

En la producción artística de Alexéi von Jawlensky (Torzhok, Imperio ruso, 1864 - Wiesbaden, Alemania, 1941) late una búsqueda a la vez plástica y espiritual que se materializa en una insistencia reiterada, casi ritual, en unos pocos motivos pictóricos. En sus memorias, el artista evoca dos hechos que se revelarían clave en esta evolución posterior: el primero, la impresión que le provocó, siendo niño, el momento en que un icono con el rostro de la Virgen era desvelado ante los feligreses en la iglesia ortodoxa a la que acudía con su familia; el segundo, su primera visita a una exposición de pintura en Moscú en 1880: «Era la primera vez en mi vida que veía cuadros y fui tocado por la gracia, como el apóstol Pablo en el momento de su conversión. Mi vida se vio por ello enteramente transformada. Desde ese día, el arte ha sido mi única pasión, mi sanctasanctorum, y me he dedicado a él en cuerpo y alma».

Cumplida una primera etapa de aprendizaje en San Petersburgo, Jawlensky desarrolló su carrera principalmente en Alemania, con algunos períodos en Suiza. Su llegada a Múnich en 1896 le permitió establecer un contacto más estrecho con los avances de la vanguardia; su talento excepcional para el uso liberado del color le llevó a alcanzar en poco tiempo una personal síntesis entre el fovismo y el expresionismo. En 1909 fundó, junto a su amigo Kandinski, entre otros, un grupo artístico determinante para la historia de la modernidad, la Nueva Asociación de Artistas de Múnich, y participó asimismo en las actividades de Der Blaue Reiter [El Jinete Azul], uno de los colectivos determinantes en la forja del lenguaje expresionista y de la abstracción.

Tras unos inicios centrado en la naturaleza muerta y el paisaje, pronto comenzó a dar protagonismo a un tema que resultaría obsesivo a lo largo de toda su obra: el rostro. A él se dedicó durante casi tres décadas de manera obstinada, con la salvedad de las *Variaciones*, paisajes de colores arbitrarios en los que inauguraba otro elemento central en su trabajo y de gran influencia posterior: la serialidad. En su estudio de la faz humana, ese lugar donde depositamos la identidad, Jawlensky desdibuja paulatinamente la individualidad hasta llegar a una forma próxima al icono, a un arquetipo. Este tema omnipresente, familiar y enigmático a la vez, lleva al artista a un proceso de destilación que desemboca en un signo tan reconocible y connotado como el de la cruz.

La singularidad de Jawlensky en el arte del siglo XX radica precisamente en la invención de una forma excepcional y paradójica: la de un rostro que es la materialización de inquietudes formales y espirituales; la de un rostro, en definitiva, abstracto.

Itzhak Goldberg

Comisario de la exposición

## INICIOS

Por consejo de su padre, coronel del ejército, Alexéi von Jawlensky comenzó de joven la carrera militar en Moscú, al tiempo que visitaba con frecuencia la Galería Tretiakov, en la que pasaba el día copiando a los maestros antiguos y contemplando los iconos bizantinos. En San Petersburgo, adonde se trasladó para continuar los estudios, recaló en el estudio de Iliá Repin, conocido pintor realista de la época. A través de él, entró en contacto con Marianne von Werefkin, a quien le unirá una estrecha relación hasta 1921.

Juntos marchan a Múnich, en aquel momento una de las ciudades de mayor desarrollo cultural en Europa; asisten al taller del artista esloveno Anton Ažbe, con una larga tradición académica, y allí se relacionan con Kandinski. A partir de 1889, Jawlensky comienza a pintar de forma independiente en busca de un estilo propio. En sucesivos viajes a Francia, queda fascinado por el valor ornamental del color en la pintura de Matisse y por los paisajes de Henri-Edmond Cross, así como por la obra de Cézanne y de Van Gogh. Recordando la época que sigue a esos primeros encuentros, el pintor escribe: «En la primavera de 1905 salimos todos para Carantec, en Bretaña, donde trabajé muchísimo. Fue allí donde entendí cómo plasmar la naturaleza a través del color, en sintonía con el fuego que arde en mi alma. Pinté muchos paisajes, matorrales que veía por mi ventana, y también cabezas bretonas. Mis telas irradiaban color».

Centrado de manera exclusiva en el paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, Jawlensky trata de traducir el fondo espiritual de sus experiencias por medios pictóricos. En ese sentido, el modo en que anima los objetos y diluye sus contornos anuncia la destilación que irá experimentando su pintura en adelante; muestra de ello es la peculiar composición de interior *Mesa negra* (1901), presente en esta sala.

## **AÑOS DE TRANSICIÓN**

Entre 1908 y 1910, Jawlensky inicia en su obra un proceso de despersonalización que se concreta en un interés por la propia plasticidad de la pintura en detrimento de la reproducción fiel de los motivos. Estos son los años en los que el artista pasa los veranos en la casa que Gabriele Münter, compañera de Kandinski, tiene en Murnau, un pueblo de la Alta Baviera. Allí todos trabajan en paisajes similares, dominados por el alto nivel expresivo alcanzado por el color. Es por estas fechas cuando Jawlensky declara que quiere «traducir el alma en colores».

En 1909 se inaugura la primera exposición de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich, formada, entre otros, por Jawlensky, Kandinski, Münter, Werefkin, Alexander Kanoldt y Alfred Kubin. La muestra provoca un gran escándalo entre la prensa y el público, que tildaron las obras allí expuestas de demasiado osadas y radicales. Dos años más tarde nace el influyente grupo Der Blaue Reiter [El Jinete Azul], en cuya segunda exposición Jawlensky presenta algunas obras. Es el período del apogeo del expresionismo alemán, que desembocará en la abstracción. Sin embargo, al contrario que muchos de sus colegas, Jawlensky nunca abrazó por completo esta última tendencia; de hecho, en adelante dedicará casi todos sus esfuerzos a reflexionar, si bien de forma radicalmente personal, sobre un motivo de honda tradición figurativa: el rostro.

## CABEZAS DE PREGUERRA

En las «cabezas de preguerra», que podrían ser denominadas con mayor exactitud «bustos», asistimos a una paulatina desaparición del carácter individual del retratado, sustituido por la búsqueda del rostro sagrado. Este camino pasará en primer lugar por la representación de arquetipos. Las cabezas renuncian paulatinamente al ingrediente psicológico y la caracterización individual. Tampoco los títulos de estas obras remiten a personas identificables; aluden, en su mayoría, al componente cromático que domina en el lienzo, como es el caso de *Ojos oscuros* (1912), en el que un fuerte contorno azul de Prusia perfila los rasgos.

Poco a poco, los colores vivos que tan profusamente el pintor ha utilizado hasta el momento son reemplazados por marrones y ocre; las barbillas se afilan y los ojos y la nariz se hacen cada vez más angulosos. Como resultado, los rostros se vuelven inmutables, con un óvalo facial muy marcado que recuerda a las vírgenes de los iconos bizantinos; no es casual que, en 1913, una de estas obras lleve por título *Bizantina (labios claros)*. Destaca entre ellas un conjunto de mujeres españolas; dado que el artista nunca visitó nuestro país, se piensa que su inspiración provino de los trajes que pudo contemplar en alguna de las representaciones de los Ballets Rusos a las que asistió cuando la compañía de Serguéi Diáguilev visitó Berlín en 1912.

## VARIACIONES

En 1914, todos los ciudadanos rusos se vieron obligados a abandonar Alemania en un plazo de cuarenta y ocho horas. Jawlensky se marchó entonces con Marianne von Werefkin y su familia a Suiza, instalándose en el pueblo de Saint-Prex, junto al lago Lemán. Este exilio forzoso marcó un punto de inflexión en su vida y también en su obra, en la que suspendió, de modo abrupto pero temporal, su investigación en torno al motivo del rostro. Como si de la crónica de un aislamiento se tratara, se dedicó a representar de manera obstinada, una y otra vez, la escena de paisaje que se abría frente a su ventana, ejecutada con gran libertad y sentido de la investigación cromática. *Variación: El Camino, Madre de todas las Variaciones* (1914) es el inicio de este conjunto y marca los elementos a partir de los que conjuga toda la serie: un sendero que desemboca en un lago, un abeto —cuya forma ovalada se hará cada vez más esencial—, árboles y matorrales a los lados del sendero, alguna casita alrededor. El formato vertical de estas obras no es casual: mientras el género del paisaje se había materializado tradicionalmente en horizontal, el formato vertical está más asociado a la figura humana y el retrato.

Las *Variaciones*, que Jawlensky denominó también «Canciones sin palabras», permiten al autor diluir paulatinamente los motivos en favor del sentido rítmico del conjunto y de la emoción que produce la interacción de los colores. Son el espacio donde el pintor más se aproxima a un lenguaje no figurativo y desde donde inaugura su interés por la serialidad, un aspecto de fuerte influencia en generaciones posteriores.

# CABEZAS MÍSTICAS

El origen de las *Cabezas místicas* se suele atribuir al encuentro de Jawlensky con Emmy (Galka) Scheyer, una estudiante de arte a la que conoció en 1915 y que se convirtió al mismo tiempo en su musa y representante. El rostro de la muchacha, marcadamente ovalado, tal y como se puede ver en fotografías de la época, coincide con los retratos que realiza el artista durante el período, como *Cabeza mística: Cabeza de muchacha*, de 1918.

En estas obras está ausente por completo el resto del cuerpo, cuya relevancia queda seguramente desestimada en el proceso de interiorización en el que se ha embarcado el artista. En pinturas como *Cabeza mística: Anika* y *Cabeza mística: Helene*, ambas de 1917, la cara, andrógina, asexuada, ocupa prácticamente toda la superficie pictórica. Jawlensky ha ido prescindiendo de los atributos accesorios para centrarse en los juegos de manchas de color que conforman el rostro a partir de una suave línea de dibujo. En su proceso de alejamiento respecto a una interpretación convencional del retrato da, pues, un paso definitivo con esta serie.

## CABEZAS ABSTRACTAS

Jawlensky comienza este conjunto —también conocido como *Cabezas geométricas*— en Ascona, donde se había trasladado en abril de 1918 debido a sus problemas de salud. Acentúa cada vez más la depuración formal y compone estas caras-óvalo, de marcado aspecto geométrico, con líneas verticales, horizontales y semicírculos que apenas sufren variación: refuerza así su carácter serial.

El rostro ocupa ya toda la superficie del lienzo; desaparecen incluso las orejas. Los ojos, que en anteriores series estaban abiertos o cerrados con un gesto natural, ahora presentan los párpados sellados. Esta ausencia de mirada, como vemos en *Iluminación*, de 1927, o en *Alba*, de 1928, cancela cualquier contacto con el exterior, como si el artista —y el propio rostro representado— tuviera la mirada vuelta hacia dentro, a un mundo interior sin relación objetiva, aunque sí espiritual, con el espectador.

Desde 1916, Jawlensky había comenzado a leer libros sobre la vida de algunos ascetas hindúes y a interesarse también por el budismo y por temas esotéricos y antroposóficos. Los símbolos de las tradiciones religiosas del sudeste asiático que se empezaban a observar en algunas de las cabezas a partir de 1911 se hacen más presentes en esta serie. La precisión de las formas pone de relieve esa suerte de manchas, elementos libres dentro de composiciones prácticamente arquitectónicas. Es como si el artista hubiera decidido crear iconos, en un proceso que partió de este tipo de manifestación artística para finalmente volver a ella.

## MEDITACIONES

En 1928, Jawlensky advierte los primeros síntomas de una artritis deformante que, con el paso de los años, le impedirá seguir pintando y acabará siendo fatal para su salud. Ya instalado desde principios de los años veinte en Wiesbaden —donde residirá hasta su muerte en 1941—, hacia 1934 inicia un conjunto de cabezas notablemente distintas a las anteriores. La dificultad a la hora de realizar ciertos movimientos y la necesidad de pintar sentado, con los pinceles atados a las manos, debieron, por fuerza, conducir a este cambio estilístico y de formato. Así, las «pequeñas» *Meditaciones* evolucionaron hacia un lenguaje más gestual, como puede apreciarse, por ejemplo, en *Armonía en rojo*, de 1937.

La cabeza sufre en las *Meditaciones* un último proceso de metamorfosis. El artista reduce los rasgos faciales al mínimo mientras mantiene la fuerza expresiva del color, que aplica con densas pinceladas, luego surcadas con bruñidor o raspador. El rostro, cuando aún puede identificarse, invade por completo la superficie pictórica y, al quedar la barbilla recortada por el marco, lo que se observa de la cara es una parte muy reducida, resuelta mediante esos signos simplificados al extremo. Son composiciones en las que finalmente Jawlensky alcanza —como en *Meditación (llamada Velázquez)*, de 1936— una fusión entre el rostro humano, el icono y el símbolo religioso occidental por antonomasia: la cruz.



# ÚLTIMAS NATURALEZAS MUERTAS

De forma paralela a las *Meditaciones*, el pintor vuelve en sus últimos años a la naturaleza muerta, género que le había ocupado algunos años en los inicios de su trayectoria. Al despojarlas de cualquier elemento anecdótico o narrativo, estas flores en sus jarrones se convierten, al igual que había ocurrido con las cabezas, en manifestaciones de la espiritualidad. Durante este período en que los problemas de salud mantienen al artista recluido en la habitación de su casa de Wiesbaden, su esposa, Helene, y Lisa Kümmel, su ayudante —a quien Jawlensky dictó sus memorias en 1936— colocan cada día arreglos florales en el alfeizar de su ventana.

En estos bodegones, el pintor trasciende la representación de lo que ve para reflejar el motivo previamente interiorizado: la esencia de las flores, del jarrón, de la botella. A propósito de estas obras, Angelika Affentranger-Kirchrath señala en el catálogo de la muestra: «Para Jawlensky, que casi no podía salir de su habitación, eran como una especie de garantía de percepción del mundo real. Como si fuera un espejo, la ventana ya no proyectaba la mirada hacia el paisaje, sino que reflejaba la propia estancia del enfermo, el cercano espacio interior».