

Ciclo de conferencias sobre Emil Nolde

Coincidiendo con la exposición del pintor alemán

Con la conferencia que pronunció el pasado 3 de octubre Manfred Reuther, director de la Fundación Nolde, de Seebüll (Alemania), cuyo resumen se recogió en el anterior Boletín Informativo, no sólo se inauguraba la Exposición «Nolde: naturaleza y religión», que permanece abierta hasta el día 28 de este mes de diciembre, sino que se iniciaba un ciclo complementario sobre el pintor expresionista alemán Emil Nolde (1867-1956).

El ciclo de conferencias, además de la inaugural de Manfred Reuther, quien habló de «La pintura y la influencia de Emil Nolde», comprendía: «La pintura alemana y Nolde», por Kosme de Barañano (7 de octubre); «El romanticismo y Nolde», por Rafael Argullol (9 de octubre); «Nolde: el viaje del arte al interior», por Francisco Jarauta (14 de octubre); y «Las sombras de Emil Nolde: cuadros no pintados», por Delfín Rodríguez (16 de octubre).

Kosme de Barañano (Bilbao, 1952) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco, desde 1989; ha sido subdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, de cuyo Real Patronato es miembro; así como lo es, entre otros, del Consejo Asesor Guggenheim y del Comité de Reordenación del Museo del Prado. Ha organizado varias exposiciones y es autor, entre otros títulos, de *Arte en el País Vasco* y *Criterios sobre la Historia del Arte*.

Rafael Argullol (Barcelona, 1949) es licenciado en Filología Hispánica, Ciencias Económicas y Ciencias de la Información, así como doctor en Filosofía. Actualmente es catedrático de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es poeta y novelista (es Premio Nadal con *La razón del mal*), y de entre sus muchos ensayos pueden citarse *El héroe y el único*, *Tres miradas sobre el arte*, *El fin del mundo como obra de arte* y *Sabiduría de la ilusión*.

Francisco Jarauta ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Münster-West, Berlín y París. Es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia y ha sido vicepresidente del Patronato del Museo Nacional Reina Sofía. Sus trabajos académicos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la estética y la teoría del arte. Autor y editor de títulos como *Fragmento y totalidad: los límites del clasicismo*, *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* y *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo*.

Delfín Rodríguez es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y asesor del Área de Arte de la Fundación Argentaria. Ha sido miembro del Patronato del Centro de Arte Reina Sofía. Ha dedicado buena parte de su investigación a la teoría de la arquitectura en la Edad Moderna y Contemporánea. Entre sus títulos pueden mencionarse: *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno* y *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la modernidad*.

Se ofrece a continuación un resumen de las cuatro conferencias.

Kosme de Barañano

La pintura alemana y Nolde

El término *expresionismo* sirve dentro de la Historia del Arte para agrupar a una serie de artistas por sus características en la utilización del color, basada más que en los cánones del realismo visual en la intensidad emocional del propio artista, pero, sobre todo, por su similitud en una orientación vital, por una idea del mundo y de la pintura parecidas.

De aquí que el término se haya extendido a toda una generación de creadores, tanto pintores como novelistas u hombres de teatro, trabajando alrededor de principios de siglo en el mundo centroeuropeo de habla germana.

Este movimiento surge paralelo al movimiento *fauve* (las fieras, los salvajes del color) que instauran en París artistas como Matisse, Derain o Rouault. Para los germanos no significa sólo la ruptura con el impresionismo, sino, sobre todo, la nueva apreciación del gesto pictórico de Vincent van Gogh.

El valor dado por éste a la materia cromática y su frase de que «el color expresa algo en sí mismo», así como los trabajos de los pueblos primitivos recogidos en los museos de Berlín y Dresde, van a influir en su forma de entender el acto de la pintura.

Si los *fauves* emprenden el viaje hacia la luz del sur, como Matisse y Camoin, acompañados por Iturrino hacia Sevilla en 1908 y cuatro años después a Tánger, Emil Nolde viajó a Asia y a Polinesia con un grupo de etnólogos en 1913 y un año después Paul Klee se fue con August Macke y Louis Moillet a Túnez.

Los demás se conformaron con ver las maderas talladas de las islas Palaos, encima de Nueva Guinea, en el Museo de Etnografía de Dresde. La



cubierta del port-folio de *Xilografías* de H. Pechstein publicadas en 1920 representa una de las estatuas mágicas de Mambila en el Camerún como indicando la relación entre la fuerte expresión interior del artista y la rudeza y simplicidad formal del arte primitivo no europeo.

Para el expresionismo los colores van a ser autónomos, van a tener su propio valor, sin estar circunscritos por la línea a la hora de configurar la realidad del cuadro. No van a estar los colores ligados a la percepción de las cosas y de los objetos de la realidad, sino que se escapan, son libres y, sobre todo, son vehículos de la expresión personal, de la emoción del artista.

La tranquilidad del verde, la frialdad del azul, el calor del naranja, van a ir más allá de la psicología de la percepción, para establecerse en la pintura y reforzar una determinada imagen y conformar un pensamiento visual de valores psicológicos libre del determinismo de la línea. En el cuadro se orquestrará una música del color, más que una representación temática.

Este movimiento surge, además de los *fauves* de París, en diferentes lugares con diferentes nombres. Los grupos de artistas conocidos como *Brücke* en Dresde, o *Blauer Reiter* en Munich, o la actividad del noruego Edvard Munch, o la de ciertos berlineses y otras individualidades se pueden reagrupar hoy en día bajo el mismo «zeitgeist», que denominamos expresionismo. En este contexto se inscribe la obra de Emil Nolde.

Brücke y *Blauer Reiter* señalan el comienzo de lo moderno en la Historia del Arte de Alemania por su intención de superar el realismo académico, el

impresionismo y el modernismo, pero no son dos movimientos paralelos ni de igual significado.

El primero es un grupo compacto de amigos con las mismas ideas e intenciones, con un comienzo claro, con manifiesto fundacional. El segundo es

una libre asociación, una circunstancia derivada de buscar lugares para exponer, controlada y dirigida —según sus propias palabras— «dictatorialmente» por Franz Marc y Wassily Kandinsky. Este último impone su pensamiento plástico sobre los demás.

Rafael Argullol

El romanticismo y Nolde

Nada más ver los cuadros de esta excelente muestra se puede uno dar idea de la importancia capital de este pintor, de su heterodoxia, de su dificultad de incluirlo estrictamente en una determinada estética o en un determinado movimiento y, en definitiva, se puede explicar por qué este hombre, de larga trayectoria artística y vital, cruzó diversos períodos y diversos movimientos estéticos, se engarzó ocasionalmente con los grandes grupos expresionistas, pero nunca quedó adherido completamente en una militancia canónica y estricta en ninguno de estos grupos.

Contemplando la exposición se puede explicar por qué en cierto modo Nolde resultó tan intempestivo, y aún lo resulta. No únicamente en esos cuadros de figuras religiosas, bíblicas, que fueron verdaderamente una gran provocación formal en su momento, sino en el aspecto en el cual voy a insistir: en su tratamiento del paisaje o, como desde el principio prefiero decir, en su tratamiento de la naturaleza, del espíritu y del instinto de la naturaleza. Voy a ver a Nolde como pintor del paisaje, de la naturaleza en cuanto a captación religiosa o, si se quiere, en cuanto a transfiguración sagrada de esta naturaleza.

Desde mi punto de vista, por tanto, al hablar de lo religioso en Nolde tanto podemos hablar de su interpretación heterodoxa, provocadora, de lo que se-



rían las escenas figurativas de la religión, como de esa tendencia de Nolde a realizar una aprehensión del paisaje como naturaleza viva y como naturaleza como cosmos divinizado y divinizante. En definitiva, pues, su tratamiento del paisaje no podría desvincularse de sus

grandes visiones místicas y, en cierto modo, de su concepción, por así decirlo, panteísta.

Voy a entablar, pues, un diálogo de la pintura de Nolde con cuatro grandes interlocutores que tejen uno de los caminos más sólidos de la modernidad y, sin duda, son básicos para entender la comprensión del paisaje y de la naturaleza que hace la pintura moderna. Esos cuatro interlocutores, de cuatro nacionalidades distintas, por cierto, pero unidos todos ellos por una cierta vinculación nórdica, presente en Nolde, son Caspar David Friedrich, alemán; William Turner, inglés; Van Gogh, holandés; y Munch, noruego.

Y parto desde el ángulo para mí más importante en la historia del arte, el de los diálogos implícitos. Yo siempre insisto que cuando encontramos dialogando estilos y formas en el interior de una época, generalmente los profesores de arte y los eruditos tienden, como ratas de biblioteca, a veces, a intentar buscar siempre la causa y el efecto, la influencia explícita. Y muchas veces esa influencia explícita no se da, sino que forma parte de aquello

que los alemanes llaman «el espíritu de la época». Hay un diálogo de las formas, por el cual autores que a veces se desconocen por completo, sin embargo establecen verdaderamente una conexión de sensibilidades y, a veces, incluso, de conceptos y, no digamos, de expresiones y sensaciones. En el caso de Nolde yo lo veo, en cierto modo, como la coronación, el albacea, de lo que sería esa gran tradición de la pintura del paisaje que representan como hitos fundamentales los cuatro nombres citados.

Como en ellos, habrá en Nolde esa interpretación como «espíritu de la naturaleza»; es decir, cuando se habla de paisaje en estos pintores se habla de lo que hay más allá de la epidermis, se habla de un ahondamiento de lo que hay más allá de la corteza y, por tanto, de la captación de aquella naturaleza que es, al mismo tiempo, sujeto pasivo y sujeto activo, u objeto pasivo y activo. Por tanto, nada del paisaje en sentido de envoltura; por eso tantas veces la naturaleza es sagrada y, a veces, incluso adquiere rasgos antropomórficos. En ellos hay una visión naturalista panteísta del cosmos y una relación mística que se expresa no a través de la ora-

ción, sino a través de la pintura.

Una relación mística en la cual el pintor se presenta como intermediario entre el alma individual del hombre y aquello que los renacentistas llamaban «el alma del mundo». En casi todos ellos se refleja la búsqueda de lo prístino, de lo primigenio.

El gusto de Nolde como de otros pintores modernos por lo primitivo, oculta generalmente la búsqueda de lo primigenio. Lo primitivo no es lo exótico, en el sentido superficial del término o en el sentido modal: la moda de lo exótico, de Oriente, de Japón, de los Mares del Sur; sino que en su caso, la búsqueda de lo primitivo se identifica en cierto modo con lo primigenio y lo primigenio se identifica con la búsqueda de aquel hombre y de aquella naturaleza anterior a la caída; anterior a la caída como expulsión del Paraíso y también anterior a la caída en el sentido de la caída del tiempo, cuando la naturaleza idealmente aún no estaba sometida a la tiranía del tiempo. En este sentido, Nolde sería la culminación de esa tradición y nos llevaría a una determinada identificación de la pintura como religión, si entendemos religión como la experiencia de lo sagrado.

Francisco Jarauta

Nolde: el viaje del arte al interior

Cuantas veces uno se acerca a los artistas del llamado *expresionismo* cada vez es más cierta la constatación de que el ejercicio al que nos exponemos no es tanto un simple ejercicio de crítica de arte, sino la entrada en una de las primeras grandes formas de la crisis de la conciencia europea. Esa crisis que ha tenido secuencias y que, ahora, cuando nos exponemos a las ritualizaciones consabidas de este final de siglo y milenio, cuando nos volvamos a hacer, también nosotros, preguntas como



qué queda del siglo, una y otra vez volveremos a encontrarnos con aquellas voces, estos cuadros o aquellos «gritos» primitivos que desde el Schönberg de 1909 hasta nosotros atraviesan el siglo. ¿Por qué? Porque el expresionismo no es sólo un movimiento artístico y tampoco es, por llamarlo así, la primera vanguardia. El expresionismo es, ante todo, la respuesta alemana a lo que los teóricos de Viena definieron con K: la *Krisis* de un mundo que finalizaba y la aurora de una época nueva que termi-

naba por anunciarse. Acercarnos hoy al expresionismo es volver a plantearnos cómo ese principio de siglo fue uno de los experimentos culturales más importantes servido por artistas y pensadores atentos, sobre todo, a encontrar los nuevos lenguajes. Frente a la crisis del viejo lenguaje, se abría ahora una especie de plural, militante camino hacia lenguajes nuevos. Buscarán de una forma apasionada. Pero posiblemente este contexto cultural de principio de siglo necesite concretarse en algunos pequeños momentos que a título simplemente de rápida memoria me permito recordar. En 1907, el joven Nolde se suma a la primera gran exposición colectiva de los jóvenes pintores *Brücke*. En aquella exposición, en Munich, ocurre algo que ya permite identificar toda una generación. El grupo muniqués se veía geográficamente solicitado por dos tradiciones bien diferenciadas: por una parte, por la cultura francesa del final de siglo (Cézanne, Van Gogh, Gauguin): todos ellos se sienten atrapados por esa nueva mirada; por otro lado, la tradición vienesa, aquella que habían representado los grandes como Klimt, Schiele y ya en esos años el joven Koschka.

En ese cruce de miradas ocurre algo que tiene que ver mucho con algunos de los cuadros de Nolde. Ya había ocurrido algo que les llega realizado. No inventaron la crisis, se instalaron en la luz de la crisis. No fueron carne de la crisis, siguieron la llamada de aquel desastre. En 1886, Van Gogh escribe en una de las páginas más emocionantes de la literatura artística del último siglo que su paleta comienza a descongelarse. ¿Qué había pasado? ¿Quién era el artista más amado por Van Gogh?: Delacroix. Siempre había creído que los impresionistas primeros –sólo Manet tenía para él los respetos– habían comenzado a traicionar a Delacroix, quien había establecido una poética que permitía en la pintura construir una representación en la que cupieran, escondidas o explícitas, todas las tensiones de la vida y de la realidad. Una paleta

sometida a todos los colores y a todos los momentos podía representar todos los sentimientos y todas las situaciones. La pintura que se había atrevido a pensar una especie de tarea infinita se detiene de una forma dramática un día en la paleta de Van Gogh, al congelarse, al hacer imposible esa mezcla de colores, aquellas superposiciones visuales, en la que la realidad podía aparecer, un día tras otro, como si fuera una visión. Los pintores que quieren ahora volver a pintar como antes, descubren que ya no tiene sentido, ya no hay fronteras entre lo humano y la naturaleza.

Volvamos a la exposición de Munich de 1907; además de Cézanne y Van Gogh, allá estaba también Gauguin. Qué gauguiniano es Nolde, qué «à la manière» de Gauguin es. ¿Por qué son provocativas sus alusiones al primitivismo tan poco convincentes, incluso en su pintura religiosa? Porque son esquemáticas. Y, sin embargo, todo lo ha aprendido de la mano de Gauguin. Él mismo aprenderá que la gran escuela no es, precisamente, lo que Cézanne sugería: ir al Louvre pero luego pintar al aire libre. Nolde no irá a Roma, sino que preferirá las Islas Marquesas, los mares del Sur. Hay un cambio en esa mirada, una inversión en esa mirada, como en esa *Conversación de café*, que Nolde pinta en 1911. Podría compararse ese cuadro con otros anteriores, que aquí se condensan y se cierran precisamente porque la paleta se ha enfriado. Ésta es una paleta vangoghiana, congelada o no, pero que ya ha seleccionado plásticamente una serie de colores que son colores fríos. 1911, el año de este cuadro de Nolde, es un año excepcional. En ese año se cierra una serie de acontecimientos que son sorprendentemente influyentes en la cultura artística del siglo XX: Alfred Kubin publica en 1907 la primera gran novela expresionista, *La otra orilla*, donde precisamente lo visual y lo visivo ya está llamando a aquello que no es visual, ni es visivo, sino que pertenece sólo a la fantasía del sujeto expresionista. Cuánto aprendió Freud de Kubin, y

es también la lectura privilegiada de todos, y ahí está el testimonio de Kandinsky y qué busca éste, en realidad, en Kubin: los fantasmas del bosque, aquellos que han irrumpido cuando los controles de la ciencia, del saber ya no son tan eficaces. O aquel 1908 cuando Robert Musil publica *Las tribulaciones del joven Törless*, en donde se com-

prueba esa frase de Freud de que el trabajo de educar es una tarea imposible. El joven Törless descubre la sexualidad, el interior vacío, la angustia, el color amarillo que recoge todos estos elementos. O aquel estreno de Schönberg en donde se muestra cómo en la música comienzan a escucharse los gritos de los fantasmas de Kubin.

Delfín Rodríguez

Los cuadros no pintados

Lo que uno descubre en la pintura de Nolde es que no es un pintor de la vanguardia. El gas de la modernidad, por utilizar la expresión de Baudelaire, no manchó nunca la pintura de Nolde. Esto significa que nos encontramos ante un personaje que, en principio, participa de la vanguardia histórica, haciendo una pintura sin vanguardia. Desde este punto de vista yo diría que el historiador se siente atrapado. Mientras que el artista y el público en general disfruta enormemente con los cuadros de Nolde, rastreando cada rincón de un lienzo, de una acuarela, el historiador, sin embargo, está atrapado. Tiene ante sí una trampa perfecta trazada por el propio Nolde. El historiador puede ser, en ocasiones, artista, pero cuando se enfrenta al trabajo de la historia no debe ser artista. Trataré, pues, de plantear una mirada de historiador sobre Nolde, que es una mirada llena de paradojas.

Nolde es un pintor que rechazó siempre una vinculación militante con los grupos de vanguardia; huye de la modernidad, de la metrópoli, huye de los conflictos de lo moderno. Se refugia en sí mismo y en su contemplación de la naturaleza y en su propia religiosidad. Yo diría que es un escritor del siglo XIX, estrictamente romántico, que pinta con maneras, con lenguajes, con formas de la vanguardia, del siglo XX.



Nos encontramos, pues, con un pintor que no tenía sitio ni entre los tradicionalistas ni entre los vanguardistas; un pintor a contracorriente. Y, sin embargo, nos obliga a realizar un ejercicio de conocedor, en el que el historiador se detiene en las soluciones formales: en el color, en la pincelada, en la importancia del trazo, en su disposición, sus conflictos sobre el lienzo. Es como si un calígrafo estudia la caligrafía de un ensayo de Freud, y hace un estudio sobre su caligrafía pero no se preocupa en absoluto de lo que ha escrito Freud con esa caligrafía.

Pero detrás de esa caligrafía existe, lógicamente, un discurso; un discurso enormemente inquietante. Pero como quien no quería dejar a la libre interpretación de los historiadores o de los críticos su pintura, su caligrafía, Nolde escribió mucho, y muy bien: dando la clave, no permitiendo la intromisión de nadie en su pintura. Él comentaba y analizaba cada cuadro, cada acuarela, cada grabado, cada dibujo. Dio todas las explicaciones posibles. Más allá de su propio texto no parecía pertinente que nadie hablase. Eso ha contribuido, sin duda, a trazar una historia triunfal de ese artista, sabiendo que detrás tiene toda una serie de aspectos a veces oscuros que han ocupado a otros personajes importantes de la vanguardia

histórica. Y es su carácter profundamente conservador, diría directamente reaccionario en muchas ocasiones, su militancia tempranísima en el partido nazi, ya en 1920, con la paradoja, por todos conocida, de que a partir de 1937, y sobre todo a partir de 1941, los nazis le prohibieron pintar. Y en esa época de la prohibición pintó «cuadros no pintados». Esto es lo que más me llama la atención de su personalidad: cómo un personaje al que se le ha prohibido pintar puede pintar cuadros que de hecho no están pintados, y ahí, en esas mil trescientas acuarelas, hay una especie de resumen de toda su vida.

En esas acuarelas recoge todas las sombras que podía haber proyectado su pintura; es un pintor ensimismado. La acuarela le permitía sorprender a la materia. Y ya que no existía un estado de excitación física con la pintura, ni intelectual ni mística, como en otras ocasiones, existía con la acuarela un trabajo fatigoso; la acuarela desborda, por decirlo así, el control que la mano del pintor con su pincel ejerce sobre el dibujo, sobre la figura o sobre el paisaje;

de tal manera que de nuevo eran la propia materia del color y el soporte del papel, suave al tacto, de papel japonés, los que imponían las leyes de la pintura, y en un espacio muy reducido. Todo esto en un pintor que se había trazado ya su propia historia triunfal, desgraciadamente cortada por la experiencia del nazismo.

Al final la historia, tal como él la cuenta en sus diarios y en sus escritos, se convierte, en lugar de en una historia trágica, en una historia canónica de la vanguardia europea; una historia de rechazos por el tratamiento de sus temas religiosos, de incompreensión institucional y académica, de incompreensión en el mercado, etc. Él mismo se autodibujó su posible fortuna como artista del siglo XX. Todos nos hemos creído tanto su pintura como su propia autoconstrucción de su historia triunfal. Y en ese sentido planteo esta revisión a partir de sus cuadros no pintados, viéndolo como un artista sin vanguardia; un artista en donde se puede disociar de una forma radical su lenguaje artístico y sus contenidos culturales e ideológicos íntimos. □

Seminario público, los días 2 y 4 de diciembre

«Nuevo romanticismo: la actualidad del mito»

Los días 2 y 4 de diciembre se celebra en la Fundación Juan March, organizado por esta institución en colaboración con el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un Seminario público sobre el tema «Nuevo romanticismo: la actualidad del mito». El día 2, pronunciarán una conferencia **Carlos García Gual**, catedrático de la Universidad Complutense («Mito, historia y razón en Grecia: del mito al logos») y **Pedro Cerezo Galán**, catedrático de la Universidad

de Granada («Los claros del mundo: del logos al mito»).

En la sesión del día 4 se presentarán ponencias y comunicaciones, seguidas de debate, con la participación de **Luis Alberto de Cuenca**, profesor de Investigación del CSIC; **Félix Duque**, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid; **Reyes Mate**, director del Instituto de Filosofía del CSIC; y **José Luis Villacañas**, catedrático de la Universidad de Murcia.

Las sesiones darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre.