

1. Paul Gauguin, *Autorretrato en Lezaven*, 1888
(Foto: National Gallery of Art, Washington)

EL EFECTO PAUL GAUGUIN

Gauguin y los orígenes del Simbolismo

Javier Arnaldo¹

Museo Thyssen-Bornemisza

Madrid

Javier Arnaldo es conservador-jefe adjunto del Museo Thyssen-

Bornemisza y Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad

Complutense de Madrid. Sus publicaciones se han centrado en

temas de la Historia del Arte de la Edad Contemporánea.

Entre el 28 de septiembre de 2004 y el 9 de enero de 2005 el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid presentaron conjuntamente en sus sedes la exposición *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*. Pocas exposiciones temporales han obtenido en nuestro país una repercusión pública comparable a la de esta muestra que contó con 279.591 visitantes en la sección del Museo Thyssen-Bornemisza y con otros 180.200 en las salas de la Fundación Cajamadrid. La cifra de visitas registradas se acerca, por consiguiente, casi al medio millón, un número a todas luces excepcional, que hace justicia al atractivo y la excelencia de la muestra. Ésta reunía un total de ciento ochenta y seis obras, procedentes de sesenta y cinco museos de todo el mundo y de muy diversas colecciones privadas. El esfuerzo realizado para organizar una exposición de semejante envergadura, cuyo comisariado se confió al buen hacer del profesor Guillermo Solana, fue reconocido por el público en los términos que acabo de indicar, al tiempo que la crítica especializada se hacía eco en numerosos medios de comunicación de la calidad y el excepcional interés de lo que se presentaba.

El modelo de exposición repartida en dos o más sedes no es habitual en nuestro país, pero se ha empleado a menudo para proyectos expositivos de especial trascendencia en otras capitales, como el que hace poco se ha celebrado simultáneamente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, el Liechtenstein Museum y la Pinacoteca de la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad, dedicado a *Rubens en Viena*. El Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid habían

organizado en 2003 su primera exposición conjunta, *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, y la exposición *Gauguin* de 2004 ha sido la segunda experiencia de estas características que han llevado a cabo. Un acuerdo de colaboración entre ambas instituciones da continuidad a la línea de trabajo mantenida en los dos últimos años, que se ha plasmado también en la celebración de la exposición *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*, abierta en ambas sedes el pasado 1 de febrero, y que en el futuro inmediato seguirá concretándose en una programación regular. El establecimiento afortunado de sinergias para la realización de proyectos expositivos en colaboración ha actuado a favor de los intereses del público. Las exposiciones no se suman, sino que se conciertan y se ofrecen como la unidad repartida que son. La concordancia posibilita una representación más extensa y de mayor calado del objeto histórico-artístico en cuestión. El Museo Thyssen-Bornemisza tuvo ya en 1999 una experiencia de parecidas características cuando programó la exposición antológica *Morandi*. Una parte de aquella exposición, que comisariaron Juan Manuel Bonet, Tomàs Llorens y Marilena Pasquali y que tuvo después en su conjunto como segunda estación el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), se presentó en una sede distinta; concretamente fue el Museo Esteban Vicente de Segovia el que acogió una estupenda sección dedicada al trabajo de Morandi como grabador y acuarelista. Ni que decir tiene que las dimensiones de una exposición como *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* nos

¹ E-mail: jarnaldo@museothyssen.org



2. Paul Gauguin, *Visión del sermón*, 1888
(Foto: National Gallery of Scotland, Edimburgo)

hablan de una intensificación de la propuesta de coordinar los esfuerzos entre instituciones, esta vez con el concurso estable de la Fundación Cajamadrid.

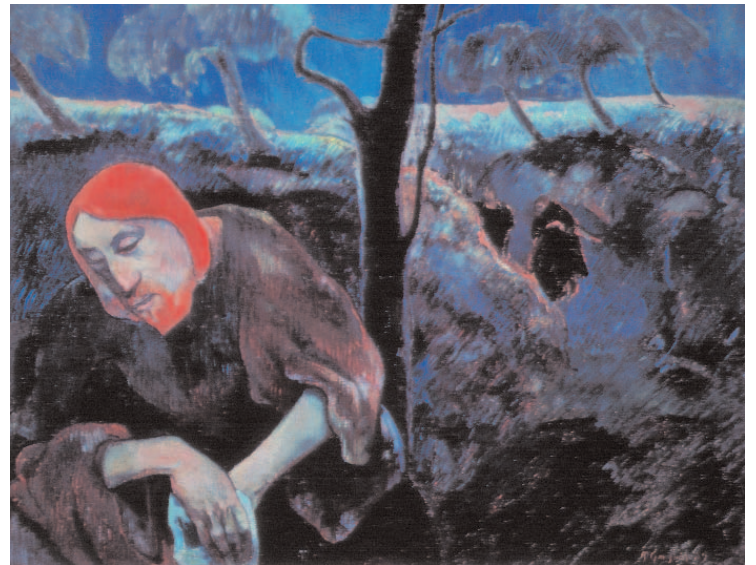
En cualquier caso, la organización conjunta de esta exposición hizo posible llevar a cabo la gran retrospectiva que estaba pendiente de realizarse acerca del desarrollo que experimentó en interlocución con sus contemporáneos la obra de Gauguin, entre 1884 y 1891, esto es, desde el momento en que el autor decide consagrar su vida a la pintura, instalándose en Ruán, la ciudad en la que vivía aquél a quien había adoptado por maestro, Camille Pissarro, hasta su partida a Tahití. De alguna manera en la comprensión del trabajo artístico de Gauguin ha sobreactuado la obra de su última década. Sus pinturas de Tahití y las Marquesas se han presentado a menudo como parámetro de lectura imprescindible y máxima expresión del primitivismo de Gauguin. Pero la exposición que ha concebido Guillermo Solana se orienta en sentido contrario, precisamente al mostrar que la poética y los recursos estéticos del pintor ya habían alcanzado antes de su primer viaje a los Mares del Sur, en 1891, una definición madura y

plena, de la que, por así decir, deriva su obra posterior. La voluntad del pintor "primitivo" que enriquecería y reinterpretaría sus temas en la Polinesia se había forjado en los siete años de los que dio cuenta el fascinante recorrido que proponía la exposición. Ésta se ocupaba de sucesivos episodios en el camino de Gauguin hacia la nueva naturalidad del artista salvaje, la identidad en la que se reconoció a sí mismo a los pocos años de su vida artística y con la que se dotó de los atributos de quebrantador de la historia de la pintura, al hacerla retroceder hasta un imaginario estadio mítico.

Una de las pinturas de Gauguin que servía de pieza central en el discurso de la muestra era el *Autorretrato* de 1888 (Figura 1) que conserva la National Gallery de Washington. Tal vez realizado en Arles, este autorretrato presenta al pintor vestido como un campesino bretón, con rasgos de fauno en su físico y un misterioso paisaje detrás suyo, que bien podría ser, como sugiere Solana, un recuerdo de la naturaleza de Martinica, que había conocido el año anterior. Esa autocaracterización asilvestrada y la evocación de un escenario exótico adelantaban todos los nutrientes de la obra posterior de

Gauguin. En efecto, la poesía tierna y perversa, terrenal y estática que llena las pinturas de Gauguin se revela tan pronto como se produce la manumisión de su mirada, que el autor escenifica en ese autorretrato. No es que ésa aconteciera con fecha y hora; ahora bien, sí identificamos su emancipación poética con la entrada en un territorio de presencia ya irredimible, que no pisa sin sigilo hasta 1888. El autorretrato sitúa a su autor en la región indómita que adopta como patria y encarna esa conversión definitiva del artista a las creencias arcanas de un paganismo culpable.

Los tres primeros capítulos de la exposición ilustraban acerca de los logros artísticos de Gauguin que precedieron a esa especie de revelación negativa que dejó un marchamo inintercambiable en su personalidad estética. El orden de las secciones iba abriendo sucesivamente excursos en los que se mostraba la comunicación de Gauguin con los artistas que más admiró y cuyo ejemplo guió su pintura en la década de 1880. Así, el diálogo con la obra de Pissarro, Cézanne y Degas dieron tema a los primeros pasos de la exposición, que nos conducían hasta una cuarta sección, en la que el encuentro con Émile Bernard en el verano de 1888 y la ejecución de un cuadro, *Visión del sermón* (Figura 2), que señala un máximo en la obra de Gauguin, concretaban el horizonte abierto para el lenguaje pictórico a la sazón por el *Cloisonismo*, de cuya estela nos daban cuenta las cuatro últimas secciones de la exposición. Entre medias, esto es, entre el capítulo cuarto y los ámbitos dedicados a la fortuna artística del Sintetismo, se situaba la sección quizá más sobrecogedora de toda la muestra, la que hacía el número cinco, en la que una selección de obras de Gauguin de entre 1888 y 1890, alternadas con otras coetáneas de Van Gogh, contaban elocuentemente la conversión a la temeridad moral que había sufrido la pintura por la acción de estos dos francotiradores de la cultura artística moderna. Cuadros enigmáticos, como *La vida y la muerte*, procedente del Museo Mahmoud Khalil de El Cairo, transmitían el desasosiego y el abatimiento religioso de una imaginaria



3. Paul Gauguin, *Cristo en el huerto de los olivos*, 1889
(Foto: Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida)

cargada de componentes simbólicos. Otro lienzo imprescindible, *Cristo en el huerto de los olivos* (Figura 3), volvía a situarnos ante una autocaracterización de Gauguin. Esta vez, el pintor se autorretrataba en la figura de un Cristo decepcionado, incomprendido y sufriente, a punto de ser apresado, que prevé su fin. El impresionante *Cristo en el huerto de los olivos* se comparaba con otros dos cuadros de 1889, en este caso de Van Gogh: dos paisajes de olivares, en los que, aún no existiendo figuración religiosa alguna, se presumen como imágenes de un drama de significación evan-gélica y cuya ejecución llevaba implícita una voluntad de redención que sigue una vía complementaria de la de Gauguin.

De las comparaciones entre Gauguin y Van Gogh, entre la clave nocturna y la clave diurna de la emancipación moral de la pintura, y después de haber recorrido los episodios anteriores de la trayectoria del autor de la *Visión del sermón* en escenarios cuyos actores eran cuadros que una y otra vez se presentaban como descubrimientos en un suma y sigue, hasta que nos topábamos con el máximo dramatismo existencial, cuando la pintura se convierte para él en revelación de una providencia tan generosa como doliente, la exposición nos conducía a una prolífica proyección de sus modelos artísticos en la obra de otros autores. Las estancias de Gauguin en Bretaña dejaron una huella decisiva para cuantos pintores hallaron sus afinidades electivas en la colonia de Pont-Aven. El paso de Paul Sérusier por Pont-Aven dejó como testigo la tablita conocida como *El talismán* (Musée d'Orsay, París), que



4. Pablo Picasso, *Mujer con cofia*, 1901
(Foto: Museu Picasso, Barcelona)

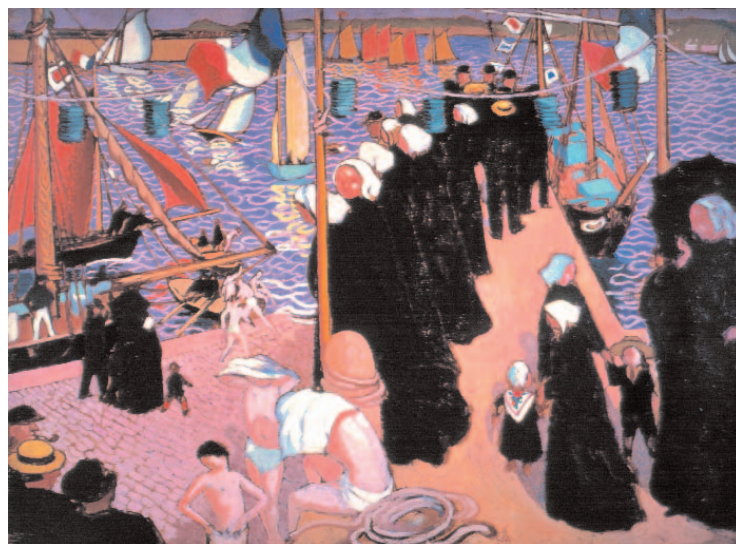
se exponía junto a obras de autores que, como el propio Sérusier se beneficiaron del descubrimiento del Sintetismo. Pinturas de Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard y otros de los que se autodenominaron *nabis*, componían una amplia y sugestiva sección en esta retrospectiva acerca de la deriva que conoció el postimpresionismo por el influjo irresistible de Gauguin. Los *nabis* compartían espacio con los pintores de Pont-Aven más indisolubles del magisterio gauguiniano, como Émile Bernard y Jacob Meyer de Haan. Esa especie de marcha triunfal de la modernidad heroica a la que se dedicaba la sección séptima de la muestra se prolongaba en un espacio específicamente dedicado a la obra gráfica de los *nabis*, que abría el horizonte a la divulgación de una nueva forma de representar y de ver cuya semilla había germinado en el verano de 1888. Y más allá continuaba la crónica de la estela de Gauguin en el espacio con el que concluía el recorrido de toda la muestra. Éste tomaba por objeto la recepción de Gauguin entre los artistas españoles. *Gauguin y Paco Durrio, Picasso y el Sintetismo en España* era el rótulo bajo el que se reunían piezas de Picasso, Joan y Julio González, Juan de Echevarría, Daniel Vázquez Díaz y el fiel amigo de Gauguin, Paco Durrio. De las obras del cambio de siglo expuestas en este apartado merece particular consideración la *Mujer con cofia*, de Pablo Picasso (Figura 4).

Un resumen tan escueto de los contenidos de la muestra no puede hacer justicia a la reunión de más de ciento ochenta obras que se distribuyeron entre las sedes del Museo Thyssen-Bornemisza, que acogió los seis primeros capítulos, y la sala de exposiciones de la Fundación Cajamadrid, en la que se completaba la exposición con las otras tres secciones. El montaje consiguió escenificar la concatenación de los pasos del postimpresionismo al ritmo de la mirada absorbente de Gauguin, con sus cuadros como intérpretes principales. Establecía un trayecto de direcciones múltiples, de confluencias y caminos divergentes, en cuyo entramado distinguía con especial entonación la encrucijada en la que se subvertía lo andado y se nos daban a conocer los orígenes del Simbolismo. La marca del Simbolismo se señalaba como el imprevisto que alteraba el curso de la realidad artística y se abría a un futuro de cuya fisonomía sólo podría hablarnos una nueva entrega. Obras de tanto interés como *La ola* de Aristide Maillol, los estupendos iconos del nuevo lirismo primitivo de Paul Sérusier, como *La recogida de las manzanas* de la Triton Foundation y *Regatas en Perros-Guirec vistas desde el muelle oeste*, obra de Maurice Denis de 1897 (Figura 5) aparecían en la exposición como botaduras de barcos a los que se encargarían largas travesías.

El catálogo de la muestra es lo que nos queda de aquel despliegue único de piezas artísticas que tuvimos ocasión de disfrutar. Cuenta con una edición en castellano y otra en inglés, y se ha publicado tanto en rústica como en tapa dura; todo ello en razón de la importante tirada y de la distribución internacional del libro. Entre las aportaciones que recoge están, además de un amplio ensayo de Guillermo Solana titulado "El despertar del fauno. Gauguin y el retorno de lo pastoral", en el que se exponen las tesis que defendía la exposición, sendos artículos de Richard Shiff, Guy Coleval y María Dolores Jiménez-Blanco. Shiff evaluaba en su colaboración lo primitivo como guía del camino artístico de Gauguin desde su adhesión a Pissarro y en adelante. Los trabajos de Coleval y Jiménez-Blanco, en cambio, no se ocupaban en primer término de

Gauguin, sino de su estela, en la pintura *nabi* y entre los artistas españoles, respectivamente.

El proyecto se completó con la celebración de un simposio científico internacional que dio ocasión a profundizar en algunos de los temas planteados en la exposición. En las jornadas del 7 y 8 de enero de 2005, ya próxima la clausura de la muestra, un grupo de expertos presentó las ponencias en el Museo Thyssen-Bornemisza bajo la dirección de Guillermo Solana. El simposio estuvo abierto al público interesado, y, de hecho, se conformó un círculo de profesores y estudiantes que siguió el desarrollo de las conferencias y participó en los debates. Desde que en otoño de 2001 se realizara el simposio *Clasicismo y modernidad* con motivo de la exposición *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid han venido programando regularmente *symposia* sobre los temas de las exposiciones que ambas instituciones han organizado juntas. En este sentido, el encuentro académico *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* fue el tercero de los que se han convocado, después del que dirigió Tomàs Llorens en 2001, que acabo de mencionar, y del que tuvo lugar en 2003 bajo la dirección de Werner Hofmann: *El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta*. En este último se trataron temas relacionados con la exposición *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. El objetivo de los organizadores con esta línea de trabajo no es otro que el de favorecer un enriquecimiento del réditto académico de los proyectos expositivos. Sin duda, en el marco de una exposición encuentra el discurso de la historiografía artística unas circunstancias óptimas. La comunicación científica acerca de los asuntos a los que se consagra la exposición está inmejorablemente acompañada por ésta. El Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid publican asimismo las actas de los *symposia*, de modo que las contribuciones científicas que en ellos concurren puedan tener la difusión que merecen. Tan importante es la aportación a la sociabilidad académica que justifica la convocatoria del *symposium* como la realización de las actas, una



5. Maurice Denis, *Regatas en Perros-Guirec vistas desde el muelle oeste, 1897*

(Foto: Musée Maurice Denis "Le Prieuré", Saint-Germain-en-Laye)

publicación que, aunque alcanza a un número mucho menor de lectores que el catálogo, complementa de forma significativa las aportaciones de éste. Las actas del simposio en cuestión, actualmente en prensa, recogerán las ponencias que se sucedieron en las dos jornadas, pero no se publicará en ellas una transcripción de los debates. Las charlas corrieron a cargo del propio Solana y otros cinco historiadores del arte: Anne-Birgitte Fonsmark, directora del Ordrupgaard de Copenhague, Stephen Eisenmann, profesor de la Northwestern University de Evanston, Mary Anne Stevens, conservadora de la Royal Academy of Arts de Londres, así como dos de los autores del catálogo, los profesores María Dolores Jiménez-Blanco y Richard Schiff.

El programa marco de la muestra incluyó asimismo el curso monográfico *En torno a Gauguin*, celebrado en colaboración con las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid. Guillermo Solana dirigió este ciclo de ocho conferencias, al que asistieron doscientos estudiantes y que contó con la intervención de eminentes especialistas. Con ello se ofreció al público interesado un instrumento más para una aproximación fehaciente a los objetos histórico-artísticos que la magna exposición había actualizado. También obedeció al propósito de facilitar la lectura de la exposición, esta vez al público escolar, la elaboración y edición de una guía didáctica, que obtuvo una gran demanda.