

EL EXPRESIONISMO Y LAS VANGUARDIAS EN ALEMANIA *

Miguel Angel Gamonal Torres

RESUMEN

Al enclavar el Expresionismo en el ámbito de la formación de las Vanguardias en la Alemania del primer tercio del siglo XX, se comprenden en el artículo –en un tono muy generalizador– tanto su papel en el arte alemán de este período como la génesis crítica de un concepto que designa un movimiento de renovación artística sin precedentes y, sobre todo, una manera de actuación propia que traduce la modernidad. El texto presenta dos partes diferenciadas que responden a su origen como conferencia: en la primera, se hacen las incursiones historiográficas y críticas necesarias para analizar el trasfondo artístico e ideológico en el que se desarrolla y procede a una tentativa de interpretación; la segunda, responde al análisis histórico-artístico de los diferentes momentos, movimientos y artistas que contribuyen en su obra a la elaboración de un “corpus” identificado –básicamente– con la pintura expresionista.

SUMMARY

This article places Expressionism within the context of avant-garde artistic movements in the Germany of the first third of the 20th century. In a general sense we analyze its role in German art of the period as a starting point for a revolutionary artistic movement and above all as a personal way of interpreting modernity. The two parts in which the article is divided are those in which the original lecture was structured. In the first part we provide the historical and critical guidelines necessary for a reliable analysis of the artistic and ideological basis of this movement and we offer a tentative interpretation of the phenomenon. In the second part we undertake a historical-artistic analysis of the various movements, culminating points and the artists who contributed to the establishing of a “corpus” which can be identified, basically, with expressionist painting.

El tema que voy a intentar desarrollar en la medida de lo posible va a ser el arte moderno en Alemania en el primer tercio de siglo. Antes que nada, me van a permitir hacer unas acotaciones necesarias para el tratamiento conjunto y globalizado de un proceso histórico y estético de tal amplitud. La verdad es que cuando se habla de Expresionismo y Vanguardias en Alemania los términos vienen a ser casi sinónimos. El Expresionismo termina por convertirse hacia la década de 1910 en la equivalencia al arte moderno y la Vanguardia en Alemania; y esto se debe a una serie de razones que tienen que ver con la introducción del arte moderno en este país y la recepción que se hace en él de las premisas artísticas de la modernidad. El

* Este texto transcribe una conferencia pronunciada el 7 de Febrero de 1991 dentro del ciclo *Apreciación del Arte Contemporáneo: Introducción al Arte del Siglo XX*, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, en colaboración con la Asociación Amigos de ARCO. Por eso he pensado rendir homenaje a nuestra querida amiga Concepción Féliz Lubelza en el campo en el que más grandemente brilló y en el que tanto nos enseñó: el de la palabra

Expresionismo debe entenderse así como la aportación esencial alemana al arte moderno, y como tal aportación básica va a informar la producción artística surgida en este contexto cultural. Este carácter global hace difícil tratarlo de manera conjunta y diferenciada, dado que ocupa un período muy amplio que va de 1900 a 1933 y se superpone al desarrollo de la vanguardia alemana que tiene un fin, y un fin trágico. Todo esto nos obligaría a estudiar la evolución y desarrollo de las diferentes corrientes artísticas modernas en Alemania, comenzando con la introducción del Impresionismo francés, a través de una «sui generis» versión, que expuesta en las particulares formación y trayectoria de autores de la significación de Liebermann, Slevogt o Corinth, termina por convertirse en el primer abanderado de la modernidad¹.

Resulta curioso que un país como la Alemania guillermina, fuertemente conservador en el plano político y social, vaya a contar, sin embargo, con autores como los más arriba mencionados que en los primeros años del siglo XX gozarán de un cierto reconocimiento público, extensible a otros artistas avanzados. Este hecho se debe a un fenómeno, también muy particularmente alemán, inspirado en la Sociedad Anónima de Artistas y demás asociaciones surgidas en el París impresionista y postimpresionista de la década de los ochenta: la *Secession*. Emergiendo con fuerza en los países de habla alemana y con la multiplicidad propia de un sistema descentralizado, Munich, Berlín y Viena se abirán al arte moderno en la década de 1890 a la sombra de sus respectivas agrupaciones artísticas. La de Munich es la primera, en el 92, la segunda, la de Viena, se funda en 1897, mientras la berlinesa se lanza a la palestra en 1899. Estas sociedades, fundamentalmente expositivas y de defensa de la libertad artística, acogen las facetas más avanzadas del arte de la época: el Impresionismo a la alemana que hemos comentado en el caso berlinés, y el *Jugendstil* en Munich y Viena. Los nombres de Endell, Klinger, Hodler, Von Stuck, Klimt, K. Moser, por citar los más conocidos en el terreno de las artes plásticas, o los arquitectos crecidos alrededor de Otto Wagner, ilustran con elocuencia la floración artística del *fin-de-siècle* muniqués y vienés y la eclosión del esteticismo *Jugend*. La *Secession*, además, sobre todo en el caso alemán, significará el despertar y la apertura a la modernidad. Es decir, por parte de ciertos sectores de la burguesía liberal alemana la manera de crear un modelo de modernidad en las manifestaciones artísticas, mostrado en una importantísima política de exposiciones que trae a Alemania en la primera década del siglo XX lo más importante del arte moderno, fundamentalmente francés². Este es un dato a no olvidar porque el arte moderno se entiende como arte francés y como tal va a ser importado, lo que va a provocar con posterioridad agrias reacciones de carácter nacionalista. Hay un cierto paralelismo entre la *Secession* y el *Deutscher Werkbund*, la alianza de industriales y artistas que intenta colocar a Alemania, de una manera muy sistemática, muy medida, a la cabeza de la arquitectura y el diseño modernos, acentuada en los intereses político-económicos de esta misma burguesía progresiva que busca, sobre todo, dar una calificación estética a la industrialización alemana para producir objetos que entren con fuerza arrolladora en el mercado mundial.

Con las artes plásticas, aunque no se dé de manera directa el problema de la utilidad, ocurre algo parecido. Las distintas versiones territoriales de la *Secession* son sobre todo una plataforma pública donde se expone entre finales de siglo y la década de 1910 (esto continuaría con una política más sistemática por parte de salas típicamente expresionistas) buena parte del arte moderno. Se repiten las exposiciones impresionistas, postimpresionistas, simbolistas, etc: Van Gogh, Cézanne, Gauguin, el Neoimpresionismo, los *Nabis*, en definitiva lo más avanzado de la época. La introducción y el conocimiento del arte moderno trae como consecuencia que Alemania, muy pronto, desde los primeros años del siglo XX, se sume directamente a la Vanguardia. Las vanguardias europeas tendrán un hogar también en Alemania, y esto nos llevaría a manifestar una cierta revisión desde el punto de vista historiográfico y crítico que incide y afirma la línea de la multiplicidad del arte moderno. Es decir, que al reivindicar aquí (o mejor dicho al desarrollar) las vanguardias en Alemania estamos considerando que la vanguardia no es sólo (aunque lo sea en buena

medida) un fenómeno francés o parisino, por lo menos hasta los años 20 o 30, sino que es también una experiencia de orden europeo. Y esto es algo que fue refrendado posteriormente en las grandes exposiciones que sobre el Expresionismo tuvieron lugar a partir de los años 60, e incluso con el reconocimiento francés en la famosa exposición *París-Berlín*, jalón importante en las muestras que revisaron las relaciones entre los más importantes centros de la vanguardia internacional y París, a finales de los años 70³.

Además, el tema nos debe interesar por su específica y vivaz variedad, por las diferentes vertientes que componen su desarrollo, del mismo modo que fascina por su carácter de campo acotado históricamente de manera precisa y explícita. La diversidad es tan grande que va del Impresionismo al *Jugendstil*, del Expresionismo propiamente dicho a un Dadaísmo muy politizado (en el que el nihilismo dadaísta tiene una dirección concreta), del fuerte desarrollo de los realismos en la Alemania de los años 20 y 30, expresados en la inquietante presencia de la *Neue Sachlichkeit* y el Realismo Mágico, a los constructivismos o abstracción geométrica, centrados en estos mismo años en torno a Berlín y a ese lugar mítico de las vanguardias europeas que es la *Bauhaus*. Berlín, y Alemania entera, se convierten en lo que se ha dado en llamar «nudo ferroviario del Constructivismo», lugar de encuentro entre las diferentes maneras de abordar la abstracción geométrica, al coincidir allí los constructivistas venidos del Este y del Oeste. La presencia rusa, notoria en la estancia de El Lissitzky en Berlín y la celebración de una Exposición de Arte Ruso en 1923, y la polémica confrontación con *De Stijl*, en la figura de Van Doesburg, dan al congreso constructivista de Düsseldorf y las relaciones con Dada (en el celebrado en Weimar) su dimensión más exacta, controvertida y fructífera⁴.

Esto es índice de su extremada complejidad. Pero hay un hecho más: el arte moderno alemán tiene un fin, o una muerte, que no es una muerte hegeliana ni filosófica, sino una muerte real, a manos de los nazis, quienes terminan prohibiendo y destruyendo todo fermento de modernidad en Alemania en los años 30, siguiendo las tesis desarrolladas por Max Nordau en *Degeneración*⁵ en el ámbito de la cultura y proporcionándole un atributo político. La celebración de la Exposición Arte Degenerado en Munich, en 1937, marcó el fin inequívoco del arte moderno en Alemania en este primer tercio de siglo. Las diferentes vanguardias, pero por encima de todo los expresionistas, se convertirán en motivo de burla y escarnio al relacionar a unas y otros con las bestias negras del nazismo: judaísmo, locura, degeneración, razas inferiores...⁶

De todas maneras, nosotros nos vamos a centrar aquí fundamentalmente en el Expresionismo como el movimiento, grupo de artistas o conjunto de manifestaciones estéticas que marca el primer tercio de siglo en el ámbito cultural alemán. Existe, no obstante, una gran cantidad de vertientes. En el lenguaje más común, cuando se habla de expresionismo, se emplea la palabra como una especie de constante, una etiqueta que se aplica, generalmente, al arte moderno, pero que se suele aplicar también a diferentes momentos artísticos a lo largo de la historia. Los mismos expresionistas lo hicieron al redescubrir y dar una nueva dimensión y significación a artistas en los que ellos vieron prototipos o paradigmas de la espiritualidad. Es de sobra conocida la admiración que tuvieron por El Greco⁷, o la que sintieron por Grünewald y el retablo de Isenheim, no sólo un paradigma espiritual sino un modelo estilístico para autores como Beckmann. En ese sentido, por lo menos en la década de 1910, el expresionismo, siguiendo las secuelas de la configuración de las constantes estilísticas (no olvidemos que *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, de Wölfflin⁸, es de 1915 y es una obra surgida en ese mismo ámbito cultural) comienza a formar parte de los consabidos pares o conceptos contrapuestos: Expresionismo/Clasicismo, Expresionismo/Naturalismo, Expresionismo/Impresionismo, y puede convertirse en instrumento crítico válido para identificar o fijar determinados momentos expresivos a lo largo de la Historia del Arte. Pero el expresionismo es por lo menos dos cosas más: en primer lugar es una concepción del mundo, una *weltanschauung*. Si se

entiende como tal, es decir, como conjunto de valores e ideas de una época, nos tendríamos que detener en problemas de carácter filosófico, sociológico, estético, etc. y habríamos de analizar ideas dominantes y muy difundidas en la Europa de la época, con precedentes de orígenes múltiples. Nietzsche aporta principios convertidos en constantes ideológicas formativas, desde la idea del superhombre hasta la creación por la destrucción, la renovación después de la decadencia... Bergson, por su parte, influye a través de su vitalismo e intuicionismo, esa fusión entre sujeto y objeto, la conciencia total que el filósofo francés expresó a finales de siglo. Concepciones psicológicas, después aplicadas al arte, como la teoría de la empatía (*Einfühlung*) o proyección sentimental o simbólica, explican asimismo ciertos aspectos del arte expresionista⁹. Vemos así el Expresionismo bajo una óptica fundamentalmente vitalista: se entiende como una vivencia total, relación arte-vida constante en el arte moderno, de la que un precedente es la filosofía de Nietzsche, y que en la *erlebniss* (o vivencia total) expresionista alcanzará uno de los más apasionados y problemáticos diálogos del hombre con el medio vital, del hombre con el arte y sus limitaciones¹⁰.

La segunda acepción ya sería más limitada, más delimitada y ceñida a los fenómenos artísticos que vamos a estudiar. El Expresionismo se entendería, pues, como el arte alemán moderno. Lo he repetido antes y el testimonio de sus protagonistas lo corrobora. Un libro del galerista y editor de la revista *Der Sturm*, Herwarth Walden, *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*¹¹, mostraba palmariamente la confusión entre movimientos y conceptos que nosotros hoy diferenciamos con claridad. El propio Kahnweiler, que era alemán pero vivió casi toda su vida en Francia, decía que los alemanes habían confundido la distorsión constructiva del cubismo y la habían entendido como distorsión emocional, como distorsión expresiva se podría decir¹². Se llegó a entender todo bajo ese prisma. Además, el expresionismo marca el arte alemán moderno en todos sus aspectos. Se habla de arte expresionista, de pintura expresionista, pero del mismo modo, en las demás manifestaciones artísticas (arquitectura, cine, teatro, música...) se encuentra su huella. No coinciden en el tiempo: el desarrollo del expresionismo en las artes plásticas es anterior, y es posterior tanto en el teatro como en el cine y la arquitectura, siendo esta última un fenómeno muy específico, circunscrito a los acontecimientos de 1918 y de una escasa duración al menos en sus aspectos más utópicos y visionarios. Estos desfases incidirán en los hitos cronológicos porque, aunque aquí hablamos -en sentido amplio- de los años que van de 1900 ó 1905 (el nacimiento del *Brücke*) a 1933, sin embargo se puede delimitar más estrictamente entre 1905 y 1923 ó 25, según se interpreten las fechas. Algunos autores (la pionera monografía de Selz es bastante indicativa) interrumpían el expresionismo plástico hacia 1914 y juzgaban que su desarrollo concluía con la guerra. Hoy, sin embargo, parece haber acuerdo en la clasificación de un expresionismo de preguerra, que va de 1905 a 1914, un expresionismo de guerra, coincidente con la primera guerra mundial, y un último expresionismo revolucionario, o de posguerra, localizado entre la revolución de noviembre de 1918 y la estabilización de la República de Weimar hacia el año 1923. Por supuesto, sin desmerecer -aunque quedando fuera de nuestra atención- la trayectoria de los artistas expresionistas hasta la llegada de los nazis al poder en 1933.

Vamos a detenernos en un escollo conceptual e historiográfico. El término Expresionismo es, evidentemente, tan vago que procede a comenzar a su identificación tal como hicieran los críticos e historiadores del arte alemanes de los años 10 y 20, entre los que destacan algunas ineludibles presencias de la historiografía artística. Worringer es el caso más eminente y característico, y podemos considerarlo el principal teórico del Expresionismo. Intentaron encuadrar y definir el Expresionismo -nosotros también lo hacemos en parte- dentro del momento de superación del Impresionismo en la fase postimpresionista. Era lógico. A comienzos de siglo el Postimpresionismo francés era la corriente dominante en el arte moderno y en este momento comenzaron a identificar la expresión, el valor de la expresión; de ahí que este concepto

fuese aplicado en primer lugar, en 1910, a la pintura francesa de la época, por un crítico checo relacionado con la vanguardia que en la posguerra se convertiría en historiador del arte: Matějček¹³. Este hecho es muy curioso en cuanto que el término fue aplicado, en primer lugar, a la pintura francesa. E incluía toda una serie de ideas que estaban en el ambiente: la superación de lo visual, de la exterioridad, la búsqueda de la realidad interior y de una realidad espiritual; y todo esto se identificaba en la palabra expresión (de ahí, Expresionismo) que en primer lugar, aparte de algunos usos anteriores casi anecdóticos, fue utilizada por Matisse en *Notas de un pintor*, un texto publicado en 1908, en la práctica su credo creativo, en el que dice:

«Lo que persigo por encima de todo es la expresión. A veces se me ha concedido cierta sabiduría al declarar que mi ambición era limitada y que no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede proporcionar la contemplación de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor no debe ser apreciado al margen de sus medios, porque sólo vale cuando está auxiliado por medios que deben ser tanto más completos (y por completos no entiendo complicados) cuanto que su pensamiento sea más profundo. No puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y el modo como la expreso.

La expresión, para mí, no reside en la pasión que aparecerá en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Consiste en la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos en torno a ellos, las proporciones, todas esas cosas tienen un significado. La composición es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro, cada parte será visible y jugará el papel que le corresponda, principal o secundario. Todo lo que no tenga utilidad en el cuadro será, por eso mismo, nocivo. Una obra comporta una armonía de conjunto: todo detalle superfluo ocupará, en el espíritu del contemplador, el lugar de otro detalle esencial»¹⁴.

Son dos párrafos, como se puede ver, muy diferenciados. En el primero, Matisse se encuentra muy cercano a todo lo que estoy comentando: la vivencia total, la expresividad, etc. El segundo define los principios de la *pintura fauve*.

Después de ser aplicado a la pintura francesa, fue en torno a 1910-1911 cuando el término pasó a Alemania. De una manera más amplia con las Exposiciones de la *Secession* de 1911 y del *Sonderbund* de Colonia de 1912. Es entonces cuando Worringer comenzó a teorizarlo y definirlo, sobre todo al identificar el Expresionismo como una cuestión anticlásica y germánica. Operación que llevó a cabo en dos famosos estudios: uno, muy conocido, es *Formproblem der gotik*¹⁵, el otro fue un artículo publicado en *Der Sturm* en 1911, donde siguiendo a su maestro espiritual, Aloïs Riegl, aplicó lo que llamó voluntad de expresión (*ausdruckswollen*), paralela y continuadora de la *Kunstwollen* de éste, una voluntad de expresión, o voluntad de expresión primitiva, que se manifestaba en el arte moderno a través del arte alemán¹⁶. El siguiente paso era lógico: aplicarlo a las manifestaciones artísticas de la época, como hizo Paul Fechter en *Der Expressionismus*, en 1914, desarrollando las ideas de Worringer en un tono espiritualista y elevándolas a manifestación del espíritu alemán, que era por excelencia gótico, anticlásico, nórdico y teutónico, o como ocurrió en *Der Geist der Gotik* (1917), de Karl Scheffler, crítico y autor no directamente expresionista que contribuyó en alto grado a la popularización de estas disquisiciones crítico-historiográficas¹⁷. No estaría mal recordar que la obra anteriormente citada fue un auténtico *best-seller*: en cuatro años se habían vendido unos 20.000 ejemplares, y tampoco olvidar que los libros de Worringer (que trabajaba en Munich) estuvieron bastante extendidos entre los artistas y el público interesado. No fue tampoco una coincidencia que el precedente inmediato de esta corriente de pensamiento, *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer, fuese publicado, también en Munich en 1908, por la misma casa editorial que *De lo espiritual en el arte* de

Kandinsky: Piper. Así fue como los críticos de la época adoptaron el Expresionismo como una constante artística e ideológica -se podría decir una característica alemana- y fueron contraponiéndola en una serie de relaciones, de pares, que van del Clásico al Gótico, del Impresionismo al Expresionismo, rastreando ese espíritu alemán a lo largo de la historia del arte en manifestaciones artísticas que ellos entendían como específicamente germánicas, el Gótico o el Barroco, frente a otras épocas que habrían sido más latinas, más mediterráneas: el Arte Clásico o el Renacimiento. Esta argumentación, implícita en *Abstraktion und Einfühlung*¹⁸, se desarrolló en las demás obras citadas y en otras que deberíamos mencionar¹⁹. El Expresionismo se convirtió así en un movimiento específicamente alemán y como tal tuvo una enorme popularidad, tanto que llegó a incorporar una serie de características y supuestas esencias del espíritu germano que luego pudieron ser aprovechadas por desarrollos perversos del pensamiento nacionalista e irracionalista alemán: la ideología nazi para ser más explícitos. La relación entre nazis y expresionistas nunca se produjo, pero había similitudes más o menos superficiales que explotaron oportunamente -a finales de los años 30, descalificando el Expresionismo en su conjunto, con la excepción de Bloch-, los críticos marxistas, en una famosa polémica que tuvo lugar en el exilio de Moscú, en la revista *Das Wort*, tras la aportación de Lukács de 1934 que desacreditaba el Expresionismo en su manifestación más directamente esencialista, espiritualista y políticamente utópica. Aunque haya alguna relación entre el movimiento expresionista y aspectos del pensamiento nacionalista alemán que desembocaron en el *Tercer Reich*, la descalificación marxista de Lukács procedía de haber conocido el expresionismo en su época más desenfrenada, se podría decir, en su momento más utópico y espiritualista, cuando, después de noviembre de 1918, predicaron la revolución del espíritu, el nacimiento del hombre nuevo, la utopía de una sociedad postindustrial y socialista conseguida por medio, no de la toma del poder político, sino de la renovación de las conciencias y los espíritus, lo que podría derivar en concepciones en las que se interiorizan en términos políticos claves esotéricas de la tradición apocalíptica: el Tercer Reino o la Tercera Revelación²⁰. El esoterismo expresionista sería, de cualquier modo, menos peligroso que lo que vendría después.

Una vez consideradas estas cuestiones, individualizar el desarrollo del arte, de la pintura expresionista para mejor expresarnos, en Alemania entre 1905 y 1933, sería una tarea que podríamos ir detallando progresivamente, aunque de una manera muy simple y lo más resumida posible en el ámbito de una conferencia. Comentamos con anterioridad la introducción del arte moderno a través de la *Secession*, su política artístico-cultural y la fortuna del Impresionismo en la Alemania del fin de siglo. Pero, además del Impresionismo, hay antecedentes plásticos que tienen la reputación de precedentes inequívocos del expresionismo alemán. Situación condicionada sobre todo por la presencia de autores que en la argumentación expuesta vendrían a considerarse característicamente expresionistas y, por consiguiente, germánicos. Venían del legado estético romántico, de la interiorización y el desarrollo de la tradición romántica en el arte moderno, como es el caso de Van Gogh²¹. Venían también de una cierta variante del Simbolismo hacia cuestiones fundamentalmente vivenciales; es el caso de Munch, un precursor del Expresionismo, si atendemos a la manera en que propone la iniciación de temáticas fuertemente simbolizadas, desarrolladas con posterioridad, si bien de una manera estilística y expresiva distinta: la liberación sexual, los celos, la muerte, la enfermedad, la soledad del hombre contemporáneo²². La figura de Van Gogh es determinante, y los expresionistas vieron en el pintor holandés a su antecedente más inmediato debido a esa arrebatada relación del artista con la vida que le llevó a su trágico final. Esa ensimismada relación con la realidad es uno de los puntos de partida del Expresionismo y parte del Romanticismo tardío. Pero no es esa la única deuda del Expresionismo con el Romanticismo, sino que aspectos y cuestiones procedentes directamente de la tradición romántica alemana, de pintores como Friedrich o Runge, fueron también introducidos en el desarrollo primario del expresionismo alemán: como ejemplo, el tema de la divinización del paisaje -tan caro a Friedrich-,

claramente expresado en autores de la significación de Nolde²³. Del mismo modo hay cuestiones procedentes del *Jugendstil*. El esteticismo modernista fue seguido por algunos pintores de los círculos alemanes, en concreto del grupo *Der Blaue Reiter*, para proclamar la más absoluta separación -y superación- de la realidad sensible, desarrollando aspectos de las teorías artísticas simbolistas: el valor autónomo de la línea y del color, la sinestesia, la teoría musical de los colores, el color simbólico, etc. que conducirán, dentro del espiritualismo de los pintores de Munich, directamente hacia la abstracción; a la que también dirigió la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana, idea artística tardoromántica y simbolista, clave en la síntesis de las artes kandinskiana y en buena parte de la Estética expresionista²⁴. También entraron en el Expresionismo, dentro de una fortísima ambivalencia, principios que estaban en el ambiente y que caracterizarán parte de la cultura alemana. La revolución espiritual y la consiguiente superación del materialismo, del positivismo y de la ciencia moderna, derivan, en ocasiones, hacia un espiritualismo fronterizo con el esoterismo de la Teosofía que tanta influencia tendrá en la formación del pensamiento artístico de Kandinsky²⁵. La juventud y la rebelión contra la autoridad del padre, traducido en el terreno artístico al valor del arte nuevo y auténtico como arte joven, son valores muy representativos de posturas intelectuales del cambio de siglo muy extendidas en la cultura alemana, procedentes de la tradición político-cultural romántica²⁶. La liberación sexual, contemplada desde muchos puntos de vista, como liberación sexual propiamente dicha o como liberación de los instintos (no olvidemos el reconocimiento de la sublimación por Nietzsche, posteriormente formulada por Freud), desarrollará ideas inmersas en la caracterización expresionista²⁷. Y la fuerza del pensamiento nietzscheano, sobre todo en su último período, a partir de la ruptura con Wagner. Es Nietzsche quien trasmite la revalorización generada por el nihilismo y mira la ciencia, el arte y la vida bajo una nueva perspectiva, siendo ahí donde se entiende la renovación-superación de una época materialista en la autorrealización expresada por el arte y lo dionisiaco como fuerza instintiva primaria de la creación...; en suma, una interpretación vitalista, base de un proceso de renovación, que constituye el caldo de cultivo común a otras fuerzas renovadoras en el umbral de la modernidad: el Futurismo, etc. Hay además elementos de influencia, entre los que se cuentan las vulgarizaciones del darwinismo social, que tan de moda estuvo a finales del siglo pasado: la lucha por la vida, la capacitación del más fuerte, etc. Pues bien, todo esto entra a formar parte de la nebulosa del pensamiento de los pintores expresionistas. En Kandinsky y Marc es muy activo el anhelo de superación de una época materialista. No olvidemos que el primero tenía una formación jurídico-científica bastante sólida, atendiendo al hecho de que fue catedrático de Derecho en Rusia antes de dejarlo todo e irse a pintar a Munich. Por ello, contaba con conocimiento de causa cuando vio en las innovaciones y descubrimientos de la ciencia y de la técnica (sobre todo de la primera) a principios de siglo, las increíbles posibilidades, hasta entonces desconocidas, que desmentían y superaban el prosaico aspecto de la ciencia positivista²⁸.

En la esperanza de que esta introducción haya aclarado algo, a mí me hubiese gustado parafrasear un texto de Valeriano Bozal, incluido en el catálogo del polémico Pabellón Español de la Bienal veneciana de 1976, que se titulaba: *Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo*²⁹. Parece una *boutade*, pero es como si necesariamente hubiera de convenir que para hablar de expresionismo no hay que hablar de expresionismo. Hay que hablar de razones culturales, manifestaciones artísticas y hechos estéticos en los que las influencias y los entrecruzamientos marcan toda una razón de ser. Incluso se puede identificar el Expresionismo, desde ese punto de vista, en una vertiente múltiple de asimilación de influencias, hasta el extremo que en la Alemania de la época se entabló una polémica que recogía el estado de la cuestión acerca de la proliferación, en los primeros años de la segunda década del siglo, de exposiciones de mayoritaria participación francesa, lo que generó una respuesta chovinista. Carl Vinnen, un pintor del grupo de Worpswede (unos realistas regionalistas, ligados a la tierra natal, al *heimat*, y a la mística de la sangre y la tierra, también

tratada por E. Nolde; colectividad y colonia artística que dio una figura enternecedora y vital en los comienzos del expresionismo: Paula Modersohn-Becker³⁰) publicó *Ein Protest deutscher Künstler*, que tenía como finalidad contestar la invasión artística francesa, juzgada como una operación de marchantes y galeristas que perseguía arruinar el arte alemán. A este respecto, no podemos olvidar la importancia que en la formación del arte moderno en Alemania tienen los marchantes y galeristas: Cassirer y Walden en Berlín, Golz y Thannhauser en Munich; sin carecer de ella mecenas como Osthaus, Flechteim o Bernhard Koehler, este último soporte financiero de la publicación del almanaque del *Blaue Reiter*. Y parece lógico pensar que existiese una serie de intereses comerciales, legítimos aunque mixtificadores en ocasiones. Walden, por ejemplo, estaba muy informado, pero como galerista tenía que vender, y llegó a decir que los auténticos representantes del cubismo no eran Picasso y Braque, como se creía, sino Gleizes y Metzinger, a los que, no por casualidad, él representaba en Alemania³¹. La reacción fue bastante desafortunada. Había algo de cierto, pero de poner las cosas en su sitio se encargó Worringer al contestar un panfleto que no firmó ningún artista conocido aunque contó, al parecer, con la simpatía de Max Beckmann. Ni siquiera Nolde, nacionalista acérrimo que luego coqueteó con los nazis como es bien sabido, lo firmó. Y Beckmann, el único artista de consideración cercano a los planteamientos de Vinnen, se encontraba entonces en una etapa de su desarrollo artístico lejana aún del pleno expresionismo. La contestación de Worringer fue ejemplar y comprendió con aguda lucidez las bases estilísticas del expresionismo alemán. En su opinión, el arte alemán había sido, a lo largo de la historia, un arte nutrido de influencias exteriores sobre las cuales, al reafirmarse, había creado algo nuevo³². La respuesta de Worringer, en su disgresión histórica, era bastante sensata, y se aplica perfectamente a un expresionismo que se hace más fácil de interpretar bajo este prisma. Hay influencias determinantes en la escena artística de la Alemania guillermina, a partir de las cuales los artistas crean lo que conocemos como Expresionismo: reaccionando, distorsionando, caricaturizando o negando las fuentes, jugando dentro de esa fundamental ambivalencia y ambigüedad que recorre todo el Expresionismo y que es una característica muy a tener en cuenta. Por eso, vuelvo a repetir que, en ocasiones, no sabemos muy bien hasta qué punto se puede hablar de Expresionismo como un fenómeno nítidamente caracterizado desde el punto de vista estilístico y formal. Si se entiende (como lo definieron Kandinsky y otros) que es por encima de todo la expresión de una necesidad interior, esto es lo suficientemente vago como para que englobe una multiplicidad de manifestaciones. Desde el expresionismo psicológico de Kokoschka al primitivista y *fauve* de los pintores del *Brücke*, o al expresionismo trascendental del *Blaue Reiter*, hay vertientes que empiezan a diferenciarse con alguna precisión en los años anteriores a la 1ª Guerra Mundial (tomando cuerpo en los diferentes momentos del arte alemán de las primeras décadas del siglo XX) y que contribuirán, con una sustancial modificación conceptual e historiográfica, a la idea de expresionismo extendida en el arte contemporáneo. Pero a esto vamos a pasar a continuación.

Lo que sí tiene el Expresionismo en Alemania es un nacimiento, definido por la aparición de un grupo artístico que ha devenido en mítico dentro del arte moderno, *Die Brücke*, formado en Dresde en Junio de 1905. En los primeros años del siglo un reducido número de artistas -de pintores para ser más exactos-, estudiantes todos ellos en la Escuela Técnica de Arquitectura de Dresde, comenzaron a reunirse, atraídos por sus experiencias e inquietudes comunes, hasta establecerse definitivamente, como colectivo, en Junio de 1905, en un taller de zapatería de la Berliner Strasse, calle de un barrio obrero de la ciudad. El primer núcleo de pintores del *Brücke* (retratados en 1926-27 por Kirchner³³) estaba formado por Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff, cuatro estudiantes de arquitectura y pintores vocacionales procedentes del entorno inmediato de la ciudad de Dresde: el antiguo Reino de Sajonia. El poseedor de una más completa formación artística era Kirchner que había estado en Munich en 1903-1904, donde había entrado en contacto con algunos pintores *Jugend* como Hermann Obrist. También la leyenda de Kirchner -alimentada

por él mismo- incluía el redescubrimiento de la xilografía, proporcionado por el estudio de los antiguos maestros alemanes en el Museo Alemán de Nürenberg en los años finales del siglo XIX. El grupo se formó como una especie de comunidad de artistas a imagen de aquella que Van Gogh soñó con crear en Arles, la Escuela del Sur. Trabajaban en comunidad y el desprecio hacia la individualidad estilística convertía en práctica común la copia mutua, hasta el punto de que en algunas exposiciones, en concreto la que organizaron en 1910, los cuadros pintados por uno eran luego xilografiados por otro pintor diferente, conservando, por supuesto, el tema y como es lógico un innegable aire de familia. Escribían un libro no conservado, *Odi profanum*, en el que se criticaban unos a otros ferozmente, y estaban unidos por lecturas comunes: Nietzsche, Dostoievski y Walt Whitman, cuyas *Hojas de hierba* habían sido traducidas recientemente. Los pintores del *Brücke* trabajaron en Dresde que era una ciudad hasta cierto punto provinciana, pero con un brillante pasado cultural como capital del antiguo Reino de Sajonia. Contaba con uno de los más importantes museos de arte de Alemania, y había sido un centro cultural de primer orden, conservando todavía un cierto aire de decadencia barroca. Trabajaron en Dresde hasta 1910-1911 en que se trasladaron a Berlín. En los años transcurridos entre la fecha de su fundación y la del paso a Berlín se les unieron otros autores: Pechstein, Nolde y Müller. Nolde duró poco dentro de la asociación, algo más de un año; al parecer no casaba bien con su personalidad, rabiosamente individualista, el espíritu de comunidad del que hacía gala el grupo. Pechstein, por su parte, fue el primero que marchó a Berlín, ya en 1909, y allí se convirtió a partir de 1910 en el líder de la *Neue Secession*, una escisión de la *Secession* acaecida en 1910 que ya exhibe una inequívoca dirección expresionista³⁴.

Un cúmulo de consideraciones formales y estilísticas entran en juego cuando hablamos de la pintura del grupo de Dresde y pretendemos efectuar un análisis diacrónico de su arte. Los pintores del *Brücke* continuaron, entre los años 1905 y 1907, la tradición postimpresionista en la sugestión de Van Gogh, cuya obra fue expuesta en Dresde en 1905. Con posterioridad, entre 1908 y 1911, pasaron (*Marcela* de Kirchner es un buen ejemplo) por una fase decididamente *fauve*, debida, en lo fundamental, al conocimiento de la obra de Matisse proporcionado por los viajes de Pechstein a París y el contacto con los compañeros y seguidores del maestro francés. La deuda que Kirchner expresa hacia estos pintores se manifiesta con claridad en el uso del color y la concepción del lienzo como superficie plana: los dos grandes caballos de batalla de Matisse y los *fauves*. En la evolución de la pintura de Kirchner, y en general de todo el grupo, la fase *fauve* se imbrica con naturalidad en sus intereses particulares: el desnudo en el paisaje, como captación del ser humano en contacto libre con la naturaleza, se une a la liberación sexual, la práctica del nudismo, etc. que le ponen en relación con los grupos excursionistas y naturistas de la época, ligados al espíritu de rebeldía de la juventud alemana y, de manera indirecta, a las enseñanzas de J. Langbehn. Los *wandervögel* demostrarán el paralelismo -no similitud- que, en el espíritu de revuelta juvenil, unifica a los expresionistas con corrientes ideológicas que derivan en los prolegómenos de la ideología nazi³⁵. De esta manera, en la fase *fauve*, no es la ciudad, en este caso Dresde, el centro de su atención sino la comunión con la naturaleza en sus estancias en los Lagos de Moritzburg (Sajonia) y en las playas y pueblos de pescadores del Mar Báltico, como Nidden. El periodo *fauve* se identifica entonces con la pretensión de crear una nueva Arcadia en el mundo moderno, paulatinamente sustituida con el paso de los pintores del *Brücke* a Berlín a partir de 1909, comenzando con Pechstein y siguiéndole el resto en 1910 y 1911. El traslado a la gran ciudad, a la metrópoli moderna conlleva el cambio completo de la temática y las formas estilísticas del *Brücke*. En primer lugar por el impacto más acusado del primitivismo; ya que, pese a la afirmación de Kirchner (*Chronik der Brücke*) sobre el temprano conocimiento de este arte en las colecciones etnológicas del Zwinger de Dresde, parece estar probada la fecha posterior de su influencia -en torno a 1909 ó 1910-, y su manifestación más definida a la llegada a Berlín. Si a esa influencia del primitivismo le

unimos el conocimiento del cubismo y una información más completa de las innovaciones artísticas de la vanguardia parisina, nos encontramos con la época angulosa de Kirchner que se convierte, además, en el pintor de la ciudad por excelencia, el pintor que tal vez ha dejado las imágenes más conocidas de la metrópoli moderna en los primeros años del siglo XX. En esto, Kirchner se hacía intérprete plástico de una corriente de pensamiento que avanzaba el estudio del impacto de la ciudad moderna en la vida del espíritu, o la vida nerviosa, que hizo uno de los padres de la sociología moderna, G. Simmel, en 1903 y Kirchner ejemplificó en el campo del arte en las escenas callejeras que pintó en los años anteriores a la I Guerra Mundial³⁶. Una página de la *Chronik der Brücke* (1913) nos muestra aspectos fundamentales de la práctica y las ideas artísticas de sus miembros. La *Chronik* no fue un manifiesto (hay uno de 1906) sino la disolución del grupo, al intentar apropiarse Kirchner gran parte de los aspectos esenciales del movimiento. Y esta página nos recuerda la que será una de las grandes aportaciones de los artistas del *Brücke* al arte del siglo XX: la reinención de la xilografía como medio expresivo³⁷. Los años de la guerra, saludada por muchos, a la manera nietzscheana y de la seudociencia del darwinismo social, como solución a los males de la decadencia, provocarán un Kirchner que sufre en su propia carne, de una manera acentuada, los males del conflicto y las consecuencias en su salud física y mental, mientras el pacifismo se abre paso entre la intelectualidad -en primer lugar-y posteriormente en todo el pueblo alemán³⁸. *El Autorretrato como soldado* (1915), con esa mano mutilada, transformada en informe muñón (¿qué puede haber peor para un pintor que ese órgano mutilado!), nos muestra precisamente cómo Kirchner (que sufrió una fuerte depresión nerviosa que le llevó si no al abandono de la pintura si a la retirada de la escena artística oficial y, a partir del 18, a refugiarse en Davos, Suiza, donde continua pintando hasta su suicidio acaecido en 1938) identifica la mutilación con una castración física e incluso mental impuesta por el absurdo de la guerra y el militarismo, traduciendo con claridad el impacto emocional ocasionado en los artistas alemanes³⁹.

Erich Heckel nos enfrenta, de nuevo, a la xilografía a través de *Dos hombres en la mesa* (1913), reproducción del cuadro del mismo título del año anterior, concebido como paráfrasis de *El Idiota* de Dostoievski. Es el pintor y grabador que con mayor claridad expresa la influencia de la teorización sobre el espíritu gótico y hará gala de un universo expresivo muy concentrado, casi enfermizo, en la onda de la obra dostoievskiana y de su idea de la contradicción entre el gozo y el sufrimiento que él trasladará a las artes plásticas en la década de 1910, coincidiendo con el giro espiritualista dado por algunos pintores del *Brücke* tras su traslado a Berlín. Los *Bauistas*, del mismo año que la anterior, es su aportación -por el primitivismo acentuado- a la búsqueda de un universo natural no contaminado por la presencia humana en el que el hombre habría de desarrollar sus mejores cualidades: paraíso perdido, arcadia, y movimiento libre del cuerpo desnudo, ajeno a las convenciones de los modelos y el taller, serán compartidos por todos los pintores del *Brücke* en algún momento de sus trayectorias artísticas. *El día de cristal* es una notable obra de 1913 que nos pone en contacto con la línea que podríamos llamar cubista cristalina, relacionada con la formulación de la Arquitectura de Cristal, originada en la obra del poeta y novelista Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (1914), y en las ideas de Worringer sobre la naturaleza trascendental de la abstracción, entendida como cristalina y geométrica, como lugar de retirada del espíritu ante la naturaleza, y contrapuesta, en este caso, a la Empatía, o proyección de ese mismo espíritu en la naturaleza; a lo que habría que añadir la espiritualización del cubismo propuesta por Adolf Behne⁴⁰. La consecuencia es curiosa y se traduce, por parte de Heckel, en el tratamiento del paisaje por medio de una serie de planos cortantes, cabe decir cristalinos y casi diamantinos, caracterizando así la geometrización abstracta de la naturaleza en una pintura en la que Heckel hace confluir la estética de la interioridad y la iconografía de la trascendencia, recurriendo a una imaginería que hunde sus raíces en la visión romántica del mundo medieval y en la interpretación espiritualista del cubismo hecha por los expresionistas alemanes, en la que las tensiones y contradicciones expresionistas sucumben al sublime romántico⁴¹.

Schmidt-Rottluff, otro de los fundadores del grupo, alcanza en su época más decididamente *fauve* las mayores simplificaciones expresivas. El *Paisaje con campos* pertenece a una serie que pintó en Noruega hacia 1910-1911. Igualmente, podemos destacar, dentro de la xilografía, el paso por una experiencia religiosa de tintes casi místicos (común, como hemos tenido oportunidad de apreciar, a algunos de ellos), agudizada por los acontecimientos de 1918. *Cristo en el camino de Emaús* está entre lo más conocido de su obra gráfica, y la interpretación primitivista del fenómeno religioso asoma como una constante de la estética del *Brücke*, relacionada, asimismo, con vivencias religiosas personalizadas, antiburguesas y heterodoxas. Schmidt-Rottluff experimentó en la escultura en madera, con planos cortantes que siguen la escultura negra, y esta primitivización la aplicó a los retratos, hecho que se observa en *Autorretrato como pintor* (1920). El interés por la plástica africana y oceánica, compartido por otros movimientos de la vanguardia europea, produciría la publicación en Alemania, en 1915, del primer libro sobre escultura negra, obra del crítico de filiación expresionista Carl Einstein⁴².

Max Pechstein, el pintor más cercano a los planteamientos franceses y *fauves* dentro del grupo, pasará por una fase postimpresionista, primero en la secuela de Van Gogh (como se comprueba en *Paisaje fluvial*, de 1907) y posteriormente en la de Gauguin, bastante acorde -antes de convertirse en un *fauve* alemán como consecuencia de su estancia en París en 1907-1908 y el contacto con algunos pintores franceses: A. Derain, A. Marquet, H. Manguin y Kees Van Dongen, este último miembro del *Brücke* en el invierno de 1908-1909- con el escapismo naturista de los desnudos en las playas del Báltico. Dos ejemplos de *Noche en las dunas* (1911) son esclarecedores: el desnudo de pie, frente a nosotros, procede de un Gauguin de la época de Tahití, el sentando a la izquierda está tomado directamente del *Dejeneur sur l'herbe* de Manet. Pechstein quiso emular y revivir a Gauguin yendo a los Mares del Sur, al Pacífico, en concreto a las Islas Palau, una colonia alemana por aquel entonces. También Nolde llegó a los supuestos paraísos del Pacífico después de un viaje por Asia, Siberia y Filipinas de menor número de percances que el de Pechstein, al que la guerra y el internamiento por los japoneses obligó a un largo rodeo para volver a Alemania y trajo como consecuencia la pérdida de casi todos sus apuntes, lo que le obligó a trabajar de memoria. El *Tríptico de Palau* (1917) es una visión directa del exotismo primitivista de Gauguin que el maestro alemán quiso imitar. Pechstein, el más reconocido pintor del grupo, se convirtió en el líder de la *Neue Secession* (uno de los hitos de la generalización del Expresionismo en Alemania desde la tribuna pública de Berlín), fundó con Kirchner el *MUIM Institut* en 1911 y para muchos era el jefe de escuela de la pintura moderna en Alemania⁴³.

Emil Nolde es formalmente miembro del grupo durante, aproximadamente, un año y medio y se va porque no soportaba su espíritu de comunidad. Emil Hansen, si lo llamamos por su auténtico nombre, procedía de la región más nórdica de Alemania, Holstein, ya fronteriza con Dinamarca, lo que parece marcar su personalidad. Conocido, como le decía Schmidt-Rottluff en la carta en la que solicitó su adhesión, por sus «explosiones de color», este color, violentamente manejado, se convertirá en la principal característica de su hacer artístico. Nolde estuvo cercano al pensamiento nacionalista de la derecha alemana: fue defensor de la mística de la tierra madre, del *Heimat*, de la peculiar utopía regresiva de la búsqueda de las raíces, de la retórica de la sangre y la carne y de la potencialidad de lo instintivo, desarrollando además la renovación de la experiencia religiosa en la pintura. Fue para pintores como él para los que se acuñó la expresión *Wilden* o salvajes alemanes. *Niñas bailando frenéticamente* (1909) es un cuadro no religioso en el que Nolde da vía a la expresión libre del instinto. Pero lo más conocido de su obra es la pintura religiosa, sobre todo la de los años 1910-1911. En *Cristo y los niños* (1910), el colorismo y lo primitivo buscan una conjunción expresada en características raciales en las que basó la fuerza del mensaje religioso, caracterizando fisionómicamente a los personajes con lo que consideraba rasgos judíos. Y finalmente, en esta somera relación, llegamos a un cuadro donde lo encontramos ligado a la estética del paisajismo romántico alemán.

descripción intensificada de la cosificación de las relaciones humanas en la sociedad metropolitana y el comentario atraído por las amables seducciones de la sociedad moderna, herederas de la cultura francesa y claramente manifestadas en la época impresionista: la moda, el escaparate..., ligadas a los aspectos más efímeros y cambiantes que lo moderno aporta a la artificialidad de la vida en la metrópoli, vistos y estudiados por Baudelaire, Simmel o Benjamin⁵⁶.

El Expresionismo en Austria (aun saliéndonos del enunciado primigenio de la conferencia) constituye una de las principales estaciones de su formalización como fenómeno estético. Relacionado con el mundo de la *Secession* -lo que ha provocado no pocos equívocos-, la cultura artística de los años primeros de siglo es testigo de una reacción (ya expresionista) dirigida tanto o más contra el esteticismo *secessionista* (que ya había jugado su papel rupturista) que contra los epígonos del conservadurismo artístico. Klimt se convierte en la referencia de Schiele y en una operación paralela al despojamiento loosiano y a la crítica radical de Kraus, Musil o Schönberg, el esteticismo, el erotismo y la mediación poética del primero fueron transformados drásticamente por el segundo en términos no sólo temáticos, sino de lenguaje, una de las grandes obsesiones de la intelectualidad vienesa. Schiele era sobre todo un gráfico y dibujante excepcional, por lo que sus obras más importantes son dibujos, acuarelas, etc. *Mujer sentada* (1917) es una muestra muy significativa de los peculiares tratamientos corporales y su investigación sobre el sentido en la crisis del Yo, otro de los temas recurrentes de la cultura vienesa. La manera en que invierte modelos predilectos del simbolismo fin de siglo se observa con claridad en *El abrazo* (también de 1917), procedente de un cuadro de Hodler. Los ritmos lineales acentuados y nerviosos, que algunos han querido ver en relación con la tradición barroca centroeuropea, son una característica esencial en el hacer de Egon Schiele⁵⁷.

Kokoschka es sin duda el artista expresionista más conocido, no sólo en su tiempo, sino tras los años álgidos del movimiento. Abanderado y precedente del Expresionismo, fue autor del que ha sido considerado como primer drama expresionista, *Asesino, esperanza de las mujeres*, estrenado en la *Kunstschau* de Viena, en 1909, que acompañó con un cartel también diseñado por él. El estreno provocó el consiguiente escándalo, el mismo que Schiele llevaba también consigo y que le acarreó una condena de cárcel bajo la acusación de obscenidad. El cartel traduce la personal interpretación que Kokoschka hace en la obra del tema de la batalla de los sexos y la liberación sexual, expresado, de manera muy ambivalente, a través de la iconografía de la *Piedad*. Los retratos de Kokoschka fueron llamados psicogramas o retratos psicológicos, en virtud de la especial carga de introspección psicológica que contenían, muestra sin duda -asimismo- de la influencia de Van Gogh sobre el maestro y sobre el conjunto del expresionismo austriaco. El que hizo de Herwarth Walden (1910), para quien trabajó en Berlín, pertenece a la impresionante serie realizada en los años anteriores a la I Guerra Mundial en los que lo objetivo y lo subjetivo, el dato visual y la imagen extraída de la experiencia personal y psicológica, se plasman en la seguridad de trazo y en la búsqueda de lo fugitivo y lo transitorio. Kokoschka, que aportó al expresionismo alemán una sofisticación expresiva desconocida por los nuevos «salvajes», vivió una atormentada relación con la viuda de Mahler, Alma, expresada en *La tempestad* (1914) a través de una vigorosa imaginación wagneriana⁵⁸.

Ludwig Meidner es el principal exponente pictórico del grupo de los *pathetiker*, donde se encuentran los primeros representantes de la poesía expresionista alemana -con Georg Heym y Jacob Van Hoddis a la cabeza- cercanos al *Neopathetisches Kabarett* de Kurt Hiller. Es en estos círculos donde se enuncian los principios del activismo, difundido por publicaciones del corte de *Die Aktion*, dirigida por Franz Pfemfert, o *Die Weissen Blätter*, de René Schikele. Dos plataformas de difusión del ideario y la estética expresionistas, en su vertiente más directamente política, son tenidas en cuenta aquí: el cabaret y la revista. Uno y otra irán ligados inequívocamente al éxito del activismo expresionista, el principio de la revolución por el espíritu que recoge el *Geist und Tat* (1910) de Heinrich Mann⁵⁹. Meidner fue el único expresionista de importancia

de origen judío, una circunstancia que desmiente la conjunción de estos últimos con el expresionismo, procedente del equívoco que hacía de Marc Chagall el origen del esteticismo expresionista, fomentado por el también judío Herwarth Walden y relacionado con los judíos no asimilados o desarraigados, en una situación que tendrá su aparente culminación en la *École de Paris*⁶⁰. Por otra parte, continua la equívoca relación del expresionismo con la ciudad moderna, generadora de una visión de tintes apocalípticos (otro de los tópicos expresionistas), mostrada por medio de escenas de revolución y premonitorios bombardeos. *Ciudad apocalíptica* o *Revolución*, ambos de 1913, demuestran los temores y las ambigüedades de Meidner⁶¹.

El activismo -fundamentalmente en el caso berlinés- se radicalizó en pintores sumados a la contestación dadaísta que, con su inserción en el ambiente alemán y debido a las consecuencias de la guerra y la revolución, demuestran la conexión con el Expresionismo y su filiación política. De esta manera, la ecuación arte-política es seguida aquí en su paralelo expresionista a través, no sólo de los medios de provocación antiartísticos de Dada, sino con el descubrimiento de procedimientos expresivos como el fotomontaje y con la labor puramente pictórica. George Grosz y Otto Dix cumplieron este ciclo artístico en sus antecedentes expresionistas (de los Neopatéticos y el *Grupo 1919*, representante el último del expresionismo utópico en Dresde, respectivamente), la actividad puramente dadaísta en contacto con los hermanos Wieland Herzfelde y John Heartfield, Raul Hausmann y Richard Huelsenbeck y, finalmente, siendo los más destacados representantes de la facción verista de la *Neue Sachlichkeit*. Grosz, uno de los más grandes satíricos políticos del siglo, es también pintor de la ciudad. En *El entierro de Oskar Panizza* (1917-18), poeta austriaco muerto a finales de siglo, e introductor de la temática sexual blasfema en la poesía satírica, la comparación con Meidner es inevitable y deja en evidencia el descuido formal del segundo y la influencia del futurismo en la sugestión de simultaneidad como correlato de la mirada metropolitana y en el empleo icónico de los anuncios comerciales -dando una utilidad sugerente a las letras estarcidas cubistas- como iconografía de la ciudad. La afiliación comunista de Grosz dio un inequívoco aire de tendencia a su sátira política, dirigida por lo demás al corazón y a la línea de flotación del sistema político-social de la República de Weimar: los sectores sociales que la mantenían con su apoyo. La mirada de la crueldad, el desprecio y el odio, llena de contradicciones, de Grosz (la mirada del «dandy airado»), su autoidentificación con la víctima, conlleva tratamientos peculiares -motivo de interpretaciones de corte psicoanalítico- en el carácter de su agresión, plasmada a través del trasplante a la pintura y al dibujo político de medios de expresión de origen dadaísta⁶². En esto último, Grosz es claro exponente de los realismos de los años 20, herederos de la experimentación formal de las vanguardias⁶³. *Los pilares de la sociedad* (1926) es un ataque directo a la sociedad alemana de la época; sus abundantes dibujos humorísticos, con el dibujo incisivo y cortante de Grosz en *Los comunistas caen, las divisas suben* (1920)⁶⁴, lo convierten en una suerte de derivación radical del expresionismo⁶⁵.

La trayectoria de Otto Dix es, en parte, similar a la de Grosz, al menos en el paso sucesivo por el Expresionismo (en el caso de Dix utopista), el Dadaísmo (circunstancial y manifestado sobre todo en su participación en la Primera Feria Internacional Dada, en 1920) y la Nueva Objetividad. *Mutilados de guerra jugando a las cartas* (1920), imagen de extremada crueldad generada por los resultados de la aplicación dadaísta del principio *collage*, en esa mezcla de cosas disparatadas que hace estallar los significados (en este caso bajo el punto de vista de la sátira), recoge la fuerza de las imágenes de Dix que, como representante de la *Neue Sachlichkeit*, apunta el tono desapasionado de este movimiento en la frialdad del *Retrato doble de sus padres* (1921, con una segunda versión de 1923), después de pasar por la Oposición al Grupo de Noviembre y el Grupo Rojo (1924), donde nuevamente estuvo en contacto con Grosz y los exponentes más politizados del arte alemán⁶⁵.

Beckmann, el gran individualista del expresionismo alemán, queda a veces asimilado a la *Neue Sachlichkeit*. Sin ser un expresionista radical en el sentido político, su evolución parece llevarle por derroteros similares. Creador de una pintura muy simbólica en los años anteriores a la I Guerra Mundial, centrada en las catástrofes y la respuesta humana a ellas, imbuida de un sentido nietzscheano de la existencia; su profunda metafísica, la búsqueda de un sentido total de la vida, en términos muy interiorizados, lo hace muy característicamente alemán. El impacto de la guerra le hace cambiar radicalmente. Así, *La Noche* (1918-19) se resiente de las sugerencias del estudio de los grandes maestros góticos alemanes del siglo XV. En este cuadro, Beckmann analiza los resultados de la introducción de la violencia en la vida cotidiana, a través de las referencias a la iconografía cristiana, la angulosidad gótica y su característico descriptivismo, y la violación-aplastamiento del espacio plástico: como se ve un cóctel inequívocamente expresionista⁶⁷. Con una obra de difícil lectura, continuamente trufada de componentes y referentes simbólicos, Beckmann llega a ser uno de los expresionistas alemanes más conocidos y característicos. Su *Autorretrato del pañuelo rojo* (1917) es una muestra de autorretrato expresionista como conflicto de personalidad, como esquizofrenia artístico vital. Beckmann, que como muchos expresionistas se pintó a sí mismo con frecuencia, se retrata - él que odiaba profundamente la violencia- como un revolucionario de la época, el portador e incitador, en su opinión y en la de otros muchos, de esa violencia. En el tema central de su pintura, la «búsqueda del yo», Beckmann se aproxima a la idea del *doppelgänger*, o retrato doble, una vieja forma de representación tomada por los expresionistas de la experiencia romántica, y que en sus estados más puros es un estudio de la personalidad escindida⁶⁸.

Las derivaciones del expresionismo radical se encarrilaron hacia la utopía vinculándose a la arquitectura que, desligada de la utilidad, convergió con la pintura y se deslizó por los senderos de la ensoñación al recoger aspectos de la imaginería y la estética románticas. La concepción de la arquitectura como madre y fusión de todas las artes, que se eleva hacia el firmamento del nuevo alba de la humanidad, la transcripción de la política al terreno del utopismo milenarista, se manifiesta a través de ideas y realizaciones como *La Catedral del Socialismo*, tal como Lyonel Feininger lo llevó a la xilografía en la portada del Primer Programa de la Bauhaus, de 1919. La catedral gótica, pasada por la imaginación romántica, es recogida por los expresionistas alemanes por medio de un lenguaje cubistizante, expresión de la espiritualidad, de la interioridad, que conjugado con una iconografía de la trascendencia, como ya vimos en Heckel, pone su granito de arena al proceso de espiritualización de la política llevado a cabo por el radicalismo expresionista. Feininger, americano de origen alemán, ligado a *Der Blaue Reiter* y *Die Blaue Vier* y profesor de la Bauhaus desde los años de su fundación, representa, con Kandinsky y Klee, la opción de Gropius por el expresionismo espiritualista y puro, procedente de la asociación de Munich y consolidado en *Der Sturm*⁶⁹. La fidelidad de Feininger a la interpretación alemana del cubismo, recogido de la influencia de Delaunay, se afirma, una vez bajado de las alturas utópicas, en las ciudades e imágenes arquitectónicas vistas a través de ese prisma geométrico que podemos contemplar en *Iglesia de Halle* (1919)⁷⁰.

El expresionismo utópico coincidió con la fase revolucionaria alemana desde noviembre de 1918 a los principios de 1920. Las esperanzas de cambio social y la aguda crisis económica y profesional hizo que los artistas convergiesen en trasuntos ideológicos, políticos y organizativos de las plataformas revolucionarias. La leyenda del compromiso político de los artistas se nutre así también de la formación de los grupos alemanes, primeras experiencias de socialización artística, globalizadoras de la experiencia estética y organizadoras de los mecanismos institucionales como alternativa socialista. Estos grupos, el *Arbeitsrat für Kunst* o el *Novembergruppe*, contribuyeron en gran medida a establecer la equiparación entre el Expresionismo y la Revolución. Operaron en varios frentes: organización de exposiciones, enseñanza artística, asalto institucional..., y agruparon arquitectos y artistas de variada significación y renombre

desigual. De cualquier modo los integrantes de estos grupos, que frecuentemente mantienen una doble militancia en los dos más arriba mencionados, se cuentan entre los más eximios representantes de las artes plásticas y de la arquitectura en Alemania, generalmente de orientación expresionista. Max Pechstein y Georg Tappert fueron las cabezas visibles del *Novembergruppe*, Walter Gropius y Bruno Taut lo fueron a su vez del *Arbeitsrat für Kunst*. La obra gráfica, y esto se convierte en un hecho frecuente a lo largo del siglo, será el medio más adecuado a los anhelos de extensión artística, a menudo convertida en propaganda política. La xilografía que Max Pechstein ideó para la portada del folleto *An alle Künstler* (1919), una especie de programa artístico-político del *Novembergruppe*, demuestra con claridad meridiana la conversión de un pintor de moda y fama mundana en un heraldo de las aspiraciones revolucionarias, socialistas, utópicas y espiritualistas⁷¹. Pero el resultado más espectacular del fervor revolucionario fue la transformación de la arquitectura en el territorio más proclive -si bien en principio podía parecer más reacio- al despliegue de la utopía y a la formulación de propuestas antiutilitarias por imposibles, pero con una dosis suficiente de imaginación como para convertirse en la contrapartida a la arquitectura como disciplina de la racionalidad tecnológica. Implicaciones mágicas y esotéricas, absolutización de la experiencia estética de la más arraigada estirpe romántica, reconsideraciones del valor del genio, contestaciones antiurbanas, prefiguraciones del futuro en el socialismo, regresiones históricas en su acepción artística, reinención de la arquitectura que asume la utopía gótico-romántica de la obra de arte total y la señora de las artes, emparejada con el arquitecto como demiurgo, no reñido con la idea del arte como aptitud posible de desarrollar por todos, sueños comunitarios... se mezclan en temas que han sido con frecuencia rememorados y que, en ocasiones, hunden sus raíces en el pasado más o menos inmediato: la Arquitectura de Cristal (que tiene como precedente el Pabellón de Taut para la exposición del *Deutscher Werkbund* de Colonia), la Catedral del Socialismo, la disolución de la ciudad, la corona de la ciudad y la arquitectura alpina (temas todos ellos de Taut) que llevan a considerar esta arquitectura como modelo deducible del universo y de la creación⁷². También la idea de la extensión del arquitecto y el artista se expresó a través de manifestaciones como la Exposición de los Arquitectos Desconocidos, que permitió salir a la luz los proyectos de Finsterlin o de Golyscheff, y, por su parte, asociaciones de carácter cerrado como *Die Gläserne Kette* (La Cadena de Cristal), con su expresión en proyectos arquitectónicos a través de la correspondencia, presuponen el valor de la experiencia arquitectónica en este ambiente, de la que fue su más característica consecuencia la primera Bauhaus, fundada por Gropius en Weimar en 1919⁷³.

Seguir el discurrir de la obra de los artistas expresionistas por los años centrales de la República de Weimar escapa a los fines de esta conferencia⁷⁴. La defunción del Expresionismo fue dictada en varias ocasiones: la primera por Yvan Goll y W. Worringer en 1921, al declarar ligados el fin de los anhelos revolucionarios con el del expresionismo⁷⁵. La *Neue Sachlichkeit*, reunida por Hartlaub en Mannheim, en 1925, era un acta de defunción algo precipitada, aunque Franz Roh pudo esbozar una diferencia en términos de estilo para las corrientes postexpresionistas que lo es también en términos de actitud: el entusiasmo y vitalismo expresionistas eran sustituidos por la desapasionada frialdad de las corrientes *sachlich*. De cualquier manera, los lazos de esta nueva tendencia con el expresionismo fueron innegables, pese al interés de los protagonistas en demostrar lo contrario⁷⁶. La estabilización de la situación política fue determinante, a cambio nos encontramos con la paradoja de una declaración de agotamiento o sustitución del expresionismo con su éxito a nivel institucional que, sin embargo, nunca borró su estigma de malditismo. Y a este aura hizo honor hasta el final, cuando el fascismo se le vino encima en forma de prohibición política y destrucción física.

Y este final fue tan trágico como esperanzador le pudo parecer, en un principio, a algunos expresionistas de filiación nacionalista o abiertamente nazi como Nolde, el intento de convergencia protagonizado por

Goebbels (en su juventud escritor expresionista), animado por Benn o Johst en el terreno literario, y atacado por Rosenberg. Al final, el propio Hitler impuso su propio punto de vista, al que Goebbels se plegó, expuesto con claridad en el discurso sobre la bolchevización del arte, pronunciado en Munich con motivo de la Gran Exposición de Arte Alemán. Las consecuencias se vieron en la purga de artistas, la prohibición de exponer, e incluso de pintar, la selección de obras en museos y colecciones alemanes para destruir o para organizar la exposición *Entartete Kunst*, perversa politización del célebre diagnóstico de Nordau sobre la cultura de su tiempo, que fue caricaturizado exagerando los lazos (más supuestos que reales) del expresionismo con el marxismo, el judaísmo, el arte de los negros o de los locos... Una fotografía de su inauguración nos permite apreciar el *Autorretrato del pañuelo rojo*, de Beckmann, entre obras de Jawlensky y otros⁷⁷.

El exilio o la muerte vinieron entonces. Hasta se olvidaron muchas de las características esenciales del Expresionismo que terminó deshistorizándose y transformándose hasta quedar identificado con la «emoción» o el «sentimiento» (algo que fue periférico al uso original del término), con una constante estilística recurrente a lo largo del siglo XX. Pero esa es ya otra historia⁷⁸.

NOTAS

1. En el desarrollo de este artículo, que conserva en su mayor parte el tono coloquial y las reiteraciones propias de una conferencia, confieso mi deuda especial con GORDON, Donald E. *Expressionism. Art and Idea*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1987, lo mismo que con otros autores entre los que citaré: WILLETT; John. *El rompecabezas expresionista*. Madrid, Guadarrama, 1970; MYERS, Bernard S. *Le Expressionisme Allemand. Une génération en révolte*. París, Les Productions de Paris, 1967; RICHARD, Lionel. *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. SELZ, Peter. *La pintura expresionista alemana*. Madrid, Alianza, 1989; PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionisme comme révolte Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*. Paris, Payot, 1978 o MARCHAN FIZ, Simón, Ed. *Berlín, punto de encuentro. El arte en Berlín de 1900 a 1933*. Cat. Exp. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

2. Sobre la formación y repercusiones del ambiente *secessionista*: MAKELA, Maria. *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the Century Munich*. Princeton, Princeton University Press, 1990; PARET, Peter. *The Berlin Secession. Modernism and its enemies in Imperial Germany*. Cambridge, MA., Harvard University Press, 1989 y sobre todo el interés suscitado por el caso vienés, donde destaca: VERGO, Peter. *Art in Vienna, 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Londres, Phaidon Press, 1975; SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981 o la expectación despertada por grandes exposiciones: VALERI MANERA Mario, Paolo PORTOGHESI et al. *Le Arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico*. Cat. Exp. Milán, Venecia, Edizioni La Biennale, Mazzotta, 1984; *Traum und Wirklichkeit Wien*. Viena, 1985 o CLAIR, Jean, Dir. *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*. Cat. Exp. París, Centre Georges Pompidou, 1986.

3. *Le fauvisme français et les débuts de l'expressionisme allemand*. Cat. Exp. París, Munich, 1966; *German Expressionism*. Cat. Exp. Londres, Arts Council of Great Britain, 1969; *Paris-Berlin 1900-1933*. Cat. Exp. París, Centre Georges Pompidou, 1978; *Expressionism: A German intuition 1905-1920*. Cat. Exp. Nueva York, San Francisco, S.R. Guggenheim Museum, San Francisco Museum of Modern Art, 1980; *Expresionistas alemanes. Colección Buchheim*. Cat. Exp. Madrid, Ministerio de Cultura, Caja de Pensiones, 1983; *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985*. Cat. Exp. Londres, Munich, Royal Academy of Arts, Prestel, 1985.

4. PASSUTH, Krisztina. «Berlín, centro del arte europeo-oriental». *Debats*, 22 (Diciembre 1987), pp. 83-92; TAFURI, Manfredo. «U.R.S.S.-Berlín, 1922: del populismo a la 'internacional constructivista'». En: *La esfera y el*

laberinto. *Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp. 151-187; NAKOV, Andrei y Simón MARCHAN FIZ. *Dada y Constructivismo*. Cat. Exp. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

5. *Entartung*. 1892-1893. Existe una temprana traducción española: NORDAU, Max. *Degeneración*, 2 Vols. Prólogo de Nicolás SALMERON. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1902.

6. BARRON, Stephanie et al. *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Cat. Exp. Nueva York, Los Angeles, Abrams, Los Angeles County Museum, 1991, es la última revisión de este hecho.

7. La importante y conocida monografía de MAYER, A.L. (*Eine Einführung in das Leben und Werk des Dominico Theotocopuli, genannt El Greco*. Munich, 1911) fue publicada en esta época, al igual que el significativo artículo de MEIER-GRAEFE, Julius. «Das Barock des Greco». *Kunst und Künstler*, 10 (1911/12), pp. 78-96.

8. Madrid, Espasa Calpe, 1924.

9. MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *La Estética Contemporánea*. Buenos Aires, Losada, 1971.

10. BEAUCAMP, Eduard. «Arte y vida: Metamorfosis del Expresionismo». *Debats*, 22 (Diciembre 1987), pp. 93-100.

11. Berlín, *Der Sturm*, 1917.

12. KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris*. Madrid, Editora Nacional, 1971, como lo cita GORDON, D.E. *Expressionism...*, p. 70.

13. La mayor parte de este resumen está extraído de GORDON, D.E. *Expressionism...*, pp. 174 y ss. Las limitaciones nos impiden dedicarnos al llamado «cubo-expresionismo» checo, exponente de las contradicciones culturales en las que se mueven los habitantes del Imperio Austro-Húngaro, con sus grupos *Osma* y *Skupina* y artistas como Procházka, Filla, Kubista y Gutfreund, a los que estuvo ligado Antonín Matějček.

14. *La Grand Revue*. París, 1908, como lo recogen GONZALEZ GARCIA, Angel, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHAN FIZ, Eds. *Escritos de Arte de Vanguardia. 1900/1945*. Madrid, Turner, Fundación F. Orbezo, 1979, p. 43.

15. Munich, Piper, 1910. Hay traducción española: *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

16. WORRINGER, Wilhelm. «Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei». *Der Sturm*, 2 (Agosto 1911), pp. 597-598.

17. FECHTER, Paul. *Der Expressionismus*. Munich, R. Piper, 1917; SCHEFFLER, Karl. *Der Geist der Gotik*. Leipzig, Insel, 1917. Una última aportación sobre esta cuestión: BUSHART, Marianne. *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 1911-1925*. Munich, Silke Schreiber, 1990.

18. Ver la traducción española: WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México, F.C.E., 1983.

19. Recordar por ejemplo: PICARD, Max. *Expressionistische Bauernmalerei*. Munich, Delphin, 1918; LANDSBERGER, Franz. *Impressionismus und Expressionismus: Einführung in das Wesen der neuen Kunst*. Leipzig, Klinhardt & Biermann, 1919; DERI, Max. *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*. Leipzig, E.A. Seemann, 1922 y, sobre todo, SYDOW, Eckart von. *Die Deutsche expressionistische Kultur und Malerei*. Berlín, Furche, 1920.

20. La discusión está recogida en PALMIER, J.M. *L'Expressionisme...*, pp. 265-335. Sobre la tradición apocalíptica, manifestada -entre otros- en Kandinsky y Marc: WASHTON LONG, Rose Carol. *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*. Oxford, Clarendon Press, 1981 y «Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love». *Art Journal*, 43 (1983), pp. 50-60; HELLER, Reinhold. «Kandinsky and Traditions Apocalyptic». *Art Journal*, 43 (1983), pp. 19-26 y LEVINE, Frederick S. *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism*. Nueva York, Harper & Row, 1979.

21. La gestación de la imagen del pintor holandés como punto de partida del expresionismo, se funda en estos años y culmina en la exposición del *Sonderbund* donde fueron exhibidas 125 obras suyas, de ellas 108 pinturas (GORDON, D.E. *Expressionism...*, p. 71). No se pueden olvidar, a este respecto, la influencia directa de Vincent en los artistas alemanes y la labor de difusión realizada por directores de museo y críticos como Hugo von Tschudi o Julius Meier-Graefe que en 1910 le dedicó un libro, si bien pocos años antes no había sabido calibrar su importancia en una obra de la trascendencia de *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. 3 Vols. Stuttgart, J. Hoffmann, 1904. En este contexto: GAEHTGENS, Thomas W. «Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporaine en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe». *Revue de l'Art*, 88 (1990), pp. 31-38.

22. El caso de Munch es semejante, aunque la conexión con Przybyszewski y Strindberg nos lo muestra incardinado en la cultura alemana en los años decisivos del cambio de siglo, hasta el punto de ser considerado -con Hodler- uno de

los precursores del Expresionismo por parte de los organizadores de la Exposición del Sonderbund en 1912 (GORDON, D.E. *Ibid.*, p. 176.). Para el artista noruego: HELLER, Reinhold. *Edvard Munch: The Scream*. Nueva York, Viking, 1973; EGGUM, Arne. *Edvard Munch. Peintures. Esquisses. Etudes*. París, Berggruen, 1983 y EGGUM, Arne et al. *Edvard Munch (1863-1944)*. Cat. Exp. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

23. Sobre este aspecto: ROSENBLUM, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Nueva York, Harper & Row, 1975. Asimismo: WIEDMANN, Augustus K. *Romantic Roots in Modern Art; Romanticism and Expressionism: A Study in Comparative Aesthetics*. Old Woking, Gresham, 1979.

24. NIGROCOVRE, Jolanda. *La «Sintesi delle Arti». Fonti per la cultura tedesca del primo '900*. Roma, Il Bagatto, 1985.

25. RINGBOM, Sixten. «Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (1966) y *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Abo, Finlandia, Abo Akademi, 1970.

26. El valor de la juventud tiene sus raíces en los movimientos políticos nacionalistas románticos, surgidos en los países que tenían pendiente la formación de su propio Estado-Nación: la Joven Italia, la Joven Alemania, etc.

27. Hay un interés evidente por parte de los expresionistas en la problemática sexual extendidas por la obra de Weininger y Freud.

28. El valor de las ideas de Nietzsche, la revolución espiritual y las vulgarizaciones pseudocientíficas está expuesto resumidamente en GORDON, D.E. *Expressionism...*, pp. 1-25.

29. BOZAL, Valeriano y Tomás LLORENS, Eds. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 111-135.

30. MURKEN-ALTROGGE, Christa. *Paula Modersohn-Becker: Leben und Werk*. Colonia, DuMont Buchverlag, 1989; BUSCH, Günter. *Paula Modersohn-Becker: Malerin, Zeichnerin*. Frankfurt, S. Fischer, 1981; BUSCH, Günter y Liselotte Von REINKEN, , Eds. *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*. Evanston, Northwestern University Press, 1990.

31. Sobre Walden: PASSUTH, Krisztina. «'Der Sturm', centro de la vanguardia internacional». *Debats*, 22 (Diciembre 1987), pp. 77-83; GODÉ, Maurice. «Der Sturm» de Herwarth Walden. *L'utopie d'un art autonome*. Nancy, Presses Universitaires, 1990.

32. WORRINGER, Wilhelm. «Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei». *Der Sturm*, 2 (Agosto 1911), pp 597-598, recogido en *Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler*. Munich, R. Piper, 1911.

33. A partir de este momento se dan llamadas de atención a las diapositivas proyectadas durante la conferencia.

34. La formación y trayectoria de *Die Brücke* ha sido narrada en diversas ocasiones: DUBE, Wolf-Dieter. «The Artist Group 'Die Brücke'». En: *Expressionism: A German Intuition...*; SCHULZ, Bernhard. «La nostalgia de la Naturaleza y el ajeteo de la ciudad. El expresionismo alemán entre El Puente y Berlín». En: *Berlín, punto de encuentro...*; REINHARDT, Georg. «Die frühe 'Brücke': Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdener Künstlergruppe 'Brücke' der Jahre 1905 bis 1908". *Brücke-Archiv*, 9/10 (1977-1978); REIDEMEISTER, Leopold. *Künstler der Brücke: Gemälde der Dresdener Jahre*. Berlín, Brücke-Museum, 1973.

35. Que comienza con la publicación en 1890 de *Rembrandt als Erzieher* de Julius Langbehn. LAQUEUR, Walter. *Young Germany: A History of the German Youth Movement*. Nueva York, Basic, 1962. Para el regionalismo en la arquitectura: OTTO, Christian F. «Modern Environment and Historical Continuity: The Heimatschutz Discourse in Germany». *Art Journal*, 43 (1983), pp. 148-157.

36. Puede seguirse la evolución de este pensamiento en los escritos de Ferdinand Tönnies (1887); Emile Durkheim (1893) y Georg Simmel. *Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (1903). MARCHAN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza, 1986; CACCIARI, Massimo. *Metropolis*. Roma, Officina Edizioni, 1973; TAFURI, Manfredo, Massimo CACCIARI y Francesco DAL CO. *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la Arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

37. Sin dejar de lado las aportaciones de destacados representantes del simbolismo y el postimpresionismo (Vallotton, Gauguin o Munch), es mérito reconocido el papel jugado por los expresionistas alemanes y la carga primitivista y nacionalista que contiene su revalorización de la xilografía. WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera* (1921), 2ª ed. México, F.C.E., 1967; CAREY, Frances y Antony GRIFFITH, Eds. *The Print in Germany 1880-1933. The Age of Expressionism*. Cat. Exp. Londres, British Museum, 1984; *German Expressionist Prints and Drawings*. The

Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, 2 vols. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art y Prestel, 1989.

38. Sobre el impacto de la guerra, RICHARD, Lionel. *Del expresionismo...*, pp. 70 y ss.

39. Sobre Kirchner, GORDON, Donald E. *Ernst Ludwig Kirchner*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968; DUBE, Annemarie y Wolf-Dieter. *E. L. Kirchner: Das Graphische Werk*, 2 vols. Munich, Prestel, 1967.

40. WORRINGER, W. *Abstracción...*; BEHNE, Adolf. *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig, K. Wolff, 1919. La influencia de P. Scheerbart y A. Behne (cofundador del *Arbeitsrat für Kunst*) sobre B. Taut y la arquitectura visionario-utópica es de sobra conocida. Vid. ROSENBLUM, R. *Modern Painting...* y MARCHAN FIZ, S. *Contaminaciones...*

41. Sobre Heckel, VOGT, Paul. *Erich Heckel*. Recklinghausen, A. Bongers, 1965.

42. *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915. GORDON, Donald E. «German Expressionism and the Romance of Primitive Art». En: «Primitivism» in *20th Century Art*. Ed. William S. RUBIN. Cat. Exp. Nueva York, Museum of Modern Art, 1984; GROHMANN, Will. *Karl Schmidt-Rottluff*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1956; THIEM, Gunther et al. *Karl Schmidt-Rottluff: retrospektive*. Cat. Exp. Munich, Prestel, 1989.

43. No hay una monografía moderna sobre la obra de Pechstein. y todavía es necesario acudir a las publicadas en la época en que era mayor la fascinación por su arte: las de Max Osborn (1922) y Paul Fechter (1921); este último, conocido crítico de la época, era amigo del pintor. Las memorias de Pechstein son una fuente importante para la historia del *Brücke*: PECHSTEIN, Max. *Erinnerungen*. Ed. L. REIDEMEISTER. Wiesbaden. Limes, 1960.

44. La autobiografía de Nolde, uno de los textos esenciales para el conocimiento de su obra y del Expresionismo alemán en su conjunto, fue publicada en cuatro volúmenes: *Das eigene Leben* (1931), *Jahre der Kämpfe* (1934), *Welt und Heimat* (1965) y *Reisen. Ächtung, Befreiung* (1967). Sus tormentosas relaciones con el nacional-socialismo no le libraron, a pesar de su temprana adhesión, del destino común al resto de los pintores expresionistas, con la prohibición de exponer e incluso pintar, como ha sido recordado en una reciente exposición en la Whitechapel Art Gallery de Londres, en Diciembre de 1990: *Emil Nolde: The unpainted pictures*. URBAN, Martin. «The North Germans». En: *Expressionism. A German Intuition...* y *Emil Nolde. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. I. 1895-1914*. Londres, Sothebys, 1987.

45. WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The formative Jugendstil Years*. Princeton, Princeton University Press, 1979.

46. KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

47. RINGBOM, S. y WASHTON LONG, R.C.: obras citadas en las nota 24 y 20.

48. La obra de Kandinsky ha sido extensamente estudiada y expuesta. También sus escritos han sido repetidamente publicados. Podemos recordar: GROHMANN, Will. *Wassily Kandinsky: Life and Work*. Nueva York, Abrams, 1958; ROETHEL, Hans K. y Jean K. BENJAMIN. *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, 2 Vols. Ithaca, Cornell University Press, 1982, 1984; *Kandinsky. Oeuvres de Wassily Kandinsky (1861-1944)*. Cat. Exp. París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1985. Entre su obra escrita, es importante para esta época *Rückblicke* (1913). Existe una edición inglesa de la obra completa de Kandinsky: LINDSAY, Kenneth C. y Peter VERGO, Eds. *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Boston, G. K. Hall, 1982.

49. VOGT, Paul. *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. Barcelona, Blume, 1980; KANDINSKY, Vasily y Franz MARC. *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)*. Ed. Klaus LANKHEIT. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1989.

50. Marc y Macke conocerán a Delaunay en París en 1912.

51. El mejor conocedor de la obra de Marc es LANKHEIT, Klaus. *Franz Marc: Katalog der Werke*. Colonia, M. DuMont Schauberg, 1970 y *Franz Marc: Sein Leben und seine Kunst*. Colonia, DuMont Schauberg, 1976, que también publicó sus escritos (MARC, Franz. *Schriften*. Ed. Klaus LANKHEIT. Colonia, DuMont Schauberg, 1978). También es de interés la correspondencia mantenida con Macke (MACKE, August y Franz MARC. *Briefwechsel*. Colonia, DuMont Schauberg, 1964). Otras monografías: LEVINE, Frederick S. *The Apocalyptic...* y ROSENTHAL, Mark. *Franz Marc*. Munich, Prestel, 1989.

52. WEILER, Clemens. *Alexei Jawlensky: Der Maler und Mensch*. Wiesbaden, Limes, 1955.

53. CACCIARI, Massimo. *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Barcelona, Península, 1989.

54. KLEE, Paul. *Diarios, 1898-1918*, Ed. Felix KLEE. México, Era, 1970.

55. KERSCHENSTEINER, Georg. *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*. Munich, C. Gerber, 1905. La bibliografía sobre Klee es ingente y bastante conocida desde los estudios de W. Grohmann, C. Giedion-Welcker, G. Di

San Lazzaro, H.L. Jaffè, etc. Lo mismo ocurre con su abundante obra escrita (que cuenta con la labor de difusión de su hijo Felix) que ha sido publicada en varios idiomas: *Diarios...*; *Bosquejos pedagógicos*. Caracas, Monte Avila, 1974; *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Calden, 1976; *Écrits sur l'art*, Ed. J. SPILLER. París, Dessain et Toira, 1977, 1980. Entre la bibliografía más reciente podemos mencionar: JORDAN, Jim. *Paul Klee and Cubism*. Princeton, Princeton University Press, 1983; VERDI, Richard. *Klee and Nature*. Londres, A. Zwemmer, 1984; WERCKMEISTER, O.K. *The making of Paul Klee's career, 1914-1920*. Chicago, University of Chicago Press, 1989; FRANCISCONO, Marcel. *Paul Klee. His Work and Thought*. Chicago, University of Chicago Press, 1991; GÜSE, E.G., Ed. *Paul Klee. Dialogue with Nature*. Munich, Prestel, 1991.

56. MARCHAN FIZ, S. *Contaminaciones...*, pp. 50 y ss.; BENJAMIN, W. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1980; BUCK-MORS, Susan. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Ma., The MIT Press, 1989. Sobre Macke: VRIESEN, Gustav. *August Macke*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1953; *Die Rheinischen Expressionisten*. Cat. Exp. Recklinghausen, A. Bongers, 1980.

57. Sobre el Expresionismo en Austria, además de los títulos apuntados en la nota 2: KALLIR, Jane. *Austria's Expressionism*. Nueva York, Gallerie St. Etienne & Rizzoli International, 1981 y «Viena, 1890-1938». Número Monográfico. *Debats*, 18 (Diciembre 1986). De Schiele hay una completa bibliografía donde podemos destacar: MITSCH, Erwin. *The Art of Egon Schiele*. Londres, Phaidon Press, 1975; COMINI, Alessandra. *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley, University of California Press, 1991; KALLIR, Jane. *Egon Schiele: The Complete Works*. Nueva York, Madrid, Harry N. Abrams, Julio Ollero, 1990; CASALS, Josep. «Egon Schiele o el mirall trencat de Narcís». *D'Art*, 16 (Marzo 1990), pp. 101-117 y WHITFORD, Frank. *Egon Schiele*. Londres, Thames and Hudson, 1981.

58. La biografía de Kokoschka está comenzando a despojarse de sus aspectos menos fiables, aumentados por la aparición de su autobiografía en 1971, a la que las monografías publicadas por admiradores como HOFFMANN, Edith (*Kokoschka: Life and Work*. Londres, Faber & Faber, 1947) han añadido mayor confusión. La catalogación más importante de su obra pictórica es la de WINGLER, Hans Maria. *Oskar Kokoschka: The Work of the Painter*. Salzburgo, Galerie Welz, 1958. También puede verse: BENINCASA, Carmine, Ed. *Oskar Kokoschka 1886-1980*. Cat. Exp. Venecia, Marsilio Editori, 1981. Sobre Alma Mahler: MAHLER-WERFEL. Alma. *Mi vida*. Barcelona, Tusquets, 1984 y WESSLING, Berndt W. *Alma*. Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1984.

59. RICHARD, Lionel. *Del expresionismo...* pp. 27-39; GORDON, Donald E. *Expressionism...*, pp. 122-123, 156 y ss.

60. COHN-WIENER, Ernst. *Die Jüdische Kunst*. Berlín, M. Wasservogel, 1929.

61. GROCHOWIAK, Thomas. *Ludwig Meidner*. Recklinghausen, A. Bongers, 1966; ELIEL, Carol S. *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner*. Cat. Exp. Munich, Los Angeles, Prestel, Los Angeles County Museum of Art, 1989.

62. EBERLE, Matthias. «G. Grosz: El dandy airado». *Debats*, 22 (Diciembre 1987), pp. 109-120; de *World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1985.

63. *Les Realismes, 1919-1939*. Cat. Exp. París, Centre Georges Pompidou, 1980.

64. De las carpetas *Dios nos asista* (1920) y *El rostro de la clase dominante* (1921). GROSZ, George. *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!*. Introd. de Eduard SUBIRATS RÜGGEBERG. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

65. La autobiografía de Grosz (1946) fue publicada, en inglés, en el exilio americano: *Un sí menor y un NO mayor*. Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1991. Sobre el artista: SCHNEEDE, Uwe M. *George Grosz: His Life and Work*. Nueva York, University Books, 1979; LEWIS, Beth Irwin. *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic*. Madison, University of Wisconsin Press, 1971 y sobre el período americano: FLAVELL, M. Kay. *George Grosz. A Biography*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1988.

66. Dix, que escoró hacia el expresionismo por la influencia de Van Gogh y la lectura de Nietzsche, vivió una traumática experiencia de guerra (a la que había partido como voluntario) que plasmó en la serie de aguafuertes *Der Krieg* (1924), una de las más apocalípticas y simbólicas visiones de la guerra moderna. Sobre la vida y obra de Dix: LÖFFLER, Fritz. *Otto Dix: Oeuvre der Gemälde*. Recklinghausen, A. Bongers, 1981. Otra obra es: MCGREEVY, Linda F. *The Life and Works of Otto Dix*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981. El ambiente artístico del período revolucionario en Dresde lo describe LÖFFLER, Fritz. «Dresden from 1913 and the *Dresdner Sezession Gruppe*

1919. En: BARRON, Stephanie, Ed. *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*. Cat. Exp. Munich, Prestel, 1988, pp. 57-79.

67. FRANCISCONO, Marcel. «The Imagery of Mack Beckmann's 'The Night'». *Art Journal*, 33 (1973), pp. 18-22; EBERLE, Matthias. «Max Beckmann: El rey trágico. El arte como búsqueda del sentido». *Debats*, 22 (Diciembre 1987), pp. 121-138 (De *World War I and the Weimar artists...*).

68. El reconocimiento de Beckmann fuera de Alemania vino de la mano de SELZ, Peter. *Max Beckmann*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964. La bibliografía es, por otro lado, muy amplia: FISCHER, Friedhelm W. *Max Beckmann: Symbol und Weltbild. Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes*. Munich, W. Fink, 1972; GÖPEL, Erhard y Barbara. *Max Beckmann: Katalog der Gemälde*, 2 vols. Berna, Kornfeld & Cie, 1976; BELTING, Hans. *Max Beckmann: Tradition as a Problem in Modern Art*. Nueva York, Timken, 1989; GALLWITZ, Klaus, Ed. *Max Beckmann: Gemälde 1905-1950*. Cat. Exp. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, 1990; LACKNER, Stephan. *Beckmann*. Nueva York, Abrams, 1991. Son importantes la exposición celebrada en el Städtel Kunstinstitut de Frankfurt y la retrospectiva de Munich, Berlín, St. Louis y Los Angeles, ambas organizadas con motivo del centenario de su nacimiento en 1984.

69. Sobre los comienzos de la Bauhaus: FRANCISCONO, Marcel. *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*. Urbana, University of Illinois Press, 1971.

70. HESS, Hans. *Lyonel Feininger*. Nueva York: Abrams, 1961.

71. KLIEMANN, Helga. *Die Novembergruppe*. Berlín, Mann, 1969; EGBERT, Donald Drew. *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981; RIGBY, Ida Katherine. *An alle Künstler! War-Revolution-Weimar*. San Diego, San Diego State University Press, 1983; BARRON, Stephanie, Ed. *German Expressionism. The Second...*; WEINSTEIN, Joan. *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*. Chicago, University of Chicago Press, 1990.

72. JUNGHANN, Kurt. *Bruno Taut. 1880-1938*. Milán, Franco Angeli, 1984.

73. MARCHAN FIZ, Simón. «Arquitectura visionario-utópica en Berlín (1918-1922)». *Goya*, 115 (Julio-Agosto 1973), pp. 16-24; PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975; FAGIOLO, Marcello. «La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la 'tradición' esotérica. En: ARGAN, G. C. et al. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 199-258; LANE, Barbara Miller. *Architettura e politica in Germania, 1918-1945*. Roma: Officina, 1973.

74. Hay una bibliografía extensa referida a la actividad cultural y artística de la República de Weimar. Conviene recordar a WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar period. The New Sobriety, 1917-1933*. Nueva York, Pantheon Books, 1980 y *The Weimar years. A culture cut short*. Londres, Thames and Hudson, 1984; LAQUEUR, Walter. *La Repubblica di Weimar*. Milán, Rizzoli, 1977; GAY, Peter. *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*. Barcelona, Argos-Vergara, 1984; BUONFINO, Giancarlo, Massimo CACCIARI y Francesco DAL CO. *Avanguardia. Dada. Weimar*. Venecia, Arsenal, 1978 y SCHRADER, Barbel y Jurgen SCHEBERA. *The «Golden» Twenties. Art and Literature in Weimar Republic*. New Haven, CT., Yale University Press, 1990.

75. GOLL, Iwan. «Der Expressionismus stirbt». *Zenit* (Zagreb), 1921; WÖRRINGER, Wilhelm. *Künstlerische Zeitfragen*. Munich, R. Piper, 1921. En GORDON, Donald E. *Expressionism...*, p. 168.

76. ROH, Franz. *Realismo mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid, Revista de Occidente, 1927. SCHMIED, Wieland. *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918-1933*. Hannover, Fackelträger, 1969; MARCHAN FIZ, Simón. «La nueva objetividad». *Goya*, 105 (1971), pp. 176-181; CLAIR, Jean. «Nouvelle objectivité et art national-socialiste: l'inversion des signes». En: *L'art face a la crise. 1929-1939*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1980, pp. 43-61; SCHMIED, W. «L'histoire d'une influence: 'Pittura Metafisica' et 'Nouvelle Objectivité'» y MFTKEN, Günther. «Un art démocratique: Le portrait de la 'Neue Sachlichkeit'». Ambos en: *Les Realismes...*, pp. 20-23, 110-116; SCHNEEDE, Uwe M. «Verismo y Nueva Objetividad». *Debats*, 22 (Diciembre 1987), pp. 101-108; LAHUERTA, Juan José. 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europea de entreguerras*. Barcelona, Anthropos, 1989.

77. Ver nota 6.

78. GORDON, Donald E. *Expressionism...*, p. XV.