



Selbstporträt mit roter Banderole (Autorretrato con banderola roja), 1995
Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm
Colección particular. Cortesía Galerie Michael Werner, Colonia y Nueva York

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ

Patrocina **BANCAJA**

GEORG BASELITZ

ESCULTURA FRENTE A PINTURA

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN 8 MARZO / 20 MAYO 2001



Frau aus dem Süden (Mujer del sur), 1990. Colección Brandhorst

Desde 1969, intentando escapar del *impasse* de los informalismos y de los nuevos realismos, el pintor Georg Baselitz (Hans George Kern, nacido en 1938 en el pueblo que le da nombre artístico) da la vuelta a los motivos de sus cuadros, a los motivos que *activan* o constituyen el tema de su pintura. Baselitz inaugura una estética de la paradoja: sus cuadros parecen colgar del revés.

Esta exposición en el IVAM quiere mostrar las conexiones de la pintura y de la escultura de Baselitz, a través de 30 ejemplos, fundamentalmente de los años noventa, aunque arrancamos con una pieza extraordinaria comenzada en 1979. Baselitz es uno de los grandes artistas europeos de la segunda mitad del siglo XX, en ambos géneros, tanto en la pintura como en la escultura.

La exposición se mantiene sobre dos ejes que permiten dos recorridos: desde el principio hacia el final y desde el final hacia el principio de la misma. Este doble recorrido tiene, además, cinco estaciones, tantas como las galerías que alberga el espacio del IVAM; en las tres intermedias, a su vez, bascula la instalación sobre dos puntos en cada caso.

El primer eje pivota sobre la relación escultura-pintura, cómo se transfieren los temas (cabeza, cuerpo, figura) de un género al otro, cómo se manifiestan en cada género.

El segundo eje mantiene la referencia temática: el paso de la cabeza al cuerpo, y del cuerpo a la cabeza. La exposición ofrece así un recorrido que va de *Kopf* (Cabeza) –realizado en madera en 1979–, a las tres Gracias con autorretrato *Der Hintergrund Geschichte* (La historia como trasfondo) de 1996; y desde aquí –de las tres grandes esculturas de mujeres de pie de 1996-97– vuelve, en un segundo recorrido, a los tres cuadros negros con parejas en horizontal de 1992.

Las cinco estaciones son:

1 La cabeza cortada: la cabeza como arqueología y la figura en pintura

La cabeza de 1979 en escultura, frente a cuerpos en pintura negra de 1992.

2 Del torso: cabeza y pierna

La huella de la motosierra como elemento expresivo y conformador, tal como la soldadura en los hierros de Julio González.



Der Hintergrund Geschichte (La historia como trasfondo), 1996. Óleo sobre lienzo, 400 x 300 cm
PaceWildenstein, Nueva York

3 Del torso: cabezas y trazos

El análisis del volumen y la perforación del trazo, la huella de la broca frente a la mancha del pincel y a la pisada, el *non finito* de Miguel Ángel.

4 Del torso: cabeza plana y cuerpo

Las esculturas planas, dejada la madera como tal en la parte posterior, como las máscaras de Julio González, y los torsos de medio cuerpo pintados en rojo, el color como componente volumétrico y como mancha.

5 La figura entera: las tres Gracias y el autorretrato

La vuelta a la figuración clásica, a las maternidades, como Julio González, y al tema de las tres Gracias, así como la inserción de la cabeza cortada ahora en pintura. La cabeza en blanco flota sobre el cuadro, está en su superficie destruyendo el *topos* escultórico de las tres Gracias, a la vez que nos devuelve a la cabeza de la primera sala que flota sobre su pedestal.

SALA 1: LA CABEZA DE 1979-84

La cabeza en escultura, frente a cuerpos en pintura, realizados en 1992-93

La cabeza pintada en óleo negro que se escapa de un pedestal, se enfrenta a tres parejas de cuerpos sobre fondo negro, como parejas de sarcófagos romanos pintadas sobre lienzos de gran tamaño.

Si en la escultura el color negro viene colocado con brocha y da la dramaturgia, en la pintura el rasgo es una incisión que levanta el negro, un surco blanco que perfila los cuerpos y una madeja de colores primarios (rojo, amarillo) que perfilan la estructura de los cuerpos masculino y femenino en los cuadros horizontales contrapuestos, en el vertical colocados en paralelo. Los colores que *con-forman* los cuerpos salen directamente del tubo. No pinta Baselitz con la huella del pincel, sino con el tubo directamente: su trazo se traspasa a ese fondo negro donde la línea de puro verde o rojo o amarillo –como la lana en un jersey–, constituye la presencia del cuerpo. Los trazos lo tejen con una homogeneidad tal que todo aparece en el mismo plano como un gran *graffiti*.



Kopf (Cabeza), 1979-84. Tilo pintado en rojo y negro, 30 x 48 x 26,5 cm, Heliod Spiekermann, Haan

SALA 2: DE LOS TORSOS: CABEZA Y PIERNA

El artista se detiene en dos formas posibles del torso: por una parte la cabeza, por otra la pierna; realizado de 1990 a 1993 y en pintura de 1992 a 1995

La cabeza amarilla de una *Dresdner Frauen - Karla* (Mujeres de Dresde - Karla), de 1990 en madera de fresno pintada con témpera amarilla, sigue una experiencia que se da en cuatro pinturas negras (óleo sobre tela, 130 x 97 cm) con reservas blancas, titulados *Uta*, *Bruna*, *Vera* y *Rosa*, todas ellas de 1992. El dibujo de las cabezas boca abajo es incisión en la pintura, la pintura está rascada. Las líneas han sido rayadas sobre el fondo negro o pintadas encima con un trazo fino, descargado o aplicado directamente con el tubo sobre el fondo negro. Si en la madera el rostro viene configurado por los rasgos de la huella de la motosierra, en la pintura el rostro -trazado en blanco sobre el fondo negro- viene interrumpido por la aparición del perfil cortado de un animal que rompe el sentido de la composición y que convierte las cabezas incisas en un juego abstracto de líneas.

El torso de *Das Bein* (La pierna), de 1993, en madera de tilo de 175 cm, también pintada con témpera, uno de los diferentes torsos de pierna realizados, se enfrenta a dos cuadros de 130 x 97 cm, realizados en 1995 y que llevan por título *Erster flämischer Fuss* (Primer pie flamenco) y *Zweiter flämischer Fuss* (Segundo pie flamenco), con las orlas de flores que cierran como un tapiz el plano sobre el que se inscriben perfilados en un trazo ancho de óleo negro. El tema de las flores proviene de los relieves de los marcos góticos en madera y de las orlas de las vidrieras. Baselitz observa el mundo del relieve y de la orla, como antes lo ha hecho Beckmann al realizar sus litografías para el *Apocalipsis*.

Das Bein (La pierna), 1993. Tilo pintado con témpera amarilla, 175 x 32,5 x 40,5 cm
Colección de Magasin 3, Stockholm Konsthall



SALA 3: DE LOS TORSOS: CABEZAS

Dos cabezas de mujer, de 1990, se enfrentan a dos cuadros de 1991

Aquí otra *Dresdner Frauen - Giebel* (Mujeres de Dresde - Giebel), de 1990, también en fresno pintado con témpera amarilla, con agujeros de broca, se enfrenta a un óleo de formato cuadrado (250 x 250 cm), *Zwiebelturm* (Torre bulbiforme), de 1990-91, donde una cabeza adquiere su profundidad a través de puntos negros añadidos, como quien machaca con la brocha de pintura, como quien pisa la cabeza retratada. Son cabezas con agujeros, como el cincel y el trépano marcan el *non finito* en los esclavos de Miguel Ángel, la depresión de la piedra, la huella con la que Baselitz talla y *con-forma*.

Y la *Dresdner Frauen - Die Heide* (Mujeres de Dresde - La Heide), de 1990 (Museo Louisiana), con un largo cuello donde huella circular y trazo de sierra se superponen, se mira en el óleo *Bildzwei* (Cuadro 2), de 1991 (280 x 450 cm), y se enfrenta a una pareja contrapuesta en medio de la cual aparece una cabeza a base de puntos negros y amarillos. A su vez, se ve en esta doble sala cómo Baselitz bascula entre el análisis del plano y del trazo de color.

Bildzwei (Cuadro 2), 1991. Óleo sobre lienzo, 280 x 450 cm, Joe y Marie Donelly



SALA 4: DE LOS TORSOS: CABEZAS PLANAS Y EL CUERPO

En 1990 las cabezas van perdiendo dimensión, se convierten en planas, y a la vez empieza el torso a aumentar de tamaño, como un busto con brazo o un cuerpo casi sin piernas, alrededor de 1995

Como una referencia a la estrechez de Giacometti, y con la madera de arce cortada al hilo, realiza unas cabezas planas como *Frau aus dem Süden* (Mujer del sur), con témpera amarilla, y *Flachkopf* (Cabeza plana), con tempera rosa y amarilla, que se enfrentan a cuatro autorretratos de 1995. La ornamentación alrededor los convierte en cuatro cabezas planas sin perspectivas, envueltas en la maraña que les enmarca, a la vez que están ahogadas en un sistema de puntuación que borra el rasgo fisiognómico e introduce la imagen entera en una composición de ritmos lineales y de puntos. Su rostro carece así de rasgos psicológicos y casi de rasgos fisiognómicos: es nuestra mirada la que lo tiene que obtener recuperándolo de la maraña de puntos y trazos, como quien busca algo tras ese cristal formal que nos separa del motivo originario. Baselitz hace que nuestra atención se dirija al mundo “exterior”, es decir a las orlas, puntos, etc., hasta que nuestra mirada profundiza, como quien mira en un pozo de agua y al final descubre la cabeza del artista.

Estas cabezas planas –dejada la madera en su estado natural, arrancada en su parte posterior– nos recuerdan al tratamiento de las máscaras en Julio González.

SALA 5: LOS CUERPOS DE MUJER Y EL AUTORRETRATO

El cuerpo en escultura, frente a la cabeza en pintura; a la vez se bascula entre el tema clásico de las tres Gracias y el autorretrato

La última sala recoge tres cuerpos de mujer en madera de tilo: *Mutter der Girlande* (La madre de la guirnalda), de 1996; *Mama Folklore*, de 1997; y *Mondrians Schwester* (La hermana de Mondrian), de 1997, también de alrededor de tres metros de altura. Son obras de una sola pieza de madera, un solo tronco donde Baselitz recupera el cuerpo humano en su totalidad y añade el color azul a las figuras.

En el cuadro *Der Hintergrund Geschichte*, recupera Baselitz un tema típico de la escultura: el de las tres Gracias; y, entre ellas, su propio autorretrato. Esta pieza significa la vuelta hacia atrás del recorrido de la exposición. Así volvemos desde la maternidad –que le emparenta con Julio González–, a los torsos de cuerpos, a las cabezas planas, al torso de la pierna y a esa cabeza de Juan Bautista que abre la exposición, en madera simple con sólo el color negro; y a esos cuadros de figuras completas que se inscriben también en un único y fuerte fondo negro.



JULIO GONZÁLEZ
Petit maternité au capuchon
(Pequeña maternidad con capuchón), 1910-14
Terracota, 22 x 6 x 8,3 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern
Donación C. Martínez y V. Grimminger

Mama Folklore, 1997
Tilo pintado de azul y rosa, 292,5 x 91,5 x 90,5 cm, Cortesía PaceWildenstein, Nueva York



Frente al expresionismo abstracto, frente a la retórica del mundo de la publicidad del pop, y frente al calvinismo del minimal, para Baselitz la libertad formal surge a través de la destrucción de la forma, es decir, desde la entraña misma de la pintura tradicional. El lienzo, para Baselitz, pasa de ser campo de batalla de la pasta pictórica a un cuerpo cromático organizado con una nueva táctica. Por una parte niega el motivo (poniéndolo boca abajo), con una estrategia (la fragmentación de las figuras) que conlleva una nueva táctica (una técnica).

Baselitz da la vuelta a los motivos, no para pintar los impulsos de su psique, sino para adentrarse en el valor de la forma. Con ello nos enseña a ver las cosas en su *con-formación*, en la dificultad de su buceo; haciéndonos desprender no de la forma simbólica y convención de la perspectiva como el cubismo, sino de la tradición del punto de vista de mirar de arriba abajo. El hecho de la representación, de la visión fotográfica, es una convención –como lo es la perspectiva para la pintura–, y es esta convención la que el artista intenta poner en cuestión. Baselitz da la vuelta a las cosas a la hora de formalizarlas, como Giacometti las adelgaza o empieza sus esculturas desde abajo y no desde arriba.

Como ha dicho acertadamente Fabrice Hergott, “se empieza a ‘ver’ los cuadros de Baselitz cuando uno se olvida de que están al revés. Aunque ese olvido nunca es total y la inversión permanece como un obstáculo que crea una distancia entre la imagen y el espectador en beneficio de la materialidad del cuadro, su espacio y su color. Si se miran olvidando la fuerza gravitatoria de la tierra, pero sin poder negarla, es porque el cuadro se ha impuesto por su poder de fascinación”. No son las personas o los paisajes lo que vemos, sino la forma en que personas o paisaje son alterados por el cuadro.

Baselitz, por otra parte, del mismo modo que en la pintura se enfrenta a la convención del procedimiento pictórico, a la forma de presentar el tema, ahora en la escultura se enfrenta al origen de la forma. En la escultura de Baselitz aparece esa sensación de materialidad, de uso de los instrumentos, que caracteriza toda la escultura de Miguel Ángel desde su juventud: la huella del hacha, de la gubia y de la motosierra, siempre presentes. Las rajaduras de la motosierra parecen líneas de carbón en la escultura de Baselitz.

Con respecto al sentido del torso, Baselitz lo toma más de la tradición europea que de la escultura africana, a la que parece hacer referencia en un primer momento. Hay dos tipos de torsos en Baselitz que encontramos

también en Julio González: el torso de pie y la maternidad. Baselitz trabaja estos dos motivos y utiliza la sierra como elemento expresivo, tal como el español utiliza la soldadura. Pensemos en las series de maternidades de Julio González.

Baselitz no da valor a la corrección de la anatomía, ni a la idealización del cuerpo, ni al hecho narrativo de contar historias. En su escultura, él se concentra –como antes en el lienzo– en la unidad orgánica del bloque de madera, no en la del cuerpo a representar o a petrificar en la madera (bien con restos de pintura o con los rasgos de los trazos). No hay ni representación, ni idealización, ni tan siquiera expresionismo –falacia a la que se llega siempre en las interpretaciones de su obra–, sino pura construcción vital, *orgánica*; uno de los mejores ejemplos de que la práctica de la pintura sigue viva.

Las esculturas de Baselitz son construcciones: sentido clave de toda la escultura realizada –en palabras de Miguel Ángel– *per forza di levare*, es decir, con la fuerza de tallar, de arrancar, con la que se ha trabajado la escultura, europea o no, desde el paleolítico.

KOSME DE BARAÑANO

