



Jörg Immendorff. La tarea del pintor

30 de octubre de 2019 - 13 abril de 2020

Edificio Sabatini, Planta 1

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

Catálogo:

Jörg Immendorff: *For All Beloved in the World*
Con textos de Okwui Enwezor, Johanna Adorján,
Danièle Cohn, Ulf Jensen, Feridun Zaimoglu,
entre otros; publicado por Walther König,
Colonia con motivo de la exposición en Haus der
Kunst, Múnich en 2018 y Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid en 2019.
Rústica, 26 x 30 cm, 700 pp., más de 120
reproducciones en color.



Imagen de portada:

Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege? [¿Dónde te sitúas con tu arte, compañero?], 1973
Acrílico sobre lienzo, 130 x 210 cm (en dos partes). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Für alle Lieben in der Welt [Para todos los amores del mundo], 1966. Óleo sobre cartón, 147 x 182 cm
Michael y Eleonore Stoffel Stiftung, desde 2008 en Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Múnich

De la vida y la muerte de un pintor alemán

A propósito de la construcción de la biografía de Jörg Immendorff

Ulrich Wilmes

La evolución de la obra de Jörg Immendorff (Bleckede, Alemania, 1945-Düsseldorf, Alemania, 2007), que abarca más de cuatro décadas extremadamente productivas, obedecía a una vocación de vital importancia en virtud de la cual el artista se concebía como parte de una sociedad en transformación. Siempre tuvo claro su objetivo: «¡Yo quería ser artista!». Y el arte era para Immendorff libertad de acción, un espacio abierto en el que formas y contenidos pueden trabajarse de modo autónomo. Por eso se opuso siempre a que su pintura y su escultura fueran reducidas a la contemplación de una figuración anecdótica. Decía que los procesos de transformación que tuvieron lugar en su última fase vital y creativa –con su apertura formal y de contenido–, lo habían llevado a un «claro» del lenguaje pictórico, en el sentido de una metamorfosis pictórica, a una nueva orientación que él sintió «como una liberación»:

Los cuadros nuevos son para mí como una liberación. Me alegra que, gracias a su concentración radical, no susciten ya de un modo tan evidente la pregunta por la fábula. He ido reduciendo en ellos, paso a paso, las capas ornamentales de la narración, de tal modo que el centro lo ocupan la forma y el color. Es verdad, en el fondo soy un narrador con unas ganas irrefrenables de fabular que acaso surja de un cuento de hadas.¹

La observación retrospectiva de sus metamorfosis perpetuas refuerza esta impresión de una creciente apertura en la que arte y vida se penetran mutuamente. Aunque consideraba que su tarea artística era trabajar para oponer resistencia a las convenciones sociales existentes, Immendorff nunca se vio a sí mismo como alguien que se movía en los márgenes de la sociedad. Con todo, en el caso de Immendorff, la pregunta habitual por la relación entre persona y obra no puede obviarse. El artista se entromete una y otra vez entre el observador y la obra.

En la biografía del Immendorff artista se imbrican experiencias reales que en sus obras se convierten en objetos de una interpretación de su visión del mundo. Los cuadros se erigen así en portadores de señales, difunden informes y propagan consignas; a fin de cuentas son cuadros vivientes con espacios teatrales en los que se desplaza a actores y público entre el escenario y la platea.

Objetos y personas quedan herméticamente encerrados en sus mundos de imágenes y en sus imágenes del mundo, inaccesibles y desprendidos de su existencia real.

1 Jörg Immendorff en conversación con Michael Stoeber, en Jörg Immendorff, *Bilder und Zeichnungen*, Hannover, Kestner Gesellschaft, 2000, p. 29 [cat. exp.].

Aunque sus cuadros parecen revelarse a primera vista como historias ilustrativas, resultan ser *escenarios* surrealistas para un movimiento conjurado por el mismo destino. Las escenas abigarradas se condensan en laberintos que no llevan a ninguna meta, a ningún centro, no digamos ya a abrir una salida que lo suelte y libere dondequiera que sea. Para Immendorff es imposible salir de la realidad. Es la única que tiene. Y en ella busca el camino hacia la realización.

I

El temprano encuentro artístico de Immendorff consigo mismo se produjo en el acalorado clima político de la década de 1960, década durante la cual la República federal habría de transformarse de modo irreversible y duradero. Estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf; primero, a partir de 1963, escenografía con Teo Otto (1904-1968), pero en 1964 se pasó a la clase de Joseph Beuys, que por aquel entonces marcaba el rumbo teórico y práctico del arte en la institución. Immendorff no tardó en trabar con él una estrecha relación. La relación de ambos se distinguía por un respeto mutuo basado en el acuerdo y la coincidencia en la función social del arte. Sin embargo, los principios de Immendorff estaban más bien dirigidos por una espontaneidad libre de teoría y por un carácter directo, mundano, con los que su convicción de la plasticidad de la realidad se desplegaba gracias al trabajo artístico. Y aquí se impone entender el concepto de «trabajo» en su sentido literal: con él se hace referencia a la función social del arte y a su infiltración inmediata en la realidad cotidiana.

Después de los debates ideológicos sobre la oposición entre abstracción y figuración, y tras el predominio del expresionismo abstracto y del arte pop, en la década de los sesenta irrumpieron en Europa las olas del arte minimalista y conceptual, que, como era de esperar, encontraron eco en la academia más importante de Alemania. Los primeros cuadros de Immendorff dejan claro que le interesaban tanto el aspecto corriente de los objetos cotidianos como el cariz artesanal de la práctica pictórica. Así, *Hört auf zu malen* [Dejad de pintar, 1966] no sería precisamente la consigna que él adoptó en ningún momento, aun cuando a veces se las diera de joven iconoclasta que no se preocupaba por el análisis de la historia de la pintura y por el desarrollo de su tradición técnica. Impresionado por el carisma avasallador de una figura tutelar como Beuys, lo que le estimulaba era más bien operar desde dentro la disolución de la actitud distante y el conformismo del mundo del arte.

La banalización y popularización del arte fue su forma de sublevarse, para cuya puesta en práctica buscó caminos completamente nuevos. Los cuadros de *bebés gordos* e hinchados celebran una ingenuidad infantil que se revela también en el diletantismo radical de *LIDL*.

Para el fundamento conceptual de este complejo de obras basado en el accionismo fue decisiva su relación con Chris Reinecke. Immendorff conoció a su compañera de estudios en 1964, justo tras ingresar en la academia, y se casó con ella poco después.



Hört auf zu malen [Dejad de pintar], 1966. Pintura sintética sobre lienzo, 132 × 132 cm
 Colección del Van Abbemuseum, Eindhoven

Detalle: *Die Lidlstadt nimmt Gestalt an* [La ciudad Lidl cobra forma], 1968. Tiza sobre madera, 70 x 90 cm c. u.
 Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Colonia y Nueva York

Immendorff se benefició enormemente del concepto que ella tenía de su labor como artista, mucho más consolidado. Reinecke compensó antes que nada el déficit teórico de él, que impedía el desarrollo del proyecto *LIDL*. Ella fue la responsable de muchos de los textos y borradores con aire de manifiesto que acompañaban las acciones. *Die Lidlstadt nimmt Gestalt an* [La ciudad Lidl cobra forma, 1968], que se proyectó con tiza blanca sobre unas pizarras de madera negra, se construyó con unas simples casas de cartón. Debían operar como comodines funcionales para espacios de ideas utópicas.

En cuanto hijo de la posguerra, Immendorff forma parte de esa generación del 68 que se identifica con la politización de amplios sectores de la sociedad civil. La resistencia, sobre todo, de los estudiantes de filiación izquierdista se fue fraguando paulatinamente a partir de 1965 en revueltas contra el anquilosamiento social de un orden restaurador de la posguerra, en el que se habían instalado muchos de los antiguos partidarios de la dictadura nacionalsocialista. De ahí que los puntos de partida principales de los movimientos de protesta se centraran antes que nada en la revisión del pasado y en la desnazificación completa de todos los órganos sociales, y se dirigieran en contra de la aprobación de las leyes del estado de emergencia, la Guerra de Vietnam y un neocolonialismo promovido por el capitalismo. Los disparos mortales al estudiante Benno Ohnesorg en la manifestación contra el Sha de Iran del 2 de junio de 1967 y el atentado contra el líder del movimiento estudiantil Rudi Dutschke del 11 de abril de 1968 condujeron a una radicalización del movimiento de protesta, que se polarizó en la creación de los grupos marxistas-leninistas –de estructura autoritaria– y en la resistencia armada de la Facción del Ejército Rojo (RAF, en sus siglas en alemán).

II

En 1969 Immendorff fue expulsado de la academia a causa de sus actividades subversivas. Ello hizo que en los años sucesivos se acentuara su posición política contestataria. Tanto su labor pedagógica como profesor de arte –que le garantizó el sustento de 1968 a 1981–, como su labor política como miembro de la sección maoísta del Partido Comunista de Alemania (KPD/AO) –que se situaba en la tradición directa de Marx, Engels, Lenin, Stalin y Mao Tse Tung y se oponía a las pretensiones hegemónicas de liderazgo de la Unión Soviética– influyeron en su práctica artística. En ella, palabra e imagen conviven en igualdad de condiciones como signos portadores de significado. *Die Meinungssäule* [La columna de opinión, 1971] o *Beispiel Schülerkritik* [Ejemplo de crítica escolar, 1972] hacen referencia al método didáctico de la vida cotidiana en la escuela, en el que Immendorff concibió junto con los alumnos una clase orientada a proyectos. Un documento exhaustivo de su actividad es la serie *Rechenschaftsbericht* [Informe de rendición de cuentas, 1972]. Los cuadros muestran situaciones ejemplares de la vida cotidiana en la escuela, el debate sobre la confección de una pancarta, una reunión del grupo de trabajo del periódico escolar, unas prácticas, etc.; cada una de las ilustraciones se comenta con un texto que hace las veces de titular. El patrón de este grupo de obras recuerda el marco de una fotografía Polaroid. Es distintivo también de los cuadros



le der Dungen-Lindemann Hauptshule

Die Meinungssäule

In allen Klassen haben viele Wünsche für Aufgaben zu Tage, wir müßen uns deshalb zuerst darüber unterhalten, nach welchem Plan das wir diese Vorschläge beurteilen wollten. Mit großem Interesse wurde diskutiert, inwieweit diese in Wirklichkeit durchführbar waren. Ich habe es sich für den einzelnen und für die Klasse die Aufgabe zu überarbeiten. Was können wir umzusetzen? Was können andere mit dem Ergebnis tun? Welchen Nutzen sehen wir bei der Aufgabe für die nahe Zukunft, welchen für später - Beruf etc.?

Das große Brett hängt in der Wand. Die dürfen wir nicht, jedenfalls nicht aufhören laut Begründung - herauskommt, daß das große Brett zu klein ist - ich finde die Schülerzeitung aber auch Gelegenheit haben, ihre Meinungen auszuschlagen, Kritik und Forderungen auch so bekannt zu machen - deshalb, wir können mit dem Vorlage eine Säule aufstellen, an die die Schüler solche Anschläge anbringen könnten - es wäre auch gut zusammen mit der Schülerzeitung, weil die ja für einmal im Monat kommt. Auf die Säule kann immer das Aktuelle

(Vorschlag und Begründung einer Schülerin zu)
 In der Besprechung dieses Vorschlags in der 2. Klasse tauchte auch die Begründung auf, die Klasse könnte, bevor sie die Schule verläßt eine Aufgabe bearbeiten, die auch noch von den nachrückenden Klassen benutzt werden könnte.
 Das Arbeitsergebnis wäre nützlich für alle Schüler.

Aus der Diskussion des Halbjahrsprogramms 72 im Zeichen- und Werkunterricht

Es gab folgenden Einwand: Eine Säule hat doch nicht genügend Platz für alle Schüler - da wird alles überlesen und beschmiert.
 Das Gegenargument: Man stellt mehrere Säulen auf - es gibt eine zeitliche Begrenzung für die Anschläge - die Klasse macht ein Fließblatt und begründet der Schülerschaft diesen Vorschlag - hinzu kommt ein Fragebogen. Wir prüfen diese Idee in der Praxis - so machen wir Erfahrungen und können uns verbessern!



Besprechung eines Transparents
 Ergebnis: Nur wenn die Klasse gemeinsam die Kritik macht kann der Lehrer nicht daran vorbei!

Die Meinungssäule [La columna de opinión], 1972. Pintura de dispersible sobre lienzo, 75 x 92 cm
 Birkelsche Stiftung für Kunst und Kultur, Colonia

Besprechung eines Transparents [Debate sobre una pancarta], 1972. Pintura sintética sobre madera, 50 x 60 cm
 Birkelsche Stiftung für Kunst und Kultur, Colonia

de ciudades como *Frankfurt/Main* [Fráncfort del Meno, 1973] y *Köln* [Colonia, 1973], donde se representan manifestaciones en contra de la Guerra de Vietnam con la rúbrica *Alles für den Sieg des kämpfenden vietnamesischen Volkes* [Todo por la victoria del pueblo vietnamita en lucha]. Los cuadros de propaganda política de Immendorff de los años setenta muestran un rechazo consciente del virtuosismo pictórico. La función del cuadro no es transmitir un mensaje estético, sino una consigna contestataria que se ponga al servicio inequívoco de una propaganda política. La aceptación de Immendorff de la doctrina del KPD/AO se fundaba en su rechazo del mundo del arte mercantilizado, en el que no obstante estuvo presente y activo. Immendorff no sentía que su labor como activista político estuviera en contradicción con sus ambiciones en el mundo del arte. Su exposición *Hier und Jetzt* [Aquí y ahora, 1973] en el Westfälischer Kunstverein de Münster desembocó en una manifestación de su ostensible alejamiento del mundo del arte. Era el intento exitoso de infiltrarse en el sistema y minarlo desde dentro. La exposición se celebró en una época en la que se aguzaron los debates de política interior sobre las llamadas leyes de estado de emergencia y el decreto contra grupos radicales como reacciones al movimiento estudiantil. Poco después se produjo una escalada del terrorismo de la Facción del Ejército Rojo. Al mismo tiempo, la coalición entre socialistas y liberales buscaba el diálogo político con los Estados miembros del Pacto de Varsovia, que se concretó en los Tratados con el Este y quedó simbolizado en la imagen de Willy Brandt arrodillado ante el monumento a los muertos del gueto de Varsovia.

III

1976 fue un año crucial para Immendorff. En los cuadros de la serie *Fragen eines lesenden Arbeiters* [Preguntas de un trabajador que lee, 1976], por ejemplo, que está dedicado al ochenta aniversario de Bertolt Brecht, su escritura pictórica revela un trazo más elaborado que en los cuadros de propaganda anteriores. Al mismo tiempo, el centro de gravedad de su compromiso político sufre un desplazamiento. Así, participó en la Bienal de Venecia con una acción con octavillas que denunciaba la «privación de libertad» en la RDA y exigía la cooperación artística internacional como vehículo para superarla.

Luego vino el inicio del trabajo en el ciclo de *Café Deutschland* (a partir de 1977-1978). Con este giro su pintura ganó en una expresividad que al mismo tiempo lo alejaba de los motivos impregnados de ideología. La expresión pictórica y la vivacidad cromática parecen liberadas. En estos cuadros Immendorff llevó a escena la historia contemporánea de un teatro alemán-alemán del que no podía sospecharse que, algo más de diez años después, fuera alcanzado por la realidad.

Una importante guía en esa dirección fue el encuentro con el *Caffè Greco* (1976) de Renato Guttuso, que Immendorff vio en la exposición del pintor en la Kunsthalle de Colonia. La postura moral que Guttuso expresaba en su pintura realista estaba marcada por su posición antifascista y por su compromiso social, hecho que lo convertía en una de las voces más relevantes de la discusión ideológica sobre



abstracción y realismo. En su representación del *Caffè Greco*, Guttuso pretendía capturar el «espíritu de cuanto acontecía» en el famoso café de artistas de Roma.

Esta idea arraigó espontáneamente en Immendorff. Con el ciclo de *Café Deutschland* encontró una orientación temática y formal que superaba los rasgos esenciales y contradictorios de su presente ambiguo. Immendorff resolvió entonces poner fin a su triple existencia como activista, profesor y pintor, y consagrarse por entero a la pintura. Con *Café Deutschland I* (1978) consiguió la emancipación que lo sacó del callejón sin salida de la limitación artística que se había impuesto a través de su activismo político. Por una de aquellas ironías del destino, fue A. R. Penck quien ejerció en ello el papel de liberador.

1976 y 1977 fueron años decisivos en la historia contemporánea de Alemania. En los círculos de artistas de la RDA que aspiraban a una independencia artística surgió una resistencia en contra de la tutela del sistema de la política cultural oficial. La retirada de la ciudadanía a Wolf Biermann el 16 de noviembre de 1976 tuvo una repercusión inesperada. Más de cien artistas firmaron una nota de protesta que ponía en tela de juicio el modo de proceder del gobierno. La negativa de este a revisar su decisión marcó el comienzo del alejamiento y la salida de la RDA de muchos escritores, actores y artistas de renombre. Algunos de los firmantes fueron además obligados a marcharse del país.

Poco antes de aquello, Immendorff había viajado al “Estado de los obreros y campesinos” para conocer a A. R. Penck e iniciar una colaboración. En aquel encuentro se produjo una situación paradójica, puesto que era evidente que a cada uno lo movían intenciones completamente diferentes. Penck se mostró extremadamente moderado en su actitud a favor del régimen que limitaba sus libertades creativas, mientras que Immendorff seguía entregado a su ilusión romántica de un arte al servicio de un socialismo efectivo. La colaboración entre Immendorff y Penck, a menudo evocada como un pacto de acción, se tradujo por tanto en unos resultados concretos. De allí salieron un libro con un manifiesto que los definía como colectivo de artistas, y una exposición conjunta celebrada en enero y febrero de 1977 en la galería Michael Werner de Colonia, exposición que desde el principio se vio lastrada por el decomiso que las autoridades de la RDA decretaron de los cuadros que Penck quería exponer inicialmente. El contraste entre la abulia pragmática de Penck y la conciencia de una misión que tenía Immendorff –conciencia que le gustaba representar retrospectivamente como motivada por la ironía– dio lugar a una relación artística complicada que, no obstante, en ningún momento empañó su amistad personal. Las impresiones del encuentro se concretan indirectamente en el escenario sombrío en que se escenifica *Café Deutschland*. En la primera versión, con un gesto patético, Immendorff tiende la mano a través del muro, mientras al fondo el ajetreo del bar prosigue con sus excesos decadentes. Todo ello está presidido en lo alto por la figura de Bertolt Brecht, que observa la escena desde un ovni que emite una luz cegadora. El llamado *Café* parece así un espacio de evasión, con aires de búnker, que se protege de los acontecimientos del mundo exterior, en el que hacía poco una de las fundadoras del RAF, Ulrike Meinhof, se había ahorcado en su celda de Stammheim y el pastor evangélico Oskar Brüsewitz se había prendido fuego en la ciudad sajona de Zeitz. Por aquel entonces había una escalada en las represalias contra los artistas que aspiraban a la independencia, hecho que influiría decisivamente en el clima de la RDA.

Las diecinueve pinturas creadas hasta 1982 escenifican en configuraciones cambiantes el elenco contemporáneo de los dos Estados alemanes; en ellas, en tanto que persona fronteriza, Immendorff suele ocupar la posición de mediador. La frontera que divide la nación es un tema recurrente que domina las situaciones escénicamente complejas y narrativamente diversas del ciclo. En ese momento histórico, la perspectiva de una reunificación estaba lejos de entrar en la agenda política. Por un lado, los dos Estados alemanes se las veían internamente con conflictos políticos que surgían o iban a más; por el otro, los esfuerzos por rebajar la tensión de la política exterior empezaban a dar los primeros frutos.

A partir de entonces, el lenguaje visual de Immendorff experimenta una liberación pictórica en la que el elemento narrativo se concreta en una forma extremadamente expresiva. *Selbstbildnis* [Autorretrato, 1980] ejemplifica a la perfección este proceso de descubrimiento pictórico del yo o de despliegue de la identidad artística. La figura en camiseta interior con un signo de interrogación estampado está ligeramente descentrada, con el cigarrillo en una mano, mientras se lleva la otra a la frente en un gesto que blindada la mirada que sale del cuadro y se protege del águila que lo sobrevuela. Las pinceladas gruesas y enérgicas producen



el efecto de un apagón que obstruye el espacio pictórico en un gesto abstracto. La negación expresiva de la representación remite al antiguo llamamiento de *Hört auf zu malen*. En el contexto de los múltiples autorretratos de Immendorff, este sobresale como un momento de duda en mitad del cumplimiento de la propia ambición artística estimulada por *Café Deutschland*.

IV

El teatro nacional de *Café Deutschland* condensaba el impulso voluptuoso del espectáculo de cabaret caótico en la que el pintor Immendorff seguía desempeñando un papel central. Sus principios políticos, que se iban atenuando paulatinamente, se proyectaron posteriormente una vez más en el escenario mayor de la documenta 7 de Kassel, en donde la cuestión entre las dos Alemanias se concreta ahora en una escultura monumental como *Weltfrage Brandenburger Tor* [Asunto planetario Puerta de Brandemburgo, 1982]. Con el monumento

cargado de simbolismo de la ciudad dividida, Immendorff tematizaba la frontera entre los bloques de potencias como una sutura que permanece visible cual herida en la historia de la posguerra. El estado de ánimo alemán se había resignado a la existencia de dos Estados alemanes.

Objetivamente, la idea de que pudiera darse una aproximación que fomentara semejante proceso contradecía la realidad de la política cotidiana. Con todo, Immendorff alimentó esta quimera encargándose una y otra vez de esta ilusión de la política realista. *Naht* [Sutura, 1981] encarna simbólicamente la línea fronteriza entre los dos Estados alemanes durante la Guerra Fría. Al mismo tiempo formuló el propósito de *Deutschland wieder in Ordnung bringen* [Reconciliar Alemania, 1983]. A partir de mediados de los años ochenta, el proceso de la reunificación empezó a dibujarse como perspectiva vaga en el horizonte político. Cuanto más reales son los rasgos que cobra la reunificación, menos concreta es la forma en que los acontecimientos históricos acceden a las ideas pictóricas de Immendorf. En un momento impresionante de 1990 pinta el cuadro titulado *3. Oktober '90* [3 de octubre del 90, 1990], que es un ejemplo de la despolitización de lo político. En él se ve a Immendorff sentado con Max Ernst a una mesa en la que hay un plato de patatas humeantes; detrás, André Breton lleva una caja de pepinos, en uno de los cuales figura la fecha del 3 de octubre de 1990, un motivo que aparecerá en varios de los cuadros de ese año; al fondo, Penck libera a un águila de su jaula.

Ese mismo año crea el cuadro *Kleine Reise (Hasensülze)* [Breve viaje (Gelatina de liebre)], que tampoco aborda directamente el tema de la reunificación. Más bien esboza un escenario que ilumina la situación del artista en su propio presente. La acción transcurre sobre el fondo de un paisaje sombrío e irreal en el que se cruza una maraña de calles y caminos por los que transitan personajes de épocas pasadas. Junto a un grupo de casas LIDL iluminadas, que están dedicadas a sus más importantes compañeros de fatigas artísticas, está Immendorff con Marcel Duchamp en la mesa de un bar. Por un lado aparece Joseph Beuys, que enciende el puro de Duchamp. En una pantalla que hay encima del respaldo del banco en el que están sentados aparece una palabra reveladora, «Einheit» [unidad]. El concepto, que se había convertido en lema de la identidad reconquistada de la nación, parece aquí iluminar además como reminiscencia la historia personal de Immendorff.

Con el grupo de obras *Café de Flore* (1987-1992), Immendorff había finalmente hecho realidad su inconfundible autodeterminación artística, que se distingue por una marcada fuerza expresiva y por la multiplicidad de capas narrativas. Las configuraciones de los cuadros que integran este conjunto recaen en las grandes figuras de las vanguardias del siglo xx, en particular en Marcel Duchamp, así como en los expresionistas y surrealistas. Seguro de sí mismo, Immendorff se ve como un luchador solitario cuya propuesta no puede atribuirse a orientación artística alguna y que busca por tanto «aliados de su misma cuerda». Y estos aliados los encuentra «antes que nada en la historia del arte y de la literatura».²

2 Jörg Immendorff en conversación con Michael Stoeber, *ibíd.*, p. 31.



Naht [Sutura], 1981. Óleo sobre lienzo, 180 × 400 cm. Kunstpalast, Düsseldorf

Café de Flore, 1990–91. Óleo sobre lienzo, 300 × 400 cm. Birkelsche Stiftung für Kunst und Kultur, Colonia

Gyntiana, 1992–93. Óleo sobre lienzo, 350 × 700 cm. Colección particular

En este contexto, el interés de Immendorff tropieza también con destacados personajes marginales de la literatura dramática por los que siente una afinidad consciente. Es el caso de Peer Gynt, ese personaje romántico creado por Henrik Ibsen que se pasa la vida huyendo de la realidad y refugiándose en su propio mundo para al final volver al punto de partida, donde se ve redimido por el amor de juventud que despreció. Para Immendorff, Peer Gynt es «alguien que busca», y la interpretación que del tema hace en *Gyntiana* (1992-1993) «va mucho más allá de la historia de Peer Gynt». Immendorff escoge como escenario el Café de Flore, en el que dispone un panorama compuesto a partir de escenas fragmentarias sueltas. En el centro se representa a sí mismo a guisa de geisha, detrás de una reja con un abanico en el que «se ve a una figura pequeña que cava y trata de hacer fértil el desierto».³ En la composición destacan los grandes nombres de la literatura universal como Rimbaud, Brecht, Heiner Müller y, por supuesto, Ibsen, que, según afirmó el artista, son los autores de los que se ocupaba en ese contexto:

Se trata de la integración de distintas posiciones teóricas, artísticas y también literarias. [...] *Gyntiana* es un país nuevo al que hay que dar forma. [...] No tiene ningún sentido limitarse a identificar los personajes. No son más que un pretexto o una señal. El cuadro también puede contemplarse como paisaje.⁴

En Tom Rakewell, el personaje de William Hogarth, Immendorff encuentra una segunda figura en la que advierte fatalmente rasgos esenciales de su propia identidad. Lo conoce cuando acepta la invitación, con motivo de los Festivales de Salzburgo, de diseñar el decorado y los vestuarios de la puesta en escena de la adaptación que del tema hizo Ígor Stravinski en su ópera *The Rake's Progress* [La carrera del libertino]. La serie de pinturas y estampas de Hogarth describe la caída del hijo de un rico comerciante que dilapida la herencia del padre y termina sus días en un manicomio. El cuadro de Immendorff, que pintó en el contexto del trabajo para el teatro, adopta la perspectiva de los actores que, desde atrás, en fila al borde del escenario, miran el jaleo y la confusión que hay en el patio de butacas.

V

La lucha final por la vida confronta a Immendorff con la enfermedad incurable de la ELA (esclerosis lateral amiotrófica). Combate el desalentador diagnóstico, que se le comunica en 1998, con todas sus fuerzas físicas y psíquicas. Pero enseguida se ve obligado a adaptar su trabajo a las limitaciones corporales. Con un entusiasmo asombroso desarrolla métodos que le permiten delegar cada vez más la realización de las ideas pictóricas en el cuadro.

Elabora de manera ágil sus motivos borrosos, cada vez más llenos de alusiones a Caspar David Friedrich (*Hünengrab im Schnee*, 1807-1819), a Hans Baldung Grien

³ *Ibíd.*, p. 31.

⁴ Jörg Immendorff en conversación con Pamela Kort, en Jörg Immendorff, *Gyntiana*, Berlín, Neuer Berliner Kunstverein, 1996, p. 33 [cat. exp.].



(*Nackte Kugelläuferin mit Putto*, 1514), a Durero (*Melencolia*, 1514) y a los maestros italianos. Se consagra a temas que giran en torno a la metamorfosis, la vanidad y la mortalidad. Es el proceso de transformación en que la crisálida se entrega a un estado de reposo absoluto para convertirse al final en mariposa.

El dominio menguante de las manos lo lleva a emplear medios formales que otorgan a los cuadros el carácter de collages sin renunciar por ello al concepto de pintura. Las dos impresionantes representaciones de *Letztes Selbstporträt I - Das Bild ruft* [Último autorretrato I – El cuadro llama, 1998] y *Selbstporträt nach dem letzten Selbstporträt* [Autorretrato después del último autorretrato, 2007] retoman así la composición de *Bild mit Geduld* [Cuadro con paciencia, 1992]. Lo muestran llamativamente maquillado, sentado a una mesa a la luz de una vela, envuelto por la silueta de un águila y observando la paleta en la mano inerte. Y, sin embargo, en la desesperanza por el propio destino ve Immendorff su realización artística:

Si pienso en las posibilidades / las posibilidades con las que he tenido que familiarizarme a causa de mi enfermedad, creo que me habría gustado tenerlas, sin la dolencia directa, mucho antes / sí / tal cual / me refiero en concreto a la producción de los dos últimos años, en los que me veo en el papel de un director de orquesta, mis ayudantes impriman el lienzo, preparan la plantilla, yo soy el compositor y el director / sigo cogiendo el pincel con mis manos / pero soy más destructivo, trabajo, por raro que suene, con una especie de destrucción artística, y es lo que, maldita sea, siempre quise hacer, pero hacerlo conscientemente cuesta horrores / y esta fina línea que separa querer de poder ha sido siempre mi salvación.⁵

5 «Ich bin zu sehr noch hier», Jörg Immendorff en conversación con Erwin Koch, *Die Zeit*, nº 14, 31 de marzo de 2005

Letztes Selbstporträt I - Das Bild ruft [Último autorretrato I – El cuadro llama], 1998. Óleo sobre lienzo, 393 × 300 cm
Birkelsche Stiftung für Kunst und Kultur, Colonia

Bild mit Geduld [Cuadro con paciencia], 1992. Óleo sobre lienzo, 300 × 250 cm
Birkelsche Stiftung für Kunst und Kultur, Colonia



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sede principal

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado
y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 13:30 h
visita completa al Museo,
de 13:30 a 19:00 h
visita a Colección 1
y una exposición temporal
(consultar web)

Martes
cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Imágenes

© The Estate of Jörg Immendorf,
cortesía Galerie Michael Werner
Märkisch Wilmersdorf, Colonia &
Nueva York

Exposición organizada
por Haus der Kunst, Múnich,
en colaboración con el
Museo Reina Sofía

Programa educativo
desarrollado con el patrocinio de:

 **Santander**
Fundación