. Incluso hubo casos de artistas del norte de Europa que no llegaron a viajar a Italia, pero cuyo eco evocador de todo lo que se estaba gestando artísticamente en la península itálica provocó que reprodujeran igualmente paisajes imaginarios a la manera de los que sí experimentaron el paisaje italiano. Esto vendría a ser un ejemplo de la influencia del género con sus peculiaridades según cada período en todo el continente europeo.

Dos de las figuras más importantes y representativas del desarrollo de la pintura de paisaje en Italia en el siglo XVII fueron Nicolas Poussin (1594 - 1665) y Claudio de Lorena (c. 1600 - 1682), fueron los artistas franceses de la pintura de paisaje más relevantes que vivieron en la Roma del siglo XVII, y pintaron en gran parte temas clásicos, o escenas bíblicas, sacadas de la historia mitológica o religiosa.

En Holanda la pintura de paisaje durante el siglo XVII tuvo su máxima expresión con las obras de Jacob van Ruysdael y Johannes Vermeer, que veremos más detalladamente en el próximo capítulo, puesto que a ambos artistas los hemos considerado como a dos grandes referencias de la pintura de paisaje.

Debido al desarrollo comercial del Siglo de Oro impulsado por Holanda muchas expediciones con comerciantes partieron a Brasil principalmente. Las “Escenas de

¹¹ Más comentadamente hemos dedicado un capítulo al desarrollo de la pintura de paisaje a partir de un resumen-análisis del libro *Landscape into Art*, refejado en el punto **3.4. Landscape into Art** de esta tesis, p. 231, así como a la pintura italiana y a el concepto de *Veduta* (Vista) en lo correspondiente a los capítulos: **3.3.1.1. Veduta** p. 203- **3.3.1.2.” Homage à Guardi”** p. 209- **3.3.1.3. Roma** p. 219.

paisajes exóticos” o ***Exotic Landscapes Scenes*** fueron reflejadas por pintores como Frans Post (1612-1680), quién pasó toda su vida pintando paisajes brasileños, a partir de uno de los viajes que realizó en 1636 hasta 1644. Albert Eckhout fue otro pintor neerlandés que al igual que Post viajó a Brasil y pintó escenas de la nueva tierra (c. 1600/20-c. 1663/67); o Michiel Sweerts, nacido en Bruselas pero afincado en Roma (1624-1664), que tras viajar a Oriente conoció y reflejó el exotismo oriental en su pintura, para finalmente establecerse en el estado de Goa, en la India, donde murió.

Ubicándonos en Inglaterra, y acompañando a toda la escena artística de los siglos XVII y XVIII destacó como artista y teórico del arte Alexander Cozens (1717-1786), que en 1785 publicó un tratado sobre la pintura de paisaje donde resumía los nuevos planteamientos del género, “Nuevo método para asesorar a la inventiva al dibujar composiciones paisajísticas originales”.

Él fue quién utilizó el término “invención del paisaje”, con el que expone que en vez de imitar a la naturaleza hay que crearla. De esta manera pudo conceptualizar y poner el ejemplo práctico del paisaje idealizado, en donde el paisaje pasa de ser una imitación de la naturaleza para convertirse en invención pictórica.

Cozens estuvo influído por la pintura china, y en sus composiciones creaba manchas de tinta sobre el lienzo que después convertía en un paisaje de naturaleza fantástica.

En Inglaterra, el paisaje estará representado por Thomas Gainsborough, aunque los paisajes sirvieron inicialmente como fondos a los retratos, ya hubo interés en el pintor de representar la naturaleza en su obra.

John Constable sí que llegará a expresar completamente el espíritu de la naturaleza en sus obras y William Turner le dará un nuevo sentido al paisaje en consonancia con el concepto romántico.

Con Samuel Palmer se cierra el capítulo de la pintura de paisaje del siglo XIX que recreaba la naturaleza ideal de Virgilio. Palmer es el máximo exponente del espíritu pastoril.¹²

En Alemania, Alberto Durero (1471-1528), Adam Elsheimer (1578 - 1610), Caspar David Friedrich (1774-1840) y Carl Gustav Carus (1789-1869) sobresalen en el panorama de la pintura de paisaje alemana. Adam Elsheimer interpretó el paisaje con las claras influencias de la pintura italiana, fue uno de los muchos pintores que estuvieron en Roma experimentando la luz italiana.¹³

El alemán Gaspar David Friedrich tuvo un estilo muy característico, influenciado por su formación en la escuela Danesa, tuvo un marcado estilo nacional diferente al del estilo Holandés que el s. XVII había desarrollado.

Phillip Otto Runge (1777-1810), otro pintor del romanticismo alemán, que tuvo un papel importante en la pintura de paisaje del siglo XIX.

(...)The real link between Runge and nineteenth-century painters consists in a similarity of ideas which are reflected in their style and in their imagery. Runge's "symbolic landscape" may appear almost medieval beside the sensuous realism of the nineteenth century; but both are rooted in the same metaphysical conceptions, though representing different phases of the latter's evolution. The importance of Runge lies in the fact that he realized earlier and more clearly than any other artist that landscape was the great mythological experience of the nineteenth century, of which even Cézanne's work was an expression. Typically Romantic not only in the fragmentary character of his work but also in the weight of reflection encumbering his imagination, Runge must be judged not only as an artist, but as a writer. In quantity, at least, his literary production-treatises, letters, poems-equals his artistic

¹²Véase capítulo **3.4. Landscape into Art**, p. 231.

¹³Véase capítulo **3.3.1.3. Roma**, p. 219.

*output. In the light of both, Runge appears as the strange prophet of a dawning age.*¹⁴

El arquitecto neoclásico y también pintor Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) formó parte del movimiento romántico como Friedrich. El arquitecto del Altes Museum de Berlín pintó paisajes con castillos con claras reminiscencias a la pintura medieval.

Carl Gustav Carus¹⁵ además de pintor fue teórico, y usó su conocimiento para la contemplación de la naturaleza, además de que estuvo ligado a Caspar David Friedrich y a Johan Christian Dahl en el pensamiento y en la plástica.

Los pintores franceses fueron lentos en el desarrollo de la pintura de paisaje, pero más o menos desde 1830 Jean-Baptiste-Camille Corot y otros pintores de la escuela de Barbizon como Theodore Rousseau, Paul Huet, Constant Troyon, Jean-François Millet, y Charles-François Daubigny, establecieron la “tradición del paisaje francés”, que llegaría a ser la más grande influencia en la Europa del XIX con el Impresionismo y el Post-Impresionismo. Por primera vez producían pintura de

¹⁴“(…) El verdadero vínculo entre Runge y pintores del siglo XIX consiste en una similitud de ideas que se reflejan en su estilo y en su imaginario. Runge's "paisaje simbólico" puede aparecer casi medieval junto al realismo sensuous del siglo XIX; pero ambos tienen sus raíces en las mismas concepciones metafísicas, aunque en

representación de las diferentes fases de la evolución latter's. La importancia de Runge radica en el hecho de que se dio cuenta antes y más claramente que cualquier otro artista que el paisaje era la gran experiencia mitológica del siglo XIX, de la que incluso el trabajo Cézanne's era una expresión. Normalmente romántica no sólo en el carácter fragmentario de su trabajo, sino también en el peso de la reflexión gravar su imaginación, Runge debe ser juzgado no sólo como artista, sino como un escritor. En cantidad, al menos, sus literarias de producción-tratados, cartas, poemas-es igual a su producción artística. A la luz de ambos, Runge aparece como el extraño profeta de una edad amanecer.”

Otto Georg von Simson. *Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape* *The Art Bulletin* Vol. 24, No. 4 (Dec., 1942), pp. 335-350. O. Bütteher. Philipp Otto Runge, Berlín, 1937.

¹⁵Véase capítulo 2.4.6. Carus p. 109.

paisaje, convirtiéndose en la principal fuente de innovaciones estilísticas generales a través de todos los tipos de pintura.

Camille Corot quien, pasó su etapa de formación en Italia como Blechen o Turner, fue capaz de tratar el paisaje de forma distinta a como lo habían hecho los románticos. Después la escuela de Barbizon haría lo mismo, y posteriormente el Impresionismo. La observación a la naturaleza en los tres casos era meticulosa, y estaba medida por el sentido de la luz y el color. El objetivo era conseguir una fidelidad con el paisaje, que se experimentó en parte con los contrastes de luz y color a modo de toques vibrantes.

Hay que tener en cuenta que la pintura académica dominaba la escena artística de París, con motivos históricos fundamentalmente, y el género del paisaje no despertó demasiado interés en el público. Por eso los pintores de la Escuela de Barbizon optaron por salir de París e instalarse en los alrededores de Barbizon, cerca del bosque de Fontainebleau, en oposición al sistema social y artístico que dominaba en la capital. El concepto realista de estos pintores refleja con sinceridad el paisaje, con un realismo escrupuloso en cuanto a la observación de la naturaleza, pero se advierte en ellos un cierto espíritu romántico en la calidad interpretativa de cada uno de ellos, que conforma la singularidad y la influencia en los artistas posteriores.

A finales de 1860, los pintores de Barbizon llamaron la atención de la generación más joven de artistas franceses, estudiantes en París, tratándose de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley y Frédéric Bazille, los cuales frecuentaron el Bosque de Fontainebleau para pintar el paisaje.

Gustave Courbet no perteneció a la Escuela de Barbizon, pero fue uno de los pintores más destacados por su tratamiento del paisaje, partiendo de una visión totalmente realista.

Ya en la década de 1870 tuvo lugar el desarrollo del **Impresionismo**, que estuvo marcado por la influencia que ejercieron los pintores anteriores, los ingleses Constable y Turner, así como en Francia Camille Corot, Édouard Manet y los pintores de la Escuela de Barbizon. Realmente fue la pintura de paisaje que precedió al movimiento impresionista, la que sentó las bases del movimiento, puesto que tenían una sólida escuela de la que nutrirse. Esto se debía a que cada pintor ha proporcionado una mirada única hacia el paisaje, (no quedando relegada únicamente a las sensaciones individuales de cada uno, sino fusionándola con el ideal en el que creían, conservando un estado de consciencia que sobrepasaba las complicaciones técnicas), así como una riqueza de calidad pictórica propia.

A todo este desarrollo pictórico va unido el hecho de los descubrimientos técnicos y científicos, que entre otros acontecimientos dieron lugar a la creación de nuevos pigmentos químicos para la pintura. Los pintores utilizaron el color en su máxima expresión, sin miedo a obtener una paleta saturada. El componente principal en las obras impresionistas era registrar la luz en toda su variabilidad de representación, esto les permitió trabajar con gamas saturadas que permitían el uso de colores complementarios, creando composiciones y contrastes tonales que no se habían visto anteriormente.

A finales del siglo XIX la disgregación del grupo de los impresionistas evolucionó hacia el **Post-Impresionismo**, donde el color, tras haber sido utilizado para plasmar la luz ahora se asienta en colores más puros y planos, como será el ejemplo de Paul Gauguin, o la expresiva plasticidad de Vincent van Gogh.

Paul Cézanne también formó parte del movimiento postimpresionista, aunque su tratamiento de masas y volúmenes en la pintura fue una clara demostración de lo que daría paso al cubismo.

El Postimpresionismo reflejó un tratamiento de colores vivos heredado del Impresionismo, pero se inclinó hacia una mayor expresividad tanto en el color como en los temas. En el caso de Vincent van Gogh esta expresividad estuvo cargada de la emoción del artista. Con su ejemplo llegaría el **Expresionismo** en Alemania, y el

Fauvismo en Francia, ambos movimientos iniciaron lo que se denominaría las **Vanguardias Artísticas del siglo XX**.

En Europa, tal como afirma John Ruskin, y confirma Sir Kenneth Clark, la Pintura de Paisaje fue la “**principal creación artística de siglo XIX**”, y “**el arte dominante**”, con el resultado de que en los períodos posteriores, la gente acabaría asumiendo que la verdadera apreciación de la belleza natural y de la pintura de paisaje era una parte natural e imperecedera de la actividad espiritual.

En el análisis de Clark, las formas de la Europa subyacente transforman la complejidad del Paisaje a una idea que presentaba cuatro aproximaciones fundamentales:

- La aceptación de símbolos descriptivos.
- Una curiosidad por los hechos principales de la naturaleza.
- La creación de una fantasía que fuera capaz de disipar el “profundo miedo enraizado” a la naturaleza.
- La creencia en una Edad Dorada de la armonía y el orden, que se podrían haber recuperado.

Otro de los críticos en el que nos hemos basado para esta investigación, aparte de Kenneth Clark, es el también inglés John Ruskin (1819-1900), cuya obra *Modern Painters*, “Pintores Modernos” (1843-1860) es una gran referencia en la Historia del Arte, además de que lo presentó como un postulado y defensa de la obra de William Turner. *Modern Painters* es un trabajo de cinco volúmenes en los que el autor colocó a los paisajistas modernos por encima de los viejos maestros, revelando que los nuevos eran superiores.

En el segundo volumen de *Modern Painters*, hacia 1846, Ruskin habla sobre el simbolismo en el arte, que es expresado a través de la naturaleza, y esto ejerció una fuerte influencia en el grupo de los pintores prerrafaelitas.

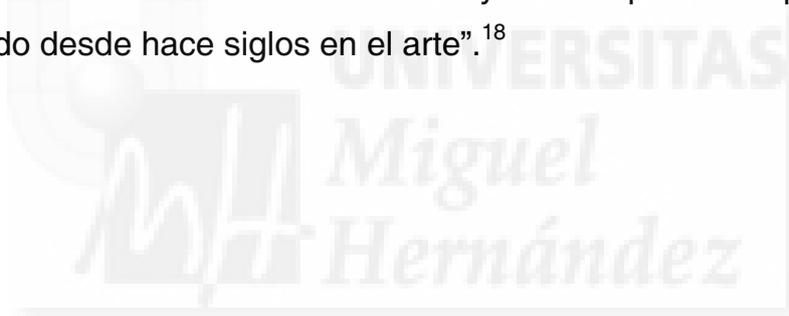
En 1851 John Ruskin, escribió un artículo en el *The Times* sobre el **Prerrafaelismo** apoyando a los prerrafaelitas, pues fueron alumnos suyos, donde “argumenta que todo el arte superior deriva del aprendizaje del artista para ver por sí mismo, Ruskin acusa a sus contemporáneos de reprimir y corromper a los jóvenes artistas, forzándoles a someterse a unos ideales basados en convenciones y generalizaciones:”

“Con toda probabilidad comenzamos diciendo al joven de quince o dieciséis años que la naturaleza está cargada de faltas, y que es su deber mejorarla, pero que Rafael es la perfección y que cuanto más le imite, más le engrandecerá; que después de mucho copiar a Rafael, debe probar lo que puede hacer por sí mismo dentro del estilo rafaelita, pero ahora se tratará de originalidad, es decir, debe intentar componer algo brillante que proceda de su propia cabeza, pero aún así, esta composición brillante debe someterse adecuadamente a las reglas rafaelitas, de modo que incorpore una luz principal que ocupe la séptima parte de su espacio y una sombra principal que abarque un tercio del mismo; que en la pintura las cabezas de dos personas no se giren hacia el mismo lado, y que todos los personajes representados posean una belleza ideal del orden más excelso, belleza ideal conformada en parte por un perfil de nariz griego, y que en parte sus proporciones se expresen en fracciones decimales entre los labios y la barbilla, pero en su mayoría a través de ese grado de perfección con el que el joven de dieciséis años obsequia al trabajo de Dios en general. Esto que digo es el tipo de enseñanza que mediante diversos canales, conferencias de la Academia Real, las críticas en prensa, el entusiasmo público, sin olvidar ¡el peso sólido del oro!, impartimos a nuestros jóvenes. ¡Y encima nos sorprendemos de que carezcamos de artistas! (12.35-34)”.¹⁶

¹⁶George P. Landow- Universidad de Brown (Oxford University Press). Capítulo primero: *Ruskin el pintor de palabras*. Fuente: www.victorianweb.org

Ruskin enfatiza aquí que el acto de ver uno mismo (el artista) es el fundamento de todo gran arte, y que “el único medio por el cual el artista puede aprender o bien a percibir la belleza o a componer pinturas es confrontando la naturaleza en el acto de la representación”¹⁷, como hará Markus Lüpertz en relación con toda su obra.

“Procuran pintar con la máxima perfección posible todo lo que ven en la naturaleza, sin aferrarse a acuerdos previos o reglas establecidas. En ningún caso pretenden copiar un estilo cualquiera de una época pasada. Por lo que respecta al dibujo y a la magnificencia del colorido, sus trabajos son los mejores de los presentados en la exposición de la Academia y tengo una gran confianza en que se convertirán en la columna básica de una escuela más seria y más capacitada que la que hemos estado viviendo desde hace siglos en el arte”.¹⁸



¹⁷George P. Landow- Universidad de Brown (Oxford University Press). Capítulo primero: *Ruskin el pintor de palabras*. Fuente: www.victorianweb.org

¹⁸*Realismo francés y Prerrafaelismo inglés diferencias*. Fuente: www.losojosdehipatia.com

2.4. Antecedentes de la pintura de paisaje europea

El eje vertebrador que cimienta por un lado, el análisis de la pintura de paisaje, y por otro el paisaje, la naturaleza y la construcción en la obra de Markus Lüpertz en esta investigación, está compuesto por los propios antecedentes de la pintura del género del paisaje, así como todas las citas y referencias que hacemos tanto a teóricos del arte como a los propios artistas. Esto mismo es la parte que conforma el universo de Markus Lüpertz a lo largo de toda su carrera artística, muchas de las mismas citas, los diversos estudios teóricos y prácticos de los viejos maestros, para llevar a cabo la confrontación con su obra, ya sea en el ámbito de la pintura o en el de la escultura. Por eso hemos elegido a artistas concretos y ciertas citas que nos remitirán al pensamiento de Lüpertz, como hemos dicho, algunas reconocidas por él, y otras no. Lüpertz es un gran conocedor de la historia del arte, y habernos adentrado a analizar la historia y a sus artistas nos acercan a entender mejor la obra, el concepto y la reflexión de Markus Lüpertz con respecto al paisaje y con respecto al arte en general.

En algunos puntos señalaremos afinidades y concordancias de los pintores de la historia con la pintura y la escultura de Markus Lüpertz, y en otras no se reflejan tan explícitamente, pero sirven de epígrafes y contrapunto para el estudio del paisaje, la naturaleza y la construcción que lleva a cabo Markus Lüpertz en toda su obra.

Entender la historia de la pintura, más en concreto la historia del género del paisaje nos llevará a comprender mejor la actividad artística de un artista de nuestro tiempo, cuya mentalidad, así como sus planteamientos interiores y percepción llegan a conformar una “mitología del presente”¹⁹, en los constantes diálogos contemporáneos que emprende con los llamados “antiguos maestros de la pintura” occidental.

¹⁹Catálogo de la exposición Markus Lüpertz Retrospectiva 1963-1990. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Los cuadros de Lüpertz basados en Poussin* Texto de Robert Fleck, p. 156.

Aunque de una manera más amplia y concreta veremos el desarrollo de la pintura de paisaje a lo largo de cinco siglos en el capítulo **3.4. Landscape into Art** (p. 231) en los capítulos que vienen a continuación hemos querido resaltar a Johannes **Vermeer**, Jacob van **Ruysdael**, John **Constable**, Johan Christian **Dahl**, Carl Gustav **Carus**, Thomas **Gainsborough** y J. M. W. **Turner**.

Son pintores clave a la hora de valorar la pintura de paisaje, porque ilustran un recorrido a lo largo de los dos siglos más representativos y decisivos para el asentamiento del género paisajístico, del siglo XVII al XIX. Además de que la doctorando ha podido presenciar las obras de los pintores respectivos en los museos.

Estos pintores destacan por **la luz y la observación** que emplean en sus obras, si bien la luz fue un tema que fascinó, en palabras de Kenneth Clark, a los máximos exponentes de la civilización, desde Dante a Goethe, en cada uno adquiere un carácter diferente. Captar la luz a través de la observación, ha sido en cada artista un ejercicio agudo de percepción, que no sólo se queda en la mirada física, sino que trasciende el ojo humano proyectándose desde el interior o el alma del artista para adquirir una forma y un sentido concreto en el cuadro. Se trata de una alquimia con la que los artistas han corroborado la valía de sus obras, elevándose por encima de las modas o los gustos de los sectores que por entonces influían en las decisiones estéticas, tanto de los artistas como de la sociedad en general, logrando cosechar un éxito inmortal con sus obras.

La observación en cada artista será clave, en cuanto que viene dada como una forma de contemplación meditada, y que, en realidad constituye el canal por medio del cuál se manifiestan las visiones más puras del artista.

La autonomía del paisaje en la pintura es perceptible ya en el siglo XVI, y aunque durante la Baja Edad Media, Giotto lo había representado, es durante el Renacimiento que se empieza a consolidar, adquiriendo más y más consistencia con los siglos.

2.4.1. El Paisaje Holandés

La representación del paisaje se atribuye primero a los países del Norte, a los Países Bajos y a Alemania principalmente, donde su representación quedó inmortalizada por pintores como Durero en Alemania, o Joachim Patinir en Flandes. El tratamiento del paisaje aquí tuvo un carácter realista, mientras que en Italia se desarrollarían las vistas ideales, aunque partiendo de la realidad.

El nuevo fenómeno del capitalismo junto con la reforma protestante fueron dos puntos clave para el desarrollo de la pintura no sólo en el género del paisaje, sino en el retrato colectivo que representaba a la nueva burguesía capitalista, y no al clero y a la nobleza como había sido hasta entonces. Holanda se convirtió en el epicentro en donde se desarrollaron los nuevos ideales de pensamiento.

Este hecho produjo lo que conocemos hoy en día como el Siglo de Oro de Holanda, y cuyo desarrollo y propagación a lo largo del del siglo XVII dará paso no sólo al desarrollo de la pintura de paisaje que podemos ver en Vermeer y en Ruysdael, sino a la pintura noruega con Dahl, la inglesa con Constable, Gainsborough y Turner o a la alemana con Carus.

Todos ellos fueron y son los máximos exponentes del género en sus respectivos países y en general en la pintura europea. Aunque hay muchos otros artistas que representaron el paisaje, hemos querido resaltar estos nombres, de los que hemos podido entresacar características y cualidades que nos remitiran más adelante al pensamiento visual y plástico de Markus Lüpertz, ya que hemos concebido nuestro estudio a la manera de una cartografía de maestros del género del paisaje, que nos dan la pauta para entender mejor el género del paisaje en la pintura, su ubicación según las diferentes épocas y la influencia que ejercieron a través de los siglos creando escuela.

Como veníamos diciendo, el espíritu de la Holanda del siglo XVII reflejó un cambio revolucionario de pensamiento, que se proyectó en todos los ámbitos, en el social, el intelectual, y en el artístico, debido a una nueva democracia burguesa que dio paso al capitalismo burgués, y que cambió la percepción de la historia de cómo había sido hasta el momento. Si durante siglos había reinado el poder concentrado de la iglesia y la nobleza ahora toda idea nueva se reflejaba a través del sentimiento y realismo burgués.

Este desarrollo intelectual y moral conllevó hechos como el descubrimiento de la lente óptica, un elemento que usarían determinados artistas como Johannes Vermeer para enriquecer su visión y representación en las obras.

En el capítulo ocho llamado “*La luz de la experiencia*” de la serie de televisiva *Civilisation*²⁰ que presentó el historiador Kenneth Clark en 1969, se nos explica el pensamiento y la filosofía holandesa en la sociedad, así como su repercusión en los artistas. Kenneth Clark hace un resumen equilibrado y claro de ello, y nos hace tomar consciencia de que tales aspectos fueron cruciales para la historia y el arte, como también para el desarrollo de muchos otros aspectos de la civilización en aquella época.

Como él dice, Holanda fue la capital europea en donde se manifestó “*un cambio revolucionario del pensamiento: la revolución que reemplazó la autoridad divina por la experiencia, la experimentación y la observación*”.²¹

La pintura holandesa es un ejemplo de ello, comenzó a experimentar las semillas de esta revolución, de una nueva manera de pensar, variando los esquemas históricos de las preguntas y las respuestas que se encontraban en los valores eclesiásticos, dando paso a las nuevas preguntas y planteamientos encontrarían

²⁰Véase capítulo **3.4.1. Kenneth Clark**, p. 269.

²¹Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, “*Civilización: una visión personal*”, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 8 *La luz de la experiencia*, p. 300. Tercera edición, 1969-1979-**2013**, Alianza Editorial.

una camino hacia la expansión económica e intelectual de ese momento. Ciertamente es que la mayoría de libros de los grandes pensadores y filósofos relacionados con aquella revolución se imprimieron primero en Holanda.

Como si se tratase de una nueva autoconsciencia sobre los valores terrenales y espirituales este cambio marcó a la sociedad, convertida entonces en una burguesía demócrata. El primer pintor que ejemplificó en sus cuadros esta realidad fue Frans Hals, que tuvo la inteligencia para retratar a grupos o a comunidades, cuya función era la de compartir un objetivo común, y que como dice Kenneth Clark eran personajes corrientes como los que pueda haber hoy en día, que se reunían porque disponían de tiempo libre y eso venía del hecho de que tenían dinero. Otro ejemplo es la obra “Los síndicos de los pañeros” de Rembrandt, de 1662, que se encuentra en el Rijksmuseum de Ámsterdam, elevó el retrato colectivo a un puesto de suma importancia para la historia del arte, ya que, en palabras de Clark: “se trata de individuos que están dispuestos a aunar corporativamente sus esfuerzos con vistas al bien común”.²²

Aunque la pintura de paisaje no constara hasta el momento como un género específico, la popularidad de “las ruinas romanas” que emanó desde Italia, inspiró a muchos pintores de paisaje holandés, provocando que pintaran las ruinas de su propia región, como monasterios e iglesias. La popularidad de los paisajes en los Países Bajos se puede ver en parte como una reflexión de la desaparición virtual de la pintura religiosa en una sociedad Calvinista. Esta disminución de pintura religiosa en los siglos XVIII y XIX extendida en toda Europa se combinó con el Romanticismo. Ello dio lugar a un creciente prestigio del paisaje que ellos ya habían asumido antes.

²²Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, “Civilización: una visión personal”, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 8 *La luz de la experiencia*, p. 303. Tercera edición, 1969-1979-2013, Alianza Editorial.

La edad dorada de la pintura Holandesa del siglo XVII tuvo el privilegio de ver crecer la pintura de paisaje dramática, en la que destacaron varios artistas especializados en las sutiles técnicas realistas para representar la luz y el tiempo. Hay diferentes estilos y períodos, y subgéneros de pintura de marinas y de animales. La mayor parte de los paisajes holandeses fueron relativamente pequeños, pero por ejemplo los paisajes ya en la pintura Flamenco-Barroca predominaron obras muy grandes, como la serie de trabajos que Peter Paul Rubens pintó de sus propias casas.

Como hemos comentado en varios puntos de ésta tesis, el paisaje no llega a ser un género como tal hasta el siglo XVII. Claro está que algunos artistas de los siglos XV y XVI se anticipan a representar escenas de paisaje, que más adelante grandes nombres de la pintura sí lo harán definitivamente, convirtiendo al Paisaje en un género más de la pintura.²³

Los pintores holandeses por entonces fueron grandes artífices para hacer despertar “el concepto de paisaje en la pintura”, con el añadido de que contaron con el apoyo de la clase social burguesa. Nombres como Rubens con su “Arco Iris”, o Van Goyen que muestra una visión más naturalista del paisaje, con apuntes tomados del natural, y Hércules Segher con un estilo menos naturalista pero a la vez más moderno. Pero el nombre quizás más destacado de todos éstos artistas fue Jacob Ruysdael, como veremos más adelante. También hubo otros nombres como Van de Velde, Kronik conocido por sus bellas y cromáticas panorámicas, Hobbema con su famosa “Avenida de Middelharnis”, Rembrandt con su luz especial y en particular “El Puente de Piedra”, y que además de la pintura completó su aportación con dibujos y grabados. Pero no podemos olvidarnos de Vermeer, con su “Vista de Delft”, que como dice Jesús González de la Torre:

²³Véase capítulo **3.4 Landscape into Art**, p. 231.

“El pintor de Delft alumbra una de las obras más bellas del género: el despertar de su ciudad natal, obra intemporal que deja suspendidas en el espacio, en el tiempo y en la memoria del contemplador las paredes amarillas que conmovieron a Proust. Milagrosa y diamantina tela que surge de la luz como si de una aparición se tratase.”

Pero como indica González de la Torre ésta no sería la única aportación del pintor al género del paisaje, sino también “Sus característicos mapas, formados por océanos, mares, grandes extensiones de arena y partículas de luz, son paisajes contemplados desde el aire que se adelantan al moderno concepto de paisaje y amenazan, como dunas del desierto, con adueñarse de la escena y convertirse en protagonistas; los áureos resplandores de la naturaleza avanzan, penetran en el cuadro e invaden la azulada quietud de la obra “vermeeriana”. Las cartas geográficas del pintor de Delft- con ayuda de la esfera celeste de Cellarius- invitan a largos viajes, cuyo destino es el inquietante mundo de la luz y del silencio; a lo lejos las costas de la modernidad se divisan.”

En la Italia, desde la cuna de los grandes maestros de la pintura, se reconoce que la verdadera escuela de la pintura de paisaje se forjó en el Norte, e influyó en los pintores italianos, cuando muchos artistas europeos viajaron a Roma y se impregnaron de las nociones del arte italiano junto con los conocimientos adquiridos y gestados en la tradición del Norte.²⁴

²⁴Véase capítulo **3.4 Landscape into Art**, p. 231.

2.4.1.1. Breughel y Rubens

Hemos visto en el capítulo anterior **2.4. Antecedentes de la pintura de paisaje europea** una contextualización del paisaje, y de las obras de los citados artistas como Vermeer y Ruysdael, que abren el camino a Constable, Dahl, Gainsborough y Turner, para después terminar en las conclusiones con Mondrian, en ese sentido tan característico de la pintura holandesa, siguiendo a **Simon Schama** son los que inventan el término de paisaje, **Landschaft**.

Ahora nos gustaría detenernos en éste cuadro pintado a dos manos por Rubens y por Breughel, *El jardín del Edén y la Caída*, fechado en 1613 y pintado sobre cobre, se encuentra en el Museo Mauritshuisen La Haya.



Jan Breughel-Peter Paul Rubens, *El jardín del Edén y la Caída*, 1615, Museo Mauritshuis de La Haya.

Este cuadro es el esfuerzo de colaboración entre dos famosos pintores flamencos: Jan Breughel el Viejo (1568-1625) y Peter Paul Rubens (1577-1640). “El jardín del Edén y la Caída”, está pintado al óleo sobre madera, y mide 75 x 115 cms, se encuentra en el Museo Mauritshuis de la Haya.

En el catálogo de la exposición *Rubens and Brueghel: A Working Friendship* celebrada en la Fundación Getty de los Ángeles dice: “Ellos representaron las dos mayores tradiciones artísticas de su ciudad: La técnica del pincel excepcionalmente meticulosa y gráfica de Brueghel con habilidad describió multitudes de personas vistas desde un alto punto de vista y los detalles del mundo natural, mientras Rubens capturó la emoción y la energía corpórea con pinceladas vigorosas en pinturas históricas a gran escala.”²⁵

Jan Brueghel pintó primero el paisaje y los animales, y después Rubens pintó las figuras. No fue el único cuadro que pintaron juntos, lo hicieron en numerosas ocasiones mostrando el oficio de ambos, y poniendo lo mejor de cada uno en cada obra.

En la Escuela Holandesa los pintores se especializaban en géneros, y cada uno aportaba de lo que era su especialidad. Tanto Breughel como Rubens han trabajado también con otros artistas de la época. Los dos artistas fueron además amigos y vecinos, y trabajaron juntos al menos en veinticuatro ocasiones desde 1598 hasta 1625, el año de la muerte de Breughel. Ambos artistas gozaron de ser los pintores privilegiados en la Corte de Habsburgo en Bruselas.

El cuadro manifiesta un tipo de paisaje exhuberante que se completa con un gran número de animales exóticos que lo habitan en un paraíso de color y composición, en el que coexisten el león, el tigre, y el leopardo con los loros, monos y otras especies de aves y mamíferos.

²⁵Catálogo de la exposición *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*. Anne T. Woollett, *Two celebrated painters, The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel*, ca. 1598.1625, p.2

Según el relato de La Biblia, una vez que Adán y Eva caen en la tentación de la serpiente que los incita a comer el fruto prohibido, daría comienzo la caída del paraíso, en lo que conlleva el sentimiento de culpa reflejado en toda la humanidad.

El escritor Alan Riding del New York Times (23 diciembre 2006) se preguntaba al respecto de la exposición celebrada en la Fundación Getty de Los Ángeles:

Imagine, say, one leading novelist telling another, "You write the narrative and I'll do the dialogue." Or two composers agreeing to divide up an operatic score, one doing the orchestration, the other writing the arias and ensembles. Impossible? Perhaps not. In the early 17th century, two of the Southern Netherlands' most admired painters put aside any vanity to profit from each other's strengths. In a remarkable series of religious and mythological canvases, Peter Paul Rubens painted the figures and Jan Brueghel the Elder the landscapes, flora and fauna.²⁶

La exposición *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*, "Rubens y Brueghel: una amistad de trabajo" fue la primera muestra de préstamo internacional dedicada a artistas que trabajaron y colaboraron juntos en los análisis y en sus métodos de trabajos. En la muestra se reunieron algunas de las obras más importantes de ambos pintores, relacionadas con temas de guerra, paisajes o alegorías mitológicas, también hubo obras representando a la Virgen con el Niño, y otras

²⁶"Imagine, por ejemplo, un novelista diciéndole a otro líder, "Debe escribir el relato y yo haré el diálogo." O dos compositores que se ponen de acuerdo para dividir una puntuación de ópera, uno haciendo la orquestación, y el otro las arias, escritos y conjuntos. ¿Imposible? Tal vez no. En el siglo XVII, dos de los "pintores más admirados de los Países Bajos dejaron a un lado toda vanidad para beneficiarse mutuamente de sus aptitudes. En una notable serie de telas religiosas y mitológicas, Peter Paul Rubens pintó las figuras y Jan Brueghel el Viejo los paisajes, la flora y la fauna".

Recent and archived news articles by Alan Riding of The New York Times.

varias obras que estuvieron ejecutadas por otros colaboradores como Hans Rottenhammer, Hendrick de Clerk, Hendrick van Balen y Frans Snyders.²⁷

La exposición arrancó en el museo Maurithuis de La Haya en enero de 2006 y luego fue a Los Ángeles.

El primer cuadro en que colaboraron Brueghel y Rubens es “La Batalla de las Amazonas” (1598-1600), cuando Rubens acababa de llegar a Amberes.

En 1600 Rubens hizo un viaje a Italia que transformó su percepción del arte y su reputación, y al regresar a Amberes nueve años más tarde fue nombrado pintor de la Corte de Alberto e Isabel, regentes españoles de los Países Bajos.

Continuó su amistad con Brueghel y fue padrino de dos de sus hijos, así como su albacea testamentario. Escribió cartas en italiano para su amigo y colega, dirigidas al mecenas, el Cardenal Federico Borromeo de Milán por lo que Brueghel llamaba a Rubens su “secretario personal”.

A través del estudio de rayos X han detectado también que la composición es de Brueghel, que sugiere el tema pero sobre todo lo enmarca como pintura de paisaje.

Es el paisaje el que sirve de escenografía para las figuras sensuales de Rubens.

El cuadro presenta la firma de los dos artistas: “PETRI PAVLI RVBENS FIGR” en la parte inferior izquierda y en la parte inferior derecha “IBRVEGHEL FEC”. Estas inscripciones confirman que Rubens pintó las figuras (“FIGR”), mientras Brueghel “Hizo” (“FEC”) el cuadro, lo que se ha llamado el *Landscape Paradise*, “el paisaje del paraíso”. Rubens se encargó de la parte narrativa, la figuración del relato o del mito, mientras que Brueghel presenta como escenario por primera vez un paisaje.

Markus Lüpertz utiliza los motivos como referencia y como punto de partida, él mismo dijo de que podía utilizar la propia Historia del Arte como un motivo, siempre

²⁷Fuente: www.getty.edu/publications/virtuallibrary

deseando y provocando nuevas formas de actuación. Juega con las mismas ideas para darles un nuevo sentido, acorde con sus propósitos.

En relación a Rubens, Lüpertz admira la verdad de su pintura, lo verdadero y definitorio adoptan una gran importancia.

“Me interesa lo definitorio y lo emotivo. Lo definitorio, lo que caracteriza algo es importante en sí mismo. Es verdadero y puede, en función de esa certeza, experimentar eternamente. Aún lo equívoco puede ser inconfundible”.²⁸

“Se trata de usar las cosas con eficacia e imaginación, y esto es precisamente lo que Lüpertz valora en Rubens, que creó un cosmos, usando como tema casi todos los aspectos del mundo visible, creando cuadros narrativos vividos en los que en todas partes sucede algo. Rubens supo asimilar el pasado para infiltrarlo en el presente. Lüpertz lo asimila como forma abstracta para que la naturaleza específica de su significado como “contenido” se torne secundaria. Le interesa la “concretización” de lo abstracto, pues quiere darle un nuevo significado, y usa los objetos en función de su “aura abstracta”, buscando lo que él denomina su “secreto abstracto””.²⁹

Para Markus Lüpertz la Historia del Arte está a su disposición, la usa como si usara un casco para la cabeza³⁰, en sus palabras:

²⁸ Lüpertz, entrevista con Eda Karcher, Waddington, Londres, 1986, n.p.

²⁹ Grasskamp, op.cit., p. 56.

³⁰ Catálogo de la exposición *Markus Lüpertz Retrospectiva 1963-1990*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991. *Lüpertz: canción órfica*, texto de Kevin Power, traducción de África Vidal, p.238.

“Es importante despojarse del “analfabetismo” de la realidad y del realismo (...) La pintura es el encuentro con lo desconocido, y a través de ti, pintor, lo desconocido se descubre a sí mismo (...) El pintor está alerta, en expectante anticipación de sí mismo y de sus respuestas a lo desconocido”.³¹



³¹Lüpertz, Parkett, núm. 4, 1985, p. 84.

2.4.1.2. Cuadros del Museo Mauritshuis de la Haya

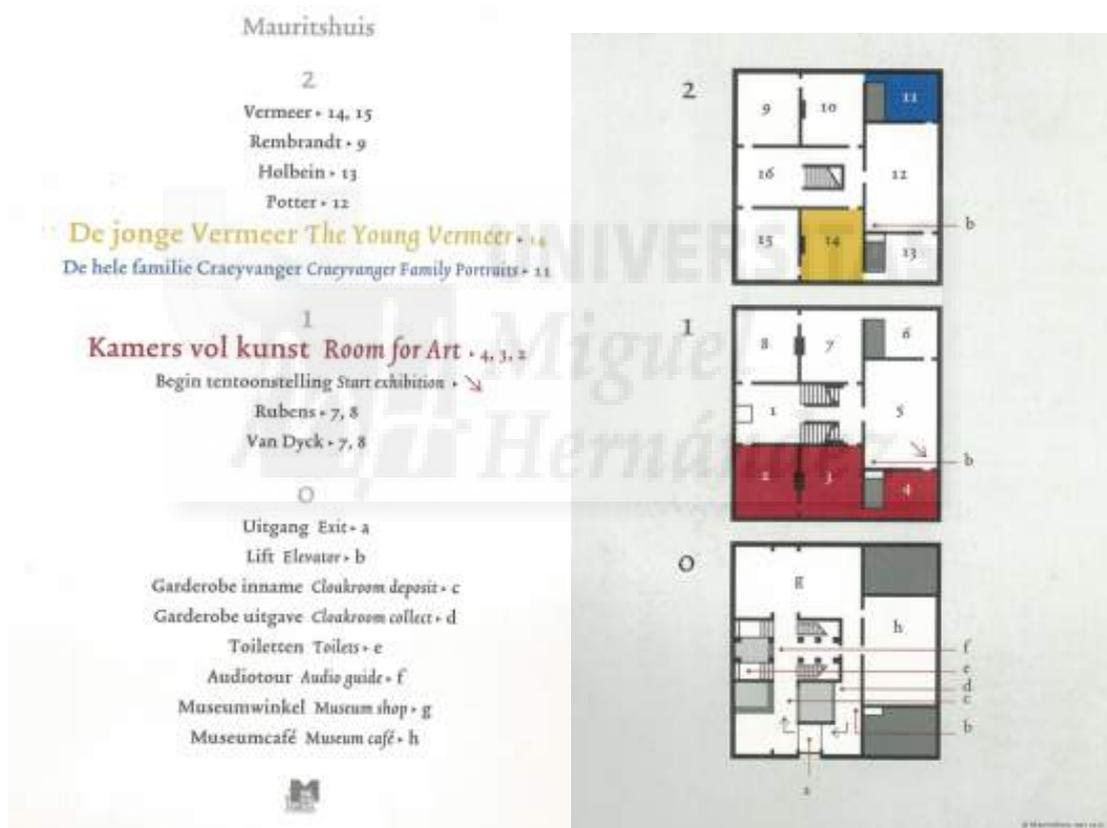
La Real Pinacoteca Mauritshuis de La Haya está emplazada en un antiguo palacio del siglo XVII, que alberga muchas otras obras maestras, muchas de las cuáles hemos visto y veremos en los capítulos de esta tesis.

El Museo toma su nombre, Mauritshuis “casa de Maurits”, por ser originariamente la residencia del conde Johan Maurits van Nassau-Siegen, que siendo gobernador de la colonia holandesa en Brasil, mandó construir un edificio entre 1636 y 1644. La arquitectura clásica holandesa de este Museo es obra del arquitecto Jacob van Campen. Está situado en un entorno idílico, junto al lago *Hofvijver*, en el corazón de la ciudad, junto al Parlamento holandés y muy cerca de la residencia de la Familia Real. En 1704 sufrió un incendio, y en 1820 el edificio fue adquirido por el estado holandés con el fin de que albergara la colección real de pintura, dos años más tarde abrió sus puertas como museo.

La colección del Mauritshuis, alberga unas 800 obras, aunque es una cifra pequeña para un museo, es una de las colecciones más importantes del mundo, de arte del Siglo de Oro holandés, aunque también cuenta con destacados fondos de pintura flamenca. Entre sus obras más destacadas se encuentran “Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp”, de Rembrandt y dos autorretratos, uno de 1629 y otro de 1669; tres obras más de Vermeer “Vista de Delft”, “La joven de la perla” y “Diana y sus ninfas”, además de grandes obras de Jan Steen, Rubens, Brueghel el Viejo, Van Dyck, Van der Weyden, Hals, Holbein el Joven, Jordaens, Teniers etc.

Puesto que la doctorando estuvo visitando el museo en el año 2010 hemos querido ilustrar este capítulo con algunas de las obras que hacen referencia al paisaje holandés de los siglos XVI y XVII que se encuentran en él.

Como hemos visto, Holanda fue cuna del arte durante todo el siglo XVII, el Siglo de Oro neerlandés influyó de una manera decisiva en toda la pintura europea posterior. En próximos capítulos veremos algunos de los artistas que hemos considerado claves para esta investigación, en concreto los pintores holandeses Johannes Vermeer y Jacob van Ruysdael, cuya obra en parte, se encuentra en este Maurithuis.



En el estudio que hemos llevado a cabo sobre la pintura de Holanda, y teniendo en cuenta los análisis de Kenneth Clark, estos artistas son los que alumbran el Siglo de Oro neerlandés con su pintura. Partiendo con Peter Paul Rubens y Van Dyck, de los Países Bajos, que precedieron a los demás perteneciendo todavía a la pintura flamenca y barroca, cuando todavía no se había manifestado el gran cambio socio-cultural en Holanda. Sin embargo son claros precursores de los grandes artistas

que dará el siglo XVII en Holanda, como el máximo exponente de pintura de paisaje holandesa, Jacob van Ruysdael.

Salomón van Ruysdael (1600-1670) fue el tío de Jacob van Ruysdael, y gozó de un buen reconocimiento ya en su tiempo como pintor de paisajes, algunas de sus obras se encuentran en el Museo de La Haya.

El toro de Paul Potter fue uno de los cuadros más famosos de Holanda y que seguía causando una gran expectación ya en el siglo XIX. Kenneth Clark dice en su historia de la civilización: “He de confesar que yo sigo encontrándolo irresistible. Me aburren las abstracciones que tan fácilmente se tornan insípidas y reiterativas, pero el misterioso realismo de la cabeza de la oveja me acapara la vista hasta obsesionarme, y hay algo casi de pesadilla en el modo en que el joven toro domina este paisaje tan bien pintado.”³²

Las palabras de Clark al describir breve pero enfáticamente el cuadro de Potter esclarecen la situación de la que estamos hablando, y nos ayudan a situar el arte y la sociedad holandesas paralelamente a los hechos acontecidos.

³²Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, “Civilización: una visión personal”, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 8 *La luz de la experiencia*, pp. 309-310. Tercera edición, 1969-1979-2013, Alianza Editorial. (Hay que tener en cuenta que este libro es una recopilación exacta de las conferencias televisivas que Sir Kennethh Clark ofreció a través de la cadena televisiva BBC en Inglaterra en los años sesenta, con su nombre original *Civilisation: A Personal View*).



Paulus Potter, "El toro", c. 1647. Museo Mauritshuis de La Haya.³³

La Vista de Delft de Johannes Vermeer es otra de las obras que se encuentran en el Museo Mauritshuis, que ilustra el siguiente capítulo 2.4.2. Vermeer, (p. 81).

El jardín del Edén y la caída del hombre de Jan Brueghel el viejo y Peter Paul Rubens es otro ejemplo de pintura con claras referencias al paisaje que se encuentra en este Museo y hemos visto en el capítulo anterior 2.4.1.1. Breughel y Rubens (p. 63).

Con Rembrandt encontramos una pieza fundamental que tuvieron los holandeses; "fue el gran poeta de esa necesidad de verdad y ese recurso a la experiencia que habían nacido con la Reforma y dado origen a las primeras traducciones de la

³³Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/>

Biblia, pero que habían tenido que esperar casi un siglo para alcanzar su expresión visual.”³⁴

El cuadro de Rembrandt “La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp”, que es precisamente ese ejemplo del que habla Clark en su cita, el vínculo del artista con la vida intelectual de Holanda en ese momento se refleja en esta obra, que se trató del primer encargo que tuvo el pintor cuando se trasladó de Leyden a Ámsterdam. En el Mauritshuis también figura la obra “Autorretrato”, de Rembrandt.³⁵



Salomón van Ruysdael, “Vista del río con la Iglesia y el Ferry”, 1649, Museo Mauritshuis de La Haya

³⁴Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, “Civilización: una visión personal”, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 8 *La luz de la experiencia*, p. 313. Tercera edición, 1969-1979-2013, Alianza Editorial.

³⁵Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/>

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Esta obra de Salomon van Ruysdael es un paisaje mitad imaginario y mitad real. la iglesia, y el castillo que se advierte en la lejanía no eran reales, sino fruto de la imaginación del artista, pero la vista del río sí lo fue.



Salomón van Ruysdael, "Vista de Veleros en un lago", c.1650-1651, Museo Maurithuis de La Haya.³⁶

³⁶Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/>

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Los paisajes de agua como lagos, ríos o marinas fueron temas predilectos de Salomon van Ruysdael. Era usual que colocara la diagonal en la composición de sus obras, así como un horizonte bajo que permita al cielo con las nubes acaparar gran parte de la atención, además de proporcionar una gran profundidad al paisaje representado.



Paul Brill, "Paisaje montañoso con San Jerónimo", 1592, Museo Mauritshuis de La Haya.³⁷

³⁷Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/>

Este paisaje de Paul Brill o *Bril* (1554 –1626) fue adquirido por el Mauritshuis en marzo de 2013, y muestra un paisaje imaginario característico de los artistas flamencos del siglo XVI. Es una representación de “Tierra Santa” en una vista panorámica con montañas que forman un valle, por el cuál pasa un río. San Jerónimo aparece retirado en actitud de penitencia con la única compañía de un león, mientras al fondo pasa una caravana de camellos, al medio quedan los pastores pastando su rebaño. Este paisaje es una gran muestra del color y de los detalles que conforman esa aura fantástica de la pintura de Brill.

Paul Brill fue un pintor flamenco que se estableció en Roma desde 1575 y allí residió la mayor parte de su vida. Fue un pintor de paisajes, y recibió la influencia de Adam Elsheimer y Annibale Carracci, convirtiéndose en un ejemplo entre el estilo fantasioso del manierismo flamenco del siglo XVI y el paisaje clásico italiano del XVII.

Claudio de Lorena fue discípulo suyo, e influyó también en Agostino Tassi.

El Museo del Prado conserva dos obras suyas: “Puerto con castillo”, c. 1601, y “Paisaje con Júpiter” y “Psiqué”, de 1610, que hacia 1630 fue retocada por Rubens.³⁸

³⁸Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/paul-bril/>

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Jacob van Ruysdael, "Vista de la presa y el Damrak en Amsterdam", c. 1672 - 1675. Museo Mauritshuis de La Haya.³⁹

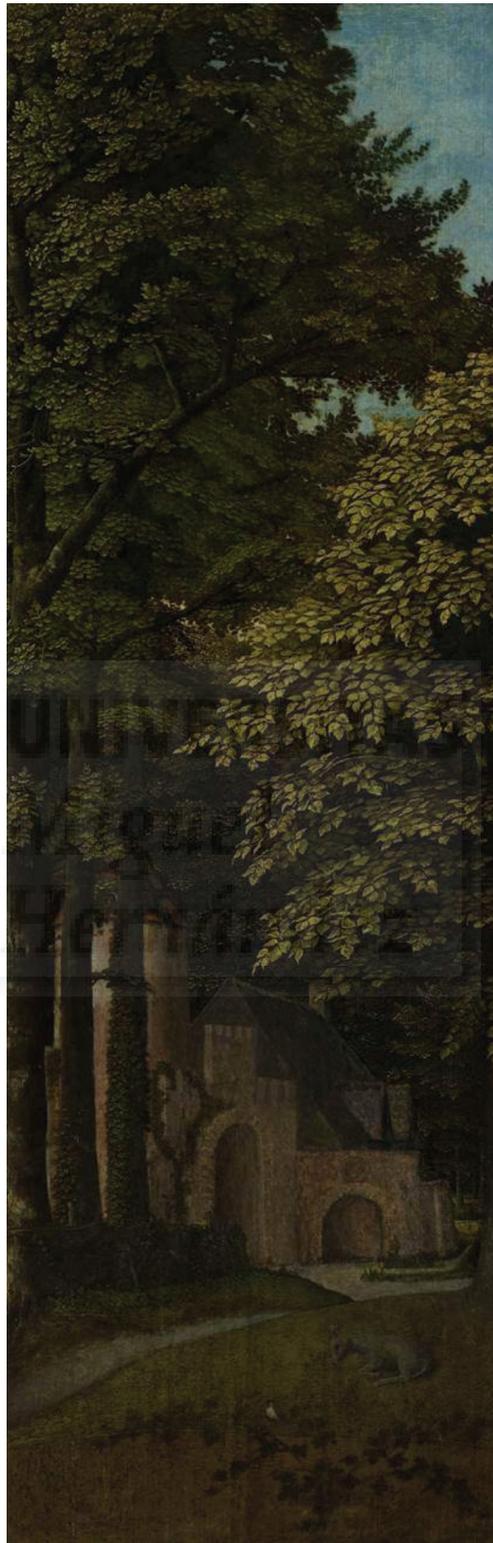
³⁹Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/>

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Jacob van Ruysdael, "Paisaje de invierno", c. 1660-1670. Museo Mauritshuis de La Haya.⁴⁰

⁴⁰Fuente: <http://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/winter-landscape-802/>



Gerard David, "Paisaje boscoso", c. 1510-1515.⁴¹

⁴¹Fuente: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/search/>

Estos dos paisajes puros forman parte de un retablo que representaba la llegada del Mesías. La parte central habría mostrado el nacimiento de Cristo, pero las dos alas laterales muestran un paisaje de bosque puro.

El Museo Mauritshuis de La Haya reabrió sus puertas en junio de 2014, después de dos años de obras de renovación y ampliación del edificio. Durante los dos años de renovación algunas de sus obras han viajado por los museos de Estados Unidos, Italia y Japón.

El proyecto fue obra del arquitecto Hans van Heeswijk, cuya remodelación ha conservado intactas las antiguas instalaciones. El museo ha duplicado su tamaño, de 3.400 a 6.400 metros, en lo que se ha ampliado con un edificio abandonado que se encontraba al lado del museo. Este espacio nuevo recibe el nombre de *Royal Ducht Shell Wing*, que alberga exposiciones temporales, funciona como centro educativo y a su vez es tienda, cafetería y auditorio. Los dos edificios ahora están conectados por un vestíbulo subterráneo bastante luminoso, que es por donde se accede al museo. El presupuesto de la modernización del Mauritshuis fue de 30 millones de euros.

2.4.2. Vermeer



Johannes Vermeer, "Vista de Delft", 1660, Museo Mauritshuis, de La Haya.

El llamado pintor de Delft, **Johannes Vermeer** por ejemplo, muestra la luz de Holanda con su obra "Vista de Delft", lo que Descartes llamó "la luz natural de la mente"⁴²

Kenneth Clark compara a Vermeer con Descartes, si bien éste influyó decisivamente en el pensamiento y la filosofía de la mente en el arte holandés, su esquema filosófico se basó en un escepticismo absoluto, libre de las convenciones y las costumbres, Vermeer pintó con una libertad dada por su visión natural de las cosas. Por ello su obra rezuma una claridad sin complejos ni prejuicios, sólo refleja la luz natural captada por su retina.

⁴²Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, "Civilización: una visión personal", traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 8 *La luz de la experiencia*, p. 322. Tercera edición, 1969-1979-2013, Alianza Editorial

El cuadro que ilustra este capítulo muestra una vista de la ciudad de Delft con el río Schie en primer plano, y fue considerado por Marcel Proust como “el cuadro más bello del mundo”, que además apareció en su obra “En busca del tiempo perdido”, una novela escrita entre 1908 y 1922.⁴³

El espíritu de Vermeer se filtra en la obra de Proust. El escritor reconoce en la obra del pintor reflejos similares a los de sus propias inquietudes, tal como el agua de “Vista de Delft” hace con los edificios y el cielo.

Al igual que en Vermeer existe una reflexión representada sobre el instante eterno del tiempo y su fugacidad, en Marcel Proust y en Markus Lüpertz vive la intención de capturar el tiempo. Del mismo modo que los dos conceptos del taoísmo *ying* y *yan*, que expresan la dualidad de toda cosa existente en el universo, los cuadros de Vermeer “son instantes eternos” por un lado, y por otro presentan detalles fugaces, desde las acciones de cada figura representada hasta el celaje que determina la luz y la sombra en el cuadro y que ha sido captado por un instante.

Si el *yin* habla de un concepto femenino que absorbe, medita y permanece en la tierra pasivamente su equivalente en la obra “Vista de Delft” serían la tierra y el agua y todo lo que en ello permanece, como las barcas, los edificios y las personas. De un modo opuesto, el concepto de *yan*, representa el concepto masculino, penetrando con la luz del cielo todos los rincones de la tierra. Cielo, luz y actividad se compenetran con el yin, como las nubes fugaces del cielo aprestándose sobre la ciudad.

Hemos comparado los efectos del tiempo eterno y el fugaz porque en la obra de Lüpertz hemos reconocido la misma intención, solo que con el componente de la preocupación constante por él, en términos de pintar contra la fatalidad del tiempo y sobre el mito del mismo.

Aunque la tarea de pintor en Lüpertz no responda a la misma formalidad de Vermeer sí encontramos similitudes en cuanto a un intento de reflejar el importante

⁴³Nadeije Laneyrie-Dagen, *Leer la pintura*, p. 47. Ed. Vox 2005.

tema del tiempo en la tradición europea, porque mientras en Vermeer existe una conexión real con la cámara oscura que por entonces ya se había inventado, y desde donde el pintor neerlandés proyectaba su visión hasta materializarla en el cuadro, Markus Lüpertz forja una mirada construída a partir de su lente creativa, que puede funcionar como telescopio para mirar lejos en la historia de la pintura o como lupa para percibir los acontecimientos de la historia que le rodea. De esta forma crea “una pintura paralela a la naturaleza y al propio tiempo”.⁴⁴

Vermeer ordenó los elementos arquitectónicos en el cuadro paralelos al borde del lienzo, al igual que hizo con sus demás cuadros, y al contrario que otros pintores, que intentaban transmitir la vida interior de la ciudad con sus calles adentrándose. Además Vermeer configuró un primer plano dentro de la composición, un área triangular que va hasta la orilla del río.

Este elemento, que fue introducido en la pintura por Pieter Brueghel el Viejo, ha sido empleado con frecuencia, como por ejemplo en el cuadro “Vista del Zierikzee” de Esaias van de Velde. Vermeer empleó una gama de colores tierra y ocre, pasando por los tonos sienna natural y sombra tostada, hasta los azules y el negro. El contraste de luz y sombra suscita el brillo de todos los elementos de la representación, resaltando los edificios que se encuentran en primer plano, los cascos de los barcos y la torre de la *Nieuwe Kerk*, la iglesia principal de la ciudad de Delft.

En el año 2003 la doctorando tuvo la ocasión de visitar la exposición “Vermeer y el interior holandés”, celebrada por primera vez en el Museo del Prado. La muestra se compuso de un total de cuarenta y un cuadros. Se trataba de nueve obras de Vermeer, siete de Gabriël Metsu, seis de Pieter de Hooch, cinco de Ter Borch, tres

⁴⁴Siegfried Gohr (ed.): *Markus Lüpertz*. Hirmer, Munich 1997, p 27.

de -Gerrit Dow, Nicolaes Maes y Jan Steen, además de obras de Frans van -Mieris, Caspar Netscher y Emanuel de Witte.

Aunque en cuanto a Vermeer no fue una muestra de “paisaje exterior” sí se considera como un ejemplo de habilidad extraordinaria del pintor para plasmar paisajes interiores, atmósferas de introspección y quietud, que trascienden lo cotidiano, al igual que sus contemporáneos. El tratamiento de las figuras, los espacios, la luz, la composición de formas geométricas han hecho del artista holandés un verdadero mito. Las obras de Vermeer y la del resto de pintores holandeses reflejaron sus intereses pictóricos y trascendentales en las obras de la muestra, e hicieron de esta exposición un evento cultural importante en cuanto a la investigación de la pintura holandesa y “*su interior doméstico*”. Entre las 41 piezas, nueve de las cuales eran de Vermeer, destacaron “El maestro en su taller” *Die Maltkunst*, que actualmente se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena⁴⁵, o “Mujer con aguamanil”, perteneciente al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

⁴⁵A.A.V.V, Vermeer y el interior holandés. Madrid, catálogo de la exposición, Museo del Prado, 2003.

2.4.3. Ruysdael

La obra de **Jacob van Ruysdael** es puramente paisajística, y aunque pintó mayormente bosques y follajes, representando a la naturaleza pura, también realizó composiciones de marinas, en las que como Johannes Vermeer, dota al cielo del poder de proyectar la luz y la sombra sobre todo lo que subyace en la parte inferior del cuadro.

La luz que se aprecia en su obra determina y construye los contrastes de masas y volúmenes, configuradas por los bosques y árboles que representa. En cuanto que nos referíamos a la observación como punto en común y punto de partida de los pintores que hemos escogido en este capítulo adquiere especial importancia en Ruysdael, ya que sus paisajes están impregnados por el conocimiento de una observación sensible y meticulosa.

Jacob Ruysdael es considerado el más célebre de los paisajistas holandeses, con sus característicos temas de llanuras y árboles. Hace un exhaustivo estudio del árbol al que observa desde distintos puntos de vista y horas diferentes, hasta que éste llega a convertirse en el símbolo de su pintura.

Una de las mejores explicaciones de este sentido del paisaje de los cuadros de Ruysdael la hemos encontrado en el pintor americano, de tendencia pop, Alex Katz en unas reflexiones sobre diversos pintores donde señala al respecto de los paisajes del pintor neerlandés:

“Jacob Ruysdael’s landscapes have an extraordinary tone. The light, space, and distance are always clear. The balance between trees, ground, and sky is also lucid. The mood and the literary content are slightly recessive but really there. The

*mystery to me is why they have so much power. My guess would be that they start as landscapes and end up as a state of consciousness*⁴⁶

Jacobo van Ruysdael nació en Haarlem (c. 1628-1629), su padre fue un pintor menos conocido, Isaack Jacobsz. Sin embargo su tío Salomón Ruysdael fue una figura destacada en la pintura de paisaje holandesa. Jacob se formó con su padre y con su tío, hasta que en 1648 ingresó en el Gremio de pintores de San Lucas de Haarlem. Estudió con Berchem y Everdingen, paisajistas ligados al romanticismo.

Desde sus inicios demuestra la versatilidad en la interpretación del paisaje, que incluye una gran diversidad temática: bosques, paisajes de montaña, llanuras, paisajes con ríos, marinas, cascadas, paisajes invernales. Sobre 1650 realiza un viaje por la zona montañosa de Bentheim, a través de la frontera alemana, y es a partir de aquí que se aprecia un cambio de estilo en su pintura, con nuevos temas representados como las cascadas.

Hubo una inclinación en Ruysdael hacia las representaciones heroicas y a los paisajes de carácter monumental que parten de una base realista. Su interés en el árbol como elemento individual aunque se encuentre inscrito en el paisaje fue innovador.

En Markus Lüpertz encontramos similitudes en cuanto a esa misma representación heroica de los temas, en sus obras de pintura y escultura, y también la monumentalidad que aparece en Ruysdael la veremos emerger de las esculturas de Lüpertz, revelando el verdadero carácter del pintor y su intención.

⁴⁶ “Los paisajes de Jacobo Ruysdael tienen un tono extraordinario. La luz, el espacio y la distancia son siempre claros. El equilibrio entre árboles, suelo y cielo es también lúcido. La manera y el contenido literario están como ligeramente suspendidos, pero están en cualquier caso ahí. El misterio para mí es por qué tienen tanto poder. Pienso que es porque sus cuadros comienzan como paisajes y terminan como un estado de conciencia”.

Y si los primeros cuadros de Ruysdael están teñidos de una mayor dramatismo en la composición y en la luz, que con el paso de los años se vería reducido a un tratamiento de la luz más equilibrado también en Lüpertz podemos advertir este camino o evolución hacia el equilibrio en la obra formal y conceptual.

También destacan las cascadas como tema en Ruysdael, así como las nubes que dominan gran parte de las composiciones de sus cuadros, los campos de maíz y los paisajes invernales en los que predominan más los colores fríos.⁴⁷

En vida no tuvo demasiado éxito como pintor, pero un siglo más tarde, es decir, a partir del siglo XVIII sus obras ganaron estimación, y se dispersaron por museos y colecciones de gran parte de Europa hasta el día de hoy. Algunas se encuentran en el Museo del Louvre en París, o en la National Gallery de Londres, y otras las podemos encontrar en Ámsterdam, la Haya, Berlín, Munich o Dresde. En España particularmente en el Museo Thyssen Bornemisza y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El castillo de Bentheim, actualmente en la National Gallery de Dublín, es una de las obras en donde muestra esa monumentalidad de la que hemos hablado, donde el castillo aperece de manera magnificente y bien asentado sobre el follaje de árboles. Ruysdael aquí utiliza un punto de vista bajo, consiguiendo relajar aún más al castillo, mientras que el resto del paisaje se corresponde más con sus primeros paisajes pastorales. Otro ejemplo de esto es el cuadro "Molino en Wijk", que se encuentra en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

⁴⁷Véanse capítulos **4.1.1. Dithyrambiche Malerei (1963-1976), paisajes de trigo**, p. 287 y **4.2. Pastoral Thoughts** p. 357. Aquí encontramos una semejanza de carácter formal con las representaciones de Markus Lüpertz, de sus campos de trigo en su primera etapa más ditirámica, y en los paisajes invernales de Pastoral Thoughts que forman parte de su repertorio de últimos paisajes.

En el año 1651 viajó a las provincias del este de Holanda y al oeste de Alemania, junto a Claes Berchem, donde visitó el castillo proporcionándole la inspiración para su posterior representación.

Ruysdael otorgó gran importancia a los detalles del paisaje representado, pero sin abandonar su propio punto de vista, en lo que pudo configurar obras maestras de paisaje en las que predomina el equilibrio y la armonía de los bosques solitarios. Esto se debe a la gran contemplación de la naturaleza por parte del artista, en cuyas obras ya se apreciaba un gran poso romántico.

Por otro lado la obra “Cementerio judío” de la que existen dos versiones, la primera de 1653-1654 y la segunda de 1660, que se encuentran en el *Institute of Arts* de Detroit y en la *Gemäldegalerie* de Dresde, se ha interpretado como una alegoría del tiempo pasado y futuro. El cementerio a perece frente a unas ruinas que sobresalen del paisaje. El artista hace alusión a la fugacidad de la vida terrenal⁴⁸ y por otra parte la representación del arco iris es un signo de la vida futura. Este punto también nos acerca a uno de los temas más importantes en la pintura de Markus Lüpertz, la alegoría del tiempo en su *concepto de vanitas*.

“En la tensión entre vida y muerte, entre presente y pasado, Lüpertz encuentra el tiempo de la resurrección, el lenguaje capaz de fundamentar el sentido heroico de una imagen construída en su osamenta”.⁴⁹

⁴⁸Véanse los capítulos **3.3.1.1 Veduta** p. 203, **3.3.1.2 “Homage à Guardi”** p. 209, y **4.1.5. Los cuadros del estudio en Teltow, Berlín** p. 333, donde se habla del concepto de ruina, de vanitas y de la fugacidad del tiempo.

⁴⁹Catálogo de la exposición Markus Lüpertz Retrospectiva 1963-1990. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. “La inmanente perfección del arte” Texto de Achille Bonito Oliva, p. 159.

Como hemos visto, Ruysdael también realizó numerosas vistas del mar y de las ciudades, en concreto de Haarlem, e incorporó los formatos verticales, en los que dio protagonismo a los celajes a modo de bóveda celeste. Algunas son obras de pequeño formato, y fueron conocidas como *Haarlempjes*.

Ya en sus últimas obras hay una tendencia a los paisajes más idealizados, y de composiciones más simples.

En lo que Ruysdael aportó al género del paisaje fue el uso de temas y composiciones de manera distinta a como las venían representando los artistas anteriores a él. El árbol que el pintor representa como *leitmotif* de su pintura, se convierte en la nota tonal de una melodía que ha sido capaz de crear “un estado de ánimo poético, a veces melancólico o a veces trágico en sus paisajes”⁵⁰, que a la vez que se repite se va desarrollando de manera diferente a lo largo de toda su obra.

Los motivos ditirámicos de Lüpertz de su primera etapa recorren la misma sinfonía que en Ruysdael, aunque en éste se corresponden más con su período de madurez, solo que en vez de árboles serán palas y cascos de soldados, entre otros elementos.

Como dice Jesús González de la Torre en su libro “El Paisaje” sobre Jacob Ruysdael: “El árbol es observado y pintado desde los más diferentes lugares y horas, hasta convertirse en símbolo de su obra (con el tiempo, Ruysdael y el árbol serán una misma cosa)”.⁵¹

⁵⁰Fuente: www.nationalgallery.com/ruysdael

⁵¹“El Paisaje”. Jesús González de la Torre. El Paisaje holandés, pág. 22.



Jacob van Ruysdael. "Bosque" hacia 1660, Museo Nacional del Prado.

“En las telas del pintor late, tímidamente, el espíritu romántico que se hará presente en su versión del cementerio judío.”⁵²

⁵²“*El Paisaje*”. Jesús González de la Torre. *El Paisaje holandés*, pág. 22.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Jacob van Ruysdael. Cementerio judío, 1660. Detroit Institute of Arts, Chicago (Michigan).

2.4.4. Constable

John Constable (1776-1837) es un ejemplo y una referencia de la pintura de paisaje en Inglaterra, en un momento en que no se consideraba el género, y que gracias a él adquirió la consistencia para demostrar la autenticidad de su representación. La luz en Constable estaba basada en el dramatismo de los contrastes de luz y sombra, provocando como resultado una luz vibrante y auténtica. Tiene un papel fundamental la observación que hace el pintor a la naturaleza para llegar a la simple verdad de su representación.

En la Inglaterra en la que vivió John Constable, decíamos que no se apreció la pintura de paisaje en un principio, dado que no se aceptaba la idea de que pudieran compenetrarse dos conceptos aparentemente opuestos: la apreciación de la naturaleza por un lado y el deseo intelectual por otro.

Por eso mismo Poussin, máximo exponente en combinar estas dos ideas, no tuvo muchos seguidores entre los artistas ingleses.

Excepto Constable, que sí trató de nutrirse de sus descubrimientos.

Sin embargo Claudio de Lorena, o *Claude* como fue apodado, sí proporcionó una sólida base, pero simple, desde donde la escuela inglesa podía construir. En este trecho de acontecimientos aparece la figura de Constable, que fue quién revalorizó la pintura de paisaje en sí misma, entre los pintores ingleses.

“En contraste con la declaración de Gainsborough de que no valía la pena pintar ningún paisaje fuera de Italia, dijo que su arte se podría encontrar bajo cada seto.”⁵³

Como narra Kenneth Clark en el capítulo 11 de *Civilización, El culto a la naturaleza*, sobre John Constable:

⁵³Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 5, pp. 74-75

Constable no abrigó nunca la menor duda acerca de que la naturaleza significaba el mundo visible del árbol, de la flor, del río, del campo y del cielo tal como se presentaban a los sentidos, y parece haber llegado instintivamente a la convicción de *Wordsworth*, en el sentido de que la consideración absolutamente veraz de los objetos naturales revelaría algo de la grandeza moral del universo. Sólo concentrándose en la superficie brillante y variable de las apariencias le sería dado descubrir:

*That motion and the spirit that impels
All thinking things, all objects of all thoughts
And rolls through all things.*⁵⁴

William Wordsworth (1770-1850) fue uno de los poetas románticos ingleses más importantes, con sus Baladas líricas de 1798 influyó decididamente en la literatura de paisaje del siglo XIX. Tuvo una especial afinidad con John Constable, por ello Kenneth Clark ha rescatado muchas de las citas o acontecimientos que marcaron las ideas similares en sus respectivos oficios y el culto a la naturaleza que compartieron.

Las ideas de Constable, a la par que las de el poeta Wordsworth eran sencillas, y nada tenían que ver con opulencia y la grandiosidad que otros pintores han irradiado. Hay una cita del propio Constable reflejada en el libro de Clark *Civilización*, que expresa esa sencillez por parte del pintor de admirar las cosas de la naturaleza, que lejos estaban del gusto por los héroes de la Antigüedad y la monumentalidad con que los pintores que acudían a Roma a nutrirse del legado antiguo trataban de reflejar en sus paisajes.

⁵⁴Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, capítulo 11. *El culto a la naturaleza*, p. 432.

“Esa moción y el espíritu que impele / a todo lo que piensa, todo objeto de todo pensamiento / y que rueda a través de todas las cosas”.

*The sound of water escaping from mill-dams, willows, old rotten planks, slimy posts, and brickwork, I love such things. These scenes made me a painter, and I am grateful.*⁵⁵

Pero como dice el profesor Clark, “Constable confiaba de veras en sus emociones; sus temas rústicos sí logran esa cualidad por la que, como dijo Wordsworth, “las pasiones de los hombres se incorporan al conjunto de las formas bellas y permanentes de la naturaleza”.”⁵⁶

Sin embargo, aunque los temas preferentes de Constable de una naturaleza sencilla y de campo fueron su razón de ser en su pintura, él también viajó a Italia en 1819, a Venecia y a Roma concretamente. Por tanto ahí conocería los paisajes clasicistas de Claudio de Lorena y las recreaciones de Nicolás Poussin que admiró, y que le sirvieron para después encontrar su propia expresión en la pintura.

En ese mismo año, fue nombrado miembro asociado de la Real Academia. A partir de esta época frecuentó Hampstead, donde, en los años 1821 y 1822 se enamoró de Maria Bicknell, con quien pudo casarse en 1816.

Tuvieron siete hijos. Fue un matrimonio feliz, oscurecido sólo por la precaria salud de su mujer. En un intento de mejorarla, acudieron a Brighton en 1824. Allí Constable estudió los cambios atmosféricos, lo que llamaba "el claroscuro de la naturaleza", es decir, la gradación de tonalidades de la luz natural.

Entre 1816 y 1825 produjo varias de sus obras maestras: “La bahía de Weymouth”, “La inauguración del puente de Waterloo”, “Caballo blanco”, “La catedral de Salisbury” y “La carreta de heno”.

⁵⁵ “El son del agua al escaparse de las compuertas del molino, las riberas viejas y podridas, los postes y ladrillos relucientes: esas escenas me hicieron pintor; y estoy agradecido.”

⁵⁶ Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, capítulo 11. *El culto a la naturaleza*, p. 435.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



John Constable, "La carreta de heno", 1821.

El cuadro “La carreta de heno” obtuvo la medalla de oro en el Salón de 1824, en París, al contrario que con su cuadro “Sauces junto a un río” que sufrió el rechazo de la Academia.

La crítica acogió “La carreta de heno” elogiosamente, considerándolo como un ejemplo de vanguardia en la representación naturalista del paisaje, y fue reconocido con una medalla de oro de Rey Carlos X. A partir de aquel momento, fue un gran impulsor de la técnica de dividir las pinceladas para expresar las variaciones de la luz. Influyendo de manera significativa en Delacroix, Géricault y los pintores de la Escuela de Barbizon, ésta fue clave para el futuro nacimiento del Impresionismo.

Delacroix lo llamó el padre de la pintura francesa. El artista, consagrado tardíamente en su propio país e internacionalmente, fue elegido en 1829 miembro de la Academia Real. Sin embargo, ese es el mismo año en el que su esposa Maria murió de tuberculosis, lo que le sumió en una depresión; Constable nunca se recuperaría de esa secuela. En 1833 comenzó a impartir en la Real Academia unas clases sobre la historia del paisaje que revelarían un profundo conocimiento de la obra de sus predecesores.

Al igual que “La carreta de heno”, otro cuadro de Constable, “La esclusa” del año 1824, fue vendido en el año 2012 por Carmen Thyssen, subastado en Christie’s por la cantidad de 27,9 millones de euros, todo un récord mundial para el artista en subasta. El barón Thyssen lo adquirió en el año 90 por la mitad, y ahora vuelve a Reino Unido.

El cuadro pertenece a una colección de paisajes que el artista pintó entre 1819 y 1825, el número cinco en concreto, también pertenece “El molino de flatford”, el sitio donde creció y que presentó a la Royal Academy of Arts de Londres, junto a “La carreta de heno”.

En un artículo del profesor Kosme de Barañano del periódico El Mundo titulado “Un Maestro de luz” sobre John Constable dice:

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

“Constable ha enseñado a los artistas de su tiempo (y a los espectadores de todas la épocas) a interesarse por los cambios atmosféricos y las distintas tonalidades de luz natural. Su obra diseminó la semilla visual para los pintores de la escuela de Barbizon y para eso que llamamos Impresionismo.

Este paisaje de “La esclusa” representa el período culminante de este género en el Reino unido.”





Las operarias de la sala de subastas Christie's, en Londres, sostienen ayer 'La esclusa', de Constable, obra vendida por 28 millones de euros. / AFP

PUJA A MEDIO GAS

«Estoy contenta por el resultado de la venta, pero triste porque ya no tengo el cuadro», dijo ayer a EL MUNDO Carmen Cervera tras la subasta en Londres de 'La esclusa', que alcanzó 28 millones

El 'constable' y la baronesa salvan el tipo

DANIEL POSTICO / Londres
Especial para EL MUNDO

La esclusa, el lienzo de la discordia dentro del Museo Thyssen por la decisión de ponerlo a la venta, fue finalmente subastado ayer en Christie's por 22,4 millones de libras (precio final), 27,9 millones de euros, record mundial para el artista en subasta. Fue el momento álgido dentro de una puja histórica, la más importante de arte antiguo nunca (con una recaudación de

105,7 millones de euros. Se superaron 18 récords de artistas de los 64 lotes ofertados.

Destacaron la venta del Rembrandt *Retrato de hombre con gafa y sombrero* por 10,5 millones de euros y el *Cristo entre San Pablo y Pedro* (6,3 millones de euros), un bodegón de Zurbarán por 3,4 millones de euros, también récord del artista español en subasta. Todos los compradores pidieron mantener el anonimato. La expectación que había des-

pertado no sólo la venta del Constable sino de toda la colección fue extraordinaria. En la sala principal no cabía un alma cuando empezó la subasta. Se había instalado una pantalla en el hall del edificio, situado en la lujosa zona de St. James, en el centro de Londres. El cenit de la subasta, la obra maestra de Constable estaba prevista hacia la mitad de la puja. Uno a uno, el subastador, muy expresivo, balanceándose de un lado a otro del es-

trado, iba subastando los cuadros, con el rumor constante del público, la mayoría con un precio por encima de lo previsto y la mayoría por encima del millón. Hasta 17 lotes superaron el millón.

Cuando llegó el turno al Constable se hizo un silencio tenso. El precio de salida fueron 17 millones de libras y el martillo cerró la puja en los 20 minutos tras una disputa de dos minutos entre dos contendientes. Después de 20 años, desde

que el barón Thyssen lo adquirió en el año 90 por la mitad de lo que pagaron ayer, regresa al Reino Unido.

Se trata de un cuadro muy especial. John Constable (1776-1837) lo pintó en 1824. Es el quinto de una colección de seis paisajes que pintó entre 1819 y 1825 junto al molino de Flatford, en el lugar donde creció, y que presentó en la Royal Academy of Arts de Londres.

Sigue en página 38

EM2 / CULTURA

PUJA A MEDIO GAS

● La subasta de ayer confirma la pujanza de los paisajes emergentes

● La baronesa optó por vender 'La esclusa' para obtener liquidez

Viene de página 37

Ese mismo año, 1824, envió otro cuadro de la serie, *La carretera de heno al Salón de París*, el salón de pintura más importante de la época, donde se hacían los grandes encargos, y fue reconocido con una medalla de oro del rey Carlos X.

«Este tipo de paisajes tuvo mucho impacto en Francia y se convirtió en referencia para los pintores paisajistas de la escuela de Barbizon», explica a EL MUNDO Juan Várez, presidente de Christie's en España, y que ayer asistió a la velada. Gracias a aquella exhibición

ENEMIGAS ÍNTIMAS

De blanco, Carmen Thyssen. De gris, Francesca de Halsburg. Rivales en los intereses del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. La viuda y la hija del buen Thyssen. Y en medio, *La esclusa*, de Constable. El cuadro de la colección de la baronesa, subastado ayer en Londres, que ha abierto más la grieta de su enemistad. / 171

Constable adquirió un enorme prestigio internacional.

La esclusa, un óleo de 142,2 por 120,7 cm, el único en vertical de la serie, representa la esclusa del molino de Flatford en el río Stour, en el condado Suffolk, un lugar que el artista conocía muy bien, puesto que el molino pertenecía a su padre. La región de Suffolk fue una de sus favoritas y fue el fondo y la

protagonista de muchas de sus pinturas. «El creció allí, es un cuadro casi biográfico, sin continuáramos por el río (que aparece en el cuadro) llegaríamos a su casa, la climatología está muy bien representada, las nubes han pasado, la tormenta empieza a aclararse, contiene una gran poesía, podría haber pintado aquel cuadro con los ojos cerrados», describe explica Juan Várez, presidente de Christie's en España. Pero Constable tenía la costumbre de pintar al aire libre.

Constable presentó el cuadro en la Royal Academy ese mismo año consiguiendo un enorme impacto, llamando la atención de James Morrison, el más importante comerciante de arte del siglo XIX, que lo compró por 15 guineas. Lo compró directamente a Constable. El cuadro no volvió a ser vendido hasta

1990, cuando el barón Thyssen lo adquirió por 10,8 millones en una subasta de Sotheby's en Londres.

La esclusa era también el único de los seis cuadros de la serie del molino de Flatford que permanecía en una colección privada. Los otros están repartidos entre el Museo Británico y la Galería Nacional, en Londres, y la Galería Frick y Huntington, en Estados Unidos.

La esclusa era uno de los cuadros más singulares de la colección Thyssen, que la baronesa Tita Cercera decidió poner a la venta por «alta de liquidez». La decisión de vender el lienzo provocó fuertes discrepancias entre los miembros del patronato del Museo Thyssen, entre los favorables a la venta y la oposición, encabezada por Francesca de Halsburgo, una de las hijas del barón, que mantiene una agria

disputa con Tita desde hace años. Francesca, además, tiene un asiento permanente en el patronato de la institución madrileña. La disputa terminó anteayer con la dimisión de Sir Norman Rosenthal, patrono del Museo y ex director de exposiciones de la prestigiosa Royal Academy de Londres. Rosenthal había sido nombrado por Francesca en el año 2002.

«Representa una vergüenza moral para todos aquellos implicados [en la venta de esta pintura], especialmente para Tita», dijo el prestigioso conservador en la carta de renuncia remitida al Museo Thyssen-Bornemisza. Aunque tal vez sorprendió su dimisión, desde el mes de abril, cuando la baronesa anunció que vendería el cuadro, tanto Rosenthal como Francesca habían mostrado públicamente su

decepción por aquella decisión unilateral. La baronesa alegó que la venta no rompía la armonía de la colección y explicó que la había ofrecido al Ministerio de Cultura con unas buenas condiciones de compra pero que el Gobierno había desestimado la compra por falta de presupuesto.

La histórica subasta de ayer confirmó la nueva tendencia en el mercado. Los compradores de ayer procedían de países emergentes como México, Brasil, India, China o Rusia. «Se trata de la colección más importante y más especial de arte antiguo que se ha hecho en décadas. Yo, en los 21 años que llevo en este sector, no recuerdo una venta así. Cada vez es más complicado conseguir juntar obras de este nivel», concluyó Juan Várez, presidente de Christie's en España.



Un maestro de luz

KOSME DE BARAÑANO

La imagen de John Constable, la visión de la esclusa, del molino de Flatford en el río Stour, en el sudeste de Inglaterra, posesión familiar, es una excelente composición del pintor inglés realizada en 1824. Este paisaje de Suffolk fue protagonista de muchas de sus pinturas presentadas —como ésta— entre 1812 y 1825, en la Royal Academy de Londres, que se distinguen por sus grandes dimensiones (142 x 120 centímetros). Son obras conseguidas con una lenta y cuidadosa elaboración de matices y tonos.

Constable se adelantó al impresionismo en la técnica y filosofía de pintar al aire libre. Esto lo comenzó Constable en 1810, aunque aquí en la naturaleza libre y no en la academia lo que hacía era tomar notas y apuntes para sus cuadros. Perseguida una determinación científica a la hora de controlar en sus bocetos las condiciones atmosféricas. Con-

table poseía el libro *Researches About Atmospheric Phenomena* de Thomas Forster, hoy lleno de notas manuscritas. En la parte de atrás de estos apuntes anotaba sus impresiones, pues para él el cielo fue la clave maestra de toda pintura, la medida de la escala y el órgano del sentimiento a expresar.

Para preparar este cuadro Constable, que vivía en Hampstead, hoy integrado en Londres, se trasladó en la primavera de 1823 a su casa familiar en Dedham, en el valle del río. Constable realizó tres cambios sobre el primer boceto original: como añadir el grupo de árboles ficticios a la derecha, como representar la esclusa en el estado ruinoso con que la había conocido en su niñez, y añadir la figura del barquero.

Pero en este cuadro sobre los gestos humanos (del barquero o del hombre abriendo la esclusa, más o menos ruinoso, aunque

estaba reparada cuando la pintó) predomina un cierto sentido heroico del paisaje: el árbol en su contraste con las nubes blancas y el azul del cielo, y sobre todo los tonos de la tierra y de la humedad en el primer término del lienzo. Aquí es donde se ve el cuidado milimétrico en la deposición de la pintura, del simple calibre en controlar el pigmento propio de Constable. Esto es, de su forma de dar color, de trasladar el sentido de la composición pictórica no ya a temas históricos o religiosos sino a la simple naturaleza que nos rodea cada día: de convertir al paisaje en un género propio de la Pintura con mayúscula. Ese es el gran legado de Constable y éste cuadro es uno de los grandes ejemplos de su visión poética y de su consideración del arte de la pintura.

Elegido miembro de la Royal Academy en 1829 empezó cuatro años después a impartir clases sobre la historia del paisaje que revelarían un profundo conocimiento de la obra de sus predecesores. Eligió paisajes con nubes inestables pues para él: «La forma de un objeto es indiferente; la luz, la

sombra y la sensación de perspectiva siempre lo harán hermosos».

Constable ha enseñado a los artistas de su tiempo (y a los espectadores de todas las épocas) a interesarse por los cambios atmosféricos y las distintas tonalidades de la luz natural. Su obra diseña la semilla visual para los pintores de la Escuela de Barbizon y para eso que llamamos impresionismo.

Este paisaje de *La esclusa* representa el período culminante de este género en el Reino Unido. Su venta supone un espaldarazo importante para el mercado de arte internacional, que congregará a grandes coleccionistas en esta primera cita de verano del mercado del arte.

Poco se puede decir del resultado, pues el mercado del arte funciona más allá de la crisis, y desde mi punto de vista, sobre los prolegómenos no hay nada que comentar de la dimisión de Norman Rosenthal (cada uno es libre de su acto) o de la propia Carmen Carverra, baronesa Thyssen, libre de hacer con su colección lo que crea oportuno en cada momento.

Al principio de su carrera pintó retratos y algunos cuadros religiosos. Pero a partir de 1820 se dedicó casi exclusivamente a los paisajes. El tema de sus cuadros eran sus paisajes más familiares: Suffolk, Essex y Brighton.

La visión de la naturaleza de su niñez había quedado grabada en su memoria con una luz tan brillante y con una definición tan nítida que se constituyó en su principal fuente de inspiración artística a lo largo de toda su vida. Sus paisajes son paisajes vividos, y por tanto no podemos decir que sean neutros: es lo que le distingue de la pintura realista. Constable no busca el realismo exacto en la representación de las cosas, sino la capacidad que tienen las cosas para evocar ideas o emociones. Por ello se le consideró como el gran renovador inglés de la pintura de paisaje.

Como comenta Kenneth Clark en su libro “La rebelión Romántica”,⁵⁷ “La naturaleza, considerada una diosa a principios del siglo XVIII, tuvo como la mayoría de las divinidades, dos aspectos contrapuestos: uno feroz, vengativo y destructor, y otro tranquilo, reconfortante y creador (...). En pintura, Géricault y, en gran parte, Turner representan la naturaleza destructora; mientras que la naturaleza reconfortante y saludable está representada por Constable”.

A partir de 1825, se produce un punto de inflexión en su obra, y paulatinamente se va viendo en ella un naturalismo más sombrío y melancólico, de añoranza, donde los paisajes se cargan de más sentimiento. El naturalismo de sus primeros años da paso a un expresionismo y subjetividad mayores. Esto se verá aún más acusado tras la muerte de su mujer, María, en 1828.

Su preocupación por el paisaje y, sobre todo, por los efectos ambientales de la luz sobre la naturaleza le llevaron a consumir paisajes que presentan nubes inestables, en los que el aspecto cambia de un momento a otro, como en los cielos de Vermeer y Ruysdael.

⁵⁷Kenneth Clark, “La rebelión romántica”. Alianza Editorial, 1990, p.263.

Constable afirmó: “La forma de un objeto es indiferente; la luz, la sombra y la perspectiva siempre lo harán hermoso”. Es famoso y sabido su dicho de que:

*I never saw an ugly thing in my life.*⁵⁸

Su técnica resulta renovadora: pequeñas manchas y trazos superpuestos, “que Cézanne llamaría la *petite sensation devant la nature*, en una explosión de motas de pintura, (...).



⁵⁸“Nunca he visto una cosa fea en mi vida”. Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*. “Composed chiefly of his letters” London 1845.

Mayne, Jonathan, ed., *Memoirs of the Life of John Constable*. London: Phaidon, 1995.

2.4.5. Dahl

J. C. Dahl (1788-1857 Bergen, Noruega) es considerado como el pintor de paisajes realistas-románticos de Noruega y Alemania, que partió de una visión realista de su tierra natal que enriqueció cuando estuvo en Italia, y se nutrió de la pintura de maestros como Claudio de Lorena. A su vez fue amigo de Friedrich, quien también le influiría en el tratamiento del paisaje desde un punto de vista cada vez más romántico. Aunque siguió siendo realista, su empleo de la luz y el color se tornaron más libres, creando verdaderas atmósferas que reflejaban la naturaleza en su aspecto más grandioso. En su pintura encontramos la luz nocturna reflejada por la luna, con un carácter romántico en su “Vista de Dresde a la luz de la luna llena” o “Nubes en luna llena”.

*The special thing I have succeeded in doing in this piece is the faint light cast by the moon over all the scenery, a peace that is spread all over the area, which makes it solemn and beautiful. The light in the clouds, the moon, the reflections in the water, in short a certain dimness that predominates it, if I dare say it which must both be and not be, and shows that it is night.*⁵⁹

Se trasladó a Dresden al finalizar sus estudios en Copenhagen, donde comenzó su carrera artística como profesor en la Academia de Bellas Artes en 1824.

⁵⁹“Lo especial que he logrado haciendo esta pieza es la débil luz que proyecta la luna sobre todo el paisaje, una paz que se extiende por toda la zona, lo que hace que sea solemne y hermoso. La luz en las nubes, la luna, los reflejos en el agua, en fin una cierta penumbra que predomina, si me atrevo a decirlo que debe tanto ser y no ser, y muestra que es de noche”.

Colnagui, *Out into Nature*. Katrin Bellinguer at Colnagui. *The Daw of plein-Air Painting in Germany 1820-1850*. London 2003. Johan Christian Dahl - *Frauenkirche, Dresden, by Moonlight*, p. 20.

“Se convirtió en un amigo para toda la vida de Caspar David Friedrich, con quien compartió una casa en Elbstrasse 33. En Copenhague, Dahl recibió formación de Carl August Lorentzen, quien le aconsejó estudiar los paisajes de los maestros holandeses del siglo XVII, así como la naturaleza misma.⁶⁰

Cuando Dahl llegó a Dresden en 1819, estuvo fuertemente influenciado por el espiritualismo romántico de Friedrich, pero solo durante un breve período. Su viaje a Italia en el verano de 1820 marcó un punto de inflexión. Allí fue convencido por las ideas de Valenciennes y comenzó a producir bocetos al óleo sobre papel como un diario de sus impresiones de los paisajes italianos. En sus obras italianas Dahl representa la naturaleza con una mirada fresca y vívida. A su regreso a Dresde un año más tarde, continuó trabajando a plein air, y así lo hizo durante el resto de su vida. El pequeño boceto al óleo, *Frauenkirche, Dresden, a la luz de la luna* en 1840, que envió como una tarjeta de Navidad a su amigo Frau von der Decken, es un buen ejemplo de su período de Dresde.⁶¹

⁶⁰Colnagui, *Out into Nature*. Katrin Bellinguer at Colnagui. *The Dawn of plein-Air Painting in Germany 1820-1850*. London 2003, p. 11.

⁶¹M.L. Bang et al (ed.), *J.C. Dahl/Italien*, exhibition catalogue, Thorvaldsens Museum, Copenhague, 1987.



Johan Christian Dahl, "Erupción del Vesubio", 1826.

Podemos hablar de un nuevo enfoque realista de la naturaleza, que influyó notablemente en los artistas alemanes de Dresde. El mismo Caspar David Friedrich quedó fascinado con los bocetos al óleo hechos al aire libre de su compañero Dahl, y que también realizó, hacia 1820- 1824, en la época que vivió con él.

A este respecto es importante señalar que algunos de los bocetos que realizó Friedrich acabarían siendo grandes obras, como por ejemplo el que realizó hacia 1824, una pequeña vista naturalista de la "Gran Reserva cerca de Dresde", *The OstraGehege near Dresden*, donde se aprecia una pincelada fluída, y que más tarde, en 1832 se convirtió en una famosa obra maestra de pintura de paisaje.

"En este cuadro Friedrich transformó su estudio anterior en un símbolo romántico de la fugacidad de la vida humana. No es un boceto plein-air en el verdadero sentido, pero está próximo al espíritu de las directrices de Dahl a plein-air."

Dahl supo desarrollar su propio punto de vista, como también hizo John Constable. Alejado de la influencia que había estado proporcionando la escuela de los artistas holandeses del siglo XVII, Dahl logró ser independiente, únicamente estudió en la Academia de Copenhague, y eso sí, maduró sus ideas a partir de su viaje a Italia.

“Encontró el dominio y la maestría en los bocetos que realizó al aire libre, y eso le convirtió en el máximo exponente de la pintura a *plein-air*. Una técnica que enseñó a sus alumnos en Dresde, Su ejecución es altamente espontánea e improvisada. Cargada con el sentido de inmediatez, presenta las vistas “con las condiciones reales de la luz”, uno de los principios de la pintura a *plein-air*”.⁶²

Como hemos dicho anteriormente Dahl ejerció una influencia decisiva sobre la pintura alemana Romántica, y aunque la pintura de paisaje alemana no avanzó demasiado por entonces Dahl contribuyó a mejorarla y sirvió de ejemplo con sus bocetos a *plein-air*, siendo una de las figuras más destacadas en la pintura de paisaje de Noruega en la primera mitad del siglo XIX.

⁶²Colnagui, *Out into Nature*. Katrin Bellinguer at Colnagui. *The Daw of plein-Air Painting in Germany 1820-1850*. London 2003. Johan Christian Dahl - *Frauenkirche, Dresden, by Moonlight* Pág. 20. M. L. Bang, *Johan Christian Dahl, Life and works*, Oslo, 1987, vol. II, p. 282, no. 928, vol. III

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Caspar David Friedrich, *The Ostra-Gehege near Dresden*, 1832.

Miguel
Hernández

2.4.6. Carus

Carl Gustav Carus (1789-1869) estuvo ligado a Friedrich y Dahl en cuanto a ser considerados los máximos exponentes de la pintura de paisaje romántico en Alemania y Noruega. Asimismo contribuyeron a que el arte del paisaje adquiriera una mayor relevancia en todo el norte de Europa.

Carus estuvo influenciado por Dahl en cuanto a los tratamientos más realistas de sus obras así como la elección de temas cotidianos. Sin embargo en 1831 publicó sus “Nueve cartas sobre la pintura de paisaje”, que redactó entre 1815 y 1824, bajo la influencia del concepto artístico de Friedrich. En ellas demuestra el concepto del *Erdlebenbild*, con el cual afirma que el pintor, como el naturalista, no debe concebir la naturaleza como una entidad inmutable, sino como un gran organismo vivo. De este modo la aportación de Carus se alza en la contemplación de la naturaleza y de aquello que le rodea, encontrando el significado de la luz a través de una búsqueda mística que trasciende el simple goce que proporcionan los sentidos estéticos.

En el período en que Dahl influenció en la pintura de paisaje en Dresden, Carl Gustav Carus publicó en la revista *Kunstblatt* el número ocho de sus nueve Cartas sobre la pintura de paisaje escrita dos años antes. En ésta carta Carus postulaba un nuevo objetivo para la pintura de paisaje: la representación de los particulares estados de ánimo de la naturaleza.

Carus además de pintor fue psicólogo, naturalista y micólogo. Fue uno de los miembros más destacados de la *Naturphilosophie*⁶³ “Filosofía naturall”, declarándose un gran admirador de Lorenz Oken.⁶⁴

⁶³Schmitt, Stéphane (2004). *Histoire d'une question anatomique: la répétition des parties*, Paris: Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle:37

La *Naturphilosophie* o *Filosofía natural* fue una corriente de la tradición filosófica del idealismo alemán en el siglo XIX que defendió frente a la física clásica una concepción orgánica de la ciencia, en la que el sujeto juega un papel esencial, desde donde el mundo es concebido como una proyección del observador.

“La correspondencia entre el micro y el macrocosmos condujo a considerar la naturaleza como un "organismo global". La teoría vertebral del cráneo de Lorenz Oken, y la teoría de la metamorfosis de las plantas de Goethe estuvieron profundamente impregnadas de las ideas de la *Naturphilosophie*”.⁶⁵

No obstante, expresó sus convicciones en un estilo mucho más contenido que el de este último, lo que le valió una reputación internacional mucho más amplia.

Carl Gustav Carus fue amigo de Johann Wolfgang von Goethe, ambos compartieron las ideas de la *Naturphilosophie*.

Carus fue un hombre de múltiples facetas, como médico, científico y abogado de la teoría defendía que la salud del cuerpo y de la mente dependen del equilibrio de principios antagonistas. Esta situación le proporcionó una percepción distinta hacia la pintura y el paisaje a como el resto de artistas lo habían estado haciendo. Cada pintor tiene su particularidad, pero desempeñar un papel tan importante para la ciencia como Carus, que le sirve para analizar a la naturaleza para después pintarla es fascinante.

El movimiento de la *Naturphilosophie* fue bastante criticado, puesto que atentaba contra la ciencia y la medicina tradicionales. Pero en realidad no porque tuviera unas ideas contrarias a ellas, sino que el punto de vista de los filósofos de la Nat

⁶⁴Lorenz Oken (1779-1851) fue uno de los miembros más brillantes de la *Naturphilosophie* o “Historia natural”. Fuente: Wikipedia/*Naturphilosophie*.

⁶⁵ Scmitt, Stéphane (2004). *Histoire d'une question anatomique: la répétition des parties*, Paris: Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle.

uraleza ampliaba, en mucho, grandes horizontes para la comprensión y el descubrimiento de nuevas hipótesis sobre el microcosmos y macrocosmos, aplicado a la medicina y a la naturaleza.

Es por esto que hemos querido hacer referencia a este estudio, para poder comprender mejor y más de cerca el pensamiento y teoría estética de Carus.

Los campos de la pintura y de la ciencia que aparentemente distan infinitamente, en Carus adquirieron otra dimensión, compenetrándose profundamente; además la corriente romántica intensifica esta visión y nos deja advertir en sus obras un halo de conocimiento hacia lo natural y lo misterioso. Los principios románticos de Friedrich se adivinan en Carus, cuya naturaleza resulta ser más quieta y apaciguada. La idea de lo sublime está maravillosamente representada, y también la llama ardiente de lo romántico.

Carus tomó lecciones de dibujo con Julius Diez y posteriormente estudió dibujo académico bajo la tutela de Julius Schnorr von Carolsfeld. A partir de 1814 hasta 1817 comienza a pintar al óleo, y trabajó junto a Caspar David Friedrich.

En 1811 terminó la carrera como doctor en medicina y doctor en filosofía. En 1814 fue designado profesor de obstetricia y director de la clínica de maternidad en la institución de enseñanza para la medicina y la cirugía en Dresde; en este sentido hay que señalar su reconocimiento científico, ya que originó el concepto del arquetipo vertebrado, una idea seminal en el desarrollo de la teoría de la evolución de Darwin. Y en 1836, fue elegido como miembro extranjero de la Academia Real de Ciencias sueca.

Entre las muchas facetas de Carus destacaron sus importantes escritos sobre teoría del arte, y el hecho de que Carl Jung⁶⁶ lo acreditara para indicar “el inconsciente” como la base esencial de la psique.

⁶⁶Jung, C.G. and Wolfgang Pauli, *The Interpretation of Nature and Psyche*, New York: Pantheon Books, 1955.

Jung, C.G. (1959-1969). *Los Arquetipos y el Colectivo Inconsciente, Obras completas*, Volumen 9.

En el capítulo **5.1. Carl Gustav Carus**, (p. 391), seguimos hablando y explicando de una manera más amplia los conceptos de Carus, así como la exposición *Natur und Idee* que la doctorando pudo visitar en la Alte Nationalgalerie de Berlín, que estuvo vigente desde el 9 de octubre de 2009 hasta el 10 de enero de 2011, además de todo el entorno científico del pintor y de sus contemporáneos y amigos científicos, investigadores y pintores como Friedrich, Goethe, y Herder, etc.



Carl Gustav Carus, "Vista sobre Dresden desde la terraza de Brühl" , 1830-1831.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Carl Gustav Carus, *Eichen am meer* "Robles a orillas del mar", 1834-35.

2.4.7. Gainsborough

Otra de las figuras que hemos querido destacar en este capítulo es la de **Thomas Gainsborough**, predecesor de John Constable, que se ganó la vida pintando retratos, aunque su gusto y pasión por el paisaje le convirtieron en un pintor de paisajes.

La historiadora de arte británica Mary Woodall (1901-1988), ha publicado diversos libros y estudios sobre Gainsborough. Mary Woodall se graduó en la *Slade School of Art*, donde estudió con Henry Tonks. Continuó sus estudios en la *Courtauld Institute of Art* y se doctoró en 1939 con su tesis *Gainsborough's Landscape Drawings*, "Los Dibujos de Paisaje de Gainsborough".

Lo cierto es que Gainsborough realizó muchos dibujos de paisaje, representaciones pastorales a lápiz o tiza, carboncillo y hasta bocetos al óleo. En los últimos años sus trabajos idealizados de sujetos pastorales, como *Girl Gathering Faggots (Daughter of the Abdy family)* "Muchacha campesina recogiendo leña" (La hija de la familia Abdy) de 1782, que se encuentra en la *Art Gallery* de la ciudad de Manchester.

El interés de Gainsborough no estuvo enfocado en la realización de paisajes de una manera intelectual, tampoco pretendió mejorar la pintura de paisaje, ni siquiera hablar sobre la misma, pero lo cierto es que pasó casi toda su vida pintando paisajes.⁶⁷

Gainsborough reflejó la moda de su época con elegancia, pero a la vez con una percepción sencilla y transparente, sus últimos trabajos tanto de retratos como de paisajes ya con el componente de la fantasía fueron admirados por Reynolds

⁶⁷Howard Anderson & John S. Shea. *Studies in Criticism & Aesthetics 1660-1800- Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, University of Minnesota 1967. Chapter *Gainsborough's "Prospect, Animated Prospect"* p. 358.

(1723-1792), pintor de la Corte, con quien había rivalizado siempre Gainsborough. Estos últimos trabajos son muestras de una visión de la naturaleza captada con profunda sensibilidad, y a la vez son un reflejo de la moda de la sociedad del momento, con el componente de lo pintoresco.

En realidad Gainsborough retrató más que a la sociedad, la tendencia social y moral vigente en siglo XVIII, a través de los rostros, los ropajes y el paisaje, esto es lo que convierte al pintor en manifestación pura de una estética que de alguna manera codifica la naturaleza.⁶⁸

Sus contemporáneos, sin embargo, no supieron ver el talento natural del pintor, y alimentaron una falsa expectación acerca de la pintura de Gainsborough calificándola a modo de obra “registradora”, además de acrecentar el hecho de que el pintor no tuvo una especial inclinación hacia la lectura, ni para intercambiar una comunicación con los letrados, es decir, se decía que al fin y al cabo tenía “poca cultura”, lo que le valió una cierta fama de pintor de éxito a pesar de no tener una “formación apropiada”.

Sir Joshua Reynolds fue el único que a pesar de haber tenido fuertes rivalidades en el pasado con Gainsborough, reconoció de un modo generoso el “poder” que desprendían sus obras sin una explicación que lo justificara. Del mismo modo en que Alex Katz se preguntaba porqué los paisajes de Ruysdael tiene tanto poder. Reynolds pensaba: “No puedo entender cómo él produce sus efectos”⁶⁹ una vez que estuvo frente a una obra de Gainsborough. Además Reynolds demostró su

⁶⁸Howard Anderson & John S. Shea. *Studies in Criticism & Aesthetics 1660-1800- Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, University of Minnesota 1967. Chapter *Gainsborough's "Prospect, Animated Prospect"* p. 359. Mary Woodall, *Thomas Gainsborough*, New York 1949, p. 21.

⁶⁸George Fulcher, *The Life of Thomas Gainsborough*, London, 1856, p. 155.

interés por la pintura de Gainsborough por encima de la de los pintores italianos emergentes, una opinión contraria a la que mantenían los compañeros de la *Royal Academy*.

En un discurso que pronunció Reynolds dos años después de la muerte de Gainsborough dedicó estas palabras al pintor:

*I take more interest in, and am more captivated with, the powerful impression of nature, which Gainsborough exhibited in his portraits and in his landscapes, and the interesting simplicity and elegance of his Little ordinary beggar-children than with any of the Works of that [Italian] School.*⁷⁰

Sin embargo en el libro de los “Dibujos de Paisaje de Gainsborough” Mary Woodall aclara y pone fin a la conjetura de que Gainsborough desconociera las técnicas del paisaje de los maestros del siglo XVII, así como su actitud indiferente hacia ello que sus contemporáneos se habían empeñado en acuñarle.

En efecto hay una clara influencia de los pintores Claudio de Lorena, Gaspar Poussin y Salvator Rosa en los dibujos de paisaje de Gainsborough, por eso Mary Woodall dijo que habría sido extraño que no hubiera conocido a estos pintores en una época en que sus obras estaban al alcance y a la vista de cualquier casa noble que uno pudiera visitar.

Acaba diciendo que uno de los cuadernos de Gainsborough contienen cincuenta y ocho escenas de paisaje y arquitectura italianas, que probablemente haya copiado

⁷⁰“Me tomo más interés y estoy más cautivado con la potente impresión de la naturaleza con la que Gainsborough exhibió sus retratos y sus paisajes, y la interesante simplicidad y elegancia de sus habituales pequeños niños-mendigos que con cualquiera de las obras de la Escuela (Italiana).” Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, with an introduction by Robert Lavine, New York, 1961, p. 218.

de una serie de grabados de pinturas italianas realizadas en Inglaterra entre 1732 y 1736.⁷¹

Si existe un poder que rezuma de las obras de Thomas Gainsborough es el de la sorpresa y la emoción, venidos de un deseo impaciente de expresar sus aspiraciones, esto mismo es lo que configuró la belleza de sus trabajos y el considerar poder verlos tanto de cerca como de lejos, como él mismo expresó.⁷²

Su influencia en John Constable se puede percibir en la acuarela *Cattle near the edge of a wood c. 1805*.

*This watercolour has always been closely connected with Gainsborough, and its broad treatment and tonal range, and the similar interest in light and shade in drawings (...), show the strength of his influence.*⁷³

El estilo de Gainsborough se nutrió de diversas fuentes. Sus primeras obras muestran la influencia del grabado francés, dado que estudió con el grabador francés Hubert Gravelot, que fue discípulo de Antoine Watteau (1684-1721), con lo cual Gainsborough recibiría también su influencia. También se formó con el pintor Francis Hayman, que fue un pintor de temas históricos. Por otro lado se verá influenciado por la pintura de paisaje holandesa como la de Jacob van Ruysdael, esto influirá en sus primeros paisajes que realiza claramente a la manera de la

⁷¹Mary Woodall, *Gainsborough's Landscape Drawings*, p. 10

⁷²Howard Anderson & John S. Shea. *Studies in Criticism & Aesthetics 1660-1800- Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, University of Minnesota 1967. Chapter *Gainsborough's "Prospect, Animated Prospect"* p. 360.

Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, with an introduction by Robert Lavine, New York, 1961, p. 222.

⁷³"Esta acuarela siempre ha estado estrechamente conectada con Gainsborough, y su amplio tratamiento y rango tonal, así como el interés similar en la luz y sombra en dibujos (...), muestran la fuerza de su influencia."Hugh Belsey, *From Gainsborough to Constable: The Emergence of Naturalism in British Landscape Painting 1750-1810*. 1991, Catalogue John Constable, p. 84.

pintura del siglo XVII; pero a la hora de comenzar con el retrato su admiración, estudio y comprensión por van Dyck se reflejan en *Blue Boy*, “Muchacho de azul” de 1770, en la *Huntingdon Art Gallery* de San Marino; y en sus últimos paisajes como *The Wattering Place* “El abrevadero”, de 1777, en la *National Gallery*, Londres, se advierte una influencia tomada de Rubens .

La pintura de Gainsborough está constituida por toques elegantes y sueltos que van adquiriendo maestría y madurez con los años. Nadie mejor que él en la Inglaterra de principios y mediados del siglo XVII supo conjugar los dos géneros en una unidad perfecta. Figura y paisaje se fusionan para crear una imagen poética que en Gainsborough adquieren una elegancia melancólica, en una revisión de la luz que resulta mucho más tenue.

Al igual que Constable, Gainsborough supo encontrar su propia expresión, y constituir su camino entre el género del retrato que es el que le dio la popularidad y el de paisaje, con el que verdaderamente disfrutaba, logrando un ensamblaje perfecto entre los dos géneros. Fue un pintor independiente, aunque se haya valido de las referencias a los maestros en la primera época, supo valerse de sus propios recursos. No tuvo ayudantes, salvo la colaboración de su sobrino Gainsborough Dupont.

Constable dijo acerca de su sensibilidad poética en sus pinturas: "Mirándolas, encontramos lágrimas en nuestros ojos y no sabemos qué las provoca."⁷⁴

En una carta de 1769 a su amigo William Jackson, el compositor y organista de la catedral de Exeter, Gainsborough manifiesta su amor por la música y el paisaje: "Estoy harto de retratos y deseo mucho tomar mi *Viol da Gamba* y caminar a algún dulce pueblo donde pueda pintar paisajes y disfrutar del último tramo de la vida con tranquilidad y en paz".

Pero tuvo que continuar pintando retratos, y después de trasladarse a Londres en 1774, Gainsborough obtuvo numerosos encargos de la Familia Real, que Reynolds como pintor de la Corte no llegó a conseguir.

Aún así no dejó de pintar paisajes, si acaso muchos de estos no fueron representados a partir de la fiel realidad, sino a partir de las ideas que el artista tenía en la mente, es decir, paisajes inventados.

Gainsborough ha sido considerado como un "dibujante compulsivo"; en el catálogo razonado de John Hayes se registran unos mil dibujos que Gainsborough realizó en 1778, de los cuáles setecientos fueron paisajes. Los pequeños bocetos al óleo del *Stour Valley* "El valle de Stour" han sido reconocidos como la mayor contribución artística de Inglaterra.

Gainsborough nació en Sudbury, Suffolk, y desde temprana edad mostró habilidades artísticas. Entre 1745 y 1760 vivió y trabajó en Ipswich. Entre 1760 y 1774 vivió en Bath, un balneario costero de moda en ese momento, donde realizó numerosos retratos y paisajes. En 1768 fue elegido miembro de la Royal Academy of Arts y en 1774 el rey Jorge III le invitó a pintar su retrato y el de la reina consorte: Carlota Sofía. Ese mismo año fijó su residencia en Londres. Fue el pintor favorito de la aristocracia británica y logró una gran fortuna con sus retratos.

⁷⁴Fuente: Wikipedia source/Thomas Gainsborough

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Thomas Gainsborough, "Paisaje boscoso con pastores y ganado", c. 1775-80.



Thomas Gainsborough, "El Sr. Y la Sra. Andrews", 1748-49.

La obra literaria de Henry Mackenzie, que describe al "hombre de sentimientos", y la de Jean-Jacques Rousseau, que describía un amor apasionado por la naturaleza influyeron mucho en los poetas y pintores románticos, cuyas ideas fueron adoptadas y puestas en práctica.

Entre los paisajes más destacados de Gainsborough se encuentran los de naturalezas boscosas o campos abiertos y agrestes, entre los que destacan "Bosque de Cornard" (1748), "El abrevadero" (c. 1777), y "La carreta del mercado" (1786), todos ellos en la National Gallery de Londres.

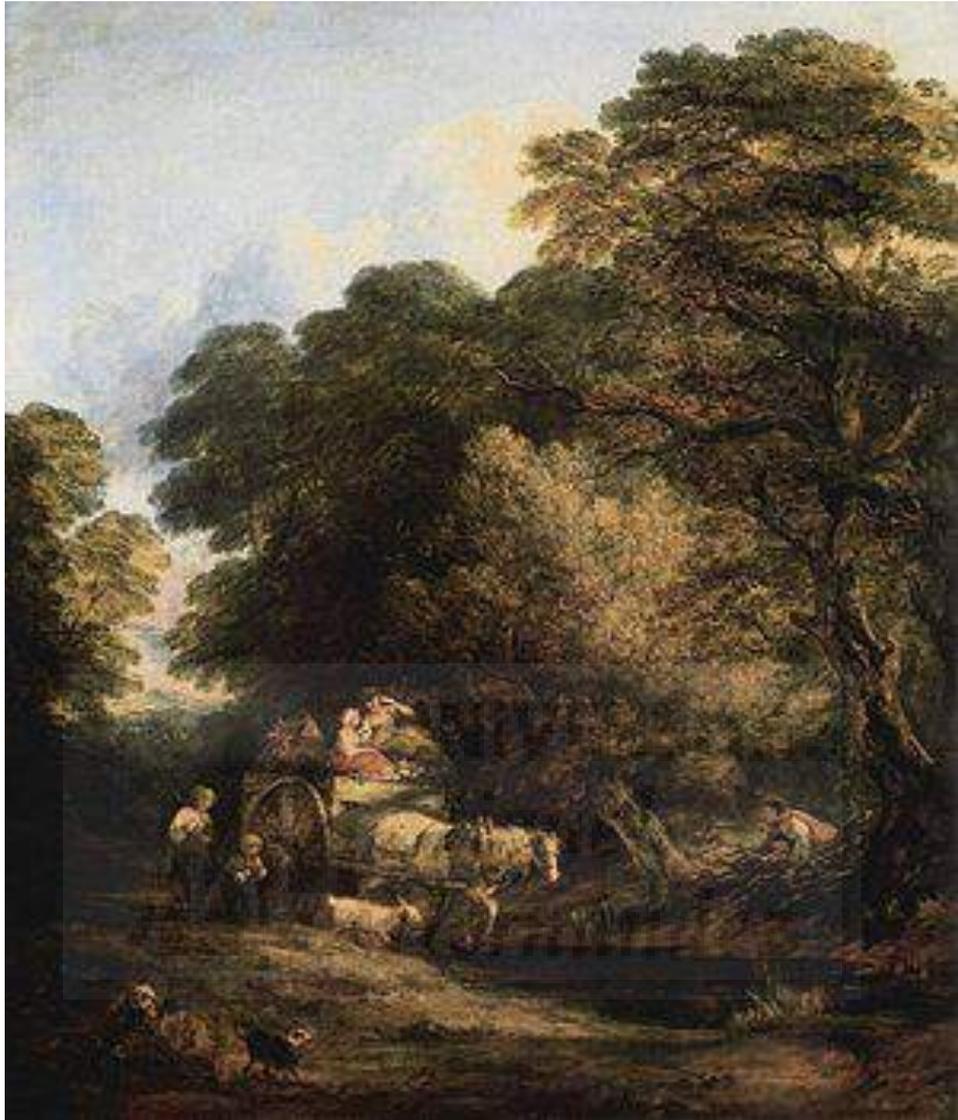
La obra de paisaje de Gainsborough alcanzó un gran valor, superando si cabe al éxito de sus retratos.

Si Poussin fue el gran influyente en la pintura de paisaje europea, sobre todo en la italiana y francesa, en Inglaterra en el período de Gainsborough no alcanzó demasiado éxito. Lo que Poussin había logrado, el equilibrio entre la observación de la naturaleza en cuanto a un orden ideal y unas ideas intelectuales, es decir una armonía y equilibrio entre lo real y lo ideal no se pudo concebir en Inglaterra. Mientras Gainsborough consta como el verdadero creador del paisaje inglés Constable llevó la importancia del paisaje a trascender las fronteras inglesas por toda Europa.

"Gainsborough, en cambio, tuvo del paisaje una versión personal, amplia, compleja, y profundamente "poética".⁷⁵

⁷⁵ *Historia del Arte*, Tomo 8. Editores Salvat. 1981, p. 58.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Thomas Gainsborough, "La carreta del mercado", 1786

2.4.8. Turner

Si Gainsborough y Constable contemplaron e hicieron resurgir el paisaje hasta elevarlo a la categoría que le correspondía en Inglaterra y en Europa **Joseph Mallord William Turner** explotó su sentido, siendo el máximo exponente de lo pintoresco y lo sublime, es decir, lo que dio paso al romanticismo inglés.

En Turner la luz y la naturaleza recobran una magnitud superior, y su desarrollo evolutivo se ve más que logrado, en cuanto a que sus últimas obras rozan lo abstracto. La representación de la luz del sol de una mañana, o de una puesta, y la luz de la llama, encuentran su razón de ser en la explosión del color, al igual que las tormentas o las brumas de sus obras reflejan el conocimiento de la luz por parte del pintor, como nunca antes se había concebido.

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) fue considerado como una figura controvertida en su tiempo, pero hoy en día es visto como el artista que elevó el arte de paisaje a la altura de la pintura de historia. Aunque es renombrado por sus pinturas al óleo, también fue un gran maestro de la pintura de paisaje por sus acuarelas.

Turner supo reflejar la “luz” en su máxima expresión, además, todo su trabajo funcionó a la manera de prefacio romántico del movimiento impresionista.

William Turner recibió la influencia de los maestros italianos y franceses, como Claudio de Lorena, que le causó una gran impresión, pero en la personalidad de Turner convivieron dos actitudes: por un lado la de la conmoción por apreciar y contemplar un cuadro de *Claude*, y por otro el afán de superar al maestro en un ejercicio de ambición y confrontación con su “rival admirado”, tal como hace Markus Lüpertz con toda su obra.

En el año 2012 tuvo lugar la exposición *Turner Inspired: In the Light of Claude*, “Turner inspirado: en la luz de Claude” en la National Gallery de Londres.

Fue una muestra en la que se exhibieron los trabajos de Turner en relación a la influencia recibida de Claudio de Lorena, reflejando dos ideas contrapuestas con respecto al paisaje: en *Claude* la pintura evoca la belleza clásica de un paisaje tranquilo y sosegado, mientras que en los trabajos de Turner el paisaje se vuelve perturbador, lleno de una emoción alterada.

En *Claude* aparte del tratamiento de la luz sobresale por su composición, el manejo de las vistas y la distancia, que además crean la perspectiva, eso hace que el espacio pintado contemplado nos sumerja en una halo de emotividad vinculada con la exaltación de la “grandeza del mundo”⁷⁶, como si se tratara de una ensoñación que conlleva un éxtasis candoroso. Además Claudio de Lorena supo instigar un aura particular a sus representaciones, dejando al espectador una sensación de hechizo encantado al contemplar sus paisajes, inspirados por las evocaciones del pintor, de atmósferas perceptibles sólo por los sentidos internos. Esta percepción la pudo apreciar Turner, llevándola a cabo de una manera exhaustiva y renovada, acorde a su personalidad agitada para lograr el objetivo de superarse a sí mismo y superar al propio *Claude*.

Turner supo contemplar y aprender de Claudio de Lorena y de otros artistas, así como imbuirse en las experiencias de los fenómenos naturales para descubrir los secretos de la naturaleza y poder sentirlos, con el propósito de pintarlos después. Como dice Kenneth Clark en su libro *Civilisation* “La llama ardiente del egocentrismo romántico”, Clark la atribuye a los poetas ingleses Byron y Wordsworth, que por los mismos años produjeron una poesía y una literatura revolucionaria, pero de igual modo hace referencia a Turner y Constable, que ilustraron una época con sus brillantes dotes.

⁷⁶Fuente: www.theguardian.com/turner-claude-national-gallery

Podríamos decir que Turner tuvo una visión de la naturaleza más intuitiva, quizás más difícil de comprender, pero con mucho conocimiento adquirido de su observación particular, aprendiendo y reteniendo los acontecimientos ligados a la naturaleza. Desde amaneceres hasta tormentas, pasando por las brumas y los incendios fueron los registros del artista con los que ha ido perfeccionando su visión y percepción de los temas hasta lograr “un enfoque totalmente nuevo de la pintura que no ha sido apreciado debidamente hasta nuestros días.”⁷⁷

Uno de los aspectos más importantes de Turner fue que a partir de su aprendizaje y asimilación supo proyectarse más allá de su propio tiempo. Es una característica de los artistas en el momento en que alcanzan sus fórmulas y las exhiben, con éxito o sin él, pero sin dudar de la capacidad de que trascienden la pintura, las tendencias y el mismo tiempo.

Claude pintó ensoñaciones arquitectónicas, con paisajes de ruinas o de bosques, de ciudades evocando viajes a través de la contemplación, con los temas de los mitos clásicos de fondo que Turner rehace, sobre todo en sus últimos trabajos.

Turner a diferencia de Claude provoca con el elemento del color viajes vertiginosos, que nada tienen que ver con las escenas italianas colmadas de paz y serenidad.

La representación de la luz en Turner es también puro color, al igual que los temas que transformó en color, en verdad todo lo representado, y esta visión fue verdaderamente revolucionaria en el tiempo de Turner.

Turner sustituyó los cielos italianos y las campiñas romanas por escenas que registran su tiempo, como el pleno desarrollo de la Revolución Industrial, con los vapores en medio de tormentas en el mar, transformando la atmósfera ideal de

⁷⁷Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, capítulo 11. *El culto a la naturaleza*, p. 437.

Claude en la llamarada de humo, vapor y suciedad del ambiente, reflejando una preocupación por lo real que *Claude* no mostró.⁷⁸

Volviendo a los efectos del color en Turner él declaró la independencia del mismo, “añadiendo una nueva facultad a la mente humana”.

Kenneth Clark dice en “Civilización” que “El color se consideraba inmoral: quizá con razón, porque era una sensación inmediata y surte efecto independientemente de esos recuerdos ordenados que son la base de la moralidad. Sin embargo, el color de Turner no era del todo arbitrario, no era lo que se entiende por color decorativo. Siempre empezaba siendo el registro de una experiencia real”.⁷⁹

Clark nos explica que Turner al igual que Rosseau, utilizaba sus sensaciones ópticas para descubrir y expresar la verdad. En la línea de Ruskin Clark señala que observando los cuadros de Turner en la Tate Gallery de Londres cuanto menos definidos son más transmiten la veracidad y la fidelidad de la naturaleza.⁸⁰

Si Constable simpatizó y compartió las ideas respectivas de la naturaleza con Wordsworth Turner quedó encantado con Goethe, conocía su “Teoría del color”, y empatizó con la idea de considerar a la naturaleza como un organismo vivo, idea que, como hemos visto, también defendió Carus.⁸¹

Como dijo Ruskin Turner tenía un “poder inimitable” con respecto al color.

En los últimos trabajos de Turner resurgen los temas clásicos reinterpretados, con su innovación del color y de la luz, en una vista vigorosa y dramática como fruto de la interacción entre los temas y los efectos propiamente representados por el artista.

⁷⁸Fuente: www.theguardian.com/turner-claude-national-gallery.

⁷⁹Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, capítulo 11. *El culto a la naturaleza*, p. 440.

⁸⁰Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, capítulo 11. *El culto a la naturaleza*, p. 440.

⁸¹Véase capítulo **2.4.6. Carus**, p. 109.

Turner renovó la experiencia del campo o la naturaleza con el componente de la imaginación y la invención. Estos fueron los valores aprendidos en Roma y Venecia. Los temas clásicos reconstruidos por la visión de Turner, que van desde “Ulises ridiculizando a Polifemo” de 1829 hasta la serie que abarcó “El destierro de Ovidio” confirman la preferencia de Turner por la captación del paisaje para “transformar realidades prosaicas a través de la imaginación del artista.”⁸²

El crítico de arte John Ruskin (1819-1900) defendió notablemente la obra de Turner, en un momento en que los críticos de *Blackwood* y *The Times* de la época no lo hicieron, sino que más bien acometieron contra las obras del artista declarando que eran incomparables con la naturaleza.⁸³

En el prefacio del primer volumen de *Pintores Modernos* de 1844 John Ruskin dice: “Durante muchos años no hemos escuchado nada relativo a los trabajos de Turner salvo acusaciones de su falta de veracidad. Para cada observación sobre el poder, lo sublime o la belleza, sólo ha existido una respuesta: no son como la naturaleza. Por lo tanto yo doy a los críticos una cucharada de su misma medicina, y demuestro mediante la investigación exhaustiva de los hechos reales que Turner es como la naturaleza y que sus pinturas son más próximas a la naturaleza que las de cualquier hombre que haya existido jamás” (3.51-12).⁸⁴

John Ruskin, describió a Turner como el artista “que más conmovedoramente y acertadamente puede medir el temperamento de la naturaleza”.

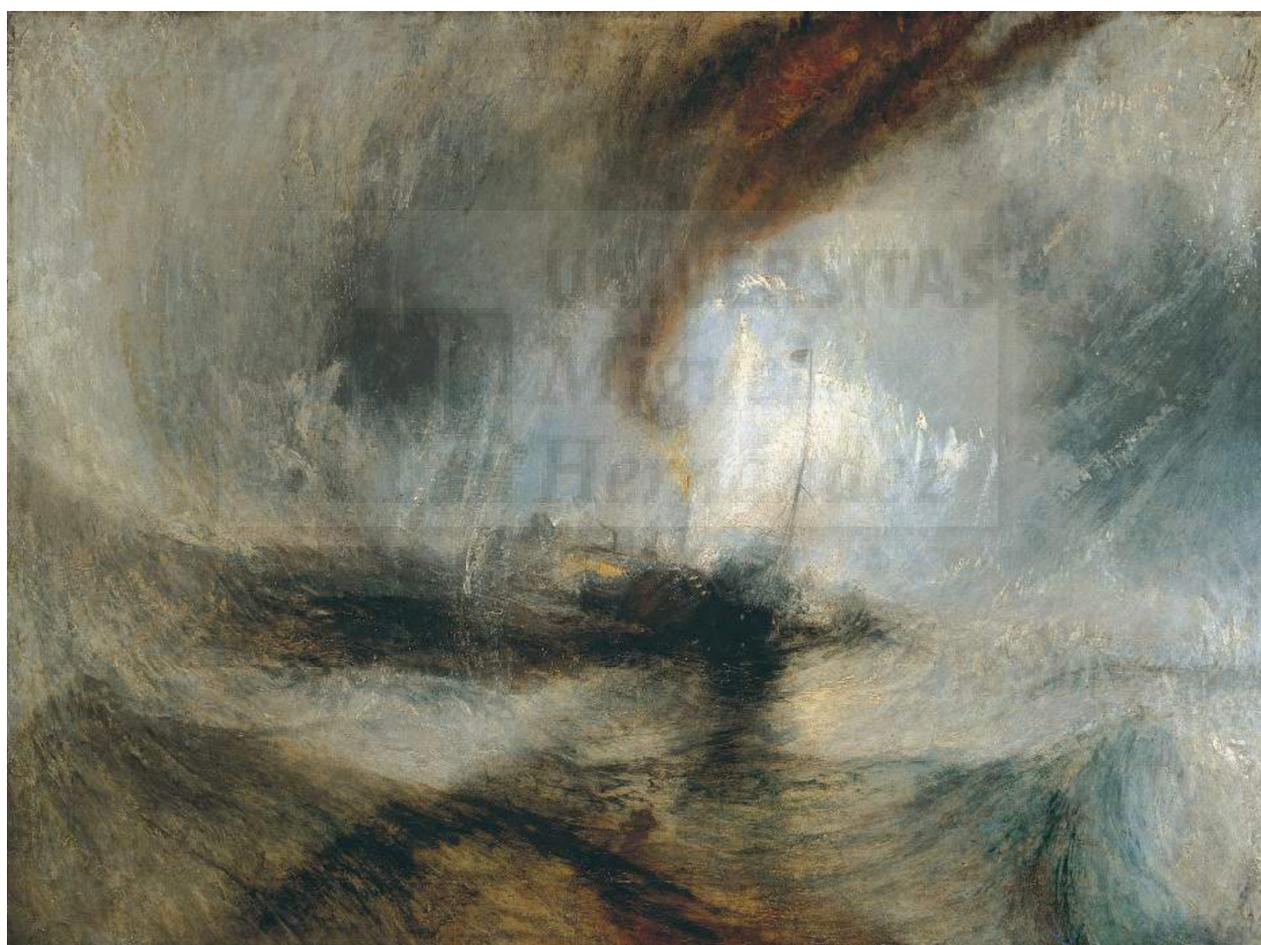
De la misma forma en que Wordsworth nos sumerge en las ideas de lo natural-sublime, arrastrándonos del lugar que ocupamos como espectadores para imbuirnos en el paisaje Turner nos hace partícipes de una relación subjetiva con los

⁸²Fuente: www.nationalgallery.co.uk/Turner-Inspired-exhibition-catalogue.pdf: *Turner Inspired: In light of Claude*, p. 124.

⁸³Fuente: www.victorianweb.com/ George P. Landow, Universidad de Brown. From the Oxford University Press. *Ruskin, el pintor de palabras*.

⁸⁴Fuente: www.victorianweb.com/ George P. Landow, Universidad de Brown. From the Oxford University Press. *Ruskin, el pintor de palabras*.

fenómenos representados, en el caso de “Tempestad de nieve en el mar” crea una escena en donde la composición es dinámica frente a las composiciones estáticas habituales, en que las escenas o los objetos representados estaban controlados. Turner sin embargo colocó un vórtice de fuerza, a modo de espiral que desestructura la visión ordenada del paisaje que se correspondía más con el estilo neoclásico. El artista dispone el color a merced de la forma y los contrastes de clarooscuro, entendiendo la escena como una experiencia subjetiva.⁸⁵



J.M. William Turner, *Tempestad de nieve en el mar*, 1842.

En palabras de Kenneth Clark: “Debemos tener presente que Ruskin, que conoció a Turner personalmente y que comprendió su obra mucho mejor que cualquiera de nosotros, ensalzó sobre todo lo que podríamos llamar su elemento poético. Turner

⁸⁵www.victorianweb.org George P. Landow, capítulo tres, sección I: *Teorías de Ruskin y lo sublime*

fue un gran lector de poesía, en particular de James Thomson, Akenside y Byron. Tomó sus temas de dicho poetas, y todo lo que llevó a sus cuadros expuestos, desde la concepción de todo el conjunto hasta el detalle más pequeño, lo hizo buscando un efecto poético”.⁸⁶



J.M. William Turner. “Lluvia, vapor y velocidad”, 1844.

⁸⁶Kenneth Clark, *La Rebelión Romántica*, p. 223, Ed. Alianza Editorial, 1990.

3. El concepto de paisaje

La concepción de lo bello para Ruskin le llegó al contemplar una tormenta en los Alpes, en el macizo del Mont Blanc, un manuscrito que originalmente iba a formar parte del segundo volumen de Pintores modernos, revela esta concepción. Un atardecer oscuro y tranquilo descansaba al lado de la fuente de Brevent en el valle de Chamonix:⁸⁷

“De repente apareció el estruendo, en la dirección de Dôme du Goûter, de un trueno prolongado, y cuando miré hacia arriba, vi la nube partida en dos, como si se tratara de una avalancha, cuya blanca corriente llegaba rebotando por la ladera oriental de la montaña, como un relámpago pausado. El vapor se separó antes de su caída, perforado por el remolino de su movimiento; el espacio intermedio se hizo más ancho, la sombra tenebrosa se derritió a cada lado, y, al igual que un espíritu que se elevaba y se deshacía de su vestimenta de corrupción, y se encendía con la eternidad de la vida, las Aiguilles del sur atravesaron la espuma negra de las nubes de tormenta. Una por una, pirámide sobre pirámide, la poderosa gama de sus compañeros se fue arrancando de un tirón los sudarios para ir ascendiendo a la gloria donde todo era fuego, sin sombra y sin penumbra. Espiral de hielo, cúpula de nieve, pedazo de roca, todo el fuego en la luz del ocaso se hundió en las cavidades de los peñascos, y agujereó los prismas de los glaciares para morar en ellos como en las nubes. La tormenta voluminosa se retorció y se quejó por debajo de los mismos, los bosques gimieron y se agitaron en el viento vespertino, el río pronunciado relampagueó y brincó a lo largo del valle, pero las potentes pirámides permanecieron en calma, en el propio corazón del elevado cielo, una ciudad celestial con murallas de amatista y puertas de oro, inundada con la luz y vestida con la paz de Dios. Y en aquel instante aprendí lo que hasta entonces había desconocido, el significado real de la palabra hermoso. A todo lo visto antes se

⁸⁷Fuente: victorianweb.com

mezcló todo lo vinculado con la humanidad, el esfuerzo del poder humano, la acción de la mente humana. La imagen del ser no se había borrado de la imagen de Dios (...) Fue entonces cuando comprendí que todo lo que constituye el carácter de los atributos de Dios (...) puede apartar la mirada del alma humana para centrarse en sí misma (...) y detener el espíritu (...) en lo que constituirá su alimento eterno; esto y sólo esto se halla en el sentido puro y acertado de la palabra hermoso.“ [4.364-65]

El concepto de paisaje a modo de descripción de diccionario, viene determinado por una combinación de rasgos físicos, naturales, materiales y humanos. El término “paisaje” juega con una ambigüedad: designa a la vez el objeto (la naturaleza como objeto) y su representación.

Podemos considerar “paisaje” a un bello paisaje de la Provenza o a un excelente paisaje de Cézanne. En la Historia del Arte, el paisaje es el último de los géneros (frente al retrato, la naturaleza muerta, etc.) y se asienta ya tarde, en el XVIII, casi obligando a los pintores a volver directamente a la naturaleza para pintarla, es decir, a lo que llamaremos Impresionismo. Pero es cierto que ya en el siglo XVII se había despertado un sentimiento en los artistas de querer contemplar la naturaleza para pintarla.

Joachim von Sandrart (1605-1688) fue uno de los primeros artistas en salir al exterior para realizar sus bocetos y pinturas. Además recomendó esta acción a otros pintores de paisaje como Claudio de Lorena (1600-1682).

Landscape painters/ having worked much from nature / are well experienced therein: for they could then make good use of such life studies. I myself practised that / for many years. Finally, as my closest neighbour and comrade in Rome / the famous Claudius Gilli, called Loraines / always wanted to come with me to draw outdoors / while not gifted by nature in this respect / though a great talent when it came to copying: our plan was / (instead of making drawings in black chalk and wash) / to

*paint in colours on paper and canvas from life and out in the open / in Tivoli, Frescada, Subiaca and else where / the mountains / grottoes / valleys and wilderness / the awesome cascades of the Tiber / the temple of Sybil, and similar ones. This is in my view, the best way, to impose the truth on the mind: for body and soul are thus united. Because in the drawings one always goes too far back, and the true character and forms of the things (depicted) do not emerge in their purest forms.*⁸⁸

La consideración del paisaje —en cuánto mirada cargada con una intención— nos delata y nos circunscribe a un tiempo determinado. Es decir, hay una fenomenología del paisaje, a la que corresponde una mentalidad dada. Esta mentalidad, surgida como la lava en un contexto determinado, conlleva a su vez una valoración. El paisaje entra así en una antropología del espacio y requiere por lo tanto de una interpretación histórico-cultural.

El concepto de paisaje, un término familiar para nosotros, no es tan universal como para que todos los pueblos lo posean en sus códigos lingüísticos. Hay razones que hacen, que según épocas y contextos, despierten la mirada hacia o para el paisaje. Augustin Berque, geógrafo de la *École des Hautes Études de París* y director del *Centre de Recherches sur le Japon*, ha estudiado cómo ciertas civilizaciones, como

⁸⁸“Los pintores de paisaje / habiendo trabajado mucho desde la naturaleza / se han experimentado bien ahí: ya que podrían hacer un buen uso de tales estudios de la vida. Yo mismo practiqué esto / durante muchos años. Finalmente, como mi cercano vecino y compañero en Roma / el famoso Claudius Gilli, llamado Lorains / siempre quiso venir conmigo para dibujar al aire libre / aunque no dotado por la naturaleza en este sentido / y sin embargo con un gran talento cuando llegó a copiar: nuestro plan era / (en vez de hacer dibujos a lápiz negro y lavados) / pintar con colores sobre papel y lienzo sobre la vida y a la intemperie / en Tivoli, Frescada, Subiaca y en otros lugares como / las montañas / grutas / valles y páramos / Las impresionantes cascadas del Tíber / el templo de la Sibila, y otros similares. Esto es desde mi punto de vista el mejor camino para imponer la verdad a la mente: para que el cuerpo y el alma estén unidos. Porque en los dibujos uno va siempre demasiado lejos, y el verdadero carácter y las formas de las cosas (representadas) no surgen en sus formas más puras.” J. Sandrart, *Teutsche Academie (...)*, Nürnberg, 1675, vol. I, bk. 3, ch. 6, p. 71.

la hindú o la islámica, pueden ser denominadas "no-paisajistas", carecen incluso de un término que lo nombre. Mientras otras como la china o la japonesa son esencialmente paisajistas, tanto en su pintura como en sus códigos simbólicos.

Atendiendo a una breve reflexión histórico-artística podemos considerar el paisaje a partir de estas categorías:

- **“Paisaje naturaleza”**, que es el medio físico, tangible, de los naturalistas, pero también fuente real de emociones, de inspiración y de sublimación espiritual para paseantes, estetas y místicos.

- **Paisaje “espacio”**, sería el sistema de los geógrafos, y también del conocimiento, a través del enfoque racional, la recopilación de datos, el estudio de las características físicas (topografía, climatología, economía, etc...).

- El **paisaje “legado/herencia”** es el producto social de historiadores, arqueólogos, etnólogos y sociólogos; es la representación de la memoria individual y colectiva, y sirve también como referente histórico y social para psico-sociólogos.

- El **paisaje “territorio”**, o **“paisaje problema”**, de la gestión y el ordenamiento. Es el patrimonio colectivo de los ciudadanos y los políticos; es un recurso y al mismo tiempo el marco de existencia, de actuación presente, de acción física e intervención.

- El **paisaje “recurso”**, es aquel de los comerciantes y los estrategas, que detectan -cuando no crean- las preferencias del consumidor. Es el paisaje como bien de consumo, como recurso económico directo, generador de riqueza -o también de pobreza- y sujeto por tanto a las leyes del mercado.

- El **paisaje como “medio”**, el “jardín” de los paisajistas, o “decorado” de artistas, pedagogos y turistas; el paisaje como escenario, como medio de creación artificial.

Ahora pasamos a considerar, desde la perspectiva de la Historia del Arte, el concepto del paisaje y su influencia en los artistas.

El concepto de paisaje viene determinado por una combinación de rasgos físicos, naturales, materiales y humanos. El término “paisaje” tiene una doble acepción:

- Por una parte designa la **naturaleza como objeto**.
- Por otro lado, lo hace con la representación de dicha **naturaleza-objeto**.

Como he señalado antes, el paisaje es el último de los géneros en aparecer en la pintura europea frente a los otros géneros desarrollados con anterioridad, como el retrato o la naturaleza muerta; no comienza a vislumbrarse un verdadero interés de la pintura por el paisaje antes del siglo XVII, hasta desembocar en una vuelta literal a la naturaleza, una vuelta física para captar la impresión del paisaje sobre el artista.

Por un lado, el interés de los pintores por el paisaje y sus diferentes tratamientos a lo largo de los siglos obedece a los intereses de su tiempo y necesita de una interpretación histórico-cultural.

Por otro lado el paisaje como concepto es un término histórico, que igualmente se construye, y que también puede verse con perspectiva con el transcurrir del tiempo.

La inteligibilidad del paisaje no sólo depende del desarrollo de las artes, sino también de la situación sociocultural en la que se aprecia. La percepción del paisaje está condicionada por una percepción global sobre la vida. No sólo el paisaje pintado –el de la pintura clásica- es fruto de una determinada visión de una época, también lo es lo que llamamos “paisaje vivo”. Los paisajes –nuestra apreciación del mundo natural y nuestro respeto- son cultura.

Desde una reflexión histórica, el paisaje no viene definido solamente por los accidentes geográficos, como montañas, valles, bosques ó ríos, ni por las actividades relacionadas con él, como la caza, poblados, las estaciones del año, etc., sino también lo define el legado de los artistas a través de sus visiones, de sus ideas y de sus experiencias en el paisaje, el papel inspirador que éste desempeña en el universo creativo del artista.

El concepto de paisaje, y las obras de arte se inscriben en un tiempo y en un lugar concreto, en un contexto determinado. Así, el concepto de paisaje se inscribe en un tiempo, en un lugar, en una mentalidad y en una literatura. Y hay lugares que no se crean para ser habitados, y cuya condición varía con las diferentes culturas y los distintos momentos. Las ermitas por ejemplo, construyen espacios que son lugares sagrados, de la misma forma en que lo son, para los griegos, sus templos en el paisaje. Son lugares que no se habitan, sino lugares que están destinados para pensar, reflexionar y también para creer.

También desde la perspectiva de la Historia del Arte vemos que el paisaje es un conjunto: es a la vez mito, construcción mental y concepto histórico. La naturaleza es un proceso dinámico, que cambia constantemente, como decíamos al principio, está en perpetua mutación; la imagen del terreno en cuanto paisaje es igualmente dinámica y cambia, y no sólo la determinan los fenómenos naturales, sino nuestro propio contexto histórico y cultural, también religioso, pero también, y en gran medida, nuestro modo de percepción.

Así, la visión estética del espectador que recoge la visión del artista, abre los horizontes de su mirada sobre el entorno, sobre los objetos cotidianos, y también sobre el paisaje. Los pensamientos, las visiones, las representaciones del artista, se expresan en imágenes y configuran un horizonte nuevo, un nuevo enfoque para el espectador. La forma de recordar también varía con la historia, como varían las formas de percibir la realidad, de pensarla y de cifrarla, y varían las teorías psicológicas que las explican.

3.1. La visión de los artistas

Con respecto a la capacidad de los artistas de ampliar nuestra perspectiva y multiplicar los puntos de vista hacia la realidad a través de sus obras, podemos afirmar que los grandes artistas son los que tienen la fuerza para trascender el tema, en este caso el paisaje, y elevarlo a imagen y a “realidad”, la que ellos sienten y plasman.

Los grandes artistas describen la realidad con un movimiento amplio, que a la vez encierra y condensa una esencia. Trascienden la descripción para penetrar hasta el corazón del objeto de su arte, y convierten en imagen la realidad intangible, aquella que no es posible captar únicamente con los sentidos. No describen, sino que producen un conocimiento, una visión que no podemos encontrar ni en los modelos culturales ni en las ciencias de la naturaleza.

Buscan liberar una verdad que parte de un descubrimiento; tratan de desvelar una realidad que para ellos está presente y que tiene su magia.

Los grandes artistas, aquellos que trascienden siglos, fronteras, modelos y referencias culturales, no crean simples representaciones figuradas, en las que el principio de ornamentación o de copia sea parte fundadora, sino que crean realidades que trascienden su propia condición e iluminan el tiempo por venir.

Es pues una búsqueda de lo que está detrás de la superficie, lo que atraviesa el paisaje y está por detrás: el sentido de la luz, el sentido de los elementos, de los animales que lo pueblan, de las personas que lo trabajan, etc. El paisaje no es sólo una foto, una imagen fija, sino además, un conjunto de olores y de sonidos, de actividades, de texturas y de experiencias. El paisaje trasciende el sentido de la vista. Estos artistas buscan las trazas de la fuerza interna del paisaje, de una fuerza que no se percibe a primera vista, en una impresión sensual sobre la retina, sino en aquella configuración global que aparece delante de sus ojos en una percepción más profunda, en una búsqueda de respuestas.

Sus obras no son pues producto de una forma de reproducción, sino que derivan de la experiencia de captar un sentido orgánico, lo que está por dentro, lo que se mueve y crece, y muere, aquello que escapa a la imagen fija. Por eso los grandes artistas tienden a buscar conexiones, variaciones, y eluden la asimilación inmediata, la fijeza de los objetos. Sus obras no son un reflejo del paisaje, sino una reflexión, en su sentido etimológico y filosófico, la acción y el efecto de reflejarse y la acción y el efecto de reflexionar, de considerar detenidamente el paisaje, de conocerlo mejor.

Las similitudes con la realidad en los cuadros de estos grandes artistas no se refieren a verdades constitucionales del paisaje, no son reveladoras de su superficie, sino de la esencia que trasciende su apariencia, que está detrás de esa apariencia. Las obras de los grandes artistas dan una imagen perenne; concentran todo su poder visionario frente al tiempo. Se trata de un realismo expreso de lo imaginario, un realismo fundado en la constitución imaginaria, en la fuerza creativa de la mirada.

La representación del paisaje puede ser entonces meticulosa y depurada, pero no persigue el espíritu fotográfico, la identidad con el referente, sino al contrario, la plasmación de la visión propia.

Los grandes artistas no copian rincones o lugares anecdóticos, sino que validan el paisaje buscando su esencia, su rasgo arquetípico; crean paisaje. Lo traspasan y lo trasponen con el espectador, al que seducen, sin importar lugar ni tiempo.

La presencia y la ausencia no son sólo meras funciones de nuestra percepción, se convierten también en representaciones deseadas por el artista. La presencia tiene que ver con la representación, la sugerencia, la expresión, mientras que la ausencia tiene que ver con la connotación, con la estructura, con la idea o con el inconsciente. La pintura es una forma de pensamiento y el concepto de paisaje, una construcción del espíritu humano. Una forma más de la memoria.

3.2. Paisaje y escultura del siglo XX

Nos gustaría introducir aquí unas ideas sobre el paisaje en la escultura del siglo XX porque esta ha estado presente en el pensamiento visual de Markus Lüpertz.

La influencia del paisaje en la escultura del siglo XX manifiesta dos etapas fundamentales:

- La primera se establece desde comienzo del siglo hasta las vanguardias de entreguerras.
- La segunda etapa corresponde aproximadamente a la segunda mitad del siglo; una vez Nueva York ha desplazado a París como epicentro de los movimientos artísticos, y una vez que el expresionismo abstracto y su nueva escala han triunfado.

La importancia que ciertas formaciones de la naturaleza tienen sobre los artistas, la impresión que en ellos causa la monumentalidad escultórica de dichas formaciones, se aprecia en los cuadernos de Picasso de finales de la década de los años veinte, así como en Jacques Lipchitz, en este caso, en sus pequeñas esculturas de mediados de la misma década. Las piedras del paraje bretón de Ploumanac'h producen en Lipchitz una fuerte impresión y dice de las rocas que son como piezas "sostenidas en un delicado equilibrio". Las rocas en este lugar de la costa bretona están apiladas unas sobre otras, a merced de la erosión causada por la fuerza del mar y del viento, y parecen, ciertamente, mantenerse en un equilibrio precario, pero tan firme y perenne como la propia tierra. De esta forma, la reflexión de los artistas sobre las formaciones rocosas naturales o por las instalaciones megalíticas, trae consigo una nueva conciencia del paisaje, tanto en Cornualles como en la Bretaña francesa.

A los conjuntos de piedras neolíticas -esos antiguos santuarios- que otorgan al paisaje una nueva cualidad, se añade la influencia del arte primitivo y el

descubrimiento de las pinturas paleolíticas en cuevas. Estas nuevas formas de representación, estas nuevas visiones, cambian las maneras de ver de los artistas y por tanto sus obras -desde el hito que supone *Les Femmes d'Alger* de Picasso, al mismo tiempo que inician el estudio posterior de los monumentos megalíticos. Así, por ejemplo, Barbara Hepworth recogerá también el significado y la influencia del sentido del paisaje de la cultura celta y prebritánica de Stonehenge a los caballos de Wiltshire, pasando por los menhires de Cornualles, pero también por las formas tradicionales de marcar las propiedades, de dividir los terrenos con mojones deslindantes, característicos de la zona rural del suroeste de Gran Bretaña.

Como se mencionaba al inicio de este epígrafe, en la segunda mitad del siglo XX, la escultura busca también nuevos caminos. El año 1965 marca el pistoletazo de salida de los retos que la nueva escultura americana planteará, buscando su lugar en el espacio público, tanto en los espacios abiertos de las grandes plazas y avenidas o en los espacios cerrados de los museos, o en el territorio, volviendo al terreno en la estela del arte de los pueblos prehistóricos.

Volviendo pues a intervenir en la naturaleza, manifestando diversidad de escalas e impactos, a veces con pequeños objetos, otras con grandes masas Robert Smithson define su producción artística a través de los términos *site* y *nonsite* – “lugar” y “no lugar”- que acuñan las intervenciones que el artista norteamericano realiza en el paisaje. La especificidad del sitio, que se designa con la expresión *site-specific*, es la base sobre la que sustenta esta producción, fundamentada en la interacción entre medio natural y creación artística; interacción que puede darse tanto en el medio urbano, en el paisaje de la ciudad, como en el medio natural. Las obras que se enmarcan dentro de este “no lugar” son una representación abstracta, un esfuerzo de poder y de energía del hombre sobre su entorno.

El interés por el paisaje, por el entorno natural y las posibilidades que éste ofrece a los artistas plásticos, favorece el nacimiento de una serie de artistas británicos cuya obra gira alrededor del paisaje, como Richard Long o Hamish Fulton. Richard Long

realiza modificaciones de la naturaleza; en sus obras, se vale de elementos naturales del entorno, como las piedras, que traslada y con las que compone sus círculos como los hombres prehistóricos. Hamish Fulton vuelve al sentido de paisaje de los indios de Norteamérica, en la relación con el entorno que consiste en no intervenir, en no tocarlo. Fulton termina “documentando” sus caminatas con fotografías, textos, vídeos, con productos dirigidos a los espacios de la galería de arte o el museo, es decir, documentos, no trabajos *in situ*.

Todas ellas son propuestas que consideran el paisaje como un apoyo o como un soporte para la obra de arte. Sin embargo, surgen también otras producciones artísticas que se desprenden de una vivencia diferente del territorio, de un conocimiento más ecologista, cuyo objetivo es también regenerar el entorno, de forma que las obras sí constituyen un trabajo directo sobre el soporte, en este caso, el territorio, el paisaje, tal y como ocurre con las obras de Dani Karavan o de Hannsjörg Voth, por ejemplo.

El artista americano Robert Irwin ya indicó cuatro categorías de obra de arte en interacción con el paisaje:

- Las obras de arte que dominan el sitio.
- Las obras ajustadas a la escala y al contexto del sitio.
- Las *site specific* para un lugar.
- Las obras condicionadas por el territorio, por el propio lugar.

Para este tipo de artistas, y siguiendo la categorización de Irwin, la intervención en el territorio no debe ser decorativa, sino que debe estar cargada de significado, debe funcionar como un símbolo y hablar desde sí misma. El artista convierte el espacio en algo nuevo y obliga al espectador a adoptar un nuevo enfoque; un enfoque que habla no sólo de espacio, sino también de tiempo. El *Environmental Art* implica intervenir en el territorio como soporte de la obra, esto es, realizar esculturas a partir de la naturaleza como material primero, y también como soporte. Este soporte es cambiante, puesto que está sujeto al paso del tiempo -y por tanto,

también de las estaciones del año-, sujeto a las variaciones que sobre él inflige la lluvia, el sol, la temperatura o el viento. Es una confrontación dialéctica con el terreno; la escultura se construye en el lugar, en su morfología y en su diálogo. Así, se pueden considerar tres tendencias o direcciones básicas de la escultura en el territorio:

- Primero, la obra de los artistas del conceptual y del *Land Art* –con sus *earthworks*-, como respuesta al expresionismo abstracto y también al Pop, un alejamiento de la cultura urbana, de la ciudad y de los circuitos artísticos, en una suerte de búsqueda de los orígenes.

- Por otra parte, están los artistas cuya singular visión poética del mundo les hace construir una composición arquitectónica en el paisaje, reordenando el entorno, como Dani Karavan o César Manrique en la isla de Lanzarote.

- Y finalmente, hay otros artistas cuyos planteamientos filosóficos acercan la escultura concebida como demarcación simbólica, como sería el caso de Ian Hamilton Finlay, Andy Warhol, James Turrell o Hansjörg Voth. Su intervención en la naturaleza, su experiencia con ella y dentro de ella, no deja más opción al espectador que la del peregrinaje, el viaje a los lugares y al tiempo creados por estos artistas.

Son éstas, tres formas de interactuar con el paisaje y de ofrecer una visión que no es sino una forma de pensamiento, una conceptualización del entorno, y por tanto, del mundo que le toca vivir al artista, también una búsqueda de lo sublime, en la tradición de la práctica artística occidental.

Además del sentido de intervenir el paisaje en términos escultóricos como acabamos de ver me gustaría hablar sobre los dos artistas clave en la escultura del siglo XX, que han sido la referencia de mucho otros en cuanto a la comprensión de la escultura en el espacio, ya sea un paisaje exterior o no. La Fundación Beyeler de Riehen cerca de Basilea, en Suiza, durante el período de mayo a agosto de 2011

dedicó una gran exposición a Constantin Brancusi (1876-1957) y Richard Serra (1939).

Brancusi nace en Rumanía y en 1904, se instala en París, capital del Arte por entonces y las vanguardias en ese momento, dedicó su trayectoria artística como escultor a la búsqueda de la esencialidad de la forma, trabajó la madera y la piedra, muchas veces combinando los materiales hasta conseguir un equilibrio entre ellos y con el espacio que los rodeaba.

Por otro lado el artista estadounidense Richard Serra, redefinió los efectos de la escultura persiguiendo el instinto de la materia, transformando la escultura en acción, y atrayendo al espectador a entrar en el espacio de la obra. Al igual que en “Las Meninas de Velázquez”, donde el espectador se sitúa delante de la obra para entrar en ella, Serra que tuvo claro después de ver el cuadro que haría lo mismo con la escultura. El arte aquí se convierte en una experiencia que comparten artista y espectador.

Richard Serra se impregnó de la obra de Brancusi cuando en 1964 le concedieron una beca de la Universidad de Yale, donde estudió Bellas Artes, para estudiar en París. El escultor rumano había fallecido 7 años antes, y legó toda su obra al gobierno francés con la condición de que se mantuviera la disposición intacta del taller después de su muerte. En una primera ocasión se instaló el taller en el Palacio de Tokyo, en el Museo de Bellas Artes de París. Aquí es donde acudió Serra durante meses. Más tarde, en 1977 se construyó una réplica en un edificio colindante con el Centro Georges Pompidou. Y en 1997 sería sustituido este lugar por otro diseñado por Renzo Piano. Al igual que el Museo de la Fundación Beyeler, que también fue concebido por el arquitecto.

Las *oeuvres* de estos dos referencias de la escultura europea y americana cubren un período esencial de más de cien años en los que la escultura moderna se desarrolló.

Para esta exposición se dispusieron 40 piezas ejemplares de la obra de Brancusi en varias agrupaciones temáticas. Entre los conjuntos de obras expuestas hubieron diferentes variantes de la pieza monolítica “El beso”, “las poéticas cabezas de niños”, y “Musas durmientes”, torsos femeninos, las famosas aves en el espacio, así como el escándalo que desencadena la “Princesa X”, “Adán” y “Eva”, o la icónica “Columna sin fin”. La muestra contó con un gabinete de fotografías realizadas por el propio Brancusi, donde se pudo apreciar el punto de vista personal del artista y del Arte.

En cuanto a Richard Serra la cuestión de la esencia de la escultura se abordó de un modo distinto, pero igual de importante que en Brancusi. Diez obras de diferentes períodos manifestaron esa misma presencia ideal que Brancusi persiguió, y reconocida en el espacio. También una serie de obras en papel. El recorrido por las obras de Serra va desde sus primeras piezas de caucho y plomo, en obras como *Belts*, 1966-1967, y *Lead Props*, así como su característica escultura de acero *Strike:to Roberta and Rudy* 1969-1971 y *Delineator* (1974-1975). *The curved piece Olson*, 1986, abre otra faceta en la obra de Serra. *Fernando Pessoa*, 2007-08, la reducción radical es sinónimo de desarrollo de años recientes, y simultáneamente delinea un arco de vuelta a las obras anteriores, como “la huelga”.

Es la primera vez que el trabajo escultórico de Brancusi se presenta de manera retrospectiva en Suiza, e igualmente con Richard Serra, no se había celebrado una exposición tan notable y extensa como ésta.

La misma muestra en colaboración con la Fundación Beyeler se trasladó a Bilbao al Museo Guggenheim de Bilbao, en octubre de 2011 hasta abril de 2012, bajo el título de *Brancusi/Serra*. En esta ocasión unas treinta piezas de cada artista llenaron el Museo, de una manera monográfica y también yuxtapuesta. Un diálogo entre las obras de uno y otro, donde se ponen de manifiesto las semejanzas y desemejanzas de ambas citas. Por ejemplo Serra comparte con Brancusi la preocupación por el espacio que rodea la escultura, considerando que éste es una parte esencial de la propia obra. El dibujo es el protagonista en ambos autores, es el principio de todo,

“dibujar una línea es tener una idea. Una línea dibujada es la base de la construcción”. Sin embargo llegados al punto en que Constantin Brancusi perseguía la idea de ingravidez, como en la serie de los pájaros y Serra buscaba el equilibrio en sus obras y que se autosustentaran por sí mismas, llega el punto en que no se comparten los puntos de vista, ya que hay una trascendencia espiritual en Brancusi que en Serra no está. Brancusi depura los motivos para lograr una unidad absoluta. La obra se convierte en símbolo o en arquetipo, pero el discurso ha desaparecido, y en Serra lo importante es por un lado el proceso de creación de la obra, y por otro, el resultado final, la acción y la experiencia de ese resultado final en relación con el espectador.

En este sentido Markus Lüpertz afirma que la obra una vez sale del estudio y se exhibe, ya pertenece al espectador, al que la observa, el artista la ha creado, pero no se responsabiliza del resultado de contemplarla.



3.2.1. La Escultura en Markus Lüpertz

En la época de los años sesenta Lüpertz había iniciado la visión de sus motivos *ditirambos*, y a principios de la década de 1980 el planteamiento en la pintura de Markus Lüpertz se asentó también en el ámbito de la escultura.

Es a comienzos de 1981 cuando se produce una revisión del mito órfico.⁸⁹

En esta época participa, junto con destacados artistas contemporáneos, en la exposición organizada por la Royal Academy de Londres con el título *A New Spirit in Painting*. A la que sigue la publicación de un recopilatorio de sus poemas llamado *Und ich spiele, ich spiele*, “Y yo juego, yo juego”. En ese mismo año en que comienza a trabajar la escultura, sus piezas presentan claras reminiscencias cubistas. Y en especial una pieza en bronce que pinta en sus diversas ediciones, *Du weißt nicht viel, versetzte die Herzogin*, “Tú no sabes mucho, respondió la duquesa”, la 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 obras de temas mitológicos, como *Ganymed*, “Ganímedes”, de 1985, *Titan o Hirte*, “Pastor”, de 1986.

Desde entonces asumió el papel de pintor-escultor, como también lo asumieron grandes artistas anteriormente como Picasso, Matisse, Beckmann o André Derain.⁹⁰ En muchas de sus esculturas ha incorporado el color, están pintadas, y al igual que en sus pinturas, en las esculturas se adivinan los procesos estructurales que las sostienen, que en gran parte vienen dadas por el color.

⁸⁹Véase capítulo 4.3. **La obra de Markus Lüpertz en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao**, p. 369 de esta tesis.

⁹⁰Catálogo de la exposición *Markus Lüpertz 1963-2013*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, p. 44.

En 1981 Lüpertz realiza sus esculturas de una forma programática, en una división de la escultura por un lado en forma de talla y por otro en forma de modelado. Al igual que en la pintura, en la escultura, Lüpertz tiene un estilo propio. Aunque parte del modelado, del yeso y de la cera luego los modela, y embiste las esculturas igual que a sus pinturas. Él mismo ha dicho: “cualquier escultor normal se echaría las manos a la cabeza si me viera trabajar”. Se puede apreciar en sus piezas realizadas con cualquier material que el material base está tallado, y están las huellas de que también ha extraído fragmentos.

Las esculturas de Lüpertz resultan figurativas cuando se contemplan por primera vez, pero lo cierto es que guardan también las formas abstractas, y en ambos casos las referencias a los dos conceptos están sacados de los estratos de la historia del arte, de sus referencias a ella.

El color, como hemos dicho anteriormente, es uno de los elementos que estructuran a las esculturas, les otorga una movilidad diferente y un nuevo sentido de la forma. Como ha señalado el profesor Kosme de Barañano plantea en el espectador un análisis de la relación entre la pieza fundida en su origen y la que resulta posteriormente ya pintada.

Lüpertz ha partido siempre de la historia preexistente, las referencias y las citas a los grandes maestros y a la Historia del Arte, tanto como la iconografía han formado parte de su repertorio. De un modo conceptual su referencia a Picasso por ejemplo, refleja la ironía, que está presente en toda su obra, pero aparece ya en sus primeras esculturas, su pintura, en los dibujos y más explícitamente en la serie de pinturas y obra gráfica que presentó como *Das mykenische Lächeln*, “La sonrisa micénica”, de 1986, que más tarde volvió a reinterpretar. En la escultura *Frauenkopf*, “Cabeza de mujer, cabeza de mi madre” de 1987 se ve reflejada una cierta sonrisa irónica.

De una manera formal, el motivo en sí, los símbolos y las alegorías conforman la iconografía en la que se basa el artista. Para él “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”.

Una de sus primeras esculturas es *Standbein/Spielbein*, “Pierna de apoyo-pierna desapoyada”, de 1982, una representación formal y estructural de un torso, que marcará el sentido de construcción y de talla en toda su obra escultórica.⁹¹

“Un tronco de escultura, podada como un árbol, que conserva las raíces unidas al suelo, en este caso los pies bien asentados sobre la base. Cortes como cicatrices, marcan el cuerpo mutilado, incluso a los lados de los brazos. Cicatrices que llevan consigo mutilaciones, colores y ritmo. Señales evidentes del tiempo. La herida del tiempo marcada geoméricamente a través del eje vertical del cuerpo. Dispuestas a convertirse en expedients para trazar volúmenes y ornamentos plásticos. Los cortes, en efecto, parecen convertirse en estigmas bien ejecutados, que dan al tronco del cuerpo la impronta de un ritmo, una vida transcurrida entre geometría y material orgánica. El color, una quemadura coloreada, sirve de ayuda a las cicatrices de una escultura que vive ya en el mundo de las formas”.⁹²

En el catálogo de la última exposición celebrada en Bilbao *Markus Lüpertz 1963-2013* el profesor y comisario de la muestra Kosme de Barañano señala que Lüpertz

⁹¹Cita de Kosme de Barañano sobre palabras de Markus Lüpertz, en el catálogo de la exposición *Markus Lüpertz 1963-2013* celebrada en Bilbao en 2014, p.44. “...*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*”. Catálogo de la exposición *Markus Lüpertz- La Memoria y la Forma*, en el IVAM, 2002, p. 11.

⁹²Catálogo de la exposición *Markus Lüpertz Retrospectiva 1963-1990*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Texto de Achille Bonito Oliva, p. 161.

no hace esculturas al modo de los escultores figurativos como Pontormo en sus composiciones, ni se detiene a analizar la luz como sería en el caso de Pierre Renoir. Su forma de crear la escultura escapa a las técnicas clásicas que utiliza el escultor figurativo, más bien lo hace de una manera totalmente heterodoxa.

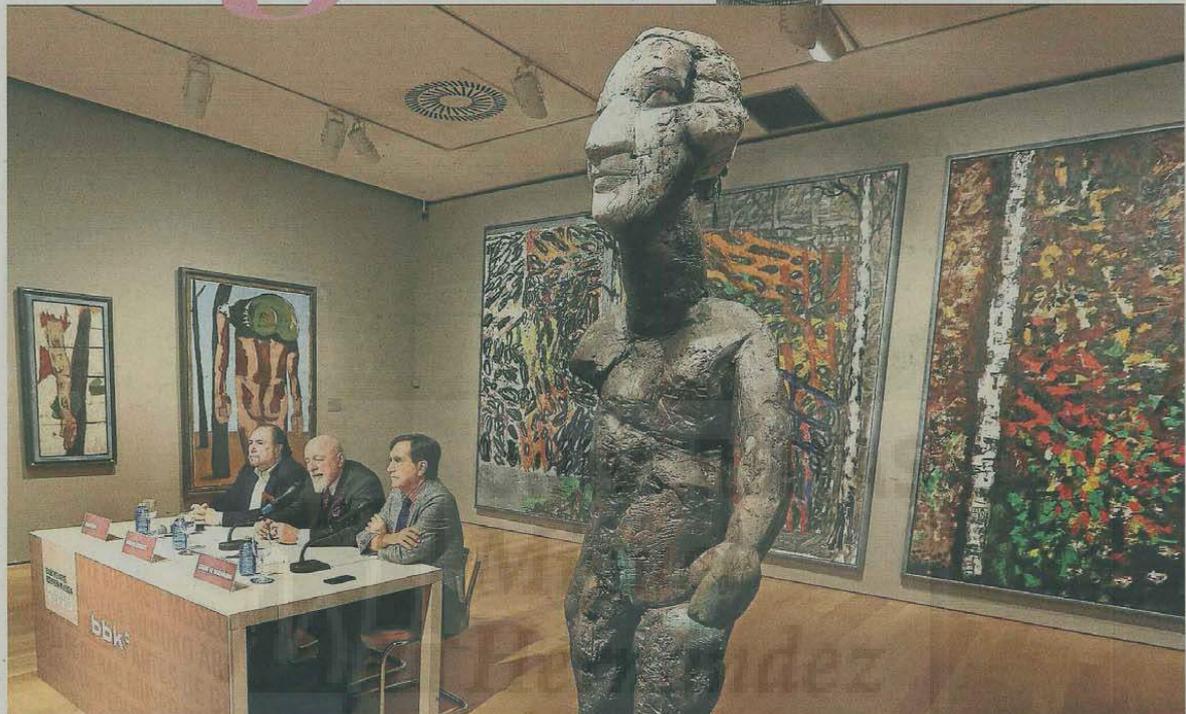
Entre las esculturas de Lüpertz que hacen referencia a la mitología clásica griega y cristiana encontramos piezas como "Apolo", "Prometeo", *Hirte* "Pastor" (1986) "San Sebastián" (1987) entre otros.





KARLOS LINAZASORO IDAZLE
TOLOSARRAK AFORISMOEN BESTE LIBURU
INTERESGARRI BAT PLAZARATU DU. PÁGINA 54

JON KORTAZAR EL CATEDRÁTICO ÚLTIMA
LA COLECCIÓN DE LITERATURA VASCA QUE
DIRIGE EN LA UPV/EHU. PÁGINA 55



El artista alemán, durante su visita ayer a la pinacoteca bilbaína, donde mantuvo un encuentro con los Amigos del Museo. Foto: Oskar Martínez

Escultor, poeta, músico, profesor... Markus Lüpertz es un artista integral. No obstante, durante toda su vida ha defendido la pintura a capa y espada. Ha sobrevivido, junto con Baselitz y Kiefer, a muchas falsas muertes de la pintura. Y en la actualidad, cuando el arte va evolucionando hacia terrenos más tecnológicos, la pintura sigue siendo su "reina". "Es mi vida, además de ser una forma de expresión que me gusta defender en estos tiempos llenos de estímulos", se sincera.

Lüpertz, que nació en 1941 en Lieberec-Reichenberg, en Bohemia (ahora Chequia), regresó ayer al Bellas Artes de Bilbao para volver a recorrer la antológica que el museo le dedica desde el pasado febrero y que reúne 91 de sus obras, realizadas en los últimos cincuenta años. El artista neoexpresionista aprovechó también su visita para ofrecer una conferencia en la que contagió de su energía creativa a los Amigos de la pinacoteca. Porque uno de los objetivos que se ha marcado es que los visitantes de su obra "sientan esa alegría y emoción, y comprendan lo importante que puede llegar a ser la pintura para la propia conciencia, la

Lüpertz

trae a Bilbao energía creativa

El artista alemán vuelve a visitar su exposición del Bellas Artes, comisariada por Kosme de Barañano, y ofrece una conferencia a los Amigos del Museo

Un reportaje de Maite Redondo

propia fantasía y el sentido de vivir".

La selección de las obras, entre las que se encuentran 60 pinturas, 19 esculturas y 12 dibujos, fechadas desde comienzos de los años 60 hasta las últimas de diciembre pasado, ha sido realizada por el historiador y amigo personal del artista, Kosme de Barañano, que también ha puesto texto al catálogo.

Barañano, exdirector del Reina Sofía y actual catedrático de la Universidad Miguel Hernández de Elche, recomienda algunas de las obras imprescindibles de Lüpertz que el espectador no debería de perderse y que le ayudará a acercarse a la creación de este pintor y escultor, cuyas obras monumentales y coloridas se podrán visitar en la capital vizcaína hasta el 19 de mayo

RECORRIDO Markus Lüpertz (1941) está considerado uno de los artistas alemanes vivos más importantes de las últimas décadas y pertenece a una generación de artistas surgida tras la Segunda Guerra Mundial, en cuya obra dejan patente la dramática historia reciente de su país. Integrante del grupo que, en origen, se denominó, *Neue Wölden* (los nuevos salvajes o los nue-



'Salieri' (2005).

vos expresionistas), concibió un modo personal de hacer figuración, manifestado en su interés por el cuerpo humano y el paisaje, tomando como fuente de inspiración diversas manifestaciones culturales como la metodología griega, los maestros de la historia del arte o la música sinfónica.

Y es que Lüpertz rechaza el concepto de seguir las tendencias de una época, porque es lo que corresponde vivir al artista. "La modernidad no tiene por qué seguir las tendencias, sino que es compendio de todo lo anterior, de lo que pasó y de lo que pasa", explica.

Se define principalmente como pintor, aunque a partir de 1981 compaginó la pintura y la escultura, en la que técnicamente busca un lenguaje propio partiendo del mode-



'Hombre con traje' (1976).

lado en cera o yeso para, más tarde, tallar las figuras y definir las formas antes de fundirlas. Como consecuencia, sus esculturas, a menudo policromadas con una energía de origen expresionista, transmiten un sentido de lo corpóreo. Se trata de una "figuración desfigurada", en palabras de Barañano, que no ha sido comprendida por sectores conservadores y ha causado fuertes polémicas.

Markus Lüpertz inició su madurez como pintor durante los años sesenta con una serie de pinturas que denominaría *ditirámicas*. Los ditirambos eran antiguamente los poemas compuestos en honor del dios Dionisio, patrón de la embriaguez y de la negación de la identidad en la máscara. En Lüpertz, sin embargo, no domina tanto el aspecto dionisiaco como su tendencia a la presentación de motivos profanos o banales (que podían incluir, por ejemplo, al pato Donald) en forma de imágenes grandiosas o heroicas.

La exposición se inicia con un cuadro de la serie *Donald Duck*, como respuesta de Lüpertz al pop anglosajón. Una visión peculiar de la cultura de masas, como en el informal pato Donald que apenas resulta reconocible. De esa época, se puede ver el cuadro *Balón de fútbol* (1966). "Lüpertz fue uno de los primeros artistas que puso el balón de fútbol como un icono. Un lienzo en el que el espectador debe detenerse y contemplarlo con tranquilidad", recomienda Barañano.

Y como anécdota, el comisario de la muestra relata que Lüpertz es además un gran apasionado del fútbol. Cuando fue profesor y rector en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, cargo que ejerció durante más de veinte años (desde 1988 hasta 2009), tenía un equipo de fútbol formado con sus alumnos. "En Alemania la enseñanza es muy diferente, los profesores eligen a los alumnos y les obligan a hacer deporte. Para él, la pintura es un ejercicio físico y hay que estar en forma para poder aguantar, sobre todo, ahora que se pintan grandes lienzos", explica Barañano.

De esta primera etapa (1963-1973) también se muestra el cuadro *Caracol* y los de motivos alemanes, en los que el artista denuncia la barbarie del III Reich, aunque en un primer momento no fue comprendido el uso de elementos como el



'Caracol' (1973).

casco militar, los uniformes, la esvástica o la espiga, y fue rechazado por el mercado del arte.

En 1985 pintó el gran cuadro de cuatro metros de largo *Cuadros*



'Balón de fútbol' (1966).

EXPOSICIÓN

● **91 obras.** Sesenta pinturas, 19 esculturas y doce obras de papel, realizadas a lo largo de sus cincuenta años de trayectoria artística. Se incluyen piezas como la escultura 'Cabeza de mujer. Cabeza de mi madre' (1987) y la pintura 'La herramienta del arquitecto' (1988), que forman parte de la colección del Bellas Artes. Barañano se ha encargado de la selección de obras y textos.

● **Obra pública.** Desde 2000, su escultura 'Judith' (1995) forma parte, en el paseo de Abandoibarra, de la escultura pública de Bilbao.

sobre la *sonrisa micénica*— día de verano, que recoge, precisamente, el convencionalismo de la historia del arte sobre la "sonrisa arcaica", característica de la escultura griega del mismo periodo. Un año más tarde, en 1986, realizó la escultura en bronce pintado *Titán*. A este periodo pertenece también, junto a otras obras presentes en la muestra, una de sus series más emblemáticas, realizada entre 1988 y 1990, basada en la figura del pintor paisajista francés Nicolas Poussin (1594-1665) y materializada en pinturas generalmente de gran formato. Entre ellas, Barañano destaca *Kindermord. Según Poussin. Asesinato de un niño* (1989). Entre las obras preferidas por Barañano se encuentra también una escultura de la serie etrusca, "precisamente una de las pequeñas, pero que tiene una gran fuerza, clásica, pero a la vez contemporánea".

Entre 1997 y 1999, Lüpertz pintó nuevos paisajes y bodegones con la calavera como motivo recurrente: "La lucha contra la muerte es el conflicto más importante que ha de encarar el artista", ha confesado.

Para finalizar, el museo reúne piezas de la última década (2003-2013), en las que Lüpertz vuelve la mirada hacia sus primeras obras. Son torsos o figuras masculinas desnudas, que retoman motivos de su primer repertorio, como el caracol.

Una exposición imprescindible para conocer a una de las figuras claves del arte Europeo de las últimas décadas. ●

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Apollo*, "Apolo", 1989. Bronce pintado 188 x 132 x 115 cm

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



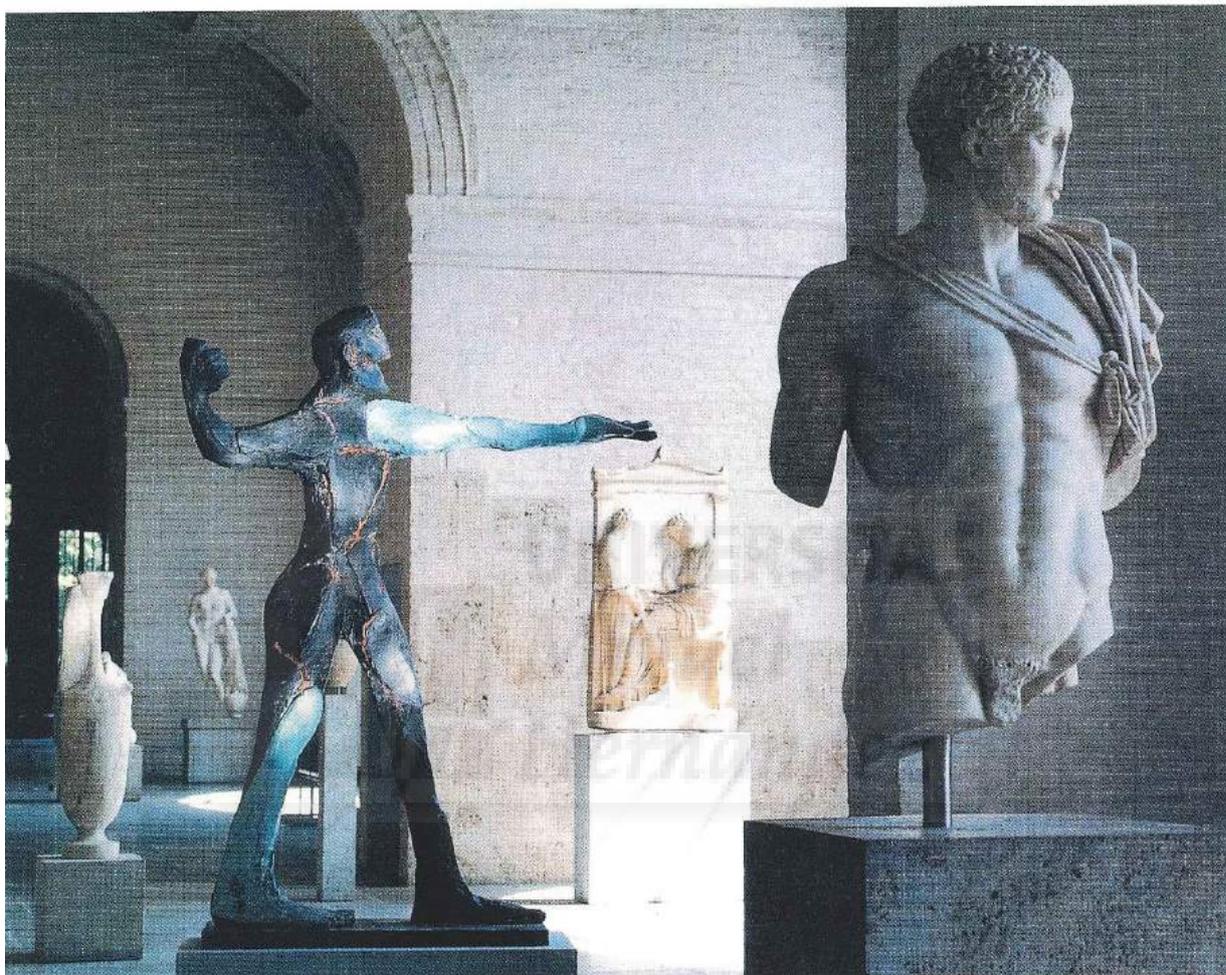
Markus Lüpertz, *Prometheus*, "Prometeo", 1989. Bronce pintado 222 x 72 x 83 cm

La obra de Markus Lüpertz fue presentada en la exposición que llevó como nombre *la Memoria y la Forma* en el convento del Carmen del IVAM, en Valencia en el año 2002. Aquí se presentaron ciento ochenta trabajos, entre pinturas y esculturas. Los textos de Kosme de Barañano, Jaime Siles y Maita Cañamás dieron vida al catálogo-libro sobre el artista.

La exposición presentó varias secciones, desde donde se pudieron apreciar las distintas etapas de trabajo del artista en ese momento. Tras una amplia biografía de Lüpertz escrita por Maita Cañamás viene la sección *Mythologische figuren o Figuras mitológicas*, donde los dibujos, las acuarelas y las esculturas conformaron un paisaje de la Antigüedad Clásica.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

En 1995 tuvo lugar una exposición de la escultura *Titan* de Lüpertz, en la *Glyptoteca* de Múnich, un museo que posee una de las mejores colecciones de esculturas greco-romanas.



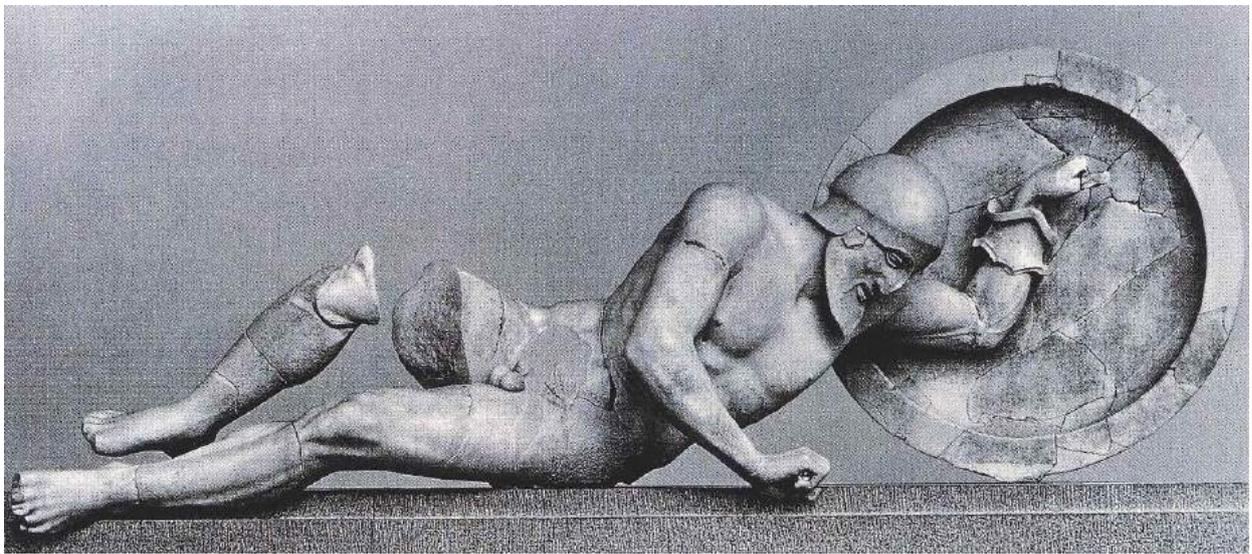
Markus Lüpertz, *Titan*, 1985. Bronce pintado 253 x 59 x 196 cm

Aquí se pudo valorar y admirar la obra de Markus Lüpertz en perfecta amistad y equilibrio con las obras del mundo antiguo. Se trató de un diálogo que Lüpertz consigue con sus piezas, en referencia a los temas que elige, por su quehacer, su inmersión y su insistencia en superar su idea de arte en cada ocasión. De este modo los dioses, héroes y mártires de la Antigüedad cobran una nueva vida en la obra de Markus Lüpertz.

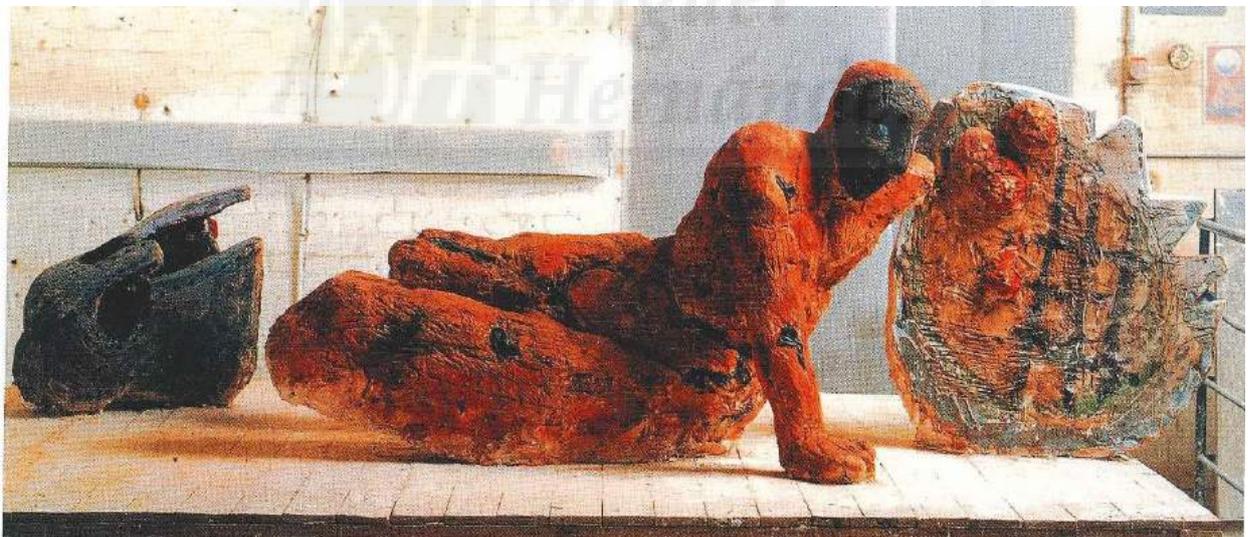
Sterbender Laomedon es la figura de un guerrero herido, procedente del frontón del Templo de Aphaia. Representa a un guerrero troyano moribundo, herido por una flecha, (en cuyo pecho se puede apreciar el agujero que muestra que estuvo atravesado por una flecha de bronce, que se perdió) Representa la primera expedición de los héroes griegos contra Troya. El guerrero que yace caído en tierra poseía una espada que también se perdió. Apenas se adivina ya la sonrisa arcaica, pero aún permanece.



Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Sterbender Laomedon / "Laomedonte moribundo". Frontón oriental del templo de Aegina, alrededor de 490 a. C.⁹³



Markus Lüpertz, *Der Krieger*, "El guerrero", 1993. Yeso pintado 120 x 300 x 200 cm

⁹³München Glyptothek / Gliptoteca de Munich, museo en la ciudad de Munich construido por el arquitecto alemán Leo Von Klenze (1784-1864), que alberga la colección de esculturas griegas y romanas que pertenecieron a Luis I.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Frauenkopf (Kopf meine Mutter)* "Cabeza de mujer (Cabeza de mi madre)", 1987
Bronce pintado. 97 x 75 x 47,5 cm Museo de Bellas Artes de Bilbao N.º inv. 02/185.

Markus Lüpertz en esta época alquila una casa en Cortona, en la provincia de Arezzo en la Toscana, y es entonces cuando vuelve su mirada a la escultura etrusca. La civilización etrusca se desarrolló entre los siglos IX y II antes de Cristo al norte de Italia, llegando a expandirse y a abarcar gran parte de la península itálica.

Una de las tipologías más características de el arte etrusco son las esculturas fundidas en bronce, y las terracotas que conforman las tapas de los sarcófagos funerarios. En las figuras representadas se advierte claramente la sonrisa arcaica, los ojos almendrados, y una expresión relajada.

La sonrisa arcaica, aunque viene más concretamente de la cultura griega, se reflejó de manera similar en el arte etrusco, denominándose “sonrisa etrusca”, y se ha interpretado de diversas maneras. La sonrisa primitiva se ha considerado como un gesto de la expresión facial que técnicamente todavía no había logrado la perfecta expresión natural del rostro, aunque las figuras pretendieran reflejar características realistas.

Por otro lado las corrientes más antropológicas, han sostenido la posible hipótesis de que haya existido una intención, de dotar a los rostros de las figuras de un halo de armonía y tranquilidad, de salud y bienestar, como queriendo reflejar en ellos un espíritu impasible, complacido por los dioses, enseñando incluso un guiño burlón.

La escultura *Frauenkopf* es un retrato de la madre de Markus Lüpertz, y refleja precisamente las características de la antigua civilización. El busto de bronce tiene una presencia que refleja una mirada segura, la boca apenas sonriente resuelve un rostro tranquilo, pero a la vez potente. La desigualdad de proporción con respecto a la cabeza, el cuello y los hombros es llamativa, pero eso mismo es lo que hace que se potencie la expresión en el rostro.

Esta escultura fue construída precisamente con la herencia de la memoria etrusca. Pero más allá podemos ver reflejado su trabajo con la referencia e influencia de el arte griego. Beber de la fuente de la Antigüedad Clásica es un continuo brote de inspiración para Lüpertz, que utiliza y lo lleva al terreno contemporáneo.



Markus Lüpertz *Kopf des Titan*, "Cabeza de Titán"

Kopf einer Sphinx, "Cabeza de una esginge", inacabada, alrededor de 560 a. C.

En este sentido realiza una pieza que tiene una edición de seis ejemplares, *Etrurierin, Etrusca*, en 2001. En sus variaciones son pequeños bronce pintados, cuyo rostro recuerda o se asemeja al de *Frauenkopf*. Los bronce reflejan la solidez de las pequeñas presencias que mantienen una mirada de misterio y cierta tensión. Los rostros oscuros, del color del bronce, contrastan con el vivo pigmento que en cada escultura es diferente.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Etrurierin* "Etrusca", 2001 Edición 6, ejemplar 1/6 Bronce pintado. 94 x 25 x 27 cm
Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York. (Izquierda).

Markus Lüpertz, *Etrurierin* "Etrusca", 2001 Edición 6, ejemplar 1/6 Bronce pintado. 94x 25 x 27 cm
Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York. (Derecha)

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Etrurierin* "Etrusca", 2001 Edición 6+0, ejemplar e.a. Bronce pintado. 94 x 25 x 27 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York

En los años 90 Lüpertz avanza con su carrera escultórica hacia una monumentalidad que reflejan dos grandes obras como *Judith y Philosophin*.

El mito bíblico de Judith viene del libro hebreo *Judith*, y cuenta la historia de una viuda hebrea en plena guerra de Israel contra los ejércitos de Babilonia. La muchacha de bellos rasgos y fina educación se da cuenta de que el general invasor, Holofernes se ha enamorado de ella. Acompañada de su doncella se dispone a bajar de la ciudad que ha quedado sitiada por el enemigo, una vez consigue hacer creer a Holofernes que es ella la que está prendada de él lo conduce hasta en interior de la tienda de campaña, donde lo emborracha, y cuando el general cae dormido por su estado ebrio Judith lo decapita. De esta forma muestra el triunfo de su pueblo y su salvación de ser invadido, y se convierte en la heroína de Betulia, que es el nombre de su pueblo.

Lüpertz construye una *Judith* triunfante, regia y llena de poder, y de una presencia poderosa.

Como comenta el profesor de Barañano, en el catálogo de la última muestra en España de Markus Lüpertz, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en el año 2014, las esculturas padecen una especie de metamorfosis con referencias a los mitos o la música, como las esculturas de Salieri, o de Mozart. Son imágenes sin un tiempo que las determine, pertenecen a la iconografía activa de su quehacer, pero no tienen tiempo. Tampoco presentan una caracterización natural de las formas, sino de énfasis, y acorde con una consideración icónica que viene tanto de la pintura como de la escultura. Aquí pone de manifiesto su temperamento dionisiaco. “La tendencia a lo grotesco, del grito o de la risa, no es una tendencia la caricatura, es una tendencia a la desnudez”.⁹⁴

⁹⁴Catálogo de la exposición *Markus Lüpertz 1963-2013*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, p. 51.

En su estilo propio Markus Lüpertz no hace ninguna consideración concreta, sino que asume una realidad que viene dada por la experiencia.

Ich stehe in der Tradition der europäischen Malerei. Ich unterscheide mich klar vom konkreten Malen der Amerikaner á la Roy Lichtenstein. Jedes meiner Bilder ist singular. Es ist immer ein Ausdruck von Sehnsucht, von Verzweiflung, es beinhaltet immer auch das Risiko, zu versagen und das Streben nach Vollendung. In Europas Kunst und in Europas malerei gehört das Scheitern und das Unvollendete mit zur Kunst. Das zeigt schon ein Torso in der Antike. Rodin hat den Torso zur Vollendung gebracht. Deshalb hat mein Herkules auch nur einem Arm.⁹⁵



⁹⁵“Yo pertenezco a la realidad de la pintura europea. Me diferencio claramente de la pintura concreta de los americanos al estilo Roy Lichtenstein. Cada una de mis pinturas es singular. Siempre es una expresión de deseo, de desesperación, que siempre implica el riesgo del fracaso y la búsqueda de la perfección. En el arte de Europa y en la pintura de Europa el fracaso y lo incompleto pertenecen al arte. Lo demuestra cualquier torso de la Antigüedad. Rodin llevó el torso a la perfección. Por ello mi Hércules tiene un solo brazo.”

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Judith*, 1995 Bronce 315 x 138 x 140 cm Bilboko Udala-Ayuntamiento de Bilbao.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



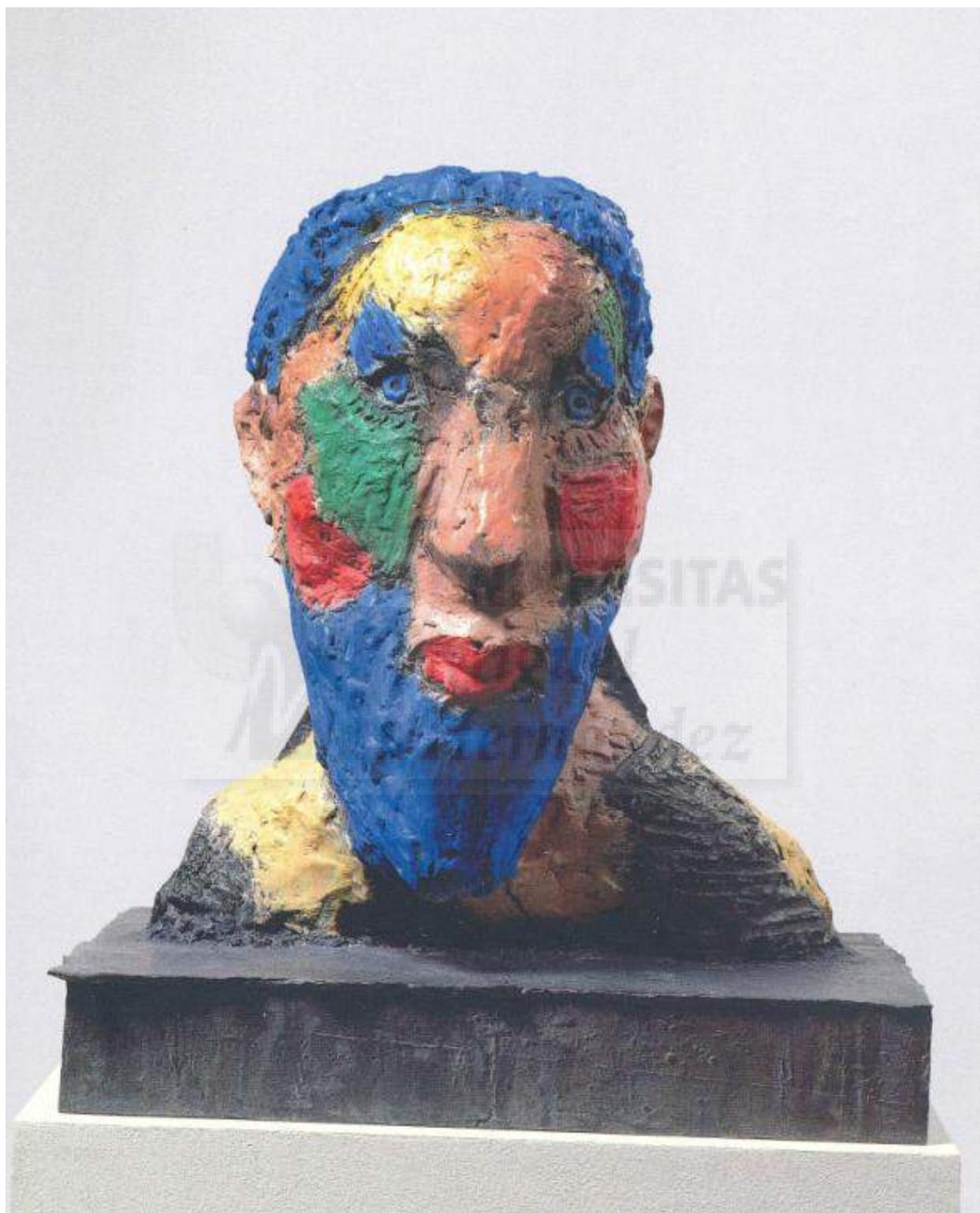
Markus Lüpertz, *Judith*, 1995 Bronce pintado. 101 x 56 x 57 cm Colección particular.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Cabeza de Afrodita", 2000 Bronce pintado. 123 x 50 x 49 cm Colección particular.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Herkules Entwurfsmodell 7- Büste* "Boceto para Hércules 7- Busto", 2009 Edición 6+0, ejemplar 1/7 Bronce pintado. 60 x 53 x 43 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Herkules Entwurfsmodell 8- Büste* "Boceto para Hércules 8- Busto", 2009 Edición 6+0, ejemplar e.a. Bronce pintado. 27 x 20 x 16 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Herkules Entwurfsmodell 30*, "Boceto para Hércules 30", 2010 Edición 6+0, ejemplar 1/6 Bronce pintado. 50 x 32 x 21 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz (1941) *Philosoph* "Filósofo", 2010 Edición 6+0, ejemplar e.a. Bronce pintado. 67 x 19 x 18 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



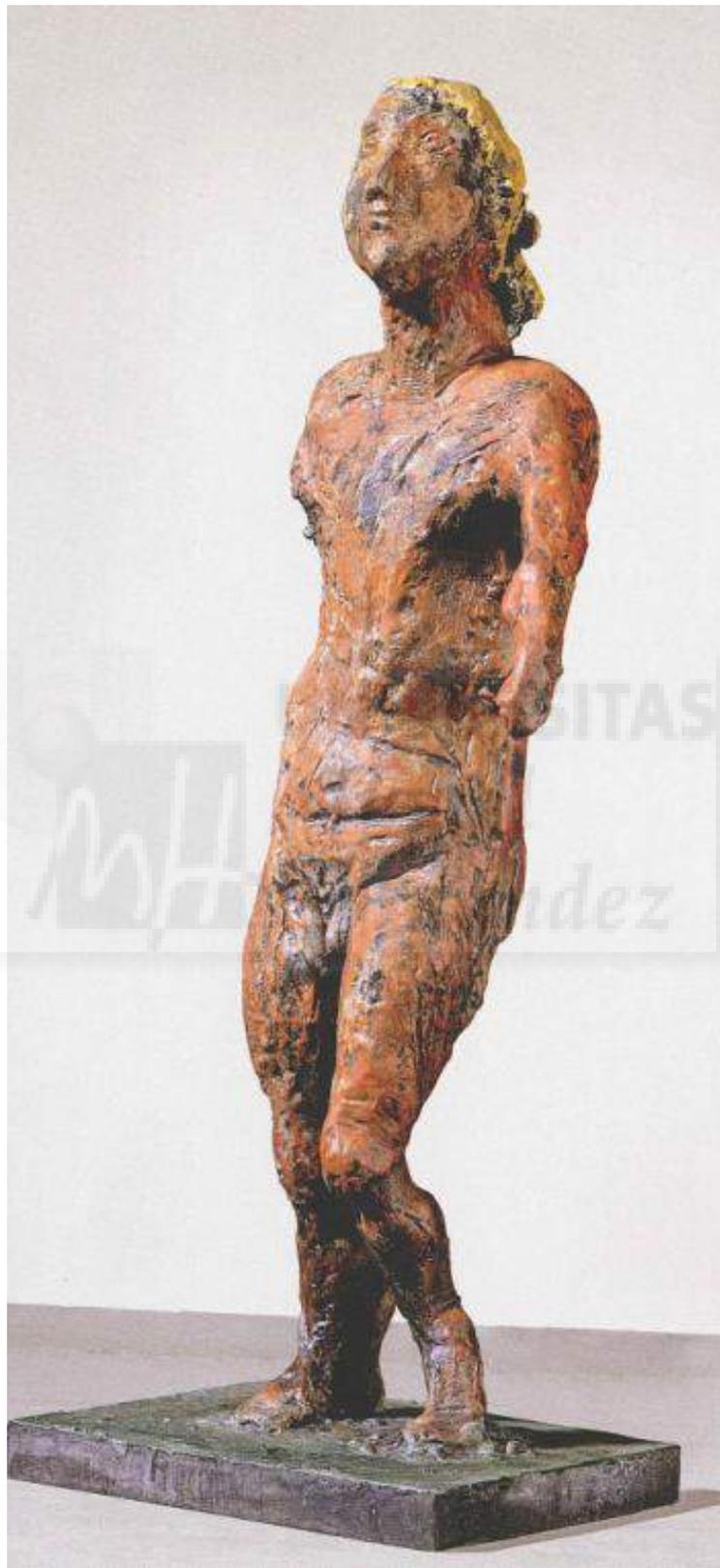
Markus Lüpertz (1941) *Daphne 5*, "Dafne 5", 2002 Edición 6+0, ejemplar 5/6 Bronce pintado. 65 x 30,5 x 27 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



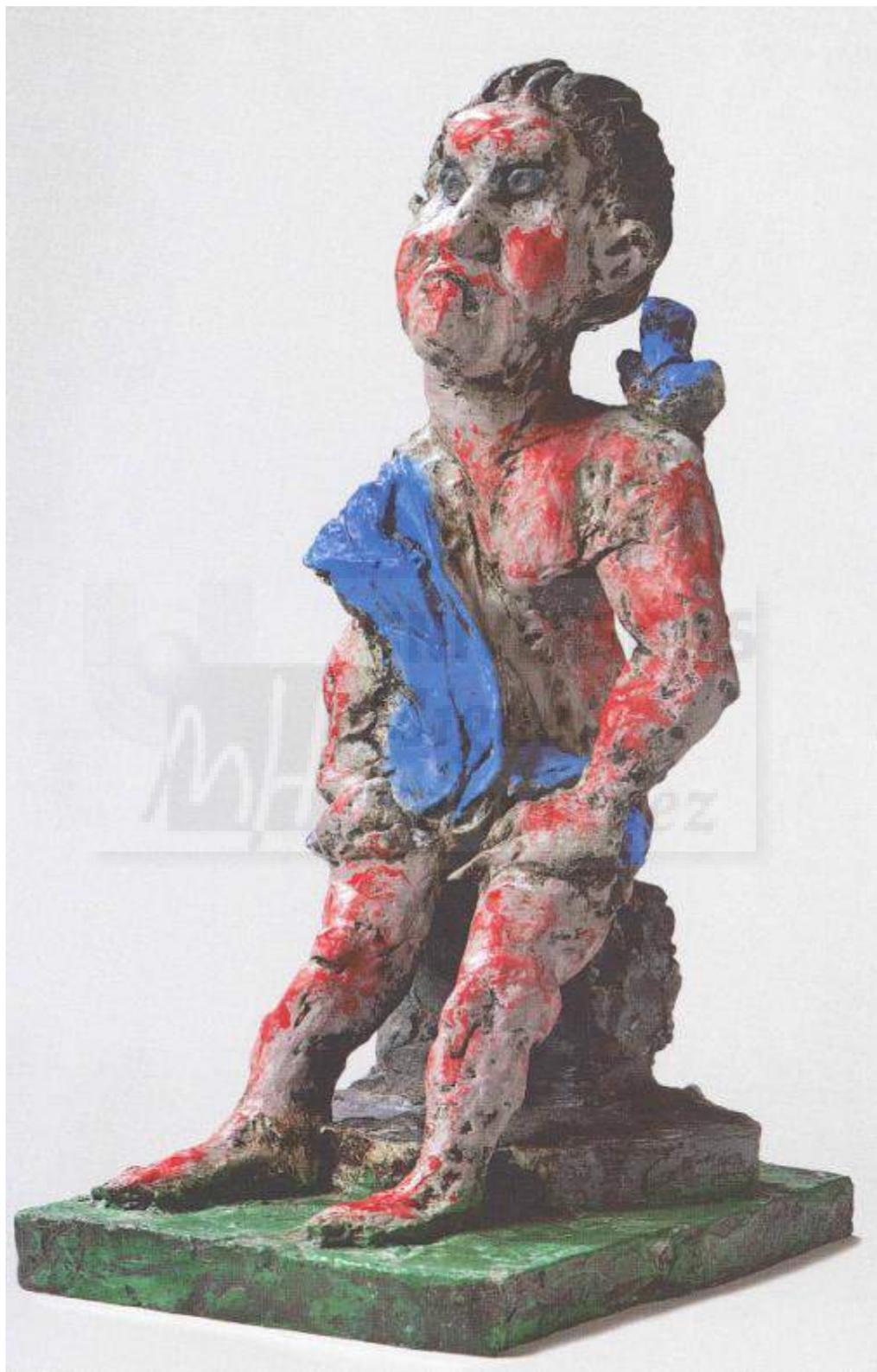
Markus Lüpertz, *Paris*, 2003 Edición 6+0, ejemplar 1/6 Bronce pintado. 62,5 x 20 x 15 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Mozart*, 2006 Edición 6+0, ejemplar e.a. Bronce pintado. 61 x 23 x 19,5 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Beethoven*, 2011 Edición 45, ejemplar 3/15 Bronce pintado (azul).
34 x 21 x 15 cm Geuer & Breckner GMBH

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Merkur Entwurfsmodell 2*, "Boceto para Mercurio 2", 2005 Edición 6 + 2 e.a. +XX, ejemplar 3/6 Bronce pintado. 82 x 20 x 25 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York

Nos gustaría añadir un fragmento de entrevista entre el escultor vasco Eduardo Chillida y el pintor Markus Lüpertz en el simposio celebrado en los Cursos de Verano de San Sebastian en el verano de 1990.⁹⁶

CH La construcción es muy importante para el arte. El arte tiene que tener dos componentes obligatorios: poesía y construcción.

ML Sigamos con el concepto de genio. ¿Ves una diferencia entre el genio Mozart y el genio de Bach?

CH Los genios son distintos entre sí. El genio es una cota con respecto a ciertos dones.

ML ¿Al genio los hace el talento o el rendimiento personal?

CH Desde el punto de vista del reconocimiento son necesarias las dos cosas: nunca habríamos sabido que Mozart es un genio si no hubiera sido por su música.

ML ¿Se es genio o se llega a serlo?

CH No sé. Tiene que haber una parte innata para llegar a esos niveles rarísimos; porque a ver si hay cinco genios en toda la historia....

ML ¿Sientes respeto por el concepto de genio o podrías aplicártelo a ti mismo?

CH No tengo un respeto especial, pero sí que me he dado cuenta de que ese tipo de personas, como las que hemos citado, pueden aportar cosas que les son exclusivas.

⁹⁶Véase completo en el catálogo Markus Lüpertz, Retrospectiva 1963-1990, p. 251-254. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

ML ¿Hasta que punto admites tu la casualidad?

CH Creo que le doy muy pocas oportunidades a la casualidad, lo que no quiere decir que la escultura esté hecha a priori en la cabeza. La razón por la que yo no trabajo persiguiendo algo que ésta ya hecho en la cabeza es que si yo trabajo sobre un concepto terminado en la mente, y luego necesito un mes para su realización, yo estoy trabajando muerto. Por eso soy libre durante el procesode trabajo y conozco el espíritu de la obra más que la forma. No me interesa conocer la forma demasiado pronto. Eso tiene un momento.

ML Yo no quiero pintar algo que ya me sé, porque quiero distraerme a mí mismo con mi trabajo. Siempre espero que ocurra algo conmigo, y tengo que pintar y pintar hasta que hay una respuesta. El proceso creador no está planificado, es el acto.

CH Esto es básico en todo trabajo creador.

Como indica M. José de los Santos en el libro *Neoexpresionismo alemán*, p. 80, “la gravedad del discurso de Chillida se contraponen al discurso punteado de Lüpertz, de modo que el lector deja de asistir a una conversación entre dos artistas y accede a un diálogo entre dos obras”.⁹⁷

En la exposición de Markus Lüpertz celebrada en 2014 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la revisión de Lüpertz reflejó el tema del paisaje, 20 años de investigación del mismo, que incluye los bodegones y las calaveras a modo de *vanitas*, cuya etapa culmina cuando pinta los árboles de su estudio de Düsseldorf, pero también la historia alemana, investigaciones sobre la figura humana a través de la obra de maestros como el escultor francés Aristide Maillol, así como su interés

⁹⁷ *Neoexpresionismo alemán*. M. José de los Santos Auñón, ed. Nerea, 2004.

por la mitología y el arte de la Antigüedad que se refleja a través de la mirada de sus esculturas.

El interés de Lüpertz por el cuerpo humano y el paisaje, vienen de concebir la figuración de un modo propio, nutriéndose de citas constantes de la Historia del Arte, de grandes artistas de la Historia de la pintura, y de otras manifestaciones culturales como la mitología griega, o la música.

Como músico también hay una reflexión de ritmos y musicalidad en su obra.



3.2.2. El dibujo y la escultura como construcción en Lüpertz



Markus Lüpertz, *Herkules*, 2010 Carboncillo sobre papel, 42 x 29.5 cm

Lüpertz no cree que la tarea del artista sea la de expresar ideas sobre la historia del mundo, el arte no debe de tener una función política, en lugar de eso va en busca de la perfección. Al igual que Mondrian busca encontrar esa “atmósfera” en la pintura. Todo ello lo traslada al dibujo, y por tanto a la escultura, considerando el dibujo como un brazo fundamental para proyectar sus esculturas. Pero sus dibujos funcionan solos, en sí mismos; Lüpertz extiende su mano, del dibujo a la escultura o a la pintura. Él mismo afirma que su obra gráfica no debe competir con su obra

pictórica, pero que se siente inclinado a hacerla, porque se siente atraído y comprometido con ella.

Su obra gráfica no es grande, sino más pequeña que su obra pictórica o escultórica, pero según él dice es especial, además, casi siempre están “en correspondencia con las esculturas”, en su mayoría son aguafuertes, pero también usa el carboncillo, los lápices y el gouache.

El Museo Albertina de Viena acogió la exposición de Markus Lüpertz “*Metamorphosen der Weltgeschichte*” “Metamorfosis de la historia del mundo”, del 11 de marzo al 6 de junio de 2010. Presentó alrededor de 100 obras y siete *bozzetti* para la escultura de *Daphne* (2002-2005). En una entrevista le preguntaron qué significaba el dibujo, Lüpertz respondió que siempre dibuja. El dibujo para él es la base de su arte. Si un tema se cristaliza como interesante Lüpertz insistirá aún más en el dibujo. Las obras sobre papel en el Museo Albertina fueron una buena prueba de ello. La series “*Standbein/Spielbein*” (1985-1986) “pata pilar / juego”(1985-1986) o “*Daphne*”, “Dafne” dieron una idea de la elaboración de composiciones y del encaje de una figura en el espacio.

En la escultura *Daphne* de Markus Lüpertz la diosa aparece como una heroína triunfante que ha conseguido derrotar a Apolo. El tema mitológico cuenta la historia del dios griego Apolo, hijo de Zeus y de Leto y hermano de Artemisa, que recibiendo una flecha de oro por parte de Eros, -que está enfadado porque Apolo se burla de él al verle jugar con un arco y unas flechas humanas,- provoca en él una pasión desenfrenada por Dafne, la ninfa hija del dios Peneo, un río y de Gea, la madre tierra. A su vez Dafne recibe otra flecha pero no de oro, sino de plomo, que causa en ella el rechazo hacia Apolo. En el perseguir de Apolo a Dafne ésta implora a su padre el río que la salve, convirtiéndola en un árbol de laurel. Aunque Apolo le ruega que se quede con él y pide ayuda a los dioses para lograr alcanzar a la ninfa ésta se acaba transformando en árbol. Para entonces el árbol queda consagrado a Apolo, que jura amarlo para siempre y usar sus hojas de laurel para coronar las

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

cabezas de los héroes. La historia del mito griego está sacada de *Las metamorfosis* del poeta romano Ovidio (43 a. C. – 17 d. C.). El tema ha reflejado el interés del artista no solo en la escultura, sino en numerosos bocetos, dibujos y en la pintura.⁹⁸



Markus Lüpertz, "Sin título" (*Daphne*), 2002, Acuarela y pastel al óleo

⁹⁸Véase capítulo 4.1.6. **Arkadiende** esta tesis,p.339.

(...) “¡Ninfa, te lo ruego, del Peneo, espera! No te sigue un enemigo;
¡ninfa, espera! Así la cordera del lobo, así la cieva del león, 505
así del águila con ala temblorosa huyen las palomas,
de los enemigos cada uno suyos; el amore es para mí la causa de seguirte.
Triste de mí, no de bruces te caigas o indignas de ser heridas tus piernas señalen
las zarzas, y sea yo para ti causa de dolor.”

(...) “ Sus fuerzas ya consumidas palideció ella y, vencida
por la fatiga de la rápida huida, contemplando las peneidas ondas:
“Préstame, padre”, dice, “ayuda; si las corrientes numen tenéis, 545
por la que demasiado he complacido, mutándola pierde mi figura.”
Apenas la plegaria acabó un entumecimiento pesado ocupa su organismo,
Se ciñe de una tenue corteza su blando tórax,
en fronda sus pelos, en ramas sus brazos crecen, 550
el pie, hace poco tan veloz, con morosas raíces se prende,
su cara copa posee: permanence su nitor solo en ella.
A ésta también Febo la ama, y puesta en su madero su diestra
siente todavía trepidar bajo la nueva corteza su pecho,
y estrechando con sus brazos esas ramas, como a miembros, 555
besos da al leno; rehúye, aún así, sus besos el leño.
Al cual el dios: “Mas puesto que esposa mía no puedes ser,
el árbol serás, ciertamente”, dijo, “mío. Siempre te tendrán
a ti mi pelo, a ti mis cítaras, a ti, laurel, nuestras aljabas.
Tú a los generals lacios asistirás cuando su alegre voz
el triunfo cante, y divisen los Capitolios las largas pompas.” (...)”⁹⁹

⁹⁹P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*. Publio Ovidio Nasón *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega. Libro primero.

En el año 2001 la *Herbert-Quandt-Haus*, la sedede *ALTANA A Gen Bad Homburg*, le encargó a Markus Lüpertz la realización de la escultura de bronce *Dafne*, la cual fue reproducida en una edición de tres moldes en el año 2003. El proyecto artístico incluyó la realización de más de 100 bocetos, entre ellos dibujos , acuarelas y grabados, los *bozzetti* del artista sobre uno de los mitos más famosos de la historia. La Amistad de Lüpertz con el poeta Durs Gründbein, además de éste estar familiarizado con el trabajo Lüpertz hizo que escribiera un ciclo de poemas para *Dafne*, entablando una conversación entre el artista y el poeta.

Una publicación de un catálogo de 2007 con fotografías de Benjamin Katz, recoge el proceso documentado al completo de la realización de la escultura, con los primeros dibujos y las maquetas finales. El libro se editó con motivo de la exposición *Markus Lüpertz-Durs Gründbein Daphne - Metamorphose einer Figur* “*Markus Lüpertz-Durs Gründbein Dafne- Metamorfosis de una figura*”¹⁰⁰ en el Museo Schloss Moyland, Bedburg-Hau, 2006.¹⁰¹

¹⁰⁰Markus Lüpertz, Durs Grünbein : *Daphne, Metamorphose einer Figur* (Konzeption von Ausstellung und Katalog, Andrea Firmenich, Johannes Janssen), (Concebido a partir de la exposición y el catálogo de la misma, Andrea Firmenich, Johannes Janssen) 2005.

¹⁰¹*Markus Lüpertz: Daphne: Photographiert bei Benjamin Katz*. Stiftung Museum Schloss Moyland, Kerber 2007.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Daphne 5*, 2002. Edición 6+0, ejemplar 5/6. Bronce pintado, 65 x 30,5 x 27 cm
Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Ohne Titel (Daphne)*, "Sin título" (Dafne) 2002, Acuarela y pastel al óleo
Cortesía de la Galerie Michael Werner Berlin, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz. *Ohne Titel (Daphne)*, "Sin título" (Dafne) 2002, Acuarela y pastel al oleo.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Sin título" (Judith), 1994-1995 Lápiz y gouache sobre papel. 49,5 x 69,5 cm Bilbao Ría 2000.

"El contenido es un problema de comunicación, que el artista trata de evadir, porque es el espectador el que debe usarlo y reinventarse a sí mismo a partir del contenido de la imagen. El artista sólo produce el defecto, "la perla", la crisis "da a luz" la cuestión del contenido. El contenido, se explica en alguna parte, es el compromiso, pero no su responsabilidad.¹⁰²

¹⁰²Citado. Por catálogo Albertina 2010, p 12.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Sin título" (Judith), 1994-1995 Lápiz y gouache sobre papel. 49 x 35,5 cm Bilbao Ría 2000.

Además de pintor, escultor, artista gráfico, músico y poeta. Para celebrar el lanzamiento de su nuevo libro de poemas "*gjo'ti: ne*" el 6 de mayo de 2014 , en colaboración con la galería Breckner, Markus Lüpertz y su banda "TTT" ofrecieron un concierto de jazz incluyendo una lectura de poemas de su nuevo libro por la actriz Alexandra Kamp. Tras el concierto y la lectura con el título "*Mykenisches Lächeln*", "Sonrisa micénica" la galería Breckner abrió sus puertas. La muestra *Kosmos-Lüpertz* presentó obra gráfica de dibujos y grabados entre otras obras. La serie "Sonrisa micénica" original de 1986, fue reeditada en 2013 por el artista, en una gama de colores oscuros. Esta interpretación está dotada de un aire más moderno, que resulta cercano, el motivo o ídolo se asemeja a una máscara que nos desprende su hechizo.



Markus Lüpertz: de la serie *Mykenischen Lächeln* Motiv I - X, 1985.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Mykenisches-Lächeln-7-Karminsiena-goldgelb-1986*.



Markus Lüpertz, diez xilografías de la serie *Mykenischen Lächeln*, (10), Lempertz, Köln.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus-Lüpertz, *Mykenisches Lächeln 1* Carmín-Siena Amarillo-Dorado, 1986.



Markus Lüpertz, *Mykenisches Lächeln 1*, Blau-Rot-Ocker.

3.3. Lecturas

En el análisis de Kenneth Clark, las formas de la Europa subyacente transforman la complejidad del Paisaje en una idea que presentaba cuatro aproximaciones fundamentales:

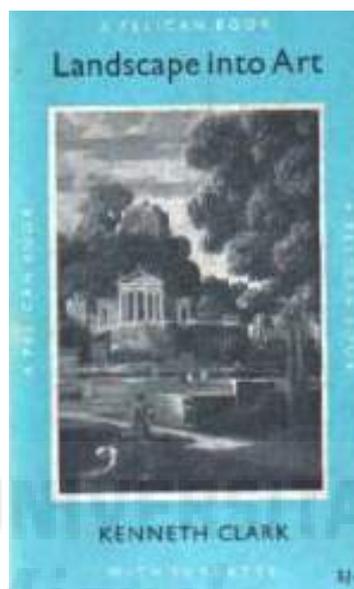
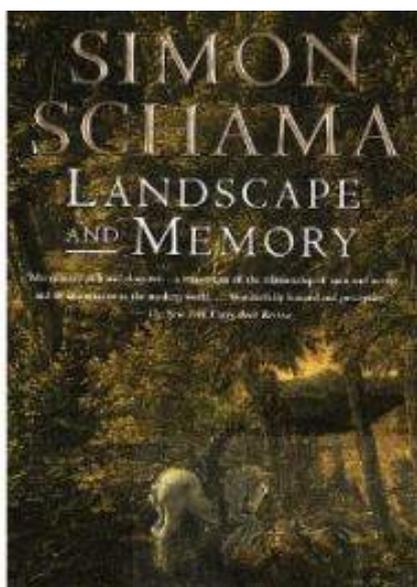
- *La aceptación de símbolos descriptivos.*
- *Una curiosidad por los hechos principales de la naturaleza.*
- *La creación de una fantasía que fuera capaz de disipar el “profundo miedo-enraizado” a la naturaleza.*
- *La creencia en una Edad Dorada de la armonía y el orden, que se podrían haber recuperado.*

El nacionalismo de las nuevas *United Provinces* fue un factor a tener en cuenta en la Holanda del s. XVII en la popularidad de la pintura de paisaje, y también en el siglo XIX, como otras naciones intentaron desarrollar escuelas de pintura con un distintivo nacional, el intento de expresar la naturaleza especial del paisaje de la tierra natal comienza a ser una tendencia general. En Rusia, como en América, el tamaño gigante de las pinturas fue un sello característico del Estado Nacional.

En Estados Unidos, la *Hudson River School*, prominente en la segunda mitad del siglo XIX, es probablemente el desarrollo nativo más conocido en el arte de paisaje. Estos pintores crearon trabajos de escala enorme que intentaban capturar el dominio épico de los paisajes que les inspiraban. El trabajo de Thomas Cole, generalmente reconocido como fundador de las escuelas, tuvo mucho en común con las ideas filosóficas de las pinturas de paisaje europeas, -una clase de confianza secular en los beneficios espirituales adquirida por contemplar la belleza de la naturaleza.

Aunque ciertamente menos dominante en el período de después de la I Guerra Mundial, muchos artistas significativos siguieron pintando paisajes en una amplia

variedad de estilos, ejemplificados por Neil Welliver, Alex Katz, Milton Avery, Peter Doig, Andrew Wyeth, David Hockney y Sidney Nolan.



Para este Tesis nos hemos basado en dos libros que consideramos fundamentales: el de Simon Schama, *Landscape and Memory*, (Nueva York 1995) y el de muchos años anterior del británico Sir Kenneth Clark *Landscape into Art*, que es una síntesis de sus clases en la Universidad, llamadas las *Slade Lectures* de 1949.

En el libro de Simon Schama, se abunda en esta consideración, ligeramente intuída por Julio Caro Baroja en un ensayo publicado en 1982 "De la Interpretación histórico-cultural del Paisaje", reeditado después en "Paisajes y Ciudades", (Madrid 1984). Nada nuevo se encuentra en el preámbulo de Francisco Calvo "Concepto e Historia del Paisaje" en el volumen "Los paisajes del Prado" (Madrid 1993) sobre lo ya escrito por Kenneth Clark *Landscape into Art* (Londres 1969) y Götz Pochat *Figur und Landschaft* (Berlín 1973).

¿Qué cambios se han producido en la Europa que va de las glaciaciones al mundo medieval y de aquí al presente? los ha estudiado el biólogo, especialista en el área

de los bosques y desarrollo de los mismos, Hannsjörg Küster en *Geschichte und Landschaft in Mitteleuropa* (Beck, Munich 1995). Al final de este libro contemplamos las autopistas, los ferrocarriles o las minas de carbón con otros ojos.

Küster explica cómo la revolución industrial salvó a Europa de quedarse sin bosques, continuamente talados para quemar madera, y calentar y dar de comer a la amplia población del XVIII. Su última frase sentencia el sentido de su texto: "Si contemplamos en perspectiva el desarrollo de nuestros paisajes no tenemos razón alguna para criticar el exceso actual de campos de golf o el TGV, pues no es posible aun predecir qué cambios de espacios vitales se están produciendo".

El paisaje es, sin duda, una construcción cultural. El historiador del arte Federico Zeri en sus memorias *Confesso que ho sbagliato* (Longanesi, Milán 1995) señala que la pintura de paisaje no sólo es un instrumento esencial para comprender la relación entre el hombre y la naturaleza sino sobre todo "para comprender la percepción de la naturaleza a través de los descubrimientos efectuados por el hombre. El paisaje está directamente ligado a la emancipación en sentido laico del pensamiento, a la afirmación del lugar del hombre en el mundo. Por ejemplo, no hay pintura de paisaje en el Medioevo, y las primeras representaciones tienen su origen en la Europa nórdica; sólo después aparecen en el sur, sometidas mucho más a la influencia de una religión para la que cuenta solamente una relación vertical, trascendente, entre el hombre y la divinidad: no sé cómo se ha podido tratar tan a la ligera la contingencia de este género pictórico".

En éste sentido, el escultor valenciano Miquel Navarro, por ejemplo, nos introduce en el paisaje de la ciudad; en sus propias palabras: "Mi trabajo cubre un arco que va de lo rural a lo urbano, de la naturaleza a lo industrial". Sus ojos de niño han visto desde Mislata, una población cercana a la ciudad de Valencia, cómo ésta, la ciudad, se va adentrando en el campo, en la huerta valenciana y la va jalonando de hormigón y de viales. El cemento va acosando el paisaje rural; a costa de las huertas se produce el avance salvaje de la ciudad. Su mirada al paisaje urbano no es solo una mirada a su formalismo, a su núcleo sino una mirada a su expansión, a

su movilidad. Por supuesto, lo es también a su formalismo. Un formalismo que no es sólo edilicio, sino paisajístico, con una estructura musical, de recorrido de escalas. Lo que en nuestra sociedad llamaríamos civilización. Como dice Miguel de Unamuno en su ensayo prólogo a la traducción española de "El perfecto pescador de caña" de Isaac Walton: "¿cómo no había de amar la música un espíritu contemplativo que se apacentó en la visión de tranquilas riberas, ya que es el paisaje en el reino de las formas visibles lo que la música en el reino de los sonidos?"

Por su parte el recientemente fallecido Timothy F. Mitchell, profesor del departamento de Historia del Arte en la Universidad de Kansas, en su *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840* (Clarendon Press, Londres 1994), ha estudiado las relaciones entre la pintura de paisaje en Alemania y la historia de la geología en este país, y cómo este género de la pintura refleja tanto en sus imágenes como en su estilo los radicales cambios dados en la historia cultural de ese período cuya fecha de arranque la dan los nacimientos de Beethoven, Hegel y Hölderlin. No es una coincidencia que la edad de oro de la geología germana sea paralela al apogeo del romanticismo. Hay una historia nacional a principios del XIX que piensa que montañas, cielos, nubes y árboles son más que símbolos y simples alegorías, que piensa que estos fenómenos naturales impregnan no solo un sentimiento sino también un carácter de identidad nacional.

Como hemos señalado anteriormente, siguiendo las valoraciones del Profesor Kosme de Barañano, la inteligibilidad del paisaje no sólo depende o está condicionada por el desarrollo de las artes sino también por la situación sociocultural en la que se aprecia. Este final del siglo XX ha traído las migraciones de turistas buscando el sol y las arenas del sur, pero también toda una preocupación sobre fenómenos como la "capa de ozono" y una nueva conciencia llamada "ecologismo". La percepción del paisaje está condicionada y depende de la percepción total sobre la vida. Schama ha profundizado en el concepto señalando que no sólo el paisaje pintado es fruto de una determinada visión en un espacio

determinado y en una época dada- sino que incluso lo que llamamos paisaje vivo. En la página 61 de *Landscape and Memory* señala: "Los paisajes son cultura antes de que sean naturaleza; son construcciones de la imaginación en madera, agua y rocas. Se debería reconocer que una vez que se establece en un determinado lugar una cierta idea de paisaje, un mito, una visión, tiene un modo peculiar de emborronar categorías, de convertir las metáforas en más reales que sus referentes, de llegar a ser de hecho en parte del escenario".

Para Schama el término inglés landscape viene, con los arenques ahumados ya través de los Países Bajos del vocablo germano del land-schaft. En castellano el término "paisaje" ("extensión de terreno" o "pintura que representa cierta extensión de terreno") nos remite en primer lugar a la naturaleza, y en segundo lugar a un género dentro de la historia de la pintura. "País" es nuestro paisaje, nuestro entorno natural. Pintura de paisaje es un encuadre visual, un fenómeno cultural, propio de los artistas de los Países Bajos. La pintura de paisaje -no como detalle de un cuadro, sino como tema único- es el último de los géneros en la pintura europea.

Una de las primeras referencias al término la encontramos en *De pintura antigua. Livro segundo: Dialogos em Roma, de 1548*, tratado escrito en portugués por Francisco de Holanda. En el primer diálogo refiriéndose al desdén por la pintura flamenca de Michelangelo Buonarroti señala: "*O seupintar é trapos, maconarias, verduras de campos, sombras de árvores, e ríos epontes, a que chamam paisagens*". En el siglo XVIII Antonio de Palomino en su "Museo Pictórico y Escala Óptica" (Madrid 1715-24) denomina a los cultivadores del género "paisistas", aún no paisajistas.

La introducción del calvinismo en Holanda en el siglo XVII trajo consigo el desarrollo de un nuevo tema o género del arte: el cuadro de paisaje. Es decir, la representación de un trozo de naturaleza, sea llanura, mar, montañas o nubes, lagos o ríos con vientos o tormentas, escenas de cacería o de pesca donde no interesa la acción sino el encuadre natural. El género exige un formato horizontal,

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

acoplándose al horizonte de juego de nuestra retina. Un formato donde un árbol, una torre o un campanario, estructuran la composición, y donde las nubes o sus reflejos en el agua de un lago, donde la luz y las sombras, componen la imagen.

En este sentido además de Simon Schama han resultado importantes los textos, y la exposición citada de Carl Gustav Carus, así como del libro de Kenneth Clark *Landscape into Art*.



3.3.1. Textos de Paisaje

3.3.1.1. Veduta

Veduta, significa *vista* en italiano, que en plural sería *vedute*, es un género pictórico muy típico del *Settecento* (siglo XVIII) italiano, desarrollado sobre todo en la ciudad de Venecia. Enmarcadas dentro del paisajismo, las *vedute* son vistas generalmente urbanas, en perspectiva, llegando a veces a un estilo cartográfico, donde se reproducen imágenes panorámicas de la ciudad, describiendo con minuciosidad los canales, monumentos y lugares más típicos de Venecia, solos o con la presencia de la figura humana, generalmente de pequeño tamaño y en grandes grupos de gente. Concebidas como recuerdos – como postales– para viajeros extranjeros, las *vedute* tuvieron mucho éxito, llegando su influencia a casi todos los rincones de Europa, e iniciando una característica forma de representar el paisaje que fue imitada por muchos artistas europeos. Sus mayores exponentes fueron Canaletto, Bernardo Bellotto, Francesco Guardi, Michele Marieschi y Luca Carlevarijs.

En cuanto a las *vedute* o vistas en perspectiva-que tanta trascendencia tuvieron en la escuela de Venecia-, no serán realmente importantes en Roma hasta mediados del siglo XVIII. Combinan a menudo elementos paisajísticos con el manejo (que es propio de los escenógrafos) de la técnica de la topografía. Hacíase entonces distinción entre las *vedute esatte*, que marcaban la situación justa, topográficamente, de los edificios, las personas y accidentes del terreno, y las de fantasía, o *idéate*, refiriéndose a las vistas imaginarias.

Canaletto, si bien en su técnica se valió de la exactitud topográfica, al igual que los autores de *vedute* romanos, supo reproducir el movimiento en sus vistas del Gran Canal de Venecia y de otros aspectos de la bella ciudad del adriático, en ese momento considerada como meta privilegiada del turismo del siglo XVIII; Las *vedute* de Guardi sin embargo, presentan una visión más original de Venecia, más poética, y en ciertos aspectos sus obras parecen adelantarse a su tiempo, en cuanto a que su autor recurre (sobre todo en sus vistas ideales o fantasmagóricas

denominados *capricci*) a procedimientos que parecen propios del arte del período romántico, aunque su verdadero enlace se efectuó con el espíritu del rococó.”¹⁰³

Según el profesor Kosme de Barañano el mapa y la imagen de una ciudad, o del paisaje urbano, aparecen ya desde la Baja Edad Media estrechamente relacionados en su base topográfica y en su carácter descriptivo. Con el aumento de la calidad artística y la autonomía de la pintura respecto a la arquitectura la *veduta* se escapa del mapa. Mientras la lectura de un mapa es comparable al análisis de un texto, en cuanto da información cuantitativa, ordenadamente matemáticamente, la profundidad del despliegue que significa una *veduta* va más allá de la perspectiva y de la topografía buscando la captura de la atmósfera y el ambiente. Si el mapa es documento objetivo que refleja el conocimiento del terreno que necesita ser leído, la *veduta* documenta el recuerdo, y necesita ser *mirada*.

Jacopo de Barbari en 1500 realizó una gran estampa grabada en madera en seis planchas de Venecia. Con esta estampa de casi tres metros Barbieri representó una planta de Venecia donde mezcló Cartografía y Veduta, a vista de pájaro, donde combina magistralmente el mapa con la ciencia topográfica.

Al igual que Roma, Venecia también fue cuna de artistas, que la pintaron y dibujaron durante los siglos XVI Y XVII. Podemos hablar de una primera generación de *vedutistas*, artistas como Luca Carlevaris (1663-1730) o Caspar van Wintel (1653- 1736 con los que surge el concepto de *veduta*. Como discípulo de este último vendría Giovanni Antonio Canal, *Canaletto* (1697- 1768). Además *Antonio Visentini* (1688- 1782) que fue un escritor de *Osservazioni* de 1771, arquitecto, profesor de Perspectiva y grabador, fue quien tradujo a la plancha la obra de Canaletto, y a tener en cuenta también a Giovanni Paolo Pannini (1691- 1765), un arquitecto y escenógrafo, conocido por su bellas pinturas de Roma.

¹⁰³Citado en *Historia del Arte*, tomo 8, pp. 38-48. Ed. Salvat, 1981.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Vendría una segunda generación de *vedutistas*, que estaría encabezada por Bernardo Bellotto (1721-1780), llamado Canaletto el joven, sobrino de Antonio Canal. Michele Marieschi (1710-1743) que publicó sus grabados en madera *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*, y Francesco Guardi (1712- 1793). En Inglaterra incluyen al pintor de batallas navales Samuel Scott (1702-1772) y al de marinas William Marlowe (1740- 1813). En Francia Claude Joseph Vernet (1714- 1789), al que Luis XV encargó una serie de quince puertos.



Vista del Palazzo Ducale de Venezia, Canaletto



El Palazzo Ducale en Venezia, Francesco Guardi

“La Serenísima Republica de Venecia” existió como ciudad-estado desde el siglo IX, llegó a constituirse como una de las principales potencias de mundo, ocupando un lugar esencial en los intercambios comerciales del Mediterráneo entre Oriente y Occidente, además de que políticamente también desarrolló un papel esencial con sus instituciones oligárquicas. Hasta que en el siglo XVIII la República de Venecia vivió una época de crisis política y económica, una lenta decadencia que se vió consolidada el 12 de mayo de 1797, cuando el Gran Consejo declaraba la disolución de la Serenísima República de Venecia. La orden venía impuesta por Napoleón, y poco después las tropas francesas entraron en la ciudad. Napoleón había prometido importantes reformas que nunca se pusieron en marcha, ya que había negociado con Austria la entrega de la ciudad a cambio de otros territorios. Desde 1797 Austria domina la región del Véneto como una provincia más de su imperio, residiendo en Venecia un regente del emperador. Al mismo tiempo existía una fuerte competencia política con Milán. Pero a pesar de que las bases

económicas tradicionales en Venecia parecían haberse roto y que las arcas estaban cada vez más vacías, la ciudad mantuvo el encanto para los extranjeros. Venecia quedó a su vez eclipsada por un vasto desarrollo artístico. Cada vez más un mayor número de visitantes se acercaba a la Ciudad de los Canales, y mientras para unos, aparte de las razones comerciales, acudían para disfrutar de las continuas fiestas, los carnavales duraban casi todo el año, para los artistas sería “la luz atmosférica” de *Venezia* la que los atraparía.

Por suerte se produjo un efecto social propenso a la revitalización de su cultura, que incorporó los nuevos valores ilustrados, y propició en el terreno del arte una búsqueda de nuevas soluciones formales distintas a las del arte barroco.

La presencia en la ciudad de importantes colonias de extranjeros, sobre todo ciudadanos británicos, propició la internacionalización del arte veneciano, favoreciendo el intercambio cultural y el comercio artístico, así como los viajes de artistas venecianos a otros países.

La *veduta* también recibió la influencia de eminentes paisajistas como Nicolas Poussin, Claude Lorrain o Salvatore Rosa, así como del paisajismo holandés. Uno de sus precedentes que hemos nombrado antes, Gaspar van Wittel, estuvo activo en Venecia, Nápoles y Roma, y fue autor de paisajes urbanos con ruinas y monumentos, así como de pequeñas figuras humanas, como “En el muelle de San Marcos” (1697). *Vedute* concebidas como vistas imaginarias, compuestas de forma ideal por el artista, representadas como imágenes extraídas de la realidad, a veces con un gran detallismo y una minuciosa descripción del mundo circundante.

La *veduta* está compuesta de amplias perspectivas, con una distribución de los elementos cercana a la escenografía, y con una cuidada utilización de la luz, que recoge toda la tradición de la representación atmosférica desde el “sfumato” de Leonardo y las gamas cromáticas de amaneceres y atardeceres de Claude Lorrain.

El vedutismo influyó a artistas de épocas posteriores como Joseph Mallord William Turner, Camille Corot, James McNeil Whistler, Claude Monet etc.

Una derivación de la *veduta* fue el *capriccio* (capricho), un tipo de representación basada en el paisaje de corte fantástico, idealizado, el motivo más destacado fue la representación de las ruinas. En el *capriccio* se podían representar edificios reales e inventados, antiguos y modernos, en realidad, cualquier elemento que surgiera de la voluntad del artista. Fuera de Venecia también lo desarrollaron artistas como Giovanni Battista Piranesi, Giovanni Paolo Pannini, y Giovanni Niccolò Servandoni, el *capriccio* fue practicado por casi todos los vedutistas venecianos. Estos paisajes con ruinas fueron un claro precedente de lo romántico, y desembocaría en la categoría estética romántica, donde lo sublime y lo pintoresco definirían el concepto de Romanticismo.



Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

3.3.1.2. “Homage à Guardi”

El 10 de mayo de 2014 tuvo lugar una exposición muy especial de Markus Lüpertz en el Museo Heylshof en Worms, bajo el título “*Homage à Guardi*” “Homenaje a Guardi”. Una exquisita selección de pinturas, grabados y esculturas, en un diálogo plástico fascinante, junto con las obras de la colección del Barón Cornelius Wilhem y la Baronesa Sophie von Heyl.



Francesco Guardi, "***Ruinen mit Staffage***" "Ruinas enmascaradas" ,1750/53, Óleo s/lienzo, 104 x 123 cm

La colección histórica del *Museo Heylshof*¹⁰⁴ incluye obras del siglo XV al XIX, incluyendo pintura alemana, holandesa, flamenca y algunas obras francesas e italianas. En ella encontramos obras de Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, Tintoretto, la saga de Ruysdael/Ruisdael, los hermanos Andreas y Oswald Achenbach, David Teniers el joven, Franz von Lebach, Jacopo Robusti entre muchos más.

Tras una visita al Museo Worms como invitado Markus Lüpertz quedó especialmente impresionado por la colección, y por la figura del pintor *Francesco Guardi* (Venezia, 1712- 1793). Considerado durante mucho tiempo como el único sucesor o discípulo de Canaletto, y también llamado “el maestro de la luz”.

En *Ruinen mit Staffage* se muestra un paisaje *Capricci*, un género que cultivó Guardi a lo largo de su trayectoria artística, las vistas urbanas o los paisajes imaginarios con ruinas.

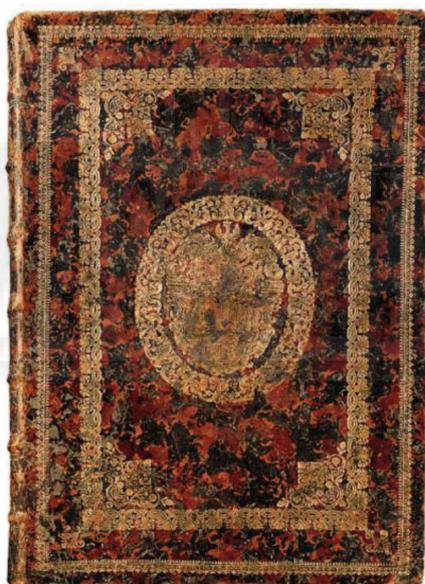
A diferencia de Canaletto, Guardi desarrolló una pincelada mucho más suelta, como manchas de color, y sus figuras revelan un trazo rápido y vaporoso, pareciendo a veces inacabadas, son manchas que animan sus *vedute*, lejos de las composiciones de arquitecturas realizadas con regla y compás por “el maestro Canaletto”. Durante la segunda mitad del siglo XVIII imperó el neoclasicismo, y tuvieron más éxito las composiciones de Canaletto, siendo más cotizadas que las de Guardi. Tras la muerte del pintor su pintura cayó en el olvido, hasta que ya entrado el siglo XIX la soltura de las pinceladas de Guardi y su modernidad le valieron la estima y admiración de los románticos y los impresionistas franceses. Podría decirse que allanó el camino hacia la modernidad. La pintura de Guardi está dotada de una calidad extraordinaria, con una paleta de colores suaves que refleja una luz envolvente, creando unas atmósferas únicas. También recibió cierta influencia por parte de su cuñado y gran pintor Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770). Éste fue uno de los fresquistas italianos más importantes del siglo XVIII. En 1762 fue llamado a Madrid para decorar el palacio Real, en el que pintó varios

¹⁰⁴Fuente:www.museum-heyshof.de

frescos y lienzos espléndidos “La gloria de España, Apoteosis de la Monarquía española y Triunfo de Eneas”.

Para la iglesia de San Pascual de Aranjuez realizó siete grandes obras “La Purísima Concepción”, “Ángel portador de la Eucaristía”, “San Pascual Bailón”, “San Francisco de Asís recibiendo los estigmas”, etc.

Aunque los frescos constituyen la parte más importante en la obra de Tiepolo, su actividad comprendió numerosas lienzos de tema religioso y profano, retratos y figuras, bocetos y dibujos, así como los aguafuertes de los *Capricci*, concebidos hacia 1740 y publicados más tarde por Zanetti.¹⁰⁵



Antonio María Zanetti el Viejo y Giovanni Battista Tiepolo (1679-1767 y circa 1696-1770)¹⁰⁶

Este volumen recoge la colección de impresiones al claroscuro extraídas de dibujos originales de Francesco Mazzuola llamado el Parmigianino y de Anton Maria Zanetti

¹⁰⁵Véase capítulo **3.3.1.1 Veduta** p. 203 de esta tesis.

AA.VV. *Francesco Guardi. Vedute Capricci Feste*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1993.

Morassi, A. *Guardi: I Dipinti*, tomo primero. Italia, Alfieri Electa, 1984.

¹⁰⁶Fuente: www.christies.com

grabados en madera y aguafuertes. Incluye el conjunto de diez aguafuertes *Vari Capricci* de G.B. Tiepolo.

Guardi destaca entre los vedutistas, además de representar la Venecia más lírica y melancólica, con unos paisajes que se alejan de las *vedute* topográficas. En el *Museo Heylshof* la figura de *Guardi* es una de la más destacadas. El hecho de la visita de Lüpertz al museo dio lugar a plantear una exposición del artista alemán en homenaje al pintor veneciano, para llegar a entablar un diálogo único. El planteamiento no fue de una exposición individual, sino como homenaje, y a la vez, participando en un discurso con la Historia del Arte. Las obras de Markus Lüpertz reflejaban cuestiones como el Mito y la Historia, en consonancia perfecta con el resto de magníficos ejemplos de la Historia del Arte, un concepto de exposición emocionante. Obras de los diferentes períodos de Lüpertz, como varias pinturas de la década de 1980, grabados en madera o xilografías de gran formato como "*Der Hirte*" "El Pastor", (1987-1988), "*Judith*" (1995/2010), de los que también hay esculturas y "*Mykenisches Lächeln*" "La sonrisa micénica", y varias esculturas de 2013, las de bronce pintadas a mano "*Odysseus*", "*Atlas*" y "*Fortuna*" y el magnífico "*Salieri*", de 2,20 m de altura, de 2005, que se ubicó en el patio del Museo. La exposición estuvo representada por la Galería Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf, y se inauguró con una charla entre Lüpertz y el filósofo Heinrich Heil.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *“Das Mykenische Lächeln”* “La sonrisa micénica”.



Francesco Guardi: «Venedig mit Rialto-Brücke». Das Bild erzielte bei Sotheby's den Rekordpreis für eine Arbeit des Künstlers von 26,7 Millionen Pfund. 11/11/2010

Triumphe für Guardi und Stubbs

Londoner Auktionen für Altmeisterkunst

Georges Waser · Was sich schon lange aufdrängte, ist überfällig geworden: ein Fingerzeig auf die Rhetorik der Auktionshäuser. Angefangen mit der Schlagzeile von Sotheby's, dass Ende Juni die Gesamtsumme von 76 Millionen Euro für eine Pariser Altmeisterversteigerung ein Rekordergebnis war. Beim genauen Hinschauen stellte man fest, dass sich 51 von 202 Losen nicht verkauften – also war die besagte Auktion eine ausgesprochen tolle Sache wohl nicht? In der Tat ist es oft ein einziges Los, dem ein Auktionshaus ein eindrückliches Gesamtergebnis verdankt. So jetzt bei Christie's in London, wo man die 49,77 Millionen Pfund für die Altmeisterversteigerung vom 5. Juli als das dritthöchste Ergebnis für eine solche Auktion lobte. Allerdings spielte fast die Hälfte dieser Summe allein das Spitzenlos ein – 20 der 61 angebotenen Lose fanden keinen Abnehmer. Und Ähnliches gilt für die Londoner Auktion bei Sotheby's. Dort vereinnahmte man am 6. Juli für Altmeister 476 Millionen Pfund, was, wie das Haus stolz meldete, für die abgesetzten Bilder einen Durchschnittspreis von 952.818 Pfund ergebe; 23 von 73 Losen verkauften sich allerdings nicht – und mehr als die Hälfte des Ergebnisses legte allein der Käufer einer Vedute von Guardi aus!

Das teure Spitzenlos bei Christie's war ein Pferdebild von Stubbs, «Gimcrack on Newmarket Heath». Dieses um 1765 entstandene Gemälde aus der Woolavington Collection – von einem Whisky-Magnaten gegründet, dessen eigenes Rennpferd auf dem Bild dargestellt ist – löste 22,44 Millionen Pfund (Schätzung 20 bis 30 Millionen). Wie für Stubbs meldete das Haus auch für Thomas Gainsborough einen Weltrekord; von ihm verkaufte sich ein Bildnis mit dem Titel «Portrait of Mrs. William Villebois» (es zeigt die Enkelin eines Londoner Bierbrauers) der oberen Taxe entsprechend für 6,58 Millionen Pfund. Eine Studie Michelangelos, eine von 24 Zeichnungen für dessen unvollendet gebliebenes Projekt «Die Schlacht von Cascina», brachte knapp über der unteren Taxe liegende 3,18 Millionen Pfund. Siebenstellige Preise gab es auch für Marcus Gheeraerts II, Simon de Vlieger sowie Taddeo Gaddi. In einer separaten Auktion ging eine Zeichnung aus Goyas «Album E» für 2,28 Millionen Pfund an einen privaten Käufer.

Bei Sotheby's war die ungewöhnlich grosse Vedute von Guardi, auf 15 bis 25 Millionen geschätzt, einem anonymen Telefonbieter 26,7 Millionen Pfund wert. Zum zweit teuersten Los wurde mit 3,63 Millionen Pfund eine Madonna mit Kind und

dem jungen Täufer, die erst neulich Correggio zugeschrieben wurde. Wie für Guardi und Correggio meldete Sotheby's auch für Hans Schüpfelin einen Weltrekord, übernahm doch ein amerikanischer Händler dessen doppelseitige Altartafel mit Marias Entschlafung und dem das Kreuz tragenden Christus für 2,73 Millionen Pfund. Ein unsigniertes, neu Ambrosius Bosschaert dem Älteren zugeschriebenes Werk mit Blumenvase erzielte bei einer Taxe von bis zu 400.000 stolze 1,03 Millionen Pfund.

Altmeister ohne Ende, war man in dieser Juliwoche in London erneut zu sagen versucht. Einmal mehr nämlich luden auch die Kunsthandlungen zum Besuch – unter dem Motto «Master Drawings London» und «Master Paintings Week» sind diese jährlichen Anlässe eine beliebte Tradition geworden. Was man zu sehen bekommt, ist vielerorts von musealer Qualität – seien es zum Beispiel jetzt bei Thomas Williams zwei Studien von Guercino oder eine Kohlezeichnung von Watteau oder bei Didier Aaron ein Aquarell von Géricault (diese Werke zu Preisen zwischen 110.000 und 360.000 Pfund). Und allein bei Moretti sättigt die prachtvolle Auswahl italienischer Altartafeln das Auge. Bei 21 Händlern für Zeichnungen und 23 für Gemälde hat einer wahrlich die Qual der Wahl.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Vista de Venecia de Francesco Guardi, vendida en 42,8 millones de dólares.

El pasado año 2014 durante el mes de julio se celebró en Londres la *London Art Week*, una feria de arte que comenzó en 2009, en plena crisis europea. Fue impulsada por tres galeristas londinenses que quisieron dar impulso al mercado del arte en su ciudad. Desde entonces se ha convertido en una de las citas más importantes con la se intentaba facilitar el acceso de marchantes, coleccionistas privados e instituciones internacionales y las galerías más notables.

En un principio se sumaron a esta propuesta 21 galerías de arte cuya especialidad son los *Old Masters*, “Los antiguos maestros de la pintura”, sobre todo anteriores al siglo XIX. A ellos se sumaron las dos casas de subastas más famosas, Christie´s y Sotheby´s.

Desde el año 2009 la “semana del arte” ha ido creciendo, incluyendo el dibujo y la escultura. Ahora ya son 51 galerías más una tercera casa de subastas, Bonhams. La National Gallery no se quedó atrás, y ofreció a los visitantes la exposición de Veronese.

En la pasada edición que duró del 4 al 11 de julio la casa Christie´s presentó la obra de Francesco Guardi “*Venecia, el Bacino di San Marco con la Piazzetta y el Palacio Duca*” ,”Venecia, la bahía de San Marcos con la plazoleta y el Palacio Ducal”, adjudicada por la cantidad de 9.882.500 libras, su equivalente en euros fue de 12.422.303 euros. En esta subasta celebrada el día 8 de julio de 2014 la casa Christie´s logró un total de 45 millones de libras, y como estrella de la venta ésta obra de Guardi, que estuvo en manos de la familia Rothschild, y no se había visto en público desde 1954.

El segundo lugar lo ocupó el maestro de Delft, Johannes Vermeer (1632-1675) con la obra “Santa Praxedis” de 1655, considerada la obra más antigua del artista se subastó por 6.242.500 libras, 7.846.823 euros.

Además un bodegón de Willem Claesz. Heda (1594-1680) vendido por 4.848.500 libras, un precio récord para el artista, por su estimación en 1,5 o 2,5 millones de libras. “El retrato de Lady Frances Marsham” que fue la condesa de Romney (1755-1795) del pintor Sir Joshua Reynolds (1723-1792) se estimó en 4.786.500 libras.

Por otro lado la otra gran protagonista de la casa Sotheby´s fue la obra “*Tygers at Play*”, “Tigres jugando” del pintor George Stubbs (1724-1806), que fue vendida por 7.698.500 libras, 9.677.046 euros, aunque el total recaudado fue de 85,9 millones de euros. También para Giovanni Rimini hubo récord de cotización, el ala de un díptico que representa escenas de la Virgen María alcanzó los 5.682.500 libras esterlinas. La obra data de 1300-1305, un pintura al temple con fondo de oro que había pertenecido al la colección del Duque de Northumberland desde 1856.

Otras obras destacadas de la subasta que fueron vendidas fueron: "El jardín del Edén" de Jan Brueghel el Viejo 1, que hemos visto y analizado en el capítulo **2.4.1.1. Breughel y Rubens** (p. 63), por 6,8 millones de libras; y el único dibujo de Sandro Botticelli que ha aparecido en subasta desde el siglo XIX, "Estudio para un San José sentado, con la cabeza apoyada en su mano derecha" se vendió por 1,3 millones de libras. Son 25 veces más el precio de 88.000 libras pagados por la obra, por Barbara Piasecka Johnson en 1988, en Sotheby's Nueva York.

Los dos viejos maestros, Guardi y Stubbs alcanzaron resultados récord en las mismas casas de subasta en el año 2011, que superan a los de 2014.

Guardi fue el principal vedutista veneciano junto con Canaletto, pero el éxito acompañó a uno durante toda su vida y al otro no. Canaletto disfrutó de fama y reconocimiento con su pintura en el siglo XVIII, mientras que Francesco Guardi vivió más bien humildemente.

En octubre del año 2012 en conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Francesco Guardi (1712-1793) el Museo Correr de Venecia le dedicó una importante exposición. 50 pinturas y 70 dibujos ilustraron el estilo y las etapas del artista, que si en su momento no gozó de plenitud ni reconocimiento, ahora la poesía de la luz en su pintura ha resurgido impetuosamente, en el retrato perfecto de una Venecia decadente.

Los más de 120 pinturas y dibujos procedieron de instituciones italianas y extranjeras, entre las que se encuentran el Musée du Louvre en París, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la National Gallery de Washington, la National Gallery de Londres, la Gemäldegalerie en Berlín, la Alte Pinakothek de Munich, el Gulbenkian Foundation de Lisboa, el Hermitage de San Petersburgo, el Fine Art Museum de Boston, la Accademia Carrara en Bergamo y el Poldi Pezzoli de Milan.

El Museo Correr muestra cómo un pintor que no se aferró a los métodos ortodoxos de su tiempo logró centrarse y encontrar su propia expresión. Desde los primeros cuadros de su juventud, a las escenas de interiores, y en su período de madurez las espléndidas vistas de Venecia (*Vedute*) y sus *Capricci*.

La exposición estuvo dividida en dos secciones, en la primera se mostraron las pinturas más tempranas del pintor, de estilo costumbrista, basadas en escenas de la vida cotidiana, un género que venía dominando Pietro Longhi. La segunda parte estuvo dedicada a los paisajes y caprichos, en cuyos primeros trabajos de este tipo todavía hay una influencia de Canaletto, Marieschi o Luca Carlevarijs, pero se puede apreciar cómo se va imponiendo su propio estilo. En otra sección se pudieron contemplar los auténticos *Capricci* y las *Vedute* característicos de Guardi, de su estado de madurez pictórica.

En la última sección de la muestra también se apreciaron otro tipo de paisajes, distintos a las famosas vistas de Venecia, son paisajes de villas en el campo, de campiñas y lagunas.

Guardi supo retratar con autenticidad la ciudad bulliciosa, ocupada en ese momento por carnavales, casinos y casas de cortesanas de alquiler, todas ellas escenas vanas de la realidad del momento. En contraste con Canaletto, que también reflejó escenas de la vida cotidiana de Venecia, pero con un toque más épico.

3.3.1.3. Roma

Con éste título **“Todos los paisajes llevan a Roma”** el diario La Razón encabezaba el artículo de Ulises Fuente, sobre la exposición “Roma, Naturaleza e Ideal”, celebrada desde el 5 de julio hasta el 25 de septiembre del año 2011 en el Museo del Prado, en Madrid. Una exposición comisariada por Andrés Úbeda de los Cobos, Jefe de Conservación de Pintura Italiana y Francesa, en el Museo Nacional del Prado, y organizada por el Museo Nacional del Prado, la Rmn-Grand Palais (París), y el Musée du Louvre de Paris.

Una serie de Paisajes de grandes maestros de la pintura como Claudio de Lorena, Velázquez, Annibale Carracci o Nicolás Poussin, entre 1600 y 1650 ponen de manifiesto la importancia que cobra el género del paisaje como tal en el siglo XVII. En ésta exposición tuvieron una importancia especial las secciones dedicadas a Claudio de Lorena y a Nicolas Poussin, son dos grandes representantes del género e imprescindibles para que a lo largo de los siglos llegara a convertirse en un género como tal.

Junto a estos dos artistas también se expusieron piezas de importantes pintores franceses como Jean Lemaire, apodado Jean Poussin o Lemaire-Poussin, ya que fue ayudante del célebre Nicolás Poussin, es conocido por el rigor compositivo de sus arquitecturas. Un caso similar es el del pintor Gaspard Dughet, que trabajó con Poussin ayudándole con los fondos arquitectónicos. En su tiempo ambos pintores tuvieron influencia y éxito, Dughet fue un gran representante de paisajes de campiñas, y supo modelar un estilo de parque y jardín que influiría a finales del siglo XVIII en el movimiento pintoresco inglés, y en Courbet.

Cabe destacar que en ese momento confluyeron muchos de éstos artistas en la ciudad de Roma, procedentes de distintos puntos como Francia, los Países Bajos, Alemania etc, con el fin de captar la luz y el paisaje de la llamada la “ciudad eterna”. La particularidad que aportara cada uno de los artistas en sus pinturas enriqueció de una forma generosa el concepto del paisaje ya hecho género; como dice el

artículo mencionado de Ulises Fuente : “En esos años se desarrollaron todos los géneros, desde el historiado, el naturalista, el idealizado, el heroico, el épico, hasta consolidar en la búsqueda un proyecto europeo”.

Tal como se ha descrito cada uno reelaboró el paisaje a su manera, como el pintor Adam Elsheimer, que se centró en los distintos efectos de la luz, en su mayoría temas religiosos y mitológicos, su obra en general fue pequeña. Sin embargo fue alabado por contemporáneos, e influyó en pintores como Rubens que escribió en una carta posterior a su muerte:

“no tenía quien se le comparase en las pequeñas figuras, paisajes y en muchos otros temas (...) uno podía esperar de él cosas que nadie hubiese visto antes ni verá jamás.”

El Museo Nacional del Prado mostró la obra “La Aurora” de Elsheimer, una pequeña pintura de 17 x 22 cm, en el que Elsheimer retrata con maestría y precisión la luz de la aurora. El contraste de los árboles oscuros todavía, porque no han recibido la luz de la mañana, con la claridad sutil del segundo plano del paisaje, hace que resplandezca de exquisita luz el cuadro.



Adam Elsheimer, *Aurora*. 22,5 cm x 17 cm. , 1606-1607.

También Jan Brueghel, representó paisajes imaginarios como “Marina con el templo de la Sibila, y otros como Carracci que captaron un paisaje más naturalista y lleno de detalles, como la naturaleza misma.

Velázquez por ejemplo con su obra “Vista del jardín de la Villa Médici en Roma” revela una pintura más suelta, como tratándose de un esbozo. Se pueden apreciar la luz y el aire en el cuadro, y una total integridad de la mezcla entre arquitectura y figura con paisaje, sin definir ningún tema en concreto, sólo paisaje. En palabras de Gabriele Finaldi, director adjunto del Prado, ésta obra de pequeñas dimensiones, (48,5 cm x 43 cm) constituye una manera diferente y radical de entender el paisaje que marcó nuevos rumbos en la Historia del Arte.

Así muchos otros como Paul Bril, Orazio Gentileschi, Goffredo Wals, Francesco Albani, o Carlo Saraceni inundaron el Museo del Prado en ésta antológica que tiene

como escenario Roma, una ciudad en plena ebullición para los artistas que querían captar su luz y su paisaje, y que recorre los 50 años decisivos en los que la pintura de paisaje nació como género, para ocupar su merecido puesto en la Historia del Arte.

En lo que al capítulo de las ruinas se refiere, y en su cabida durante el Romanticismo, va asociado el concepto de *vanitas*, que veremos más adelante en el capítulo 3.4. Landscape into Art (p. 231) y en la pintura del propio Markus Lüpertz. Aunque hayamos hablado de Roma y sus artistas como un renacimiento de esplendor en la pintura y en las artes, así como en el humanismo en general, también ha habido autores en la poesía que las han descrito como expresiones patéticas. En el caso de Joachim Bellay al describir las antigüedades de Roma dice así:

“Curioso que vienes a buscar Roma en Roma,
y no percibes nada de Roma en Roma,
estos viejos palacios y arcos de triunfo que ves,
estos viejos muros, son los que llamamos Roma.
Mira este orgullo, estas ruinas, y cómo esta
ciudad sometió el mundo a sus leyes,
dominándolo todo -y a veces a sí misma-,
se convirtió en víctima del tiempo que todo lo consume.
Roma ya no está, aunque sí su arquitectura.
Aún queda ante ti una sombra de lo que fue Roma;
después es como un cuerpo mágico,
como el cadáver salido de la tumba por la noche.
Colinas y ruinas sagradas,
que aún recibís el nombre de Roma,
viejos monumentos que aún mantenéis
el honor polvoriento de tantas almas divinas.
¡Arcos de triunfo, vecinos del cielo;

ante los que hasta el mismo cielo se asombra!

Poco a poco os convertís en polvo:

botín de ladrones y burla de la gente.”

A continuación, en el sueño que sigue a las ruinas de Roma, el autor describe cómo se le aparece un demonio en la orilla del Tíber y le ordena mirar hacia el cielo .

“Después me gritó: mira y contempla

todo lo que hay bajo el gran templo.

Mira cómo todo es vanidad.

Conoces la inconstancia del mundo,

y que sólo Dios supera al tiempo;

por eso, confía sólo en la divinidad.”

En *Arte y Vanitas*, Jan Bialostocki habla sobre la idea de lo percedero, en la filosofía y en las religiones de todos los tiempos, todos los bienes perecen, y la vida misma en cuestión. Las primeras formulaciones sobre el concepto de vanitas las crearon los profetas y del Antiguo Testamento, así como los pensadores y poetas del mundo antiguo. El Rey Salomón ya habló de ello:

“Todo es vanidad, dijo el predicador, y nada más que vanidad” (Salmos 1,2) y en *La Ilíada*, Homero también hace referencia al concepto, y lo relaciona con el símbolo de las hojas percederas, y con el ciclo de la vida, el renacer continuo de esta. Las generaciones humanas son como los géneros de las plantas; si el viento arroja una planta al suelo, otra aparece en el bosque verde, al tiempo que brota la primavera. Así ocurre con las generaciones humanas: cuando crece una, la otra desaparece.”¹⁰⁷ (Ilíada VI, 146).

¹⁰⁷ *Ilíada*, VI, 146. Traducción de Thassilo von Scheffer, publicada en *Die Kultur der Griechen*, Viena 1935, págs. 16-17.

Por otro lado, en el renacimiento las ruinas conforman la pintura de paisaje, en lo que se ha llamado “Paisaje Ideal”, sirvieron de bellos escenarios imaginarios a los artistas, y más adelante en el siglo XVII el pensamiento de vanitas dio forma a una nueva moralidad, conteniendo símbolos positivos y optimistas que hacían referencia a la resurrección.¹⁰⁸

La ruinas de Roma quedan como motivo didáctico, : “el contemplarlas pone de manifiesto la vanidad de todas las cosas terrenales, y hace comprender a la conciencia que la única posibilidad de redención se halla en Dios.”¹⁰⁹



¹⁰⁸Du Bellay, *Le premier livre des antiquitez de Rome contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*, citado de Poètes du XV le siècle, ed. Albert Marie-Schmidt (Bibl. de la Pléiade), París 1953, págs. 419-421.

¹⁰⁹*Arte y Vanitas*, Jan Bialostocki, en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 185-226.

3.3.1.4. Artistas que trabajan con el paisaje

El historiador Alain Corbin (1936) planteó una nueva historia de los sentidos y las sensibilidades. En su última obra *La douceur de l'ombre*, 2013 propone un fabuloso paseo histórico y literario, donde analiza muy extensamente al árbol como fuente de emociones desde la Antigüedad hasta nuestros días. Un paseo en el que igual que se muestran asociaciones históricas y culturales del árbol, el autor recuerda y contextualiza afirmaciones de Virgilio y Dante, de Rousseau, Senancour y Chateaubriand, de Victor Hugo, George Sand, Péguy o Yves Bonnefoy.

El árbol, cuya materia original se convierte en materia de escritura y del lenguaje del libro, como muestra al inicio, nos puede superar por su longevidad, y evoca leyendas e ideas más o menos científicas: está anclado en la tierra, se alza en los cielos, y su forma de crecimiento no ha dejado de inquietar desde los antiguos. Sus evocaciones literarias muestran posibles diálogos con los que los contemplan.¹¹⁰

En este sentido, otra forma de ver el paisaje, es la que ofrece Maya Rygaard, una pintora de nuestro tiempo.

En el mes de mayo del año 2013 tuvo lugar la exposición de la pintora sueca (1954 Vaasa, Finlandia) en Agüimes. La exposición se tituló “Cuatro estaciones”, y con ella declaraba la importancia del paisaje que tuvo y sigue teniendo la cultura nórdica. Tenemos un ejemplo de nuestros días de pintura de paisaje. “Un reflejo de la naturaleza nórdica”.

Maya reside y trabaja al norte de la ciudad universitaria de Uppsala y Bohuslän, en Suecia.

¹¹⁰Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Textuel, 2001.

“Four Seasons”

A reflection of natural Scandinavia

Seeing is the eye's reason, but not its function.

Reading is the eye's function, but not its movement.

Perceiving is the eye's movement, but not its power.

Illuminating is the eye's power, but not its attribute.

*Absence, void of images, in a timeless state, is the eye's attribute and its virtual defeat.*¹¹¹

Pintores legendarios como Edward Munch, Vilhelm Hammershøi, Carl Larsson y Akseli Gallen-Kallela fueron los motores iniciadores de esta fuerte tradición paisajista de los países nórdicos.

A medida que se acerca el final del siglo XIX el paisaje se vuelve más subjetivo tanto en la forma como en el contenido. Nos referimos a un paisaje más metafórico y personal, que interactúa con los sentimientos o los diferentes estados de ánimo del artista, que se muestran por ejemplo en la intensidad, y los colores usados en cada momento.

El paisaje puede estructurar espacios que nos resultan familiares o exóticos, cristalizando a veces el poder de un universo imaginario, como los paisajes de Paul Brill, una gran muestra de pintura de paisaje del siglo XVI, y un ejemplo de concepción del paisaje a partir de lo fantástico y lo misterioso.

G. Deleuze evoca en este sentido “las colinas de Faulkner” o “la estepa de Tolstoi”, la “estepa” en las novelas de Thomas Hardy, o incluso “el océano” en Melville. En

¹¹¹ “Ver es el principio del ojo pero no su función./ Leer es función del ojo pero no su movimiento./ Conocer es el movimiento del ojo pero no su poder./ Iluminar es el poder del ojo pero no su atributo./ Ausencia, sin imágenes, fuera del tiempo, es el atributo del ojo y el roce de su aniquilación.”

estas obras “el paisaje se ve”, funciona como arquetipo de sensaciones y emociones, se desborda de la experiencia vivida para validarse a sí mismo.

El paisaje se plantea aquí a modo de una reflexión antropológica sobre el lugar del hombre en su entorno.

Rilke advirtió la profundidad que subyace detrás de la Mona Lisa una cuestión ligada al antropocentrismo, pero el hombre ya no es la única criatura en torno a la cuál gravitan el día y la noche.

El desvanecimiento de la figura humana en provecho del paisaje en la historia de la pintura confirman que el hombre no preserva la huella impresa en el entorno, sino que se remite a la integración con ella en lo que ha supuesto una corriente del arte contemporáneo, como los artistas del *Land Art* que interactuaron con y en el paisaje.

Maya Rygaard continúa en la huella del camino clásico romántico de la tradición paisajista nórdica, pero en su investigación experimenta desde las nociones clásico-románticas hasta la abstracción del paisaje.

Sus grandes obras están insertas de melancolía y soledad, que resultan ser como los reflejos directos de la naturaleza del centro-norte del territorio geográfico sueco, donde el paisaje se puede convertir en un lugar para la memoria.

Como si se tratara de una herencia romántica la preferencia por la naturaleza no sólo la manifestó Wordsworth y su colega Constable, sino Goethe y Dave Cottage. El culto a la naturaleza estuvo unido al sentimiento de caminar o de pasear. No fue común esta apreciación en el siglo XVIII, pero “ durante más de cien años un paseo por el campo fue el ejercicio físico y espiritual de todo intelectual, poeta y filósofo.”¹¹²

¹¹²Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, capítulo 11. *El culto a la naturaleza*, p. 436.

En algunos cuadernos y novelas de numerosos escritores caminantes, como Peter Handke, “el andar desemboca en una poética del presente en el que se acoge el instante fugitivo, en las obras de Sylvie Germain o de Adam Bodor, el paisaje invita a viajar por las huellas del pasado y de la Historia.”¹¹³

La fuerte atmósfera psicológica de las obras de Maya Rygaard la construye de acuerdo a temas y colores que reflejan las cuatro estaciones del año. Por ejemplo el largo invierno sueco, con una gama de colores oscuros, casi negros nos conducen a lugares solitarios, aislados y abandonados de sombras eternas, lugares que nos aprisionan y nos conducen a pensar en un sinnúmero de preguntas existenciales sobre el tiempo en que vivimos.

“La pintura de Maya Rygaard es una búsqueda y una investigación de los diferentes estados físicos y metafísicos del paisaje nórdico, búsqueda que atesora momentos mágicos donde la luz y las tinieblas juegan un papel importante en la creación y construcción de los paisajes elegidos, donde los elementos naturales influyen en todo lo viviente.

En “Las cuatro estaciones” Maya Rygaard juega y expresa sus diferentes estados de ánimo influenciados por sus viajes e impresiones a través de Suecia, Finlandia y Noruega; momentos que reflejan soledad, melancolía, calidez y frialdad, estados poéticos y dramáticos.”¹¹⁴

Una sobrecogedora confrontación con una ausencia de límites, en la que la artista experimenta una totalidad poderosa, como los poetas románticos, la idea de lo sublime romántico que un grupo de pintores norteamericanos recientes ha buscado lo que podría atestigüarse como lo “sublime abstracto”.

¹¹³Fuente: www.fabula.org/litterature-paysage-et-ecologie

¹¹⁴Fuente: www.arteguimes.com/maya-rygaard-ricardo-donos

El recorrido de la exposición de la artista concluye con los paisajes de figuras del expresionismo abstracto estadounidense como Mark Rothko, Adolf Gottlieb, Barnett Newman y Jackson Pollock, y también de las obras de dos pintores europeos contemporáneos compañeros y colegas de Markus Lüpertz, Anselm Kiefer y Gerhard Richter, en cuyas obras también pervive la llamada lo romántico.

Maya Rygaard trabaja desde fines del 2004 con el paisaje, investigando los puntos más imaginarios respectivos a la mitología de la naturaleza nórdica.

“Una investigación entre la relación de presencia y no presencia. Escenarios de naturaleza cruda, sin huellas de lo humano, sin tiempos. Solamente rasgos de los interminables cambios rutinarios de las estaciones del año, donde esta naturaleza cruda se apodera de los más pequeños rincones de nuestra existencia. La pintura tiene su propio idioma sensual, libre de las reglas de la expresión verbal.”¹¹⁵

Por otro lado, al igual que Maya en el sentido de hallar o poner la luz al “paisaje pintado”, los artistas Friedrich van Schoor y Tarek Maward desarrollaron un trabajo de proyección lumínica en el bosque, pasaron varias semanas en él, y en su observación y fascinación por los pequeños fenómenos naturales que animan la vida en el bosque intervinieron en él. Su interés por los fenómenos naturales, sobre todo por los bioluminiscentes, como los que se encuentran en el fondo marino y en sus criaturas, les llevó al concepto de "bosque bioluminiscente". Schoor y Maward diseñaron enrevesadas proyecciones para poner su idea en acción. Schoor y Maward no ofrecen una mirada distinta al paisaje, que en este caso acentúa la belleza natural del propio bosque con sus proyecciones, una perspectiva diferente en un escenario que resulta familiar a la luz del día y se torna misterioso y profundo cuando oscurece.

¹¹⁵Fuente:www.arteaquimes.com/maya-rygaard-ricardo-donos

Schoor y Maward usaron toda superficie imaginable, proyectando luces en los recovecos de los troncos de un árbol, en las hojas de los altos árboles, en elementos del bosque como las setas, y hasta en pequeños animales. Como resultado aparece un bosque alternativo, como mágico, que celebra la belleza de la naturaleza y sus fenómenos. Al igual que en Maya Rygaard “la luz y las tinieblas juegan un papel importante en la creación y construcción de los paisajes elegidos, donde los elementos naturales influyen en todo lo viviente.”

Al igual que estos dos artistas el artista Barry Underwood también intervino en el paisaje con iluminación etérea y efectos fotográficos. Otra reinterpretación del espacio en la búsqueda de captar al bosque aún más como un lugar místico y mágico.

Underwood trabaja midiendo el potencial de la iluminación etérea de los paisajes mediante la infusión de “luz esculpida”. Los paisajes se convierten en escenarios surrealistas gracias a estas esculturas de luz. Estas instalaciones se potencian además con los colores y su distribución en el espacio.

3.4. Landscape into Art. ¹¹⁶

Contents

	PAGE
<u>INTRODUCTION</u>	<u>xvii</u>
CHAP.	
<u>I. THE LANDSCAPE OF SYMBOLS</u>	<u>I</u>
<u>II. THE LANDSCAPE OF FACT</u>	<u>16</u>
<u>III. LANDSCAPE OF FANTASY</u>	<u>36</u>
<u>IV. IDEAL LANDSCAPE</u>	<u>54</u>
<u>V. THE NATURAL VISION</u>	<u>74</u>
<u>VI. THE NORTHERN LIGHTS</u>	<u>97</u>
<u>VII. THE RETURN TO ORDER</u>	<u>112</u>
<u>EPILOGUE</u>	<u>131</u>
<u>ILLUSTRATIONS <i>between pp. 144 and 145</i></u>	
<u>INDEX</u>	<u>145</u>

¹¹⁶Índice del libro *Landscape into Art* de Kenneth Clark, 1949.

Contenido

	Páginas
<u>INTRODUCCIÓN</u>	
Cap.	
<u>I. EL PAISAJE DE LOS SÍMBOLOS</u>	<u>1</u>
<u>II. EL PAISAJE DE LOS HECHOS</u>	<u>16</u>
<u>III. PAISAJE DE FANTASÍA</u>	<u>36</u>
<u>IV. PAISAJE IDEAL</u>	<u>54</u>
<u>V. LA VISIÓN NATURAL</u>	<u>74</u>
<u>VI. LA LUZ DEL NORTE</u>	<u>97</u>
<u>VII. EL REGRESO AL ORDEN</u>	<u>112</u>
<u>EPÍLOGO</u>	<u>131</u>
<u>ILUSTRACIONES</u> entre pp. 144 y 145	
<u>ÍNDICE</u>	<u>145</u>

Landscape into Art de Kenneth Clark, es un libro que se considera como un clásico en la historia y en el desarrollo del paisaje en el arte.

Así comienza el primer capítulo *Landscape of symbols* “El paisaje de los símbolos”:

*We are surrounded with things which we have not made and which have a life and structure different from our own: trees, flowers, grasses, rivers, hills, clouds. For centuries they have inspired us with curiosity and awe. They have been objects of delight. We have recreated them in our imaginations to reflect our moods. And we have come to think of them as contributing to an idea which we have called nature. Landscape painting marks the stages in our conception of nature. Its rise and development since the Middle Ages is part of a cycle in which the human spirit attempted once more to create a harmony with its environment.*¹¹⁷

En la introducción del libro *Landscape into Art*, Kenneth Clark explica que los capítulos están basados en las conferencias dictadas de su primer año como el profesor *Slade* en la Universidad de Oxford. La cátedra *Slade* es la cátedra de Arte más antigua en las universidades de Cambridge, Oxford y Londres. “Sus fundadores, Ruskin y Sir Henry Acland, no tenían la intención de que el profesor deba dar a sus alumnos un estudio detallado de la historia del arte, o de hacerlos competentes en estas ramas de la asignatura, como la crítica y la iconografía estilística. En palabras de Ruskin lo que se pretendía era hacer de que la juventud inglesa se preocupara de “las Artes”.

¹¹⁷“Estamos rodeados por cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y estructura diferente de la nuestra propia: árboles, flores, hierbas, ríos, colinas, nubes. Durante siglos ellas nos han inspirado con la curiosidad y el temor. Ellas han sido los objetos de placer. Los hemos recreado en nuestras imaginaciones reflejando nuestros caprichos. Y hemos venido para pensar en ello como contribución de una idea que hemos llamado la naturaleza. El Paisaje pinta las señales de las etapas en nuestro concepto de la naturaleza. Su subida y desarrollo desde la Edad Media son la parte de un ciclo en el cual el espíritu humano ha intentado una vez más crear una armonía con su entorno.” Citado en *La Rebelión Romántica*, Kenneth Clark, Ed. Alianza Editorial, 1990, p. 223.

El tipo de arte que interesa a los jóvenes despierta su curiosidad y los incita al debate, es el arte de su tiempo: “y me pareció que el primer ciclo de conferencias debía concienciar suficientemente sobre el pasado para poder establecer una perspectiva, pero también debía alcanzar, y si fuera posible clarificar, los rompecabezas de la pintura moderna.”¹¹⁸

“(...) La pintura de paisaje es una parte natural y permanente de nuestra actividad espiritual. Clark señala que Ruskin, en el tercer volumen de su *Modern Painters* da cuenta de la importancia de la pintura de paisaje, y escribió una sección titulada “Of the Novelty of Landscape” “De la novedad del paisaje” y en cuya introducción afirma que la humanidad casi ha adquirido un nuevo sentido con ella.

Kenneth Clark diferencia dos partes en su libro, en la primera parte muestra cómo la pintura de paisaje a pesar de las tradiciones clásicas y la posición unánime de los teóricos llega a convertirse en un género independiente. En la segunda parte Clark relaciona estos aspectos con la pintura del siglo XIX, además de por convertirse en el arte dominante porque conecta con la pintura de nuestro tiempo, hay un cambio de enfoque y a los artistas individuales se les trata con mayor detalle. En el epílogo, señala, intento aplicar lo que me parece que he aprendido sobre las dificultades peculiares que han afligido a la pintura durante los últimos veinticinco o treinta años. Kenneth Clark deja bien claro que este libro que no se trata de un tratado sobre la historia de la pintura de paisaje, que no ha incluido a pintores conocidos y notables que ocupan un lugar en los trabajos de los historiadores porque parece que no han aportado nada a la historia de la humanidad. (...)”

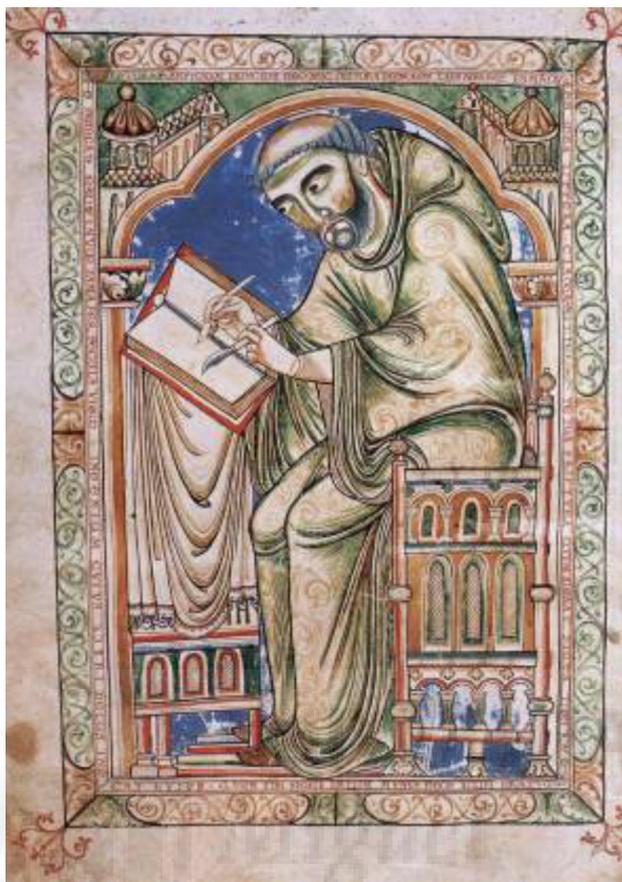
Mayo de 1949, Kenneth Clark.

¹¹⁸ Kenneth Clark, *Landscape into Art*; Introduction XVII, 1949.

El paisaje para el ser humano no es sólo sinónimo de medio ambiente, el hombre ha hecho que el paisaje que esté a su servicio. El paisaje forma parte del hombre, y viceversa. Autores como Cicerón ya advirtieron del peligro del hombre hacia la naturaleza, o el paisaje como medio ambiente. 2000 años atrás ya se veía como el hombre alteró el paisaje. La transformación del mismo tiene que ver, no deja de ser un proceso cultural en constante cambio.

Kenneth Clark comenta que “todo arte es en cierta medida simbólico”, y “la facilidad con que aceptamos los símbolos como reales depende, en cierta medida, de la familiaridad”. En el arte del medioevo casi todo está relacionado con imágenes religiosas, la búsqueda de una belleza que esta más allá de lo sensible, una belleza de concepto, que emana directamente de la obra y lo que simboliza. San Agustín reconoce una belleza sensible como la que es captada por el ojo, pero para que sea completa y esté por encima de las almas debe haber una idea o un concepto basado en símbolos, que puedan ser descifrados, para alcanzar ese goce de comprensión y belleza comparados con Dios.

El planteamiento medieval en el arte se entendía como abstracción y manifestación de la belleza divina, donde los rasgos no están definidos de un modo naturalista, ni reflejan la realidad, sino que son una esquematización de ésta, que se presenta como símbolo. Lo que importaba más era el sentido inmutable y trascendente de la imagen, sobre las cualidades plásticas de la propia figuración.



c. 1.150, manuscritos (Ms R.17.I), 457 x 330 mm. *Trinity College de Cambridge*

El monje Eadwine, llamado el príncipe de los escribas (como muestra la inscripción) aparece representado en este retrato de mediados del siglo XII, en un Salterio de lujo glosado por escrito, en el priorato de la catedral de Christ Church, Canterbury. A Eadwine se le ve trabajando con una pluma y un cuchillo a la vez.

Se trata de un autorretrato, una célebre y conmemorativa imagen del famoso escribano de Canterbury.

Clark también nos habla de los frescos en el *Palais des Papes*, “El Palacio de los Papas” en Aviñón, en la Tour de la Garde-Robe, las cuatro paredes de *la Chambre du Cerf*, “La habitación del venado” están decoradas con frescos de paisaje, y datan de 1343.

Clark aclara en este capítulo que la actitud hacia la naturaleza en el Medioevo, y su representación en el arte por medio de símbolos no podrían haber producido la pintura de paisaje en el sentido moderno en que actualmente se entiende, pero sí preparó el camino para el tipo de arte que él ha llamado **el paisaje de los símbolos**.



Matteo Giovannetti, *La Chambre du Cerf*, Palais des Papes, Avignon, 1343.¹¹⁹

El autor se refiere a los frescos de Aviñón como los primeros ejemplos completos de lo que él llama paisaje de los símbolos, aunque se tratan de escenas de caza y de disfrute *a plein air*. Conservan un sentido exquisito de la decoración, y presentan como él mismo dice, en los detalles, esa textura heredada del arte bizantino, que compara con las famosas “praderas salpicadas de flores” de Boccaccio.

¹¹⁹El Palacio Papal de Aviñón está decorado con frescos de Simone Martini, y por artistas franceses e italianos, entre ellos Matteo Giovannetti, que decoraron el cuarto donde Clemente VI había instalado su cama en el cuarto piso de la “Torre del armario”. Las paredes están decoradas con escenas de caza, pesca en medio del paisaje. Fuente: <http://www.palais-des-papes.com>

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Esto se traslada también al arte de los tapices, donde en muchos de los conservados aparecen unicornios y vírgenes, como la serie de la “Virgen con el Unicornio”, que se encuentra en el Cluny Museum, y simboliza el “triumfo de la delicadeza sobre los impulsos salvajes de la naturaleza”. Hay muchos ejemplos de ello, como el del “*Hortus Conclusus*”¹²⁰



La Dame à la licorne “La dama del unicornio” finales del s. XV (se trata de uno de los seis tapices que se encuentran en el Museo Clunny de París).

El siguiente paso hacia la pintura de paisaje fue verla como formando parte de un todo, dentro del ámbito de la imaginación, y en sí misma como un símbolo de la

¹²⁰*Hortus Conclusus*, Serpentine Gallery, 2011.

perfección. Se llegó a esto gracias al descubrimiento del jardín. La reaparición de los mitos y leyendas en el siglo XII en el sentido de jardines encantados, como “Tír na nÓg” o el “Jardín de las Hespérides” es sólo una parte del renacer general de la facultad imaginativa. Este nuevo espíritu encuentra en Dante su expresión más consumada, ya se aprecia un cambio, de una Edad Media amenazante y censuradora a un clima más suave, con la Naturaleza, como un lugar donde Dios puede manifestarse. *La Divina Commedia* de Dante es una de las obras fundamentales y más importantes de la transición del pensamiento medieval al renacentista.

Los primeros paisajes, en un sentido moderno, los podemos encontrar en los frescos de Ambrogio Lorenzetti, “Del Gobierno Bueno y Malo”. Estos son tan actuales que apenas pertenecen al paisaje del símbolo, y permanecen únicos durante casi un siglo.

Sin embargo Simone Martini (1284-44), cuya figura se enmarca en la escuela sienesa del Trecento, y con un dominio del color que dotaba de una expresividad lírica a sus composiciones, “era el intérprete nacido de la belleza divina en términos sensuales”.¹²¹

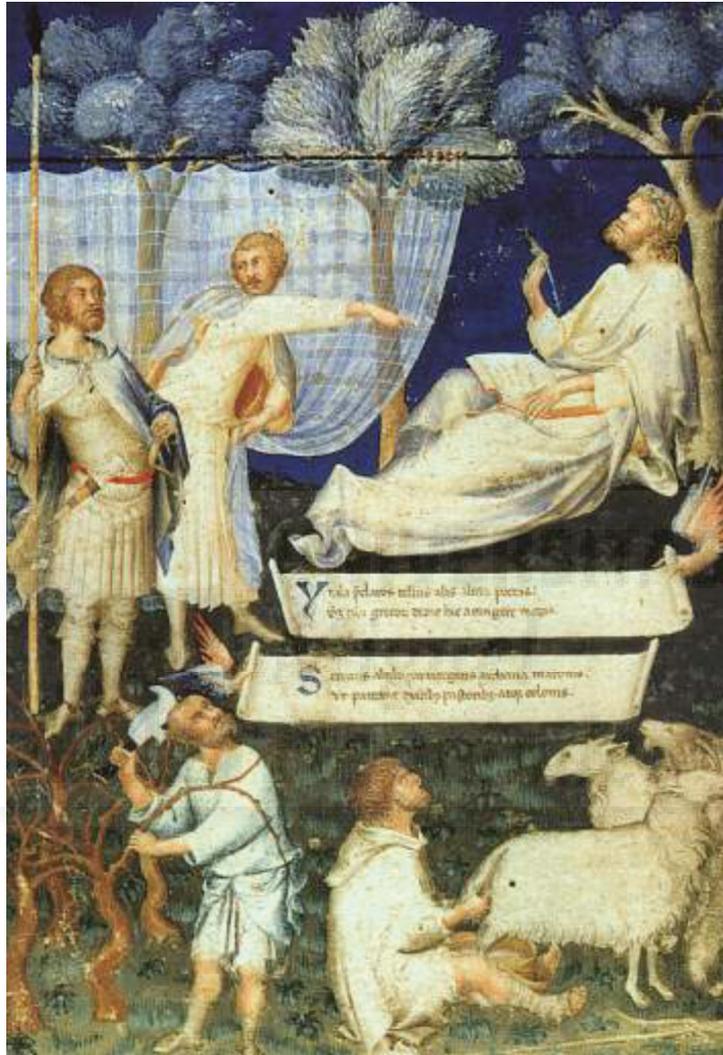
Simone conoció a Francesco Petrarca (1304-74) en Aviñón, entablaron una amistad mientras vivieron ahí,¹²² el escritor menciona a su amigo en su soneto 77, y como de joven Petrarca encargó una copia de la poesía de Virgilio (*Publius Vergilius Maro*) y este trabajo formó parte de su singular e incomparable biblioteca. Este manuscrito fue muy especial para él, y al tener a su amigo el pintor de Sienese de visita pintan la portada con varias escenas, sobre 1362.

¹²¹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 1, p. 6.

¹²²Yale University Library, *Petrarch Gallery* 10. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Lisa Rabin. *Speaking to Silent Ladies: Images of Beauty and Politics in Poetic Portraits of Women from Petrarch to Sor Juana Inés de la Cruz*. *Modern Language Notes* 112.2 (1997) pp. 147-165, esp. 151-2.

*Petrarch appears in all history books as the first modern man; and rightly, for in his curiosity, his scepticism, his restlessness, his ambition, and his self-consciousness, he is certainly one of us.*¹²³



Simone Martini, *Alegoría de Virgilio*, h. 1344. Frontispicio del libro Codex Virgilianus que pertenece al legado de Petrarca. Biblioteca Ambrosiana. Milán, Italia

Ernest Hatch Wilkins escribe sobre Petrarca: “Petrarca fue el hombre más notable de su tiempo; y él es uno de los hombres más notables de todos los tiempos. El

¹²³ “Petrarca aparece en todos los libros de historia como el primer hombre moderno; y ciertamente, por su curiosidad, su escepticismo, su inquietud, su ambición y su auto-conocimiento es sin duda uno de ellos”. Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter I, p. 6-7.

legado de Petrarca nos anima a estudiar la condición humana del pasado, lo que nos permite a su vez a participar en el presente más plenamente y prepararnos de forma más sensata para el futuro. Es esta herencia que celebramos 700 años más tarde.”

Muchas veces han sido los artistas italianos los que han enarbolado la innovación de la pintura de paisaje, a pesar de que el descubrimiento del paisaje como género suele otorgárseles a los países del Norte. Otro ejemplo, lo encontramos en la figura de Giotto. El arte de Giotto fue extremadamente innovador y fue precursor en la evolución que llevó al Renacimiento. Sus obras fueron el punto de inflexión entre el arte bizantino de la Baja Edad Media y el mucho más realista y humanista que floreció en el Renacimiento. Sus composiciones están cargadas de profunda emotividad, a diferencia de las de su maestro Cimabue. Giotto fue el iniciador del espacio tridimensional en la pintura europea, dotando de un nuevo espíritu a los temas religiosos que dominaron el arte medieval. Su estilo denota una nueva frescura y una vida inesperadas, dotadas de emoción humana y una carga de todo lo que es importante para el ser humano. Desde Vasari hasta nuestros días, nadie ha dudado de las novedades que nos presenta este genio, entre ellas destacaremos, cómo no, el convertirse en uno de los primeros paisajistas occidentales. Aunque sus fondos a veces admiten poca variación, es indiscutible una nueva aproximación al paisaje, cada vez más naturalista. En Giotto hallamos vistas urbanas, en concreto Jerusalén y Asís, pero también vemos localizaciones en medio de la naturaleza.

Giovanni Boccaccio ensalzó a Giotto como maestro supremo, y explica la naturaleza del genio. La primera referencia a Giotto que hace Boccaccio es en el Canto IV de su obra *L'Amorosa Visione*, de 1342-1343 y rehecha en 1355-1360, donde define el arte del pintor, en las líneas 10-18 del Canto describe dos salas del castillo que están adornadas con frescos del pintor:

Chiara era e bella e risplendent d'oro,

d'azzurro e di color tutta dipinta

maestrevolemente in suo lavoro.

Humana man non credo che sospinta

mai fosse a tanto ingegno quanto in quella

mostrava ogni figura li distinta,

eccetto se da Giotto, al qual la bella

Natura parte di sé somigliante

*non occultò nell'atto in che suggella.*¹²⁴

En el capítulo dos *The Landscape of fact*, nuestro autor hace una recomposición de autores destacados desde El Bosco hasta Gainsborough, pasando por los comienzos de la topografía, donde nombra a Konrad Witz, Albrecht Dürer y sus acuarelas y dibujos, a Brunellesco y su perspectiva, la pintura flamenca en Italia con Roger van der Weyden, el arte de Giovanni Bellini de quien dice que hace de la luz

¹²⁴“Era clara, bella, de oro refulgente,/ de azul y de color toda pintada/ magistralmente en su trabaja/ No creo que la mano humana se haya ampliado nunca/ con tanto genio al mostrar cada figura única/ a excepción de Giotto, para quien la hermosa/ naturaleza no ocultó ninguna parte semejante de sí misma en el arte en el cuál él pone su sello”. *Boccaccio: A Poet making Pictures*, Hayden B. J. Maginnis. Source: Notes in the History of Art. Vol. 15, No. 2 (Winter 1996), pp. 1-7.

el motivo poderoso de su pintura,: ” Bellini and the love of light”, “*Bellini’s landscapes are the supreme instance of facts transfigured through love. Few artists have been capable of such universal love, which embraces every twig, every stone, the humblest detail as well as the most grandiose perspective, and can only be attained by a profound humility.*”¹²⁵

Continúa con Breughel y Rembrandt, presentes en el paisaje holandés, así como Ruysdael.

El capítulo tres *Landscape of Fantasy* habla sobre el advenimiento de un nuevo sentido del paisaje, el cambio se produciría en el momento en el que los artistas comenzaran a explorar un paisaje lleno de misterio, y no domesticado como venía siendo desde la Edad Media. Ya en el siglo quince a esta nueva contemplación se le llamó Romántico.

Uno de los primeras leyendas que inspiraron fue la de *Beowulf*, un poema épico anglosajón anónimo, que data del siglo IX, y que hoy en día se encuentra en la biblioteca británica. Kenneth Clark lo menciona, porque explica que en él aparecen casi todos los elementos de los que el paisaje fantástico está compuesto. Los dos pintores que expresaron esta actitud hacia la naturaleza fueron Grünewald y Altdorfer.¹²⁶ A partir de este punto “el paisaje de fantasía” permanece como el arma más potente del pintor, y alcanza su máxima expresión en Turner.¹²⁷

¹²⁵“Los Paisajes de Bellini son la suprema instancia de los hechos transfigurados a través del amor. Pocos artistas han sido capaces de tal amor universal, que abraza cada ramita, cada piedra, el más humilde detalle, así como la perspectiva más grandiosa, y sólo puede ser alcanzado por una profunda humildad.” Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 2, p. 24.

¹²⁶Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 37.

¹²⁷Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 41.

El miedo al bosque que se refleja en el poema épico *Beowulf*, se reflejó en las tradiciones occidentales en las que los bosques se veían como lugares inhóspitos, donde seres mágicos y fantásticos que lo habitaban eran una amenaza para el hombre. Aparece en muchas leyendas y cuentos de occidente, donde el miedo a perderse en él, o el toparse con animales peligrosos o monstruos fantásticos alimentaba la imaginación de los hombres. Durante siglos la idea de el bosque se ha ido transmitiendo como un lugar hostil.

El *Inferno* de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri empieza con estos versos:

« En medio del camino de nuestra vida
me encontré en un oscuro bosque,
ya que la vía recta estaba perdida.
¡Ah que decir, cuán difícil era y es
este bosque salvaje, áspero y fuerte,
que en el pensamiento renueva el miedo
Tan amargo, que poco lo es más la muerte:
pero por tratar del bien que allí encontré,
diré de las otras cosas que allí he visto. »¹²⁸

Sin la visión de un camino recto, el poeta se ve en la necesidad de adentrarse en un bosque oscuro y salvaje para iniciar su viaje, que le irá conduciendo a través del Infierno, pasando por el Purgatorio y el Paraíso, para finalmente alcanzar a ver la Trinidad.

En este sentido Kenneth Clark, durante el tercer capítulo *Landscape of Fantasy*, aclara sobre los pintores Grünewald y Altdorfer, que conocieron muy bien las amenazas de la vida real. “Vieron quemarse aldeas por mercenarios a su paso,

¹²⁸La *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Traducción por Bartolomé Mitre, Buenos Aires 1922. *El Inferno*. Canto primero, poemario general “El extravío, la falsa vía y el guía seguro”. p. 3.

experimentaron la guerra de los campesinos, y como consecuencia las guerras religiosas. Ellos sabían que las mentes humanas estaban llenas de oscuridad retorcida y ardiente, y pintaron un aspecto de la naturaleza que expresaba estas oscuras circunvoluciones del espíritu, justo como los fondos de Piero della Francesca habían expresado la claridad del intelecto.”¹²⁹

Al igual que en La Divina Comedia, hay numerosos ejemplos en la literatura en los que el protagonista se adentra en el bosque por error, o porque no le queda más remedio, pero su experiencia de haber entrado, que al principio le resulta hostil, se acaba convirtiendo en positiva, donde sale más fortalecido espiritual y moralmente.

Desde Gustavo Adolfo Bécquer, en donde muchas de sus leyendas transcurren en bosques encantados con criaturas mágicas, hasta el actual bosque de Brocelandia, en Bretaña, que fue y sigue siendo cuna de historias de héroes y leyendas, como la del Rey Arturo, los Caballeros de la mesa redonda o Merlín el encantador.

Walter Scott con su novela *Ivanhoe*, que más tarde se convertiría en Robin Hood, adquirió un éxito rotundo en su momento,:

“Llegaron los viajeros a las cercanías de un terreno quebrado y montuoso, y ya iban internándose en su hojoso y espeso laberinto, peligroso, como todos los bosques, en aquel tiempo, por el número de bandidos a quienes la opresión y la pobreza habían dado las armas de la desesperación, los cuales formaban numerosas cuadrillas, que arrastraban sin temor el vano aparato de la autoridad pública.”¹³⁰

”Los primeros albores del día penetraban ya entre las vacilantes sombras de la espesura: brillaban en las frondosas ramas las perlas del rocío matinal. La cierva conducía al cervatillo, de la enmarañada maleza al herboso y florido prado; y el

¹²⁹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 36.

¹³⁰Walter Scott, *Ivanhoe*, 1820. Londres R, Ackermann 1825, traducción al castellano por Jose Joaquín de Mora. Capítulo XIX, p. 328. Tomo I.

venado, sin temor á la flecha del cazador, sepaseaba orgulloso a la cabeza de la alegre manada.”¹³¹

Tras haber visto el bosque como fuente de temores, *Forest Fears*, Clark analiza siguiendo el paisaje de fantasía, al hombre primitivo, una nueva curiosidad por los pueblos primitivos, sacada de la literatura de la Antigüedad Clásica de Lucrecio¹³² y Vitrubio, interesó a los pintores, los cuáles, muchos de ellos como Durero pasaron por Venecia, que era ya cuna del arte de la llamada Edad de Oro.

Una contribución importantísima a la pintura de paisaje por su tratamiento imaginativo fue la de Piero di Cosimo, que entendió el potencial expresivo del paisaje, en su serie de paneles que representan las etapas sucesivas en la evolución del hombre, realizó la interpretación más creativa sobre la vida primitiva. *The Hunting Scene and Return from the Hunt*, ambos en el Metropolitan Museum de Nueva York, y *Forest Fire*, en el Ashmolean de Oxford, es el primer ejemplo de “paisaje italiano” en el que el hombre no es importante.

Kenneth Clark anota: “*The importance of this new curiosity about primitive life, and its realisation by Piero di Cosimo was first worked out by Panofsky in a brilliant essay, reprinted in Studies in Iconology. It omits, however, the influence of actual exploration. Before Piero di Cosimo painted his panels Columbus had returned from America.*”

¹³¹Walter Scott, *Ivanhoe*, 1820. Londres R, Ackermann 1825, traducción al castellano por Jose Joaquín de Mora. Capítulo IX, p. 170. Tomo II.

Ivanhoe. Edición de Graham Tullock. Edinburgh UP. Col. Edinburgh Edition of the Waverley Novels, 1998.

Enlace: <http://www.abdn.ac.uk> The Walter Scott Research Centre

¹³²Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, poema en seis cantos. Traducido por D. José Marchena. Madrid, 1918.

Enlace: oxfordartonline.com. Oxford university Press.

“La importancia de esta nueva curiosidad sobre la vida primitiva y su realización por Piero di Cosimo, fue primero recogida por Panofsky en un brillante ensayo, reeditado en *Studies in Iconology*. Sin embargo se omite la exploración actual. Antes de que Piero di Cosimo pintara sus paneles Columbus había vuelto de América.”

Los viajes y las exploraciones de entonces contribuyeron a agrandar el término de paisaje, y el mundo en sí. “Los resultados se ven en los fantásticos panoramas que dominaron la pintura de paisaje a lo largo del siglo XVI.”¹³³

Un artículo de Judith H. Dobrzynski del *Wall Street Journal*,¹³⁴ compara *The Battle of Alexander* de Altdorfer con la poesía épica. La gran obra se encuentra en la Alte Pinakothek de Múnich, y aunque no es una pintura únicamente de paisaje, muestra un carácter romántico del tipo de paisaje que representa. Destacan las montañas escarpadas al fondo, y los elementos de luz en el cielo, que Kenneth Clark llama “*extraordinary disturbances*”, “perturbaciones extraordinarias”, que son característicos del paisaje de fantasía. La banda con inscripción arriba, los cuerpos celestes y la bola de fuego a la derecha, que es el sol poniente, parecen reflejar la naturaleza cósmica del conflicto, recuerdan a los paisajes de fantasía de William Blake mucho más tarde, pero sobre todo al expresionismo de Vicent van Gogh.

Continuando a través del paisaje en el arte, el llamado efecto de la luz en llamas se atribuye a Hieronymus Bosch, conocido como “el Bosco”. Descubierta este fenómeno en la década de 1490, durante los siguientes treinta años los efectos de las llamas reales quedarían representadas en la mayoría de los paisajes. Los primeros paisajes puros de Patinir reflejan ese fuego de el Bosco, en “Caronte cruzando la laguna Estigia” se advierten las llamas de fuego al fondo, nacen de una oscuridad que contrasta con el lago azul, y un cielo teñido de nubes blancas.

Giorgione también estuvo influenciado por el Bosco y su fuego, aunque sólo ha sobrevivido un grabado que lo demuestra, “El sueño de Rafael”. Leonardo da Vinci

¹³³Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 40.

¹³⁴Enlace: www.wsj.com, *An Epic Poem in Paint* by Judith H. Dobrzynski

habla sobre las llamas en su tratado de pintura, su entusiasmo e interés por los efectos del fuego van unidos a su deseo científico de describir las escenas. Aunque los efectos de las llamas aparezcan en la mayoría de los paisajes de la pintura italiana, en las colecciones privadas de Italia como la del Cardinal Grimani¹³⁵ en Venecia, fue herencia e influencia de el Bosco.

Clark se refiere a Giorgione en cuanto que inspiró a los románticos manieristas como Lorenzo Lotto y Dosso Dossi, pero el primero también estuvo influenciado por el paisaje alemán, en concreto por Alberto Durero.

“La culminación de la unión de la ciencia y la fantasía se encuentra en el trabajo de Durero y Leonardo da Vinci.”¹³⁶

El poeta inglés John Milton, en "El paraíso perdido" describe el infierno como "un gran horno", cuyas llamas no ofrecen "ninguna luz, sino más bien una oscuridad visible".

Como punto de partida en la mente de Leonardo estuvieron presentes las especulaciones apocalípticas, hacia 1500, pero no serán igual que las que se dieron en la Edad Media, según Clark *Landscapes of Destruction*, “paisajes de destrucción” que también llevaron a Durero a plasmar su sueño de un desastre cósmico en un dibujo de 1525, reflejarían símbolo y la realidad como una sola cosa. “Los cuatro jinetes del apocalipsis” de Alberto Durero, es uno de los grabados del conocido libro bíblico que el propio artista autoeditó, y que pertenece a una serie de grabados que el pintor realizó en 1498, el original se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

Según el talante de la época, una inquietud que se extendía cada vez más culminaría con el sistema de Reforma y con la Iglesia, pues aparecería el

¹³⁵Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 42.

¹³⁶Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 44.

Protestantismo. A finales del siglo XV se manifestó una gran preocupación así como un gran interés por acontecimientos de índole milagrosa o sobrenatural, que presagiaban el fin del mundo. Otra “Visión del Apocalipsis” o la “Visión de San Juan” de El Greco (Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614) que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, muestra las escenas tomadas del Libro del Apocalipsis (6:9-11) que muestra a San Juan en primer plano con las figuras que claman la salvación y la justicia. Otros artistas como Miguel Ángel y “El Juicio Final” que decora el ábside de la Capilla Sixtina, en el Vaticano en Roma, o el dramático Juicio Final de Luca Signorelli que decora la capilla de San Brizio en la Catedral de Orvieto.

Años más tarde el sentimiento propio de Leonardo con la naturaleza, de reflejarla tal como es, sin artificios, y siempre desde un estudio científico hacia la misma se desvanece en el manierismo. La gran expresividad del manierismo destacó a pintores como Tiziano, Tintoretto, Giulio Romano y El Greco. El manierismo rescata una conexión entre el paisaje de fantasía y el gótico, que también se reflejará en Rubens. Kenneth Clark dice sobre la obra de Rubens *Philemon and Baucis* “El deseo manierista para mantener todas las formas en un flujo perpetuo de movimiento nunca se ha realizado más maravillosamente en el paisaje que en *Philemon and Baucis*”.¹³⁷

La *notte*, como los artistas venecianos la solían llamar, o los *night pieces* se referían a las escenas nocturnas en la pintura. Las escenas de la noche habían formado parte de la imaginación de Altdorfer, Leonardo y Giorgione. El factor poético estuvo presente hacia 1600, y se reflejó en la pintura del artista alemán Adam Elsheimer. *It was Elsheimer who brought to a new stage of realisation the nocturnal fantasies of a hundred years earlier. (...) No student of English poetry need be reminded that the early seventeenth century was profoundly excited by the beauty of night.*¹³⁸

¹³⁷Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 50.

¹³⁸Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 52.

“Fue Elsheimer quien trajo una nueva etapa de la realización de las fantasías nocturnas desde cien años antes. (..) Ningún estudiante de la poesía inglesa necesita recordar que los principios del siglo XVII fueron profundamente emocionantes debido a la belleza de la noche”

En el siglo XVII el paisaje de fantasía derivó en la pintoresca, como referencia se encuentra Salvator Rosa (1615-1673) un artista italiano singular del siglo XVII, a quien interesó lo sobrenatural y los misterios de la mente. Fue considerado como el artista más rebelde y poco ortodoxo del siglo XVII, por ello logró influir un siglo después de su muerte, a los artistas románticos, que lo consideraron como un auténtico héroe. Y es que en palabras de Kenneth Clark “Abrió una nueva veta de sentimiento, y descubrió la forma retórica en que podía ser transmitida”,¹³⁹ a pesar de considerar de “segunda categoría” su talento.

En la literatura clásica de Homero, situándonos en el Canto Séptimo de la Odisea, refleja uno de los escenarios más conocidos, el *Locus Amoenus*. El término que proviene del latín significa lugar ameno, refiriéndose a un lugar ideal. El relato describe el jardín de Alcinoos, rey de los feacios y padre de Nausica:

“Allí han crecido grandes y florecientes árboles: perales, granados, manzanos de espléndidas pomos, dulces higueras y verdes olivos. Los frutos de estos árboles no se pierden ni faltan, ni en verano: son perennes; y el Céfito, soplando constantemente, a un tiempo mismo produce unos y madura otros. La pera envejece sobre la pera, la manzana sobre la manzana, la uva sobre la uva y el higo sobre el higo. Allí han plantado una viña muy fructífera y parte de sus uvas se secan al sol en un lugar abrigado y llano, a otras las vendimian y a otras las pisan, y están delante las verdes, que dejan caer la flor, y las que empiezan a negrear. Allí, en el fondo del huerto, crecían liños de legumbres de toda clase, siempre lozanas. Hay en él dos fuentes: una corre por todo el huerto; la otra va hacia la excelsa

¹³⁹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 52-53.

morada y sale debajo del umbral, adonde acuden por agua los ciudadanos. Tales eran los espléndidos presentes de los dioses en el palacio de Alcinoos". Tratándose de una primavera continua, en la literatura bucólica de Horacio y Virgilio, este último considerado como la inspiración del paisaje. Pero también encontramos fragmentos del término, como también en Boccaccio en *El Decamerón*, donde sitúa a los diez narradores en un jardín tipo locus amoenus, donde se cobijan a la sombra de un árbol y olvidan sus preocupaciones y tristezas. Estos poetas de la Antigüedad Clásica inspiraron a los artistas, como Annibale Carracci, (1560-1609) o Claudio de Lorena (c.1600-1682), ya lejos de la pintura de imitación de Bellini o Alberti. O la poesía de Giorgione en sus primeros paisajes. El concepto griego de *Arcadia*¹⁴⁰ poseyó las características óptimas del paisaje ideal, tranquilo, donde los campesinos ordeñan y esquilan a sus ovejas, se ríen, cantan, y viven felices en un entorno natural idílico.

El factor de Horacio *Ut pictura poesis*¹⁴¹ define en gran medida la pintura de estas características y lo que significó a posteriori en el movimiento romántico.

Claudio de Lorena, fue uno de los máximos exponentes del paisaje ideal, obtuvo una visión idealizada del mismo, aunando culto a la Antigüedad Clásica, la utilización que hace de la luz recrea escenas que satisfacen el espíritu y la mente, en un ejercicio de armonía que atrapa el espacio y el tiempo. En el pleno sentido de *ut pictura poesis* recrea el paisaje y la naturaleza hasta convertirlos en un estado poético de existencia, una composición lírica y armonizada del universo.

La efervescencia de un mundo interior hizo que fuera un auténtico intérprete de la naturaleza, la fantasía creadora de su visión remarcó el carácter enaltecido de la naturaleza, en consonancia perfecta con las evocaciones a las epopeyas clásicas y las fábulas de la mitología. Las ruinas son otro elemento que *Claude*¹⁴² utilizó, que

¹⁴⁰Véase capítulo 4.1.6. **Arkadien** de esta tesis, p. 339.

¹⁴¹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 3, p. 54

¹⁴²Se refiere al pintor francés Claudio de Lorena (1600-1682) apodado también *Claude* o *Lorrain*.

evocan un mundo soñado e imaginario donde entra en escena el concepto de *vanitas*¹⁴³, una referencia a la fugacidad del tiempo, a lo transitorio de la vida.

La quintaesencia del paisaje poético la encontramos en *La Tempesta*,¹⁴⁴ de Giorgione.

“Si no podemos decir lo que *La Tempesta* significa, mucho menos podemos decir cómo actúa su poder mágico sobre nuestras mentes”.¹⁴⁵

El caballero Ridolfi dice sobre Giorgione : “Hizo un mágico compuesto de naturaleza y arte é inventó un modo de colorir tan bello, que no sé si calificarlo de nueva naturaleza producida por el arte, ó de nuevo arte ideado por la naturaleza misma para emular con el arte de los hombres.”¹⁴⁶

*Di natura arte par che per diletto l'imitatrice sua scherzando imiti*¹⁴⁷

Un factor presente en Giorgione es la música, en la pintura *Fête Champêtre* o *Le Concert champêtre*, en el Museo del Louvre. “El concierto campestre”, parece una alegoría a la poesía y a la música. Como un anticipo de *la Bacanal* de Tiziano, pero más intelectual y aristocrática. Manet, a finales del siglo XIX, tratará de dar la misma nota con su cuadro *Le déjeuner sur l'herbe*. Tuvo que ver el auge de la música italiana, que además se reflejó en su escuela. El veneciano Carlo Ridolfi escribió sobre Giorgione “vivía enamorado de la vida, de las mujeres hermosas y de la música” , y “conseguía con sus habilidades y su carácter placentero atraerse muchos amigos, con los que se regocijaba tocando el laúd”.

¹⁴³Véase capítulo 4.1.5. **Los cuadros del estudio en Teltow, Berlín**, p. 333

¹⁴⁴Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 58.

¹⁴⁵Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 58.

¹⁴⁶ Vite degli illustri pittori veneti etc. *Dal Cavalier Carlo Ridolfi*. Sección 1ª- Escuela Veneciana.

¹⁴⁷Torcuato Tasso, “*La Gerusalemme Liberata*” St. X, p. 500.

Volviendo a Claudio de Lorena citaremos a la figura que como dice Clark se complementó perfectamente con él, se trata de Nicolas Poussin (1594-1665), nombrado pintor de la Corte de Luis XIII, mantuvo ciertos impulsos de la supervivencia del Renacimiento con las referencias a la Antigüedad clásica. Al igual que Claudio de Lorena, Poussin fue una importante figura en el desarrollo de la pintura de paisaje. Pero a diferencia de Claudio, Poussin no refleja los aspectos atmosféricos del paisaje como su compañero, sino que reflexiona el paisaje, desde una mente entrenada para apreciar el orden de la naturaleza y del universo, con un contenido más intelectual, aunque si acepta la armonía de dicha naturaleza.

Su esfuerzo por hallar el orden a través de la geometría, hizo que como base para la pintura de paisaje, concibiera el equilibrio armónico de horizontales y verticales. La dificultad radicó en que no se encuentran verticales en la naturaleza, y para contrarrestar esto Poussin introdujo la arquitectura.¹⁴⁸

Uno de los ejemplos tratados por Panofsky es el cuadro de Poussin *Et in Arcadia ego*, que se encuentra en el Museo Louvre. Significa “También yo he estado en Arcadia”, ha habido muchas interpretaciones sobre esta obra, y las siguen habiendo. Es, como *La Tempesta* de Giorgione, una obra que mantiene en vilo al estudioso y al espectador. Para algunos refleja el *memento mori*, como representación explícita de la muerte en forma de la calavera, otros han comentado como un estado de pérdida de la felicidad. La frase *Et in Arcadia ego* se atribuye tanto a la calavera, como a la tumba o al difunto. El estudio de la *Vanitas*¹⁴⁹, que se refiere a la vanidad de las cosas humanas, ha sido objeto de estudio por parte de los eruditos, en estudios iconológicos, que encontramos citados y comentados por Bialostocki en *Arte y Vanitas*.¹⁵⁰

¹⁴⁸Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 65.

¹⁴⁹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 66.

¹⁵⁰Jan Bialostocki, “*Arte y Vanitas*”, en *Estilo e iconografía, Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 185-226.

Véase capítulo 4.1.5. **Los cuadros del estudio en Teltow, Berlín**, p. 333.

Clark cree que el verdadero precursor de Poussin en la construcción del paisaje fue Giovanni Bellini.¹⁵¹

En el sentido del mito del que hablamos en distintos puntos de esta tesis, principalmente en la obra de Markus Lüpertz, Poussin también reflejó la Antigüedad Clásica con sus personajes como Orfeo y Eurídice, inspirado sin duda por la literatura de Ovidio y Virgilio.

Poussin influyó profundamente en Cézanne, y en general según Clark influyó de manera positiva a todos los artistas posteriores, porque supo combinar lo ideal con lo real.¹⁵²

“Su escrupuloso sentido del diseño estuvo nutrido por la observación; sus visiones más exaltadas permanecieron concretas.” Es importantísima su influencia porque; “Sin su sentido de la verdad Bourdon (1616-1671) se habría convertido en un simple fabricante de cuadros; sin su sentido de la forma Gaspard se habría convertido en una especie de Charles Jacques. Así, los dos produjeron finos paisajes; de hecho Gaspard, en un auténtica obra como los frescos del Palazzo Colonna o el paisaje en la National Gallery, es uno de los artistas más subestimados en la historia de la pintura. Tenía un don del naturalismo franco, que le hace el verdadero precursor de la escuela de Barbizon, por lo que Rousseau nunca alcanzó su claridad de composición”.¹⁵³

El lado romántico de Poussin también se reflejó en la obra de Millet, y aunque en el rococó se desvaneció la figura del pintor revivió en el clasicismo, a través de Pierre Henri de Valenciennes, Corot, Pissarro y sobre todo de Cézanne.

Al principio de éste capítulo Kenneth Clark dijo que el “paisaje ideal” estaba

¹⁵¹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 67

¹⁵²Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 69.

¹⁵³Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 69.

íntimamente conectado con el “paisaje de los símbolos”, porque los dos se inspiran en la idea del paraíso terrenal, y los dos crean una armonía entre hombre y naturaleza, y si comienza con Simone Martini hasta el Virgilio de Petrarca termina con William Blake.¹⁵⁴

Poesía

POR JOSÉ LUIS DE JUAN

■ En 1920, T.S. Eliot escribió que la sustancia poética de William Blake era como «una ingeniosa pieza de mobiliario hecha en casa». Según el autor de *The Waste Land*, aquel artista alucinado se empeñaba en mostrar solo lo que es tan esencial que no necesita explicación: Blake «estaba desnudo, y vio al hombre desnudo, y desde el centro de su propio cristal». No se molestaba en tomar prestado, como es habitual en la cultura y sobre todo en la poesía, y por eso creía Eliot que su lírica resulta oculta, secreta. Un problema de préstamo, el déficit de la tradición correcta, que en su caso derivaba a una mitología de fabricación casera, cocinada en la lectura de los textos bíblicos y en el poso de sus sueños enfebrecidos. No puede extrañarnos entonces que la Enciclopedia Británica, en su famosa undécima edición, rematara la referencia acerca del poeta Blake pontificando flemáticamente que «con la publicación de *Cantos de Experiencia* la carrera poética de Blake, por lo que concierne al lector común, puede decirse que acabó».

Era 1910 y cómo se equivocaban, o quizá no. Pues si bien no hay duda de que si a un lector de poesía se le pregunta por nuestro hombre, responderá que tanto ese libro mencionado como *Cantos de Inocencia* contienen la originalidad y potencia de Blake como poeta, lo cierto es que el diluvio de bibliografía sobre Blake está a la orden del día (cerca de tres mil libros en los últimos diez años) desde que sir Geoffrey Keynes abriese la veda con su magnífica edición de 1957. Si el postergado Blake levantara hoy la cabeza y viese la industria que se ha convertido su nombre y su obra, de la que este artículo es una simple muestra, se reiría a carcajadas. Y cada vez más parece que los esfuerzos de situar en algún «contexto» sus libros proféticos acaban en herméticas hermenéuticas. Se habla del simbolismo renacentista, de una supuesta «Cábala Cristiana» derivada del neoplatonismo, e incluso se llega a decir que más o menos al mismo tiempo que Hegel, con el permiso de Jakob Boehme, el bueno de Blake ya había descubierto la dialéctica. Y si no vemos lo que dice en *El matrimonio del cielo y del infierno*: «Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, Razon y Energía, Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana». Siguiendo a Swedenborg (nombre que era pronunciado por Cristóbal Serra con unción templaria), Blake veía la divinidad en el ser humano: «Todos los dioses residen en el pecho del hombre».

William Blake murió a la edad de setenta años en 1827. Fue necesario un siglo para que su talento como poeta se reconociese. Sin embargo, Blake estuvo siempre vivo en cuan-

to artista, pues sus ilustraciones, sus acuarelas, sus grabados tenían fuerza, eran originales y en ellos brillaba una mirada poderosa teñida de misticismo profético. Y es esa vena plástica, de incansable dibujante y grabador, que tal vez ha hecho atraer la atención a su lírica y a su prosa. Por eso es muy bienvenida esta preciosa, cuidadísima edición de sus poemas proféticos, que ahora aparece en su primer volumen. Ya se habían hecho ediciones parciales de esta obra singular, muchas veces oscura y mesiánica, como si hubiera sido revelada. De hecho, él confesaba a veces que no tenía otro remedio que seguir esas voces, aún a su pesar, pues su verdadera felicidad estaba en los pinceles y el buril. Serra había dado un volumen en Barral en 1971 que contenía varios de esos poemas así como algunas prosas. Más recientemente, Jordi Doce tradujo con mucho tino *Tiriely el Libro de Thel*, así como otros poemas. En la edición de Atalanta, debida a Bernardo Santano, están todos los libros que salieron de la imaginación concentrada y controlada de William Blake y con la característi-

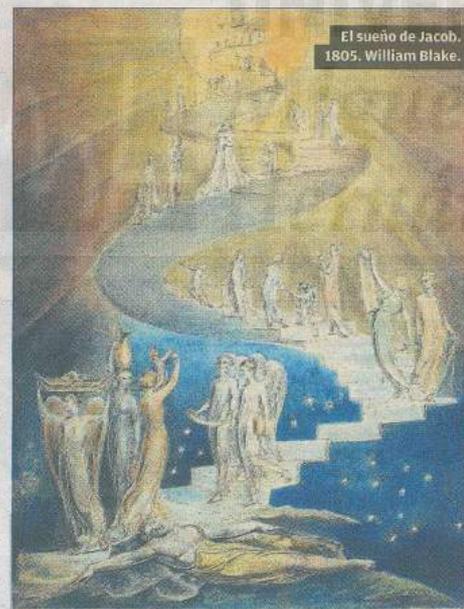
ca de mostrar en edición bilingüe, no sólo los textos, muchos de ellos ya conocidos, sino las planchas en las que esos poemas estaban insertos, con los dibujos iluminados y la peculiar representación del cuerpo humano de Blake. El resultado es excelente y la traducción bastante lograda. El inglés de Blake resulta muy claro, en cualquier caso, no era un poeta que rebuscase las palabras. Y su estructura poética es muy libre, intenta huir del encorsetamiento de la tradición inglesa, y quizá es eso lo que le reprocha Eliot: su flexibilidad, que contrasta con la oscuridad de algunos de sus temas. En una carta a su amigo John Trusler, Blake le decía que sabía que «este mundo es un mundo de Imaginación y Visión. Veo todo lo que pinto en este mundo, pero Nadie más ve de la misma manera».

El poeta y grabador vivió una existencia precaria, siempre pendiente de encargos y mecenazas. Su mejor época, la más fructífera, fue la que pasó en Lambeth con Catherine, su mujer, al sur del Támesis. Allí concibió los dos *Cantos* y gran parte de los libros proféticos que contempla este primer volumen de Jacobo Siruela, incluido *Milton* y *Jerusalén*. Tenía las ideas muy claras y aunque no era un hombre político saludable con vigor el espíritu revolucionario, escribiendo *América* y la *Revolución francesa*, así como *Europa*. Odiaba toda autoridad, fuese civil o eclesiástica, y en sus poemas se alumbra una profecía en favor de la liberación sexual. «La exuberancia es belleza», escribió, así como «es mejor ahogar la ilusión en la cuna, que acunar deseos no realizados». En sus aforismos, verdaderos rayos que iluminan durante un mágico instante nuestras tinieblas, anida el espíritu rebelde, incómodo, pero positivo, feliz, de Blake, lleno de la energía inglesa que sepulta con la ironía y la euforia todo rasgo de melancolía.

A partir de 1800, la vida del artista entró en una fase de declive al trasladarse a Felpham, en la costa sur de Inglaterra, para cumplir los encargos de Hayley, su nuevo mecenas. Pero de vuelta en Londres aún daría a luz un poema de gran envergadura, *Jerusalén*, que nos espera en el segundo volumen, y que acaba con la revolución del Apocalipsis y la venida final de Jesús para instalar en la tierra el cielo de la Nueva Jerusalén. La originalidad de Blake es haber sabido crear una mitología de la propia Biblia e inocular en ella las tensiones ideológicas de la época. Sin olvidar su propia visión del papel de Inglaterra en esa mitología, que en el fondo es una poética de la exaltación, la de alguien dotado de una especial capacidad para captar la belleza y proclamarla mediante la pintura y la palabra. Y su aguda penetración, como intuía Eliot, sigue siendo enigmática. Tiene el sello inacostumbrado de la verdad, de lo que se encuentra más allá del discernimiento. Como leemos al final de *Vala o los cuatro Zoas*: «La guerra de espadas ya pasó, /las tenebrosas religiones pasaron y la dulce Ciencia reina».

William Blake

Del cielo y del infierno



El sueño de Jacob, 1805. William Blake.



WILLIAM BLAKE
Libros proféticos.
Tomo I
► Traducción de
Bernardo Santano.
► ATALANTA, 2013

to artista, pues sus ilustraciones, sus acuarelas, sus grabados tenían fuerza, eran originales y en ellos brillaba una mirada poderosa teñida de misticismo profético. Y es esa vena plástica, de incansable dibujante y grabador, que tal vez ha hecho atraer la atención a su lírica y a su prosa. Por eso es muy bienvenida esta preciosa, cuidadísima edición de sus poemas proféticos, que ahora aparece en su primer volumen. Ya se habían hecho ediciones parciales de esta obra singular, muchas veces oscura y mesiánica, como si hubiera sido revelada. De hecho, él confesaba a veces que no tenía otro remedio que seguir esas voces, aún a su pesar, pues su verdadera felicidad estaba en los pinceles y el buril. Serra había dado un volumen en Barral en 1971 que contenía varios de esos poemas así como algunas prosas. Más recientemente, Jordi Doce tradujo con mucho tino *Tiriely el Libro de Thel*, así como otros poemas. En la edición de Atalanta, debida a Bernardo Santano, están todos los libros que salieron de la imaginación concentrada y controlada de William Blake y con la característi-

William Blake (1757-1827) como poeta y artista, con sus obras quiso revelar el mensaje profético que encerraba su poesía. Blake no sintió especial interés por el

¹⁵⁴Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 71.

paisaje, pero forma parte de algunas de sus composiciones y de su legado como herencia. Muchos pintores posteriores, pintores de paisaje, fueron influenciados por el artista. El más destacado fue Samuel Palmer, que aunque tomó inspiración de los maestros más antiguos como Durero, Breughel o Elsheimer, fue la figura e influencia de Blake lo que instó en él a atreverse a expresar su visión en un lenguaje simbólico propio, mucho más íntimo e intransigente que la escuela de los antiguos maestros.

“En los paisajes hechos entre 1825 y 1830 esta visión es tan intensa que tiene el carácter de la alucinación.”¹⁵⁵

Como señala Clark, Palmer tuvo una noción profética de las necesidades del futuro, y ello significa una influencia mayor a posteriori en los pintores y artistas. El autor británico destaca de Palmer que sigue siendo el último pintor de los paisajes virgilianos, ya que a través de sus paisajes podemos apreciar el hecho de que “simbolizan una convicción apasionada sobre que la buena vida sólo puede ser vivida en términos de simplicidad pastoral. (...) Y con él habría terminado ese hermoso episodio en el arte europeo, que desde el primer día de Giorgione hasta el siglo XIX había sido una fuente de encantamiento y de consuelo.”¹⁵⁶

En resumen la idea del paisaje ideal y pastoril, floreció en la Edad de Oro del Renacimiento, se mantuvo a lo largo de 500 años, y aunque variara la intensidad de su influencia según las épocas y lugares ha sido la que mayormente ha producido el arte y la poesía.

La apreciación general del paisaje surgió aparte de por las visiones de los grandes artistas por muchas otras causas. Era indudable que una buena vista o la representación de un paisaje llenaba de gozo y satisfacción a los espectadores,

¹⁵⁵Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 71

¹⁵⁶Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 4, p. 72.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

pero otros aspectos como el éxito que mantuvieron, según narra Clark, los pintores de segunda fila, formaron parte del desarrollo del mismo.

La figura de John Constable fue fundamental en la revalorización de la pintura de paisaje en Inglaterra, pues él fue quien le dió sentido de nuevo.



John Constable, *The Vale of Deadham*, "El valle de Deadham", 1828. Galería Nacional de Escocia.

Al artista le habían influido profundamente maestros como Claudio de Lorena, Poussin, Tiziano, Wilson o Gaspard. En sus cartas se pudo reconocer su gran conocimiento sobre la tradición de la pintura de paisaje a través de todos ellos. Si bien se pudo nutrir del pasado también supo rehacer su propia visión a partir de la influencia de los maestros.

La obra "El valle de Deadham" es una composición que tuvo su origen en una primera pintura de 1802, que está marcada por la profunda sensación que le causó haber visto una obra de Claudio de Lorena cuando era joven. Esta experiencia marcaría en Constable la composición que de la que está dotada esta obra, que tiene parte de la memoria de Claudio de Lorena, pero con el sentido de haber sabido reconocerse a sí mismo en la calidad de la observación directa al paisaje como valor añadido a las composiciones ideales de Claudio. Este es un punto que Kenneth Clark remarca mucho.¹⁵⁷

En palabras de Clark John Constable encarnó la filosofía del poeta romántico William Wordsworth (1770-1850) tanto como Palmer reflejó en su arte el pensamiento pastoral de Virgilio. Se reconoce que tanto en Wordsworth como en Constable hay un reconocimiento de captar la naturaleza y a todos sus elementos. Ambos creían que si se contemplaba con profundidad la propia naturaleza ésta revelaría los ideales divinos en cuanto a lo moral y espiritual de sí misma.¹⁵⁸

¹⁵⁷Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 5, pp. 74-75.

¹⁵⁸William Wordsworth, *Lyrical Ballads* (prefacio) 1802. "Wordsworth sostiene aquí que la poesía debe ser escrita en el lenguaje natural del habla común, en lugar de en las dicciones nobles y elaboradas que por entonces se consideraban "poéticas". Él sostiene que la poesía debe ofrecer acceso a las emociones contenidas en la memoria. Y argumenta que el primer principio de la poesía debe ser el placer, que el principal deber de la poesía es proporcionar placer a través de una expresión rítmica y hermosa de sentimiento que simpatice con la humanidad, según él, se basa en un principio de placer sutil que es " la dignidad desnuda y nativa del hombre." Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 5, p. 78.

El capítulo cinco de *Landscape into Art*, “*A Natural Vision*” habla sobre Théodore Rosseau (1812-1867), quien siguió y se basó en el ejemplo de John Constable, aunque logró composiciones más estáticas, al contrario de las de Constable que fueron de un dinamismo más vibrante. Y Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), quién se asoció más con el género de pintura poética que representaba ninfas y sílfides en el bosque, pero que han resultado ser obras maestras aunque se le haya criticado su gusto por estos temas. Su comparación con Constable radica en la creencia absoluta de que **la visión natural** es la base del arte.

“En 1855 Paul de Saint-Victor escribió : We prefer the sacred grove where fauns make their way to the forest in which woodcutters are working, the green springs in which nymphs are bathing, to the Flemish pond in which ducks are paddling”.¹⁵⁹

Markus Lüpertz realizará una serie de cuadros que llevan por título el nombre del pintor Corot, en los que se puede apreciar como un homenaje al pintor del siglo XIX, en las composiciones que reúnen a figuras danzando en el bosque, como si fueran una síntesis de evocaciones a Corot, a su fantasía y a su maestría.¹⁶⁰

La siguiente figura que aparece en el libro que estamos comentando es la de Gustave Courbet (1819-1877), que fue un gran pintor de paisajes. Clark comenta que Courbet sentía un feeling inmediato con los sujetos que iba a representar, además de contar con buen gusto para ello, y como resultado consiguió hacer sobresaltar los colores, que por ejemplo definen la hierba, el cielo o el mar en sus

¹⁵⁹“Preferimos el bosque sagrado donde los faunos hacen su camino hacia el bosque en el que están trabajando los leñadores, las primaveras verdes en las cuales las ninfas se están bañando, hasta el estanque flamenco en el que los patos están remando“.1

Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 5, p. 83.

¹⁶⁰Véase capítulo 4.1.3. **Nach Poussin**, p. 309.

cuadros, dotándolos de una intensidad elevada que antes no se había representado.

Uno de los pintores que recibió la influencia de Courbet fue Charles-François Daubigny (1817-1878), también siguió a Corot en su primera época, pero con él llegaron las primeras “impresiones” del paisaje. Según Kenneth Clark fue un pintor importantísimo, al que se le consideró el “abuelo” del Impresionismo, y el cuál ejercería una influencia decisiva en Monet.

Además de la evolución de la pintura de paisaje a través de todos los pintores, sobre el año 1860 la fotografía comenzó a ser común, pero convivió con las impresiones de los pintores, adecuándose al gusto popular, asemejándose a las pinturas de Corot, Daubigny y a otros pintores del Salon. Las pinturas de Benjamin W. Leader (1831-1923) se consideraron como fotografías, pero Clark comenta que no lograban transferir esa sensación de “luz envolvente” que era la responsable de crear las atmósferas, como decía Corot, y en ello radicaba la verdadera esencia del naturalismo.¹⁶¹ Pero incluso “la visión natural” sobre el paisaje llegaba a su fin; si los pintores de paisaje habían mantenido los principios naturalistas sobre la visión del paisaje para pintarlo llegaría el momento en que esta visión ya no les satisfarían, sino que buscarían una mayor libertad creativa que deshiciera los límites que la pintura naturalista presentaba.¹⁶²

En 1869 Monet y Renoir se unieron, aparte de en su amistad, en cuanto a la comprensión del Impresionismo, y esto marca una fecha decisiva para el desarrollo del movimiento. La percepción visual de Monet y la paleta de arco iris de Renoir se unieron y como fruto nació el Impresionismo.

Al comienzo de esta tesis nos hemos referido a la pintura de paisaje en su recorrido desde los primeros paisajes pompeyanos hasta el momento en que los pintores salen a la naturaleza a pintarla. Pero en 1870 la guerra franco-prusiana hizo que varios de los pintores como Monet, Sisley y Pissarro fueran a Inglaterra, donde se

¹⁶¹Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 5, p. 90.

¹⁶²Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 5, p. 91.

encontrarían con el romanticismo de Turner, a quien a su vez admiraron, ya lejos de la apreciación de la pintura naturalista.

En 1880 el Impresionismo había pasado su momento más álgido, después cada pintor siguió su rumbo particular. Kenneth Clark comenta que fue el movimiento que aportó la comprensión de la luz, y por ello amplió nuestro rango de visión, esa fue la llave del Impresionismo, su ejemplo radicó en aprender a ver la luz y el color en las sombras, (al contrario de lo que Claudio de Lorena demostró con sus tonos de luz dorada) uno de los mayores logros que había conseguido la Historia del Arte.

En el capítulo *The Northern Lights de Landscape into Art*, Clark explica “La luces del norte” a través de los ejemplos de Turner y van Gogh. Pintores de diferente naturaleza pero que experimentaron y mostraron el “delirio de la luz con el cuál liberaron sus emociones.”¹⁶³

Turner con su representación de la luz y el color reveló su propia naturaleza en su pintura, fue un pintor de paisaje romántico, no realista, pero con imaginación, cuya figura ilustró el capítulo decisivo que da comienzo al Impresionismo.

Van Gogh se valerá del Impresionismo para conocerlo y captar su esencia, pero no se relegó al movimiento, sino que al igual que Turner siguió su propia naturaleza, encarnando de forma natural a los pintores del siglo XVI, como Grünewald y Altdorfer, a los que Clark llama, con cierto cuidado para que no se malinterprete la palabra, “los primeros expresionistas”. A su vez destaca que tanto Turner como van Gogh “tenían el sentido de la luz del norte como fuente de toda la magia”.

Por otro lado Georges Pierre Seurat (1859-1891), y Paul Cézanne (1839-1906), fueron los pintores que representaron las dos tradiciones de la pintura en Francia en el siglo XIX; por un lado Eugène Delacroix (1798-1863), a quien Cézanne admiró profundamente, y por otro, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), que

¹⁶³Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 6, p. 97.

influenció en Seurat, quien lo copió en su primera etapa, y se nutrió de la integridad de las formas bañadas por la luz y los contrastes de sus dibujos y pinturas.

El capítulo 7 *The Return to order* tiene que ver con los paisajes de Cézanne, los cuáles también ofrecieron una amplia visión proyectada por el artista, su patrón de las horizontales que se disponen paralelas al plano del cuadro, ofrendando una visión de confrontación con la mirada del espectador.

Cézanne no pudo valerse de la imaginería de los antiguos maestros para conformar su identidad, y el Impresionismo sólo le valió de referencia para captar los tonos que registra la percepción visual. Sólo funcionaba su pintura desde su propia verdad y percepción hacia los objetos y la naturaleza, es decir, lo que los sujetos le transmitían.

El tema de la construcción en su pintura se manifestó en sus paisajes de la Provenza, en los que se gestó un interés por plasmar el paisaje autóctono con los paisajes de la Toscana o de la Antigua Grecia. En el período de madurez de Cézanne, como se puede apreciar en sus obras *L'Estaque* (1883-1885) o *Mont Sainte-Victoire* (1902-1904) las formas sólidas de los planos en su pintura aventurarían el paso al cubismo.

El papel de Cézanne se distinguió de los impresionistas, ya que la funcionalidad de la forma y del color que él utilizó quedó sujeta a la simplificación, conservando la forma original, pero a merced de una relación más arquitectónica con los sujetos representados.

De alguna manera, como comenta Clark, Cézanne retornó al orden, pero partiendo de su propia construcción, desde la sensualidad de sus primeros bañistas hasta los últimos paisajes expresaron “la petite sensation devant la nature”, no sólo mostrando la construcción de las formas en sus paisajes, sino la profundidad de su visión.

Según Serge Briffaud,¹⁶⁴ el paisaje es una lectura, una representación, un sistema y una encrucijada de imágenes, de símbolos y de figuras, y es ahí donde reside su sentido. Por eso todo paisaje es una conquista mental, la construcción de un cuerpo cultural, un fruto decantado de su experiencia histórica.

Hay un texto de John Ruskin, recogido en la antología editada bajo el título de *Le goût du mont Blanc* (Baumont, 2006), que nos habla de la experiencia vital del paisaje: “Nunca había quedado deslumbrado por la luna llena hasta ahora, pero al levantarse tras el Mont Blanc de Tacul, casi me cegó: surgía en el cielo como una gran estrella. Antes, durante una hora, las agujas parecían masas sombrías destacadas sobre un cielo claro y transparente como el mar, festoneadas en la cumbre por un vellón de nubes que se disolvían en brumas radiantes y en espuma de fuego blanco. Un meteoro pareció caer sobre el Domo cuando salía la luna; ahora su claridad es tan intensa que no puedo ver el Mont Blanc: su forma se pierde en la luz”.

Kenneth Clark pone mucho ejemplos de pequeños y grandes paisajes, y referencia a un sinfín de autores y artistas, así como sus obras. En el caso de *Hours of Turin*, un manuscrito pintado en 1414-1417 por Hubert van Eyck, del cual dice que los paisajes pintados, muy pequeños, se pueden considerar como los primeros paisajes modernos.¹⁶⁵

El autor nos señala que no fue casualidad que los primeros paisajes que se consideran modernos, como en el manuscrito que hemos mencionado, fueran pequeños, miniaturas a veces. La luz queda concentrada, el tono más unificado y su reflexión es como la de un cristal, una brillantez recogida en apenas dos o tres pulgadas.¹⁶⁶

¹⁶⁴Serge Briffaud, *Naissance d'un paysage. la montagne pyrénéenne à la croisée des regards, XVIe-XIXe siècles*, Tarbes/Toulouse, Archives de Hautes-Pyrénées/Université de Toulouse, 1994, 622 p.

¹⁶⁵Kenneth Clark, *Landscape into Art*, p. 16

¹⁶⁶Kenneth Clark, *Landscape into Art*, p. 16

Si entendemos el paisaje como una conquista cultural, como ha señalado Cintio Vitier, “la naturaleza es un hecho que se da en nuestra circunstancia inmediata; el paisaje en cambio es una cierta unidad estética y sentimental creada por el alma”.

Kenneth Clark estudió el arte del paisaje como una forma de manifestación histórica del espíritu humano, espíritu que “siempre logrará adoptar una forma visible” (Clark, 1971).

Es decir, que para que la naturaleza se convierta en paisaje ha de pasar por el templo del arte. La naturaleza es un hecho; el paisaje, en cambio, es una elección, pero se convierte en “El paisaje real”, como el segundo capítulo del libro *Landscape into Art*.

En Simon Schama, la invención del paisaje, como el surgimiento y desarrollo del paisaje constituye un momento decisivo en la historia de la representación del mundo sensible. “Cuando el artista elige un fragmento o un instante de naturaleza y lo incorpora a su estado de ánimo, a su nostalgia, a su hedonismo, sólo entonces ese trozo de naturaleza se convierte en paisaje”.

Al igual que Kenneth Clark, otros intérpretes del paisaje como Ruskin, transforman la percepción, como también Marcel Proust transformó la novela, al proporcionar modelos de discernimiento y niveles de apreciación o al expresar mediante el arte experiencias o sensaciones antes sin voz, y que ellos metamorfosean en palabras o en pinceladas. El paisaje es interpretado y vivido, como hace Markus Lüpertz.

*The landscape, when we get there, is miraculous enough and the rendering of light is most delicate.*¹⁶⁷

¹⁶⁷“El paisaje, cuando nos ponemos allí, es bastante milagroso y la interpretación de luz es la más delicada.” Kenneth Clark, *Landscape into Art, The Landscape of fact*, p. 18.

Clark hace referencia a las acuarelas de Durero de Insbrück, que muestran una “delicada percepción de la luz”, o como “Tormenta de nieve: barco de vapor en la entrada a la bahía” de Turner, que transmite tanto la apariencia real de una escena como la realidad de la situación vivida. Clark afirma que una condición del paisaje real crea un nuevo sentido de espacio.

La Teorías del paisaje y su evolución han sido durante mucho tiempo un campo tomado por los historiadores del arte, especialmente por los anglosajones. Ruskin, uno de ellos, en su capítulo sobre el error patético, en el volumen tres, de *Modern Painters* distingue tres clases de percepción: “El hombre que percibe correctamente, porque carece de sentimientos, y para quien la primavera es exactamente la primavera, porque no la ama. En segundo lugar, el hombre que percibe incorrectamente, porque siente, y para quien la primavera es algo más que una primavera: una estrella, un sol, el escudo de un hada o una doncella abandonada. Y luego, finalmente, está el hombre que percibe correctamente a pesar de sus sentimientos, y para el que la primavera es por siempre en sí misma, una pequeña flor.”¹⁶⁸

Con los títulos que da Kenneth Clark a su libro *Landscape into Art* pone de manifiesto el discurso del paisaje pintado en el transcurso de los siglos. Los nombres: **paisaje simbólico, paisaje realista, paisaje fantástico, paisaje idealista, paisaje naturalista, las luces del norte y el regreso al orden**, con los que expresa el sentido de la evolución de la pintura de paisaje, nos muestran cómo teniendo en cuenta los rasgos estilísticos y las técnicas de cada uno de los períodos a los que hace referencia, el paisaje pintado ha seguido un camino autónomo con respecto al decurso de la pintura de historia, el retrato o el bodegón.

El término *paisaje* trasciende su condición de género en la pintura, pues también atañe a otras artes como la literatura, la poesía, la música, la jardinería, la fotografía

¹⁶⁸Kenneth Clark, *Landscape into Art*, chapter 2, p. 24.

y la arquitectura, muchas otras prácticas culturales y científicas como la geografía y la geología. Y otros ámbitos y realidades como el territorio, la sociología, la política etcétera, también se han visto influenciados por “el paisaje”.

En palabras de otro historiador británico, Ernst Gombrich, hay que conceder “la prioridad a la pintura de paisajes sobre el “sentimiento” del paisaje”. El paisajismo es, pues, una conquista cultural.

Kenneth Clark estudió el arte del paisaje como una forma de manifestación histórica del espíritu humano, espíritu que “siempre logrará adoptar una forma visible” (CLARK, 1971). El paisaje pintado sería así la experiencia del paisaje de las formas captadas por el espíritu del hombre. Para seguir tal formalización posiblemente tenemos que partir de un estado cultural más genérico en el que un poeta, Petrarca, hace de bisagra hacia esta nueva sensibilidad, en “unión del mundo medieval y el moderno”. Antes o para otros, el paisaje no pudo existir, no se hizo culturalmente visible o sólo era simbólico. Al final, ya en el XIX, poseía una estética propia.

3.4.1. Kenneth Clark

“Estoy en el Pont des Arts de París. A un lado del Sena se alza la armoniosa y razonable fachada del Instituto de Francia, construido como colegio universitario alrededor de 1670. En la otra orilla, el Louvre, construido sin interrupción desde la Edad Media hasta el siglo XIX: la arquitectura clásica en su forma más espléndida y serena. Apenas visible río arriba está la catedral de Nôtre Dame, quizá no la más atractiva de las catedrales, pero sí la fachada más rigurosamente intelectual de todo el arte gótico. Las casas que bordean las orillas del río constituyen también una solución humanizada y razonable de lo que la arquitectura urbana debería ser, y frente a ellas, bajo los árboles, están los puestos de libros donde generaciones de estudiantes han encontrado alimento espiritual y generaciones de bibliófilos han cultivado su civilizado pasatiempo. Por este puente, a lo largo de los últimos ciento cincuenta años, los estudiantes de las escuelas de arte de París han corrido al Louvre para estudiar las obras que contiene, y luego de vuelta a sus estudios para charlar y soñar con hacer algo digno de la gran tradición. Y cuántos peregrinos de América, de Henry James para abajo, se habrán detenido en este puente para aspirar el aroma de una cultura de muchos siglos, y se habrán sentido en el corazón mismo de la civilización.(...) ¿Qué es la civilización? No lo sé. No soy capaz de definirla en términos abstractos... todavía... Pero creo que sé reconocerla cuando la veo; y en estos momentos la estoy viendo. Ruskin dijo: “Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. No se puede entender ninguno de esos libros sin leer los otros dos, pero de los tres el único fidedigno es el último”. En general, yo también lo creo así. Escritores y políticos pueden manifestar toda clase de sentimientos edificantes, pero que no pasan de ser buenos propósitos. Si yo tuviera que decidir quién dice la verdad sobre una sociedad, si el discurso de un ministro de la vivienda o los edificios efectivamente construidos en su época, me fiaría de los edificios.”

Así da comienzo el primero de los trece capítulos de la serie *Civilization: A Personal View* de Kenneth Clark, la monumental serie que dirigió el historiador del arte Kenneth Clark (1903-1983) en la BBC en 1969, que a punto estuvo de no hacerse porque el director de la BBC Michael Gill no quería que se convirtiera en algo pomposo, y por otro lado a Kenneth Clark no le gustaba que le dijeran lo que tenía que hacer.

El libro de bolsillo de Alianza Editorial, ofrece una reedición ilustrada de *Civilisation*, que refleja la visión personal de Clark de la cultura occidental, desde la caída del Imperio Romano hasta mediados del siglo XX.

Refiriéndose a uno de los capítulos en que hace referencia a la caída del imperio romano dice:

"Pero la reflexión sobre este episodio casi increíble dice algo acerca de la naturaleza de la civilización. Muestra que, por compleja y sólida que parezca, en realidad es bastante frágil. Puede ser destruida. ¿Quiénes son sus enemigos? En primer lugar, el miedo: miedo a la guerra, miedo a la invasión, miedo a la peste y el hambre, que hacen que sencillamente no merezca la pena construir casas, o plantar árboles o ni siquiera las cosechas del año siguiente. Y miedo a lo sobrenatural, que significa no atreverse a poner en duda o cambiar nada".

Éstos son los trece capítulos de la serie *Civilisation*;

- 1- The Skin of our Teeth
- 2- The Great Thaw
- 3- Romance and Reality
4. Man - the Measure of all Things
5. The Hero as Artist
6. Protest and Communication
7. Grandeur and Obedience
8. The Light of Experience

9. The Pursuit of Happiness
10. The Smile of Reason
11. The Worship of Nature
12. The Fallacies of Hope
13. Heroic Materialism

Clark abordó una visión global humanista no sólo hacia las artes plásticas, sino involucrando a la arquitectura, la música, la literatura, la filosofía y hasta la ingeniería. Propuso una aventura intelectual desde una visión universal del saber, y manifestó un respeto profundo por la inteligencia de los seres humanos.

Tendió puentes entre la sociedad y la cultura, una interpretación de éstas evoluciones, que reflejó en sus libros divulgativos, como “El arte del paisaje”, “El desnudo”, “¿Qué es una obra maestra?” y “Civilización”, todos están traducidos a la lengua española. También figuran *Animals and mens*, *Looking at Pictures* y el más reciente *Moments of vision*. Además de un relato autobiográfico, que se divide en dos partes, *Another Park of the Wood* y *The other half*, donde aparecen muchas de las grandes figuras intelectuales del siglo XX y muchos de los acontecimientos del mismo.

Estas obras divulgativas han abierto nuevas perspectivas en la historia en general, relacionan épocas, actitudes y presupuestos ideológicos. La evolución social va unida a lo cultural, y en ello, el paisaje urbano suscita a su vez una interpretación del hombre y su historia.

Señala Clark en uno de sus capítulos de *Civilisation*, que “La civilización significa algo más que energía, voluntad y capacidad creadora, algo que los primitivos escandinavos no tenían, pero que ya en sus tiempos empezaba a reaparecer en Europa occidental.” Con esto se refiere al sentido de la permanencia en el tiempo, de las obras que el hombre pudiera llevar a cabo, y llegando más lejos, que pudieran trascender en el tiempo. Como dice el historiador, los nómadas e invasores vivían en un estado de movilidad permanente, aún no tenían la necesidad de desarrollar algo que fuera más allá de la propia supervivencia, en ese momento

no construían casas sólidas ni escribían libros. Según cree Kenneth Clark, “el hombre civilizado tiene que sentirse encuadrado en algo en el espacio y en el tiempo, mirando conscientemente hacia delante y hacia atrás”, para lo que resulta un gran adelanto saber leer y escribir.

Clark relata cómo en la Europa de Occidente, la actividad de leer y escribir no fue frecuente, desde personas laicas hasta reyes y emperadores, prolongándose por más de quinientos años. Él dice que por poco salimos adelante, ya que por los prejuicios y la destrucción que han asolado a la humanidad desde la Antigüedad, se han perdido un sinnúmero de volúmenes de literatura clásica, y que lo extraño es que se haya conservado literatura antigua precristiana. Sólo la mayor parte del alto clero sabía leer y escribir, y esto era considerado como una facultad casi divina.

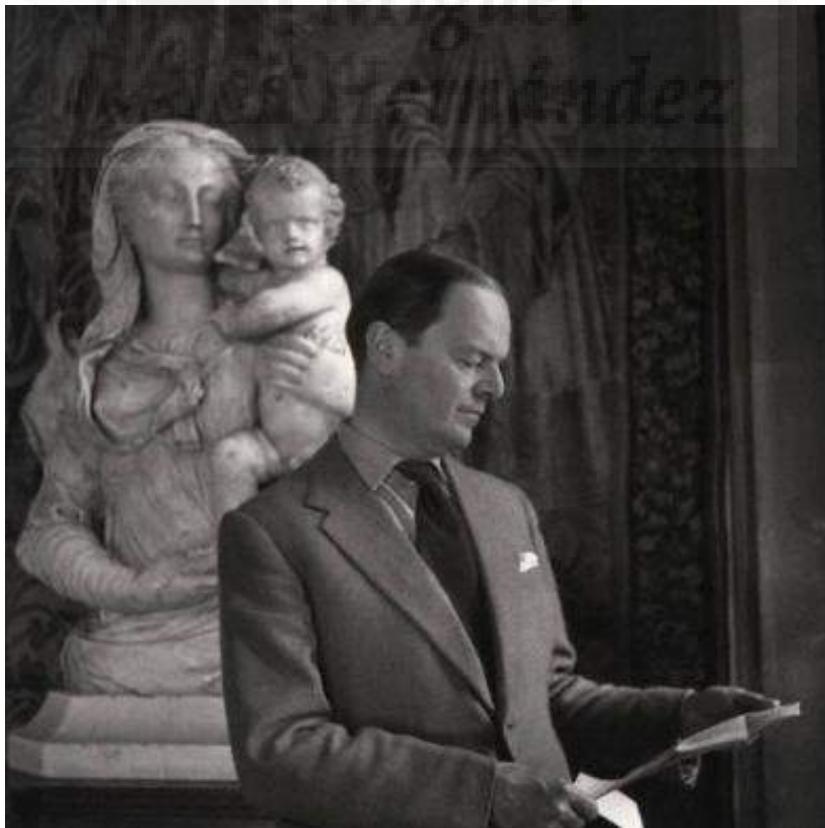
Si hemos sobrevivido, comenta Clark, es porque la inteligencia humana ha sabido mantenerse constante, a pesar de los cambios de cada tiempo, y muchos hombres de talento, se integraron en la Iglesia, como el historiador Gregorio de Tours, y muchos otros, inteligentes y libres de prejuicios.

El significado de obra de arte según explica el historiador británico no distingue entre mayormente civilizado o menos. Desde una máscara africana, hasta el Apolo de Belvedere son considerados como obras de arte, pero presentan distinto grado de evolución y civilización. El significado de las máscaras africanas varía según la tribu y el lugar, pero por lo general refleja un vínculo con lo divino, y a diferencia de occidente con su cultura frívola y pagana con respecto a los disfraces y las máscaras, en las tribus de África son una parte esencial de la cultura tribal. Dioses, espíritus y ancestros son algunos de los motivos para iniciar las ceremonias, en las que la máscara es la conexión con el mundo espiritual.

Ésta explicación no dista tanto de la del Apolo de Belvedere, donde la tradición helenística encarnaba un ideal de belleza propia de los dioses. La escultura representa al dios griego Apolo, y su ideal de perfección física, en total armonía. Durante mucho tiempo ha sido considerada como una de las reliquias más importantes de la Antigüedad, y el mayor declive como dice Clark lo ha tenido

entrado ya el siglo XX, pero durante grandes períodos ha gozado de fama y popularidad. Hoy en día sigue siendo un icono e ideal de perfección helenístico, la luz de la razón y la armonía en el sistema de medidas definen al dios Apolo.

Uno de los puntos más importantes que marca Clark es, que el contraste que pueda haber entre estos dos ejemplos de cultura o de arte, nos dice que el hombre ha sentido la necesidad de elevarse por encima de su condición de lucha diaria por sobrevivir, ha podido ser consciente de su propio ser más allá del cuerpo y del espíritu, aproximándose a un ideal de perfección, desafiando al miedo. Razón, justicia, belleza física, armonía y un equilibrio entre todos estos atributos, han sido expresados a través de las artes, la danza, el canto o los mitos, los sistemas filosóficos e incluso en el orden impuesto en el mundo visible, son todas manifestaciones de un ideal, frutos de la imaginación.



Kenneth Clark.

Como ya sabemos, Kenneth McKenzie Clark, *Baron Clark*, (1903 –1983) aparte de historiador de arte, fue también profesor y director de museos, como de la National Gallery de Londres, y llegó a alcanzar una popularidad internacional en 1969, con su programa para la B.B.C. *Civilisation*.

Clark realizó sus estudios primarios en Winchester, y los secundarios en el Trinity College de Oxford, donde estudió la Historia del Arte. Además completó sus estudios en 1926 con una estancia en Florencia, donde profundizó en sus estudios del arte gótico y renacentista. De 1934 a 1945 se convirtió en director de la National Gallery de Londres, y asumió la superintendencia de la Royal Collection. También fue nombrado Conservador de Bellas Artes del Ashmolean Museum entre 1931 y 1933, un cargo que simultaneó con otro cargo honorífico, el de director de la Pinacoteca Real. En 1927 se casó con una estudiante de Oxford, Elizabeth Jane Martin, de origen irlandés, y tuvieron tres hijos.

Una de las particularidades de Clark fue que creía que arte contemporáneo necesitaba ser apoyado, y casi sin ayuda externa fue capaz de dar préstamos a los artistas, pagándoles salarios y garantizando sus hipotecas.

Fue el protegido de Bernard Berenson (1865-1959), y en 1925, cuando Kenneth Clark tenía 22 años se reunió con el legendario crítico de arte e historiador Bernard Berenson en Italia. A partir de entonces, comenzaron una correspondencia que duró hasta la muerte de Berenson a los 94 años.

Robert Cumming editó un libro llamado "*My Dear BB. The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925–1959*", editado y escrito por Cumming.

"Este libro pone a disposición, por primera vez, la correspondencia completa entre dos de las figuras más influyentes en el mundo del Arte en el siglo XX, dándole una novedosa y única visión de sus vidas y motivaciones. Las cartas están dispuestas en diez secciones cronológicas, cada una de ellas está acompañada por detalles biográficos, que proporcionan el contexto de los acontecimientos y de las

personalidades que se mencionan. Ambos eran escritores de cartas con talento: informativos, espontáneos, con buen humor, un tanto chismosos, y en sus frecuentes cartas que intercambiaron noticias y opiniones sobre el arte, la política, la familia y la vida familiar, los coleccionistas, los conocedores, los descubrimientos, los libros leídos y escritos, y los viajes. Berenson aconsejó a Clark en su floreciente carrera, le advirtió del mundo de los museos y del arte comercial, fomentando al mismo tiempo su promesa como escritor e intérprete de las artes. Por encima de todo, estas cartas muestran el desarrollo de una amistad profunda e íntima.”¹⁶⁹

Francisco Calvo Serraller, en un artículo que escribió en el diario El País cuando falleció Clark en 1983 dijo que el historiador había sido “Quizá uno de los últimos supervivientes de la dorada cultura humanística del imperio británico, que supo convertir a sus intelectuales en especialistas de lo universal, capaces de mantener debates sobre ciencias positivas en lengua latina, Kenneth Clark no concebía la historia del arte como algo aislado de la vida, así como de los grandes problemas del pensamiento humano. Es importante señalar que fue alumno de Maurice Bowra y que pasó dos años junto a Bernard Berenson en Florencia, pero también que era descendiente directo del estilo intelectual de John Ruskin, cuya cátedra de Oxford ocupó y al que dedicó un excelente ensayo *Ruskin today*, y de ese extraordinario escritor que fue Walter Pater.”

Sus aportaciones al Renacimiento con un ensayo general -*Florentine Painting. Fifteenth Century*- son de apreciar, así como dos monografías dedicadas a Piero della Francesca y Leonardo, esta última traducida al castellano. En cuanto al Barroco son célebres sus trabajos sobre Rembrandt, *Introduction to Rembrandt y Rembrandt and the Italian Renaissance*. Y con respecto al arte contemporáneo se encuentran *The Gothic Revival, Aubrey Bressley, Ruskin Today*, etc.

¹⁶⁹ Robert Cumming es profesor adjunto en la Universidad de Boston, que ha estudiado en profundidad la vida y el conocimiento experto de Berenson y Clark. Yale University Press-source, 2012.

Tras haber ocupado distintas residencias, en 1953 Kenneth Clark se enamoró del castillo de Saltwood en Kent, donde residió hasta su muerte.

"Para Clark, el costo de algo no era importante. Lo que importaba era que lo quería." Quizá esto explique el gusto de Clark por coleccionar piezas de arte maravillosas.

En la década de 1930, por ejemplo, compró una carpeta de dibujos de Cézanne pertenecientes al hijo del artista. La Tate Gallery de Londres mostrará unas 230 obras, muchas de las cuales pertenecieron a Clark - el resto fueron encargadas o adquiridas durante su gestión como director de la National Gallery - y el resultado pretende ser extraordinario. Comenzará con los dibujos de Aubrey Beardsley que adoraba de niño, y se moverá a través del arte italiano en el que trabajó después de Oxford, y de ahí a sus pasiones de siempre: no sólo Renoir y los otros impresionistas, sino también diversos textiles, porcelana, e iluminaciones medievales; trabajos de Constable, Turner (que pintó Saltwood en 1795) y Samuel Palmer; sus amigos Vanesa Bell y Duncan Grant; y, quizás lo más importante de todo, los artistas ingleses que apoyó en los años 40 y 50, entre ellos John Piper, Victor Pasmore, Graham Sutherland y Henry Moore. "Clark estaba preocupado por la falta de mecenazgo en el siglo 20".

Clark rápidamente se convirtió en el estético más respetado del panorama del arte británico. Después de haber estado como Conservador de Bellas Artes en el Museo Ashmolean de Oxford en 1933 a la edad de 30 años, Clark fue designado director de la Galería Nacional. Fue considerado como la persona más joven para ocupar el puesto. Al año siguiente también se convirtió en topógrafo de los cuadros del rey, un puesto que mantuvo hasta 1945. Como Director de la National Gallery supervisó la reubicación acertada y el almacenaje de la colección.

Por otro lado fue una figura polémica, en parte por su aversión hacia gran parte del Arte Moderno y el Postmodernismo. Pero sin embargo fue un partidario influyente del escultor moderno Henry Moore, y en su papel como asesor de artistas se dirigió

al Presidente del Consejo de Guerra para convencer al gobierno de que no reclutara a artistas, asegurándose que encontrarán un trabajo seguro a Moore.

Fue también consejero del Ministerio de la Información que comisionaba a Thomas Dylan entre otros. En 1946 Clark se convirtió en profesor de Historia del Arte de la Universidad de Oxford. Fue rector de la Universidad de York entre 1967 y 1978, y miembro del consejo del British Museum. En 1938 fue ordenado caballero comandante de la *Orden del Baño*, y en 1968 le fue otorgado un pariató vitalicio como Barón Clark de Saltwood en el Condado de Kent, y recibió la *Orden del Mérito* en 1976. También fue Presidente del Consejo de Artes de Gran Bretaña a partir de 1955 hasta 1960, y tenía un papel principal en el programa de arte del Festival de Gran Bretaña.

Un conferenciante infatigable tanto en académico como en los diversos medios de difusión, el dominio de Clark hizo de la materia teórica compleja que fuera accesible y profunda, y como resultado pudo ser apreciada por una amplia audiencia. Él fue uno de los fundadores en 1954 de la "Autoridad Independiente" de la Televisión, siendo su Presidente hasta 1957, hasta que se cambió a su rival, la B.B.C. En 1969 escribió y presentó *Civilisation* para la televisión de la B.B.C.. La serie se emitió a ambos lados de Atlántico, proporcionando a Clark un perfil internacional. Según él, la serie fue creada como respuesta a la creciente crítica de la Civilización Occidental, de su sistema de valores a sus héroes. En 1970, los críticos nacionales del periódico de la TV irlandesa honraron al historiador con el Premio de Jacob por *Civilisation*.

Clark demostró estar a favor del ardiente individualismo, el humanismo y antimarxismo. Sus comentarios en el año 1960 a los estudiantes de la Universidad, de un episodio final de *Civilisation*, son sólo un ejemplo de su vista sumamente crítica hacia el modernismo postal en todas sus formas contemporáneas: "Puedo verlos (a los estudiantes) todavía por la Universidad del Sorbonne, impacientes de cambiar el mundo, vivo en la esperanza, aunque que con paciencia ellos esperan, o creen en, no sé qué. " -Clark, *Civilisation*, Episodio 12.

Además fue Canciller de la Universidad de York a partir de 1967 hasta 1978. La revista británica satírica *The Private Eye* lo apodó: *Lord Clark of Civilisation*.

En 1975 apoyó la campaña para crear una Galería de Turner separada, para el legado de Turner y en 1980 estuvo de acuerdo con abrir un simposio a Turner en la Universidad de York, pero la enfermedad lo obligó a echarse atrás de aquel compromiso, y Lord Harewood ocupó su lugar. Su esposa Jane murió en 1976 y el año siguiente Lord Clark se casó con Nolwen de Janzé-Rice, la antigua esposa de Eduard Rice, y la hija del Conde de Alias, Janzé Comte Federico. Kenneth Clark murió a los 79 años en Hythe después de una corta enfermedad en 1983.



Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Kenneth Clark

4. Markus Lüpertz

Markus Lüpertz tiene dos estudios, uno que primero estuvo en la *Alte Mensa* en Düsseldorf, un antiguo comedor universitario que funcionaba tanto como atelier privado y como lugar para sus clases, ahora trasladado a Berlín, en Teltow; y otro en Italia, “en la parte más baja de Toscana, tocando a Perugia y Camucia, cuya villa principal es Cortona, ciudad que sobre las rocas y dentro de sus muros sobrevuela el valle como el pequeño pueblo de Korcula, en el adriático croata, que según la mitología fue fundada por Antenor, héroe de Troya, que se vanagloria de ser la ciudad natal de Marco Polo en el remoto año 1.244. Pasando Cortona y después de Pergo, en las montañas que han conocido colonias griegas, romanas y el paso de Aníbal hacia el Lago Trasimeno, se encuentran un letrero de madera *Caffaggio*.

Como los caseríos de esta zona con ruinas etruscas, este caserío se compone de diversas partes que se van sucediendo e inclinándose en diversos relieves hacia el valle. Enfrente una cantera y todo el bosque de encina y pino que como espalda del lago Trasimeno se inclina hacia Cortona y el valle de Chiana.

En esta multitud de diferentes casas adosadas, sólo distinguibles por la variante de sus tejados, se encuentra un largo espacio que como un antiguo limonajo sirve de estudio al artista.”¹⁷⁰

También hemos reflexionado como paisajes sobre sus cinco relieves de Terracota, de 1989-90, titulados *Toten Tanz*, “Danza de la muerte”, en sus cinco partes: *Jurgen, Alter, Krieg, Frieden, Nature morte*, una versión que se refiere a “Desnudos de espaldas”. *Nu de dos* de Matisse, con los cinco relieves de 1,90 metros, cuyo proceso de creación se extiende en un amplio arco que va de 1909 a 1931, Lüpertz realizó primero a terracota de 207 cm (propiedad de Hans Grothe) así como su versión en bronce (edición de 4) coloreados de distintas maneras, no tanto en el

¹⁷⁰ Catálogo *Markus Lüpertz 1963-2013*, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Kosme de Barañano, p.p. 46-47.

tema ni en el largo desarrollo temporal de la obra del artista francés, sino en su concepto de serie y de variación sobre un solo tema.

Si en Matisse es la espalda de la mujer la que concita todo el sentido del relieve, en las cinco piezas de terracota *Toten Tanz* de Lüpertz no es tanto el cuerpo de la figura humana como la interrelación entre el cántaro y la figura, como se ve mucho más claro en los bronce pintados donde los colores de cada elemento se van intercambiando y dando forma al altorrelieve, con el sentido en que Donatello usaba el *sottosquadro*. La imagen del cántaro siempre ha cobrado en Lüpertz un cierto animismo o vitalidad convirtiéndose incluso en cabeza humana en el cuadro *Eurystheus II* (1977).

Nacido en Liberec (Bohemia) hace 74 años, Markus Lüpertz pertenece a una generación de artistas alemanes que sufrieron la reconstrucción económica e ideológica de la Alemania de la postguerra, cuyo contexto artístico fue fundamentalmente internacional y norteamericano. Junto a Baselitz, Penck, Imendorf, 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 Lüpertz. O sea, el antídoto contra la fatalidad del tiempo es renovar las esperanzas en la vida de cada día, pintando o esculpiendo.

Es la mirada contemporánea sobre un tema tan importante en la tradición europea. Su forma de trabajo y de reflexión se asemeja a la del escritor austríaco Hermann Broch. Arrastra la obra de Lüpertz una temática de siglos, pero su sentido no hay que buscarlo en iconografías ni en platonismos: su sentido es su propia aparición. De alguna manera vuelve con su obra hacia la tradición alemana de realismo social de Beckmann para buscar en ella su propia identidad. En este proceso, Lüpertz y

su generación se expresaron violentamente contra el pop art, siendo rechazados en un primer momento por el mercado del arte.

Cada mirada ordena el mundo; así la pintura de Markus Lüpertz lo hace con imágenes, reflejos que son reflexiones. Como Lüpertz explica, no desea que los relatos se terminen y mientras asiste a cada nacimiento, evolución y desenlace de varios personajes y su conflicto, lee también cuestiones sobre cómo se cuentan las historias, las diferencias entre las narraciones breves y largas y las muy breves, a menudo no más que detalles o anécdotas sobre formas de otros artistas (Corot, Poussin).

Markus Lüpertz interrumpe el *continuum* arrollador de la historia del arte, deteniendo estructuras o formas, condensándolas en series *Dithyrambische Malerei* (Pintura Ditirámica), *Stil-Malerei*, (Pintura de estilo) *Corot-Poussin Bilder* (Cuadros sobre Corot-Poussin), *Rezeptionen-Paraphrasen* (Recepciones-Paráfrasis) de elementos visibles. Los títulos de estas series son alfileres que sujetan el traje de la memoria. Matisse, que dio el nombre de sus modelos casi siempre a sus esculturas –con la excepción de la Venus– y para nada se sirvió de la mitología o de la literatura, como lo hace sin embargo Markus Lüpertz, señaló que “la obra debe llevar en sí misma su completa significación, sin necesidad de dárselo al observador antes de que éste conozca el tema”.

Markus Lüpertz no trabaja ni con significados ni con formas significativas, sino que el espectador debe reconocer, ver y recordar por sí mismo el mundo de las formas. Sus títulos son poses más que medios: compañeros de viaje de ese *maiden voyage* que la propia praxis del pintar es para el artista. 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”.

La interrupción (sus series de cuadros) ocupa, así, el lugar de un método de recuerdo, cuya utilidad estriba en un posible conocimiento del espacio mítico que arrastra al hombre en un devenir que ha hecho historia (historia del arte) y sólo puede objetivarse y, por tanto, detenerse mediante la interrupción. Su obra es un archipiélago de series de cuadros: conjunto de islas unidas por aquello que las separa. La obra de Lüpertz fue presentada en España, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la primavera de 1991. Esta muestra de *Markus Lüpertz: Retrospectiva 1963-1990* fue una exposición que contó con cerca de cien pinturas y ocho esculturas en bronce pintado (obras de 1963 a 1990) y estuvo comisariada por Johannes Gachnang.

Tras todo el estudio llevado a cabo en este trabajo de investigación nos atrevemos a plantear cinco etapas en la pintura de Markus Lüpertz. Toda su obra en todas sus etapas esta cargada de citas y referencias a la Historia del Arte. Nosotros nos hemos detenido únicamente en lo que se refiere al paisaje, destacando algunas etapas en las que el propio artista se ha enfocado en el paisaje, en los árboles alrededor de su estudio en Düsseldorf, y otras que hemos analizado paralelamente, determinadas fases que nos han dado paso a enfocarnos en los paisajes, que como objetivo esta investigación nos han llevado a analizar la pintura de paisaje en Markus Lüpertz.

4.1. Las seis etapas de paisaje en la obra de Markus Lüpertz.

Tras todo el estudio llevado a cabo en este trabajo de investigación nos atrevemos a plantear seis etapas en la pintura de Markus Lüpertz. Toda su obra esta cargada de citas y referencias a la Historia del Arte. Nos hemos detenido únicamente en lo que se refiere al paisaje, destacando algunas etapas en las que el propio artista se ha enfocado, como en los árboles alrededor de su estudio en Düsseldorf, y otras que hemos analizado paralelamente. Las determinadas fases nos han dado paso a enfocarnos en los paisajes, cuyo objetivo en esta investigación es analizarlos en la obra de Markus Lüpertz.

Estas etapas son:

- ***Dithyrambische malerei (1963-1976), paisajes de trigo.***
- ***Maillol-Lüpertz***
- ***Nach Poussin.***
- Los cuadros de árboles titulados ***Vesper.***
- Los cuadros del estudio en ***Teltow***, Berlín.
- ***Arkadien.***

4.1.1. Dithyrambische Malerei (1963-1976), paisajes de trigo.

En la etapa denominada por el propio Lüpertz como *período ditirambo* se distinguen varias fases. La fase que vendría a interesarnos por sus pinturas de paisajes de campos de trigo, que representan de una manera absolutamente poética al pueblo alemán, nos muestra una división, que va yendo hacia la abstracción con total simplicidad. Esta idea la podemos ver reflejada el cuadro titulado *Unser täglich Brot I*, “El pan nuestro de cada día I y II”, 1972, en el que nos encontramos de repente ante esa *división* de espacio pintado y espacio vacío, sin pintar, que a la vez que nos ofrece un espacio con una pincelada vivaz, fuerte y rápida también nos deja sin ella a mitad de la superficie del cuadro, y éste ejemplo hace explícito el temperamento de Markus Lüpertz a la hora de plantear una cuestión con total seguridad de espacio completo que a la vez está incompleto.

En este sentido el artista declaraba en el libro *Origen y Visión, Nueva pintura alemana*, en el apartado “Conversaciones con los artistas de Walter Grasskamp”:

“Yo pienso que uno tiene que estar en condiciones de concentrar o abstraer la cosa hasta el punto de que después no sea ya una cuestión de la materia sino de la escenificación, de que la vitalidad no sea una forma de vitalidad efectiva sino de vitalidad deliberada, escenificada.”

“Éstos cuadros combinan lo gestual con lo deliberado. Primero se coloca el signo de escritura y éste determina luego la forma de la casa. Es la concretización de lo abstracto, que determina toda mi obra; en el momento que usted convierte la huella de un pie en una columna, esa huella es de pronto arquitectura, con eso siempre he jugado. Gracias a ésta concretización de lo abstracto resulta un nuevo significado para esa huella del pie; casas así no las ha habido nunca en la pintura, es cierto que recuerdan a todas las casas que existen, pero el camino hacia ellas fue distinto,

y eso es lo nuevo de mi arte, porque el camino es decisivo. Cuando hoy utilizo un objeto, es sólo por su aura abstracta, por conocer su secreto abstracto.”¹⁷¹

En una entrevista del crítico de arte Fernando Huici al crítico alemán Christos M. Joachimides, con motivo de la exposición “Origen y visión: el nuevo expresionismo alemán”, que se celebró en el Palacio Velázquez del Retiro en Madrid en 1984, Joachimides reveló que “el romanticismo es la experiencia decisiva de la emancipación del arte”.

El crítico alemán de origen griego, Joachimides, fue el responsable de la selección artística de la gran muestra colectiva de artistas alemanes entre los que se encontraba Markus Lüpertz, George Baselitz, Jörg Immendorff, A.R. Penck y Anselm Kiefer entre otros.

En colaboración con Norman Rosenthal, Joachimides ya había organizado en 1981, en la Royal Academy de Londres, la exposición *A new spirit in painting*, seguida, a finales de 1982, por otra, *Zeit Geist*, en Berlín, con el mismo motivo que en *Origen y Visión*.

En palabras de Joachimides: "el romanticismo, movimiento global que está en las raíces de la evolución de todo el arte de este siglo, es la experiencia decisiva de la emancipación del arte contemporáneo".

La entrevista de crítico a crítico es una buena herramienta para situar la obra y el pensamiento tanto de los propios artistas, como de Joachimides, encargado de organizar y analizar de una forma sustancial y fundamental los hechos de la historia que les precedieron. Aunque se trata de una entrevista y exposición de hace más de treinta años, mantiene vigentes los puntos de vista estéticos que caracterizaron y lo siguen haciendo las obras de los artistas del nuevo expresionismo alemán.

Pregunta. *¿Es posible hablar, a un año vista de su exposición de Berlín, de un nuevo Zeit Geist, de alguna variación de ese espíritu de la época?*

¹⁷¹Citado en “Origen y visión nueva pintura Alemana”. *Conversaciones con los artistas*. Walter Grasskamp, Caixa de pensions, 1984, p. 55- 57. (La conversación de Markus Lüpertz tuvo lugar en la exposición de sus esculturas en la galería Michael Werner (Colonia)).

Respuesta. Básicamente, no. Hay, desde luego, matices distintos, y, de hecho, una nueva selección, planteada desde el presente, conformaría de modo sutil otro argumento. **Pero lo esencial sigue siendo lo mismo: esa situación política, social, estética y filosófica que nos enfrenta a una crisis profunda que los artistas han sabido percibir muy bien, gracias a ese poder de intuición de lo social que caracteriza al creador.**

El gran impacto de ese tipo de creatividad puede apreciarse muy bien, por ejemplo, en los artistas alemanes reunidos para la exposición de Madrid. Aunque hoy se hable mucho de una moda internacional de expresionismo, hemos de pensar que nos encontramos aquí con artistas como Baselitz o Penck, que tienen 20 años de trabajo a sus espaldas, 10 de ellos pasados en una total clandestinidad. El caso de los jóvenes es distinto: han pasado directamente de la escuela al estrellato. Mi intención ha sido presentar el espectro completo de la nueva pintura alemana, atendiendo al arco de la creatividad y la búsqueda de los fundamentos históricos.

“Tres generaciones:”

P. En la nueva pintura alemana se distinguen generaciones. ¿Qué es lo que las diferencia?

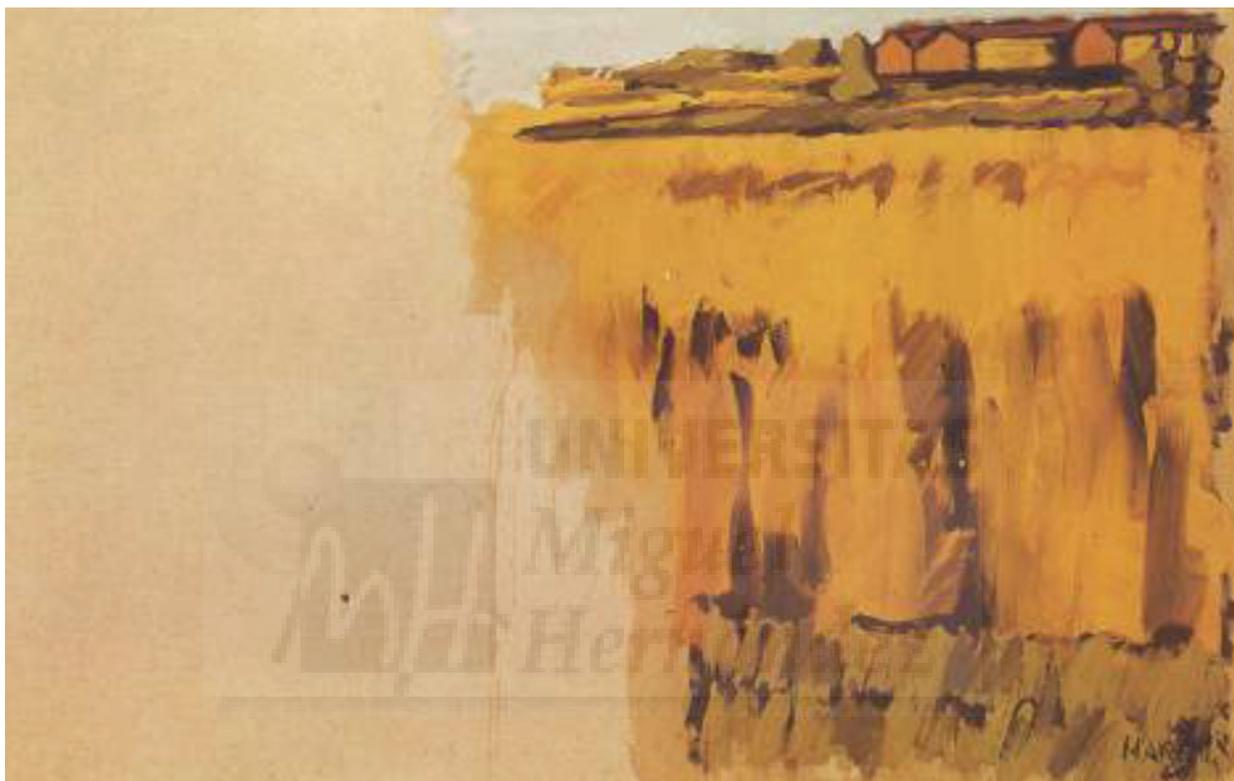
R. La primera de ellas es la de los héroes de la resistencia frente a América y su imperialismo cultural. La segunda es más intelectual y política, más consciente de la situación histórica del país; en ella resulta fundamental la estrecha relación, durante los años sesenta, de Kiefer, Immendorff y Hacker con Joseph Beuys. Por último, la de los jóvenes es mucho más ahistórica y explosiva. Son diferencias profundas, que corresponden a experiencias distintas. Curiosamente, la recepción sociológica fue en sentido inverso; primero fueron descubiertos los más jóvenes.

P. Se habla mucho de la importancia del factor nacional o regional, frente al internacionalismo que caracterizó al mundo del arte hasta hace unos años. La peculiar situación territorial de Alemania ¿de qué modo ha influido?

R. Ya no hay un centro imperial del arte, como lo fueron París o Nueva York. Hoy la tendencia es la aparición de centros importantes de creatividad que se hallan dispersos. Nueva York tiene únicamente hoy un carácter de centro como mercado, por razones económicas, pero en lo creativo es equivalente a otros focos. El caso alemán tiene en común con el de los americanos y el de los italianos el deseo de investigación en sus propias raíces en este siglo. **En nuestro caso eso se concreta en el expresionismo;** en el de los italianos, en sus orígenes futuristas y metafísicos, y en el de América, en el expresionismo abstracto.

Pero en nuestro caso, hay también un factor más grave y profundo, que es el problema de la identidad. Eso es algo que un artista español o italiano no conoce, pues ha vivido en un continuo de identidad nacional a través de los siglos. Nosotros tenemos ese corte radical, generado por la era del fascismo alemán, que genera en la posguerra una situación filosófica puramente esquizofrénica. Como tras la división del país, impuesta por los grandes poderes, era preciso adoptar una decisión para no desaparecer en el océano, Adenauer, una figura políticamente fundamental para nosotros, pese a su carácter conservador, quiso formar un país en el sentido de Bismarck, y propuso como modelo la idea de Europa. Fue el sueño de la ideología de una vieja generación de políticos cristianos y que hoy ha degenerado en una Europa de mercaderes, que era, ante todo, una visión mística que recreaba el imperio de Carlomagno, y que incluso en sus fronteras iniciales de demarcación coincidía extrañamente con él. Pero eso nada tenía que ver con la identidad alemana. Por otra parte, la generación de la posguerra, fuertemente marcada por un sentimiento de culpa, lo interiorizó, desviándolo, en un inmenso esfuerzo, hacia una solución de orden económico. Pero todo eso acabó.

Surge después una generación que no es sólo de artistas plásticos, sino en la que se encuentran también cineastas como Herzog o Fassbinder, que ya nada tiene que ver con esa mala conciencia, y en la que las preguntas esenciales son: **¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestra verdadera identidad?**".¹⁷²



Markus Lüpertz, *Unser Täglich Brot I-Dithyrambisch*, "El pan nuestro de cada día I-Ditirámico", 1972.

Hay que aclarar que en el período de *paisajes-ditirámicos* Markus Lüpertz muestra con vigor la identidad del pueblo alemán en cuanto a su historia y el doloroso problema de esa identidad con respecto a los elementos de su oficio. "Sus imágenes de cascos de metal, de material militar pudriéndose en los campos de trigo, de palas para enterrar a los muertos (y también para enterrar nuestras heces),

¹⁷²El País archivo, hemeroteca. elpais.com. Entrevista por Fernando Huici, 11 de junio de 1984.

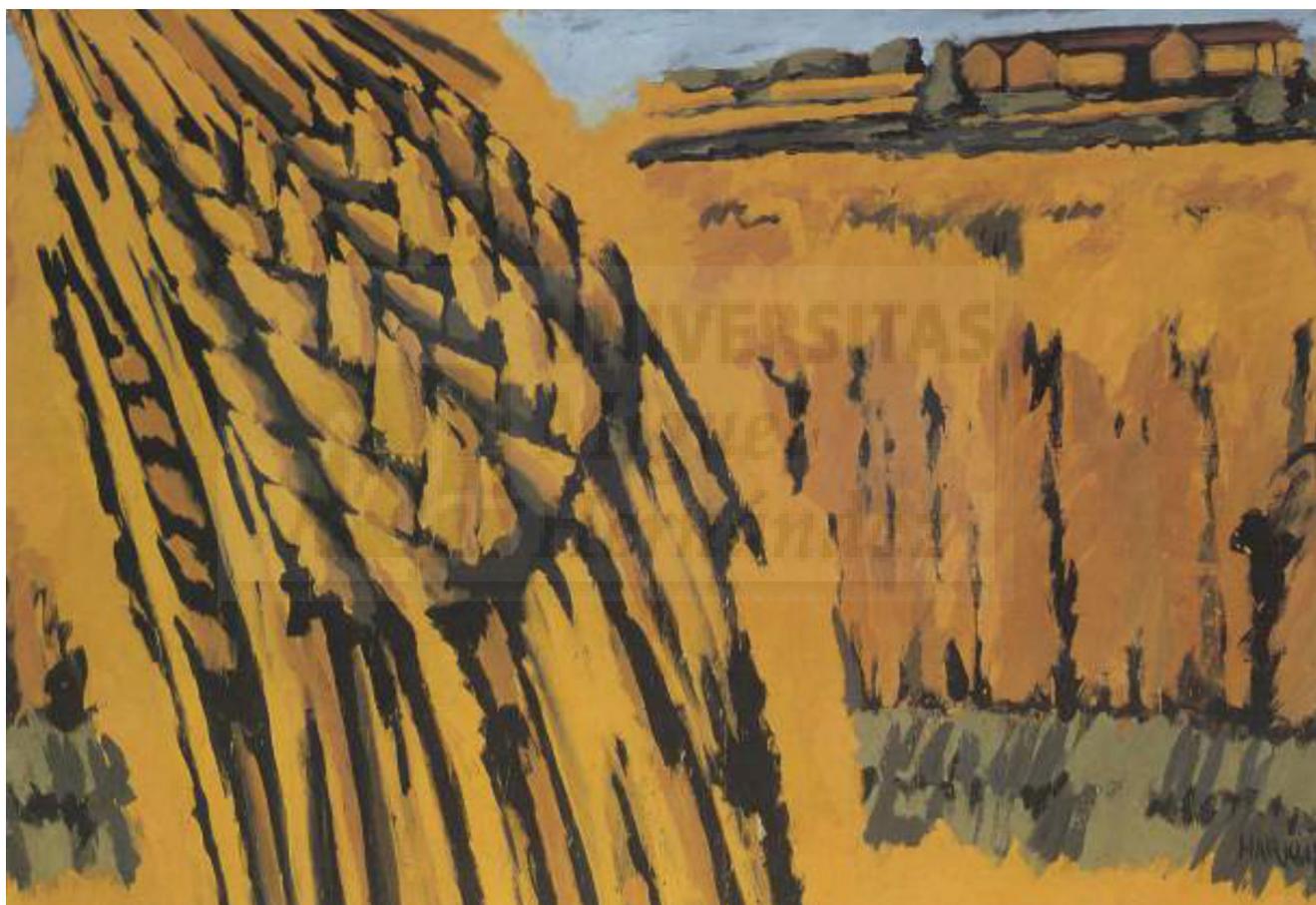
obligan a Alemania a presenciar y ser testigo de su pasado.”¹⁷³ Pero también hay que aclarar que lejos de tratarse de una *glorificación* con respecto a estos motivos se trata mas bien de *un devolver la imagen cruda*, sin dogmatismos, como sacándolos a la luz máxima posible en un acto de desenterramiento, y que los devuelve a su esencia abstracta.

El artista no se implica para juzgar ni condenar los motivos que representa, sino que los expone en su máxima crudeza. Nunca fue un artista al que le interesaran los movimientos políticos ni la historia de el pueblo alemán, en unas fechas, allá por los años sesenta-setenta en que el ambiente estudiantil estaba prácticamente impregnado de ideologías que en su mayoría atacaban a la cultura burguesa, y que se basaban en los pensamientos e ideas antiestéticos.

Pero por otro lado Lüpertz en sus formas más agresivas en la pintura se dirige contra la hipocresía, y el gran peso moral de la obra de los años sesenta y setenta, y los otros artistas de su generación como Baselitz, Kiefer o Penck se asentaba en la provocación que suponía enfrentar a la sociedad de su tiempo con su propio pasado.

¹⁷³Catálogo *Markus Lüpertz Retrospectiva 1963- 1990*,. Exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 1991,p. 233.

Lüpertz hace uso de la energía individual y también del lenguaje de la tradición. Él y los artistas de su generación intentaban recuperar un pasado rico en cultura, porque no fueron culpables de los actos postbélicos que acecharon a toda la población alemana tras los hechos de la historia contra la raza judía y todas sus consecuencias, y que hizo sufrir a la población por los juicios de Auschwitz y las acusaciones por parte del resto del mundo civilizado.



Markus Lüpertz, *Unser Täglich Brot II- Dithyrambisch*, “El pan nuestro de cada día II-Ditirámbico”, 1972.

Ésta búsqueda de un “pasado” que sirva de base es un hecho constante en la transvanguardia alemana, que como hemos señalado antes no busca su “glorificación”, sino su total madurez en el presente. Esta forma de entender la pintura sostendrá toda la obra de Lüpertz, que lejos de querer remplazar “la Historia” la pone constantemente a prueba.

El término "ditirambo" del griego *dithyrambos* es una composición lírica griega dedicada al dios Dioniso, que originariamente formaba parte de sus rituales, y que interpretaba un coro.

El término "ditirambo" para Lüpertz establece un puente conceptual entre los poemas de Nietzsche¹⁷⁴ en relación con el antiguo dios Dionisos, el dios de la embriaguez y éxtasis. Lüpertz necesitaba sentir y creer en el éxito de su propio despertar contra el arte dominante en el momento, la abstracción.

En una revista de arte *Texte zu kunst und kultur* Alexandra Matzner escribe :

Man fühlt sich an prophetische Worte von Émile Zola aus dessen Künstler-Roman „L`Œuvre“ (1886) erinnert, der meinte: „Der Tag wird kommen, da eine einzige, selbständig gemalte Karotte eine gewaltige Revolution verursachen wird.“ Bei Markus Lüpertz waren es jedoch keine Karotten oder Äpfel wie noch in Paul Cézannes epochalen Stillleben, sondern Gegenstände der Alltagswelt, wie Schornsteine, Ähren und Stahlhelme, ins unermesslich Große gesteigert (man könnte hierin einen gewissen Hang zum Pathos erkennen), immer aber „abstrahiert“, mit breitem Pinselstrich gestaltet und mit Formentsprechungen komponiert.¹⁷⁵

¹⁷⁴Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, en este libro, el filósofo alemán contrasta a Dioniso con Apolo como símbolo del principio estético fundamental e incontrolado de la fuerza, la música y la intoxicación frente al principio de la vista, la forma y la belleza representado por el segundo. Wikipediasource.

¹⁷⁵ “Se sienten las palabras proféticas de Émile Zola de su novela artística *L`Œuvre*” (1886). recordando lo que dice: “ El día en que una zanahoria sea pintada en sí misma causará una violenta revolución”. En Markus Lüpertz no son zanahorias ni manzanas como en la época de naturalezas muertas de Paul Cézanne, pero sí objetos de la vida cotidiana como chimeneas, orejas y cascos de acero de gran tamaño (esto podría reconocerse como un phatos) pero siempre “resumidos”, diseñando grandes pinceladas y compuestas con correspondencias de forma.“

Fuente: Alexandra Matzner www.textezukunst.com

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Deutsches Motiv II- Dithyrambisch*, "Motivo alemán II - Ditirámico", 1972.



Markus Lüpertz, *Vier Kreuze III-Dithyrambisch*, "Cuatro cruces III -Ditirámbico", 1972.

Las obras de arte están inscritas, como objetos o huellas del ser humano, en un tiempo y en un lugar. También el concepto de paisaje se inscribe en un tiempo, en un lugar, en una mentalidad y en una literatura. Por ejemplo, las ermitas en esta zona construyen espacios como lugares sagrados, como los griegos sus templos en el paisaje o los bereberes sus claros en el bosque. Son lugares no para habitar sino para pensar, lo que el griego de Homero codifica en el término *temenos*. El concepto de *temenos* en las ermitas y en las anteiglesias: la reunión cívica. El concepto de *temenos* en *Noces* de Camus, en el pueblo argelino de Tipasa: sol y arena, el lugar de la dicha para el escritor existencialista. Un paisaje como un concepto es un sedimento de miradas y de recuerdos. Es lo mismo que registró Charles Baudelaire concretándose a la pintura de paisaje: "la imaginación crea el paisaje, y el paisajista que únicamente transcribe datos de la Naturaleza en su

pintura es como aquel que se creyera poeta por estar copiando en su cuartilla palabras del diccionario". También el retrato es un hecho cultural como el paisaje.

El paisaje así es un conjunto: es el mito, la construcción mental, el concepto histórico. Al respecto de la Comunidad hay varias miradas constituyentes, es decir, que *precipitan* en su misterio, en su alquimia, una nueva realidad. Hay una mirada que construye, por ejemplo la de Pinazo, las nubes, el viento sur, el mes de septiembre. Hay una mirada que emociona, la de Sorolla con las playas. Hay una mirada que cifra el paso del tiempo, la de Toledo, hay una mirada que radicaliza y vivifica la arquitectura y la política como un tótem en la pintura de Crónica. Hacen antropología social, pero todos ellos están liberados de la etnología.

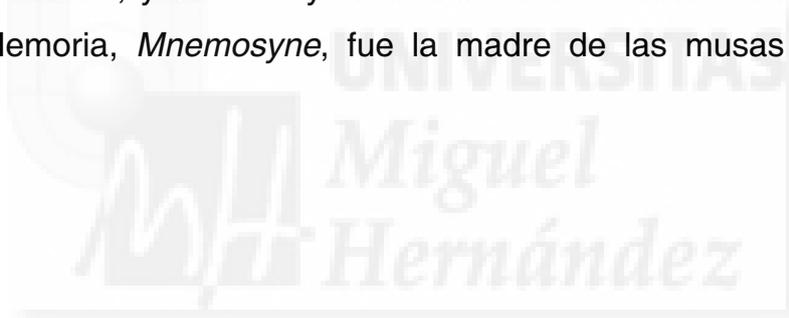
Un árbol, un menhir, un poste telegráfico son elementos que vitalizan y relacionan el paisaje, son elementos arquitectónicos sin cavidad interna, cuya presencia cierra, dilata o centra, y por tanto *vitaliza y construye* un espacio natural (el paisaje), mortificando o exaltando el dibujo y las masas, los datos naturales del mismo. La isla de Tabarca frente al horizonte del mar no es un espacio cuantitativo, una fortaleza militar o reducto turístico, sino un espacio cualitativo. El espacio del mar no está ya regido por la geometría sino por la significación.

Con toda esta leña se conforma el fuego de un lugar que hemos habitado, de un paisaje al que ahora damos un nuevo nombre, y que de alguna manera ha cambiado. El poeta persa Omar Kayyam en sus epigramas, en sus breves versos definirá así ese conjunto de ascuas: "la vida es como un incendio. Llamas que el que pasa olvida. Cenizas que el viento dispersa. Un hombre ha vivido". La mirada al paisaje como un lugar de encuentro de fuerzas, las nubes, las tormentas, los vientos, la movilidad de la luz -es decir, como escenario cambiante y a la vez como un escenario de la naturaleza como fuerza dinámica frente a la naturaleza pastoral del mundo italiano- va a conllevar que su interpretación se lleve a cabo también con una complejidad de técnicas. La mirada se va a dirigir sobre un sentido de naturaleza concebida como un proceso dinámico, cambiante, en el que los grandes

movimientos del cielo hacen variar permanentemente la imagen del terreno del país en cuanto paisaje. Nuestra imagen de un paisaje, de una situación, del universo en general, viene determinada no por nuestra concepción del mundo, por nuestra filosofía o religión, sino por nuestro modo de percepción.

No son las palabras sino la vista la que engendra o vehicula la materia o lo que se dice ser. La palabra y la mirada, hablar y ver, describir el ver e imaginar con la palabra, siempre se han entrecruzado, fecundado. Los pintores han imaginado la ría en su apariencia, los escritores la han narrado. La palabra tenía que sujetar, apresar la mirada. La palabra tenía que ser sujeta, apresada, y entonces nació el signo lingüístico (el dibujo, el jeroglífico, la letra).

Todo signo es visual, y en ellos y en la mirada se sustenta la memoria. Para los griegos, la Memoria, *Mnemosyne*, fue la madre de las musas y de la Historia.



4.1.2. Maillol-Lüpertz

En el período de 1975 a 1985 Markus Lüpertz investiga la figura humana, y se centra en el estudio de la obra del escultor francés Aristide Maillol (1861-1944).

La serie de dibujos grandes de Lüpertz que representan torsos y cuerpos desnudos femeninos ejemplifican esta influencia de las esculturas de bronce de Aristide Maillol. Además se inscriben en el período que acabamos de ver autodenominado por el pintor como “ditirámico”, donde el expresionismo de las figuras es casi escultórico.

En el capítulo anterior decíamos que el término ditirambo (διθύραμβος) se refiere a un antiguo canto de culto griego, celebrado en honor del dios Dionisios, el dios de la vendimia y del delirio místico.

Para Markus Lüpertz el propio concepto de ditirambo le sitúa en un contexto en el que puede expresar libremente sus ideas plásticas, del mismo modo en que los cantos corales de culto ditirámicos, al dios Dioniso se convirtieron en un espectáculo por la locura y el éxtasis ritual, en cuyo entorno se liberaba la energía de los creadores, poetas y músicos, autores de ditirambos.¹⁷⁶

En su estudio y acercamiento a Maillol, Markus Lüpertz se detuvo a observar la figura femenina de las esculturas de Maillol, en el justo momento en que el arte del siglo XX dirigía su mirada hacia otra parte. Llevó al papel de gran formato sus impresiones en un estudio de forma y estructura, como queriendo descubrir el interior de las piezas del artista francés.

En tonos oscuros, remarcados por el blanco, los dibujos de Lüpertz recogen el peso de la forma y su equilibrio, por eso adquieren un aspecto escultórico. Maillol, sin embargo, descubre la fuerza interna de la propia escultura que viene de la fuerza del cuerpo humano. “Un mundo de formas en equilibrio” es lo que une a Lüpertz

¹⁷⁶ Catálogo *Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963.1990*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Homenaje a Markus Lüpertz. La nueva musa*. Texto de Alessandra Lukinovich. p. 30.

con Maillol, “una cosmogonía que aún no ha cristalizado sino que se desarrolla en muchos mundos sensibles. Y ante ellos, como la fuerza del árbol en la naturaleza, está ahora la pose del artista.”¹⁷⁷

La misma pose la tiene la obra *Troya Dithyrambisch*, de 1976, un caballo visto de perfil resuelto como las figuras femeninas, con brochazos de colores oscuros tan intensos como los tonos claros, que no sólo resaltan las presencias, sino que los coloca en un pedestal, como las esculturas de Maillol.

Hacia 1900 el arte escultórico de Maillol estaba aún ligado a la estética de otros artistas como Vuillard, Bonnard o Matisse. No fue hasta que tomó contacto con la escultura de otras culturas como la egipcia, la india o la clásica que se decantó por los volúmenes macizos (“Mediterránea”, 1902-1905; “Pomona”, 1907-1910, “Armonía”, 1940-1944). De su serie de monumentos conmemorativos destaca el dedicado a *Cézanne* (1912-1920). Maillol fue además un gran artista del libro; gracias al conde de Kessler fundó la papelería de Monval e ilustró las “Bucólicas” de Virgilio (1927) y “Canciones para ella” de Verlaine (1939).

Aristide Maillol fue el escultor más destacado de Francia durante el período comprendido entre Auguste Rodin y las vanguardias.

Sus obras se caracterizan por su volumen y realismo sencillo. Estuvo influido por el arte clásico griego, y se dedicó casi exclusivamente al desnudo femenino.

Pero podríamos decir que se diferencia de los antiguos griegos porque presenta a sus figuras con más sensualidad y seducción. “Sus mujeres son las mujeres del país de las viñas de Banyulus¹⁷⁸, que son de su propia raza, que son figuras de fuerza orgullosa, llenas de vida y de amor por la vida, sin vergüenza ni subterfugios,

¹⁷⁷Catálogo Marjus Lüpertz 1963-2013. Museo de Bellas Artes de Bilbao 2014. Capítulo II *La deconstrucción de la imagen y la pintura de estilo*. Kosme de Barañano, p.27.

¹⁷⁸*Banyulus sur Mer* hace referencia al lugar de nacimiento de Maillol.

mujeres de muslos y hombros anchos, de flancos suaves y firmes y pechos generosos. Nada de diosa hay en ellas.”¹⁷⁹

Por otro lado, en su sencillez de concepto y desnudez, son esculturas que rezuman la autenticidad de una presencia poderosa, como las terracotas de Tanagara, o como las piezas de Markus Lüpertz. Y eso viene dado además de por la visión que tiene el artista sobre su obra por la pose que brinda la modelo, en una actitud de estar anclada a la tierra, con una corporeidad imponente y elegante.

La semejanza que encontramos en el arte de Maillol y de Lüpertz es la desnudez como carta de presentación; no hay intención de ocultar nada, sino que todo es manifestado tal como lo ve o lo siente el artista, y en ello está la ambición de los dos escultores en querer producir una obra de arte perfecta.

En Maillol reinaba una paciencia exquisita para ello, y si le preguntaron en alguna ocasión si no se aburría de estar concentrado en la misma figura tanto tiempo él respondió: “Que hay más hermoso?”¹⁸⁰

De esta forma tanto en las grandes esculturas de Maillol como en las más pequeñas de terracota está implícita la maestría del artista y la monumentalidad de su construcción. Esta virtudes figuran también en la personalidad de Lüpertz, que ha persistido en su producción con la certeza de que trabajando es como se gana la plenitud del dominio en la obra.

La gran musa del escultor francés fue Dina Vierny (1919-2009), a quién conoció cuando ella tenía quince años, y él setenta y tres.

¹⁷⁹Exhibition of Sculpture and Drawings by Aristide Maillol 1925-1926. *Introduction* by Anna Glenn Dunbar.

¹⁸⁰Exhibition of Sculpture and Drawings by Aristide Maillol 1925-1926. *Introduction* by Anna Glenn Dunbar.

En los últimos años de vida de Aristide Maillol, Dina no sólo transformó la vida y el arte del escultor, sino que continuó hasta el año 2009, el año de su muerte, defendiendo y homenajeando la obra de Maillol obstinadamente, hasta conseguir en 1995 abrir el Musée Maillol-Fundation Dina Vierny. En la inauguración de la Fundación Dina estuvo acompañada por el que fue presidente de Francia François Mitterand (1916-1996), que además fue un cliente habitual de su galería en la *Rue Jacob*.

Maillol construyó sus esculturas sacrificando la narratividad y el naturalismo para centrarse exclusivamente en la plasmación primordial de la forma. Sus obras se crearon, por lo tanto, como ejercicios de pura forma, es decir, despojadas de artificios narrativos y referencias simbólicas o alegóricas. Hoy en día no hay duda de que Maillol es uno de los escultores más importantes y fundamentales del arte moderno.

Su trabajo fue una influencia para artista como Jean Arp (1887-1966), Henri Laurens (1885-1954) o Henry Moore. Maillol fue un escultor figurativo, pero el proceso de síntesis formal que llevó a cabo con sus esculturas condujo su obra hacia las puertas de la abstracción. Dina es la que mejor ha sabido defender y expresar con gran autoridad y rotundidad la importancia del artista: “Maillol es el escultor que rompió con el siglo XIX- incluso el gran Rodin no había abandonado el siglo XIX- Así pues, Maillol fue el primer escultor que encontró el plano simple, que depuró, que abolió el movimiento y descubrió el silencio, es decir, el interior. “Quiero esculpir lo impalpable”, decía. Y de ahí surgen los primeros momentos de la escultura moderna.”

En el año 2013 en París se subastaron por primera vez diez piezas de Aristide Maillol, que formaban parte de la colección particular de Dina Vierny. Las prestigiosas casas de subastas Artcurial y Sotheby's organizaron la venta con resultados récord para el artista. La obra “El río”, se subastó por algo más de seis millones de euros, y el dibujo de “El Río” batió record para una obra sobre papel, se vendió por 584.218 euros. Por otro lado otras piezas como una serie de cuatro

retratos a tinta de Dina, que realizó Matisse durante la Segunda Guerra Mundial, uno de los cuales se vendió por 187.674 euros confirmaron el éxito de las subastas.

Antes que escultor Maillol fue pintor también, y aunque no se identificó con la pintura tanto como en la escultura, en la época en que conoció a Dina volvió a realizar pinturas en las que retrató a su musa.

Al igual que para Markus Lüpertz, Maillol parte del dibujo para la realización de sus esculturas, de hecho los dibujos afirman su pensamiento acerca de la forma y el volumen que luego plasma en sus esculturas. Hay una mirada “arcaica” como en la obra de Lüpertz, que Maillol expresa en su búsqueda de la sencillez y de la expresión del volumen en sí mismo. La monumentalidad de las piezas del escultor francés, radica, además de en el volumen justificado por sí mismo por la armonía y la pureza de la línea.

Para Markus Lüpertz el motivo en sí mismo es el que conforma la iconografía en que se basa para hacer nacer sus piezas.

La presencia y la ausencia no son sólo meras funciones de nuestra percepción, se convierten a su vez en representaciones deseadas por el artista.

Para Maillol la presencia tiene que ver con la representación, la sugerencia, la expresión, mientras que la ausencia tiene que ver con la connotación, con la estructura, con la idea.

Podríamos decir que artistas como Aristide Maillol trascienden fronteras, siglos, modelos, e incluso referencias culturales, crean realidades que trascienden su propia creación, e iluminan el tiempo por venir.

La sensualidad de las esculturas de Maillol encierran con rotundidad un interior lleno de misterio, que parece conjugar lo sagrado con lo puramente terrenal.

En las esculturas se manifiesta un juego sublime de acordes románticos y tonos seductores que confirman un estado perfecto de armonía, en una representación de la feminidad por excelencia.

Estas figuras de bronce como paisajes románticos contrastan con el exabrupto que

toda mirada intencional posee. Se trata de una mirada construída que sobrepasa el género femenino para convertirse en poesía, una construcción del espíritu, que sobrevuela toda condición de significado y que expresa una sensación en forma de idea.

El comisario Michael Peppiat, definió las esculturas del artista como “formas voluptuosas que seducen inmediatamente la mirada y la retienen mediante el exacto y delicado equilibrio mantenido entre solidez y gracia”.

“No se debe copiar, hay que tener una idea. El arte es invención, hay que tener ideas, o una armonía también en arquitectura... Si copias no haces nada.”¹⁸¹



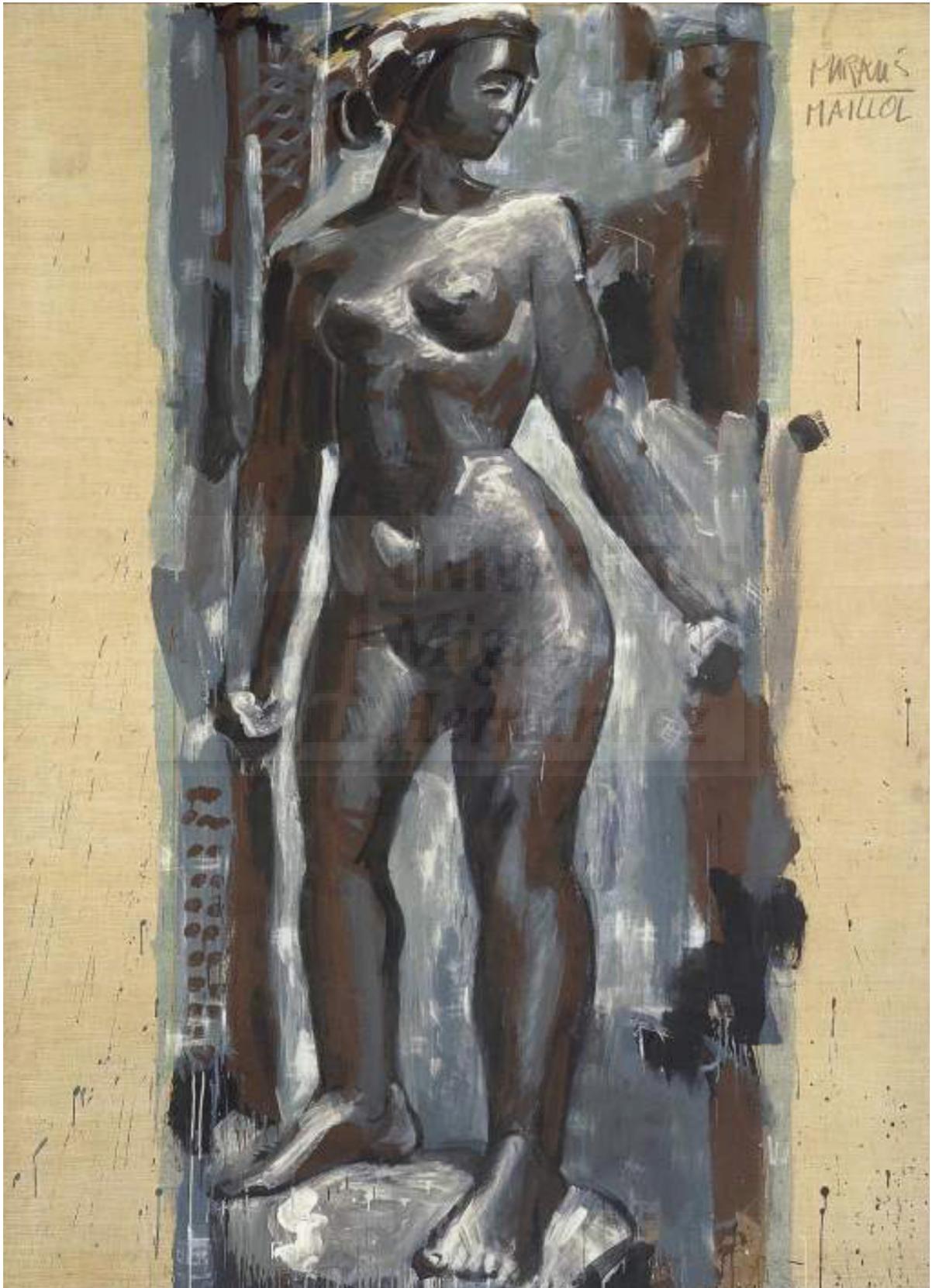
¹⁸¹Cladel, Judith (1946). *Aristide Maillol. Su vida. Su obra. Sus Ideas*. Buenos Aires, Editorial Poseidón.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Aristide Maillol, "Torso de una mujer joven" 1925-1926.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Markus-Maillol" 1976, Témpera sobre lienzo. 240 x 168 cm Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Aristide Maillol, "Verano" 1925-1926.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "**Markus-Maillo!**", 1976 Técnica mixta sobre papel. 198 x 98 cm Galerie Michael
Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York

4.1.3. Nach Poussin

Después de haber analizado estos primeros paisajes en la pintura de Lüpertz, seguiremos con la mirada basada y puesta en Nicolás Poussin y en Camille Corot. Aquí Lüpertz no inventa, sino que utiliza las fomas preexistentes de la historia de la pintura, tomadas de Poussin, Corot y hasta de Courbet, en un ejercicio de reflexión sobre ellas, que le lleva a darles un sentido opuesto al que mantenía la pintura clásica de estos artistas hasta el momento. Con ello se muestra una modernidad que por un lado le sirve a Markus Lüpertz como desafío para resolver sus problemas de espacio en el cuadro, y por otro lado devuelve ese ejemplo clásico a su ámbito, pero totalmente renovado.

Hay que entender que Poussin en su tiempo marcó firmemente los pasos en que se apoyaría todo el movimiento post-moderno de la pintura de paisaje, contraposición a lo que en muchas ocasiones la historia de arte ha catalogado al maestro de clasicista-frío. Sembró una modernidad latente a comienzos del siglo XVII, en una época de crisis postbarroca, y de guerras religiosas como la Guerra de los treinta años.

Markus Lüpertz desarrolló una amplia serie de cuadros dedicados a *Poussin* en los años 1989-1990. Según un texto de Robert Fleck podemos distinguir cuatro fases en el desarrollo de estas pinturas:¹⁸²

1. En la primera fase ***Bildern nach Poussin***, podemos apreciar similitudes formales en las obras *Kindermord*, “Infanticidio” de Lüpertz y la de Poussin “Degollación de los inocentes”, tanto el maestro francés como Markus Lüpertz exaltan la forma escultórica de las figuras. Esta es la relación entre los dos artistas, Markus Lüpertz pone a prueba la expresividad de las figuras pero también la hace suya elevando sus figuras a la categoría de alegoría, lo que en Poussin fue la utilización de la

¹⁸²Catálogo *Markus Lüpertz Retrospectiva, 1963-1990*. Los cuadros de Markus Lüpertz basados en Poussin, pp. 154-158, texto de Robert Fleck. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

mitología. Es por esto que Lüpertz descubren su interpretación de Poussin una libertad pictórica ligada con lo mitológico, que derrumba el concepto que tradicionalmente va asociado a Poussin en cuanto a que su pintura se ha interpretado estéticamente de clasicista frío y distante. Este es uno de los factores más importantes que Lüpertz descubre de Poussin, ya que por primera vez se concibe lo mitológico como abstracto, y con ello después mostrará su carácter abstracto en el cuadro.

Tampoco aquí se trata de un querer nostálgico de volver a replantear las formas de un modernismo de 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 de Lüpertz está relacionada con el sentido de investigación filosófica llevada a cabo por Poussin en los cuadros, y esto es lo que constituye un tema actual para él y un punto de referencia marcado por él mismo. Además en éste caso podríamos afirmar que para el artista constituyó un querer 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.

2. 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 estos elementos de carácter mitológico con otros de un sentido postbarroco. Lüpertz se remite a la búsqueda de la equivalencia y las conclusiones de Poussin, logrando el “carácter de contemporaneidad (y no de cita)”.¹⁸³

3. Tras las *Variaciones sobre Poussin* entramos a una fase “**de síntesis**”, en la que podríamos destacarla serie de cuadros de “Apolo”, que Lüpertz realiza volviendo al

¹⁸³Catálogo *Markus Lüpertz Retrospectiva, 1963-1990*. Los cuadros de Markus Lüpertz basados en Poussin, pp. 156, texto de Robert Fleck. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

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 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, lo que Robert Fleck denominó como “la constelación barroca”¹⁸⁴ que está presente en cada paso en Poussin y de igual modo lo estará en Markus Lüpertz.

Esta es la importancia de la atención de Lüpertz puesta 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 donde los arabescos fluyen libres y no se estanca en formas cerradas.

4. Siguiendo en la línea de Fleck como último punto podemos destacar de nuevo la importancia de una **“nueva mitología del presente”**, que logra Markus Lüpertz 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”, en cuanto a 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 de-construcción, que a su vez esta en relación directa con lo que en los años sesenta se le llamó “la escuela alemana”, con sus colegas Baselitz, Immendorf, Penck. Se trató de la primera escuela en Europa que tiró abajo los dogmas modernistas en el arte contemporáneo y abrió el camino hacia una renovación de la modernidad que hoy llamamos postmodernidad.

¹⁸⁴Catálogo *Markus Lüpertz Retrospectiva, 1963-1990*. Los cuadros de Markus Lüpertz basados en Poussin, pp. 156, texto de Robert Fleck. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Nach Poussin- "Landschaft mit Schlange"*, 1989.

"Según Poussin- " Paisaje con serpiente".

Lüpertz, como poeta, también ha realizado diversos escritos y poemas como el dedicado *A Poussin*:

"(...) He visto dos retratos suyos, autorretratos.

En uno tiene una mirada seria, en el otro he descubierto

Una sonrisa ligera, casi astuta.

Pienso en sus años de juventud y de aprendizaje,

un muchacho desenfadado que jamás

permaneció mucho tiempo con un maestro.

¿Por qué habría que hacerlo? Sabía que era una excepción
y en consecuencia se comportaba a su gusto
(y, como sabemos, tenía razón).

No tuvo hijos,
en cambio, los pintó (a los pequeños),
los pequeños ángeles, los disipados que desaparecen
como gusanos entre las nubes
queriendo y no queriendo ser graciosos
en su mímica y en sus gestos exageradamente adultos.

Su mujer muere con 52, él llegará a los 71.

Rubens, el gigante de su tiempo, llegará sólo a los 63,
el máximo lo alcanzará Frans, el feroz contemporáneo
Frans llegará a los 86.

Pues bien, tiene 30 cuando se instala en Roma,
adulto y un hombre ya maduro
y aún sin obra relevante.

Pero qué hacer,
antes también había pintado carteles para tabernas,
va de pintor de brocha gorda
y naturalmente pinta retratos en la feria.

Pienso en el Berlín que yo viví.

Como se ve, en todos los siglos
las posibilidades son las mismas.

Nosotros los pintores de cuadros comenzamos todo igual,
un trozo de tela, un lápiz,
pincel y los colores y después el genio de salir adelante,
contrarrestar toda crítica.

Y después la soledad deseada y no deseada del taller
y la vida, que siempre
quiere corromper al pintor, p. ej., con arte moderno;

porque el contemporáneo no ama a sus genios. (...)

Estas centrales de energía construídas meditadamente (me refiero a los cuadros de Poussin)

nunca alcanzaron popularidad.

En trescientos años su fama no ha sido sino fama entre especialistas y lo es aún hoy.

También yo soy un especialista. Él es un padre del arte.

No-tu padre artístico de artilugios.

Más allá del tema, reconoce el exclusivo sentido de artilugio del arte, vence el sentimentalismo de su tiempo mediante orden aparente y construcción de fondo. (...)

En Poussin, el objeto, la figura liberan a la forma, a la línea, de su tendencia a la abstracción, ornamento de la acción para los triángulos, los círculos, el movimiento circular, la espiral, la concha del caracol en Poussin. (...)¹⁸⁵

¹⁸⁵Catálogo *Markus Lüpertz Retrospectiva, 1963-1990. A Poussin, Markus Lüpertz, pp. 211-214*, traducción de Pablo Diener Ojeda. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.



Markus Lüpertz, *Poussin-Schaukel I*, "Poussin-Columpio I", 1989.

En una situación análoga a Poussin se encuentra la figura de Corot en los planteamientos artísticos de Markus Lüpertz.

Anteriormente, hemos visto el capítulo **3.4. Landscape into Art** (p. 231) donde a modo de resumen del libro del historiador británico hemos repasado algunas de las figuras más influyentes de la historia de la pintura de paisaje en occidente. La época que corresponde a Camille Corot fue una época moderna en relación a los valores del paisaje ideal comprometido con las ideas virgilianas que se habían desarrollado desde el Renacimiento, más concretamente desde Giorgione, como aclara Clark.

En un momento en el que las ideas de la naturaleza ideal se habían medio apagado con Palmer hubo pintores que precedieron a Corot, como Constable, que supieron

reactivar los valores subyacentes de la naturaleza por medio de la observación natural y profunda a esta. Corot, siguió a Constable en este sentido, y aunque nunca lo haya nombrado como una referencia o como influyente en su pintura siguió de alguna manera sus pasos.

En los cuadros de Markus Lüpertz como *Corot-Buchleserin*, “Corot-Lectora de libros” de 1985 o *Corot-Reigen*, “Corot-Danza” del mismo año podemos apreciar la atmósfera de Corot en el Nuevo planteamiento plástico de Lüpertz. Sin abandonar la figura, Lüpertz rehace los paisajes sacados de Corot como en una evocación a los fondos verdes, los lagos y la danza con el trasfondo mitológico tan presente en la obra del maestro francés.

En el capítulo **4.3.1 Sobre Orfeo, “Über Orpheus”**(p. 369) hablamos sobre un dibujo a gouache y lápiz de Lüpertz, *Über Orpheus*, en el que está concentrado el mito de Orfeo y Eurídice que Corot representó en 1861. Como él muchos de los viejos maestros representaron la historia de Orfeo en la pintura. Por ejemplo Tiziano con “Orfeo y Eurídice” en 1508, o Jan Brueghel el viejo con “Orfeo en el inframundo”, de 1594, entre muchos otros grandes pintores como Rubens también los escultores Antonio Canova y Auguste Rodin representaron en sus obras el famoso mito órfico.

Tal y como hemos comentado en el capítulo *Landscape into Art* en referencia a Corot, si bien el pintor utilizó la danza para unirla con el mito fue porque fue amante del teatro, y acostumbró a ver bailarines. Es decir, su relación con la danza constituye el latir sus paisajes de mayor fantasía, tal como la euforia del propio experimentar de Markus Lüpertz que lo lleva “a alcanzar la constitución de un universo iconográfico absolutamente armónico con su fantasía”.¹⁸⁶

¹⁸⁶Catálogo *Markus Lüpertz Retrospectiva, 1963-1990*. La inmanente perfección del arte, entre pintura y escultura. Texto de Achille Bonito Oliva p.160. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, Corot-*“Mahlzeit des Philosophen” II*, 1985.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



J. B. C. Corot. "Recuerdo de Mortefontaine", 1864. Museo del Louvre, París



Markus Lüpertz *Corot-Buchleserin*, "Corot-Lectora de libros", 1985.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



J. B. C. Corot, *Dance of the Nymphs*, "Danza de las ninfas" (Versión 1) 1850.



Markus Lüpertz, *Corot-Reigen*, "Corot-Danza", 1985.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, Corot - *Hagar in der Wüste*, "Corot - Hogar en el desierto" 1985-1986.



Markus Lüpertz, Corot - *Drei Kühe*, "Corot - Tres vacas", 1985.

Finalizando este capítulo 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 vencido cuando se ha enfrentado a la reconstrucción de una pintura mitológica del presente basada en la constante búsqueda de hallar la 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, y que coloca a Lüpertz en una posición análoga en su búsqueda de lo postmoderno tal como Poussin hizo en un tiempo de crisis, cien años tras el Renacimiento, y reveló ese sentido de postmodernidad en esa época. Más tarde Cézanne y Picasso lo tomarían como ejemplo.

El enfrentamiento de la pintura de Lüpertz con su tiempo está cargado por una furia que deviene de una “falta de cultura” ocasionada por el caos en una sociedad en proceso de reconstrucción histórica y de acomodamiento que es incapaz de haber creado su propia nueva historia y mitología.

Los objetos de la vida cotidiana se ven, pero rara vez se miran. Tan solo se accede al dominio de la mirada desde la visión estética (del espectador) y la creativa (del artista).

Es en nuestra reacción ante la obra de arte donde emerge **la conciencia de intención**, donde se despierta la emoción de la libertad (que abre horizontes) de la mirada. A través de la escritura se cifró, se grabó, tanto el ver como el hablar. Esto es, el pensamiento se condensó en imagen, en idea. Esta palabra, *idea*, en su etimología en griego, no es otra cosa que imagen, *idea* es el participio pasivo del verbo mirar, es lo visto, lo aprehendido con la mirada. Pensamientos, visiones, representaciones, se expresaron, se exprimieron en imágenes. Con las ideas no se salió de la cueva platónica, o de la de Parapalló o la de la Araña en Bircorp, sino que se profundizó en ella.

Como ha dicho el escritor alemán Ernst Jünger, cuando casi tenía cien años “el ojo ha sido hecho para el reino de las tinieblas, no para la luz incolora”. Los barrancos de caza en la pintura prehistórica fueron antes de la palabra, y antes de la palabra fue el ver: la mirada constituye nuestra imagen del universo. El paisaje se miró y se cifró desde esa ladera de la Valltorta o desde el Montgó; desde ahí se constituyó el

primer bancal. El hombre es un ser práctico, social e histórico, también la mirada es histórica, social y práctica. Es decir, se ha hecho en la historia y se engarza en el contexto en que se da. El sociólogo y antropólogo Günther Anders en el capítulo "Post festum", escrito en 1962, de su *Tagebücher und Gedichte* (Munich 1985) señala que la capacidad de recuerdo de un objeto recordado (en este caso, las terrazas) no depende solo de su fuerza brillo o de la fuerza memorística del que lo recuerda sino asimismo de la estructura del mundo vital en el que está emplazado. Para nuestros abuelos que vivieron **allá donde** a su vez (*esa sola vez*) nacieron (y murieron), el mundo fue como un **bosque de señales** cada una de las cuales se refería a un día o a una hora de su vida. No tuvieron necesidad de recordarse, **todoles recordaba**. Las *fogueraciones* de los pasados siglos nos hablan de esta permanencia *in situ*, de nuestros abuelos, en esos caseríos a los que más que dar nombre, el caserío se lo daba a ellos.

Los psicólogos sólo conocen el recuerdo (presuntamente neutral) y la vista (supuestamente virgen). No entienden que hay una historia, análoga a la historia del pensamiento, una historia de la cambiante capacidad anímica. Se olvidan de que la forma del recordar varía con la historia, como varían las formas de percibir la realidad. Olvidan que la psicología es también una ciencia histórica. La psicología comparada, que descubre al hombre en el animal y viceversa, nace con la obra de Charles Darwin sobre las especies y se consolida, en sus hipótesis y en sus contradicciones en los años que llegan hasta Sigmund Freud. Años en los que en otros campos científicos también hay grandes cambios, la geometría euclidiana removida por Lobacewsky o la física newtoniana cuestionada por Planck y Einstein. La visión de la ría aparece en esos años de arranque también de la llamada pintura vasca. Pero no solo varía la forma de recordar ese bosque de señales de nuestro contexto vital, hay también diversas formas de la memoria. Hay una memoria voluntaria que registra, escanea y guarda como forma de conocimiento y hay una memoria involuntaria de la que habla por ejemplo Marcel Proust en la novela "En busca del tiempo perdido", cuando en los caminos de Swan el olor de unas magdalenas transporta al protagonista, en un inmediato *insight*, a la infancia y a la

casa de sus tías. Es el olor en el sabor de las becasas el que nos traslada a una infancia de escopetas y exacto conocimiento de las estaciones del año, por el paso de las aves, por las cosechas o por el conocimiento del santoral cristiano (de la Magdalena a San Roque) porque nos daba el lugar y el momento de las fiestas.



4.1.4. Los cuadros de árboles titulados *Vesper*.

En el fondo las similitudes con la realidad en los cuadros de Markus Lüpertz, que pinta “Los abedules fuera de su estudio”, no se refieren a verdades constitucionales del paisaje o de los objetos, no son reveladores de su superficie sino de su esencia inaparente, dan una imagen perenne, acrítica, orgullosa y altiva frente al tiempo. Se trata de un realismo expreso de lo imaginario, un realismo fundado en la constitución imaginaria, en la fuerza creativa de la mirada.

La representación del paisaje de Markus Lüpertz es meticulosa y depurada, pero no persigue el espíritu fotográfico, la identidad con el referente, sino al contrario, la plasmación de la visión propia: **la ilusión del arte**, en palabras de Ernst Gombrich:

“Es aquí donde se encuentran los vestigios de la personalidad de cada autor y de su estilo”.

La serie de árboles, fresnos y abedules a la entrada de su atelier cautivó la mirada de Lüpertz no como *vedute*, sino como expresión de unos motivos y estímulos desde una mirada amplia y expansiva sobre la función de su propia pintura.

La serie *Vesper* “Atardecer”, presentada en dos exposiciones en España, la celebrada en el IVAM, Centro del Carmen, en Valencia en el año 2002 y la de “El Cuerpo y el Paisaje”, en el Baluarte de Pamplona en el año 2007. Estos cuadros, 11 en total, son “paisajes”, *Landschaft*, los árboles del bosque que rodean su estudio se combinan con “fragmentos abstractos y parcelas donde se vislumbra la presencia de una casa”.¹⁸⁷ Son cuadros realizados de 1997 a 1999.

Los primeros cuadros de paisaje en esta serie de 1997 finalizan con la serie *Vesper* en 1999.

¹⁸⁷Consultar catálogo “Markus Lüpertz: el Cuerpo y el Paisaje”, Pamplona, 2007.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

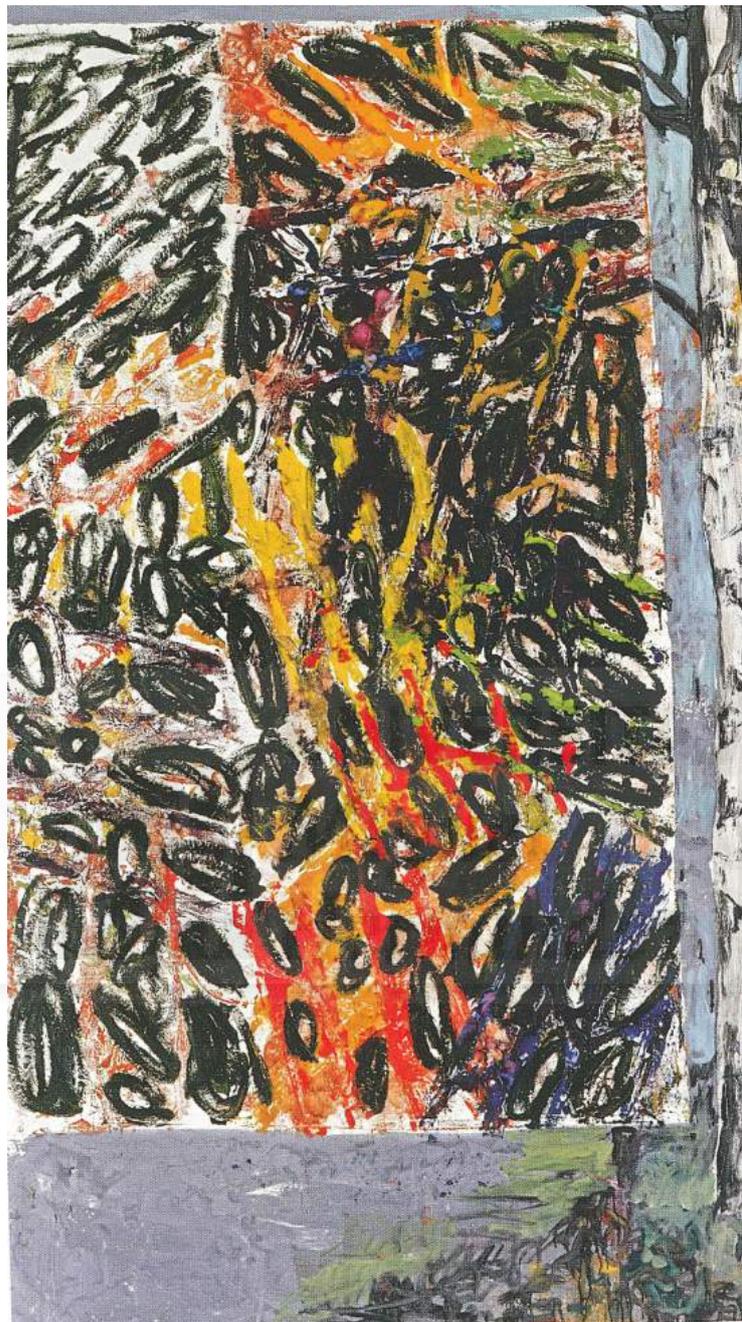
Estos cuadros son una mirada intencionada del paisaje, se trata de una mirada construida. “No son paisajes románticos, ni paisajes identificables, ni paisajes impresionistas, sino proyecciones del artista, miradas a interpretar y a someter al paisaje a un simple tema de su propia y melancólica pintura. Subraya lo ditirámico de su primera pintura, la discontinuidad, la vibración, el exabrupto que toda mirada intencional significa”.



Markus Lüpertz, Serie *Vesper*, “Atardecer”2000.

Markus Lüpertz, Serie *Vesper*, “Atardecer”2000.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, Serie *Vesper*, "Atardecer" 2000.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, Serie *Vesper* "Atardecer" 2000.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, Serie *Vesper* "Atardecer" 2000.

La pintura no intenta representar, sino reflexionar sobre un motivo, se convierte en una “mirada intencionada”. Estaríamos ante una simbología de estos abedules.

En la exposición “el Cuerpo y el Paisaje”, figura y paisaje van de la mano, son ambos conceptos hechos culturales. Lüpertz lanza una mirada al Paisaje, y esa misma mirada es lanzada sobre el cuerpo humano que él considera también paisaje. Markus Lüpertz considera materia al cuerpo y al paisaje. Un paisaje es más que la simple topografía o la simple flora que lo cubre. También los sonidos que lo invaden o las nubes que lo cubren lo conforman. También el fulgor de los sopletes en los astilleros y el ruido seco de las estructuras metálicas posando sobre ellas mismas. Todo el recuerdo, como las magdalenas de Proust o “la huella del tabaco rubio entre los dedos” de Cortázar, “establece un paisaje”. Aquellos barcos que llegaban al puerto de Alicante y que comunicaban con Baleares, el olor de las fábricas de salazón, han marcado la retina y el olfato de los ciudadanos como los cerezos en flor en los valles del interior.

Nuestra mirada al mundo exterior no solo lo refleja como escenario de nuestros sentimientos y la seducción de un pasado más poético, también contiene el veneno de la añoranza nostálgica. Todo este conocimiento queda así mejor reflejado que en las palabras en las imágenes de este libro. La pintura es una forma de pensamiento y el concepto de paisaje una construcción del espíritu humano. Una forma más de la memoria.

Mario Benedetti en uno de sus últimos libros de poemas “Existir todavía” (Madrid 2004) habla de sus inquietudes tanto de su vida como del paisaje a lo largo de su vida: “el mar deja en la roca/ la sal del desengaño /y la playa disfruta cuando llega y la inunda”. En esta reminiscencia de Paul Verlaine podemos quedarnos para mirar el propio paisaje de los cuadros de Ruysdael, paisaje en la historia que funciona como el mar dejando la sal del desengaño, ya no es lo que era ese paisaje, pero sigue siendo la huella de una construcción del territorio, que lo hizo habitable y confortable.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Semejante trabajo hay que realizar con el concepto de paisaje en la pintura de Markus Lüpertz: hay que atravesar los géneros, de la pintura a la poesía, para poder sobrevolarlo y conseguir sensaciones en forma de ideas.



4.1.5. Los cuadros del estudio en Teltow, Berlín.

Durante la visita de la doctorando al estudio de Markus Lüpertz en 2010 pudo observar sus últimos cuadros hasta entonces como si se trataran de una gran conclusión con respecto a todas las etapas anteriores del artista, donde se ven reflejadas las ideas de paisaje como **idea formal que ocupa el lienzo**, pasando después a representar **un cuadro en el cuadro**, cosa que vimos en el estudio de la etapa dedicada Nicolas Poussin, para terminar en unos bodegones y naturalezas muertas que revelan esa idea de **vanitas**, de paso del tiempo, pero que a la vez inmortalizan el lienzo en una mirada que está apoyada en el análisis de las obras de la historia del arte.

Algo de memoria inscrita se encuentra en las pinceladas del artista, y que él mismo reordena como si se hubiera paseado por las épocas anteriores para rescatar, destacar, hacer suyo y devolver el misterio de los planteamientos que formula a lo largo de toda su carrera como artista. Durante el Renacimiento la idea de *vanitas* estuvo relacionada con otros pensamientos, de una forma más positiva aunque se tratara de la propia muerte, un ejemplo se halla en una inscripción en una moneda¹⁸⁸, sobre que se debe reflexionar sobre la vida, y no sobre la muerte, *Vitam non mortem recogita*, y aunque la idea de la vanitas, o la muerte, o del paso del tiempo no desaparecieron sí se pusieron en contacto con otros pensamientos simbólicos, que hacían referencia al tema, pero no explícitamente.

Haciendo referencia al libro de Kenneth Clark *Landscape into Art* hemos visto en el capítulo tres *Landscape of Fantasy* el concepto de apocalipsis o destrucción que pasó por la mente de algunos artistas que ya hemos visto. Leonardo da Vinci por ejemplo, tomo prestado de Ovidio la idea del tiempo como destructor de lo que alcanza a su paso,:

¹⁸⁸Citado por Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, París 1932, pág. 205.

“¡Oh tiempo, que destruyes todas las cosas,
y vejez llena de envidia, que lo consumes todo!”¹⁸⁹

En *Papeles sobre el Barroco-4. Arte y Vanitas* de Jan Bialostocki habla sobre esto, en la cita a Leonardo dice sobre él que ésto se debe concebir como algo más que una idea sobre la continua transformación de la naturaleza. Para Markus Lüpertz este concepto está presente en su obra y en su propia vida.

En este sentido su primera pintura ditirámica establece un nexo de unión con la Historia del Arte, impregna sus espacios en los cuadros con citas y referencias a otros artistas del pasado, no para recordar y tampoco porque le interese sacar a la luz una pintura cuyo único fin sea el de una mera interpretación de “elegía a la Historia”, sino que sabe combinar su afán por pintar lo pintado con un discurso de academia y de ruptura al mismo tiempo. De alguna manera utiliza las estructuras compositivas de Corot y Poussin que le proporcionan un sentido de equilibrio y armonía en su proceso creativo, pero que después se convierte en tensión vital y enérgica en los resultados que pinta Lüpertz. A él no le interesa el tema ni la formalidad para hacer reinterpretaciones de la Historia del Arte, como bien hemos aclarado anteriormente, ni le interesa el discurso narrativo en ello, sino que su ambición proyectada sobre los cuadros revela su intención de abstraer esa realidad representada, sobrepasando todo lo previo. Partiendo de la figuración quiere llegar a la esencia de las cosas, a la abstracción, y ahí es donde subyace la intencionalidad del artista, manifestando sin descanso su “yo creativo”.

¹⁸⁹ Véase A. Chastel en la obra mencionada (cita 9), y el mismo en: *Art et Humanisme à Florence autemps de Laurent le Magnifique*, París 1959, págs. 414-415.

En los paisajes del año 2010 en el estudio de Lüpertz se encontraban esos tres ejemplos de pintura que hemos visto a lo largo de su trayectoria artística numerosas veces. El paisaje que divide el cuadro en dos, pinta una explanada verde con casas que se vislumbran más atrás, y el fondo se convierte enseguida en un cielo blanco, ocupando casi las tres cuartas partes del cuadro, como esos cielos tan habituales de Alemania.

Al costado está colocado otro cuadro de iguales dimensiones a la manera de díptico, que representa un bodegón en el que se disponen los motivos del jarrón (viene de sus múltiples representaciones de bodegones-naturalezas muertas), el casco (de su período ditirámico) y la calavera (símbolo de la preocupación del elemento tiempo (*vanitas*)), presente en toda la obra y pensamiento de Lüpertz. Esta imagen ocupa todo el primer plano del cuadro, pero la línea del horizonte se continúa con la del cuadro anterior, dándonos varios puntos de vista. Por un lado tenemos un paisaje dividido pero coherente en su forma y tonalidad, por otro estamos frente a dos paisajes que nos transmiten el peso de la personalidad y de la experiencia de la búsqueda, en donde primero estamos viendo una gran vista que se despliega ante nosotros donde la perspectiva coloca atrás a las casas y el fondo, y en el otro la fuerza del “bodegón” nos atrapa en un primer golpe de plano, y no nos da paso a colocar nuestra mirada detrás, en el fondo. En ambos cuadros el cielo se manifiesta de igual manera, de un tono blanco, que de manera sabia equilibra la tensión particular que provoca el claroscuro del paisaje dividido.

Desde un tercer punto de vista este paisaje dividido es lo que demuestra la maestría lograda por Lüpertz en cuanto que partiendo de una composición formal que toma como referencia la realidad, logra finalmente deconstruir la imagen, en el ejemplo de estos cuadros sin llegar a la abstracción vista, pero sí hay un sentido de abstracción inherentemente sentida.

Otro ejemplo en la misma línea de paisaje se encuentra en otro cuadro de formato alargado de paisaje, en el que sobre papel está pintado el mismo motivo de los cuadros comentados anteriormente, ejemplificando las mismas ideas, dos paisajes

en un solo cuadro, una sola pieza, pero aquí la división más evidente se establece porque dentro de un mismo cuadro son dos cuadros que no guardan, como en los anteriores, la continuidad de la forma, sino que presumen de una individualidad todavía más potente, pero como en todo el planteamiento de Markus Lüpertz al final son uno en la mirada global. Luego se podía observar otras telas sobre cartón y madera de paisajes pintados como fragmentos. Los colores son de la misma gama que los nombrados; en uno hay un árbol que rompe la quietud del paisaje y que recuerda a los árboles de Mondrian en proceso de deconstrucción. En el otro paisaje se hallan dos árboles en medio del verde, y al fondo quedan más árboles que nos adentran en un pequeño bosque. En ambos cuadros más pequeños que los anteriores, el cielo permanece del mismo blanco. Estos últimos parecen como estudios de paisaje que enriquecían la vista del estudio de Markus Lüpertz.

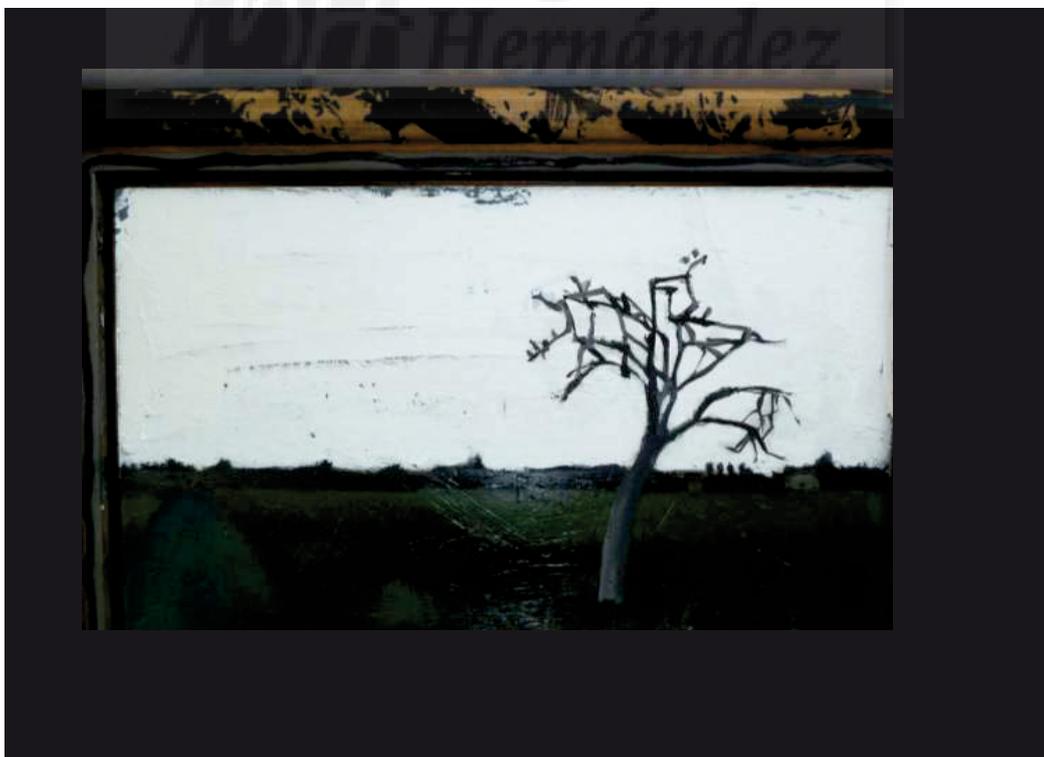


Estudio de Markus Lüpertz, Teltow, Berlín.2010.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Estudio de Markus Lüpertz, Teltow, Berlín 2010.



Estudio de Markus Lüpertz, Teltow, Berlín 2010.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Estudio de Markus Lüpertz, Teltow, Berlín 2010.

4.1.6. Arkadien

En octubre del año 2013 la Galeria Michael Werner presentó una exposición del último trabajo de Markus Lüpertz, llamado *Arkadien*, “Arcadia”, en Märkisch Wilmersdorf.

Y en este año 2015 tendrá lugar la primera retrospectiva de Lüpertz en Francia, del 17 de abril al 19 de julio, en el Museo de Arte de la Villa de París.

La palabra Arcadia viene del griego: *Ἀρκαδία*, se trataba de una región de la antigua Grecia, que con el paso del tiempo, se ha convertido en el nombre de un país imaginario, creado y descrito por diversos poetas y artistas, sobre todo durante las edades del Renacimiento y Romanticismo. Un lugar imaginario para la felicidad, la sencillez y la paz reinantes en un escenario de idilio, que además está habitado por una población de pastores que vive en comunión con la naturaleza.

Los paisajes bucólicos y tranquilos de *Arkadien* inauguran un nuevo ciclo artístico del artista, con personajes sacados de la mitología griega y romana. (En el siguiente capítulo hablaremos de ellos), aquí el paisaje, el hombre y el objeto se dan cita en esta serie, y hacen referencia al título de esta tesis “*Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz*”.

En palabras de Lüpertz:

Der Maler malt. Und da der Maler auch beim Malen noch lebt, begegnen ihm Dinge. Er findet Gegenstände, ausserhalb und innerhalb des Bildes... Weil ich Dinge unterbringen kann, die mich beschäftigen, ob Gegenstände, Gesichter, Hände oder die Bilder anderer Maler... Es gibt tausend Teile, und plötzlich stimmt das Bild.¹⁹⁰

¹⁹⁰“El pintor pinta. Y, puesto que el pintor sigue vivo también cuando pinta, va encontrándose cosas. Halla objetos, tanto dentro como fuera del cuadro...Porque puedo meter cosas que me interesan, ya

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Una Naturaleza tan radiante como la que expresan los *Chants d'Auvergne* del compositor francés Joseph Canteloube, en su particular *Bailèro*.



sean objetos, rostros, manos, o las cuadros de otros pintores...Miles de fragmentos se dan cita y de repente, en el cuadro todo concuerda”.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

<i>Berger, de l'autre coté de la rivière,</i>	Pastor, del otro lado del río,
<i>Tu n'as pas souvent de bon temps</i>	A menudo no gozas del buen tiempo
<i>Dis le moi donc, baïlèro, lèro,</i>	Dime entonces, Bailero, Lero,
<i>Lèro, lèro, lèro, lère, baïlèro lô!</i>	Lero, Lero, Lero, Lere, Bailero lô!
<i>Eh non, je n'en ai guère,</i>	Eh no, apenas lo tengo,
<i>et toi, dis-moi, baïlèro, lèro ?</i>	y tú, dime, Bailero, Lero?
<i>Lèro, lèro, lèro, lère, baïlèro lô!</i>	Lero Lero Lero Lero, Bailero lô!
<i>Berger, comment faire pour enjamber</i>	Pastor, como hacer franquear
<i>Le ruisseau qui nous sépare ?</i>	el arroyo que nos separa?
<i>Dis le moi donc, baïlèro, lèro,</i>	Dime entonces, Bailero, Lero,
<i>Lèro, lèro, lèro, lère, baïlèro lô!</i>	Era Lero Lero Lero, Bailero lô!
<i>Attends moi,</i>	Espérame,
<i>Je viens te chercher, baïlèro, lèro,</i>	Voy a por ti, Bailero, Lero,
<i>Lèro, lèro, lèro, lère, baïlèro lô!</i>	Era Lero Lero Lero, Bailero lô!

Más que música, pareciera que hablara el alma de la tierra de Auvernia, exhalando un canto en el dialecto propio de la zona a través de esta dulce balada.

La orquestación de “los cantos de Auvernia” evocan el paisaje y a los pastores que viven en él. Una especie de *Arcadia* musical ligada al paisaje, como en las obras de Markus Lüpertz, que destaca por la belleza exquisita de sus melodías, y donde genio y sencillez conforman una unidad.

Al igual que Joseph Cantaloube logró con su folklore pasar a la posteridad, Lüpertz crea sus obras en la inmortalidad de un tiempo que sólo pertenece al arte,

y que como él dice éste lo es todo. En la pintura no hay tiempo, el Arte se eleva por encima de todo y es el camino a la eternidad, al infinito.

Casi podríamos estar hablando de conceptos como el de Utopía o la Edad de Oro este sentido posee casi las mismas connotaciones que el concepto de Utopía o el de la Edad de Oro. En el llamado Renacimiento surge una mentalidad nueva, que se ha identificado con el nombre de humanismo. Los humanistas tomaron sus ideas de la antigua Grecia y Roma, recuperaron el antiguo pensamiento para presentar una nueva visión ideal del hombre, del amor y la naturaleza. Un renacer del propio hombre, que considera al hombre como eje de todas las cosas, y que provoca una reforma hacia la religión, defendiendo el sentir interior por encima de las manifestaciones externas. Sobre todo después de pasar lo que se ha interpretado como “siglos de oscuridad”, lo que fue en gran medida la Edad Media.

El tema de los mitos de la antigua Grecia ha sido tocado por diversos artistas occidentales como Nicolas Poussin, Jacopo Sannazaro, Miguel de Cervantes, Lope de Vega o Sir Philip Sidney. También han estado presente en los cuentos populares y en los discursos de sabios que dieron ejemplo de vida.

Arcadia es un paraíso terrenal, donde la vida fluye en equilibrio y en armonía, es donde la escena del artista MarkusLüpertz recrea un nuevo ciclo de obras de arte.

El artista ha manifestado toda una serie de personajes obtenidos de la mitología griega y romana en distintos soportes, como el lienzo, el papel o el cartón prensado.

La Galerie Michael Werner presentó esta exposición como una tríada de trabajos donde el hombre, la naturaleza y los objetos se desenvuelven en paisajes idílicos. *Diana* posa desnuda, la bella *Nausícaa* aparece en otra parte, y la hechizera *Circe* se impone en el paisaje.

Todas ellas diosas de la mitología asumen una pose clásica, donde los cuerpos están contruidos con pinceladas visibles y vitales, guardando relación con el resto. Un arreglo de paisaje, figura y objetos tales como cascos, restos de

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

armaduras, conchas de caracol o un barco. No importa que a veces les falte un brazo o una mano a las figuras, al igual que sus esculturas. No significa que sean deformes, hay un canto interior de belleza y brillantez que se manifiesta en todas sus obras, que es el resultado del progreso de un artista consagrado.

*Ich male Bilder, die wie Bilder aussehen – und das gegen den grassierenden
Dilettantismus, der sich Avantgarde nennt”.*

Markus Lüpertz über seine Arbeit zum Zyklus Arkadien.¹⁹¹



¹⁹¹ “Pinto cuadros que se parecen a los cuadros- contra el amateurismo galopante llamado vanguardia”. Markus Lüpertz, sobre su trabajo en el ciclo de Arcadia.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Circe" 2014.

Tengan que ver o no con la mitología clásica esta relación de elementos desafían las tradiciones y las formas. Markus Lüpertz recupera los objetos de la primera época ditiámbica que ya forman parte de su vocabulario pictórico de más de 40 años, y los coloca junto a las figuras en éstos últimos paisajes. Vemos claramente cómo se repite la estrategia del artista para romper con los cánones de los conceptos y de la tradición.

Ya desde la década de 1980 Lüpertz se ha interesado por la mitología griega, tanto en la forma como en el tema, tanto en su obra pictórica como en la escultórica. El artista despierta expectativas constantemente.

“Para mí, la Antigüedad es el mundo de la perfección artística [...] En el fondo, la Antigüedad es un mundo que trasciende al individuo. Un mundo en el que todos han trabajado siguiendo una única idea, hallada una sola vez. Un Olimpo de las artes, en el cual se podría llegar a prescindir completamente del artista como individuo”. Markus Lüpertz.

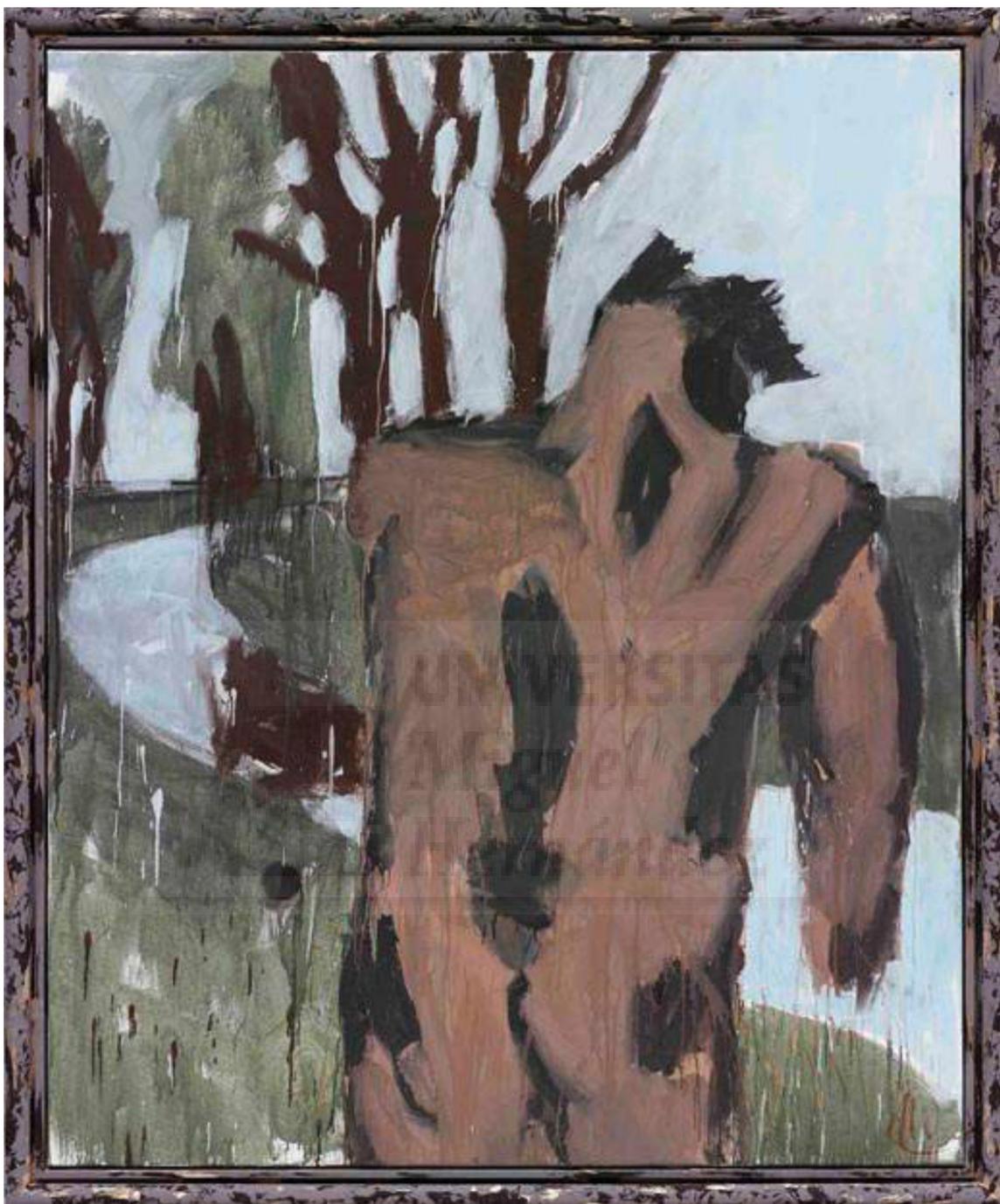
En este mismo año 2015 ha tenido lugar la exposición *Neuer Bilder*, con los últimos trabajos de Markus Lüpertz, en la Galería *VeneKlassen/Werner*,¹⁹² Michael Werner, es el marchante de Lüpertz desde sus inicios en los años sesenta hasta la actualidad.

Para esta muestra, la doctorando no ha estado presente, pero a través de diversas fuentes ha podido rescatar algunas imágenes que relatan bien el significado de esta última muestra.

VeneKlassen/Werner Gallerie se complace en presentar una exposición de cuadros nuevos de Markus Lüpertz. *Neue Bilder* es la primera exposición importante del artista en una galería, en Berlín, en más de cinco años.

¹⁹² *Veneklassen/Werner Galerie*. Rudi-Dutschke Strasse 26, Berlin 10969 Deutschland

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "*Träumer*" "Soñador", 2014, Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 162 cm

Markus Lüpertz, que ha destacado tanto en la escena de la pintura, como en la de la escultura, el dibujo y la poesía ha demostrado ser un artista sin concesiones y provocador. Insiste en la primacía de la pintura en su obra artística, y lo hace testimonio en esta exposición con la presentación de sus trabajos recientes.

Lüpertz describe su necesidad de pintar como un “defecto”, como “la perla en la ostra”. Las perlas naturales se forman cuando una sustancia externa se introduce en el interior del cuerpo del molusco, este reacciona cubriendo lentamente la partícula con una mezcla de cristales de carbonato de calcio (CaCO_3) y una proteína llamada conchiolina, formando la sustancia conocida como nácar, que es la sustancia que recubre la cavidad paleal del animal (las paredes interiores de las valvas). Al cabo de un período variable de tiempo la partícula termina cubierta por una o más capas de nácar, formando una perla, y tardan aproximadamente 10 años en crearse.

La perla, una consecuencia rara e impredecible fascina tanto por su pureza como por belleza, se desvela como un mecanismo que protege la forma orgánica de los intrusos y garantiza su supervivencia. De una manera parecida, la pintura en sí misma es fundamental, pero no solo para el artista. Lüpertz hace hincapié en la importancia de la pintura en la sociedad. En su opinión declara que culturalmente es esencial como "el aire que respiramos". Lüpertz vincula el estado socio-cultural al estado de la pintura. Esta interdependencia conduce directamente al código del artista en la práctica: "La cultura es todo". Lüpertz refleja y define sus alrededores. Es el medio en el que se desarrolla el vocabulario del artista, lo que nos demuestra que además de “consumir el mundo” también lo podemos ver y entender.

El análisis de este "defecto" se expresa en la pintura abstracta de Lüpertz. La apreciación del Lüpertz por el clasicismo y su persistente interés en la intersección de la abstracción y la figuración son las preocupaciones centrales de los trabajos presentados. El artista toma prestada la visión clásica de Arcadia como escenario de las pinturas a gran escala, los títulos de los cuadros reflejan su fascinación por las sagas y las figuras de la mitología griega. Sin embargo Lüpertz decide interrumpir la representación clásica de las escenas mitológicas con figuras fragmentadas, la integración de elementos contradictorios en la iconografía como por ejemplo, cráneos de animales y cascos de acero, que son los motivos utilizados en su primera época. Lüpertz afirma que la pintura es un “defecto innato” que se puede moldear y que no se puede aprender, sin embargo se puede perder.

Y para mantenerlo se requiere de una disciplina y del estímulo intelectual.

"No se puede perder el hilo del pensamiento", afirma Lüpertz acerca de su trabajo en la serie *Arcadia*.¹⁹³

Lo importante para el pintor es la pintura, Markus Lüpertz renovó el concepto de ditirambo. Del antiguo canto sagrado al Dios Dioniso a la celebración de la propia pintura, resulta honorable.

A Lüpertz siempre le ha fascinado volver al pasado para rehacerlo, el resultado son sus trabajos de series, donde refleja que concibe esta imaginaria como abstracta. Siempre se ha preocupado por la antigüedad, por la cultura y la educación en las artes visuales, y afirma que toda nuestra cultura tiene sus raíces ahí. Pero en su propia obra se define como el pintor de la "Peinture" en un sentido clásico. Pero Lüpertz no está interesado en las interpretaciones. Aunque veamos que los hombres que navegaron a bordo de la nave *Argo* cobran vida en sus pinturas, figuras musculosas, de un tiempo arcaico, vistas por detrás, y representadas con pinceladas grandes no significa que los esté representando como tales. A esto se añade el hecho de que a Lüpertz siempre le han fascinado los *Rücken akt*, "desnudos de espaldas". Aunque esta serie pictórica se base en motivos del mundo antiguo cada cuadro revela la investigación de Lüpertz de contraponer figuración y abstracción, a partir de su proceso imaginario. No sólo nos encontramos con los héroes de la mitología clásica, sino que irrumpen en estos paisajes con las formas de los cascos, las armaduras etc, y son capaces de contar historias, las que se reproducen en el ojo del espectador. Este enfoque es el corazón del proceso creativo de Lüpertz. El pintor neo-expresivo se define a sí mismo como un artista abstracto.

¹⁹³Fuente: Wall Street International Art.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Arkadien-Elegie*, 2013 Técnica mixta sobre papel. 163 x 119,5 cm Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Berna

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Arkadien-Diana*, 2013 Técnica mixta sobre papel. 163 x 133,5 cm Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Berna

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Narciss" ("Narciso"), 2014, Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 162 cm

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *"Satyr + Nympe" "Sátiro + Ninfa"*, 2014, Técnica mixta sobre lienzo, 100 x 81 cm.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



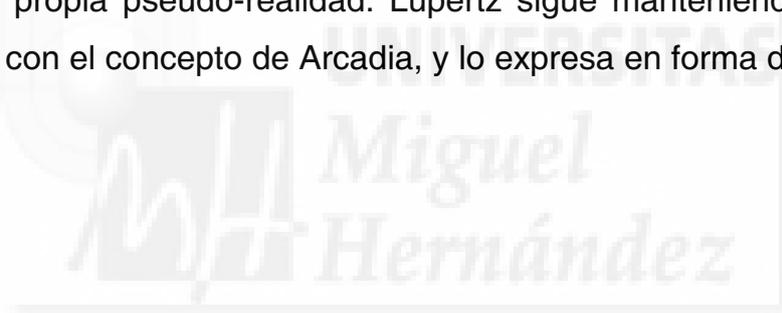
Vista de la exposición *Arkadien* de Markus Lüpertz.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "*Dreiklang*" (*Tríada*), 2014, Mixed media on canvas in artist frame, 81 x 100 cm, 32 x 39 1/3 in.

Lüpertz erige su figura en un mundo que no pertenece a la realidad, pero que sin embargo es el mundo en el que un artista como él desea permanecer. El viejo lema *Et in Arcadia ego*, “estoy también en Arcadia”, título del cuadro de Poussin que hemos mencionado anteriormente, evoca el paso del tiempo de la vida terrenal, pero a su vez también manifiesta el deseo de permanecer, aunque sea en la vida terrena, en el paraíso. Éste mismo deseo se avista en los cuadros del ciclo *Arkadien* de Lüpertz. El cuadro de Poussin, las tres figuras frente a la tumba con el citado lema suscitan muchos interrogantes que también se generan en Lüpertz. En este sentido nos preguntamos dónde se encuentra el artista, al igual que en los sueños, en los que a veces se pierde la noción de sujeto y nos convertimos en los observadores de los sucesos. Con ello Markus Lüpertz se sitúa donde él quiere y decide, navega por la historia y la mitología sin dejar de crear y proyectar su propia pseudo-realidad. Lüpertz sigue manteniendo un idilio con la vida terrena, con el concepto de Arcadia, y lo expresa en forma de ciclos, sin cesar de trabajar.



4.2. Pastoral Thoughts



Exposición de Markus Lüpertz "*Pastoral Thoughts*", "Pensamientos pastoriles" en la galería Michael Werner de Nueva York, 2010.

Del 16 de Noviembre del año 2010 hasta el 22 de Enero de 2011 en el Upper East Side de Nueva York tuvo lugar la exposición *Pastoral Thoughts*¹⁹⁴ de Markus Lüpertz. La Galería Michael Werner presentó "Pensamientos pastoriles", una exposición que presentó una nueva serie de pinturas con motivos paisajísticos, derivados no de la observación al mundo natural, sino sacados de fuentes fotográficas y recuerdos personales. Tales pinturas ofrecen un aspecto de apariencia conservadora, pero sin dejar de engañarse uno por las apariencias, lo cierto es que su riqueza radica en sus múltiples significados, en su invención y en su capacidad de asociación a diferentes conceptos. El interés de Lüpertz por los conceptos o los motivos, así como la fuente de invención y la abstracción en la pintura, fue evidente en esta muestra, y de la misma forma refleja su preocupación

¹⁹⁴Michael Werner Gallery: Germany, New York, London

por las propiedades de los materiales utilizados en pintura. Además el artista ha utilizado los materiales específicos para potenciar los elementos estructurales y poéticos.

A lo largo de toda su carrera, Markus Lüpertz ha desafiado constantemente las prescripciones del arte contemporáneo. Sabemos que sus ideas e inspiración tienen sus raíces en la rica y variada historia de la pintura, sin embargo, el artista no se enmarca en ningún estilo. Ya hemos visto que sus primeras pinturas de los años sesenta se han manifestado en contra de la imaginería "pop" , un tema común entre los artistas de ese momento, que como Lüpertz se asociaban con el estilo expresionista que les precedió, pero yendo en contra del estilo pop o del arte abstracto contemporáneo del momento.

Con el paso del tiempo y a través de las décadas, Markus Lüpertz ha ido alimentando en el público espectador diferentes expectativas; como artista con una personalidad propia, y como intelectual ha ampliado notablemente los horizontes de la investigación pictórica en su propia pintura, creando una amalgama de temas, referencias y citas a los que ha sabido darles un nuevo sentido, y una nueva autenticidad. Por otro lado el artista nunca renunció a las controversias causadas por su estilo de provocación en la pintura y escultura, ya sea embistiendo a las principales convenciones estilísticas del arte moderno o abordando temas tabú, como por ejemplo los "motivos alemanes" de la década de 1970, que reflejaban lo que quedó de la identidad alemana de la posguerra. Cualquier situación, sea en la pintura o en el arte en general de Lüpertz es una proclamación en contra de las convenciones artísticas y estilísticas, llegando a ser una característica esencial en la plástica del artista.

En los últimos veinticinco años, Lüpertz ha bebido de la fuente de los temas clásicos, y los ha utilizado para explorar los caminos posibles entre figuración y abstracción.

Partiendo de los cuadros de paisaje de su estudio de Teltow, en Berlín, en los que figura el tema del bodegón con la calavera, y el cuadro dentro del cuadro, vendrían los paisajes de la exposición *Pastoral Thoughts*.

El catálogo de la muestra presentó un texto de Annabelle Ténèze, la conservadora del Museo Nacional Picasso de París. Ténèze comienza describiendo los botes de remos representados en los paisajes de estos cuadros de Lüpertz, los fondos de bosques y la multitud de árboles que se entremezclan con el cielo y la tierra. Annabelle plantea el juego entre **figuración** y **abstracción** concretamente en un tríptico alargado horizontal, donde al centro se divisa un paisaje de nieve con casas y árboles, y a cada lado se presentan una composición de formas abstractas que parecen desafiar la distancia entre los dos conceptos.

“La nueva serie de pinturas de Markus Lüpertz - son todas variaciones sobre la misma superficie boscosa, que desafían la oposición habitual entre la abstracción y la figuración- explora los límites de la imagen pintada y al mismo tiempo se reactiva un género histórico: **la pintura de paisaje**. Ésta serie se ajusta a un género con una larga historia: la pintura de paisaje nació junto a la pintura de caballete. Su mismo nombre era al principio un término técnico entre los pintores, antes de entrar en el uso cotidiano para designar un ordenamiento de la naturaleza. (...)”

“Yo trabajo en la pintura a través de la pintura. Yo uso las formas conocidas. Interpreto la pintura. Las formas abstractas se han agotado. Pero como yo las estoy creando de una manera diferente, con una intensidad diferente, a una velocidad diferente, en nuevas formas, se convierten en algo totalmente nuevo. La pintura es vieja. Pero yo trabajo con ella, hago declaraciones al respecto, esto es por lo que no dispongo de raíces precisas, mis raíces son pintores, todos los pintores que vinieron antes de mí. “¹⁹⁵

Según Kenneth Clark en su libro *Civilización*, en el capítulo once llamado *El culto a la naturaleza*¹⁹⁶ señala que tras casi mil años la iglesia permaneció como la

¹⁹⁵Entevista con Markus Lüpertz por Werner Krüge, en 1982. Citado en Armin Zweite, *Markus Lüpertz: Belebte formen und Kalte Malerei*. Munich: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1986.

¹⁹⁶Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 11, p. 413. Ed. Alianza Editorial, 2013.

principal fuerza creadora de la civilización occidental con el cristianismo. Y no fue hasta aproximadamente en 1725 que decayó hasta desaparecer de los círculos elevados y de la sociedad intelectual. En su lugar se fue gestando una nueva fe con respecto a la naturaleza. Se la reconoció como una divinidad en sí misma.

Aparte hay que reconocer el trabajo por parte de los artistas, los críticos e historiadores que en contra de las pautas establecidas por las jerarquías artísticas, en cuanto a que la pintura de paisaje resultaba demasiado fácil, tanto en su producción como en el disfrutar contemplándola, les ha llevado una cantidad enorme de tiempo y esfuerzo demostrar lo contrario. De la misma forma los escritores y teóricos en los siglos XVII y XVIII defendieron el papel del paisaje, en cuanto a que podía desempeñar una lectura juiciosa a partir de los elementos narrativos de la imagen.

La observación a la nueva naturaleza ya no estaba impregnada de temor hacia ella, sino de un sentimiento de admiración y respeto por la misma. En este sentido, Kenneth Clark hizo hincapié en que el equilibrio entre el naturalismo y la tradición debían mantenerse en una extrema sutileza para no caer en lo banal.

Se han resaltado dos puntos de vista; por un lado la reflexión de la naturaleza basada en la observación sincera de ella, y por otro lado la expresión de las ideas morales expresadas por el hombre de desear e imagina un mundo mejor.¹⁹⁷

Clark destaca que la primera etapa regida por la inclinación hacia la naturaleza de acorde al pensamiento humano se dio en Inglaterra, donde además, dice que la fe cristiana se vino abajo primero ahí. Nos habla del filósofo francés Montesquieu, quien dijo “En Inglaterra no hay religión. Si alguien la menciona, la gente se echa a reír”¹⁹⁸

¹⁹⁷Colnaghi, *Out into Nature-The Dawn of Plein-Air Painting in Germany, 1820-1850* Exhibition, London 2003. Text by Gerd-Helge Volgel, p. 7.

¹⁹⁸Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 11, p. 414. Ed. Alianza Editorial, 2013.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "*Birch Grove*", "Arboleda de abedules", 2010. Técnica mixta sobre tabla, 71 x 68 cm. Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

La religión para entonces se había convertido en ruina, formando parte de la propia naturaleza.

Según Annabelle Ténèze la noción de paisaje está ligada a la acción de ver, y por ello implica una reorganización de la naturaleza. Como Ténèze señala, la pintura de paisaje ha estado ligada al pensamiento humanista de cada época.

Podemos decir que el concepto clásico de pintura de paisaje estuvo vigente hasta principios del siglo XIX, ya que desde ese momento en adelante su producción cambiaría según el transcurso de la historia.¹⁹⁹

Hemos repasado los antecedentes de la pintura de paisaje en la historia y en los propios artistas, pero cuando se hace más evidente será desde el siglo dieciséis en adelante en Europa.

Las representaciones realistas por medio de la perspectiva, o las vistas topográficas, y las *vedute* durante el período del Renacimiento marcarán una apertura en la apreciación estética del concepto, que fue adquiriendo mayor sentido a través de los siglos siguientes. Esto abrió paso al idealismo reflejado en la pintura de paisaje, donde se instaló el clasicismo, reflejando la perfecta armonía entre la naturaleza ideal y el pensamiento intelectual y científico hacia ella. Y cuando la necesidad del artista de adentrarse en la naturaleza para observarla y poder representarla se volvió más ardiente, explotó en el romanticismo. Otros términos que van ligados al concepto de romanticismo son lo pintoresco y el simbolismo, que fueron como respuestas más emocionales ante la presencia de la naturaleza. Los artistas ya en los siglos XVIII y XIX seguirían apreciando la naturaleza y el paisaje con la referencia de los maestros del pasado. Y así es como la pintura de paisaje abriría el camino a la modernidad, y a las vanguardias artísticas, teniendo un papel decisivo en su evolución y desarrollo.

¹⁹⁹Colnaghi, *Out into Nature-The Dawn of Plein-Air Painting in Germany, 1820-1850* Exhibition, London 2003. Text by Gerd-Helge Volgel, p. 7.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Como dice Ténèze: *El arte de paisaje refleja los cambios de cada época, la cultura, la humanidad, incluso a nosotros mismos, así como los cambios en la pintura.*²⁰⁰

Ernst Gombrich nos demostró que estamos obligados a tomar parte de la obra si interpretamos lo que el pintor está pintando para nosotros. Markus Lüpertz deja al espectador que juegue con la imagen e interprete lo que quiera, ya que la obra ya no forma parte del pintor, sino que pasa a manos del espectador, éste tiene que hacerse responsable entonces de lo que contempla.

Ruskin puso de manifiesto el valor absoluto de la verdad como un fin en sí mismo,



²⁰⁰Markus Lüpertz *Pastoral Thoughts*, texto de Annabelle Tézène. Michael Werner New York 2010.michaelwerner.com

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "*Charon V*," "Caronte V" 2010 Técnica mixta sobre tabla, 48 x 68 cm. Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Stein and der traun III*, 2010. Técnica mixta sobre tabla, 48 x 68 cm.

Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

En el caso de Markus Lüpertz, sus paisajes no están realizados a partir de su contemplación a la naturaleza, sino que están sacados de fotografías y de sus recuerdos personales. Son cuadros hechos a partir de decisiones del pensamiento, porque ésta es la idea que Lüpertz ha mantenido con su arte. En esta serie de *Pastoral Thoughts* no hay invención en el sentido estricto de la palabra, porque Lüpertz continúa dialogando con la historia del arte, en concreto con la pintura de paisaje. Ya hemos visto cómo utiliza los recursos preexistentes de la iconografía y de los símbolos, pero paradójicamente en esta acción está inventando un estado nuevo en su pintura. Las imágenes creadas a partir de recuerdos conforman una nueva visión. Además el valor de haber pintado las series está en que aumenta su atractivo estético y conceptual, porque en conjunto toda la obra adquiere una fuerza extraordinaria, y expresa un nuevo orden que

seduce los sentidos internos, tal como le sucedió a Rousseau cuando se recluyó en la isla de Biel y llegó a identificarse profundamente con la naturaleza: *Me di cuenta de que nuestra existencia no es otra cosa que una sucesión de momentos percibidos por los sentidos.*²⁰¹

Markus Lüpertz lleva más de cincuenta años de examinando las continuas cuestiones que han ido surgiendo en la evolución de la pintura y del arte en general. Él ha presenciado estados sociales y políticos que han marcado profundamente la historia, en concreto la de su país. Él es el mayor testigo de ésta evolución, ya que ha tomado parte en ella y lo sigue haciendo.

En el texto de Annabelle Tézène ésto es lo que se plantea; *la lucha contra el enigma*, cuando surgieron las cuestiones referentes a la caída o a la muerte de la pintura, y del propio artista, Lüpertz ha sabido cómo devolver el estado de pintura a la propia pintura. Atreverse a pintar paisajes en un momento en el que la pintura de paisaje ha conseguido ser un género más, y no necesita justificación, sólo sucede cuando el artista sabe que puede volver a pintarlos. En Markus Lüpertz la constancia y la consistencia de su quehacer pictórico reafirman el *genio* que es capaz de superar al mismo tiempo y a todas sus acepciones. **Él mismo define al *genio* como un *staccato* de la propia afirmación.**

²⁰¹Kenneth Clark, *Civilisation: A Personal View*, traducción de María Luisa Balseiro. Capítulo 11, p. 418. Ed. Alianza Editorial, 2013.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, "Agepan II", "Aglomerado de madera II" 2010. Técnica mixta sobre tabla, 48 x 68 cm. Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York.

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

En el año 2011 el Museo de Bellas artes de Bilbao encargó a la doctorando escribir, junto con el profesor Kosme de Barañano, sobre dos obras de Markus Lüpertz que se encuentran en el Museo, el Gouache **Über Orpheus**” y el cuadro **“Rüstzeug des Architekten”**, que forman parte de la colección permanente.²⁰²

4.3.1. Sobre Orfeo, “Über Orpheus”

El dibujo **Über Orpheus**, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 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 1983²⁰³ y posteriormente en la Galerie Thaddaeus Ropac de Salzburgo. El sujeto temático de toda la serie es la presencia de Orfeo (en griego Ορφέυς) 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 oírla 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.

²⁰²Título completo del artículo: “La obra de Markus Lüpertz en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. Kosme de Barañano: La escultura de Markus Lüpertz: *Frauenkopf (Kopf meine Mutter)* (“Cabeza de mujer” (Cabeza de mi madre)) pp. 197-208/Carolina Andrada Páez: “Estructura de abstracción y figuración en la pintura de Markus Lüpertz”, pp. 209-222. Boletín 7. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.

²⁰³Viena 1983.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Jean-Baptiste Camille Corot, "Orfeo guiando a Eurídice desde el Infierno", 1861.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Über Orpheus*, 1982 Gouache y lápiz conté sobre papel. 70 x 49 cm

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

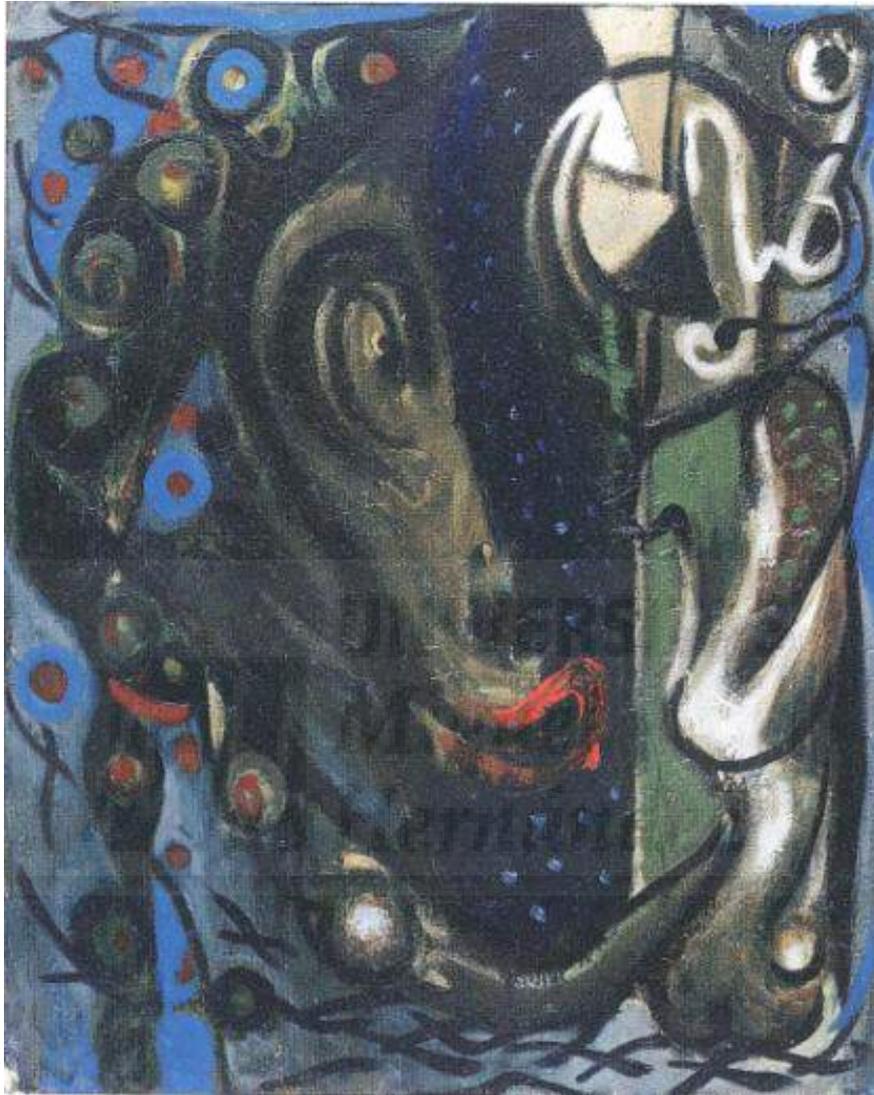
El mito que Lüpertz recoge es de origen tracio. El artista se reconoce en Orfeo como músico y como poeta, y de ahí su autorretrato de 1983 *“Ich als Dichter”* (“Yo como poeta”) que se corresponde con la serie *“Das Ende des Orpheus”* (“El final de Orfeo”), a la que este dibujo pertenece como boceto.



Markus Lüpertz, *Selbstportrait “Ich als Dichter”*, 1983 Óleo sobre lienzo 100 x 81 cm

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

También está relacionado con el cuadro ***Selbstportrait "Ich voller Angst"***, de 1983.



Markus Lüpertz, *Selbstportrait "Ich voller Angst"*, 1983 Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm

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 Hebro²⁰⁴.

²⁰⁴ 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).

Pero para comprender el significado de este dibujo dentro de la producción de Lüpertz, es necesario contextualizar su vuelta a los mitos griegos²⁰⁵, presentes ya en la visión de sus ditirambos, iniciados éstos en los años sesenta. Ésta 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*, 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. Y en especial una pieza en bronce que pinta en sus diversas ediciones, *Du weisst nicht viel, versetzte die Herzogin* “Tú no sabes mucho, 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 obras de tema mitológico, como las mencionadas *Ganymed* “Ganímedes”, de 1985, y *Titan* o *Hirte* “Pastor”, de 1986. 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*²⁰⁶, un poemario musicado por el propio artista y que se presenta con nuevas ilustraciones. También en 2004 retoma el asunto en una

²⁰⁵ 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.

²⁰⁶ Karlsruhe : Comptype GmbH in-house music, 1995. Edición de mil 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.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

serie de cuadros de 260 x 285 centímetros en los que representa torsos²⁰⁷. 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 artista”.²⁰⁸



²⁰⁷ 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 Nüremberg, en diciembre de 2004.

²⁰⁸ *Soltanto un quadro al massimo : Vedova-Lüpertz*. [Cat. exp.]. Roma : Deutsche Akademie Rom Villa Massimo, 2004.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Markus Lüpertz, *Hirte*, 1986 Bronce pintado. 230 x 95 x 65 cm MLP 29/6

En la grafía pictórica de Lüpertz, tanto en el óleo ***Rüstzeug des Architekten*** como en el dibujo que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 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. Ambas obras trascienden la descripción para penetrar hasta el corazón del objeto del arte que muestra el artista. Da 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 este ejemplo 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

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

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.



Markus Lüpertz, **Titan**, 1986 Bronce pintado. 253 x 59 x 196 cm MLP 28/4

Concluimos que toda la obra de Lüpertz es un diálogo que encuentra en su propio ejercicio los temas y las formas de su propio quehacer. En la exposición *In Divine Light* “En la luz divina”, presentada en el Gemeente Museum 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 Barañano²⁰⁹, una arqueología de estratos y cicatrices de la historia del arte, pero a la vez es una memoria 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 mismo”²¹⁰.

Nacido en Liberec (Bohemia) hace setenta y cuatro 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 Lüpertz²¹¹. “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.

²⁰⁹Pamplona 2007.

²¹⁰Gohr 2001, p. 153.

²¹¹ Roma 2004.

4.3.2. Rüstzeug des Architekten, 1988.



Markus Lüpertz *Rüstzeug des Architekten*, 1988 Óleo sobre lienzo 162,3 x 200,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El cuadro ***Rüstzeug des Architekten*** “La herramienta del arquitecto” de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 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 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 discontinuidad”²¹².

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 Bilbao²¹³. 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

²¹²Gohr 2001, p. 181.

²¹³ Bilbao/Nueva York 2007.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

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’ [...]”²¹⁴

Contextualizando la obra deberíamos clasificarla como un paisaje, al igual que ***Blauer Garten. Distelreich*** “Jardín azul. El reino de los abrojos”, de 1988 o ***Poussin Philosoph***, de 1990.



Markus Lüpertz, *Blauer Garten: Distelreich*, 1988 Óleo sobre lienzo. 200 x 250cm.

En mi opinión, el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao debería incluirse en la serie *Nach Poussin*²¹⁵ en cuatro estadios o fases²¹⁶. En la primera fase, “Bildern

²¹⁴ Fleck 1991, pp. 154-158 (p. 154).

²¹⁵ La doctorando ha utilizado el texto sobre Poussin que viene a continuación, en el capítulo 4.1.3. *Nach poussin*, p. 309 de esta tesis, para respetar el formato del texto que publicó el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2013.

nach Poussin” (Cuadros basados en Poussin), Lüpertz y Poussin se asemejan en la exaltación de 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.

²¹⁶ Así lo expone la doctorando en su tesina de grado “Las cuatro etapas de paisaje en Markus Lüpertz”, de 2010 (publicada en parte en *Support/Surface* 2011, pp. 215-229). Y en esta tesis en el apartado **4.1.3 Nach Poussin**, p. 309.

*Observación: Dado que en la tesina de grado de la doctorando del año 2010 no existía la quinta ni la sexta etapa hemos hecho constar en esta tesis seis etapas, incluyendo: Maillol-Lüpertz y Arkadien. Véase capítulo **4.1. Las seis etapas de paisaje en la obra de Markus Lüpertz**, p. 285 de esta tesis.



Markus Lüpertz, *Poussin Philosoph*, 1990 Óleo sobre lienzo. 200x300cm.

Seguido de este primer punto vendría otro 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, 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 1991²¹⁷, “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

²¹⁷Fleck 1991, pp. 154-158.

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 Cytherea” 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 otras pinturas se convierten en comentarios de significados que titulan su hacer, disfrazados con bastones y polainas como su propia figura²¹⁸; 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.

²¹⁸El 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 en 1984.

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 época”²¹⁹.

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

²¹⁹ Gohr 2001, p. 179.

5. Exposiciones de contrapunto

Además de la bibliografía que apuntamos al final sobre la obra de Markus Lüpertz y sobre el concepto de paisaje en general la base de este trabajo ha sido constituida por la visión detenida de 5 exposiciones:

1. La exposición de **Carl Gustav Carus** en el *Altes Museum* de Berlín en diciembre del año 2009.

2. La de **Claude Monet** y el expresionismo abstracto en el *Museo Thyssen Bornemisza* y en la *Casa de las Alhajas de Caja Madrid* titulada **Monet y la Abstracción** del 23 de febrero al 30 de mayo del 2010 en Madrid, comisariada por Paloma Alarcó.

3. La exposición de **Monet** en la galería *Gagosian* en el barrio de Chelsea, calle 21 St. de New York titulada **Claude Monet: Late Work** del 1 de mayo al 26 de junio del 2010, que aunque estuvo en una galería, resultó mejor que la exposición de la del Museo Thyssen, comisariada por el especialista Paul Hayes Tucker.

4. La exposición de **Barbara Eichhorn** en la sala Muralla del *IVAM* del 6 de mayo al 4 de julio del año 2004 titulada simplemente *Barbara Eichhorn* que presentó entre otras cosas un *Waldzeichnung*, un dibujo de un bosque directamente realizado sobre el muro izquierdo de la sala.

5. La exposición de Markus Lüpertz titulada **Markus Lüpertz. La memoria y la forma/The Memory and the Form** en el *Instituto Valenciano de Arte Moderno* en el convento del Carmen, fue la última exposición en este centro de las muestras del *IVAM*, comisariada por Kosme de Barañano, y en cuyo catálogo nos hemos basado fundamentalmente así como en el estudio directo de las obras en el propio atelier del artista.

5.1. Carl Gustav Carus

Carl Gustav Carus una de las figuras más destacadas del romanticismo alemán que a los 19 años obtuvo el título de doctor en filosofía y medicina, y un poco más tarde fue profesor de obstetricia en Dresde, pero pronto también llegó a ser el médico personal de la casa real sajona.

Aunque se le dio mucha importancia a sus extensos escritos científicos también cosechó un gran éxito desde 1816 como pintor.

La vida de Carus tuvo un animado intercambio de puntos de vista sobre la filosofía natural y las cuestiones de las humanidades con sus contemporáneos y colegas. Asistió a la Universidad Alexander von Humboldt en Berlín, coincidiendo con Goethe, y su mejor amigo, el artista Caspar David Friedrich, de quien se impregnaría de los paisajes románticos, llegando a convertir en el epicentro de su obra artística.

El interés científico de los procesos geológicos y la visión romántica del mundo se dieron cita en un estudio meticuloso de la naturaleza, con representaciones de vistas a las montañas y paisajes pintorescos Carus buscó a sus “ejemplos” en la naturaleza.

La exposición "Carl Gustav Carus – *Natur und Idee* “Naturaleza e ideas”, estuvo dedicada a tener en cuenta las facetas más diversas del erudito. Desde un enfoque holístico se mostraron más de 200 obras artísticas, además de exhibir la historia médica, los objetos de historia natural, y muchas de sus publicaciones. Esta visión quedó enriquecida por el conjunto de pinturas seleccionadas de sus contemporáneos Caspar David Friedrich, Johan Christian Dahl y Lobo Gaspar.

La Alte Nationalgalerie “Antigua Galería Nacional” situada en la famosa Isla de los Museos en Berlín, albergó la exposición *Natur und Idee*, “Naturaleza e ideas” de Carus desde el 09/10/2009 hasta el 10/01/2010, reflejando las preocupaciones, el trabajo, y la vida de esta destacada personalidad del movimiento romántico

alemán en toda su anchura, para presentar la importancia para el arte y la ciencia de su tiempo vívidamente y concretar su propio arte.

Su trabajo se basó en un enfoque interdisciplinario, el arte "se celebró como el pináculo de la ciencia" y un ejemplar contra el aumento de la especialización en los principios del siglo XIX representados.

El último libro que hemos estudiado es un libro que presenta diversos ensayos, editado por Markus Bertsch y Reinhard Wegner, *Landschaft am "Scheidepunkt". Evolutioneiner Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, Wallstein Verlag, Göttingen 2010. En este libro podemos descubrir con ejemplos concretos cómo la pintura de paisaje aparece en el círculo tardío de la Ilustración, o del Siglo de las Luces, y especialmente en la estética de la corte de Weimar hacia 1800. De aquí aparece como un género propio del romanticismo alemán.

Otros argumentos a favor de la pintura de paisaje, serán que los paisajes tienen una proporción que se pueda determinar con reglas, que exigen un elevado sentido de individualidad en la apreciación y que exigen también al pintor una destreza técnica especial. Además la pintura de paisaje ofrece y exige una relación especial con la sensibilidad del espectador.

Herder sigue en cualquier caso la filosofía de Kant en el sentido de que las montañas, las tormentas, las nubes y los valles despiertan sensación estética. Herder también dirá que el paisaje no es en los griegos y en el Renacimiento un género al margen, o simplemente de fondo, sino que le da la vuelta al planteamiento y señala que es una arte que ofrece nuevas posibilidades de mirar los fondos de Leonardo o de Ghirlandaio. Además hay que superar a los griegos precisamente en lo que les falta, y lo que les falta es el género del paisaje. Por ello los románticos se van a fijar en la oportunidad que la pintura de paisaje ofrece de representar lo individual, lo especial, lo que se sale de la norma (la tormenta, la niebla, la cascada, la atmósfera, etc.). Los románticos cambian la búsqueda de lo Ideal y de la Alegoría (es decir, lo narrativo) por lo Empírico y lo Natural (la

naturaleza en sus condiciones más extrañas o espontáneas). Así Johann Paster dirá en 1807 que lo hay que buscar es la *Tinte und Ton der Atmosphäre*, la tinta y el tono de la atmósfera, lo que nos lleva a los dibujos casi abstractos, por ejemplo, de Victor Hugo.

Por su parte Friedrich Schlegel (1772-1829) ha escrito en 1803 que *dass es keine Gattungen der Malerei gebe*, es decir que no hay géneros en la Pintura, porque el arte comprende en si todos los géneros (la historia, el retrato, la naturaleza muerta o el paisaje).

Schlegel fue un crítico literario, filósofo, hispanista y poeta alemán, uno de los fundadores del Romanticismo, hermano del también filólogo August Wilhelm Schlegel. Con su hermano y Ludwig Tieck fundó la revista *Athenaeum*, "Ateneo", que funcionó como órgano del movimiento romántico alemán, editada entre 1798 y 1800. Schlegel fue desde 1798 el principal filósofo y teorizador del primer Romanticismo alemán (introdujo de hecho el término *Romantisch* en el contexto literario). Con el romanticismo aparece el auge de la novela, que comprende todos los géneros. La narración y la descripción del paisaje. Esta es la formulación romántica específica para la novela, que es el fondo lo que más gusta en el Romanticismo. Así aparecerá también el jardín inglés, que ya no es alegórico sino campestre, las fantasías del paraíso natural de Rousseau (1712-1778), el elogio del paseo y del bosque en Goethe (1749-1832) y la pintura de fondo de los nazarenos, esa colonia de pintores que se da entre 1805 y 1850.

Los nazarenos fueron un grupo minoritario artístico del siglo XIX que se fundó en Viena, el cual en gran medida se inspiró en la pintura italiana inmediatamente previa al Renacimiento.

Todo ello hace que el paisaje se convierta en motivo puro de la pintura, que el énfasis de los pintores vuelva a la naturaleza: por una parte a los bosques, después a las campiñas italianas y después a la luz del norte.

Se mira la naturaleza, se la observa en esas ocasiones poderosas y especiales y se la transforma o se purifica en la pintura: se sublima en el género de pintura de

paisaje. Así el pintor nazareno Friedrich Overbeck (1789-1869) dirá que el *wahre Sehen, nämlich das Sehen der wahren Unge, erfolge nicht mit den Augen, sondern mit dem Gemüt*, (el verdadero ver, esto es, el ver las cosas en su verdad, no se realiza con los ojos, sino con el sentimiento). Su obra más conocida se titula *Italia y Germania*. De esta obra hay dos versiones; la más conocida es la que se conserva en la *Neue Pinakothek* de Munich. Se trata de un óleo datado en 1828, adquirido en 1832 por el rey Luis I de Baviera.

La pintura *Italia y Germania*, en origen, se concibió con el título de *Sulamith y María*, y pretendía ser un regalo para su amigo Franz Pferr. Ambos pintaron el mismo tema: las dos novias cristianas por excelencia, Sulamita, la esposa del Cantar de los Cantares, y María. La pintura representa a dos chicas jóvenes, una rubia y otra morena. Están vueltas la una hacia la otra y se cogen las manos en señal de amistad. Después de la muerte de Pferr en 1812, Overbeck abandonó la composición de la pintura, volviendo a ella años más tarde. Para entonces, la pintura se apartaba ya del sentido de regalo privado entre los dos jóvenes pintores, y Overbeck le dio un nuevo contenido. Ahora se trataba de una alegoría de las dos naciones: Italia y Alemania, el Sur y el Norte. De esta manera, se subrayaban los ideales artísticos de los nazarenos, aunando el Quattrocento italiano con la Baja Edad Media germana. A la izquierda está la esposa ideal de Overbeck, Sulamita, una italiana de cabellos oscuros, con una corona de laurel en la cabeza y vestida a la moda del Renacimiento. A la derecha, María es la esposa ideal de Pferr, una alemana de trenzas rubias y una diadema de mirto, vestida al estilo medieval. Al fondo, el amplio paisaje y el limpio cielo azul recuerdan a la pintura italiana del siglo XV.

El paisaje, no obstante, es distinto a un lado y a otro del cuadro. Detrás de Sulamita, el paisaje es típicamente italiano, con una capilla en medio del campo; detrás de María, se ven las agujas góticas de una ciudad alemana amurallada. De esta manera alegórica, pretendía Overbeck expresar la unión de sus dos fuentes de inspiración.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Todo ello conformó el mundo de Carus, esta forma de entender el paisaje de los románticos, desembocara después en el plein air y en el impresionismo.



5.2. Claude Monet

La muestra *Monet y la abstracción*²²⁰ celebrada en el Museo Thyssen, en el año 2010 y comisariada por Paloma Alarcó, reunió 45 obras de Monet, propuso un punto de vista desde donde se subrayó la importancia de su influencia posterior en los artistas que desarrollaron su camino hacia la abstracción durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX.

Teniendo en cuenta que Monet estudió con Boudin quién estuvo en contacto con los pintores de la escuela de Barbizon, y Daubigny, que formó parte de dicha escuela, Monet heredó la libertad que sus maestros habían escogido, librándose de las reglas del academicismo y prefiriendo la naturaleza al aire libre para pintarla. Boudin particularmente siguió los pasos de Corot, y también realizó su camino de un modo autodidacta.

Claude Monet supo metamorfosear su observación de la naturaleza hasta condensar la luz y el color, lo que se llamó Impresionismo, y a su vez supo convertirlo en una nueva experiencia plástica, de este modo, mediante su propia experiencia, los medios pictóricos de los que dispuso y su visión le abrieron el camino hacia la abstracción.

Mientras que durante los años en que se impusieron los lenguajes rompedores de las vanguardias, basadas principalmente en el concepto de “construcción”, su obra quedó sumida en el más absoluto olvido, a partir de los años cincuentase produjo un verdadero *revival* de Monet. Los jóvenes artistas del triunfante expresionismo abstracto norteamericano y los seguidores de los informalismos le encumbraron como el nuevo padre de la modernidad.

²²⁰ *Monet y la abstracción* (editado por el Museo Thyssen, impresión de TF. Madrid 2010)

El recorrido de la exposición se articuló en las dos sedes, en varios apartados temáticos en los que se propone un cruce de miradas entre las pinturas de Monet y las de sus sucesores abstractos para mostrar los posibles paralelismos y coincidencias que enriquezcan la experiencia del espectador.

“El propósito de este enfoque transversal permitirá no sólo descubrir algo más sobre Monet a través de los pintores abstractos, sino también algo más sobre la abstracción a través de Monet.”²²¹

En 1962 el crítico francés Michel Butor señalaba “la instantaneidad de Monet, lejos de ser pasiva, requiere un infrecuente poder de generalización, de abstracción. Monet declara: “aquí está la naturaleza, no como tú o yo la vemos habitualmente, sino en cuanto eres capaz de verla, no en este o en el otro efecto particular, sino en otros. La visión que te propongo es superior: mi pintura cambiará tu realidad”.

La exposición de Monet en la galería Gagosian, es la más importante de los últimos treinta años en Nueva York, y se focaliza en el tema del jardín de Monet , en su finca de Giverny, en el jardín que pinta una y otra vez en los últimos años de su vida.

Hagamos un repaso; Monet presenta sus *Nymphéas*, o *Waterlillies* o *Nenúfares* por primera vez en 1909 en la Galerie Durand-Ruel de París. Tiene entonces un enorme éxito. De estas primeras pinturas delicadas y poéticas pasa a las experimentaciones tras la guerra de 1914 que nunca fueron expuestas en vida. Microsite de la Exposición *Monet y la abstracción*, Museo Thyssen Bornemisza. Del 23 de Febrero al 30 de Mayo de 2010.

Son unas pinturas mucho más gestuales, de mayor pincelada y más suelta y de inusuales combinaciones de color.

²²¹ *Monet y la abstracción*. Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2010.

Para la exposición de Gagosian se reunieron cuadros de museos como el Art Institute de Chicago, la Fundación Beyeler de Suiza, diversos museos de Japón, el Musée Marmottan de París, o la Honolulu Academy of Art. Solo había un cuadro a la venta en toda la exposición. El catálogo, además del ensayo del especialista Paul Hayes Tucker, tiene una cronología detallada de la vida de Monet en Giverny de Charles Stuckey, y un compendio de las críticas históricas realizadas por Claire Dand-Ruel Snollaerts.

Claude Monet nace en París en 1840. Tras una juventud de caricaturista estudia con el paisaje con el ya nombrado Eugène Boudin. Fue el fundador al menos en el título del Impresionismo en la mítica exposición de la Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs de 1874, que es conocida como la Primera Exposición Impresionista, debido a la obra "Impresión, amanecer de Monet" que dio nombre al grupo y al estilo. Posteriormente Monet participaría en las tres siguientes muestras organizadas que fueron celebradas en 1876, 1877 y 1879 y en la séptima de ellas en 1882. Al final del XIX Monet era el pintor con más reputación de Francia, pero su carrera atraviesa las vanguardias artísticas del principio del siglo XX, produciendo más de 2000 cuadros a lo largo de su vida, aunque sólo presentó su obra a partir de 1900 en cuatro ocasiones y todas ellas en París:

- Obras recientes y vitas de *Le pont japonais* en 1900.
- Obras realizadas en Londres en 1904.
- La serie de *Nymphéas* en 1909.
- Las vistas o vedute de Venecia en 1912.

El día del Armisticio tras la Primera Guerra Mundial el 12 de noviembre de 1918 Monet donó dos grandes pinturas a Francia, comienzo de su oferta de las 22 pinturas de gran formato de los nenúfares que fueron instaladas en la Orangerie en 1927, un año después de la muerte del artista en 1926 con 86 años.

Este ciclo vital del artista ha sido estudiado en varias ocasiones, como en la exposición *Monet, le cycle des Nymphéas* exposición en el Musée de l'Orangerie de Paris en 1999, la exposición *Claude Monet...Up to Digital Impressionism* en la Fundación Beyeler en el año 2002, o la última *Monet Waterlilies* en el MOMA de Nueva York en el 2010.

La exposición a la que nos referimos presenta 27 obras del año 1904 al 1922. El paisaje de Giverny, a unos 70 kilómetros de Paris, es el centro de la vida de Monet ya a finales del XIX, más o menos se dirige allí en abril de 1883 donde alquila una casa y comienza a hacer obras para poder tener flores los días de lluvia para pintar y avanzar, en un encargo de Durand Ruel para la decoración de su sala de estar.

Después compraría la casa y pediría a sus jardineros ir modificando sus estanques creando un exótico parque de flores y árboles y piscinas con nenúfares. Monet adoraba este sitio, lo trato como una obra de arte y se puede considerar como un *horticultural earthwork*. Fue un proyecto en cambio permanente, reestructurando los estanques, introduciendo puentes de madera o puentes japoneses, cambiando los parterres. Para Monet fue como una musa de ideas y a la vez como una modelo, un teatro moral y un estudio. Un lugar al que le dedicó mucho tiempo pero al que le pedía o le exigió mucha reflexión sobre su propio hacer, tal como los árboles del estudio de Lüpertz en la serie *Vesper*.

Los primeros años del siglo XX en Giverny no son significantes para Monet, su situación personal era difícil, viajó al Mediterráneo y a Londres, es la etapa de sus montones de paja o del Parlamento británico. Pinto el jardín de casa como pintaba los otros cuadros, pero poco a poco se fue distanciando del Impresionismo para reflexionar sobre el jardín, como la exposición de Gagosian lo muestra.

En 1902 aumentó el estanque de los nenúfares a tres veces más grande, y sus pinturas dejan de estar enmarcadas por estructuras arquitectónicas. El espacio del cuadro se convierte en más ambiguo, y casi desaparece o se dificulta el punto de

vista del observador, ¿desde dónde mira el pintor, desde la orilla, desde el agua, o sobre el agua? Las nuevas pinturas presentan un sentido de desorientación espacial, como un *all over*.

En una pintura de 1907 vemos una especie de catarata de amarillo, como algo apocalíptico, como un volcán, pero es la luz de un atardecer reflejado en el agua, con un dramatismo de color, yendo hacia la abstracción, aunque todavía se pueden ver las orillas del estanque.

Los años tras 1908 fueron años malos para Monet, la muerte de su mujer, la de uno de sus hijos y la grave enfermedad del otro así como el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Monet era una especie de dinosaurio frente a las vanguardias, de los cubistas y de los fauves, pero no quiso cambiar su curso, sino profundizar en él.

Las cataratas en sus ojos le hicieron numerar los tubos para saber exactamente qué estaba manejando. Así a partir de 1917 el jardín de Giverny se convierte en el sujeto primario, el *subject matter* de toda su pintura. Sus lienzos se amplían en tamaño, son vistas panorámicas, enormes. A la vez el virtuosismo técnico del Impresionismo, el control meticuloso de la pincelada da paso a la brocha y al gesto, a la impredecibilidad del trazo del pincel grueso y al fluido, y ligereza, y rapidez del óleo más ligero. Tiene más importancia el toque y la sensación táctil que la acribia visual.

Quizá lo que cambia es el sentido por la luz, Monet no busca la luz de la claridad sino la luz de la oscuridad, o la oscuridad que va penetrando en la luz del día. Pasa del sol de la mañana al sol reflejado en el estanque. A la lucha por desaparecer en el rojizo del atardecer; toda esa jungla de elementos que se suplican en las aguas del estanque. El jardín es como un microcosmos de luchas, de colores y de plantas, de reflejos y de formas, que se metamorfosean en un drama. Es un drama operístico, de gran tamaño, como los grandes cuadros de

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Nympheas, pero que también se producen en pequeños ensayos que él llamo “de absorción en la naturaleza” como *L’Allée de Rosiers* o el *Pathunder the Rose Arches*. Esta revolución de colores incendiarios es lo que verán años después los americanos del expresionismo abstracto especialmente una mujer como Joan Mitchell o un maestro del rojo como Philip Guston.

Como ya hemos citado en la introducción una de las exposiciones que más han influido en la doctorando, tanto por el contenido de los cuadros como por la reflexión estética del pintor tan importante en el siglo XIX, es la de la obra de Monet.



5.3. Barbara Eichhorn

La intervención en el IVAM de Barbara Eichhorn (Freising 1965) consistió en cubrir los 80 metros de longitud de la sala, en su lado izquierdo, con el dibujo de un bosque en carboncillo. Troncos, ramas y follaje, fruto de quince días de arduo trabajo cubrieron las paredes del museo. Este tipo de trabajo lo ha venido realizando Bárbara Eichhorn desde 1999, cubriendo las paredes blancas de los museos y galerías. El trabajo del IVAM, su proceso de realización y su resultado, fue documentado en el catálogo por el fotógrafo del museo Juan García Rosell. Los dibujos murales son por regla temporales, al final sólo queda una impresión, un recuerdo y algunas fotografías. La artista señala “valoro enormemente la subjetividad, el exiguo procedimiento técnico, la accesibilidad y el traslado directo que me proporciona el dibujo”. Por otra parte “el bosque es algo muy familiar para mí. Hoy es un lugar de quietud, de meditación y de descanso. Los dibujos del bosque son estado puro de un sujeto conmovido o que se propone conmover, disposición de ánimo, sonido, existencia sencilla y llena de vida”.

En el primer texto del catálogo titulado “Trazos y Mensajes” el profesor Kosme de Barañano, señala que “el trazo del dibujo construye imágenes, imagina. El trazo de la escritura (previsible y sujeto a un modelo) transcribe un pensamiento, a través de una consigna consensuada. El trazo del dibujo depende del péndulo mental del artista. Es como el péndulo de Foucault o el de un higrómetro. En estos casos un estilete fijado deja en la arena o en el papel milimetrado el trazo de sus oscilaciones. El trazo, por una parte, manifiesta la experiencia. Traduce el fenómeno y mide su movimiento. Por otra, el trazo se convierte en síntoma entre materia y memoria: ***es experiencia***”.

Los dibujos del bosque en Bárbara Eichhorn no son los clásicos retratos del paisaje, sino que son interiorizados, se convierten en el propio sujeto, que dibuja como camina. Los trazos de Bárbara Eichhorn se instalan en la pared como los árboles en el bosque.

En Bárbara Eichhorn son todos aquellos temas que alimentan su obra, los íntimos sentimientos que le llevan a plasmar en sus dibujos aquellas vivencias, recuerdos, aquellas personas u objetos que tanto han significado en su vida y aquellas que ahora son el centro de ellas, como la madre, el niño o adolescente, el bosque, los animales, etc.

*Meine großformatigen, teilweise überlebensgroßen Zeichnungen sind Momentaufnahmen. Sie stehen in keinem weiteren Kontext, sie vermitteln keine besonderen Botschaften. Ich versuche, die Dinge in ihrer Einfachheit und Direktheit zu zeigen, sie auf das Wesentliche zu reduzieren, sie in ihrem Kern zu erfassen. Die Zeichnungen sind eher still und unspektakulär. Grundsätzlich arbeite ich mit Fotos als Vorlage, eigenen oder gefundenen, sie funktionieren für mich wie ein Skizzenbuch. Die Auswahl der Motive ist subjektiv.*²²²

Barbara Eichhorn, a igual que William Tucker se enfrenta al papel dispuesto sobre la pared, como si fueran lienzos, pero la distancia escogida al dibujar es distinta en cada artista. En Tucker no hay apenas movimiento ni distancia del soporte, dibuja casi pegado al mismo, en unos movimientos que se quedan sujetos al motivo que está trabajando, en palabras del profesor Kosme de Barañano: “lo que hace nacer en el papel, la figura o el objeto, nace como constreñido a la verticalidad (propia de la escultura) y la gravedad en cuanto que el límite es el propio brazo del artista, la extensión del mismo. Esta limitación en los dibujos de pie se compensa por la energía que el cuerpo del artista desplaza sobre ese plano, como la que un bailarín descarga sobre el suelo horizontal.”²²³

²²²“Mis dibujos de gran formato, de tamaño sobrenatural en parte son instantáneas. No se encuentran en ningún otro contexto, ni proporcionan ningunos mensajes especiales. Trato de mostrar las cosas con simplicidad y franqueza, de reducirlas a lo esencial, de capturarlas en su núcleo. Los dibujos son más bien calmos y no espectaculares. Básicamente trabajo con fotos como presentación, propias o encontradas, que funcionan para mí como un libro de bocetos. La elección de los motivos es subjetiva.” Fuente: <http://archiv.monopol-magazin.de/>

²²³Catálogo de la exposición *Tucker masa y figura*. Dibujos de escultor. Los dibujos a carboncillo, p. 145. Texto de Kosme de Barañano. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

Pero en Barbara Eichhorn no hay una limitación esclarecida, de hecho sus bosques dibujados parecen no tener fin, porque las ramas se pierden en su ascensión o expansión. Proporcionan al espectador una sensación de envoltura, trasladándolo a los viejos bosques de Alemania o Austria, cuya profundidad viene dada por su historia y su memoria, aparte de la memoria e historias de la propia artista. Su intervención incluye, en muchas ocasiones en las que el formato de los dibujos es monumental, una escalera, con lo que los movimientos de Eichhorn no son tan quietos como los de Tucker, sino más abarcables, tanto física como mentalmente, donde la artista danza más a la manera de un *vals*, como los *Geschichten aus dem Wienerwald*²²⁴ “Los cuentos de los bosques de Viena”, sobre una extensión de terreno para perderse, y luego volver por los trazos proyectados.

Los trabajos de Barbara Eichhorn revelan una relación breve, como si fueran una selección de poemas que por una parte presentan “una intrincada cohesión que, examinada con detenimiento, revela en sí misma el procedimiento artístico seguido”.

Los dibujos de Eichhorn son grandes y frontales como los de Tucker, y también figurativos, pero más allá de la información o descripción que puedan ofrecer son dibujos que se convierten en “presencias”²²⁵. La artista utiliza contrastes poco acusados, en los que predomina finalmente el gris, y la claridad general que ofrece el propio soporte. El dibujo se percibe como una potencia de la fotografía, así como una extensión gestual de la misma, en lo que Barbara sabe utilizarlo con un dominio de la composición y de la forma que le lleva al lugar que ella elige.

²²⁴Vals compuesto en 1868, *G'schichten aus dem Wienerwald opus 325*, es uno de los seis vals vieneses de Johan Strauss hijo que incluyen una parte para cítara. El estreno de la obra significó un hito en el desarrollo del vals desde sus orígenes rurales hasta el centro de la moda vienesa. Pero el título rememora la música popular de los habitantes de los bosques de Viena. Fuente: Wikipediasource.

²²⁵Catálogo de la exposición *Tucker masa y figura*. Dibujos de escultor. Los dibujos a carboncillo, p. 146. Texto de Kosme de Barañano. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

“El dibujo de Bárbara Eichhorn se inscribe resueltamente en el horizonte de una concepción artística post-técnica que, sabedora de que las técnicas visuales siempre poseen una relación sustancial con un arte que trasciende sus propias reglas, no duda en servirse del material fotográfico como una especie de referencia casi-natural”.²²⁶



²²⁶ *Una conversación con Barbara Eichhorn*, por Maita Cañamás, au Centre d'Art Contemporain, du 08/04 au 04/06 2006. Perpignan.

5.4. Markus Lüpertz

La personalidad de Lüpertz siempre ha estado llena de confianza en sí mismo, así como de convicciones sanas, llamado por la prensa como “el príncipe pintor” ha protestado siempre por la libertad de la pintura con gran vehemencia. Esto describe al personaje de Lüpertz, viéndose a sí mismo en la tradición del siglo diecinueve, demandando violentamente la libertad de pintura, y exagerando su importancia en un manifiesto hacia el mundo entero que claramente refleja toda su trayectoria artística.

La pintura alemana de los años 1960, '70 y '80 se debatía entre el relativismo irónico de Gerard Richter, Sigmar Polke, Martin Kippenberger y Günther Förg y el de la figuración categórica agresiva de George Baselitz, Walter Dahn y Markus Lüpertz. Estos polos correspondían a los intentos de pasar de la “catastrófica” Alemania de mediados del siglo 20 permaneciendo estratégicamente al margen de ella, o plantándole cara descaradamente. La dinámica del arte de Markus Lüpertz ha mostrado una ambivalencia similar entre alusión histórico-artística y su sublimación en una abstracción irregular, como siguiendo el patrón freudiano de penetrar en el pasado mediante la renuncia a todas las rutas establecidas.

Pero el mito de Lüpertz ha sido controvertido, porque provoca, y de todas partes surge la pregunta: ¿El arte tiene que ser crítico? y ¿qué significa eso? ¿Qué es la belleza y la preocupación es en el arte? Ha recibido muchas críticas por parte de los sectores conservadores, y protestas contra sus esculturas públicas.

Pero Lüpertz se declara un genio y un maestro de la pintura, exige adoración y por eso ha cosechado el ridículo. Podría tener miedo a la pérdida, pero no necesita tener miedo de no ser suficientemente nuevo.

En el prólogo del catálogo de la exposición *Markus Lüpertz La memoria y la forma/The Memory and the Form* explicando la razón y el sentido de la exposición el comisario Kosme de Barañano señalaba “toda la obra de Lüpertz es un diálogo que encuentra en su ejercicio los temas y las formas de su propio quehacer. Es,

por una parte, una arqueología de estratos y cicatrices de la historia del arte y, a la vez, supone una memoria de los temas que han invadido nuestra imaginación colectiva. Pintor de pintores, de citas y referencias cultas, como la escritura en Jorge Luis Borges, su obra es un juego: intertextualidad y palimpsesto, de memoria y forma. En este primer ensayo, vamos a intentar analizar y subrayar lo que la obra de Lüpertz tiene de memoria, tanto voluntaria como involuntaria, así como su historia personal y como arqueología de temas y motivos que nos traen el recuerdo, como el olor de las magdalenas que le devolvía a Marcel Proust a la topografía y al paisaje de su infancia.²²⁷

En los otros dos ensayos del catálogo que acompañaban el catálogo uno era una extensa biografía en donde se analizaba la recurrencia de los temas mitológicos escrito por Maita Cañamás, y el otro del catedrático y profesor Jaime Siles estudiaba el sentido de la pintura de Lüpertz como conciencia de sí misma. La exposición del IVAM constó de 40 esculturas, 60 pinturas y 80 dibujos.

A la doctorando le causaron una impresión excelente los cinco desnudos en terracota de 1989-90 titulados *Toten-Tanz*, de 205 cms. una versión que se refiere a los *Un de dos*, desnudos de espaldas de Henry Matisse, de 190 cms de altura que se extienden en su realización entre 1909 y 1931. Sobre todo le interesaron a la doctorando la confrontación entre estos desnudos y los grandes cuadros de árboles, once en total, titulados *Vesper*, “atardecer”, del año 2000, que ya hemos visto anteriormente, ese acercamiento a la pintura expresionista y a la visión de los claros del bosque.

En la serie titulada *Vesper*, los árboles dan pie al maestro Lüpertz para evocar una Naturaleza que no es pintada para ser “vista”, sino que es vivida, humanizada. Es excepcional el tono rústico del *scherzo*, así como la intensidad expresiva del

²²⁷Markus Lüpertz. *La memoria y la forma/ The Memory and the Form* p.9. IVAM, Ed, Aldeasa 2002.

Finale, pocas veces tan “acción de gracias” como en esta versión. El sentido unitario de la construcción sonora y formal que logra Lüpertz con esta obra se coloca fuera de los baremos habituales. La serie brota de un solo trazo, nos captura en el arranque y hasta el final nos mantiene literalmente en vilo. Ese sentido global de la concepción musical es lo que más nos admira porque, creemos que es lo que más caracteriza, lo que más singular y distinto le hace como intérprete. Ello es compatible, naturalmente, con que quepa señalar momentos especialmente logrados desde el punto de vista sonoro, expresivo o de ejecución: por ejemplo, el arranque del tema *Vanitas* (sobre Durero) con el cuadro *Kosovo*. La fantasía de Markus Lüpertz es, entonces, la facultad de suscitar y combinar representaciones y de dirigir y digerir de este modo una parte de la vida de la historia del arte. Una fantasía sensible no intelectual, no busca formas sino modos. 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.

Las citas, glosarios, referencias, en Lüpertz, más que homenajes o paráfrasis son claves tonales para expresarse, siempre con ironía y espontaneidad, son notas a pie de página sobre otras pinturas que se convierten en comentario. Los temas de sus series (Corot, Poussin) titulan su hacer, pero también siembran pistas, hasta falsas, para descodificarlos. Son autopsias de otros artistas y, a la vez, son caricias de la entrega amorosa. En estos cuadros y esculturas, cita Lüpertz con harta pasión a tantos autores que, más que una serie de cuadros, es un río, una corriente de pintura en la que el autor se coloca a ambas orillas.

Sigue de alguna manera los versos de Octavio Paz:²²⁸

²²⁸ (“Nocturno de San Ildefonso”, en *Vuelta* 1969-74)

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Las ideas se disipan,
quedan los espectros:
Verdad de lo vivido y padecido.
Queda un sabor casi vacío:
el tiempo
-furor compartidoel
tiempo
-olvido compartidoal
fin transfigurado
en la memoria y sus encarnaciones.
Queda
el tiempo hecho cuerpo repartido: lenguaje.



6. Entrevistas

Tras haber conocido las etapas que hemos planteado en la obra de Markus Lüpertz con respecto al paisaje, así como parte de la personalidad del artista en su planteamiento artístico y vital, hemos querido mencionar a Michael Werner, al que consideramos una pieza fundamental e intrínseca en la vida y el éxito de Markus Lüpertz, así como de otros artistas contemporáneos a él.

Michael Werner (Berlín, 1940) es uno de los mejores galeristas y más influyentes del siglo XX y del mundo. No sólo es el galerista de Markus Lüpertz por más de cincuenta años, sino de muchos de los artistas que fundaron el grupo *Neuer Bilder*, “Los Nuevos Salvajes”, colegas de Lüpertz, que más adelante nombraremos. En 1958 comenzó a trabajar para el galerista Rudolf Springer en Berlín. Más tarde abre la galería Werner & Katz junto con el fotógrafo Benajmin Katz, y la primera exposición que realiza es de Georges Basetitz, en 1963, no tuvo éxito, además de que intervino la policía por uno de los cuadros *Die grosse Nacht im Eimer*, que representa un joven masturbándose. Al final acabaron confiscando dos obras, y cobraron una multa cara tanto al artista como a los propietarios. El caso salió a la luz y les abriría paso a la fama. Junto con artistas como Georg Baselitz, Markus Lüpertz, AR Penck y Jörg Immendorff, que ayudaron a traer el reconocimiento internacional al nuevo arte alemán, que hoy está representado por una gran pintura y los altos precios. Pero no siempre fue así: en 1963, causó indignación en su galería de Berlín en Kurfürstendamm exhibiendo la famosa pintura Baselitz *Die Grosse Nacht im Eimer*, “La Gran Noche por el desagüe”, que representa a un niño masturbándose.²²⁹

²²⁹ *Baselitz Case, Censorship*, vol.2, núm. 1, 1996, pág, 36.

Werner se trasladó a Colonia en 1969, y abre su galería de Nueva York en 1990. Actualmente cuenta con sedes en Berlín , en “Märkischwilmsdorf”, en Londres Mayfair y en el Upper East Side de Nueva York. Michael Werner ha crecido a un ritmo tranquilo, pero siendo persistente en lo suyo. Este año recibió el Premio Art Cologne en reconocimiento a sus destacados logros como *Art Dealer*, o galerista. En una entrevista con Birgit Maria Sturm, Michael Werner habla de su lucha por el excéntrico, su disgusto por el consenso y la Cultura y del método de la afirmación continua.

La historiadora Birgit Maria Sturm,²³⁰ miembro del *Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler (Asociación Federal de Galerías y Marchantes de Arte alemanes)* y que representa la parte administrativa del este consejo realizó una entrevista a Michael Werner, con muchas preguntas.

Una de ellas fue, qué tipo de relación mantenía con sus artistas, con los que ha estado trabajando durante décadas y con mucho éxito, entre los que se encuentran Georg Baselitz, AR Penck, Markus Lüpertz, Per Kirkeby, Jörg Immendorff and Sigmar Polke, y haber hecho posible que durara años y se mantuviera.

²³⁰Birgit Maria Sturm es la gerente general de la Asociación de Galerías Alemanas (Berlín) y fue la portavoz del Consejo Alemán de las Artes. Este artículo apareció por primera vez en mayo-junio de 2011, en los círculos alemanes de las Artes, de la Política y la Cultura " de Berlín.



Michael Werner y sus artistas en Copenage, 1983; de izquierda a derecha: Michael Werner, Detlev Gretenkort (Georg Baselitz's private secretary), Per Kirkeby, A.R. Penck, Markus Lüpertz, Georg Baselitz and Jörg Immendorff.

A lo que Werner contestó que no se puede decir que sean un grupo como tal, no hay principios de organización ni secretos. Él considera que cada artista es único, y que con el tiempo se han unido más entre ellos. Werner ha sido el catalizador de esto, pero no siempre fue así, además de haber desacuerdos muchas veces entre ellos. Defiende al artista excéntrico, que crea un Arte complejo e interesante, y confiesa ser la amante legal de todos ellos. Siempre ha estado con ellos, es un ejemplo de constancia; “Siempre estaba con ellos, me esforcé intelectual y emocionalmente con ellos; hubo un equilibrio. Mis reglas fueron que trabajaran exclusivamente conmigo, sólo yo los representaba. Baselitz jugó un papel esencial desde el principio, fue el motor de arranque”.



Georg Baselitz y Michael Werner.

Su primer encuentro con Baselitz lo tuvo cuando trabajaba de ayudante de Springer. Comenta que un día llegaron dos chicos jóvenes, con un gran rollo bajo los brazos. Se notaba que eran artistas: con los cabellos hasta los hombros y abrigos hasta el suelo. Un prolijo cartel anunciaba su exposición en un edificio de Fasanenplatz, su jefe estaba de viaje de negocios, y dado que el se consideraba el mejor Art Dealer de todos los tiempos pegó el cartel en cristalera de la galería.

Según cuenta Werner por aquella época Berlín era una isla interesante con un montón de gente loca. Algunos de ellos frecuentaban la galería como Martin Buttig, un reportero del momento. En el momento en que fue y vió el cartel Buttig le propuso de ir juntos a ver la exposición de Georg Baselitz y Eugen Schönebeck. Los describe como dos jóvenes muy nerviosos que habían hecho un pacto, exponer como un dúo hasta que se hicieran famosos. Llegó el momento en que

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Schönebeck tuvo su primera exposición, lo cuál resintió profundamente a Baselitz, provocando que cortara el contacto.

Más tarde Schönebeck fue el primer artista de Michael Werner. Según Werner eso fue ingenuo y un sin sentido, no ganó ni un centavo con la operación.



Rudolf Springer y Georg Baselitz

6.1. Michael Werner

B. ¿Porqué decidió convertirse en un comerciante del arte o en un galerista?

W. Mi profesor de arte, Johannes Gecelli, me dio la idea. Yo vengo de una familia de clase media-baja; teníamos tres libros en casa. Ésta fue la terrible realidad y yo anhelaba cosas buenas y hermosas. En la galería de Rudolf Springer, estaba al menos en la periferia de la clase alta, y uno podría decir que Springer actuó como mi padre sustituto durante muchos años. Provenía de una gran familia de editores y les interesaba el arte, en la década de 1920, publicaron un libro sobre la Colección Prinzhorn.

B. ¿Qué experiencias has tenido durante todo este tiempo que te haya enseñado algo sobre el modus operandi del negocio del arte?

Hasta principios de los años 50 todavía había una percepción tradicional y un ejercicio de influencia de ciertas sociedades de arte, compuestas por el personal de los Museos, críticos, intelectuales y artistas, coleccionistas no. Will Grohmann, un gran hombre, pertenecía a esta vieja escuela; él nunca dijo nada malo de nadie, pero para nosotros clasificaba como un “viejo”. Dentro de estos grupos, estaba claro qué artistas eran importantes y cuáles no. Los coleccionistas participaron indirectamente en la toma de decisiones, mediante la compra.

Otra experiencia clave para mí fue aprender que todos los marchantes alemanes adquirirían el arte de París. Me resultó evidente que en la Alemania de posguerra, no podían nacer grandes artistas, como fue el caso de Italia o Francia. Además de eso era evidente, y todavía lo es hoy en día, que la brillantez artística en Alemania no ha sido reconocida, en su lugar, ha sido destruida y socavada. Esto se puede demostrar por el destino de Ernst Wilhelm Nay, uno de los artistas más significativos de Alemania después de la guerra. Fue derribado de un golpe por

Hans Platschek, un crítico, que contó el número de círculos en la obra de Nay y lo convirtió en un hazmerreír. Este es el modelo para percibir y describir el arte en Alemania: la brillantez disgusta.

B. Seguramente en la Galería Springer "la disposición del terreno" era diferente. Que paso ahí?

W. Me echaron de Springer al cabo de dos años, porque me volví demasiado arrogante. Le dije a Springer que pensaba que su exposición de Uwe Lausen era una completa estupidez. En ese período, llegué a conocer a Franz Dahlem, que tenía una gran cantidad de contactos con personas de lo más insólito, pero también con grandes apostadores. Él envió a algunos de ellos a que rondaran la galería, para que pudieran gastar unos pocos cientos de marcos alemanes en alguna obra del joven artista.

Una vez más, mi jefe estaba ausente, y un día Harald Quandt, el industrial, entró. Yo le dije: "No se moleste mirando a Lausen, todo es basura." No compró nada. Poco después, Rudolf Augstein también llegó; el procedimiento se repitió y tampoco compró nada. Cuando mi jefe regresó, pensó que era hora de que nos separáramos.

B. Luego, en 1963, abrió su propia galería junto con Benjamin Katz, una galería que tuvo un comienzo bastante espectacular.

Benjamin Katz quería abrir una galería, pero no sabía cómo hacerlo; Yo sí. Él vivía bajo la tutela de un tío rico y siempre estaba rodeado de personajes extraños que vivían a su costa. Abrimos nuestra galería diagonalmente opuesta en el Kurfürstendamm a la de Springer. Después de la apertura de la exposición de Baselitz yo estaba sentado con Martin Buttig en un bar. Entre un montón de cerveza y aguardiente, estábamos borrachos, y en algún momento, Buttig dijo: "Jamás ningún artista se ha hecho famoso sin un escándalo; necesitamos un

escándalo ", le pregunté cómo pensaba hacerlo; era, al parecer, bastante fácil. Él se fue a hacer una llamada telefónica, volvió y dijo: "Estamos en primera plana!" Yo no entendía lo que quería decir y a media noche me fui a casa.

A las cinco en punto de la mañana, Buttig llamó para preguntar si ya había leído el periódico. Le dije que sólo me había ido a dormir y le pregunté si se había vuelto loco. Pero, efectivamente, por la mañana leí en el periódico de Berlín: "Escándalo: pornografía en una galería de Kurfürstendamm - la oficina pública del fiscal confisca dos pinturas." Él se lo había inventado todo. Así que me fui a la galería sólo para descubrir que el ministerio público ya estaba allí! Él obedientemente tomó dos cuadros, uno de los cuales era *Die große Nacht im Eimer* "La Gran Noche por el desagüe".

B. Así que todo estaba planificado?

M. Sí, el fiscal sólo vino por causa del artículo. Pero fue un verdadero escándalo, e incluso llegó a los tribunales. El propio Baselitz no sabía nada, hasta que todo se volvió bastante desagradable y tuvimos que contratar a un abogado. Baselitz se asustó y se quitó el nombre del portal. Estaba nerviosísimo, a modo fatalista, me dije que tenía que ser capaz de hacer frente a esto, que era mejor que nada en absoluto. Reorganizamos la exposición y llegaron cientos de curiosos. Sin embargo, la única obra que vendí, de todas esas personas fue a mi ex-jefe Rudolf Springer.

Después de unos meses , en que todavía no habíamos podido cubrir gastos para sacar la galería adelante, no pude volver a entrar, porque mi socio y su tío habían cambiado las cerraduras.

B. Su segunda galería se llamó Salon Ortodoxo; usted lo fundó como un grito de guerra en contra de la idea de la vanguardia, prefiriendo el arte informal y

conceptual. A continuación, se mudó de Berlín a la región del Rin, a Colonia, el centro del comercio del arte alemán.

W. El nombre de la galería y el arte que expuse se entiende como una provocación. Iba totalmente en contra del mundo del arte, como el propio artista Baselitz, que pintaba en tonos oscuros horribles como si se tratara del siglo XIX, y, para colmo, mostraba los órganos sexuales de sus sujetos. Salí de Berlín en 1968 porque no podía ganar dinero allí. A través de Christos Joachimides (Atenas 1932) me enteré de una galería de Colonia que había medio quebrado. Viajé hasta allí y le dije al dueño: "En tres meses usted será rentable".

En ese momento, yo tenía 50 marcos, doce cuadros de Baselitz, diez de Penck y seis de Lüpertz. Dormía en el sótano de la galería y nos duchábamos en las piscinas públicas *Agrippa*. No conocía a nadie, estaba completamente solo y durante unos meses tuve que seguir adelante con el programa existente de la "Estúpida Galería", que también incluía objetos de la esposa de Mauricio Kagel.

No tenía nada que ver conmigo ni con mis gustos o instintos; tuve que sufrirlo. Le pregunté Lüpertz si quería venir a Colonia, había encontrado para él un bonito estudio. Pero eso no podía funcionar sin problemas por mucho tiempo, porque yo tenía algo con su esposa y él quería matarme. Regresó a Berlín, y lo perdí por unos años, se fue a otra galería. En ese momento, Baselitz también estaba bajo contrato con otra galería, Heiner Friedrich. Pero necesitábamos dinero, todo giraba en torno a hacer dinero. Dinero para exposiciones, para las adquisiciones, para artistas. Y Heiner Friedrich tenía dinero.

B. ¿Qué hiciste exactamente con el fin de promocionar sus artistas?

W. Fue un proceso largo. En los años 60 y 70 se había hecho mucho dinero con la situación artística del "país del Rin", sobre todo con el grupo ZERO. Los artistas de los que me rodeé apenas eran buscados por nadie - en el mundo del arte, eran considerados pendejos. Empleé métodos totalmente ingenuos con el fin de

integrarlos en la escena. Por ejemplo, mostré los cuadros de Baselitz en una exposición del grupo ZERO. Mi ilusión era que si me hacía amigo de Günther Uecker entonces Baselitz entraría automáticamente.

Cuando organicé exposiciones de arte conceptual - con Daniel Buren y Niele Toroni - Baselitz fue extremadamente infeliz. Durante años había sido el único, junto con Lüpertz, Penck y Antonius Höckelmann. Pero de repente vio que yo estaba trabajando con una serie de artistas. El arte conceptual fue una aberración pura para él. En realidad quería promover su arte.

Siempre he luchado contra el hecho de que la gente me desprecie a mí y a mis artistas. Como respuesta, he usado el método de la afirmación constante, la repetición constante y las exposiciones constantes. Si por ejemplo, alguien sugiere que otro, por ejemplo, Fred Thieler, era realmente grande, entonces yo respondo, "Puede ser -pero Baselitz es aún más."

Con el tiempo, estaba claro que iba a ser un artista famoso. Pero yo no quería esperar diez años para que sucediera. Sólo las cosas que inicié trajeron resultados. No quería las jerarquías de los demás -Yo quería las mías propias. En aquellos días, yo era el único galerista en Alemania, que promovía de un modo agresivo sus artistas mundialmente. En estos días, todo el mundo hace a sus propios artistas -pero esto es inútil, porque el mercado está segmentado, y hay cientos de galerías y miles de artistas importantes, que nadie conoce. El sistema es retorcido y sólo existe para apoyarse a sí mismo. En aquellos días, sin embargo, mis modelos a seguir eran los verdaderamente extraordinarios, historiadores del arte alemán, *Hugo von Tschudiy Julius Meier-Graefe*, que organizaron "La Gran Exposición de Arte" en la Galería Nacional, en Berlín, en 1906. Ellos estratégicamente trataron de entronizar héroes artísticos alemanes, al igual que los olvidados, Caspar David Friedrich o Karl Blechen, contra la preferencia de Kaiser Wilhelm, que tendía hacia todos los *Kaulbachs* y los pintores históricos. Ellos crearon una nueva forma de pensar en conjunto, de la que sus

contemporáneos también podrían beneficiarse, por ejemplo Hans von Marées, que acabó desapareciendo lamentablemente, en los círculos internos una vez más.

B. Más recientemente, sus métodos de afirmación insistente fueron fructíferos a principios de la década de 1980, que comenzó a ampliarse sistemáticamente su radio de reconocimiento, incluso se extendió al terreno internacional.

W. Tenía claro que necesitaba alcanzar la fama en el extranjero para tener éxito en mi propio país. Todos mis artistas, con la excepción de Penck, fueron considerados como reaccionarios en Alemania, y sólo podían vender algunas obras, esto creó una situación insoportable.

Para empezar, tenía contactos en Suiza, principalmente con Johannes Gachnang, un viejo amigo de mis días en Berlín. Fue un artista nómada, dibujante de arquitectura con Scharoun, comisario y editor. Tenía casas en París, Turquía y Amsterdam. Él era mi enlace con Holanda, como también Rudi Fuchs quien llegó a ser muy importante para mí. Tuve exposiciones con ambos. Los contactos se volvían cada vez más internacionales; fue un proceso muy dinámico, con muchos golpes de suerte, ni que decir. Kasper König se unió a nosotros, y organicé una exposición de Penck en los EE.UU. Entonces, la Documenta de 1982 desencadenó la "América-Boom", y también trajo consigo un gran avance para la nueva pintura alemana. En este momento hubo otras exposiciones esencialmente importantes que introdujeron figuración neo-expresionista - "Un nuevo espíritu en la Pintura", por ejemplo, que se celebró en 1981 en la Royal Academy de Londres.

B. Usted colocó a sus artistas selectivamente en el mercado del arte americano. ¿Cómo hizo éste trabajo antes de crear su propia galería en Nueva York, en 1990?

W. Baselitz, Lüpertz, Penck y Immendorff ya tenían sus principales galerías en los EE.UU. En galerías estadounidenses, funciona de la siguiente manera: el artista

es aclamado como un genio en la primera exposición y todo se vende. La segunda exposición muestra que el artista sigue siendo interesante y casi la mitad de las obras se venden. Para la tercera exposición el interés ya se ha perdido. Yo no quiero eso para mis artistas. Conocí a mi esposa Mary Boone a través del artista Sigmar Polke. Él planeó para mí estar en un taxi a solas con ella, después de la inauguración de la exposición "Zeitgeist", en Berlín.

Luego trabajé con su galería. Todos los distribuidores de Nueva York fueron informados de que todas mis artistas iban a ser representados por la galería Mary Boone, con un efecto inmediato. Fue una decisión estratégica, que tuve que dejarles claro a mis artistas. Estuve con ellos al borde de darme algo, y yo quería tener el control.

¿Cuál es su experiencia en el negocio del arte americano, o más específicamente, el negocio del arte de Nueva York, que ha dominado el mercado a través de la actualidad?

El mercado del arte de los años 1950 y 1960 - con París como el factor dominante - era, en comparación con el mercado americano, bastante ingenuo. Para los estadounidenses, la única cosa que cuenta en el arte es la novedad. El contenido no es interesante. La personalidad de un artista es también un factor, pero lo que cuenta principalmente es el éxito. El éxito está en las ventas, la generación de mayor cantidad de dinero posible. Siempre he sido crítico a esto, pero no obstante, el mundo del arte se ha desarrollado en este sentido como materialista. Muchos estadounidenses son agradables, y hay entendidos entre los coleccionistas.

Sin embargo, hay muy poca comunicación interactiva, y la gente simplemente no escucha. Si una depresión golpea, subastarían su colección por la mitad de su valor. Siempre he creído que debía poner a mis coleccionistas bajo presión, pero que no deben tratar a mis artistas del mismo modo; si lo hacían entonces no

recibían más obras mías. Algunos han donado sus obras de arte a los museos - y no tengo nada en contra de eso, por supuesto.

B. *Captain Beefheart*, una leyenda del rock, murió recientemente. Su galería le representa como un pintor con su verdadero nombre, Don van Vliet. ¿Cómo lo descubriste?

W. Se lo debo a Penck conocer a Beefheart. Al Este de Alemania, había un animado mercado negro de discos, y los de de Beefheart eran los más caros de todos. Penck era un gran fan de Beefheart como músico, y un día me reveló que Beefheart también era pintor; así que me puse en contacto con él. Había dejado de tocar, porque odiaba el mercado de la música, y aunque como pintor era totalmente auténtico, nadie lo tomó en serio. Los *freaks* más increíbles - Los fans del rock - acudían a sus exposiciones; y de vez en cuando se vendían unas cuantas obras.

Sin embargo, no fui capaz de posicionarlo, y hasta ahora no ha habido ni una sola exposición de su obra en ningún museo de San Francisco. Lo visité varias veces en California. Vivía en una casa de madera, y siempre lo encontraba sentado en el porche y mirando al mar. Una vez le pregunté qué veía. Él respondió: "Focas. Focas. A veces parecen focas, pero son surfistas. Y después aparece un tiburón".

Usted fue objeto de varios debates que también tuvieron consecuencias políticas, por ejemplo la Documenta 6, de 1977, donde se mostraron los artistas oficiales de la Alemania del Este por primera vez.

Todos mis artistas, incluyendo Penck, fueron invitados a Documenta 6. Un contrato de préstamo se firmó para un modesto cuadro de diez músicos que quería mostrar - pero en el último minuto del comisionado, Evelyn Weiss, se presentó y nos dijo que lamentablemente no habían asignado más espacio. Ve usted, Penck era un disidente, y el régimen de la Alemania Oriental estaba en

contra de él. Nos gritamos el uno al otro, y luego le propuse colgar el cuadro justo debajo del techo para que los funcionarios no lo vieran – pero incluso dijo que eso no era posible.

Manfred Schneckeburger y Evelyn Weiss se dejaron llevar por la presión política; más tarde recurrieron. Como consecuencia de ello, hablé con todos mis artistas y todos retiraron sus obras. Esto significaba que no había Baselitz, ni Immendorff, ni Penck - en su lugar, había un gran alboroto. Gerhard Richter también se mantuvo al margen, ya que provenía de la Alemania del Este y estaba indignado por este incidente.

B. En la década de 1980, usted organizó una serie de grandes exposiciones retrospectivas, comenzando con "Westkunst" y terminando con "Bilderstreit." Incluso antes de la inauguración de la exposición de Colonia "Bilderstreit," tuvo lugar un acalorado debate, en el que usted fue acusado de ejercer su poder para influir en la exposición.

W. "Bilderstreit" fue una exposición poco convencional, que mostró la provocación correspondiente del arte de la época a través de una lente subjetiva. Ya no existen este tipo de exposiciones. Fue organizado por Johannes Gachnang y Siegfried Gohr, el director inaugural del Museo Ludwig de Colonia. Peter Ludwig puso a Gohr bajo mucha presión, porque quería que los artistas de Alemania del Este, cuyas obras coleccionaba, se mostraran en el Museo que llevaba su nombre. Pero Gohr declaró en una entrevista que "mientras yo sea el director, no hay Arte de la Alemania del Este que mostrar".

Peter Ludwig estaba furioso. Utilizó específicamente la prensa *walk-around* con respecto a "Bilderstreit," para deshacerse de Siegfried Gohr, y comentó sobre lo que vio: "Muchas imágenes procedían de Michael Werner," dijo, y Gohr estaba en la nómina de mi galería. La prensa tomó nota de inmediato y un gran bullicio

surgió entre todos mis colegas de Colonia - en primer lugar por Rudolf Zwirner. Las cartas de protesta se firmaron en mi contra y en contra de la exposición.

Por supuesto que hubo préstamos de obras mías- y también de otras galerías. ¿Por qué contratar obras de arte de algún u otro lugar, cuando uno podía abastecerse de allí mismo y ahorrar dinero? No obstante, Gohr era un hombre sensible y fue incapaz de defenderse de ese escándalo. Más tarde trabajó como profesor en Karlsruhe y en la Academia de las Artes Düsseldorf. No hubiera trabajado más en ningún Museo sino hubiera sido por nuestra colaboración en los últimos años de varias exposiciones fabulosas.

B. Durante los últimos 20 años, ha concentrado su comercio de arte en gran medida en los clásicos alemanes de la época moderna, artistas como Wilhelm Lehmbruck, Kurt Schwitters, Max Beckmann y Hans Arp. Por otro lado, tiene relativamente pocos artistas jóvenes - ¿por qué es esto?

W. He buscado toda mi vida, y todavía estoy buscando - pero últimamente no he encontrado mucho arte joven que me impresione. En Alemania hay muchos artistas que producen cada año, que no se les enseña nada. Markus Lüpertz luchó durante 20 años con los políticos de la autonomía de la Academia de Arte de Düsseldorf. Él dio vida a un curso de dibujo en la escuela, y sus estudiantes tuvieron que tomar parte. Estaba preocupado por la tradición, y la capacidad de dibujar no es punible. Él ya no está allí, la Academia se ha convertido en una Universidad y el dibujo ya es cosa del pasado.

Mi última adquisición para la galería fue Per Kirkeby; Me hubiera gustado haber tenido más artistas, ya que hubiera facilitado las cosas, pero nunca fui capaz de verlo en mi mente. Además, quería representar a los artistas en exclusiva y en el transcurso del tiempo esto se hizo más difícil. Yo soy un amante del arte, pero en la actualidad no hay únicamente un arte basado en la pintura. Peter Doig es

influyente - aparte de eso no veo ningún arte que no se base en lo tradicional. Esto también es una consecuencia de lo que yo llamo el "sistema".

B. ¿Cómo debemos entender - lo que entiende usted por "sistema"?

W. Tomé todas mis decisiones con un objetivo en mente: crear una "posición alemana" en el arte. Aunque los artistas alemanes tienen mucho éxito, aún no existe una "posición alemana". La razón de esto es que todas las entidades alemanas se han asociado con el difícil de explicar "sistema."; cuando empecé, las asociaciones de arte y los museos, con sus directores más o menos educados, eran todavía poderosos. Era posible hablar unos con otros, para discutir, para mantener un intercambio.

Hoy en día, nadie tiene ninguna influencia - ni las instituciones individuales, ni el artista, ni el distribuidor: todo se ha convertido en un sistema, y todo el mundo se adapta a ello. Los artistas también operan dentro de esta estructura de poder, en este sistema en red, que no se deja que se revolucione nada, y dentro del cuál se toleran sin excepciones artísticas. Si un artista sirve al sistema, se convierte en una parte de él. Si no, queda fuera. Es así de simple. Hoy en día, los curadores son los artistas finales: sirven al sistema y se aseguran de que funcione. No tengo ni una sola buena palabra que decir sobre nadie.

B. Volvamos al tema de arte y valor. Hace casi 50 años que vendió las primeras obras de Baselitz por 3.000 marcos. ¿Puede explicar *la curva* que va de los costes del pasado a los altos precios de hoy en día?

W. Hoy en día, un artista famoso es un artista caro, y el dinero es sinónimo de éxito. Es igual en todas partes. No hay más que decir sobre el asunto.

B. Desde el punto de vista de la galería - que, por una vez, no tiene en cuenta el largo proceso requerido para lograr el reconocimiento institucional - sin duda hay algo más que decir sobre este asunto.

W. Un comerciante de arte debe comprar barato y vender caro - es la quintaesencia del negocio del arte. En el período de transición, hay que trabajar duro para el reconocimiento, lo que conduce a una apreciación en el valor. Es un requisito previo que una galería debe tener, así como su propio balance de las obras de arte. El negocio del arte sólo puede tener éxito si está legalmente habilitado para hacerlo - pero las leyes en Alemania son tales que un stock de obras de arte se penaliza fiscalmente. Debido a esto, la mayoría de las galerías trabajan a comisión, algo que no tiene ningún sentido.

Siempre he comprado muchas obras directamente a los artistas, y vendía una cantidad enorme. Como uno constantemente necesitaba dinero para la galería, no es posible aferrarse a demasiadas obras. Me gustaría ser millonario hoy con las pinturas que adquirí en Colonia por aquel entonces. Pero ya no tengo ninguna de ellas, porque era oportuno vender ciertas obras a ciertas personas. Por ejemplo, he intentado durante años convencer al coleccionista Friedrich Flick que compre un Baselitz. Y logré avanzar cuando adquirió una obra de los héroes del Grupo. Sin embargo, los cambios fueron mínimos –no vino más a mí, y no fui capaz de ganar como un coleccionista. Sacrifiqué la obra, por así decirlo.

B. Como un reconocido comerciante de arte, coopera con grandes museos internacionales. ¿Qué cambios ha percibido en el mundo de los museos desde su visión privilegiada?

W. Los museos tienen un presupuesto de compra de sólo unos pocos miles de euros. Esto no tiene ningún sentido - uno podría así cerrarlos inmediatamente y poner a subasta todas las acciones. Con eventos como las llamadas “Noches de los Museos” u otros similares, se está presionando cada vez más para avanzar en

la cultura del evento. Pero el principio del fin es el arte que se muestra en una fábrica. Incluso mi amigo, Nicolas Serota, amplió la Tate Gallery con una fábrica: un completo error - y todo con el pretexto de que el arte en esta fábrica tiene algo que decir.

Ahora se entra en el espacio a través de la entrada trasera, donde antiguamente se entregaba el carbón. Instalaciones y objetos sin sentido se envían a los museos, todos los cuales van a desaparecer en algún momento. El éxito increíblemente popular de arte no significa que la gente tenga una mera idea de lo que es realmente. Aquí un carro de heno con un balde de agua será admirado, hay un cubo de agua con una bola de bolos sobre una mesa. Es increíble que no se hagan preguntas.

El personal del museo es menos y menos cualificados, también - algunos de ellos historiadores del arte, aunque los historiadores de arte rara vez tienen una relación real con el arte.

El director de la Galería Nacional de Berlín es autodidacta - que no es malo - pero él tiene un currículum muy reducido. ¿Cómo es posible estar en condiciones de hacer algo que valga la pena para la Galería Nacional? Durante años estuvo a cargo del Club de Arte de Colonia; Yo representaba a la élite del arte alemán, y no vino ni una sola vez a mi galería. Pero a él se le permite ser ignorante, se le requiere de manera efectiva. Enjauló alces vivos en el Hamburger Bahnhof, y por una tarifa, la gente era capaz de pasar toda la noche allí - simplemente no es posible hablar sobre esto.

Mi mayor queja es que no hay ninguna teoría sobre artistas; esto es una catástrofe para la Historia del Arte. Hay, por supuesto, un montón de literatura, enciclopedias llenas de interpretaciones generales de las cosas - pero no hay nada sobre el arte alemán en las últimas décadas, nada sustancial con una inclinación intelectual. Ni

siquiera un buen libro o una biografía escrita - excepto sobre Gerhard Richter. Sólo sociológicas. Cosas terriblemente aburridas, y caprichosas.

B. En su opinión bajo qué contexto político cultural se desarrollará el paisaje del arte?

W. Yo no soy un profeta; He renunciado a pensar en ello. Nada es factible, sólo la reducción. Revertir la situación sería necesario, pero no le puedes vender esto a nadie. El mercado del arte se ha dividido en sí, por una parte lo que yo llamo "el sistema" y su estructura de eventos. Pan y circo que emociona a los políticos y mantiene ocupados a los gestores culturales. Cursos de la Universidad para la gestión de la cultura que realmente deberían estar prohibidos, ya que no tienen ningún sentido. Estas personas quieren cortinas de humo, el parpadeo de luz en las fachadas y cascadas artificiales. La prensa también quiere esto - los periodistas toman en serio estas tonterías y escriben sobre las "cascadas"; No puedo leer más. Probablemente no soy la persona adecuada para estar hablando de estas cosas.

Por otro lado, el arte basado en la tradición, que aún está, y de alguna manera ha producido un número limitado de plazas. Ciertos tipos siempre estarán allí, y lo que es raro es que se negociarán caro. Esto también es una cuestión de la élite: cuando una élite social ya no exista, entonces no habrá más arte.

Como político, me gustaría mirar por personas inteligentes que tienen una idea de lo que es necesario hoy en día para nuestra cultura de las artes visuales. Si las cosas van a continuar, entonces las lecciones deben ser aprendidas del pasado; hay que reconocer que, si bien el principio de un voto popular podría funcionar bien en muchas áreas, podría no funcionar en otras, en absoluto.

6.2. Markus Lüpertz. El Arte de un genio.



Markus Lüpertz en su *atelier* en Teltow, Berlín 2013.

Si hay algo que Markus Lüpertz ha aprendido es que “En la pintura no hay tiempo”. Para el artista lo más importante es conseguir el “estado de genio”, en la entrevista que veremos a continuación declara que el genio es un proceso con el que hay que lidiar a diario.

En el catálogo de la exposición Markus Lüpertz Retrospectiva 1963-1990 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en el texto de Rudi Fuchs dice que el acto de pintar en Lüpertz no tiene que ver con la inspiración, sino que forma parte de un momento objetivo de pura brillantez, al mismo tiempo fría y apasionada. “ Es ahí donde reside la ambigua noción del arte. Pintar por pintar. Hacerlo únicamente condicionado por las propias leyes internas. Pero la pintura no

podrá nunca ser sólo pintura. El artista se encuentra eternamente acosado por sus obsesiones y recuerdos, por su pasado o por su presente, por sus sueños y su futuro; y entre todo ello, por un deseo absoluto de crear, que le lleva a impulsar su pintura, a darle la forma de sus propias manos. El pintor quiere influir en y con sus propios cuadros. Sobrepasar todo lo previo, ése es el objetivo de Markus Lüpertz.”

John Ruskin dice que el artista, el poeta que realmente es grande debe combinar las facultades tanto de agudeza de sentimientos como el control de las mismas. El artista es grande debido a la fuerza de su pasión, y por consiguiente esa fuerza la obtiene del gobierno que ejerce sobre la misma. Sin fuertes pasiones no se puede ser un gran pintor.

*Das Gespräch mit Professor Markus Lüpertz führte Rene S. Spiegelberger am 28. Oktober 2013 im Atelier in Teltow bei Berlin.*²³¹

Rene S. Spiegelberger: Entremos en el pensamiento del genio. Usted lo describe como una profecía autocumplida. ¿Por qué describe el proceso de la pintura como un acto de agresión? - ¿Le falta fe aquí?

Marküs Lüpertz: *No, uno libra una guerra contra su propia incapacidad. Esta incapacidad motiva el genio contrario, por lo que es necesario superar esta debilidad.*

El artista trabaja con altas pretensiones. Y esta pretensión debe ser suficiente. Esto no se puede recuperar de ninguna forma, es siempre una cuestión de intensidad de la atmósfera, que lo tienes que conseguir con el humor para liberar

²³¹“Una conversación con el profesor Markus Lüpertz a través de Rene S. Spiegelberger, el 28 de octubre de 2013 en su estudio en Teltow, Berlín.”

su pasión. Las dificultades técnicas empleadas se deben ser superar, porque de repente el color no responde a la forma. El color que ayer era genial hoy está mal, a pesar de salir todo de la misma olla y del mismo saco. Para contrarrestar esto, se necesita Genio. Genie es una fuerza motriz que permite superar las deficiencias humanas normales.

Markus Lüpertz muestra parte de su manera de entender y procesar al genio que habita dentro del artista. Según dice, el artista puede, *por medio de la genialidad se pueden superar las desventajas humanas, con el fin de alcanzar un gran rendimiento sin precedentes.* Es una lucha que puede adoptar varios estados, el del enojo, la concentración, el razonamiento o la ternura.

R.“Entonces, la disciplina, más el trabajo, más la ira, más la ambición es igual a genio?”

M.L.*También es una solución - No hay ningún pintor que haya hecho grandes cosas sin este genio. Y me resulta siempre un tontería, si eso se reduce en las discusiones relevantes el concepto de Genie del siglo XIX.*

Esto no pertenece aquí. El genio es sólo un requisito previo, que necesitas para superar lo común, lo humano, la desventaja de ser. El genio no es un estado sino un proceso. El artista funciona como un profesional cuando se atiene a normas excepcionales. Debemos encontrar esta grandeza, de lo contrario no habrá buenas obras.

Y competir cada día con destacadas obras, excepcionales y milenarias, no es comida para pollos. Pregúntese por esta hercúlea tarea antes!. Todavía mantengo un buen estado de ánimo y no perderé mi alegría, es un milagro. La gente no puede imaginar lo que significa ser un artista, con este conocimiento sobre la calidad de lo que debe desafiar constantemente. No es que toque la guitarra, delante de mí una vela en la mesa, detrás de mí bailando una chica guapa, y me admire mientras pinto un pequeño cuadro que después vendo por un buen dinero. Eso estaría bien, de alguna manera tuve mis dudas al principio pensando de esta manera. Pero puedo asegurarles que estas tonterías han desaparecido

*rápidamente en el transcurso de mi ambición gigantesca. **El artista funciona como un profesional cuando se atiene a normas excepcionales.**(...)*

El entrevistador Rene S. Spiegelberger le preguntó al profesor Lüpertz en esta entrevista sobre la extensa información que hay sobre el artista en Wikipedia, nada menos que 13 páginas en alemán, que ni siquiera Immendorff, Baselitz, Joseph Beuys o Meese tienen, y que narran los acontecimientos artísticos de Markus Lüpertz a lo largo de toda su carrera de más de cincuenta años, incluyendo el polémico caso de su escultura de Mozart en Salzburgo. A esto Lüpertz respondió:

***M. L.** Parece que provoco. Pero yo no quiero provocar, porque la provocación está por debajo de mi nivel. Siempre doy lo mejor, pero debo seguir mis ideas y conceptos. Sucede que alguna agresión burlesca se despierta. Esto no es intencional. Tengo otras pretensiones. Provocar, es un trabajo bastante estúpido para el artista. Otros pueden hacerlo mejor. Yo, sin embargo, no quiero provocar, la cosa no va conmigo. Aparte ya no me siento así.*

R. Esto significa que no puede leer los comentarios en la sección correspondiente de la prensa?

***M. L.** Evite los críticos, son miserables. La mayoría de los críticos que escriben un mal alemán, trabajan incorrectamente, escriben mi nombre incorrectamente y son muy descuidados(...)*

Pero con falta de conocimiento del oficio, no tiene sentido escribir sobre el arte. El artista, sin embargo, para ser un artista debe derrotar al oficio. Este paso del oficio al arte hace al artista, y lo conduce. Sin este conocimiento, todos los logros artísticos se quedan en el espectador y sobre todo en la mirada crítica.

R. Pero ya que hay periodistas de la prensa que pueden ser más profundos...

M. L. *Tal vez, pero la mayoría sólo miran el mercado y siguen sus mecanismos. Se basan y se posicionan en él, cuánto cuestan las cosas. Simplemente lo hacen fácil. A diferencia de todos los fenómenos de arte corrientes la pintura acaba consigo misma. Antes ella también fue responsable de la religión, la política o la sociedad, no había nada más. Una gran situación, pero debe confiar en la inteligencia del espectador. Y si la inteligencia se desploma - debido a una enorme demencia en el mundo - puede ser que no muramos los pintores como todos los dioses, pero desaparecemos en el crepúsculo.*

R. Está hablando sobre el mercado?

M. L. *No estoy hablando sobre el mercado. De verdad que no.*

R. Acerca de los precios?

M. L. *Tampoco*

R. Está bien. Volviendo a la complejidad en el Arte. ¿Cuál es la situación en este contexto con un trabajo difícil, por ejemplo, con el trabajo de su predecesor en la Academia de Düsseldorf - **Joseph Beuys**?

M.L. *Su arte y su obra se tomaron legendarias. Esto es grande para Beuys y Beuys es uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo. Él ha logrado desarrollar su propia percepción de su arte. Él no necesita el trabajo, sólo necesita la leyenda. Y las leyendas necesitan devoción. Una bañera en la pared es siempre una bañera, pero el objeto surge a partir de una idea devocional. Desde que Joseph Beuys está muerto, el limón como simple limón estaba en una de sus vitrinas de nuevo.*

Antes, cuando todavía estaba vivo, era sagrado y lleno de magia. En mi opinión, desde que murió ninguna exposición de Joseph Beuys ha funcionado. El aura de Beuys no se ha preservado. Mientras vivió, todo fue maravilloso y lleno de fascinación, él mismo era el arte. Era un dios.

R. Por lo tanto, no necesitamos más a Beuys?

M. L. *No, su historia esta bien. Yo lo conocí. Hemos estudiado juntos. Es una leyenda del arte, él es un fenómeno como Polícleto, como los escultores más famosos de la Antigüedad. No tenemos ni una única escultura de él. Y, sin embargo Polícleto simboliza la más alta forma de arte. Los dibujos de Beuys son maravillosos. Se encuentran en la tradición de su maestro Ewald Mataré. Hay hojas mágicas y hermosas, pero no causaron esta revolución estética. Esto fue dado por su obra posterior. Y esta revolución estética, que formuló su arte, ahora se lleva a cabo en nuestras mentes. Él ejerce una influencia poco común en la actitud y la propia imagen. Es uno de los grandes maestros del concepto ampliado del arte. Y este es su gran logro.*

(...) La Documenta Honigpumpe se presentó como una potencia tremenda cuando Beuys estuvo cerca, pero perdió encanto tras su muerte. Como yo no tiendo a respetar los objetos devocionales y nunca los he adorado, puedo resumir que: Beuys ha logrado en su camino la más alta forma de arte. Se ha convertido en una leyenda. Y para nosotros los artistas siempre estará presente.

R. *Viejos temas: Drachenfels, Cíclopes, negro, rojo y oro, Mickey Mousebanner - tú mismo tienes cuadros de ello? ¿O está todo en los museos, y en colecciones?*

M. L. *Todavía tengo muchas de mis pinturas.*

R. *Lüpertz colecciona?*

M. L. *No. Estoy interesado sólo de pasada. Siempre estoy cuidando lo que estoy haciendo. Es por eso que me gusta ir a las exposiciones de Lüpertz, porque me gustan.*

R. *¿Cómo de importantes son sus dibujos y carteles?*

M. L. *Yo no soy conocido por mis dibujos. Mi obra gráfica es pequeña y muy especial. Mayormente hago aguafuertes que están en correspondencia con las esculturas. También he realizado hermosos grabados en madera. Son sobre todo de gran formato, y es un peligro que compitan con la pintura, y lo quiero evitar. Así que tengo una relación un tanto ambivalente con la obra gráfica. A veces, sin*

embargo, es una pista que me parece hermosa, y entonces estoy como comprometido. Como sabes, cuando damos un concierto como grupo de jazz, diseño un cartel. Para cualquier sesión de jazz, hay un cartel, es una cuestión de rutina.(...)

R. Volviendo al trabajo: "La gracia del siglo XX se hace visible por el "Ditirambo" inventado por mí - una de sus citas del año 1965.

M. L. *Pensando en ello, qué sabio y previsor progresivo era!*

R. Bonita e inteligente frase, sí. Hablan de la "gracia del siglo XX", como usted, pero hablan sobre la idiotez de la compañía, y detrás de ello, probablemente haga trampa. A qué gracia se refiere?

M. L. *El siglo pasado ha tenido su encanto peculiar, y tenía sentido resaltar y enfatizar el propio trabajo de uno. Hoy tengo que llevar la gracia solo.*

R. ¿Era en 1965 todo mucho mejor?

M. L. *Mucho mejor, oh sí. Odio cuando los ancianos afirman que todo era mejor. En realidad no era mejor en el sentido más amplio.*

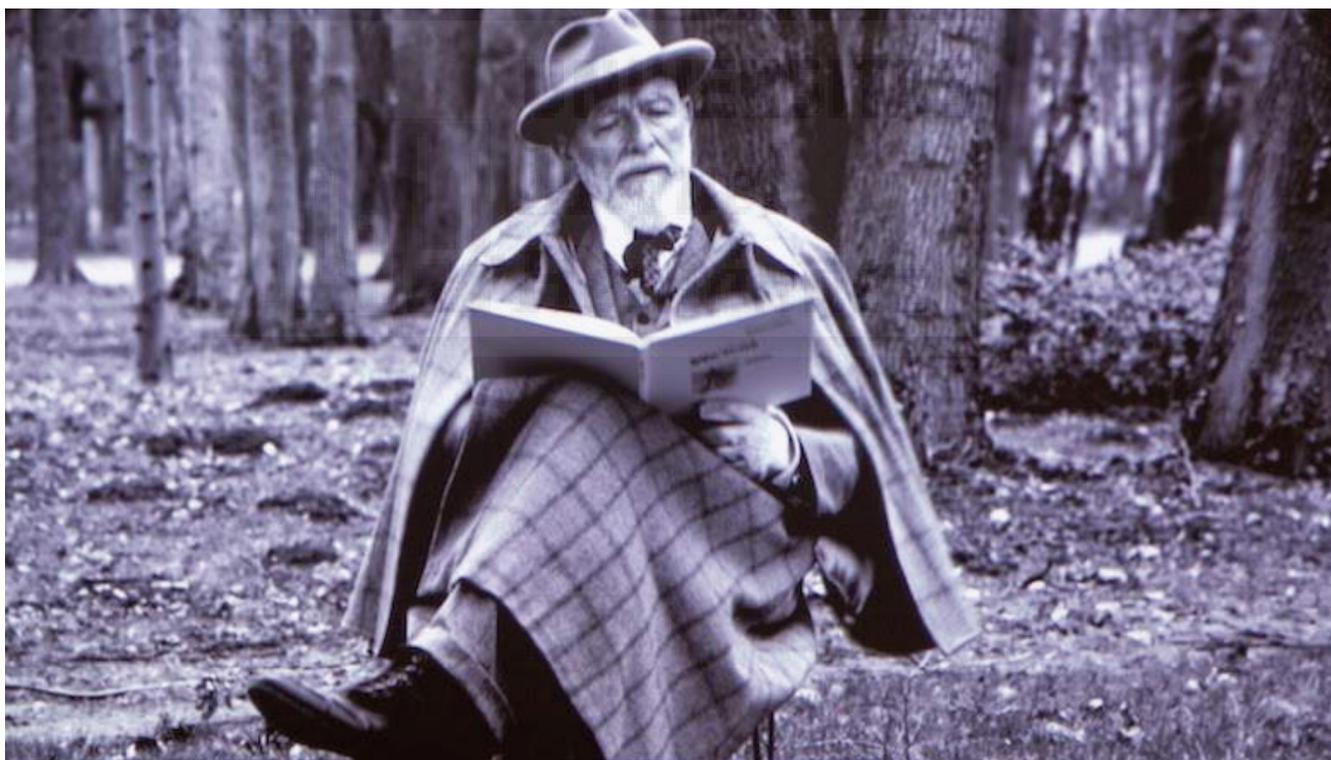
La cultura tuvo una definición muy clara. Tiene que recordar cuando se hablaba en los años sesenta de arte, hablaban, por supuesto, de pintura y escultura. Impulsados por esta confianza en sí mismos desperdiciaron la vanguardia para asaltar los límites del arte. Y qué se negocia ahora en el arte? Ahora las actuaciones de Lady Gaga caen para algunas personas en el marco del concepto de arte. Cito el ejemplo sin malicia. Así es como es. Definición ampliada de alto arte. Cuando hablé de la gracia, me refería a esta profesión en particular de la pintura, que impulsa brotes en la atmósfera del bohemio y lo hace florecer. Antes el artista dominaba barrios enteros, y su estilo de vida eran las ciudades como extranjeros refrescantemente diferentes, hoy en día los pintores y escultores, músicos y bailarines son simplemente pasados por alto, y una ciudad como Berlín puede ser entretenida por peluqueros y estrellas de la televisión.(...)

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

R. Usted dijo una vez: "La vida de un artista siempre termina trágicamente." Debido a que quedan las obras sin pintar?

M. L. *La vida de un artista siempre termina trágicamente, porque siempre será sacado del proceso creativo. No volveremos más. Es parte de la tragedia de ser un artista que no vivimos para siempre. Por eso tratamos de vencer a la muerte por nuestras obras.(...)*

Der Tod hält ein zartes, dünnes Glas / In seiner knöchigen Hand / Unendlich vorsichtig / Randvoll mit Tränen, / Den nicht geweinten./ Dass auch nicht eine / Mein Starren trübt / Mein Starren auf den Tod“.²³²



²³²"La muerte tiene un delicado y fino cristal / en su mano huesuda / con infinito cuidado / lleno hasta el borde de las lágrimas, / sin llanto. / que no nubla / mi mirada/ mi mirar a la muerte."

2009 Art. 2

Lüpertz kommt in Bonn groß heraus

Übermannshohe Bronzeskulpturen, wandfüllende Gemälde – Markus Lüpertz stellt sich mit seinem Werk in der Bundeskunsthalle in großem Format vor. Dabei werden allerdings auch die Schwächen seiner Kunst offenbar.

VON BERTRAM MÜLLER

BONN Dem Maler und Bildhauer Markus Lüpertz (68) ist eine große, zugleich heikle Ehre zuteil geworden: Die Bonner Bundeskunsthalle setzt mit ihm ihre Reihe deutscher Schöpferhelden fort. Nach Gerhard Richter, Sigmar Polke und Georg Baselitz nun also er. Wer sich noch an die großen monografischen Ausstellungen seit 1993 erinnert, dem wird jetzt vor allem auffallen, dass Lüpertz' Vorgänger, vor allem Richter und Polke, geistig und handwerklich doch einiges mehr zu bieten haben als er.

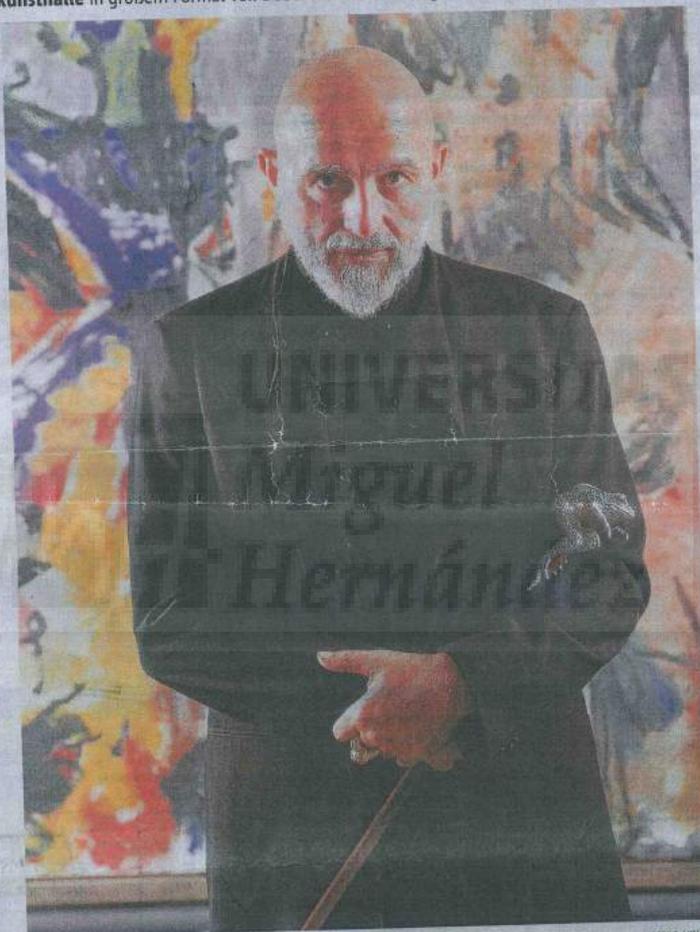
Lüpertz allerdings wollte sich zeitweilig auch gar nicht durch große Kunst einen Namen machen. Er setzte auf schlechte Malerei und wurde damit zum Vorläufer der

„Donald Ducks Hochzeit“ erinnert an die Pop-Art

Jungen Wilden, die mit dem Pinsel ihre Empfindungen ohne ästhetischen Anspruch von der Seele auf die Leinwand übertragen.

In den Weiten der Bundeskunsthalle kann man nun erleben, was Lüpertz seit den sechziger Jahren gemalt und was er seit den Achtzigern parallel dazu in der Bildhauerei zuwege gebracht hat. Wer kürzlich Gelegenheit hatte, in der Oberhausener Ludwiggalerie Lüpertz' frühe Arbeiten auf Papier zu erleben, dem wird vieles bekannt vorkommen. Stahlhelm, Spaten, Räder und Tornister gemahnen auch in den Großformaten auf Leinwand an den Krieg, während die allgegenwärtige Schnecke dem militärischen Szenario eine zarte Utopie des Friedens entgegenzusetzen scheint. Lüpertz' „Dithyramben“, farbige Schraffuren, kehren grob vergrößert wieder. Überall weist das Frühwerk auf die späteren Perioden voraus.

Manches kennt man noch nicht. Bilder wie „Donald Ducks Hochzeit“ von 1963 zeugen davon, dass Lüpertz eine Pop-Art-Phase durchlief, allerdings eine, die im Unterschied zu den Amerikanern ohne



Markus Lüpertz vor einer Malerei aus eigener Hand.

REPRO: VISUM

INFO

Öffnungszeiten

Die 129 Bilder und 38 Skulpturen von Lüpertz sind von morgen an bis zum 17. Januar 2010 in der Bundeskunsthalle zu sehen. Geöffnet Di./Mi. 10–21 Uhr, Do.–So. 10–19 Uhr. Eintritt: 8 Euro, ermäßigt 14 Euro

Fotovorlagen auskam. Bei Gemälden wie „Dithyrambe – schwebend“ von 1964 beginnt sich dann das ungute Gefühl einzustellen, dass den Betrachter noch mehrmals in dieser Ausstellung befallt: Die Formate sind, gemessen an der Schlichtheit des Motivs, zu groß geraten. Ob „Telegraphenmasten“, „Zaun“ oder „Rote Kreuze“ – die Dithyramben klingen anspruchsvoller, als sie sind.

Immer wieder das Thema Krieg: In „Schwarz Rot Gold I“ von 1974 rollt ein einachsiger Kampfswagen mit Helmen ins gelb gleißende Feld. Später, in den Achtzigern, entdeckt Lüpertz für seine Malerei die großen Franzosen Corot, Courbet und Poussin. Seine Malerei verfeinert sich, etwa im „Frühling (nach Poussin)“ von 1989, nimmt allerdings zugleich stark dekorative Züge an.

Die Schau erstreckt sich bis in die Gegenwart. Das jüngste Werk, ein wandfüllendes Triptychon mit dem Titel „Abschied, Überfall, Heiliger Samariter, Ankunft an der Herberge“ von 2009, sucht alte Geschichten mit bühnenhaften Mitteln neu zu erzählen. Den Raum zwischen den Gemälden füllen bronzene Skulpturen, darunter der hünenhafte Torso „Standbein – Spielbein“ von 1982.

Der Farbgeruch in der Ausstellung ist nicht nur darauf zurückzuführen, dass das plastische Werk frisch poliert und das Triptychon erst in diesem Jahr vollendet wurde. Selbst 30 Jahre alte Bilder sind immer noch nicht trocken. Meister Lüpertz hat „verbotene“ Mixturen angewandt. Und den Restauratoren stehen die Haare zu Berge.

ISSN 1431-3140

KUNST ZEITUNG

HERAUSGEBEN VON
LINDINGER + SCHMID

AUSGABE 158
200 000 EXEMPLARE
KOSTENLOS

10 | 2009

ART
FAIR 21

Preis des Anzeigenbandes
22,50 € (inkl. MwSt.)

Schnellleber
 Schnellleber
 Schnellleber



Gottvater Lüpertz

Malerei als Geniestreich

Markus Lüpertz während der Präsentation seiner Ausstellung mit der Dreifachkuppel der Universität von Berlin
Foto: wagners/retina

in der Malerei gibt es keine Zeit, kein
Markus Lüpertz, Jahrgang 1941, und sein
Zahler ist zunächst gewagt, denn warte-
wichtigen Künstler zu glauben. Schließlich
beabsichtigt er für sich und seinen Berufs-
stand nicht weniger als den Status der Ge-
niehät, eine gesellschaftliche Stellung, die
unverletzlich und führend sein soll. Der
letztlich, so meint der prominente Maler,
der als Professor Jahrzehnte lang den pin-
selnden Nachwuchs ebenso autoritär wie
traditionell, zur Ortsumkehr getrieben
hat, wird Geschichte nach schöpferischer
Leistung bewertet, «Bildende Kunst, so sagt
Lüpertz, ist nicht pädagogisch, nicht poli-
tisch, nicht dafür da, die Menschheit zu retten
oder das der Umwelt überlebt».

Ihre Aufgabe, so darf konsequenter-
maßen werden, findet nicht unabhängig

heit, und Freiheit, so weiß jeder, ist ein
riesiges Gut, das vielerorts und auch in deut-
schen Ländern nicht immer selbstverständlich
war und ist. Mitten im Zeit-Drama, das sich
um Lüpertz rankt, so wiederum agiert,
nicht einfach ignorieren lässt, wenn es um
Kunst geht. Der als Dandy und weichen so-
nen tritt, ein selbstbewusster, «Gottvater-
Auftritt» spielt er auch von der Kritik weislich
als Alibi, geduldet. Klassensprecher der
älteren Erfolgsgeneration (von Sigmar Polke
oder Gerhard Richter würde man mit geteil-
ten Mühen dokumentiert, nämlich dank seiner
eigenen Arbeit, wie zwischen Tempus passum
und dem Interpretationskollaps. Folgerun-
gen stehen die Zeit verankert ist.

Überall beweisen Bilder wie auch
als Heinrich IV., Helge Hübner oder «Das

Schweißbad der Veronika, dass dieser Ma-
ler, der zudem der Bildhauer, Dichter und
Musiker gibt, sehr historisch ansetzt, alle-
mal durchgeht. So wie auch die Klavierspieler
eigenen Zufall, um Dandy oder Courbet, ob
Goya oder Poussin, nicht vor ihm sicher
Lüpertz kopiert und zitiert, interpretiert und
bleibt. Keine Angst vor großen Themen
und Meistern, sei ihm vorübergehender
Anspruch, der momentanen Ruflosigkeit, die
Tafel will laufen, das Format muss stehen.
Balance also einseitig, dann aber wieder
eine Attacke gegen die Angewogenheit, ge-
gen das vermeintlich starrere Bild, die gute
Komposition – so lange, bis der lokale Zu-
stand erreicht ist, das ein Bild als Bild wirk-
sam taugt. Auch hier wieder: Mit Zeitlosig-
keit ist das nicht zu machen, im Äger der
Künstler noch so sehr an die Unsterblichkeit

des Geistes glauben und im kommenden Jahr
dank seiner geplanten privaten Malakade-
mie in Potsdam weitere Jünger rekrutieren.

Der Zeit-Faktor ist auch wiederum
und zwangsläufig unumgänglich, wenn eine
Retrospektive anstrebt – wie in diesem Mo-
nat in der Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik in Bonn. Vom 8. Oktober bis
zum 17. Januar 2010 sollen rund 130 Ge-
wölbe und Skulpturen des Künstlers auf
etwa 2000 Quadratmeter Schauffläche
gezeigt werden, inklusive «Donat. Dicks
Hochzeit» (1980) und «Die Hinrichtung des
Trinkens» (1988). Natürlich auch mit den il-
lymbischen Arien-Bildern aus den Sieb-
zigen und des Helios-Bildes aus den
Zwanzigern. Denn Robert Feck, Intendant
der Bundeskunsthalle, will nach eigenen An-
gaben stärker die große Geiste zeigen.

Wer ist es, dieser Markus Lüpertz,
der die Kunstgemeinde polarisiert – in
Freunde und Feinde? Wie kommt jemand,
der aus der 1960er-Generation stammt, heute
noch auf die Idee, vor allem das Heile und
das Erhabene zu suchen? Kann man mit
seiner antizipierten Vorstellung als Künst-
ler die Zukunft erobern? Und was ist mit der
Vergangenheit? Zeigt sich aus im speziellen
Lüpertz Blick zurück die wahre Größe jenes
Malers, der kein moderner sein will, weil er
so tut, als beschäftige ihn das Kapitel Zeit
überhaupt nicht? Fragen über Fragen. Die Zeit
und womöglich das individuelle Leben wollen
edemals überwunden werden, lautet eine
Antwort – zumal laut Markus Lüpertz der
jüngste Mensch, der nicht altert, der Künst-
ler sei. Wir werden sehen.

Katharina Schmid

VALENCIA

Valencia: Eduardo Bosca, 33. 46023. 96 337 93 20. Fax: 96 337 16 50.

CARLOS AIMEUR

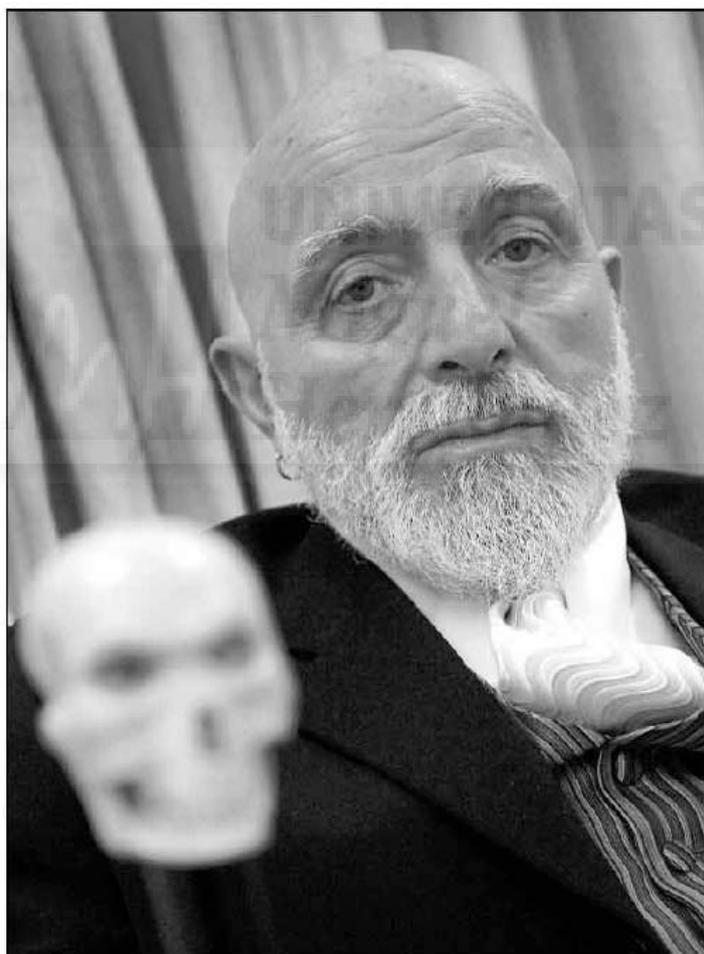
VALENCIA.-Cinco años y medio después de su exposición en el IVAM, Markus Lüpertz (Liberec, Bohemia, 1941) regresó ayer a Valencia. El artista participó en un debate en la Fundación Cañada Blanch con el escultor Pepe Romero y la joven escultora Ana Talens, en el que hablaron de «arte, escultura y bronce», según explicó el catedrático Kosme de Barañano, *cicerone* del creador. De su mano había acudido antes a la Facultad de Bellas Artes de Altea, donde ha ofrecido un taller desde el pasado lunes hasta ayer. La intención del encuentro era que estos tres creadores intercambiasen opiniones, en una cita única.

Lüpertz, un creador con una visión clara e irónica de la actualidad, una hora antes de participar en el debate explicó como había sido su experiencia en Altea. Según relató, los talleres «tienen cada uno sus propias reglas». «Lo importante es lo que hacen luego los alumnos. Yo me dedico a observarlos y a raíz de ello intento ofrecerles una posibilidad que hasta entonces no había salido», explicaba. «Todas las cosas reales, el taller, los alumnos, son la base para lo que luego va a crearse. No hay un sistema general de como transmitir cosas. Ésa es una tarea del maestro. Creo en una relación entre maestro y alumno y no en cursos o en clases», agregó.

Elegante a la manera romántica, con un bello bastón coronado por una calavera, quizá trasunto del *memento mori* clásico, Lüpertz levantaba la vista al techo antes de responder a cada pregunta, buscando los argumentos adecuados para transmitir sus precisos planteamientos. «El arte tiene que ver con la bohemia, con la situación marginal del artista. Un creador se levanta contra el mundo burgués. No hay arte convencional o no convencional. Hay artes», sentenció. Desde su punto de vista to-

«Crear hoy una obra que fascine es una gran tarea»

Markus Lüpertz participa en la Fundación Cañada Blanch en un debate tras impartir un taller en Altea



Markus Lüpertz, ayer, con su bastón, poco antes de participar en el debate. / JOSÉ CUÉLLAR

mún una única cosa. «La necesidad». ¿De qué?. «De crear. Y eso es mucho. Es como una enfermedad, casi como un defecto, estar presionados por el dedo de Dios», dijo.

Su trabajo es de sobra conocido en España, acaba de recibir el premio Gabarrón de Artes Plásticas 2007, y especialmente en Valencia, gracias a la

dad [de crear] del artista conlleva un riesgo. Lo que puede suceder es que se produzca una evolución negativa. Si uno camina siempre al lado del límite puede caerse», apuntó.

Su obra, junto a la de Baselitz, Immendorf o Kiefer, se enmarca dentro de lo que se ha denominado como *neuexpressionismo* alemán que a principio de los sesenta llevó a cabo una estrategia de ruptura al rechazar las tendencias predominantes americanas. En ella se entremezcla el diálogo del pasado con los mitos clásicos, un profundo sentimiento religioso y su amor por la poesía y la literatura. Desde ese amor, sentencia que «la mayoría de los escritores están fracasando porque sólo escriben sobre temas políticos, mientras que los filósofos han perdido la esperanza y se consideran a sí mismo trabajadores sociales».

Es por ello, dijo, que el futuro está en manos del arte plástico ahora. Y eso no significa sólo pintura o escultura.

Escéptico, apocalíptico, cree que «Europa, que lleva más de 60 años de paz, es un continente que empieza a aburrirse mortalmente». «Evidentemente el intelecto no ha crecido con la paz. La gente, cada vez más y más, se muestra más desinteresada por el debate intelectual. No les satisface. Por eso van tan deprisa en el coche», bromeó con su particular ironía.

«La política crea jardines para niños, donde la gente hace 'cultura', se puede pintar cualquier cosa en las paredes y a eso lo llaman museos». Para él, en este mundo tan prosaico, «crear hoy una obra de arte que fascine es una gran tarea».

En contra de la creación, entre otras cosas, «una televisión que arruina la sociedad» y una música de pop «tonta» que está en todas partes. «Mis hijas no escuchan otro tipo de música, y eso que tienen clases de piano que cuestan muchísimo», se lamentaba. «A mí lo que me afecta es esa limitación a una única

zó el IVAM en la primavera de 2002, que tuvo por comisarios a Barañano y Maita Cañamás y marcó el cierre de lo que había sido la sede del instituto en el Centro del Carmen. Galardonado con el premio Julio González en 2003, este artista en constante evolución expresó su firme esperanza de haber seguido progresando en estos últ-

7. Conclusiones.

En esta línea hemos querido concluir haciendo una comparación del artista alemán con otro artista de principios del siglo XX que es Piet Mondrian.

El artista holandés da una muestra clara de que partiendo de sus series de paisajes representadas por árboles, llega mediante múltiples bocetos y análisis la abstracción de los cuadros; y en el caso de Markus Lüpertz que también parte de referencias tomadas de la realidad es la condensación del “tiempo” representado por el bodegón, lo que hace su planteamiento abstracto.

Mientras que Mondrian deconstruye la realidad visible hacia formas abstractas que el ojo visible no reconoce, Lüpertz como motivo de sus paisajes deconstruye esa misma realidad, aunque no tanto en lo formal como en lo que se refiere a su acto de reflejar un tiempo que en vez de ser visto es pintado para ser vivido.

Creemos que a los dos artistas les interesa llegar a un punto sencillo de pintar buscando “lo que es”. Lüpertz expresa que tenemos que abrirnos al mundo en un acto fundamentalmente místico, y Mondrian se valió de ciertas teorías metafísicas que le valieron el soporte para llegar a plantear la abstracción en su pintura tal como lo hizo.

El proceso de deconstrucción de la imagen en los dos pintores revela un sentido mágico que engloba las polaridades figurativas y abstractas convirtiéndolas en un solo sentido, la creación. Por eso resulta tan interesantemente sencilla la voluntad en Markus Lüpertz de su impronta al pintar, y a la vez sabemos que su ardua tarea de conseguir encontrarse en la constante búsqueda de los intereses creativos a lo largo de su vida, le han convertido en un grande de la pintura y la escultura. Sin la falta de originalidad a la hora de imponer su habilidad creativa en cada paso y etapa de su pintura.

En las artes visuales Bernard Berenson pensó que su forma de abarcar la vida podía ser consolidada a todo lo que llamó “*ideated sensations*”, sensaciones organizadas en forma de ideas y describir un número de ellas, incluyendo las “*ideated sensations*” de movimiento, de energía, o de espacio. Estas ideas servían también para comprender no solo la pintura del Renacimiento y sus diferentes escuelas, sino también para comprender la afición de la pintura inglesa por el paisaje, de Constable a Turner, la teoría de Berenson se basa en un dicho de su héroe Goethe, que el arte tiene que ser *Life-enhancing* es decir, que tiene que abarcar la vida. Pero la sensación ideada que le da mayor celebridad y que se consideró su principal contribución al criticismo, es decir, a la literatura crítica, a la crítica, al análisis, fue lo que llamó *Tactile values*, “Valores táctiles”. Estos son los que nos transmiten los grandes artistas, de Rubens y Breughel a Mondrian y Lüpertz.

De estas creencias de Berenson dice Kenneth Clark que no son memorias *it this the kind of catchy phrase that makes one suspicious, and it does not altogether resist analysis*, pero ciertamente reconoce que la sensación ideada de tacto eleva nuestro sentido de la realidad de una manera en que la sensación visual normalmente no lo hace, y que tiene una licencia determinante en nuestro sentido de la realidad, diríamos en nuestro sentido de la percepción, para ello compara las pinturas de Giotto con las pinturas de Andrea de Florencia en la capilla española, esta capilla tiene un toque acumulativo de decoración mientras que las formas del Giotto son del todo inexhaustibles.

La teoría de Berenson de *ideated sensations* fue un intento de subrayar el estudio de la estética formando una nueva base visual, o concepto-visual, lejos del academicismo y lejos de las teorías románticas. De alguna manera para Kenneth Clark, Berenson es heredero de William James. El mismo Berenson lamentó en su especie de memorias en su ***Self-portrait*** que no estaba contento de no haber seguido esa forma de criticismo, de no haber oído la voz interna que le decía que tenía que haber dejado de competir con los estudiosos y haber dejado de ser esa equívoca del “*expert connoisseur*” que es un experto y que tenía que haber

desarrollado y calificado esas nociones sobre el goce de la obra de arte. Estas nociones eran las suyas propias, eran *Exhalations of your vital experiences*.

En el ensayo de Kosme de Barañano sobre la pintura en la ría de Guernica, titulado *Urdaibai*,²³³ se explica cómo las artes visuales han intentado captar el paisaje de dos maneras diferentes. Las artes plásticas al intentar reflejar un paisaje pueden presentar dos puntos de vista diferentes en su acercamiento: el del saber y el de la emoción, lo cual no quiere decir que tengan que correr paralelos o enfrentados. La pintura de Guiard es una pintura de la emoción, del disfrute de la vida tranquila y franciscana en el campo, como la pintura social de Ibarrola, que también parte de la emoción, de la pérdida del mundo rural y del caserío; la pintura de Ucelay es una pintura del conocimiento, de cifrar las nubes o el viento sur en el lienzo con el suave óleo y singular color de sus pinceles. Pero todos ellos parten y surgen de una geografía muy cercana, que es la zona del Urdaibai. Se resumen en esta bella frase del poeta alemán J.P. Hebel:

*wir sind Pflanzen, die –wir mögen es uns gerne gestehen oder nicht- mit den Wurzeln aus der Erde steigen müssen, um im Ather blühen und Früchte tragen zu können*²³⁴

En *Landscapeinto Art* de 1949 (seguimos reedición de 1978) el gran historiador británico KennethClark dirá “el arte está relacionado con todo nuestro ser: nuestros conocimientos, nuestros recuerdos, nuestras asociaciones. Limitar la pintura a sensaciones puramente visuales es tocar solo la superficie de nuestros espíritus”.

²³³ *Urdaibaien el arte-La alquimia del paisaje*. Kosme María de Barañano Letamendía. Ed. BBK: BILBAO BIZKAIA KUTXA, fundación BBK, 2005.

²³⁴(somos plantas, que - confesémoslo o no -, nos alzamos de la tierra mediante raíces para poder florecer y fructificar al aire libre).

En éste sentido los paisajes de Markus Lüpertz son también, una construcción Cultural, como indicaba Federico Zeri, no una simple representación de la realidad exterior a su estudio.

Todos sus paisajes desde los campos de trigo hasta la serie *Vespern* o los actuales de menos tamaño no son tanto imágenes del campo o “paisajes naturales” como paisajes contruidos a partir de la tradición de la pintura, paisajes “según” un artista previo, sea Poussin o sea el que sea. Son paisajes culturales, paisajes de su interior, de su mirada interior.

Su forma de construir está mas cerca de Mondrian que de Constable o que Caspar David Friedrich. El neoplasticismo de Mondrian apela a una visión estética que parte de la propia pintura para extenderse a la conciencia de los hombres, y así podrán modificar su espacio, creando una armonía utópica. Parece que hemos vuelto al punto planteado en el capítulo anterior referido a la visión armoniosa de Arcadia. Piet Mondrian como pintor supo canalizar su exploración mística a través de un lenguaje plástico que analizaba la forma y sus posibilidades expresivas y simbólicas. La época en que vivió estuvo repleta de intensas transformaciones en el arte, fue testigo de su época, viendo el nacimiento de la pintura abstracta y los fuertes debates que dieron lugar a las primeras vanguardias del siglo XX. En este contexto, supo ubicar su producción dándole una base teórica sólida.

De esta forma hemos podido ver cómo su influencia se ha extendido a otras disciplinas. Mondrian forjó su estilo a lo largo de toda su vida, su investigación abarca toda su trayectoria artística y de vida. En sus comienzos artísticos parte de los impresionistas y de la Escuela de la Haya en un período de figuración, pero su camino evoluciona hacia la culminación y madurez de su obra. Inspirado por las ideas del movimiento teosófico promovido por Elena Petrovna Blavatsky, Mondrian anduvo tras la idea de encontrar el conocimiento esencial en su trabajo.

Blavatsky creía que era posible obtener un conocimiento de la naturaleza más profundo que el que proporcionan los medios empíricos, y Mondrian lo expresó con una de sus frases “sólo cuando estemos en lo real, lo absoluto, el arte no será

más necesario. "El crítico Juan Acha define como "solución mayor" el punto de madurez, que llega después de múltiples experimentos, como ejemplo cita al propio Mondrian: "Tanto la ciencia como el arte están descubriendo y revelándonos el hecho de que el tiempo es un proceso de intensificación, una evolución desde lo individual hacia lo universal, de lo subjetivo hacia lo objetivo, hacia la esencia de las cosas y de nosotros mismos".

Mondrian parte de la figuración y encuentra en la austeridad compositiva, cromática y formal la senda hacia la abstracción. Lo que para él representa la culminación plástica de su trabajo. Markus Lüpertz recorre ese mismo camino pero en un sentido inverso, sea cual sea el origen del que parte experimenta la deconstrucción de la idea de lo que pinta. Deconstruye la imagen, y la lleva a otra dimensión. Desestructura la tradición, y con ello provoca un constante renacer en la pintura.

En un ensayo del escritor peruano Emilio Tarazona se dice: "La articulación del lenguaje en la escritura es el punto de partida para el estudio de la gramática general que Foucault encuentra de modo embrionario en el siglo XVI; ella convierte a la palabra en objeto de análisis al igual que cualquier otro objeto. El lenguaje de este modo ya no solo puede desentrañarse y descubrirse en su sentido, sino también, y mucho más, en su forma, en su uso y su composición. La palabra y el lenguaje se codifican, se vuelven signos que necesitan ser evaluados y descifrados. Nació en ese momento el proyecto de crear un lenguaje formal, diáfano, liberado de toda opacidad, que intentaba convertirse, quizá, en la fiel imagen de la naturaleza, recogida a partir de sus propias signaturas: marcas visibles que la ponían al descubierto (Foucault, 1966:y sig). Se afianzaba sólidamente la adecuación inmediata entre la palabra y su referente, intentando mirar el mundo, la naturaleza, y transformar su cabrilleo inseguro, su débil y borrosa imagen, en una legítima certeza o luminosa afirmación. Pero entre la palabra y el mundo se abría, sin embargo, una distancia que el propio análisis del lenguaje hacía patente: la experiencia empezaba a escaparse por un camino que

las palabras no podían capturar con integridad y que solo podían tratar de levantar artificialmente a partir de allí un inútil simulacro. Bastante próximo, en realidad, al diagnosticado por Jean Baudrillard (1981) para el mundo contemporáneo: La figura verbal suprime al Referente, lo sustituye. Excluido así el trasfondo ontológico del sentido; del cuerpo simbolizado –realidad, verdad, o dios indiferente que en su momento sostenía al símbolo- este se disuelve en la imaginación que antes le había dado cierta consistencia y nos entrega a la hiperrealidad de un mundo sin substancia. A la absoluta vaciedad del signo."

En este sentido hemos tenido en cuenta al crítico historiador Robert Rosemblum, que vinculó la historia estética con la tradición histórica y cultural del romanticismo nórdico original con la pintura abstracta moderna de Europa y Norteamérica, teniendo como referentes a grandes pintores como Carl Gustav Carus, William Turner, Miles, Constable, Vasilij Kandinsky, Max Ernst, etc. Todos ellos según Rosemblum muestran la evolución pictórica introduciendo la abstracción en la representación del paisaje.

Volvemos finalmente a los objetivos que nos hemos marcado en esta investigación. Los hemos citado al principio y ahora queremos presentarlos como conclusiones:

1. Profundizar en la pintura de paisaje dentro de la obra general de Markus Lüpertz investigando en la información teórica, es decir, en los antecedentes de la pintura de paisaje que se han encontrado en la historia previa y en las soluciones que los otros artistas de Carus a Constable, de Dahl a Turner les fueron dando.
2. Valorar los cambios y las adaptaciones que Markus Lüpertz realiza a lo largo de su pintura en relación a la pintura de paisaje en La Historia del Arte, señalando conceptos de paisaje y paisajistas que han abierto horizontes, desde la pintura holandesa clásica.

3. Indagar las soluciones que la pintura de paisaje en la biografía de Markus Lüpertz supone, presentando un análisis de las etapas pictóricas de Lüpertz en relación al conjunto de su obra y de su estilo. Creemos que esta es la parte principal de nuestro trabajo llegando a considerar seis etapas.

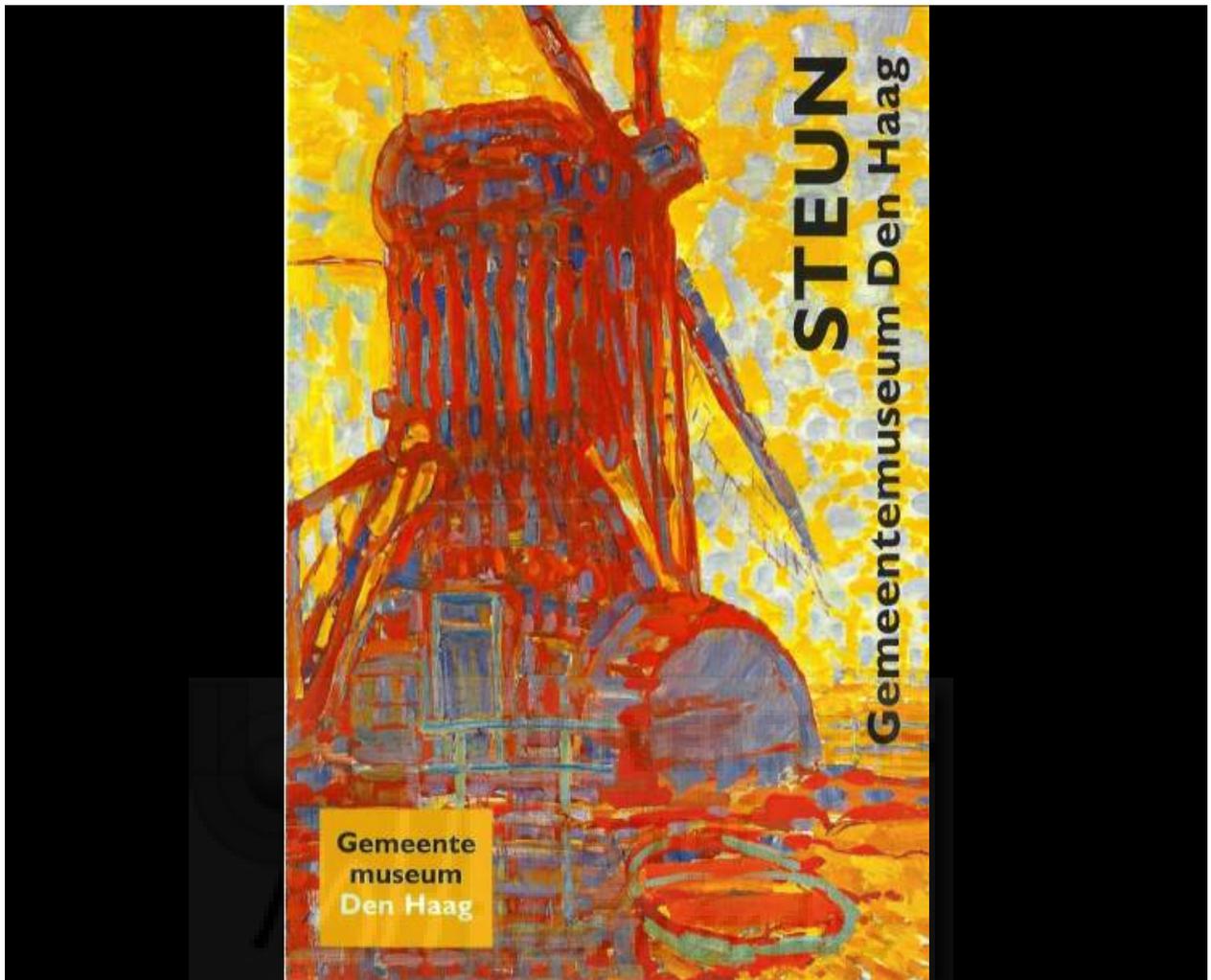
4. Realizar un análisis de las etapas pictóricas de Markus Lüpertz en relación a lo que el paisaje supone en su obra de síntesis y de experiencia, comparando por **desemejanza** con la obra de Mondrian. Si este pintor holandés se dirige desde el paisaje hacia la abstracción, en el ejemplo de los árboles, en el caso de Markus Lüpertz el artista acaba condensando el paisaje como bodegón, como vanitas, como paso del tiempo.

Para ello queremos comparar la evolución de la pintura de Mondrian en sus temas de árboles y en su manera o estilo de ir simplificando. Nos detendremos en los cuadros del *Gemeentemuseum*, de La Haya, que alberga una colección única del artista con casi 300 piezas de Mondrian, y desde hace poco la institución ha dedicado un espacio permanente para exponerla junto al grupo De Stijl.

La excelente colección de cuadros de Mondrian, presenta, tanto de su primera época, con paisajes holandeses saturados de color como de estudios de árboles que nos llevarán a su pintura abstracta años después, como el cuadro de un Molino holandés, que aparece como cartel del Museo.

Es interesante por ejemplo comparar el cuadro de una vista de un molino de viento por el paisajista del siglo XIX J.B. Jongkind y la imagen de un molino por Mondrian joven, donde lo que prevalece no es la atmósfera húmeda y oscura del paisajismo natural sino la fiebre del color, del estilo *fauve* (fiera), la fuerza e intensidad cromática y compositiva del molino visto por Mondrian.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

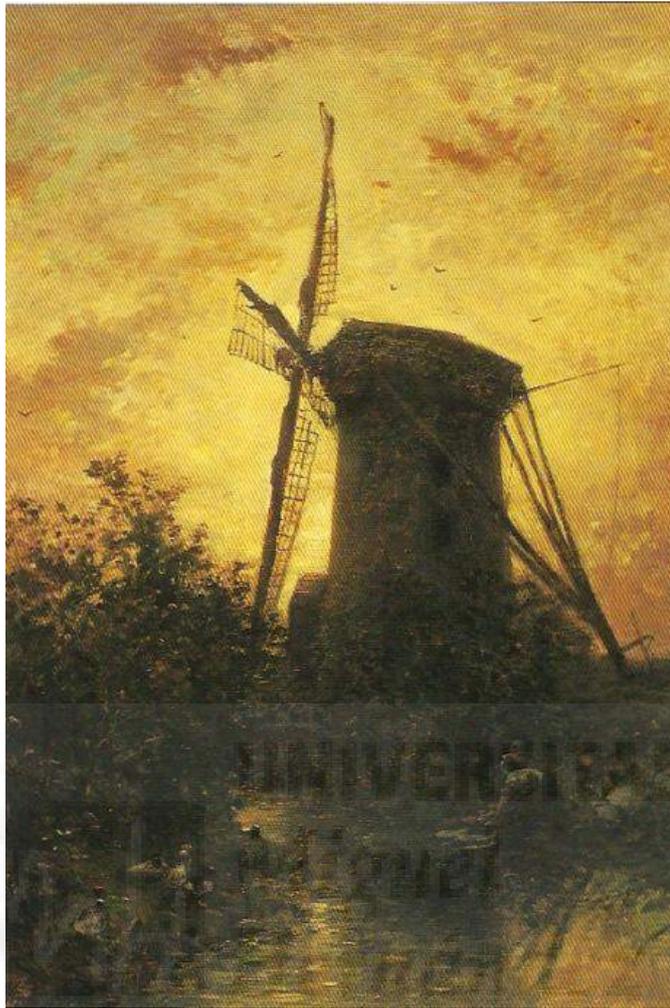


Cartel del Gemeentemuseum Den Haag. Piet Mondrian (1872-1944), *Molino al atardecer*, óleo sobre tela 1908.

Repasemos visualmente la evolución de Mondrian entre 1907 y sus árboles de 1912, cómo se va depurando su estilo hacia la abstracción, es decir, hacia la síntesis de su lenguaje adulto y propio, por el que pasa a la Historia del Arte. Este camino de simplicidad, de búsqueda de lo sencillo, de la impresión primera es el que lleva a Lüpertz de sus campos de trigo y sus paisajes al estilo Poussin o estilo Corot, hacia los árboles *Vesper* y fundamentalmente a los paisajes convertidos en bodegón.

En este sentido es interesante seguir la comparativa de los siguientes cuadros:

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



J.B. Jongkind, *Molino en el río*, óleo sobre tela 58 x 38 cms, 1857. Colección privada, depositado en el Gemeentemuseum Den Haag.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Piet Mondrian, "Molino al atardecer", óleo sobre tela 1908, Gemeentemusuem Den Haag.

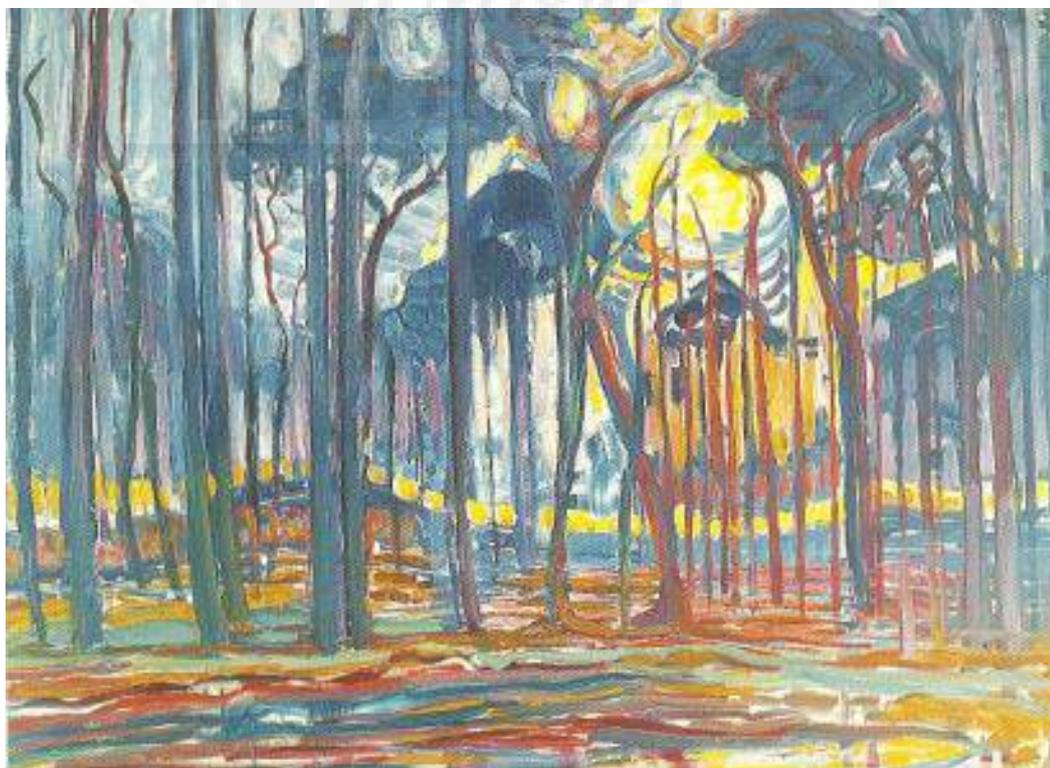


Piet Mondrian, *Boslandschap*, acuarela y gouache sobre papel, 45,5 x 57 cms, 1898-1900, Gemeentemusuem Den Haag.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

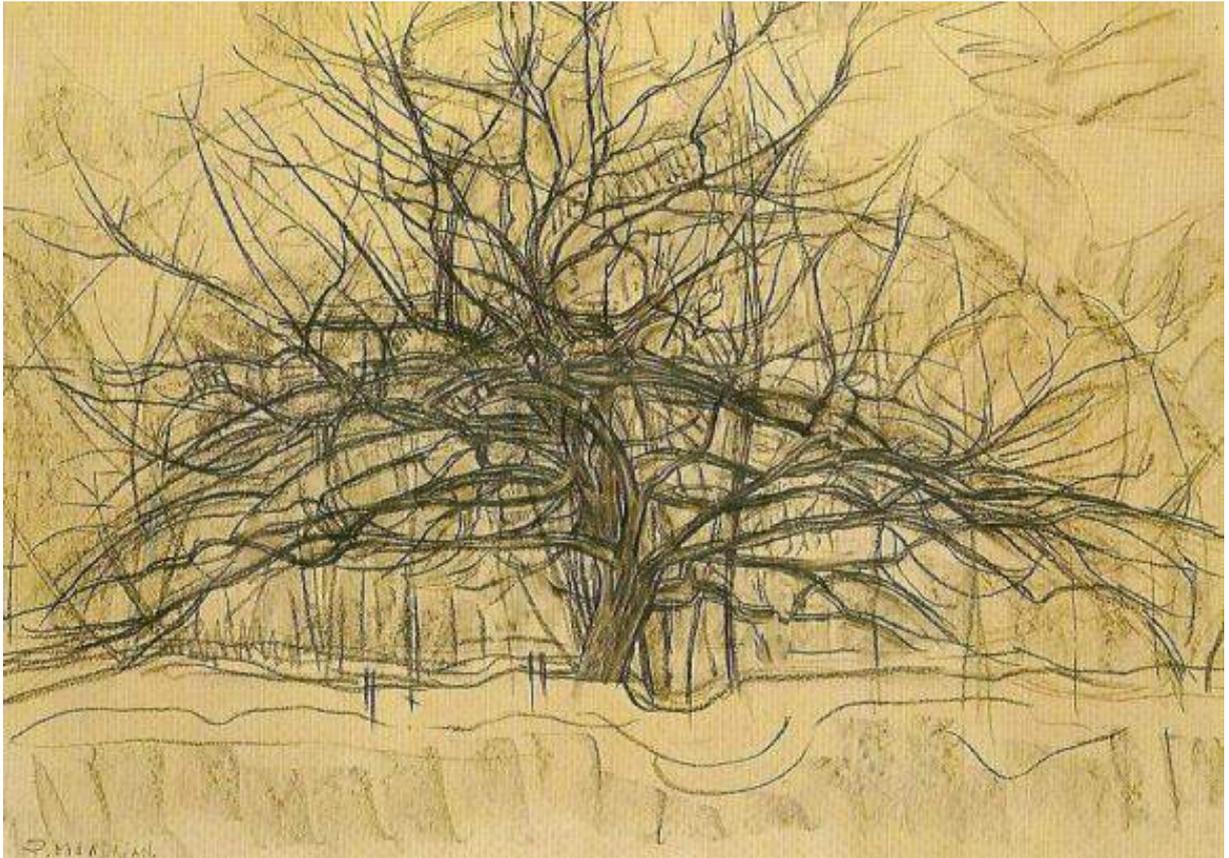


Piet Mondrian, "Árboles en el Gein", óleo sobre tela 69 x 112 cms. 1907-08, colección Hannema-De Stuers Foundation.



Piet Mondrian, "Árboles en Oele", óleo sobre tela, 128 x 158 cms 1908, Gemeentemusuem Den Haag.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Piet Mondrian, "Árbol II", lápiz sobre papel 56 x 84 cms. 1912, Gemeentemusuem Den Haag.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.



Piet Mondrian, "Árbol gris", óleo sobre tela 87 x 107 cms. 1912, Gemeentemusuem Den Haag.



Piet Mondrian, "Árbol florido", óleo sobre tela 78 x 106 cms. 1912, Gemeentemusuem Den Haag.

El procedimiento empleado por Markus Lüpertz es de alguna manera el mismo de Mondrian, no necesariamente como **estilo** pero sí como **método**:

- Eliminación de lo epidérmico.
- Identificación de las estructuras subyacentes.
- Recomposición depurada de las formas.

Vemos por lo tanto en la obra de Lüpertz un procedimiento similar para enfrentarse a la realidad buscando la simplificación y el **estilo propio**.

Pensamos que la obra de Lüpertz reúne una visión multicultural (tan de moda ahora), trabaja tanto en la pintura como en el bronce memorias estéticas diversas (la iconografía cristiana, el recuerdo del expresionismo abstracto, Picasso, etc.).

El formalismo de Markus Lüpertz no es solo edificio constructivo, sino paisajístico, con una estructura musical, de recorrido de escalas. No reconstruye hacia la síntesis como Mondrian sino hacia la composición, el collage musical, hacia una música de cámara como un cuadro de **vanitas**, (nos referimos a los bodegones del siglo XVII), de la vanidad de las cosas que pasan, de lo que fluye: son bodegones que nos hablan del paso del tiempo, pero con su música. Es la mirada contemporánea sobre un tema tan importante como es el bosque, en sus cuadros de árboles. Su forma de trabajo y de reflexión se asemeja a la de Hermann Broch. Arrastra la obra de Lüpertz - una temática de siglos, pero su sentido no hay que buscarlo en iconografías ni en platonismos: su sentido es su propia aparición.

Como dijo Miguel de Unamuno en su ensayo del prólogo a la traducción española de "El perfecto pescador de caña" de Isaac Walton: " ¿cómo había de amar la música un espíritu contemplativo que se apacentó en la visión de tranquilas riberas, ya que es el paisaje en el reino de las formas visibles lo que la música en el reino de los sonidos? Un paisaje es una sinfonía, a que concurren agua y tierra, y aire y hasta fuego".

Y en este sentido queremos terminar con este texto de Lüpertz:

Markus Lüpertz meint: "Die Kunst ist etwas Göttliches. Das, was zwischen Gott und zwischen dem Menschen steht und was Gott am nächsten ist, ist ein großes Werk, ist immer große Kunst, weil sie sich über alles erhebt und auf dem Weg hin zur Ewigkeit oder zur Unendlichkeit ist. Zwischen dem Leben und Gott steht die Kunst. Damit die Leute wissen, daß es immer etwas Besseres, etwas Größeres, und Schöneres gibt als das, was real ist, als das Leben, als der Tod, als die Angst, dafür gibt es die Kunst."²³⁵



²³⁵El arte es algo divino. Lo que se interpone entre Dios y entre el hombre y lo que está más cerca de Dios, es una gran obra de arte, siempre es grande, ya que se eleva por encima de todo y es el camino a la eternidad o al infinito. Entre la vida y Dios está el Arte. Así que la gente sabe que siempre hay algo mejor, algo más grande y mejor, más real que la vida, que la muerte, que el miedo, y es el Arte. "Markus Lüpertz in: Heinrich Klotz, *Die Neuen Wilden*, a.a.O., S. 31.

8. Biografía de Markus Lüpertz

Finalmente señalamos la biográfica pictórica de este artista de una manera telegráfica para que ayude a comprender nuestra clasificación dentro de su trayectoria vital.

1941

Nace el 25 de abril en Liberec/Reichenber, Bohemia (actualmente territorio de Checoslovaquia).

1948

Tras el establecimiento del régimen comunista en Praga su familia se ve obligada a huir a Alemania Occidental. Los años posteriores los pasará en Rheydt (Renania).

1956-61

Después de abandonar sus estudios de bachillerato, trabaja durante un tiempo como pintor de etiquetas de botellas de vino y posteriormente en un estudio de diseño gráfico. Al quebrar la empresa, se matricula en la Escuela de Artes Industriales de Krefeld. Allí tiene como maestro a Laurens Goosens, que creyó en su talento desde el primer momento y le animó a continuar con sus estudios.

Completa su formación en el monasterio benedictino de Maria Laach. Junto al lago que antes fue cráter volcánico. Esta abadía fundada por el conde Heinrich II en 1093, desamortizada por Napoleón y visitada por Goethe en 1815, está rodeada por un bellissimo paisaje que permanece aún en el recuerdo del artista. Fruto de esta estancia es la serie de pinturas de gran formato *Kreuzigungsbilder* (Cuadros sobre la crucifixión).

Después de trabajar durante un año en una mina de extracción de carbón, reinicia sus estudios en Krefeld y, más tarde, en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf. En París trabaja durante un año como obrero de la construcción y, a partir de

1961, finalmente puede cumplir su anhelo más profundo: dedicarse exclusivamente a la pintura: *Ich wollte immer Maler werden, sonst nichts* (Siempre quise ser pintor, si no nada).

1962

Como tantos otros jóvenes artistas y poetas de su generación se traslada a Berlín, buscando allí la ansiada oportunidad. La mayoría de sus primeros trabajos berlineses de estos años han desaparecido o se han destruido (como los cuadros de la serie *Mickey-Mouse*) Son años de profunda religiosidad que se plasma en la impronta de su pintura: "Ich war damals tief religiös" (Yo era, en aquella época, profundamente religioso). En estos años Lüpertz va desarrollando su propio universo de imágenes, que derivará en la llamada *Dithyrambische Malerei* (pintura ditirámica). Con ella inicia lo que será la segunda fase de su pintura juvenil.

El término *ditirambo* proviene del indoeuropeo, y es el sobrenombre de lo que es propio o se hace en honor del dios Dionisos o Baco.

En la antigua Grecia el ditirambo era una eufórica composición poética en loor del dios de las viñas, de los placeres, del embriagamiento y del delirio místico, posteriormente lo fue de otros dioses y héroes mitológicos, y actualmente se entiende como una alabanza exagerada y excesiva en forma de poema.

El término fue revitalizado en el siglo XIX por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche en forma de poesía himnica, como ha señalado Dorotea Dietrich en *Artjournal*, nº 21, verano 1989: "al escoger objetos banales y enfatizar sus estructuras simétricas, uniformes o repetitivas –es decir, sus cualidades ditirámicas, Lüpertz participa al mismo tiempo en el discurso contemporáneo sobre el minimalismo; al escoger formatos muy grandes, puede hacer referencia a la escala heroica del expresionismo abstracto, así como a los cuadros minimalistas, y con ello enlazar su obra con la práctica artística dominante."

1963

Inicia la serie *Donald Duck*, como respuesta al pop y a la apropiación de esta figura de los cómics por Roy Lichtenstein y Eduardo Paolozzi. Según Kirby Gookin: “Lüpertz utiliza el icono del Pato Donald para contrarrestar la imperante propensión de los artistas a confiar en una imaginería precodificada como un modo de comunicar significados”. Michael Werner abre con el fotógrafo Benjamin Katz su primera galería en Berlín con una exposición de George Baselitz.

1964

Junto con K.H. Hoedicke, Bernd Koberling y Lambert Maria Wintersberg, funda la galería Grossgörschen 35 en Berlín, que supuso un trampolín para muchos jóvenes artistas. La inaugura con una exposición de pintura ditirámica, *Markus Lüpertz: Dithyrambische Malerei* (Markus Lüpertz: pintura ditirámica), continuando así con la retórica de la enfatización presocrática de Nietzsche.

1966

Publica el “Dithyrambisches Manifest” (Manifiesto ditirámico), en el que proclama: “La gracia del siglo XX será visible a través de los distintos ditirambos inventados por mí”. Lo hace con ocasión de su exposición *Markus Lüpertz: Kunst, die im Wegen steht. Dythirambisches Manifest* (Arte que esta en el camino. Pintura ditirámica) en la Grossgörschen 35 de Berlín.

1968

Exposición en la calle Fasanenstr. 13, en la Springer Galerie de Berlín. Se edita un catálogo con textos de Cristos Joachimides y del propio Markus Lüpertz. En la Hake Verlag de Colonia se celebra la muestra *Markus Lüpertz: Dachpfannen dithyrambisch-es lebe Caspar David Friedrich* (Markus Lüpertz: tejas flamencas-vive Caspar David Friedrich) también con textos del artista y Cristos Joachimides.

1969

El fotógrafo Benjamin Katz presenta en Berlín una amplia selección de obras de Markus Lüpertz. Establece su taller en Colonia. Concluye el friso mural *Westwall-ditthyrambisch* (Muro occidental-ditirámbico) que es presentado en la Galerie Michael Werner de Berlín y en la exposición *Markus Lüpertz: Westwall* en la Hake Verlag de Colonia, en cuyo catálogo se publican textos del propio Lüpertz y de Erasmus Ernst. A partir de este momento, Michael Werner –que ha dejado la Springer Galerie y se ha establecido en Colonia– será su galerista.

Este año los socialistas entran en el gobierno federal y Willy Brandt inicia su llamada *Ostpolitik*.

1970

Recibe el Premio Villa Romana, consistente en un año de estancia en Florencia en “Villa Romana”. Como el propio Lüpertz ha dicho, “...allí me sentía verdaderamente como en mi casa, quizá por el hecho de que mi bisabuelo era italiano, quizá porque nací en Checoslovaquia. Ya en Berlín tuve esa sensación, pero en Italia ese sentimiento fue aún mayor”. Tras su vuelta, realiza la serie *Schwarz-Rot-Gold* (Negro-rojo-oro), primera dentro de la llamada “pintura de motivos”, que deriva en 1972 en los denominados “motivos alemanes”.

1971

Se le concede el Premio de la Sociedad de Críticos Alemanes.

1972

Comienza la serie *Deutsche Motive* (Motivos alemanes), uno de sus ciclos más controvertidos. Motivos alemanes en referencia a la barbarie del III Reich que, antes de Lüpertz, sólo se habían podido ver en la vitrina de Joseph Beuys de 1958 *Auschwitz* o en la obra de Anselm Kiefer de 1969 *Del verano al Otoño de 1969 ocupó Suiza, Francia e Italia*. Lüpertz utiliza motivos fuertemente cargados de connotaciones emocionales, elige como temas, en un primer plano: el casco, la gorra militar, la esvástica, el campo alemán, la espiga, etc. Los presenta como una

mancha de color aislada del resto de la composición, uniendo así lo visual con lo afectivo potenciándolo, si cabe más, con la utilización de grandes formatos y colores, como los marrones, los verdes o los ocres.

1973

Realiza una exposición en la Staatlichen Kunsthalle de Baden-Baden. La muestra es presentada por Klaus Gallwitz y en ella se exhiben por primera vez los llamados *Deutsche Motive*. Con motivo de la exposición se edita un catálogo con un brillante texto del director de teatro George Tabori.

Ese mismo año, Johannes Gachnang presenta en la galería del Goethe Institut de Ámsterdam algunas piezas que nunca antes habían sido vistas como *Aus der kleine Strasse* (Del callejón), *Feiglinge* (Cobardes) o *Durchschnittener Fisch* (Pez seccionado), que habían sido realizadas en 1965 en Berlín.

Representa a la Republica Federal Alemana en la *Biennale de Paris* con la obra *Helm I-IV-dithyrambisch* (Casco I-IV ditirámbico).

1974

Es nombrado profesor invitado de pintura en la Academia Estatal de Bellas Artes de Karlsruhe y, desde 1976 hasta 1988, catedrático en esa misma Academia, de la que será Rector desde 1988.

Organiza la *Primera Bienal Berlín 1974*, que se lleva al Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro en 1975.

Taller en Karlsruhe y de nuevo en Berlín.

1975

Trabaja en cuatro pinturas murales para el crematorio Ruhleben en Berlín

La editorial Dankert/ Hallwach de Berlín publica el primer volumen de sus poemas que lleva por título *9 x 9, Gedichte/Zeichnungen* (9 x 9, Poemas/Dibujos).

Inicia la tercera fase de su "pintura de motivos" con las series *Babylon* (Babilonia), 1975; *Kathedrale* (Catedral), 1976; o *Mann im Anzug* (Hombre con traje), 1976.

1977

Comienza la *Stil-Malerei* (Pintura de estilo). En esta serie, Lüpertz prescinde en general del motivo, cuyo lugar pasa a ocupar la forma. En ella es constante el uso de un lenguaje iconográfico más o menos fijo y, en cualquier caso, cargada de connotaciones y reminiscencias que la mano del artista le confiere. Lüpertz utiliza objetos ya preexistentes y los combina de forma que éstos generen una imagen nueva. Como apunta el propio Lüpertz: “con el objeto se ha de establecer una relación análoga a la que establece el caricaturista con el hombre”.

Werner Hofmann realiza una exposición en la Kunsthalle de Hamburgo –de la cual es director–, que supondrá su primera gran individual en una institución pública y en la que se ofrece una visión de conjunto de sus dibujos. El catálogo contiene textos del propio comisario y de Siegmund Holsten.

Ese mismo año se celebran dos importantes exposiciones comisariadas por Johannes Gachnang y Rudi Fuchs en la Kunsthalle de Berna y en el Van Abbenmuseum de Eindhoven, respectivamente. En ambas muestras, se intenta presentar de una forma clara y coherente el paso de la pintura ditirámica a la pintura de estilo.

Markus Lüpertz y Georg Baselitz retiran sus obras de la *Documenta 6* debido a discrepancias con el montaje de la misma y como protesta por la exclusión del disidente A.R. Penck de la representación de los artistas oficiales de la República Democrática Alemana.

1979

Se celebra una exposición en la Whitechapel Art Gallery de Londres *Markus Lüpertz: Stil' Paintings 1977-1979*, en cuyo catálogo escriben Nicolas Serota –hoy director de la Tate Gallery de Londres– y Siegfried Gohr.

Ese mismo año Siegfried Gohr inaugura en la Kunsthalle de Colonia una amplia retrospectiva con cuadros y dibujos de 1964 a 1979 que llegaría a ser un parámetro para exposiciones posteriores de igual envergadura.

1980

En Karlsruhe inicia la serie de pinturas basadas en el cuento de Lewis Carroll: *Alicia en el país de las maravillas*.

Se celebra la exposición: *Der gekrümmte Horizont-Kunst in Berlin, 1945-1967* (El horizonte torcido - Arte en Berlin, 1945-1967) en la Academia de las Bellas Artes de Berlín. La muestra presenta una selección de sus primeras pinturas ditirámicas.

Tanto en París como en Nueva York aumenta el interés por los directores del nuevo cine alemán, como Rainer Fassbinder, así como por los trabajos pictóricos y escultóricos de los artistas de la generación de Markus Lüpertz.

1981

Se celebra en la Royal Academy de Londres la exposición *A New Spirit in Painting*. En ella se ofrece una amplia visión del arte contemporáneo en la que, indudablemente, ocupa un lugar principal la obra de Lüpertz.

Presenta en el Kunstverein de Friburgo la serie de esculturas de bronce pintado basada en *Alicia en el país de las maravillas*.

Publica la recopilación de sus poemas *und ich spiele, ich spiele* (y yo juego, yo juego).

En el verano de este año surgen las primeras esculturas de Markus Lüpertz, un grupo de siete que realiza en yeso y que recuerdan algunas de las esculturas cubistas de Pablo Picasso. *Kopf* (Cabeza), *Hand* (Mano) o *Landschaft* (Paisaje), son alguna de ellas. Posteriormente realizará una pieza en bronce pintado *Du weisst nicht viel, versetzte die Herzogin* (Tú no sabes mucho, respondió la duquesa) primera de una serie de piezas con reminiscencia cubistas basadas en el cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*. Con ellas se adentra Markus Lüpertz en el complejo mundo del artista pintor-escultor, que no ha abandonado hasta la actualidad y que durante la década de los ochenta y noventa dio como fruto una galería de grandiosas esculturas mitológicas como: *Ganymed* (Ganímedes) de 1985, *Titán* (1986), *Hirte* (Pastor) de 1986, *San Sebastián* (1987), *Apolo* (1989), *Prometheus* (Prometeo) de 1989 o *Clitunno* (Clitumne) de 1989-90.

1982

Participa en la *Documenta 7* de Kasel.

Como eje central de la exposición *Zeitgeist*, en Berlín, se presenta la escultura *Standbein-Spielbein* (Pierna de apoyo-pierna desapoyada), la primera de la larga lista de esculturas monumentales en bronce que realizará Markus Lüpertz en los años posteriores. Se trata de un torso en el que Lüpertz retoma un tema clásico de la estatuaria arcaica, una pose, el estudio del *contrapposto* del cuerpo humano como ideal de equilibrio que da como resultado una escultura maciza, cortada y herida, en la que las manchas de color estratégicamente situadas juegan un papel decisivo. Sobre los motivos que le llevan a realizar esta escultura, Markus Lüpertz dice: “Standbein-Spielbein surge de mi curiosidad por el pasado unido al hecho de que algunos artistas amigos míos estaban haciendo esculturas. Esto supuso para mí un desafío y, a la vez, un posicionamiento”.

Realiza la escenografía para la opera *Vincen T* del compositor alemán Rainer Kunad, que se representa en el Teatro Estatal de Kasel.

Publica la colección de poemas *Ich stand vor der Mauer aus Glas* (Yo estaba frente al muro de cristal), que se presenta en la galería de Rudolf Springer en Berlín, coincidiendo con la exposición del mismo nombre.

1983

Realiza la serie de esculturas *Bürger von Florenz* (Ciudadanos de Florencia). El sugestivo título evoca la famosa obra de Auguste Rodin, *Die Bürger von Calais* (Los ciudadanos de Calais). Se trata de un grupo de seis cabezas de bronce pintado, a las que Lüpertz bautiza como: *B.C.*, *S*, *Der Mohr* (El ladrón), *Tourist* (Turista), *Il Principe* (El príncipe) y *Der Medici* (El Medici) y que pueden ser entendidas como un peculiar homenaje del artista a esta bella ciudad italiana, a su historia en torno a la familia Medici, al alto Renacimiento y al manierismo.

Si en las primeras esculturas de Markus Lüpertz era evidente la influencia picasiana, en este grupo habría que añadir ahora otras como la de Henri Matisse, Max Ernst o Alberto Giacometti.

Se presenta una importante selección de sus pinturas, fechadas entre 1978 y 1983, en la Kestner Gesellschaft de Hannover. Con ocasión de esta muestra la editorial Zwölf Träume publica el libro *Gedichte 1961-1983, Auswahl* (Poemas 1961-1983, selección). En el Musée d'Art Moderne de Strasbourg tiene lugar la muestra *Markus Lüpertz*, en cuyo catálogo se incluye una selección de poemas del propio Lüpertz.

Se celebra la importante colectiva *Expressions-New Art from Germany* en el Saint Louis Art Museum, que después itinerará por diversos museos americanos. En esta colectiva participan, además de Lüpertz, otros artistas alemanes como Penck, Kiefer, Immendorff o Baselitz. Representa a la República Federal alemana en la *XVII Bienal de São Paulo* con motivo de la cual se edita un catálogo con un texto de Armin Zweite.

Es nombrado profesor de la Academia de Salzburgo, fundada por Oskar Kokoschka.

Realiza la escenografía para la ópera *Werther* de Jules Massenet, en el teatro de Ulm, que posteriormente es retirada por ser considerada una "brutalidad".

La Michael Werner Galerie de Colonia publica la tercera edición de *Krater und Wolke*, editada por A.R. Penck y dedicada a Lüpertz.

1984

Estancia de varios meses en Nueva York, fruto de la cual aparece el libro *Tagebuch New York-1984* (Diario de Nueva York 1984), publicado por la editorial Gachnang & Springer de Berna y en la cual recoge sus poéticas impresiones de esta estancia en la ciudad de los rascacielos. Esta cuidada publicación, actualmente agotada, constaba de 30 ejemplares, acompañados de un dibujo y firmados por el autor.

También fruto de sus vivencias en esta ciudad es la serie: *6 Bilder über New York* (6 Cuadros sobre Nueva York).

Se celebra en la Wiener Sezession de Viena la muestra *Markus Lüpertz: Bleiben Sie sitzen, Heinrich Heine* (Markus Lüpertz. Permanezca sentado, Heinrich Heine).

En el catálogo se incluyen textos de Cathrin Pichler, Franz Schuh y Johannes Gachnang, así como poemas de Markus Lüpertz.

Participa en la exposición colectiva *Von hier aus. 2 Monate neue deutsche Kunst in Dusseldorf* (A partir de aquí, 2 meses de nuevo arte alemán), organizada por Kasper König en la Messehallen de Düsseldorf.

Se presenta por primera vez en España una selección de sus obras dentro de la exposición *Origen y Visión Nueva Pintura Alemana*, que se celebra en la Caixa de Pensions de Barcelona y en el Palacio de Velázquez de Madrid.

Comienza la serie dedicada a los pintores franceses Corot y Poussin, que supone el final de la llamada "pintura de estilo".

1985

Participa en la exposición *The European Iceberg - Creativity in Germany and Italy Today*, organizada por Germano Celant en Ontario. En ella presenta su serie de esculturas en bronce, *Alice im Wunderland* (Alicia en el país de las maravillas).

En la *Nouvelle Biennale de Paris* se expone la serie de esculturas en bronce *Bürger von Florenz* (Ciudadanos de Florencia).

1986

Con el título *Belebte Formen und kalte Malerei* (Formas vivas y pintura fría), Armin Zweite presenta en la Städtische Galerie de Lenbachhaus en Múnich, una selección de pinturas y esculturas de los años sesenta hasta las últimas piezas de 1985. En esta muestra se presenta la escultura *Titán*. Markus Lüpertz vuelve a bucear en el maravilloso mundo de la mitología y del mundo antiguo, cuya importancia para su obra resume el propio Markus Lüpertz de esta manera: "Para mí, la Antigüedad es el mundo de la perfección artística [...] En el fondo, la Antigüedad es un mundo que trasciende al individuo. Un mundo en el que todos han trabajado siguiendo una única idea, hallada una sola vez. Un Olimpo de las artes, en el cual se podría llegar a prescindir completamente del artista como individuo".

Según la mitología griega, los Titanes constituyen el más antiguo de los linajes divinos: Urano (el Cielo) engendró de Gea (la Tierra) a seis Titanes: Océanos, Ceos, Hiperión, Cronos, Crios y Yapetes. Su audacia y su afán, les condujo a escalar el cielo para aniquilar a Zeus, quien les condenó a vivir en el oscuro abismo del Tártaro, lugar reservado a los culpables. Los Titanes simbolizan lo salvaje, lo indomable y, a la vez, lo grandioso de la naturaleza. El particular Titán de Lüpertz se presenta como un luchador en actitud de lanzar un objeto. El pie izquierdo se apoya con decisión, el brazo derecho se extiende hacia el mismo punto frontal hacia donde dirige su mirada. Al igual que hacían los escultores griegos, Markus 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.

Participa en la exposición *Europa-Amerika / Die Gesichte einer künstlerischen Faszination seit 1940* (Europa-América / La historia de una fascinación artística desde 1940), que se celebra con motivo de la inauguración del Museo Ludwig en Colonia.

Organizada por Rudi Fuchs, se celebra en el Castello di Rivoli de Turín, la exposición *Figure / Colonne / Finestre* (Figuras / Columnas / Ventanas), donde se confronta la pintura de Markus Lüpertz con la de Giulio Paolini.

Es nombrado catedrático de pintura en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Se publica en la editorial Gachnang & Springer el libro *Markus Lüpertz-Zeichnungen* (Markus Lüpertz - Dibujos) con un texto de Siegfried Gohr. Expone en las Waddington Galleries de Londres los temas siguiendo a Corot. El catálogo incluye un entrevista con Eva Karcher titulada "The Unintentional Dandy".

1987

Se celebra en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam una amplia exposición de la obra de Lüpertz, en la que se presentan trabajos fechados entre 1973 y 1986. Junto con las esculturas, se muestran por primera vez en un museo

las series *Nach Corot* (Sobre Corot) y *Zwischenraumgespenster* (Fantasmagorías de interludio).

Realiza la escultura en bronce *San Sebastián*. Sebastián, hijo de familia noble y militar era oriundo de Narbona. En el año 269 ingresó en el ejército, llegando a ser capitán de la primera cohorte de la guardia pretoriana, donde cumplía fielmente con la disciplina militar aunque no participaba en los sacrificios idolátricos, puesto que profesaba la religión cristiana. Su valentía y generosidad con los cristianos encarcelados le granjeó importantes conversiones, pero desató la ira del emperador, quien le condenó a morir asaeteado. El mártir que nos representa Lüpertz se aleja de los estereotipos representados hasta entonces. Lüpertz se centra en el momento mismo del sacrificio. La estilizada figura parece querer protegerse en vano de las flechas, alzando su brazo derecho, el único, y cubriéndose con él la cara. Adelanta ligeramente su pie izquierdo y su cuerpo bascula ligeramente hacia atrás, dando la sensación de vacilación, de inestabilidad. En la historia del arte es muy abundante la iconografía que representa a este mártir del cristianismo. Quizá se deba al hecho de ser uno de los escasos temas religiosos que permitía a los artistas recrearse en un cuerpo desnudo. No en vano, San Sebastián es llamado el Apolo cristiano.

1988

Es nombrado Rector de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf –cargo en el que continúa actualmente–, en donde intenta cambiar el espíritu conceptual de Joseph Beuys.

Comienza a trabajar en la serie de cuadros basados en Nicolas Poussin. Una amplia serie de pinturas, la mayoría de gran formato, que realiza entre 1988 y 1990 y en las cuales establece un diálogo con la obra de este relativamente poco estudiado pintor. 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 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’”.

Participa en la *Biennale di Venezia*, donde, además de pinturas, presenta sus impresionantes esculturas *Ganymed* (Ganímedes) e *Hirte* (Pastor). La primera de ellas representa al joven príncipe troyano, de singular belleza, que Zeus, convertido en águila, raptó para que sirviera como copero de los dioses, convirtiéndole en inmortal. Markus Lüpertz lo representa cargado de ironismo. Este “particular” Ganímedes quieto, reposado, no porta 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.

1989

Se celebra la exposición *Bilderstreit - Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960* (Disputa en torno a las imágenes, Contradicción, unidad y fragmento en el arte a partir de 1960) en el pabellón de Renania del campo ferial de Colonia. En esta muestra se confrontan las obras de Markus Lüpertz con las de Julian Schnabel y las de Gilbert & George.

Comienza a trabajar en la elaboración de quince vidrieras para el coro gótico de la catedral de Nevers en Francia.

Realiza una muestra retrospectiva de pintura, escultura y dibujo de 1964 a 1988 en la Abbaye Saint-André, Centre d’Art Contemporain en Meymac, Francia.

En la sala central de la antigua opera de Frankfurt se presenta la escultura *Apolo*. Recibe de Rudolf Sailer, director de la opera, el encargo de realizar una escultura dedicada a Apolo, el dios de las artes por excelencia y el más venerado después de Zeus, que personifica al Sol, la luz, la música, la poesía y la elocuencia y que

es considerado protector de los profetas y los cantores. Una vez más, el artista hace un guiño retrospectivo al futuro, aunando en una escultura lo tradicional y lo innovador, lo mítico y lo moderno. Apolo, un mito clásico que ha sobrevivido hasta nuestros días, es representado con un porte que evoca al David-Apolo (1505) de Miguel Ángel. Toda la obra de Markus Lüpertz se fundamenta principalmente en el conocimiento y estudio de la historia del arte en todas sus épocas, desde la antigüedad griega hasta la cultura cristiana pasando por la tradición moderna desde el siglo XVIII hasta la actualidad, incluyendo a sus coetáneos.

Este mismo año realiza la escultura basada en el mito clásico de Prometeo.

1990

Elisabeth Kubler presenta en la Galerie Lelong de Zúrich los cinco bajorrelieves en terracota realizados en el taller de Hans Spinner en Grasse, Francia.

Inspirado en el poema de Rainer Maria Rilke, titula *Totentanz* (Danza de la muerte), son cinco piezas de 208 x 113 x 25 cm que, a su vez, reciben los títulos de: *Jugend* (Juventud), *Alter* (Vejez), *Krieg* (Guerra), *Frieden* (Paz) y *Nature morte* (Naturaleza muerta). Una alegoría del ciclo natural de la vida y la muerte, la mortalidad y la inmortalidad y uno de los más claros ejemplos de la indudable valía de Markus Lüpertz como pintor-escultor. Como en tantas otras obras de Lüpertz, en ellas se aúna la tradición (en cuanto al tema y el motivo) y la modernidad (en cuanto al tratamiento y la técnica empleada).

En el marco de las Fonti di Clitunno y en la Villa Redenta en Spoleto, Italia, se presenta por primera vez su escultura *Clitunno* con motivo de la muestra *Al Dio Clitunno* (Al dios Clitumne) junto con otras de sus esculturas en bronce. El diseño del montaje de la muestra lo realiza el arquitecto paisajista Paolo Peyrone. Inspirada en las fuentes del río Clitumne, que manan en los alrededores de la ciudad italiana de Spoleto y que a tantos artistas y poetas

han cautivado. Según la mitología romana, el emperador Calígula llegaba cada año a este lugar para consultar el oráculo del dios fluvial. Como las fuentes, la escultura parece emerger poderosa y vencedora de las profundidades de las

aguas y dirigirse hacia el cielo. En su rostro se adivina una sonrisa de quien se sabe nacido a la vida terrenal y lo celebra alzando una copa en su mano. La escultura posee reminiscencias cubistas y una iconografía clásica que evoca un pasaje mitológico.

Recibe el Premio Lovis Corinth, que otorga la Corporación de Artistas de Esslingen.

Toma parte en el simposio sobre Eduardo Chillida celebrado en la Universidad del País Vasco en San Sebastián, bajo la dirección de Kosme de Barañano.

1991

Realiza la escenografía y el vestuario para la ópera *Der Sturm* (La tormenta) de William Shakespeare, dirigida por Frank Martin en el Bremer Theater.

Retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, comisariada por Johannes Gachnang. Se trata de la primera exposición dedicada a Lüpertz que se realiza en España y presenta cerca de cien pinturas y ocho esculturas en bronce pintado, fechadas entre 1962 y 1990. Se edita un catálogo con textos del propio comisario, de Siegfried Gohr, Theo Kneubühler, Alessandra Lukinovich, Rudi Fuchs, Robert Fleck, Achille Bonito Oliva y Kevin Power, así como una conversación mantenida entre Markus Lüpertz y Eduardo Chillida en el caserío de Zabalaga en Hernani, cerca de San Sebastián.

Celebra su cincuenta cumpleaños en el Theater der Westen en Berlín.

Exposición de su *Dythirambische Malerei* en la Michael Werner Gallery de Nueva York.

Se publican en la Picaron Editions de Ámsterdam una selección de sus poemas.

1992

Con el título de *Lüpertz. Hammernest* se presentan algunas de las pinturas *Zwischenraumgespenster* en la Galerie Lelong de Zúrich. El texto del catálogo que acompaña a la exposición es de Kosme de Barañano: "La pintura de Lüpertz como un archipiélago de la memoria".

1993

Exposición antológica en el Kunstmuseum Bonn: *Markus Lüpertz, Malerei, Plastik, Zeichnung. Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers* (Pintura, Escultura, Dibujo. Exposición como conflicto y sueño del coleccionista). En el catálogo se incluyen textos de Dieter Ronte, Klaus Schrenk, Wolfgang Kersten y Christoph Schreier, en la que se exhiben por primera vez, entre otras obras, un conjunto de dibujos de la serie *Männer ohne Frauen. Parsifal* (Hombres sin mujeres. Perceval). Como dice Siegfried Gohr: “Hombres sin mujeres: un ideal recurrente en la civilización occidental, ya en el celibato al que se comprometen mojes y sacerdotes, ya en la masculinidad cultivada por los ejércitos, ya en las hermandades o clubes de hombres que no admiten miembros femeninos. Las causas de esta actitud excluyente hacia las mujeres probablemente sean muy diferentes entre los grupos arriba mencionados. Los ideales caballerescos giran en torno al amor a la dama, que, sin embargo, debe permanecer físicamente inalcanzable para seguir alimentando la añoranza del caballero y su ímpetu guerrero. Los clubs de hombres rechazan la igualdad de derechos de la mujer, basándose en argumentos hoy en día difícilmente comprensibles.

Muchas élites masculinas, como la del círculo del poeta alemán Stefan George, se centraban en un líder espiritual, encargado de definir las relaciones entre los acólitos, esto es, de definir las normas de la escuela”.

Realiza la escultura *Der Krieger* (El guerrero). Lüpertz recrea en esta espectacular escultura la figura de Laomedonte, rey troyano que con la ayuda de Apolo y Poseidón construyó la muralla que rodeaba la ciudad de Troya. Una vez estuvo terminada, Laomedonte se negó a recompensarles por su trabajo. Poseidón, entonces, mandó un enorme monstruo marino para que asolara la ciudad. Para aplacar las iras del monstruo y, tras consultar el oráculo, los troyanos decidieron ofrecer en sacrificio a una joven virgen. La elegida fue Hesione la única hija de Laomedonte. Hércules, ante la promesa del rey de recibir una recompensa, salvó a la joven. Sin embargo, Laomedonte volvió a incumplir su palabra. Hércules se vengó dando muerte al rey y a todos sus hijos, excepto a Príamo, quien sucedió a su padre en el trono troyano. La escultura policromada representa al rey guerrero

exhausto tras la batalla mortal. Inútilmente intenta levantar su cuerpo apoyándose en el escudo al que aún está aferrado su brazo izquierdo.

1994

Exposición en el Palais Lichtenstein Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena. En el catálogo que se edita, acompañando a la muestra, incluye textos de Lóránd Hegyi, Siegfried Gohr, Oswald Wiener, Rainer Fuchs y Karl A. Irisgler.

En Reuchlinhaus, Pforzheim y, posteriormente, en la Galerie der Stadt Stuttgart, se celebra la exposición *Homo homini lupus. Markus Lüpertz - Krieg* (La guerra), cuyo catálogo contiene ensayos de Johann-Karl Schmidt, Gerd Presler, Thomas Kubisch, Walter Jürgen Hofmann y Siegfried Gohr.

Realiza, para la ciudad de Santiago de Compostela, la escultura *Die Spanierin* (La española), para la plaza creada por el arquitecto J. Kleihus.

1995

Se celebra la exposición *Skulpturen-in-Bronze* que comienza en la Kunsthalle de Manheim e itenera a la Städtische Kunstsammlungen de Ausburg y a la Gerhard Marcks-Haus de Bremen.

En el Museo de Arte Moderno de Bolzano, tiene lugar la muestra *Markus Lüpertz. Der Mediterrane Mito, Il mito mediterraneo*, en cuyo catálogo se editan textos de Giovanni Carandente y Andreas Hapkemeyer.

Este año realiza dos grandes esculturas en bronce, con las que avanza un paso más en su carrera hacia la monumentalidad: *Judith* y *Philosophin* (Filósofa). En referencia a *Judith* Siegfried Gohr dice: “La mujer como motivo pictórico estuvo excluida durante mucho tiempo de la producción de Lüpertz, pero esto no quiere decir que hubiera desaparecido por completo de su trabajo, ya que, paralelamente a la serie *Hombres sin mujeres. Parsifal*, el artista ocupó mucho de su tiempo en una obra monumental, inicialmente titulada *Mujer con cántaro*, y que en 1995 se transformó definitivamente en *Judith*, es decir, en la mujer que tendió a Holofernes una trampa mortal para después triunfar mostrando su cabeza cortada. Como podemos observar, en muchos sentidos, representa exactamente la imagen

opuesta a Parsifal.” En la primera de ellas se recrea en una de los mitos bíblicos más interesantes y más representados en la Historia del Arte de todas las épocas: la figura de Judith, viuda de Manases que vivía en la ciudad de Betulia, sitiada por Holofernes. Pese a la vida de retiro y austeridad que llevaba, decidió visitar al sitiador ataviada con sus mejores galas. Holofernes quedó prendado de su belleza y está, después de un copioso banquete le decapitó con su espada convirtiéndose desde entonces en la heroína de Betulia. La figura de Judith se ha visto como la libertadora del género humano que, sacrificando su dignidad y, en un ardid típicamente femenino, libera a su pueblo del opresor. Así, provocadora, majestuosa, poderosa y cautivadora representa Lüpertz a la heroína. Su rostro esboza una semi-sonrisa maliciosa y cautivadora a la vez que resume bien lo complejo y contradictorio del mítico personaje del que recibe el nombre. “El artista tiene que encontrar un secreto que, encerrado en su obra, despierte el interés de los siglos” Markus Lüpertz.

La ciudad de Bilbao, a través de Bilbao Ria 2000, adquiere la escultura *Judith*, para instalarla frente al Museo Guggenheim, en el parque de Ribera en Abandoibarra.

1996

Bajo el título de *Markus Lüpertz. Gemälde - Skulpturen* (Markus Lüpertz. Pintura - Escultura) se celebra una exposición en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, comisariada por Armin Zweite.

Crea la escenografía y el vestuario para la ópera de Verdi *Il Trovatore* en la Deutschen Oper am Rhein en Duisburg y Düsseldorf.

1997

En el Stedelijk Museum de Ámsterdam se celebra la muestra *Markus Lüpertz*, organizada por Rudi Fuchs.

Comisariada por Siegfried Gohr, se celebra la exposición itinerante *Markus Lüpertz*, que comienza en la Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung en Múnich y continúa en la Neuen Galerie der Stadt Linz y, ya en 1998, en el Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Realiza un dibujo para el catálogo que se edita con motivo de la exposición de Otto Dix, *Der Krieg*, en conmemoración del aniversario del bombardeo de la Villa de Guernica. El motivo del dibujo, es el himno que encontramos en el prólogo del Evangelio de San Juan. “En el principio era el Verbo”. Asimismo, Lüpertz es autor de un texto sobre la pintura de Otto Dix.

Comienza la serie de pinturas basada en los paisajes *Landschaft* en la que los bosques de árboles se combinan con fragmentos abstractos y parcelas donde se vislumbra la presencia de una casa. Esta serie la presentará un año después en la Galerie Michael Werner en Colonia.

1998

Con el título *Markus Lüpertz. Sculpture* (Markus Lüpertz. Esculturas), se presenta una selección de sus esculturas en la Lowe Gallery de Atlanta (EE.UU.). El catálogo contiene un texto de Donald Kuspit.

Presenta en la Galerie Michael Werner de Colonia la serie de pinturas *Monte Santo*. Así explica Siegfried Gohr: “Los motivos paisajísticos de 1997 y 1998 se manifiestan como la fase preparatorios de los cuadros del Viacrucis del Calvario a la que dota de la necesaria apertura espacial. En estos momentos, el artista pretende lograr una disposición pictórica de más alcance que sus intentos anteriores de transformar el cuerpo pictórico en caja de resonancia de una vibración específica. La palabra “ditirámico”, no se deja ver en los años posteriores, Así, parece cobrar importancia la nueva serie, ya que en ella se transforma el antagonismo antes mencionado entre la composición y las otras discontinuidades, si es que no se anula por completo.” Se publica un catálogo

con un texto de Ulrich Schneider. Toda esta serie la comprará A. Essl para su museo de Viena.

Junto con Eduardo Chillida, forma parte en Bilbao del jurado encargado de elegir a dos artistas vascos para realizar sendas esculturas en la ciudad.

1999

Empieza la serie de pinturas *Vanitas*, que se presenta por primera vez ese mismo año en el marco de la muestra *Markus Lüpertz. "Vanitas", Struktur / Ornament / Norm* (Markus Lüpertz "Vanitas", Estructura / Ornamento / Norma) en la Zeche Zollverein de Essen. Utilizando como tema central la evocación de la pintura y los grabados de Durero y las naturalezas muertas, Markus Lüpertz retoma el tema de la calavera que ya había centrado su serie *Zwischenraumgespenster*. Destaca la dramática pintura en amarillos y negros titulada *Kosovo*.

2000

Presentación del Parque del castillo de Bensberg con un conjunto de tres esculturas.

Exposiciones en L'Espal Centre Culturel en Le Mans; Galerie Michael Werner de Colonia y en Sabine Knust, Maximilian Verlag de Múnich.

Presentación de la serie de 11 pinturas *Vesper*, en el marco de la exposición colectiva *Lost Paradise Lost. Kunst und sakraler Raum* en Hannover.

Realiza la escultura en bronce pintado *Aphrodite* (Afrodita). La Venus romana es la diosa del amor sensual, de la belleza, del placer, de la procreación, del mar, de la navegación y de la vida universal. Su culto es de origen asiático. Los fenicios lo propagaron entre los griegos, quienes la llamaron Afrodita. La tradición la supone nacida de la espuma del mar, de donde toma su nombre (del griego *aphrós*, espuma).

Se instala en el parque Abandoibarra de Bilbao la escultura *Judith*.

2001

En el Stadtmuseum Jena se celebra la muestra *Markus Lüpertz. Malerei, Zeichnungen und Skulpturen* (Markus Lüpertz. Pintura, dibujos y esculturas). El catálogo que se edita con motivo de la muestra contiene textos de Erik Stephan, Helmut Kronthaler y Erik Stephan. Presenta la serie *Dürers Garten* (Los jardines de Durero) en el marco de la muestra del mismo nombre en la Neue Galerie im Höhmann-Haus, Ausburgo.

Realiza el dibujo *La mano de Chillida* que se publica en el catálogo de la exposición *Chillida en sus manos*, comisariada por Sally Radic, Bancaja, Valencia 2002.

Realiza la grandiosa escultura en aluminio, de cinco metros de altura, *Las Tres Gracias*, que se coloca a veinte metros de altura en la fachada de un edificio de oficinas del coleccionista Hans Grothe en Berlín.

Instala en la residencia oficial del canciller alemán Gerhard Schröder la monumental escultura en bronce *Philosophin* y el mural titulado *La Seis Virtudes*.

Realiza la colosal escultura en bronce *Paris*. Buceando una vez más en el mundo de la mitología clásica, Lüpertz se recrea esta vez en el personaje de Paris, hijo menor de Príamo y Hécuba, reyes de Troya. Poco antes de nacer, Hécuba soñó que daba a luz a una antorcha y que ésta incendiaría Troya. Este sueño se vio como un mal presagio, por lo que el niño fue abandonado nada más nacer en el monte de Ida. Ya adolescente, Paris participa en unos juegos deportivos y es reconocido por su hermana Casandra. Desoyendo las voces que le recordaban el fatal presagio, su padre le devolvió el rango de príncipe.

Con ocasión de la boda de Peleo y Tetis, la diosa de la discordia, Paris echó en la mesa una manzana con la leyenda "A la más bella". Optaron a ella Hera, Atenea y Afrodita (Juno, Minerva y Venus) y Zeus ordenó a Paris que actuara como juez. Éste dio la manzana a Afrodita, por lo cual, ella, agradecida, le concedió el amor de la mujer más bella. La elegida fue Helena, mujer de Menelao, rey de Esparta. El rapto de Helena por Paris provocó la guerra de Troya. Paris ha quedado como el prototipo del joven hermoso, indolente y afeminado, ingenioso y frívolo.

Edita la revista "Frau und Hund Zeitschrift für Kursives Denken".

2002

Se celebra en el IVAM, Centre del Carme, una amplia retrospectiva con el título *Markus Lüpertz. Del motivo a la forma*. Esta exposición es la última que se celebra en el Centre del Carme, un edificio con memoria histórica y arquitectónica, integrado en uno de los conjuntos monumentales más importantes de la ciudad de Valencia y en el que subsisten recintos góticos y renacentistas. La muestra presenta 40 esculturas, incluyendo todas sus esculturas mitológicas en bronce pintado, así como su más reciente obra, *Paris*, los cinco relieves en terracota, *Totentanz*, o la serie de esculturas *Bürger von Florenz*; 60 pinturas, entre las que se muestran las series *Zwischenraumgespenster*, *Männer ohne Frauen*, *Parsifal*, *Vanitas*, *Vesper*, o su más reciente conjunto de pinturas del 2001; y 80 dibujos, todos ellos estudios o *ricordi* de las esculturas expuestas. Es la más amplia retrospectiva relacionando su pintura con su escultura, textos de Kosme de Barañano, Jaime Siles y Maita Cañamas.

2003

Se dedica intensamente a la escultura *Afrodita* para la ciudad de Augsburgo. Expone en la Galería Michael Werner los trabajos preparatorios.

2004

Recibe el Premio Julio González por su trayectoria como escultor, otorgado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Comienza su serie de *Rückenakt* (Desnudos de espalda)

2005

Realiza varias exposiciones en Colonia, Munich, Nueva York, Breslau, Bad Homburg, Bonn, Dusseldorf y Copenhague. Se dedica exclusivamente a la escultura. Exposición en Bilbao en la Galería Colon XVI.

La escultura *Adler* se instala en el patio del Tribunal Supremo de Justicia de Karlsruhe.

Instala su gran escultura de *Homenaje a Mozart* en la ciudad de Salzburgo.

2006

Es reelegido Rector de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, a pesar de haber superado la edad de 65 años, para lo que el Gobierno emite un decreto especial.

Expone en Shangai, Londres y Alemania.

Expone junto con Rosemarie Trockel en el Museum Küppersmühle für Moderne Kunst de Duisburg. La exposición se celebra después, entre julio y agosto, en la Albion Gallery de Londres.

En septiembre se inaugura en el BA-CA Kunstforum de Viena una exposición retrospectiva organizada por Ingrid Brugger y Florian Steininger.

2007

Exposición temática de esculturas y pinturas bajo el concepto ***El Cuerpo y el Paisaje*** comisariada por Kosme de Barañano en la sala de exposiciones Baluarte, Pamplona.

2008

Deja el cargo de Rector de la Akademie der Künste en Düsseldorf y piensa en trasladarse a Berlín. Expone en Rumania.

2009

Comienza la realización de una estatua de Hércules de 18 metros de alto para la ciudad de Gelsenskirchen en Alemania. Expone en Roma.

2010

Traslada su atelier y su equipo de trabajo a Teltow Berlin, donde intenta abrir una Akademie, al estilo de las academias de Paris a finales del siglo XIX, como la de

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Académie Julien o la Académie en una villa de Schinkel en Potsdam. Expone en Bonn en la Deutsche Kunsthalle.

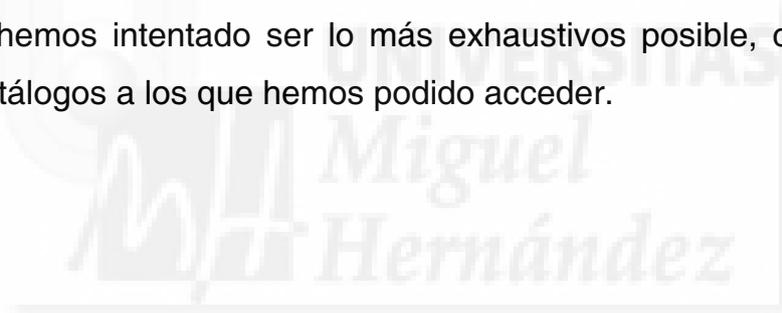
(Hemos redactado esta biografía siguiendo la biografía escrita por Maita Cañamás y ampliada por Kosme de Barañano en el catálogo *Markus Lüpertz* de la exposición realizada en el *Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)* en el convento del Carmen en el año 2002, que la doctorando tuvo la ocasión de ver en repetidas ocasiones, y que le motivó a interesarse profundamente por la serie de cuadros dedicados a los árboles, la serie llamada *Vesper*).



9. Bibliografía

Para esta bibliografía hemos considerado dos partes:

1. La bibliografía sobre el concepto de paisaje en general, siguiendo la bibliografía recibida en el curso de Doctorado “Intervenciones en la Naturaleza” dentro del ciclo de Territorio y Paisaje, por una parte y por otra los libros consultados sobre paisaje en la historia de la pintura. En este caso sabemos que hay muchos más libros sobre el tema pero nos hemos limitado a los más accesibles.
2. La bibliografía exclusiva dedicada a la obra de Markus Lüpertz. En este caso hemos intentado ser lo más exhaustivos posible, consultando todos los catálogos a los que hemos podido acceder.



9.1. Bibliografía general sobre el concepto y tema de Paisaje:

Dante ALIGHIERI, *La Divina Comedia*. Traducción de Bartolomé Mitre, Buenos Aires 1922.

Howard ANDERSON & John S. SHEA. *Studies in Criticism & Aesthetics 1660-1800- Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, University of Minnesota 1967.

Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973.

Kosme de BARAÑANO, *Noguchi: Esculpiendo con la Naturaleza*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2001.

Kosme de BARAÑANO, *Dani Karavan y la Significación del Paisaje*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2002.

Kosme DE BARAÑANO "Gori: Arte y Territorio" en VV.AA., *Historia y naturaleza. La Colección Gori*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2003.

Kosme DE BARAÑANO, *Urdaibai en el arte - La alquimia del paisaje*. Ed. BBK: BILBAO BIZKAIA KUTXA, fundación BBK, 2005.

Kosme de BARAÑANO, *Voth: Espacio sin fronteras*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2003.

John BEARSDLEY, *Earthwood and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press, New York 1989.

Jan BIALOSTOCKI, *Arte y Vanitas*, en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral Editores, 1973.

Serge BRIFFAUD, *Naissance d'un paysage. la montagne pyrénéenne à la croisée des regards, XVIe-XIXe siècles*, Tarbes/Toulouse, Archives de Hautes-Pyrénées/Université de Toulouse, 1994.

Marcel BRION, Carl Gustav CARUS y Caspar David FRIEDRICH. *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*. Colección *L'Esprit et les Formes*, Ed. Klincksieuer, París 1983.

Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como practica estetica*, G.Gili, Barcelona 2002.

Tito Lucrecio CARO, *De la naturaleza de las cosas*, poema en seis cantos. Traducido por D. José Marchena. Madrid, 1918.

A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París 1959. Presses universitaires de France, 1982.

Kennet CLARK, *Civilización: Una visión personal*. Alianza editorial, 1ª ed. 1979, 2ª 2013.

Kenneth CLARK, *Landscape into Art* 1949, Penguin Books 1961 (trad. castellana *El arte del paisaje*, Seix Barral Barcelona 1971).

COLNAGHI, *Out into Nature-The Dawn of Plein-Air Painting in Germany, 1820-1850 Exhibition*, London 2003.

Margeret DREIKAUSEN, *Percepción Aérea: La Tierra como Vista de Avión y Nave espacial y Su Influencia sobre Contemporáneo Art*, Prensas de Universidad Asociadas: Cranbury, NJ; Londres; Mississauga, Ontario: 1985.

George FULCHER, *The Life of Thomas Gainsborough*, London, 1856.

Luca GALOFARO, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, G.Gili, Barcelona 2003.

Colette GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris 1994.

Walter GRASSKAMP, *Origen y visión, Nueva pintura Alemana. Conversaciones con los artistas*. Caixa de pensions, 1984.

Francesco GUARDI, AA.VV. *Vedute Capricci Feste*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1993.

Tadahiko HIGUCHI, *The Visual and Spatial Structure of Landscapes*, MIT Press, Cambridge 1988.

Hugo HONOUR y John FLEMING, *Una Historia Mundial de Arte*, 1ª edn. 1982 y ediciones posteriores, Macmillan, Londres, 1984.

ILÍADA, VI, 146. Traducción de Thassilo von Scheffer, publicada en *Die Kultur der Griechen*, Viena 1935, págs. 16-17.

Sergei V. IVANOV. *Realismo Desconocido Socialista*. Leningrado School.-San Petersburgo, 2007.

Geoffrey y Susan JELLICOE, *The Landscape of Man*, Londres 1975 (trad. española en G.Gili, Barcelona 1995).

Heinrich KLOTZ, *Die Neuen Wilden*, a.a.O., S. 31.

C.G. JUNG, and PauliWOLFGANG, *The Interpretation of Nature and Psyche*, New York: Pantheon Books, 1955.

C.G. JUNG (1959-1969). *Los Arquetipos y el Colectivo Inconsciente*, Obras completas, Volumen 9.

Bernard LASSUS, *The Landscape Approach*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998.

Cristóbal S MADERA, *Albrecht Altdorfer y los Orígenes de Paisaje*, Reakcion Libros, Londres 1993.

Hayden B.J. MAGINNIS, Boccaccio: a poet making pictures, *Source XV*. No. 2 (1996).

MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París 1932.

Raffaele MILANI, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2001.

MONET Y LA ABSTRACCIÓN, editado por el Museo Thyssen, impresión de TF. Madrid 2010.

A. MORASSI, *Guardi: I Dipinti, tomo primero*. Italia, Alfieri Electa, 1984.

Nada BUTTNER, *Pintura de Paisaje. Una Historia*, Nueva York Londres 2006.

NASONIS P. Ovidi, *Metamorphoses*. Publio Ovidio Nasón *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega. Libro primero.

Calvin NODINE, *Some Notes on the Nature of Abstraction*. (Incluye el texto de Robert Irwin *Perception and Pictorial Representation*. Praeger Publishing, 1979.

Barbara NOVAK, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford University Press 1980.

Baile OAKES, *Sculpting with the Environmente. A Natural Dialogue*, Thompson Inc., New York 1995.

Alain ROGER, *Nus et paisajes: Essai sur la fonction de l'art*, Aubier ed., París 1978.

Alain ROGER, *Breve tratado del paisaje*. Colección *Paisaje y Teoría*. Biblioteca Nueva S.L., Madrid 2007.

Robert ROSENBLUM, *El Paisaje en Americano del Vigésimo siglo Art*, Selecciones del Museo Metropolitano de Arte, Rizzoli, Nueva York 1991.

Mark ROSKULL, *The Languages of Landscape*, University Park, Pennsylvania State, University Press 1997.

Simon SCHAMA, *Landscape and Memory, Landscape and Memory*, Alfred Knopf, New York 1995.

Laurence SICKMAN, *El Arte y Arquitectura de China*, Historia de Pelícan, 3r 1971, Pingüino (ahora Yale Historia de Arte).

Albert-Marie SCHMIDT, ed. *Poètes du XVIe siècle*. Collection: Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1953.

Stéphane SCHMITT, (2004). *Histoire d'une question anatomique: la répétition des parties*, Paris: Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle:37.

Walter SCOTT, *Ivanhoe*, 1820. Londres R, Ackermann 1825.

Graham TULLOCK, *Ivanhoe*. Edinburgh UP. Col. Edinburgh Edition of the Waverley Novels, 1998.

Guillermo WATSON, *La Gran exposición de Japón: Arte del Período Edo 1600-1868*, Academia Real de Arts/Wiedenfield y Nicolson, London 1981.

Udo WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Basilea 1999.

Mary WOODALL, *Thomas Gainsborough*, New York 1949.

9.2. Bibliografía específica sobre la obra de Markus Lüpertz:

Esta bibliografía la hemos dividido en las siguientes entradas:

9.2.1. Catálogos de exposiciones individuales en Museos

9.2.2. Catálogos de exposiciones individuales en Galerías

9.2.3. Publicaciones monográficas

9.2.4. Ensayos/Artículos (selección)

9.2.5. Otras publicaciones

9.2.6. Textos del propio artista, Markus Lüpertz



9.2.1. Catálogos de exposiciones individuales en Museos.

Markus Lüpertz: Bilder, Gouachen und Zeichnungen 1967-1973. Textos de Klaus Gallwitz y George Tabori. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1973.

Markus Lüpertz. Textos de Werner Hofmann y Siegmar Holsten. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo 1977.

Markus Lüpertz: Dithyrambische und Stil-Malerei. Presentación de Johannes Gachnang, texto de Theo Kneubühler. Kunsthalle Bern, Berna 1977.

Markus Lüpertz. Texto de Rudi Fuchs, concepción del catálogo de Markus Lüpertz. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1977.

Markus Lüpertz: „Stil“ Paintings 1977-1979. Presentación de Nicholas Serota, texto de Siegfried Gohr, versión inglesa de John Griffiths. Whitechapel Art Gallery, Londres 1979.

Markus Lüpertz: Gemälde und Handzeichnungen 1964 bis 1979. Texto y presentación de Siegfried Gohr. Kunsthalle Colonia, Colonia 1979.

Markus Lüpertz: 'wieder in Gedanken'. Poema de Markus Lüpertz, texto de Andreas Franzke. Kunstverein Freiburg, Friburgo 1981.

Markus Lüpertz: Hölderlin. Textos de Rudi Fuchs, Johannes Gachnang y Siegfried Gohr, poemas de Markus Lüpertz. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1982.

Markus Lüpertz. Presentación de Nadine Lehni, textos de Nadine Lehni y Fabrice Hergott, poemas de Markus Lüpertz. Musée d'Art Moderne de Strassbourg, Estrasburgo 1983.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz: Bilder 1970-1983. Editado por Carl Haenlein, con textos de Carl Haenlein, Reiner Speck, Andreas Franzke et alii. Kestner-Gesellschaft, Hanóver 1983.

Markus Lüpertz: Zeichnungen 1978-83. Texto de Wieland Schmied. Daadgalerie, Berlín 1983.

Markus Lüpertz. Texto de Armin Zweite. XVII Biennale São Paulo, São Paulo 1983.

Markus Lüpertz: Bleiben Sie sitzen Heinrich Heine. Presentación de Edelbert Köb, textos de Cathrin Pichler, Franz Schuh y Johannes Gachnang. Poema de Markus Lüpertz. Wiener Sezession, Viena 1984.

Markus Lüpertz: Belebte Formen und kalte Malerei. Editado por Armin Zweite, con textos de Heinrich Klotz, Johanna Eltz, Armin Zweite, Markus Lüpertz y A.R. Penck. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich 1986.

Markus Lüpertz: Skulpturen 1981-1986. Textos de Lucie Schauer, Siegfried Gohr, Markus Lüpertz y Carl Haenlein. Neuer Berliner Kunstverein, Berlín 1986.

Markus Lüpertz: Schilderijen/Bilder 1973-1986. Presentación de Wim Crowel, textos de Karel Schampers, Rudi Fuchs y Godert van Golmjon (holandés/alemán). Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1987.

Markus Lüpertz: Arbeiten auf Papier, Bilder und Skulpturen. Textos de Wilhelm Bojescul, Remo Guidieri y Andreas Franzke, versión inglesa de Charles Osborne. Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1987.

Markus Lüpertz: Bilder 1985-1988. Editado por Jens Christian Jensen, con una presentación de Jens Christian Jensen y textos de Markus Lüpertz y Jens

Christian Jensen. Poema de Markus Lüpertz. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität y Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel 1988.

Markus Lüpertz: Folgen. Zeichnung und Malerei auf Papier. Editado por Thomas Kempas, con una presentación de Thomas Kempas y texto de Ursula Frohne. Haus am Waldsee, Berlín 1989.

Markus Lüpertz. Le Dithyrambe et après. Retrospective 1964-1988. Textos de Johannes Gachnang, Xavier Girard, Siegfried Gohr y Fabrice Hergott. Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain, Meymac 1989.

Markus Lüpertz. Al Dio Clitunno. Presentación de Bernardino Campello, texto de Achille Bonito Oliva. Fonti del Clitunno, Associazione Culturale, Spoleto 1990.

Markus Lüpertz: Retrospectiva 1963-1990. Pintura, escultura, dibujo. Presentación de María de Corral, textos de Johannes Gachnang, Siegfried Gohr, Theo Kneubühler, Markus Lüpertz et alii. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991.

Markus Lüpertz: Rezeptionen – Paraphrasen. Editado por Stadt Karlsruhe y Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, con un preámbulo de Gerhard Seiler, presentación de Helga Walter-Dressler y textos de Carla Schulz-Hofmann, Andreas Franzke, Erika Rödiger-Diruf, Kevin Power y Markus Lüpertz. Karlsruhe 1991.

Markus Lüpertz: Werkverzeichnis 1960-1990, Druckgraphik. Editado por Sabine Knust, con un preámbulo de Johann-Karl Schmidt, presentación de James Hofmaier y texto de Siegfried Gohr. Maximilian-Verlag, Múnich y Edition Cantz, Stuttgart. Stuttgart 1991.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz. Malerei, Plastik, Zeichnung. "Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers". Presentación de Dieter Ronte, textos de Klaus Schrenk, Wolfgang Kersten y Christoph Schreier. Kunstmuseum Bonn, Bonn 1993.

Markus Lüpertz. Gemälde nach Poussin. Con textos de Oskar Bätschmann, Andreas Blühm, Werner Hofmann, Gerhard Leistner, Markus Lüpertz y Konrad Oberhuber. Stiftung Ostdeutsche Galerie, Regensburg 1993.

Markus Lüpertz. Bildzyklen für Meyers Lexikonverlag. Texto de Pia Müller-Tamm. Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1993.

Markus Lüpertz. Textos de Lóránd Hegyi, Siegfried Gohr, Oswald Wiener, Rainer Fuchs y Karl A. Irisgler. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (exposición realizada en el Palais Liechtenstein), Viena 1994.

Markus Lüpertz. Obras sobre papel de la Colección Deutsche Bank. Texto de Siegfried Gohr. Deutsche Bank AG, Frankfurt am Main und Deutsche Bank S. A. E., Madrid, Madrid 1994.

Homo homini lupus. Markus Lüpertz – Krieg. Editado por Johann-Karl Schmidt, con textos de Johann-Karl Schmidt, Gerd Presler, Thomas Kubisch, Walter Jürgen Hofmann y Siegfried Gohr. Kunst- und Kunstgewerbeverein Pforzheim e.V., Reuchlinhaus; Galerie der Stadt Stuttgart (catálogo de la exposición que se pudo ver con el mismo título en el Reuchlinhaus, Pforzheim y en la Galerie der Stadt Stuttgart), Pforzheim y Stuttgart 1994 .

Markus Lüpertz, Pintura i Escultura. Texto de Siegfried Gohr. Pelaires Centre Cultural Contemporani, Palma de Mallorca, Palma de Mallorca 1994.

Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze. Textos de Martina Rudloff, Inge Herold, Wolfgang Kersten, Thomas Elsen y Jochen Kronjäger (catálogo de la exposición

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

itinerante que se pudo ver en Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg y Gerhard Marcks-Haus Bremen). Edition Braus, Heidelberg 1995.

Markus Lüpertz. Der mediterrane Mythos, Il mito mediterraneo. Textos de Giovanni Carandente y Andreas Hapkemeyer. Museion, Museum für Moderne Kunst, Folio Verlag, Bozen y Viena 1995.

Markus Lüpertz. Skulpturen. Editado por Klaus Weschenfelder, con textos de Klaus Weschenfelder y Martin Schieder. Mittelrhein-Museum Koblenz, Coblenza 1995.

Markus Lüpertz. Gemälde – Skulpturen. Editado por Armin Zweite, con textos de Armin Zweite. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen y Cantz, Düsseldorf y Ostfildern-Ruit 1996.

Markus Lüpertz. Gemälde - Skulpturen. Reden zu Lüpertz. Textos de Markus Lüpertz, Rudi H. Fuchs, Siegfried Gohr, Pamela Kort, Fabrice Hergott, Philippe Vergne, Kevin Power y Wolfgang Kersten. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1996.

Titan. Markus Lüpertz in der Glyptothek. Texto de Raimund Wünsche. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich 1996.

Markus Lüpertz. Texto de Rudi Fuchs. Stedelijk Museum, Amsterdam 1997.

Markus Lüpertz. Edición y texto de Siegfried Gohr. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Múnich y De Heydt-Museum, Wuppertal, Hirmer, Múnich 1997.

Markus Lüpertz. Arbeiten auf Papier 1964-1983. Edición y texto de Gabriele Uelsberg. Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr 1997.

Markus Lüpertz. *Geschaffen - Landschaft, Mensch und Ding*. Editado por Thomas Weiss, con texto de Heinrich Heil. Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Dessau 1998.

Markus Lüpertz. *Zeichnungen 1963-1977*. Sammlung Ludwig. Textos de Wolfgang Becker y Annette Lagler. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán 1999.

Markus Lüpertz. „Vanitas“, *Struktur/Ornament/Norm*. Texto de Bazon Brock. Zeche Zollverein, Zollverein Ausstellungen Gesellschaft für zeitgenössische Kunst mbH, Essen 1999.

Markus Lüpertz. 'Ne meurs pas avec les problèmes de ton temps.' M.L. Textos de Marie de Bruggerolle, Marion Casanova y Luc Vezin, con poemas de Markus Lüpertz. L'espal, centre culturel de la Ville du Mans, Le Mans 1999.

Markus Lüpertz. *Malerei, Zeichnungen und Skulpturen*. Editado por Erik Stephan, con textos de Helmut Kronthaler y Erik Stephan. Galerie im Stadtmuseum Jena, Städtische Museen, Jena 2001.

Markus Lüpertz. *Dürers Garten*. Editado por Thomas Elsen. Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus, Städtische Kunstsammlungen, Augsburg 2001.

Markus Lüpertz. *La memoria y la forma/ The Memory and the Form*. Textos por Kosme de Barañano, Jaime Siles y Maita Cañamás. IVAM Centre Julio González, Valencia 2002.

Markus Lüpertz *Cuerpo y Paisaje*. Textos de Kosme de Barañano. Pamplona, Gobierno de Navarra 2007.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz 1963-2013. Textos de Kosme de Barañano, Museo de Bellas Artes de Bilbao 2014.



9.2.2. Catálogos de exposiciones individuales en Galerías

Markus Lüpertz: Dithyrambische Malerei. Galerie Großgörschen 35, Berlín 1964.

Markus Lüpertz: Kunst, die im Wege steht. Dithyrambisches Manifest. Galerie Großgörschen 35, Berlín 1966.

Fasanenstr. 13. Textos de Christos Joachimides y Markus Lüpertz. Galerie Springer, Berlín 1968.

Markus Lüpertz: Dachpfannen dithyrambisch - es lebe Caspar David Friedrich. Textos de Christos Joachimides y Markus Lüpertz. Galerie Hake, Colonia 1968.

Markus Lüpertz: Westwall. Textos de Markus Lüpertz y Erasmus Ernst. Wolfgang Hake Verlag, Colonia 1969.

Markus Lüpertz: 13 neue Bilder. Galerie Hans Neuendorf, Hamburgo 1975.

Markus Lüpertz: Bilder 1972-1976. Textos de Markus Lüpertz y Reiner Speck. Galerie Rudolf Zwirner, Colonia 1976.

Markus Lüpertz: Fünf Bilder. Textos de Siegfried Gohr y Rudi Fuchs. Galerie Michael Werner, Colonia 1978.

Markus Lüpertz: Sieben über ML. Cartapacio con 7 litografías. Galerie Heiner Friedrich, Múnich 1980.

Markus Lüpertz: Oljer Tegninger. Texto de Per Hovdenakk. Galleri Riis, Trondheim 1981.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz: und ich spiele, ich spiele.... Con poemas de Markus Lüpertz. Galerie Springer, Berlín 1981.

Markus Lüpertz: The Alice in Wonderland Paintings. Texto de Tony Godfrey. Waddington Galleries, Londres 1981.

Markus Lüpertz: Ich stand vor der Mauer aus Glas. Con poemas de Markus Lüpertz. Galerie Springer, Berlín 1982.

Markus Lüpertz: Acht Plastiken. Texto de Jiri Svestka. Galerie Michael Werner, Colonia 1982.

Markus Lüpertz: Grüne Bilder. Galerie Reinhard Onnasch, Berlín 1982.

Markus Lüpertz: Über Orpheus. Con un poema de Markus Lüpertz. Galerie Hubert Winter, Viena 1983.

Markus Lüpertz: Ölbilder. Texto de Richard Calvocoressi. Galerie Maeght, Zúrich 1983.

Markus Lüpertz: Die Bürger de Florenz. Sechs Plastiken. Texto de Wieland Schmied. Galerie Michael Werner, Colonia 1983.

Markus Lüpertz. Texto de Rudi Fuchs. Mary Boone/Michael Werner Gallery, Nueva York 1984.

Markus Lüpertz: Zehn Bilder. Texto de Rudi Fuchs. Galerie Ascan Crone, Hamburgo 1984.

Markus Lüpertz: Skulpturen und Plastiken. Texto de Johannes Gachnang. Galerie Maeght Lelong, Zúrich 1984.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz: Sculptures in Bronze. Waddington Galleries, Londres 1984.

Markus Lüpertz: Sieben Skulpturen. Texto de Wieland Schmied. Galerie Michael Werner, Colonia 1984.

Markus Lüpertz: Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Druckgrafik 1964-1983. Galerie Fred Jahn, Lagerkatalog 1, Múnich 1984.

Markus Lüpertz: Bilder, Gouachen, Zeichnungen, Skulpturen. Texto de Wieland Schmied. Galerie Meyer-Ellinger, Francfort del Main 1985.

Markus Lüpertz: 39 Bilder 1984-1985. Con un poema de Rainer Maria Rilke. Galerie Michael Werner, Colonia 1985.

Markus Lüpertz: Skulpturen & Plastiken. Texto de Johannes Gachnang. Galerie Ulysses, Viena 1985.

Markus Lüpertz: Sculptures. Presentación de Bernard Blistène. Repères cahiers d'art contemporain no 28, Galerie Maeght Lelong, París 1986.

Markus Lüpertz: Zwischenraumgespenster. Texto de Markus Lüpertz. Galerie Springer, Berlín 1986.

Markus Lüpertz: Pierrot Lunaire. Con diez poemas del ciclo Pierrot Lunaire de Albert Giraud. Galerie Onnasch, Berlín 1986.

Markus Lüpertz: Salzburger Bilder 1983. Textos de Raimund Abraham, H.C. Hartmann, Christian Ludwig Attersee, Gotthard Graubner, Kurt Kalb y Hermann Nitsch. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo 1986.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz: Skulpturen in Ton. Textos de Jacques Dupin y Bernard Blistène. Galerie Maeght Lelong, Zúrich 1986.

Markus Lüpertz: Paintings and Bronze Sculptures. Eva Karcher entrevista a Markus Lüpertz. Waddington Galleries, Londres 1986.

Markus Lüpertz. Texto de Siegfried Gohr, versión inglesa de David Britt. Mary Boone/Michael Werner Gallery, Nueva York 1986.

Markus Lüpertz: Bilder und Skulpturen. Texto de Markus Lüpertz. Galerie Michael Werner, Colonia 1987.

Markus Lüpertz: Bilder und Zeichnungen. Texto de Alessandra Lukinovic, editado por Il Quadrante Edizioni, Torino, en colaboración con Cleto Polcina artemoderna, Roma. Galerie Lelong, Zúrich 1988.

Markus Lüpertz: Opere. Texto de Achille Bonito Oliva, con una entrevista del artista por Marisa Vescovo. Turín 1988.

Markus Lüpertz: Painting, gouaches, sculpture. Texto de Timo Valjakka. Galerie Kaj Forsblom, Helsinki 1988.

Markus Lüpertz. Con un poema de Markus Lüpertz. Rena Bransten Gallery, San Francisco 1988.

Lüpertz: Peintures. Presentación de Bernard Noël. Galerie Lelong, repères, cahiers d'art contemporain no 56, París 1989.

Markus Lüpertz. Slike 1979-89. Texto de Thomaz Brejc. Obalne Galerije Piran, Cankarjev Dom, Ljubljana 1989.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz: Holzschnitte. Presentación de Axel Sedlack, texto de Peter Friese. Kunstverein Unna en colaboración con Maximilianverlag, Sabine Knust, Múnich 1989.

Markus Lüpertz: Die „Bilderstreit“-Bilder. Texto de Margitta Buchert. Galerie Michael Werner, 1989.

Markus Lüpertz. Textos de Achille Bonito Oliva y Walter Jürgen Hofmann. Galleria in Arco, Turín 1989.

Markus Lüpertz. Alice im Wunderland, nach dem Märchen de Lewis Carroll. Galerie Sfeir-Semler, Kiel 1990.

Markus Lüpertz: Toten-Tanz. Fünf Reliefs in Terracotta 1989/90. Con un poema de Rainer Maria Rilke. Galerie Lelong, Zúrich 1990.

Markus Lüpertz: Da Milano a Milano. Texto de Norman Rosenthal. Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milán 1990.

Markus Lüpertz. Textos de Rudi Fuchs y Konrad Oberhuber. Mary Boone Gallery, Nueva York 1990.

Markus Lüpertz: Werken op papier 1964-1989. Galerie Tegenbosch. Heusden aan de Maas (Países Bajos) 1990.

Markus Lüpertz. Con un poema de Markus Lüpertz y con una entrevista del artista por Eddy Devolder. Philippe Guimiot Editeur, Bruselas 1990.

Markus Lüpertz: Berliner Bilder 1963-69. Galerie Volker Diehl, Berlín 1990.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz: Elegien für Cafaggio. Con poemas de Markus Lüpertz, versión italiana de Alessandra Lukinovic. Cleto Polcina Edizioni, Roma 1991.

Markus Lüpertz. Runkel-Hue-Williams Ltd., Londres 1991.

Markus Lüpertz. Texto de Kirby Gookin. Michael Werner, Nueva York 1991.

Markus Lüpertz. Die Toten-Tanz-Reliefs. Textos de Robert Fleck y Walter Jürgen Hofmann. Galerie Michael Werner, Colonia 1991.

Markus Lüpertz: Totale Einsamkeit. Texto de Heinz Peter Schwerfel. Galerie Beaumont, Luxemburgo 1991.

Markus Lüpertz: „Skull“ und zehn Gedichte. Presentación de Hans-Jürgen Schönenberg. Galerie Springer, Berlín 1992.

Lüpertz. Hammernest. Texto de Kosme de Barañano, traducción de Markus Jakob. Galerie Lelong, Zúrich 1992.

Markus Lüpertz. Männer ohne Frauen – Parsifal. Michael Werner, Colonia y Nueva York 1993.

Markus Lüpertz. Die Pietrasanta Bronzen. Texto de Wolfgang Kersten. Michael Werner, Colonia 1995.

Markus Lüpertz. The Pietrasanta Bronzes. Texto de Wolfgang Kersten. Michael Werner, Colonia y Nueva York 1995.

Markus Lüpertz. Hommes sans femmes – Parsifal. Texto de Jean-Claude Lebensztejn. Galerie Montenay, Éditions du limon, París 1995.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz. Texto de Enrico Mascelloni. Galleria Arte 92, Milán 1995.

Markus Lüpertz. Otello 1996. Ölbilder, Bronzen, Aquarelle & Gouachen. Con un ensayo de Günter Salzmann. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo y París 1996.

Markus Lüpertz. Texto de Siegfried Gohr. Galerie Michael Werner, Colonia y Nueva York 1996.

Markus Lüpertz. Con un ensayo de William Zimmer. Locks Gallery, Locks Art Publications, Filadelfia 1996.

Markus Lüpertz. New Paintings. Knoedler Gallery, con la colaboración de Michael Werner, Knoedler & Company, Nueva York 1997.

Markus Lüpertz. Neue Bilder. Texto de Pamela Kort. Galerie Michael Werner, Colonia 1997.

Markus Lüpertz. Sculpture. Texto de Donald Kuspit. Lowe Gallery, Atlanta 1998.

Markus Lüpertz. Monte Santo. Texto de Ulrich Schneider (en alemán e inglés). Galerie Michael Werner, Colonia 1998.

Markus Lüpertz. 18 Bilder, 3 Skulpturen. Texto de Bazon Brock. Galerie Michael Werner, Colonia 2000.

Markus Lüpertz. Die Philosophin, 12 Radierungen 1999. Sabine Knust, Maximilian Verlag, Múnich 2000.

Markus Lüpertz. Gemälde aus den Jahren 1994 bis 1999. Con una colaboración de Lothar Romain. Galerie Michael Schultz, Berlín 2000.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Markus Lüpertz. Maleri / Paintings. Presentación de Peter Michael Hornung.
Galleri Bo Bjerggaard, Copenhagen 2000.

Markus Lüpertz. Koblde und anderes. Kulturzentrum Englische Kirche der Stadt
Bad Homburg v.d.Höhe, Galerie Scheffel, Ed. Scheffel, Bad Homburg 2001.



9.2.3. Publicaciones monográficas

Gohr, S.: Markus Lüpertz, Zeichnungen aus den Jahren 1964-1985. Verlag Gachnang & Springer, Berna y Berlín 1986.

Gohr, S.: Markus Lüpertz. Druckgraphik - Werkverzeichnis 1960-1990. Presentación de Johann-Karl Schmidt, introducción de James Hofmaier. Maximilian Verlag Sabine Knust y Edition Cantz, Múnich y Stuttgart 1991.

Gohr, S. & K. Power: Markus Lüpertz. Deutsche Motive. Cantz, Stuttgart 1993.

Zweite, A.: Markus Lüpertz. DLS Bank (Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank), Bonn 1993.

Zweite, A. traducción de J. Brogden: Markus Lüpertz. DLS Bank (Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank), Bonn 1993.

Carandente, G. (ed.): Markus Lüpertz. Fabbri Editori, Milán 1994.

Markus Lüpertz. Een week. Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, La Haya 1995.

Von der Burg, D.: Pinakothek der Moderne. Eine Vision des Museums für Kunst, Architektur und Design des 20. Jahrhunderts in München. Staatsgalerie moderner Kunst, Staatliche Graphische Sammlung, Architekturmuseum Technische Universität München, Die Neue Sammlung Staatliches Museum für Angewandte Kunst. Stiftung Pinakothek der Moderne, Prestel, Múnich y Nueva York 1995 (p. 220).

9.2.4. Ensayos/Artículos (selección)

Lüpertz, M.: "Dithyramben, die die Welt verändern". Magazin Kunst 1973, p. 100-105.

Ehrmann, W.: "Markus Lüpertz: Bemerkungen zum Problem Identität bei Markus Lüpertz". Kunstforum, vol. 20, núm. 2, febrero 1977, p. 100-106.

Schwarz, M.: "Spontanmalerei - Über das Verhältnis de Farbe und Gegenstand in der neuen Malerei". Kunstforum, vol. 20, núm. 2, febrero 1977, p. 46-66.

Gercken, G.: "Für Markus". Tysk Var, Kalejdoskop, núm. 1, 1981 p. 13-16.

Plagens, P.: "The Academy of the Bad". Art in America, vol. 69, núm. 9, noviembre 1981, p. 11-17.

Gohr, S.: "La Peintur en Allemagne: Les confusions de la critique". Art Press, núm. 57, marzo 1982, p.15-17.

Dietrich, D.: "A Conversation with Markus Lüpertz". The Print Collector's Newsletter, vol. XIV, núm. 1, 1983, p. 9-12.

Pogacnik: Entrevista con Markus Lüpertz. Juliet, Art Magazine, núm. 11, april-mayo 1983, p. 32

Ahrens, K.: "zwitschernd vor Kraft...". Stern, 11. August 1983, p. 114-117.

Bosetti, P.: "Hannover: Markus Lüpertz. Abenteuer eines teutonischen 'Kraftmeiers'". Art, núm. 8, agosto 1983, p. 108-111.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

“Markus Lüpertz, Besprechung der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft”. Juliet, Art Magazine, núm. 13, noviembre 1983/enero 1984, p. 30.

Bell, J.: “What is German about the new German Art?”. Art News, vol. 83, núm. 3, marzo 1984, p. 96-101.

Simmen, J.: “Wir haben doch heute den Boom der Baby-kunst” (entrevista con Markus Lüpertz). Luzerner Neueste Nachrichten, núm. 8, 7 de April 1984, p. 8.

Faust, W. M.: “Markus Lüpertz: Beyond Painting as Painting”. Artscribe, núm. 46, mayo-junio 1984, p. 53-55.

Gassert, S.: “Zwischen Kunsttourismus und Standortsuche” (rescensión de la exposición Skulptur im 20. Jahrhundert. Basel Merian Park 1984). Kunstforum, vol. 73-74, núm. 5-6, junio-agosto 1984, p. 83.

Brock, B.: “Schlagzeug und Farborgel”. Kunstforum, vol. 73-74, núm. 5-6, junio-agosto 1984, p. 43-61.

Simmen, J.: “Paraphrases or Key Pictures”. Flash Art, núm. 118, verano 1984, p. 20-24.

Bass, R.: “Markus Lüpertz”. Art News, vol. 83, núm. 10, diciembre 1984, p. 150.

McEvilley, T.: “Markus Lüpertz”. Artforum, vol. XXIII, núm. 5, enero 1985, p. 84.

Odermatt, J.: “Synchronizität, zum ‘Tagebuch New York’ von Markus Lüpertz”. Parkett, núm. 4, 1985, p. 71-87.

Faust, M. W. & A. H. Larsen: "Det 'nye' berlinske maleri". *Cras, Tidsschrift for Kunst og Kultur*, vol. XLII 1985, p. 41-45.

Morgan, S.: "Interview mit Markus Lüpertz". *Artscribe*, núm. 53, julio-agosto 1985, p. 40-45.

Wortmann, T.: "Der Meister, der vom Himmel fiel. Ein Mann und seine Welt: Der Maler und Bildhauer Markus Lüpertz". *Lui*, mayo 1985, p. 26-36.

Bode, P. M.: "Markus, der Maler". *Art*, núm. 12, diciembre 1985, p. 20-36 y p. 132-133.

Kneubühler, T.: "Markus Lüpertz". *Malerei als Wirklichkeit*, editado por Theo Kneubühler y con un prólogo de Johannes Gachnang, p. 87-103.

Catoir, B.: "Markus Lüpertz at Michael Werner (Reviews)". *Artscribe*, núm. 55, diciembre 1985/enero 1986, p. 86-87.

Diederichsen, D.: "Lüpertz and others at Galerie Werner". *Artscribe*, núm. 56, febrero/marzo 1986, p. 56-57.

Saur, W.: "Ich bin elitär... (Markus-Lüpertz-Ausstellung in München)". *Weltkunst*, año 56, núm. 5, marzo 1986, p. 673.

Zweite, A.: "Malerei ohne Horizont im Blickpunkt. Zu einigen Bildern der letzten zehn Jahre in der Bundesrepublik". *Kunst & Antiquitäten*, Heft III, Jubiläumsausgabe, 1986, p. 84-96.

Rohleder, M.: "L'Art Allemand au XXème s. 1905-1985". *Galleries Magazine*, núm. 11, abril 1986, p. 56-60.

Karcher, E.: "Dandy wider Willen - Markus Lüpertz (Interview)". Wolkenkratzer, 4, septiembre-octubre 1986, p. 76-79.

Taylor, P.: "West German Art today. Neoexpressionism and after". Art News, vol. 85, núm. 4, abril 1986, p. 67-76.

"Wenn andere ihn Genie nennen, mag er nicht widersprechen". Cosmopolitan Special, SH1/1986, p. 119-120.

Brock, B.: "Von Männern und Herren - Künstler als Typen". Art, núm. 9, septiembre 1986, p. 60-61.

Wimplinger, J.: "Radikal Romantische Menschen". Spex, núm. 10, octubre 1986, p. 51.

Schwerfel, H. P.: "Pas d'issue". Artstudio, vol. 4, núm. 2, otoño 1986, p. 80-91.

Gugg, A.: "Requiem über die Malerei. Ästhetische Bilanzen in den Bildern von Markus Lüpertz". Noema, año 3, núm. 9, noviembre 1986, p. 60-65.

Faust, M. W.: "Berlin. Markus Lüpertz". Artforum, vol. XXV, núm. 2, octubre 1986, p. 148.

Schünemann, I.: "Die Botschaft vom Olymp: Ich bin ein Genie". Männer Vogue, núm. 2, febrero 1987, p. 156-161.

Iannacci, A.: "Markus Lüpertz and Giulio Paolini". Artscribe, núm. 63, mayo 1987, p. 92.

Poli, F.: "Markus Lüpertz - Giulio Paolini". Tema Celeste, año 5, núm. 11, abril-junio 1987, p. 62-63.

Bierens, C.: "Lüpertz eet Corot - Een voordracht". Metropolism, año 8, núm. 2, mayo-junio 1987, p. 44-45.

Poirier, M.: "Markus Lüpertz". Artscribe, núm. 61, marzo 1987, p. 146.

Koether, J.: "Under the Influence". Flash Art, núm. 133, abril 1987, p. 46-50.

Cotter, H.: "Art from the Exiled City". Art in America, vol. 75, núm. 10, octubre 1987, p. 42-51.

Winter, P.: "Ein ironischer Formen-Regisseur". Weltkunst, año 57, núm. 22, 15.11.1987, p. 3442.

Wiegand, W.: "Zwitschernd vor Kraft. Rainer Ostendorfs Portrait des Malers Markus Lüpertz (WDR)". Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, núm. 286, 10 de diciembre 1987, p. 26.

Krüger, W.: "Kunst hat Macht nicht nötig. Gespräch mit Markus Lüpertz, dem neuen Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie". Coloniaer Stadtanzeiger, núm. 15, enero de 1988, p. 9.

Balmas, P.: "Lüpertz l'ex dionisico. Una personale romana del pittore tedesco". Paese Sera, 19 de abril 1988, p. 11.

Dorfles, G.: "Uno Stivale per gli stranieri. D'Almeida, Gibbets, LeWitt, Lüpertz, Saint-Phalle e Twombly". Corriere della Sera, 26 de junio 1988.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Testori, G.: "Il colore è proprio di ferro. Divinit... totemiche di Markus Lüpertz". Corriere della Sera, 24 de junio 1988, p. 5.

Simmen, J.: "Die Akademie als erweitertes Atelier (Interview)". Berliner Kunstblatt, núm. 58, 1988, p. 33-37.

Lettre International, núm. 3, otoño 1988, portada et passim (ilustraciones sin texto).

Becker, W.: "Tysk Samtidskunst". Prisma Nytt, septiembre-noviembre 1988, Hovikodden 1988, p.18-38.

"Warnung vor gewagten Prognosen". Art, núm. 11, noviembre 1988, p. 144-145.

Oliva, A. B.: "La immanente perfezione dell'arte". New Art International, año 4, núm. 1, enero 1989, p. 18-22.

Fuchs, R.: "Chicago Lecture". Tema Celeste, núm. 19, enero - marzo 1989, p. 49-59, con ilustración p. 59.

Bonisset, M.: "Markus Lüpertz. Peinture, humour et tragédie". Beaux Arts, núm. 66, marzo 1989, p. 32-37 y p. 130.

Vielhaber, C.: "Künstlerportrait: Markus Lüpertz", Kunst Colonia, núm. 2, 1989, p. 16-23.

Dietrich, D.: "Allegories of Power: Markus Lüpertz's 'German Motifs'. Art Journal, vol. 48, núm. 21, verano 1989, p. 164-170.

Gohr, S.: "Mönch oder Dandy - das doppelte Gesicht des Markus Lüpertz". Kunst und Kirche, Heft 3, septiembre 1989, p. 135-137.

Piguet, P.: "Lüpertz - Eloge de la peinture/Singing painting's praises". Cimaire, núm. 198, enero-febrero 1989, p. 61-64.

Paparoni, D.: "Art in Wonderland. Markus Lüpertz". Tema Celeste, vol. VIII, núm. 25, abril-junio 1990, p. 30-34.

Engelhard, G.: "Markus Lüpertz. Narziss auf dem Königsweg". du, núm. 5, mayo 1990, p. 25-36.

Carboni, M.: "Markus Lüpertz - Fonti del Clitunno". Artforum, vol. XXIX, núm. 2, octubre 1990, p. 180-181.

Patrick, K.: "Markus Lüpertz - Nationalism without Frontiers" (entrevista con Markus Lüpertz y Michael Werner). Art Line International Art News, vol. 5, núm. 5, 1991, p. 10-16.

Bianchi, P.: "Titelgeschichten zu dithyrambischen Bildern. Annäherung an die Logik des Gemalten bei Markus Lüpertz". Artis, año 43, núm. 4, abril 1991, p. 34-39.

Oliva, A. B.: "Markus Lüpertz. Frenzied Lucidity". The Journal of Art, vol. 4, abril 1991, núm. 4, p. 46-48.

Noël, B.: "Markus Lüpertz. Schöne Hybride". Rs, Revista trimestral del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, núm. 6, 1991, p. 32-39.

Fisher, C.: "Markus Lüpertz". Tema Celeste, año 9, núm. 31, mayo-junio 1991, p. 95.

Kreis, E.: "Markus Lüpertz: Rezeptionen – Paraphrasen". Elle Decoration, núm. 7, 1991, p. 56.

Lohberg, G.: "Kunst beflügelt - z.B. Engel". Kunst und Kirche, núm. 4, 1991, p. 240-245.

Fuchs, R.: "Lüpertz im Theater". Frank Martin. Der Sturm. Bremer Theater. Bremen 1991/92; p. 49-54.

Graw, I.: "Neuerdings nur mit Signet" (entrevista con Markus Lüpertz). Artis, año 44, febrero 1992, p. 38-43.

Klotz, H.: "German Painting. The Transition from Abstraction to a New Objectivity". Papadakis, A., C. Farrow & N. Hodges (eds.), New Art. An International Survey, Rizzoli, Nueva York 1991, p. 126-133, (véase ilustración p. 128).

Warnecke, K.: "Sinnliche Schiffbrüche aller Art. Bremen: Markus Lüpertz bebildert Martins Shakespeare-Oper Der Sturm." Die Welt, núm. 74, 27 de marzo 1992.

Rihm, W.: Entrevista con Markus Lüpertz, 1992.

Lösel, A.: "Kraftprotz mit edler Seele". Stern, mayo 1992, p. 82-94.

Mack, G.: "Markus Lüpertz bei der Galerie Lelong". Kunst-Bulletin, núm. 6, 1992, p. 91-92.

Matussek, M.: "Empfang bei Hofe. Lüpertz, Tizian & Co.". Kursbuch, junio 1992, núm. 108, p. 113-122.

Berrio, G.: "Markus Lüpertz: aspectos del imaginario cultural postmoderno". Syntaxis, núm. 29, Tenerife 1992.

Solomon, D.: "The Cologne Challenge: Is New York's Art Monopoly Kaput?". The New York Times Magazine, 6 de septiembre de 1992, p. 20-23, 30, 45, 49.

Wolff, R.: "Lehr-Meister der schönsten Künste". Zeit-Magazin, núm. 42, 9-10-1992, p. 72-84.

"Lust auf Farbe, Lust auf Form". Art, núm. 9, septiembre de 1992, p. 24-42.

Deggiovanni, P.: "Markus Lüpertz. Otto Arte Contemporanea". Tema Celeste. Arte Contemporanea, núm. 40, primavera 1993, p. 80.

Eickhoff, B.: "Bild des Leidens, Gemälde de Markus Lüpertz in der Andreas-Kirche". Coloniaer Stadt-Anzeiger, núm. 83, 8/9 de abril de 1993.

Weidle, B.: "Der Malerfürst regiert im Kunstmuseum. Künstler für 'das Ewige'? Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen von Markus Lüpertz in Bonn". General-Anzeiger, 9-7-1993, Feuilleton, p. 12.

Meixner, C.: "Stahlhelm und Schnecke. Das Städtische Kunstmuseum Bonn präsentiert eine spannende Ausstellung: 'Markus Lüpertz - Malerei, Skulptur, Zeichnung'". Bonner Rundschau, 9-7-1993.

"Triumph der Vitalität. Markus Lüpertz: Drei Jahrzehnte Kunst". General-Anzeiger, 14-7-1993.

Gross, R.: "Von der Wahrheit und Spielerei. Markus Lüpertz im Bonner Kunstmuseum. Arbeiten der letzten zehn Jahre in einer Ausstellung". Badische Neueste Nachrichten, 16-7-1993.

“Düstere Aspekte eines selbsternannten Genies. Kunstmuseum Bonn zeigt Arbeiten de Markus Lüpertz”. Westfalenpost, 16-7-1993.

“WOCHE-Interview mit dem Maler Markus Lüpertz. Aufregende aktuelle Malerei”. Die Woche, 29-7-1993.

“Ich kann mir keine Zweifel erlauben”. Ein GA-Gespräch.

Gohr, S.: “Helme sinkend - dithyrambisch. Eine Betrachtung des Bildes von Markus Lüpertz”. Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, núm. 3, 1993, p. 4-8.

Gross, R.: “Blick auf die biblische Schädelstätte. Das Bonner Kunstmuseum zeigt eine Ausstellung von Markus Lüpertz: Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen”. Der Tagesspiegel, 6-8-1993.

Hauschild, J.: “Das Vorbild wird zitiert und deformiert”. art, núm. 8, agosto 1993, p. 96-97.

Bode, U.: “Teure Erscheinung. Ausstellung in Bonn: Markus Lüpertz - eine öffentliche Kunstfigur”. Die Zeit, núm. 33, 13-8-1993, p. 42.

Kühne, A.: “Museum in politischer Landschaft. Die Wiedereröffnung der Ostdeutschen Galerie in Regensburg”. Süddeutsche Zeitung, 14/15-8-1993.

Catoir, B.: “Olymp voller klobiger Götter. Das Bonner Kunstmuseum zeigt Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen von Markus Lüpertz”. General-Anzeiger, 25-8-1993.

Geduldig, G.: "Totentanz und Golgatha. Lüpertz-Schau im Kunstmuseum Bonn - 170 Arbeiten". Aachener Nachrichten, 25-8-1993, p. 4.

Leske, M.: "Aus dem Schatzkästlein der Kunstgeschichte. Rege Händler und engagierte Sammler verhelfen Markus Lüpertz zu einem soliden Platz im Marktgefüge". Die Welt, 28/29-8-1993.

Protzman, F.: "Markus Lüpertz. The Doubting Dandy". ARTnews, octubre 1993, p. 124-129.

Denk, A.: "Markus Lüpertz. 'Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammers'. Malerei, Plastik, Zeichnung. Kunstmuseum Bonn, 9.7.-26.9.1993". Kunstforum, vol. 124, diciembre 1993, p. 443-444.

Dichter, C.: "Antikes Lächeln. Galerie Blüher zeigt Holzschnitte von Markus Lüpertz". Kölner Stadt-Anzeiger, 2-9-1993.

Fechner-Smarsly, T.: "Alles ganz klassisch. 'Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers': Markus Lüpertz inszeniert Markus Lüpertz im Kunstmuseum Bonn". Frankfurter Rundschau, 21-9-1993.

"Große Masken im Raum. Neue Gesichtsbilder von Markus Lüpertz in der Kölner Galerie Werner". Kölner Stadt-Anzeiger, núm. 294, 18/19 de diciembre de 1993.

"Markus Lüpertz im Gespräch mit Johannes Röhrig", en F. Mennekes y J. Röhrig: Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit. Herder, Friburgo, Basilea, Viena 1994, p. 84-89.

"Markus Lüpertz. Das Kreuz: Zwischen Zeichen und Symbol", en F. Mennekes y J. Röhrig: Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit. Herder, Friburgo, Basilea, Viena 1994, p. 90-97.

Flohic, C.: "Markus Lüpertz". Markus Lüpertz, Fabrice Hybert. Ninety. Art des Annees 90. Art in the 90's, núm. 13, 1994; sobre Lüpertz véase p. 10-11.

Chalumeau, J.-L.: "Du Nouveau, de l'Inhabituel, des Blessures. Something new, unusual, wounds". Markus Lüpertz, Fabrice Hybert. Ninety. Art des Annees 90. Art in the 90's, núm. 13, 1994; sobre Lüpertz véase p. 12-13.

Messler, N.: "Markus Lüpertz". Artforum international, XXXII, núm. 7, marzo de 1994, p. 97.

Irsigler, K. A.: "Es muß schon künstlich sein, um bei mir Kunst zu werden (Markus Lüpertz)". Parnass, año XIV, núm. 2, mayo-agosto 1994, p. 116-118

Hegyí, L.: "Der Maler Markus Lüpertz - Die Poesie der Monumentalität. The painter Markus Lüpertz - The poetry of monumentality", en Markus Lüpertz, catálogo de exposición. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein. Viena 1994 (texto alemán p. 7-12, texto inglés p. 13-18).

Gohr, S.: "Markus Lüpertz - Geschichte und Eigenart seines Bildverständnisses. Markus Lüpertz - The development and specificity of his pictorial approach", Markus Lüpertz, catálogo de exposición Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein. Viena 1994 (texto alemán p. 19-34, texto inglés p. 35-48).

Wiener, O.: "Für ML. For ML", en Markus Lüpertz, catálogo de exposición Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein. Viena 1994 (texto alemán p. 49-57, texto inglés p. 58-66).

Fuchs, R.: "Kalte Malerei und heiße Geschichte. Über Markus Lüpertz und seine Interpreten. Cold painting and hot history. On Markus Lüpertz and the interpretation of his work", en Markus Lüpertz, catálogo de exposición Museum

moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein. Viena 1994 (texto alemán p. 67-77, texto inglés p. 78-88).

Irsigler, K. A.: "Erinnerungen an ein Gespräch mit Markus Lüpertz. Memories of a talk with Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz, catálogo de exposición Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein. Viena 1994 (texto alemán p. 89-96, texto inglés p. 97-103).

Klotz, H.: "Die Malerei zwischen Moderne und Postmoderne. Markus Lüpertz", en Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne. C.H. Beck, Múnich 1994, p. 69-75.

Maier, A.: "Markus Lüpertz". Opt Art Magazine - International Gourmet Magazine, 3, 1994, p. 56-77.

Gohr, S.: "La aproximación al nuevo cuadro - elementos para una historia de la pintura de Markus Lüpertz/Die Annäherung an das neue Bild-Elemente für eine Geschichte der Malerei von Markus Lüpertz". Markus Lüpertz. Obras sobre papel de la Colección Deutsche Bank, catálogo de exposición Deutsche Bank S. A. E., Madrid, Madrid 1994 (texto español p. 10-22, texto alemán p. 24-35).

Schmidt, J.-K.: "Vom Krieg". Homo homini lupus. Markus Lüpertz – Krieg, catálogo de exposición, Reuchlinhaus, Pforzheim y Galerie der Stadt Stuttgart, Pforzheim & Stuttgart 1994, p. 11-27.

Presler, G.: "Von der Härte und Einsamkeit der Bilder", en Homo homini lupus. Markus Lüpertz – Krieg (catálogo). Reuchlinhaus, Pforzheim y Galerie der Stadt Stuttgart, Pforzheim & Stuttgart 1994, p. 28-59.

Kubisch, T.: "Die Mühe des Wahrnehmens, ein Weg zur Kunst" , en Homo homini lupus. Markus Lüpertz – Krieg (catálogo). Reuchlinhaus, Pforzheim y Galerie der Stadt Stuttgart, Pforzheim & Stuttgart 1994, p. 60-69.

Hofmann, W. J.: "Das Mal, die Trophäe und der Tod" , en Homo homini lupus. Markus Lüpertz – Krieg (catálogo). Reuchlinhaus, Pforzheim y Galerie der Stadt Stuttgart, Pforzheim & Stuttgart 1994, p. 70-119.

Gohr, S.: "Markus Lüpertz malt ein Exekution" , en Homo homini lupus. Markus Lüpertz – Krieg (catálogo). Reuchlinhaus, Pforzheim y Galerie der Stadt Stuttgart, Pforzheim & Stuttgart 1994, p. 120-139.

Kayser, L.: "Parsifal, Männer ohne Frauen". D'Letzeburger Land, 30-12-1994, p. 12.

Kindermann, A.: "Wie aus dem Adler ein totes Huhn wurde". art, núm. 2, febrero 1995, p. 82.

Rudloff, M.: "Die Mythischen Sieben", en Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze (catálogo). Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Braus, Heidelberg 1995, p. 13-27.

Herold, I.: "Tradition und künstlerische Freiheit. Markus Lüpertz' Beitrag zur Ganymed- und Prometheus-Ikonographie", en Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze (catálogo). Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Braus, Heidelberg 1995, p. 33-42.

Kersten, W.: "Gegenästhetik. Markus Lüpertz' dionysischer Apoll in der Alten Oper Frankfurt", en Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze (catálogo). Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Braus, Heidelberg 1995, p. 47-53.

Elsen, T.: "Clitunno", en Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze (catálogo). Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Braus, Heidelberg 1995, p. 57-60.

Elsen, T.: "Hirte", en Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze (catálogo). Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Braus, Heidelberg 1995, p. 65-67.

Kronjäger, J.: "Gespannte Abwehr eines Attackierten. 'St. Sebastian' aus neuer Sicht", en Markus Lüpertz. Skulpturen in Bronze (catálogo). Städtische Kunsthalle Mannheim, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Gerhard Marcks-Haus Bremen, Braus, Heidelberg 1995, p. 73-77.

Raine, W.: "Malerische Rückkehr in die Geschichte. Die Kriegsbilder von Markus Lüpertz in der Galerie der Stadt Stuttgart". Stuttgarter Zeitung, 4 de marzo de 1995.

Müller, H.-J.: "Großer Wolf. Ausstellung in Stuttgart: 'Markus Lüpertz – Krieg'". Die Zeit, 17 de marzo de 1995.

Grus, M.: "Lächeln, archaisch. Mythische Skulpturen von Markus Lüpertz". Frankfurter Rundschau, 17 de marzo de 1995.

Grasskamp, W.: "Magnifizienz Lüpertz. Der Charme der Konterrevolution". W. Grasskamp: Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik. Beck, München 1995, p. 79-94.

Hartmann, H.: "Alte Bekannte in neuer Gestalt. Bronzeplastiken von Markus Lüpertz in Mannheim". Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen, año 87, núm. 4, abril 1995.

Feeser, S.: "Markus Lüpertz. 'Skulpturen in Bronze'". Kunstforum International, vol. 130, mayo-julio 1995, p. 380-381.

Carandente, G.: "Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz. Der mediterrane Mythos, Il mito mediterraneo (catálogo). Museum für Moderne Kunst, Bozen, Museion, Folio Verlag, Bozen & Viena 1995.

Hapkemeyer, A.: "Markus Lüpertz, Der mediterrane Mythos. Markus Lüpertz, il mito mediterraneo", en Markus Lüpertz. Der mediterrane Mythos, Il mito mediterraneo (catálogo). Museum für Moderne Kunst, Bozen, Museion, Folio Verlag, Bozen & Viena 1995.

Kersten, W.: "Plastische Anmut", en Markus Lüpertz. Die Pietrasanta Bronzen (catálogo). Michael Werner, Colonia 1995.

Kersten, W.: "Sculptural Grace. Prologue for aesthetes", en Markus Lüpertz. The Pietrasanta Bronzes (catálogo). Michael Werner, Colonia & Nueva York 1995.

Lebensztejn, J.-C.: "La fracture du péroné", en Markus Lüpertz. Hommes sans femmes – Parsifal (catálogo). Galerie Montenay, Éditions du limon, París 1995.

Mascelloni, E.: "Lüpertz o l'origine della storia. Lüpertz or the Origins of History", en Markus Lüpertz (catálogo). Galleria Arte 92, Milano 1995 (texto italiano p. 7-10, texto inglés p. 11-14).

Jover, M.: "Markus Lüpertz. L'homme sans femmes". Beaux Arts, núm. 138, octubre 1995, p. 53.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Rothmann, C.: "Markus Lüpertz. Interview by Christian Rothmann". atelier, International, núm. 825, marzo 1996, (texto inglés y japonés p. 27-34, texto alemán p. 35-36, 83).

Hohmeyer, J.: "Triumph der Unanständigen". Der Spiegel, núm. 23, 3-6-1996, p. 200/201, 204, 206 [sobre Baselitz, Immendorff, Lüpertz].

Haase, A.: "Der Maler als Kunstwerk. Markus Lüpertz stellt in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen aus". Kölner Stadt-Anzeiger, núm. 85, 11-4-1996.

Bode, U.: "Von Kaviar und Pellkartoffeln. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen präsentiert Markus Lüpertz in Düsseldorf mit einer umfassenden Auswahl". Süddeutsche Zeitung, núm. 89, 17-4-1996.

Kulschewskij, R.: "Zyklop und Parsifal zugleich. Markus Lüpertz in der Kunstsammlung NRW in Düsseldorf". Aachener Nachrichten, 11-4-1996.

Beaucamp, E.: "Rastloser Totenkult. Markus Lüpertz in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen". Frankfurter Allgemeine Zeitung, núm. 102, 2-5-1996, p. 37.

Klose, A.: "Gegen die Bezeichnung. Lüpertz-Marathon in der Kunstsammlung NRW". Rheinische Post, 1-5-1996.

Zimmer, W.: "Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz (catálogo). Locks Gallery, Philadelphia. Locks Art Publications, Philadelphia 1996, p. 3-5.

Jocks, H.-N.: "Markus Lüpertz: 'Mich nervt, daß von mir ein Verbeugen vor Größeren verlangt wird', Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks". Kunstforum, vol. 134, mayo-septiembre 1996, p. 292-319.

Jocks, H.-N.: "Markus Lüpertz. 'Männer ohne Frauen, Parsifal', Kunstsammlung NRW". Kunstforum, vol. 134, mayo-septiembre 1996, p. 384-386.

Gohr, S.: "Der Inhalt ist doch nur die Leimrute der Verführung. Über einige Klischees der Kunstkritik aus Anlaß der jüngsten Ausstellungen zu den Werken von Georg Baselitz und Markus Lüpertz in Berlin und Düsseldorf". Der Tagesspiegel, núm. 15 705, 5-8-1996, p. 23.

Gohr, S.: "Markus Lüpertz. Prophet einer neuen Malerei". Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 36, Heft 30, 4. Quartal 1996. Weltkunst & Bruckmann, Múnich 1996.

Koch, W.: "Markus Lüpertz. Ein Malerfürst mit tiefer Lust an der Selbstdarstellung". kompendium, núm. 6, noviembre/diciembre 1996, p. 28-31.

Struck-Schloen, M.: "Risiko mit Lüpertz. Rheinoper läßt Verdis 'Troubadour' bemalen". Kölner Stadt-Anzeiger, núm. 298, 23-12-1996.

Reininghaus, F.: "Wilder Malerfürst rettet die Ritter". Rheinischer Merkur, 27-12-1996.

Beuth, R.: "Lächeln, dithyrambisch. Amsterdams Stedelijk Museum zeigt Bilder von Markus Lüpertz". Die Welt, 15-2-1997.

Kuspit, D.: "Markus Lüpertz. Michael Werner Gallery". Artforum, XXXV, núm. 5, enero 1997, p. 83-84.

Gohr, S.: "Der Maler im Zwischenraum. Eine Einführung in das Werk von Markus Lüpertz 1964-1997", en Markus Lüpertz (catálogo). Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Hirmer, Múnich 1997.

Fechter, I.: "Markus Lüpertz". Weltkunst, año 67, núm. 15/16, 15-8-1997, p. 1605.

Valentin, B.: "Ein kraftvoller Zeichner. Markus Lüpertz in München". Handelsblatt, núm. 166, 29/30-8-1997, p. G 3.

Gohr, S.: "Markus Lüpertz", en Die Maler und ihre Skulpturen (catálogo). Museum Folkwang, DuMont, Essen 1997, p. 280-282.

Gohr, S.: "Markus Lüpertz. Clitunno 1989/90". KölnSkulptur 1, catálogo de exposición. Wienand, Colonia 1997, p. 106-109.

Glueck, G.: "A German's Path From Neo-Expressionism to Classical Echoes". The New York Times, 12-12-1997.

Kort, P.: "Eine Welt abseits (Ein Exkurs)/A World Apart (An excursus)", en Markus Lüpertz. Neue Bilder (catálogo). Michael Werner, Colonia 1997 (texto alemán p. 3-6, texto inglés p. 35-38).

Koldehoff, S., Odenhausen, D. (fotos): "Markus Lüpertz. Von einem, der auszog, die Freiheit zu leben". Frankfurter Allgemeine Magazin, 2. Woche, Heft 932, 9-1-1998, p. 8-12.

Schneider, U.: "Monte Santo. Kreuzwegstationen von Markus Lüpertz/Monte Santo. Stations of the Cross by Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz. Monte Santo (catálogo). Michael Werner, Colonia 1998.

Zweite, A.: "Markus Lüpertz. Selbstexplikation von Malerei". Museum Küppersmühle - Sammlung Grothe. DuMont, Colonia 1999, p. 120-123.

Morell, L.: "Rumbegreber og synsoplevelser". Billedkunst. Kritisk-videnskabeligt tidsskrift, 7. April 1999, p. 12-17.

Brock, B.: [...], Markus Lüpertz. 'Vanitas', Struktur/Ornament/Norm (catálogo). Zeche Zollverein Essen. Zollverein Ausstellungen Gesellschaft für zeitgenössische Kunst mbH, Essen 1999, p. 25-31.

Grasskamp, W.: "Markus Lüpertz. Babylon - dithyrambisch XII", en Schmied, W., T. Buddensieg, A. Franzke & W. Grasskamp (eds.): Harenberg Museum der Malerei. 525 Meisterwerke aus sieben Jahrhunderten. Harenberg Lexikon, Dortmund 1999, p. 1108-1109.

Klotz, H.: "Die Malerei zwischen Moderne und Postmoderne. Markus Lüpertz", en Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne. 2ª edición revisada. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Beck, Múnich 1999, p. 69-75.

Brock, B.: "Abschiedsbilder. Amfortas/Images of Farwell. Amfortas", en Markus Lüpertz. 18 Bilder, 3 Skulpturen (catálogo). Michael Werner, Colonia 2000.

Stockhaus, H.: "Der Baum - ein unerbittlicher Individualist", en Lost Paradise Lost. Kunst und sakraler Raum (catálogo). Ev.-luth. Stadtkirchenverband Hannover/Ernst Barlach Gesellschaft, Hannover/Hamburg 2000, p. 212-223.

Romain, L.: "'Je poetischer, je wahrer' (Novalis). Zu einer Ausstellung von Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz. Gemälde aus den Jahren 1994 bis 1999 (catálogo). Galerie Michael Schultz, Berlín 2000, p. 5-7.

Kronthaler, H.: "Loblieder auf die Malerei", en Markus Lüpertz. Malerei, Zeichnungen und Skulpturen (catálogo). Galerie im Stadtmuseum Jena, Städtische Museen, Jena 2001, p. 7-9.

Stephan, E.: "Ich bin alles, was ich bin, durch die Malerei". Zu den Bildern von Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz. Malerei, Zeichnungen und Skulpturen (catálogo). Galerie im Stadtmuseum Jena, Städtische Museen, Jena 2001, p. 11-15.

Gohr, S.: Markus Lüpertz, Zeichnungen aus den Jahren 1964-1985. Verlag Gachnang & Springer, Berna & Berlín 1986.

Gohr, S.: Markus Lüpertz. Druckgraphik - Werkverzeichnis 1960-1990, con prefacio de J.-K. Schmidt y presentación de J. Hofmaier. Maximilian Verlag Sabine Knust & Edition Cantz, Múnich & Stuttgart 1991.

Gohr, S. (ed.): Markus Lüpertz. Deutsche Motive, con textos de S. Gohr y K. Power, Cantz, Stuttgart 1993.

Zweite, A.: Markus Lüpertz. DLS Bank (Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank), Bonn 1993.

Zweite, A., versión inglesa de J. Brogden: Markus Lüpertz. DLS Bank (Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank), Bonn 1993.

Carandente, G. (ed.): Markus Lüpertz. Fabbri Editori, Milán 1994.

Markus Lüpertz. Een week. Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, La Haya 1995.

Pinakothek der Moderne. Eine Vision des Museums für Kunst, Architektur und Design des 20. Jahrhunderts in München. Staatsgalerie moderner Kunst, Staatliche Graphische Sammlung, Architekturmuseum Technische Universität München, Die Neue Sammlung Staatliches Museum für Angewandte Kunst,

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

editado por Stiftung Pinakothek der Moderne, Detlev von der Burg, Prestel, Múnich & Nueva York 1995 (sobre Lüpertz véase p. 220).

Museo de Bellas Artes de Bilbao. Boletín 7. "La obra de Markus Lüpertz en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao". Con textos e imágenes de Kosme de Barañano y Carolina Andrada. Bilbao 2013. (sobre Lüpertz véase p. 195- 222).



9.2.5. Otras publicaciones

Forberg, G. (ed.): Künstler in ihrem Atelier, con fotografías de E. Kiffel y textos de los artistas y sus críticos y con un prólogo de J. Krichbaum. Mahnert-Lueg Verlag, Múnich 1979 (sobre Lüpertz véase p. 117-123).

Gachnang, J.: Reisebilder. Sonderzahl-Verlag, Viena 1985, p. 31-37, 90-101, 147-153.

Schmidt-Wulffen, S.: Spielregeln: Tendenzen der Gegenwartskunst. DuMont Buchverlag, Colonia 1987, p. 54 ss., 94-5, 129 ss., 133, 192, 203-4, 245, 249-50, 254.

Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank. Deutsche Bank AG, Francfort del Main 1987 (sobre Lüpertz véase p. 171).

Van de Laar, M.: Markus Lüpertz (tesis doctoral). La Haya 1988.

Kunst heute in der Bundesrepublik Deutschland, con textos de W. M. Faust, D. Mahlow, S. von Wiese, A. Franzke, K. Honnef, W. Herzogenrath, J. Claus y K.-J. Sembach. Inter Naciones Bonn, Bonn 1988 (versión inglesa: Art Today in the Federal Republic of Germany).

Blickpunkte. Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts in der Deutschen Bank. Deutsche Bank, Edition Achenbach, Francfort del Main & Düsseldorf 1988 (sobre Lüpertz véase p. 138-141).

Aviatik und Avantgarde: - Fliegen und Schweben. Textos de J. Simmen y C. Asendorf, con un prólogo de H. Ruhnau, Deutsche Lufthansa, Francfort del Main 1988, p. 44-45.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Vowinckel, A.: Editorial. Nordstern Versicherungen AG, Colonia 1988.

Noel, B. (presentación): Lüpertz. Peintures, París 1989.

150 Jahre Kölnischer Kunstverein. Kölner Künstler, Kölner Galerien. Textos de E. Decker, W. Dürstel y M. Hüllenkremer y con presentaciones de K. Rossa y E. H. Zander, Kölnischer Kunstverein & Stadt Köln, Colonia 1989.

Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. Kiepenheuer & Witsch, "Kunst Heute", núm. 4, Colonia 1989.

Gauer, D.: Das Triptychon im Oeuvre von Markus Lüpertz (tesina de licenciatura), Marburg 1990.

Vergne, Ph.: Markus Lüpertz: Le Jeu (Je) du Peintre (tesina de licenciatura), París 1990-91 (también existe versión alemana de C. Meier).

Martis, A.: "Markus Lüpertz: Schwarz-Rot-Gold-dithyrambisch I, 1974", en Brög, H., H.G. Richter & B. Wichelhaus (eds.): Arbeitsbuch Kunstunterricht.

Spätmoderne und Postmoderne - Tendenzen in Kunst und Architektur. Arbeitsbuch Kunstunterricht Sekundarstufe II. Düsseldorf 1991, p. 74-76.

Polcina, C.: Markus Lüpertz. Con textos de M. Lüpertz, Roma 1991.

Oliva, A. B.: "L'immanente perfezione dell'arte", en Cosí lo stato dell'arte. Roma 1991, p. 11, 88-92, lámina X, ilustr. 43.

Oliva, A. B.: Scuola d'obbligo, compulsory education. Roma 1991, p. 182-183.

L'Art Moderne ... Marseille. La Collection du Musée Cantini. Musée Cantini, Centre de la Vieille Charité, Marsella 1991, p. 271-272.

Würth - Eine Sammlung. Edición por encargo de R. Würth, Künzelsau, realizada por S. Waetzoldt y C. S. Weber, con textos de O. Breicha, J. Büchner, V. Himmelein, S. Müller et alii, Jan Thorbecke, Sigmaringen 1991 (sobre Lüpertz véase p. 117-118).

Murken, A. y Ch.: Von der Avantgarde bis zur Postmoderne: die Malerei des 20. Jahrhunderts. Zeit Zeuge Kunst, Múnich 1991, p. 254 ss., 265, 267, 278, 293, 299, ilustr. 195.

Straka, B.: interferenzen = kunst aus westberlin 1960-1990. Berlín 1991, p. 238.

Chalumeau, J.-L.: Lectures de l'Art. París 1991, p. 108 y 202.

Jansen, S.: Ewige Versuchung? Zur Affinität der Künstler der Moderne zu traditionellen Bildthemen am Beispiel der Versuchung des Heiligen Antonius (tesina de licenciatura), Aquisgrán 1991, p. 69-75.

Galerie Neuendorf: Lagerkatalog 1992, Frankfurt 1992 (sobre Markus Lüpertz véase p. 56-57).

Harenberg Kommunikation: Harenbergs Personenlexikon 20. Jahrhundert, Dortmund 1992 (sobre Markus Lüpertz véase p. 786).

Merle, M. & Destrez, Ch. (eds.): The Hand Art and Science, con un prólogo de B. Cyrulnik. París 1992 (sobre Markus Lüpertz véase p. 108, 118, 149).

Lenz, M.: Energismus. Kunstbetrachtung. Berlín 1992 (sobre Markus Lüpertz véase p. 48-49).

Kerber, B.: Bestände Onnasch. Neues Museum Weserburg Bremen, Berlín 1992 (sobre Lüpertz véase 240-51, 292).

Delforge, A.: Approche de l'oeuvre sculpt, de Markus Lüpertz. Mémoire de DEA en histoire de l'art. Université de Paris I, Pantheon Sorbonne, U.F.R. D'Histoire de l'Art et d'Archéologie (tesina de licenciatura), París 1993.

Leistner, G. (coord.), en colaboración con A. Blühm y B. Hausmann: Museum Ostdeutsche Galerie. Gang durch die Sammlung. Gemälde, Skulpturen und Objekte (catálogo). Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1993 (sobre Lüpertz véase p. 200-201, 210-211).

Koep, D.: Historism in the Sculpture of Georg Baselitz and Markus Lüpertz 1980-1990: Recontextualizing a Mythical Past, M.A. Report. University of London, Courtauld Institute of Art, Londres, mayo 1993.

Bony, A.: Les Années 70. Éditions du Regard, París 1993 (sobre Lüpertz véase p. 132).

Soll und Haben. Dauerleihgaben und Neuerwerbungen 1990-1993, con textos de V. Essers, J. Kaak, U. Krempel, D. Krystof y M. Müller. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1993 (sobre Lüpertz véase p. 40-41).

Mennekes, F. y Röhrig, J.: Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit. Herder, Friburgo, Basilea, Viena 1994 (sobre Lüpertz véase p. 84-89, 90-97).

Markus Lüpertz, Fabrice Hybert. Ninety. Art des Annees 90. Art in the 90's, núm. 13, 1994 (sobre Lüpertz véase p. 10-11, 12-40).

Sachs, A.: Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR. Analysen. Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat, Bonn y Akademischer Verlag, "Aus Deutschlands Mitte", vol. 27, Berlín 1994 (sobre Lüpertz véase p. 92-93, ilustr. 51).

Honnef, K.: Kunst der Gegenwart. Benedikt Taschen, Colonia 1994 (sobre Lüpertz véase p. 22, 64-65, 232).

Lüpertz, M. y Whitman, W.: Männer ohne Frauen. Gesang von mir selbst. Con un epílogo de S. Gohr, Kleinheinrich, "Bilder - Worte, Worte - Bilder", 1 (edición limitada de 400 ejemplares), Münster 1994.

Weber, S.: Würth - Eine Sammlung, en Figurative Tendenzen, vol. 3. Edición por encargo del Museum Würth, con textos de O. Breicha, B. Elsen-Schwedler, H. Giese, et alii. Jan Thorbecke, Sigmaringen 1994 (sobre Lüpertz véase p. 150-153).

Grigoteit, A.: Zwischen Tradition und Zeitgeist. Deutsche Bank AG y DuMont, Francfort del Main y Colonia 1995 (sobre Lüpertz véase ilustr. p. 95).

Helmert-Corvey, T. (ed.): la vie. Karl Kerber - Der Sammler - Die Sammlung. Textos de T. Helmert-Corvey, G. Burkamp, M. Baldegger, F. Malsch y E. Franz. Kerber Verlag, Bielefeld 1995 (sobre Lüpertz véase p. 47).

Mennekes, F.: Triptychon/Triptych. Moderne Altarbilder in St. Peter Köln/Modern Altarpieces at St. Peter's, Cologne. Mit Installationsfotos von Wim

Cox/With installation photos by Wim Cox. Insel, Francfort del Main y Leipzig 1995 (sobre Lüpertz véase p. 155-158).

Contemporary Art at Deutsche Bank London. Ed. por encargo de Deutsche Bank AG, Francfort del Main, con textos de F. Hütte y A. Hicks. Cantz, Ostfildern 1996 (sobre Lüpertz véase p. 15, 57).

Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln. Textos de I. Bruckgraber, S. Diederich, A. M. Fischer et alii. Taschen, Colonia, Lisboa, Londres, Nueva York, Osaka y París 1996 (sobre Lüpertz véase p. 442-444).

Hoffmann, V.: Antikenrezeption in der Plastik von Markus Lüpertz. Tesina de licenciatura (Magistra Artium), Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1996.

Tallman, S.: The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern. Thames and Hudson, Londres 1996 (sobre Lüpertz véase p. 179).

Die bekannten deutschen Kunstsammler, Peter und Irene Ludwig, schenken China Kunstwerke aus aller Welt. Textos de A. Legge, A. Maria, P. S. Versteegh y P. vom Dorp. Ludwig Museum für Internationale Kunst. Chinesisches Kunstmuseum, Pekín 1996 (sobre Lüpertz véase p. 138-139).

Aarhus Kunstmuseum 1985-1995. Udstillinger, Nyerhvervelser. Textos de J. E. Sírensen y E. N. Pedersen. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus 1996 (sobre Lüpertz véase p. 68).

Schneede, U.M. y H.R. Leppien (eds.): Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder. Seemann, Leipzig 1997 (sobre Lüpertz véase p. 183).

Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart. Texto de C. Herstatt, fotografías de E. Walford, S. Müller, W. Neeb, R. Wulf. Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1997 (sobre Lüpertz véase p. 92-93).

Scholz, M.: Dr. Manfred Scholz anlässlich der Eröffnung der Ausstellung "Markus Lüpertz" in der Hypo-Kulturstiftung. Múnich, 10 de julio de 1997, Hypo-Kulturstiftung, Múnich 1997.

Garnier, V.: L'art en Allemagne de 1945 ... la Chute du Mur. Prefacio de A. Bonfand. Nouvelles éditions Françaises, París 1997 (sobre Lüpertz véase p. 11, 112-113, 138-145).

Kulturelles Bewußtsein und Kunstförderung. Ankäufe und Werkstiftungen der Freunde der Neuen Galerie der Stadt Linz in den Jahren 1987-1997. Con motivo de la exposición Meisterwerke europäischer Kunst 1947-1997, 25/9 – 9/11/1997. Verein der Freunde der Neuen Galerie der Stadt Linz, Linz 1997 (sobre Lüpertz véase p. 36-37).

Kunst in der Deutsche Bank Luxembourg S.A. Edición de Deutsche Bank Luxembourg S.A., con textos de U. Bopp-Schumacher y con una entrevista de Dr. E. Storck. Hermann Schmidt, Maguncia 1997 (sobre Lüpertz véase p. 174-181).

Klotz, H. (ed.): Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst. ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Textos de H. Bredekamp y U. Frohne. Prestel, Múnich y Nueva York 1997 (sobre Lüpertz véase p. 178-179).

de la Court, J.-F. (ed.): BBL - La collection d'Art/BBL - De Kunstverzameling/BBL - The Art Collection/BBL - Die Kunstsammlung. Textos de P. de Peuter, A. Adriaens-Pannier, B. Callewaert et alii. Banque Bruxelles Lambert BBL, Bruselas 1997 (sobre Lüpertz véase p. 194-195).

Das 20. Jahrhundert im Städel. Catálogo editado por S. Schulze, revisado por S. Mann. Hatje, Ostfildern-Ruit 1998 (sobre Lüpertz véase p. 102).

Ruhrberg, K., M. Schneckenburger, Ch. Fricke, K. Honnef: Kunst des 20. Jahrhunderts, ed. de Ingo F. Walther. Vol. I (K. Ruhrberg): Malerei; vol. II (M. Schneckenburger): Skulpturen und Objekte; Nuevos medios: Ch. Fricke; Fotografía: K. Honnef. Taschen, Colonia, Lisboa, Londres et alii 1998 (sobre Lüpertz véase vol. I, ilustr. p. 374).

Muzej Ljudviga v Russkom Muzee/Ludwig Museum in The Russian Museum/Museum Ludwig im Russischen Museum. Ed. de J. Kiblitky, Gosudarstvennyj Russkij Muzej/The State Russian Museum/ Staatliches Russisches Museum. Textos (en ruso/inglés/alemán) de A. Borovskij, M. Scheps, E. Weiss et alii. Palace Editions, 1998 (sobre Lüpertz véase p. 176-177).

Museum Ostdeutsche Galerie [Regensburg]. Katalog der Schausammlung, Gemälde, Skulpturen, Plastiken und Objekte. Ed. revisada por G. Leistner, con la colaboración de A. Blühm y B. Hausmann. Museum Ostdeutsche Galerie, "Schriften des Museums Ostdeutsche Galerie in Regensburg", 19, Regensburg 1997, (sobre Lüpertz véase p. 117-118).

Museum Küppersmühle - Sammlung Grothe, ed. de W. Smerling, textos de K. Honnef, H. Grothe, A. Erfle et alii. DuMont, Colonia 1999 (sobre Lüpertz véase p. 120-137).

Nemeczek, A.: Das Bild der Kunst. Vom Pattern Painting zum Crossover, Künstler, Szene und Tendenzen 1979 - 1999, Eine Bilanz zum Ende des 20. Jahrhunderts. ART - Das Kunstmagazin, DuMont, Colonia 1999 (sobre Lüpertz véase ilustr. p. 36).

Parnass, año 19, número extraordinario 16 (Sammlung Essl), 1999 (sobre Lüpertz véase p. 109).

Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland. Ed. de A. Bärnreuther y P.-K. Schuster, con motivo de la exposición Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland en la Nationalgalerie Berlin. DuMont, Colonia 1999 (sobre Lüpertz véase 1974).

Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo. Collection. Textos de Hans-J. Brun, J. Nestegaard, O. Ustvedt. Astrup Fearnley Museum of Modern Art (Cat. núm. 24), Oslo 2000 (sobre Lüpertz véase p. 112-113).

Garten (catálogo), Galerie Thomas, Múnich 2000.

Franzke, A.: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, ed. actualizada y ampliada. DuMont, Colonia 2000, (sobre Lüpertz véase ilustr. p. 218, 255).

Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Ed. de Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, con textos de V. Esser, C. Heinrich, A. Kruszynski, D. Krystof et alii. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000, (sobre Lüpertz véase p. 566-568, ilustr. p. 282-283).

Schwerfel, H. P.: Kunstskandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst. DuMont, Colonia 2000 (sobre Lüpertz véase ilustr. p. 165).

Markus Lüpertz. Sechs Radierungen / Paul Celan. Welchen der Steine du hebst, Sechs Gedichte. Edición única de 70 ejemplares; ed. extraordinaria de 20 ejemplares numerados y firmados; 10 ejemplares de h.c. Sabine Knust, Josef Kleinheinrich & Josef P. Kleihues, Múnich, Münster & Berlín 2000.

Hicks, A.: Art Works. British and German Contemporary Art 1960 – 2000. Ed. de M. Findlay, A. Hicks y F. Hütte. Merrell Publishers Limited / Deutsche Bank AG, Londres 2000 (sobre Lüpertz véase ilustr. p. 75, 120).

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

La Collection. Musée d'Art moderne, Saint-Étienne. Textos de J. Beaufret, M. Caron, B. Ceysson, Y. Chapuis et alii. Musée d'Art moderne / Réunion des musées nationaux, Saint-Étienne / París 2000 (sobre Lüpertz véase p. 181).

Ein Jahrhundert / One Century. Sammlung Deutsche Bank / Deutsche Bank Collection. Ed. de A. Grigoteit, Deutsche Bank, textos de A. Grigoteit, B. Färber, D. Pippardt, et alii. Deutsche Bank, Francfort del Main 2001 (sobre Lüpertz véase p. 154-155).



9.2.6. Textos del propio artista, Markus Lüpertz

Lüpertz, M.: Zeichnungen. Ed. de J.-P. Kleihues, con textos de T. Kneubühler y J. Gachnang. Dortmunder Architekturhefte, núm. 7 (edición especial), Dortmund 1977.

Lüpertz, M.: Gedichte 1961-1983. Antología publicada con motivo de la exposición de la Kestner-Gesellschaft, Hannover 1983.

Lüpertz, M.: 9 Gedichte, Zeichnungen. Dankert/Hallwach Verlag, Berlín 1975.

Lüpertz, M.: "Über Orpheus". Lo Spazio Umano, núm. 7, abril-junio 1983, p. 55-58 (versión italiana p. 59-60).

Lüpertz, M.: Markus - Vogue. Sechs Motive zum Thema 'Vogue Zeichnungen'. Ed. de S. Knust y M. Lüpertz, Múnich 1984.

Lüpertz, M.: Tagebuch - New York 1984. Gachnang & Springer, Berna y Berlín 1984.

Lüpertz, M.: Bleiben Sie sitzen Heinrich Heine. Viena 1984.

Lüpertz, M.: "Kunst & Architektur", en Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Ed. de H. Klotz y W. Krase, Múnich 1985.

Lüpertz, M.: "Ein Gedicht von Markus Lüpertz". Lo Spazio Umano, núm. 3, julio-septiembre 1985, p. 107 (versión italiana p. 109).

Lüpertz, M.: "Hommage ... Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert. Mit Zeichnungen von Markus Lüpertz", en Markus Lüpertz. belebte Formen und kalte

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Malerei. Gemälde und Skulpturen. Ed. de A. Zweite (catálogo) Städtische Galerie im Lenbachhaus, Prestel, Múnich 1986, p. 46-55.

Lüpertz, M.: "Hommage aan Prévost, Berthe Morisot en Trouillebert". Metropolism, año 8, núm. 2, mayo-junio 1987.

Lüpertz, M.: "Arte e Architettura". Tema Celeste, año VI, núm. 16, junio-setiembre 1988, p. 56-61 (versión inglesa p. 84-85).

Lüpertz, M.: Sin título. Malerei, Painting, Peinture, núm. 4, 1987, p. 54-59.

Lüpertz, M.: "Litanies/Litaneien (Gedicht)", en Markus Lüpertz (catálogo), Rena Bransten Gallery, Nueva York 1988.

Lüpertz, M.: "Hommage ... Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert", en Maler über Malerei. Einblicke - Ausblicke. Künstler-Schriften zur Malerei der Gegenwart. Ed. de S. Szczesny, DuMont Buchverlag, Colonia 1989, p. 232-245.

Entrevista con Markus Lüpertz del 26-7-89, en Maler über Malerei. Einblicke - Ausblicke. Künstler-Schriften zur Malerei der Gegenwart. Ed. de S. Szczesny, DuMont Buchverlag, Colonia 1989, p. 244-245.

Lüpertz, M.: Ein Liedchen für Apoll (Gedicht). Ed. de Gesellschaft der Freunde der Alten Oper in Frankfurt, Francfort del Main 1989.

Lüpertz, M.: Gedichte. Picaron Editions, Amsterdam 1991.

Lüpertz, M.: Bronzen und Zeichnungen zu 'Melonenmahl' (Gedichte). Maximilian Verlag Sabine Knust, Múnich 1989.

Paisaje, naturaleza y construcción en la obra de Markus Lüpertz.

Lüpertz, M.: Steelpoints and Poems. 10 grabados al aguafuerte, con 10 poemas de artista. Edición de 50 ejemplares firmados, 10 ejemplares de edición extraordinaria. Limestone Press, San Francisco 1989.

Lüpertz, M.: Das nächste Beste. Friedrich Hölderlin. Con 4 xilografías originales del artista y un poema de Friedrich Hölderlin. 6 ejemplares especiales con un dibujo original. Picaron Editions, Amsterdam 1990.

Lüpertz, M.: Gedichte und Lithographien. Impresión 1980/88 para Michael Werner, Colonia. 44 páginas con 25 litografías, edición numerada y firmada de noventa ejemplares. Octavo. Michael Werner Köln y Nueva York, 1991.

Lüpertz, M.: Versteinerte Tropfen Blut. Cartapacio con seis linograbados y seis poemas, edición de 20 ejemplares. Galerie Sfeir-Semler, Kiel 1991.

Lüpertz, M.: Kopfgedichte. Zeichnungen und Gedichte. Lankes & Spaan Künstlerbücher, Regensburg 1994.

Lüpertz, M.: "Jugend und Alter - Veränderung und Vollendung?", en Visionen 2000. Einhundert persönliche Zukunftsentwürfe. Brockhaus-Redaktion, Brockhaus, Leipzig & Mannheim 1999, p. 192-195

