

00261

17
20



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS DIVISION
DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS

**ELEMENTOS CONCEPTUALES DE LA
PINTURA EXPRESIONISTA SU
PROYECCION A LA REPRESENTACION DE
LOS PROBLEMAS DE LA RELACION
HOMBRE - NATURALEZA**

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE :
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION PINTURA
P R E S E N T A :
MIGUEL DE /SANTIAGO RAMIREZ

DIRECTOR DE TESIS
MAESTRO FRANCISCO DE SANTIAGO SILVA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

JUSTO ES MENCIONAR A LAS
INSTITUCIONES QUE
CONTRIBUYERON DE UNA U OTRA
FORMA A LA REALIZACION DE ESTA
TESIS.

A LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES
PLASTICAS (UNAM) DIVISION ESTUDIOS DE
POSGRADO (ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS)
A LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

A LOS MAESTROS:

FRANCISCO DE SANTIAGO SILVA
EDUARDO CHAVEZ SILVA
JULIO CHAVEZ GUERRERO
MELQUIADES HERRERA
JAVIER RUILOBA AUSSIN

A LAS PERSONAS:

CLARA E. MIRANDA VERA
MARGARITA ANAYA CORONA

MI MAS SINCERO AGRADECIMIENTO.

INDICE

CONTENIDO	PAGINAS
Cada quien su quimera.....	1
INTRODUCCION.....	2-4
CAPITULO. I.	
Generalidades	
1.1 Fundamentación del tema.....	5-10
1.2 Problema de Investigación.....	10-12
1.3 Fundamentación al Presupuesto Hipotético Central de la Investigación.....	12-14
CAPITULO. II.	
El expresionismo, necesidad histórica de su surgimiento y desarrollo.	
2.1. Contexto histórico y social en que surge el expresionismo.....	15-16
2.2. Antecedentes del expresionismo.	
2.2.1. Incidencia estética del Gótico en el movimiento expresionista.....	17-21
2.2.2. La estética del movimiento romántico y su relación con el expresionismo.....	21-23
2.2.3. El Impresionismo.....	24-27
2.2.4. El Jugendstil.....	27-28
2.3. Las vanguardias artísticas.....	28-29

2.3.1. El cubismo.....	30-32
2.3.2. El Fauvismo.....	32-32
2.3.3. El Expresionismo.....	33-47
2.3.4. Futurismo.....	47-49
2.3.5. Abstraccionismo.....	49-62
2.4. El expresionismo en México.....	63-66
CAPITULO. III.	
3.1 Fundamentos teórico-conceptuales del expresionismo.....	67-70
3.2. Base teórico-filosófica del expresionismo.....	71-74
3.3. El pensamiento científico y las bases estéticas del expresionismo.....	74-78
CAPITULO. IV.	
Conclusiones.....	79-83
Anexos:	
Catalogo de obra personal.....	84-85
Indice de nombres con datos biográficos/selección.....	86-92
Citas y referencias.....	93-98
Bibliografía.....	99-101

Cada quien su quimera

"Bajo un vasto cielo gris, en una gran llanura polvorienta, sin sendas, sin hierba, sin cardos, sin ortigas, encontré varios hombres que andaban encorvados.

Cada uno llevaba sobre su espalda una enorme quimera, tan pesada como saco de harina o carbón, o el correa de un infante romano.

Pero la monstruosa bestia no era peso inerte; por el contrario, envolvía y oprimía al hombre con sus músculos elásticos y poderosos; se agarraba con sus dos vastas garras al pecho de su montura, y su cabeza fabulosa superaba la frente del hombre, como aquellos cascos horribles con los que los antiguos guerreros esperaban provocar más terror en el enemigo.

Interrogué a uno a dónde iban así. Repuso que no sabían nada, ni él ni los otros, pero que evidentemente iban hacia alguna parte, pues estaban impelidos por una invencible necesidad de caminar.

Curiosa anotación: ninguno de los viajeros tenía aire de estar irritado contra la bestia feroz, colgada de su cuello y pegada a su espalda; se diría que la consideraban parte de sí mismos. Estos rostros cansados y serios no testimoniaban ninguna desesperación; bajo la tediosa cúpula del cielo, los pies hundidos en el polvo de una tierra tan desolada como este cielo, caminaban con el aspecto resignado de quien está condenado a esperar siempre.

Y el cortejo pasó junto a mí y se hundió en la atmósfera del horizonte, por el sitio donde la superficie redondeada del planeta se oculta a la curiosidad de la mirada humana.

Por instantes me obstiné en comprender este misterio, pero pronto la irresistible indiferencia se apoderó de mí, y fui abrumado con más peso que ellos mismos con sus quimeras aplastantes" 1

1: Baudelaire, C., pequeños poemas en prosa, México, edic. Coyoacan, 1995.

INTRODUCCION.

La idea de este trabajo, surgió a raíz de la necesidad interior de buscar en la pintura la forma de plasmar mis inquietudes e inconformidades acerca de todo aquello que nos rodea, para llegar a las conciencias y así poder hacer algo en favor del medio ambiente.

Hoy en día una de las primordiales tareas del arte como forma de conciencia social, es contribuir a desarrollar una forma artística de reflexión a los problemas de la realidad, ya que una de las características del arte desde su surgimiento ha sido el tránsito por diferentes etapas transmitiéndose de generación a generación.

Una nueva conciencia artística, en donde la obra de arte no sólo se refleje superficialmente en la conciencia del espectador, sino que profundice en los elementos que más repercuten en su vida diaria y logre por tanto una reflexión inmediata a los valores de su actuación.

Siguiendo la tendencia del Expresionismo, trato de analizar como objetivo general de este trabajo y a partir de la experiencia personal, que el expresionismo como forma de manifestación pictórica es viable desde el punto de vista crítico para expresar los problemas ambientales del contexto contemporáneo, analizando el contexto histórico en que surge y se desarrolla, analizando dicho movimiento a partir de sus bases teórica- filosóficas, conceptuales y aportando elementos a través de la experiencia personal .

A pesar de que al expresionismo no se le consideró como un movimiento intelectual, brotó del clima mental de su época; y fué resultado antes que nada y esencialmente de una necesidad de renovación, tal y como lo está exigiendo la época contemporánea.

Para lograrlo, consideré necesario dividir el presente trabajo en cuatro capítulos:

En el primer capítulo se da un planteamiento general de la problemática que se quiere abordar, puntualizando en la cuestión ambiental y como esta se deriva de la agudización de las contradicciones que emanan de la relación sociedad-naturaleza, en el contexto de la racionalidad económica imperante. Unido a ello se hace una reflexión acerca del papel de la actividad espiritual y más concretamente del arte como forma de la conciencia social en vínculo con este proceso.

Por otro lado, sobre la base del valor que tiene el arte desde el punto de vista educativo y cultural, se hace énfasis en el papel que este puede desempeñar en la formación de una conciencia ambiental adecuada a los problemas que en la realidad contemporánea exige la relación sociedad-naturaleza. Con este fin se proponen y justifican los elementos que sustentan la viabilidad del expresionismo como forma de expresión artística en crítica a los problemas ambientales.

El capítulo dos es de carácter histórico. En él se analiza el contexto histórico en que surge y se desarrolla el movimiento expresionista, considerando aquellas corrientes que le precedieron como antecedentes y sus repercusiones en algunos países.

Para ello consideré que el enfoque histórico es de suma importancia, en tanto nos permite analizar el objeto de estudio en sus diversas etapas, tratando de dilucidar las leyes de su variabilidad, en fin su desarrollo, y las circunstancias que lo determinan como tal. Analizar un objeto en un estado de su desarrollo sin analizar su devenir histórico, es aislarlo de sus relaciones con otros objetos.

En el tercer capítulo se abordan las bases teóricas y conceptuales del expresionismo, siendo básicamente de carácter teórico. Esto nos permite comprender las diferentes facetas del objeto, visualizándolo desde sus diversos puntos de vista, rasgos, propiedades esenciales y bases teóricas que lo sustentan.

Por último, el capítulo cuatro pretende resumir a modo de conclusión mis consideraciones acerca del expresionismo, haciendo énfasis en el cumplimiento de los objetivos propuestos para la realización de este trabajo.

CAPITULO I Generalidades.

1.1 Fundamentación del tema.

El problema de la relación hombre-naturaleza o también denominada relación hombre-mundo, es un problema de carácter histórico que ocupa el centro de la reflexión humana, desde que el hombre comenzó a visualizarla de manera conciente.

En sus inicios esta reflexión tuvo un carácter mítico-mágico. El hombre de la Comunidad Primitiva no podía explicarse fenómenos tales como los sueños, las visiones, el propio pensamiento, la muerte y los fenómenos propios de la naturaleza que afectaban directamente su vida diaria: la sequía, la lluvia, las tormentas, los terremotos, etc. Comenzó así a generar una serie de argumentos racionales acerca del mundo, pero que al no tener un fundamento científico se quedaron a nivel de lo "irracional", lo mágico, en fin lo religioso.

En la expresión artística también se encuentra, en los marcos de la Comunidad Primitiva, una referencia a dicha relación (hombre-naturaleza), pero que lejos de tener un objetivo puramente artístico, en aquel momento tuvo más bien un sentido práctico.

Las imágenes artísticas de entonces tuvieron una función eminentemente práctica, pues se dirigían justamente a lograr objetivos relacionados con la propia supervivencia humana (ejemplos como las pinturas rupestres así lo demuestran). En todos los casos fueron expresiones íntimamente vinculadas al pensamiento mítico-mágico de entonces.

La capacidad conciente del hombre de dirigir su actividad en el proceso de aprehensión de la realidad, le fue dando cada vez más independencia respecto a la naturaleza, sobre todo a partir de su actividad práctica y más concretamente del trabajo.

Si partimos del supuesto anterior, es comprensible el proceso histórico a través del cual ha transitado la relación hombre-naturaleza y que se ha materializado en diferentes formas o modos de producción concretos, que representan en última instancia la vida material de la sociedad, es decir, la manera en que el hombre produce y reproduce su vida material en relación a la naturaleza y donde se establecen las relaciones sociales.

Unido a ello, la acumulación de conocimientos sobre el mundo, su elaboración y sistematización fue marcando también históricamente el desarrollo de la actividad espiritual, que encuentra su concreción en las diferentes formas de la conciencia social, las cuales ya no se supeditan a las leyes del desarrollo de la sociedad, sino que también bajo sus propias leyes alcanzan una independencia relativa respecto a la vida material.

Nos referimos a la conciencia política, la jurídica, la moral, la filosofía, la religión, la ciencia y el arte.

El arte como forma de la conciencia social ha logrado reflejar, por tanto, desde la comunidad primitiva hasta hoy los fenómenos de la vida material, tanto las relaciones hombre-naturaleza, como las relaciones entre los hombres, y lo ha reflejado de una manera peculiar y distintiva, a través de imágenes artísticas.

Ellas han evolucionado históricamente con una dinámica tal desde el punto de vista formal, que ha generado movimientos artísticos importantes en una diversidad impresionante, pero en todos los casos en las imágenes artísticas ha estado presente la unidad del contenido y la forma, permeadas de un mensaje de carácter cognoscitivo, estético, e incluso ideológico. Esto último nos permite distinguir la unidad de lo diverso en las expresiones artísticas y poder agrupar en una serie de corrientes el estilo y la forma de expresión de muchos de sus representantes.

Sin embargo, ¿qué problemática nos presenta hoy la relación hombre-naturaleza y cómo el arte la refleja?

La relación hombre-naturaleza más que un simple vínculo, necesario y vital para el surgimiento y desarrollo de la sociedad humana, es también una relación compleja y contradictoria de un grado de universalidad tal que se constituye en el centro de la reflexión del pensamiento filosófico, siendo además el problema fundamental del cual se ocupa dicha ciencia.

Desde la perspectiva filosófica de la Dialéctica Materialista(I), sociedad y naturaleza son contrarios dialécticos(II).

"Por un lado, lo social es el resultado del proceso histórico de desarrollo de la naturaleza, por tanto, la naturaleza deviene en condición necesaria para el surgimiento y desarrollo de la sociedad humana.

Por otro lado, lo social sólo puede existir y desarrollarse en su relación con la naturaleza, pero al mismo tiempo la niega" 2

La época contemporánea ha ido marcando cada vez más con los avances tecnológicos y el proceso acelerado de dominio del hombre sobre la naturaleza, esa negación, generándose la tal llamada problemática ambiental, que no es más que expresión de la agudización de la contradicción sociedad-naturaleza.

La situación se agrava en el contexto de un mundo cuya racionalidad económica ha ido acentuando desde hace varios siglos grandes diferencias en el nivel de desarrollo de los países, y al mismo tiempo y como resultado de lo anterior ha engendrado una gran dependencia tecnológica, económica y cultural de unos países respecto a otros.

Hay una tendencia que parte de las ciencias biológicas y más concretamente de la Ecología, muy generalizada, que visualiza el ambiente como aquello que rodea al hombre y a la sociedad en general identificándola con la naturaleza. Parte del presupuesto de que el hombre es básicamente un organismo vivo, y desde esta perspectiva los problemas ambientales se abordan como problemas de desequilibrio en la relación sociedad-naturaleza.

2. MIRANDA, V., C. La relación Sociedad Naturaleza, enfoques acerca de la relación del medio ambiente-desarrollo. México, IPN, 1996, (apuntes).

Sin embargo, a pesar de que la Ecología establece una contribución importante para comprender las relaciones entre la sociedad y el sistema natural, puesto que reconstruye el mapa de los equilibrios naturales alterados por el hombre, ella difícilmente puede abordar las múltiples determinaciones de las estructuras políticas y socio culturales que inciden en el comportamiento intrusivo del hombre sobre los sistemas naturales, justamente porque olvida la esencia social del hombre. 3

De este modo la Ecología se centra fundamentalmente en los efectos de la relación sociedad-naturaleza y pierde de vista su carácter necesario así como el carácter histórico-social que la caracteriza, inclinando la balanza al análisis de las leyes naturales que la median. 4

Por otro lado, se desarrolla una tendencia contraria a la anterior, que visualiza la relación sociedad-naturaleza a partir de la sociedad misma y las leyes que rigen su funcionamiento, pero la reducen a los procesos económico-productivos, olvidando por ejemplo los procesos socio culturales.

Sin embargo, respecto a la Ecología, evidentemente esta visión se acerca mucho más a la esencia de la relación sociedad-naturaleza, desde varias consideraciones esenciales, donde pesa sin lugar a dudas el funcionamiento de las leyes sociales y el carácter histórico de su actuación: "...Los hombres se relacionan con la naturaleza más allá de las formas meramente animales, a través de las relaciones que establecen entre sí... son pues relaciones que ocurren en el ámbito de una determinada formación social... son por tanto determinaciones formales socio-históricas".5

3. PNUMA. Informe de la introducción de la dimensión ambiental en la Educación en América Latina, 1986. (Fotocopia).

4. MIRANDA, V., C. La relación Sociedad Naturaleza, enfoques acerca de la relación del medio ambiente-desarrollo. México, IPN, 1996, (apuntes).

5. García Mora, C. Frente al expollo de la naturaleza. (Antropología y Marxismo, No.3, Abril-Sep., 1980).

En síntesis, las dos tendencias anteriores tratan de explicar la cuestión ambiental, pero desde el ángulo de ciencias particulares concretas (Ecología y Economía).

Pero de todos es conocido la trascendencia que va adquiriendo el problema ambiental, no sólo desde el punto de vista fenoménico en tanto problema de carácter global y que afecta al ecosistema Tierra a escala planetaria (Efecto Invernadero, deterioro de la capa de Ozono, etc.), sino también es un problema que por su complejidad trasciende los límites de una ciencia en particular para ubicarse en el centro de la reflexión del quehacer científico en general y en el centro de la reflexión cosmovisiva del ser humano.

Esto evidentemente establece la necesidad de un compromiso social e individual de cada uno de los miembros de la sociedad y siendo como es un fenómeno que se conforma en el contexto de la sociedad humana, este debe ser entendido y analizado por tanto, desde la perspectiva de lo social y el arte no escapa a esa perspectiva.

Es demasiado romántico suponer que al ser un problema generado por el desarrollo social, la solución al mismo pudiera encontrarse en reducir el crecimiento económico a cero, tal y como lo conciben los representantes del Club de Roma (III) en la década de los 70's, o en correspondencia con ello, suponer la necesidad de una conservación absoluta de la naturaleza.

Conservar, significa salvar de la degradación a los recursos naturales que son necesarios para el funcionamiento de la naturaleza. En muchos casos, las posiciones conservacionistas"...buscan preservar la naturaleza por sus valores estéticos y recreativos, por apego a los valores tradicionales, por solidaridad con las sociedades primitivas, o por simple resistencia al cambio y al progreso" 6, es por tanto, una concepción incompatible con el desarrollo.

6. Leff, E., La dimensión cultural del manejo integrado, sustentable y sostenido de los recursos naturales. (Cultura y manejo sustentable de los recursos naturales). Coordinado por Enrique Leff y Julia Carabias, México, UNAM, Edit. Porrúa, 1992.

En cambio, "... suponer la detención del desarrollo, tanto desde la visión de los ceristas(IV) como de los coservacionistas, no significa salvar a la humanidad, como se pretende hacer ver; sino, condenar a la humanidad y en particular a aquellos que viven en el subdesarrollo a mantenerse en su condición de subdesarrollados, o aún más, a retroceder" 7.

Concientes de la complejidad del asunto respecto a la cuestión del desarrollo y de la necesidad de tomar medidas urgentes respecto a la biósfera, cualquiera que estas sean, establece la necesidad también en el ámbito artístico de una respuesta, que aunque no sea direccionadora y determinante en la relación sociedad-naturaleza, si pueda contribuir al menos a reflejar críticamente la problemática en su esencialidad,

de forma tal que permita sensibilizar a la sociedad al respecto y jugar un papel educativo importante tanto en las viejas como en las nuevas generaciones. Vinculado como esta a los problemas del ser humano y su medio, el arte puede constituirse de esta forma en uno de los principales espacios de sensibilización de las personas ante los desastres que amenazan a la sociedad y a la salud de nuestro planeta Tierra. De ahí la necesidad y la importancia de que el artista asuma su responsabilidad en el asunto, elemento fundamental alrededor del cual gira la preocupación y la motivación de realización de este trabajo.

7. MIRANDA, V., C. La relación Sociedad Naturaleza, enfoques acerca de la relación del medio ambiente-desarrollo. México, IPN, 1996, (apuntes).

1.2 Problema de Investigación.

Como ya se planteó en el epígrafe anterior, el problema de la relación sociedad-naturaleza ha sido reflejado de una u otra forma por la obra artística a lo largo de toda su historia.

Es lógico que así se manifieste, pues la obra de arte es también resultado de la actividad humana y el artista es por tanto, un hombre de este mundo, real, objetivo que no responde a situaciones "abstractas", sino a situaciones concretas, en tiempo y lugar y que devienen como resultado de su interrelación con la naturaleza y con otros hombres.

El único problema está en que el artista, aún cuando refleja en su obra la manera en que se da la relación sociedad-naturaleza, no está determinando a nivel de la sociedad, la direccionalidad de esa relación. Esta se ve determinada por intereses de clase, sobre todo por aquellas que tienen el poder político, las relaciones económicas, políticas y jurídicas en general.

Sin embargo, el artista históricamente ha sido el que ha plasmado y ha dado a conocer de una u otra forma los sucesos de la historia, con un sentido no sólo imitativo, sino reflexivo, ético, crítico e incluso ideológico, lo que le da al arte un gran valor desde el punto de vista educativo y cultural.

En cambio por su propio matiz ideológico-clasista, mientras unos artistas apologetizan ciertos rasgos de la sociedad, otros tienden a criticarlos, pero tanto en uno como en el otro caso, quedan imágenes plasmadas para la historia con un valor de tipo cognoscitivo.

De ahí que podamos afirmar, que la obra artística tiene de alguna manera, un impacto social directo o indirectamente. Directamente a través de la imagen que el espectador recibe de la obra, e indirectamente por el mensaje presente en la imagen y que es resultado de las emociones, vivencias y reflexiones del artista.

Por ello el artista tiene la posibilidad de convertirse en un exponente transmisor de la preocupación generalizada de la problemática ambiental y no sólo expresarla pasivamente sino de forma crítica.

Sin embargo, aún cuando en el arte encontramos manifestaciones concretas de crítica a los problemas del hombre en su relación con la naturaleza, estas no llegan a constituirse en una expresión viable y sistemática acorde con la necesidad objetiva de realización de dicha crítica.

Es decir, en la actualidad la connotación que ha tenido la problemática ambiental, resultado de la relación hombre-naturaleza, tanto en la realidad como en las formas de la conciencia social, tales como la política, la jurídica, la ciencia, la moral, la filosofía etc. no ha encontrado en el arte una crítica viable para su expresión, aún cuando ha habido intentos de algunas de sus manifestaciones, pero muy dispersas.

De ahí la necesidad de establecer una búsqueda sistemática hacia formas de expresión artística que viabilicen e impregnen con la fuerza necesaria la imagen que requiere la impresión de la cuestión ambiental.

1.3 Fundamentación Hipotético Central de la Investigación.

Partiendo del problema anterior la presente investigación pretende fundamentar la idea de que el expresionismo como tendencia, puede ser viable para la crítica y expresión de los problemas ambientales.

Elo se fundamenta en varios elementos importantes que identifican a la corriente.

1. El expresionismo surge como una visión crítica a los problemas sociales de su tiempo.

El problema ambiental hoy no esta exigiendo un mirar del artista y de la sociedad en general a la naturaleza pura y conservada como se pretende hacer ver por algunas concepciones, sino una reflexión a la manera en que la sociedad esta actuando sobre la naturaleza, es por tanto, una reflexión también a los problemas de la sociedad, y que parten de la sociedad.

2. El expresionismo se caracteriza por la transformación que hace de la imagen artística.

La cuestión ambiental hoy pudieramos visualizarla también como una transformación cada vez más acelerada de los procesos naturales que tienen lugar por el desarrollo social, entendiendo que lo ambiental está expresando en última instancia la dinámica de la relación sociedad-naturaleza y al mismo tiempo, el despliegue de su contradicción.

No es por tanto, el desarrollo de los procesos naturales (abiógenos(V) o biógenos(VI)) los que están determinando la direccionalidad de los fenómenos ambientales, aunque coexistan con él.

"No es, a través de estos procesos y sus leyes que vamos a llegar a determinar la esencia de lo ambiental. Lo ambiental es por naturaleza un fenómeno social, en tanto se conforma históricamente a partir de la actividad social humana y su capacidad consciente de direccionar la materia, la energía y la información a la satisfacción de sus necesidades en el proceso de su desarrollo.

Lo ambiental es aquella parte de la realidad que queda como resultado del proceso de desarrollo social en su interacción con los procesos biógenos y abiógenos. Es por tanto, una realidad en constante cambio, transformación y conformación.

Sin embargo, ¿cuándo se constituye en un problema?

Cuando las interrelaciones se convierten en contradicciones y comienzan a afectar los equilibrios geodinámicos de la corteza terrestre (es decir, los procesos abiógenos), comienzan a afectar los equilibrios ecológicos de los procesos biógenos afectando incluso la propia existencia de la especie humana, al revertirse sobre él los efectos de sus contradicciones.⁸

8. MIRANDA, V., C. La relación Sociedad Naturaleza, enfoques acerca de la relación del medio ambiente-desarrollo. México, IPN, 1996, (apuntes).

En ese sentido, la transformación de la imagen en un contexto de agresión continua, tal y como esta sucediendo en las interrelaciones de los procesos sociales, los biógenos y los abiógenos, pueden crear una representación con un grado de efectividad tal que lejos de ser inadvertida pueda ser objeto de atención y reflexión acerca de una realidad tan evidente como la que estamos enfrentando.

3. El expresionismo parte del mundo interior del artista, de su reflexión interna.

Ello se constituye en el elemento teórico filosófico más importante de esta tendencia, pero vivimos ante una problemática que requiere de medidas urgentes en la búsqueda de soluciones reales, cada vez más necesarias e inminentes. En cambio, independientemente de que ciertos grupos sociales en el seno de la sociedad y grupos de países puedan ser responsables de adoptar estas medidas, no debemos pensar que la responsabilidad es única y exclusivamente de ellos.

Lo ambiental, debe constituirse también en el centro de la actitud reflexiva de cada miembro de la sociedad y cada cual sentir que en sus manos puede estar alguna forma contenida la posibilidad de contribuir a solucionar dicha problemática.

Capítulo II. El expresionismo, necesidad histórica de su surgimiento y desarrollo.

2.1. Contexto histórico y social en que surge el expresionismo.

El expresionismo, fué un término que se aplicó a una tendencia específica desarrollada en Alemania aproximadamente entre 1905-1925.

Se manifestó en el cine, el teatro, la arquitectura, la literatura, e inicialmente en la pintura-fue sinónimo de modernidad; en él se condensaron las actitudes de las primeras vanguardias, que plantearon una actitud innovadora, una oposición al arte como imitación, una rebelión contra la moral vigente.

Se explica un tanto en el contexto específico de la sociedad alemana; que a diferencia del resto de los países europeos, que ya a principios del siglo XIX tenían un avance importante en la instauración de las relaciones de producción capitalistas con su consecuente proceso de industrialización; en Alemania este avance se da tardíamente a finales de siglo. Por ello si bien hacia esos años sobre todo, después de 1871 en que se sucede la guerra franco-prusiana y se constituye el imperio federal, por un lado se vive un proceso de industrialización acelerada, con una rápida transformación de las ciudades, y de la forma de vida, por otro lado, desde el punto de vista político Alemania seguía siendo un país fragmentado con una mentalidad antigua y un rígido autoritarismo que la caracterizó incluso hasta la primera mitad del presente siglo, típico de la dictadura nazi implantada por Hitler en 1933.

Alemania fué quizás el último país europeo en que se implantó el Capitalismo, pero no fué por casualidad que sucedió así.

El proceso de industrialización bajo la concepción del régimen monárquico feudal determinó la formación de un proletariado con una fuerza política extraordinaria, a la cuál la burguesía alemana le tenía mucha desconfianza sobre todo en el contexto de los movimientos sociales que se venían dando en Europa y la propia influencia de la

teoría marxista(VII) surgida en el seno de esa misma sociedad en las décadas de los 40's y 50's del siglo XIX.

A principios del siglo XX, en las primeras dos décadas, se da una época de grandes turbulencias tanto en el contexto mundial como en el caso particular alemán, que determinan en la conciencia social nacional y en el caso específico del arte, la necesidad de buscar una compensación espiritual y una evasión a la problemática de la realidad pero sin olvidar ésta, un tanto lo que busca el pensamiento expresionista en el mundo interior del hombre pero desde una perspectiva crítica a los problemas de la realidad.

Tal es el caso de la revolución Rusa de 1905-1907, que aunque fracasa, va marcando la necesidad del cambio social que exigen las grandes masas de la población pobre; el desarrollo del Capitalismo monopolista de Estado, es decir el paso del Capitalismo premonopolista a su fase imperialista que desemboca en la primera guerra mundial, justamente en Europa (1914-1918); y en ese contexto el triunfo de la Revolución Socialista de Octubre de 1917 en Rusia, que viene a confirmar los postulados de la doctrina marxista.

Es así que surge en 1918-1919 la República Federal en Alemania, después de haber sufrido esta, bajo la primera guerra mundial notables pérdidas territoriales, la que desaparece en 1933 por obra del gobierno nazi. Caracterizado por un Estado totalitario y agresivo, durante ese período se cierran incluso las escuelas expresionistas por su visión crítica.

Alemania vivió entonces una tensión social, que el artista, como ser más sensible, tenía que sentir y exteriorizar con mayor fuerza. 9

9. Ciriot, L. Historia del arte Universal. Últimas tendencias, edit. Planeta, 1993, 396 pp. tomo 11

2.2. Antecedentes del expresionismo.

2.2.1. Incidencia estética del Gótico en el movimiento expresionista.

Los Museos, las reproducciones de cuadros y los grabados han hecho accesibles al observador del siglo XX obras de arte procedentes de gran número de culturas y épocas. El pintor expresionista Alemán pudo, de este modo, experimentar el impacto del arte tribal y primitivo, del arte popular, el del Próximo y del Lejano Oriente, del Gótico, el Barroco, el Romanticismo, más tarde el Manierismo, así como el Postimpresionismo.

Sin embargo, la generación expresionista que surgía se identificó con más afinidad por dos periodos del pasado alemán: El estilo de la Edad Media tardía, y la estética del movimiento romántico.

Este hecho no es casual, ya en las principales críticas del arte de la época, resaltaban figuras importantes que marcaron una tendencia hacia estos movimientos e influenciaron definitivamente en la manera de pensar de los artistas, entre ellos, Wilhelm Worringer (2), Karl Scheffler (3) y Wolfflin Heinrich (4).

El redescubrimiento de varias fuentes medievales por parte de los historiadores del arte influyó en la tendencia de la pintura expresionista.

Wilhelm Worringer, crítico de arte, cuyos libros "Abstracción y Naturaleza" y la "Esencia del estilo Gótico" publicados en los años 1908 y 1912 respectivamente, en su rechazo a la "teoría Funcionalista"(VIII) de la época, centró su interés exclusivamente en el factor expresivo de la arquitectura y no en los aspectos estructurales; de esta forma Worringer, invertía la vieja escala de valores y situaba al Gótico en un plano más elevado que el arte Griego.¹⁰

10. Seiz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

El Gótico había alcanzado una forma grandiosa a pesar del material, mientras que el arte Griego había encontrado su expresión por medio del material. Según él, el arte Griego simplemente atraía a los sentidos.

El arte Gótico estaba situado en un plano superior, espiritual, desmaterializaba para acceder a lo trascendente.

Utilizando el contraste entre la arquitectura griega y la gótica, encontramos la oposición entre lo material y lo espiritual. En esta última desmaterializar la piedra significa pues, espiritualizarla, por tanto, la arquitectura griega tiende a sensualizar el material, mientras la gótica tiende a espiritualizarlo.

Finalmente, Worringer establecía un vínculo entre el Expresionismo y la tradición del Gótico alemán, de naturaleza esencialmente espiritual y que encuentra su suprema manifestación en la catedral gótica del siglo XIII. Negaba a Francia como la madre patria del Gótico, ya que el auténtico estilo gótico fue según él característico de la raza aria, veía la continuación de este propósito artístico norteño en las raíces góticas de Durero (5) y en el "pathos pictórico en Grünewald" (6).

Para Worringer, el Gótico contenía intrínsecamente su dualismo de mente y espíritu: el primero, expresado por la Escolástica (IX) y los elementos estructurales de la catedral; el segundo, revelado de forma más perfecta en las vidrieras.

Del mismo modo, en el Arte Moderno si bien, el elemento racional había sido expresado por Cézanne (7) y los Cubistas; el fenómeno espiritual surgía con Van Gogh (8), y lograba alcanzar su culminación en el expresionismo.

Karl Scheffler crítico conservador de arte, cuya obra principal fue "Der Geist der Gotik" (Leipzig, 1925), en una línea no muy diferente a la de Worringer, estableció una dicotomía permanente entre la forma regular, ordenada, culta y estática del clasicismo griego; y la forma irregular, imaginativa, creativa y dinámica del Gótico. Este creaba formas de inquietud y sufrimiento, en oposición al espíritu Griego, que dió origen a formas de reposo y felicidad.

Scheffer creía que el arte más grande sería una síntesis de esos dos polos.

Scheffler postulaba una teoría cíclica según la cual culturas jóvenes, crecientes, dinámicas y masculinas creaban la forma gótica.

Estas culturas en su período de saturación y madurez, se transformaban en el arte clásico armonioso y formal, y en su decadencia, una nueva inquietud y deseo precisaban otra vez de la expresión gótica.

La última manifestación del espíritu gótico, en el sentido aludido por Scheffler, se encontraba en el funcionalismo del rascacielos moderno, cuyo decidido énfasis vertical era una reminiscencia de la catedral gótica.

Wölfflin Heinrich, estudioso del arte clásico y del Renacimiento, dirigió su atención hacia el arte medieval, y en 1920 publicó *Die Bamberger Apokalypse*, manuscrito procedente de Reichenau; en la introducción Wölfflin comentaba la transformación de los criterios de la crítica. En el siglo XIX predominaban los de tipo clásico y naturalista, y las obras de arte eran juzgadas según su corrección, y según la ilusión de tridimensionalidad que sugerían. Este juicio de valor señalaba Wölfflin, era incorrecto, porque muchas épocas del arte tenían diferentes fines. En las miniaturas del siglo XI no existía ni modelado ni proporción anatómica correcta, pero, en cambio, sí existía línea vivaz e imaginativa que era más efectiva y poseía más fuerza " Críticamente resulta superfluo señalar errores en la proporción cuando hay una negación intencionada de la corrección para dar una contundencia mayor a la forma por medio de la distorsión arbitraria". 11

Wölfflin explicaba que el fin artístico era el de los valores abstractos. Para este fin, la representación podía tender a lo fantástico; la forma podía dispersarse sin concordar en absoluto con la naturaleza.

En su obra "*Italien und das deutsche Kunstgefühl* (Munich, 1931)", Wölfflin trató de mostrar las cualidades peculiares del arte Alemán, y manifestó estar consciente de la complejidad que suponía un análisis del estilo nacional.

11.. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

Mientras que el artista Italiano se interesaba por la composición regular, tectónica, el artista del norte (Alemán) acentuaba el movimiento irregular y libremente rítmico.

El arte Italiano se esforzaba por lograr una gran simplicidad, pero el arte del norte estaba sumido en una tensión dinámica y violenta. El interés Italiano por lo arquetípico y por la armonía objetiva contrastaba con el énfasis en lo individual y la intuición subjetiva del artista alemán. El pintor Italiano veía el arte como la imitación de la naturaleza; el artista del norte se centraba en los frutos fantásticos de su imaginación.

Los Expresionistas, que sintieron tan acuciantemente su aislamiento respecto a la sociedad moderna, esperaban encontrar en el arte de la Edad Media una confirmación de su búsqueda en lo trascendente, absoluto e infinito.

Una de estas fuentes básicas para la preparación de los expresionistas, fué la publicación de estudios y monografías, de la historia del arte que sintonizaron agudamente con la estética expresionista: Grünewald, Goya (9), El Greco (10), Brueghel (11) y el Bosco (12).¹²

Gauguin (13), Vallotton (14) y Munch (15), se identificaron de forma inmediata con el arte medieval alemán a través de su entusiasmo por los primitivos grabados en madera y señalaron el camino de la técnica de la xilografía moderna.

Si bien la xilografía moderna difería, de la medieval, había semejanzas básicas en el método directo y en el inmediato efecto simbólico. Ambas eran próximas no por su gesto externo, y no sólo por la inmediatez de la técnica, sino por la orientación de su propósito artístico.

A partir de 1918, a medida que el expresionismo se iba convirtiendo en un estilo aceptado y su primer éxtasis se transformaba en gesto y su pasión en sensación; su promesa de renovación religiosa en la sociedad que se había derivado de su acercamiento al Gótico, quedaba incumplida.

¹².Ciriol, L. Historia del arte Universal. Últimas tendencias, edit. Planeta, 1993, 396 pp. tomo 11



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF, Mujer con sombrero, 1905.

Por ello, muchos críticos cuestionaban su afinidad con el arte medieval, puesto que a pesar de las influencias anteriores; en la representación expresionista no existía ya la creencia religiosa ennoblecedora y penetrante que dió fuerza y coherencia al simbolismo de la Edad Media. 13

2.2.2. La estética del movimiento romántico y su relación con el expresionismo

A fines del siglo XVIII, la estética del Romanticismo, rompió con las "reglas del arte" antiguamente establecidas. Los poetas y pintores eran libres de crear sus propios valores, que progresivamente devinieron en subjetivos y personales. El crecimiento dinámico era considerado superior a los criterios permanentes. Lo sublime se elevó a la misma categoría que lo bello.

De trascendente importancia fué la exposición de "Un siglo de pintura Alemana"(1775-1875), celebrada en Berlín en 1906, donde se incluía la obra de dos grandes exponentes del Romanticismo alemán: Runge (16) y C. D. Friedrich (17). Esta exposición coincidía con el principio del nuevo movimiento del arte alemán.

Novalis (18) en su libro, "Schriften" (1928), consideraba que el arte (la poesía en particular) era el espíritu que daba vida a todas las cosas, tanto en la naturaleza como en la actividad humana. El sueño se convirtió en un elemento de importancia fundamental para Novalis, porque revelaba el estrato más profundo de la existencia "Nuestra vida no es un sueño, pero debería ser, y es probable que llegue a serlo".14

El énfasis en la imagen onírica y la mezcla paradójica de pensamiento libre y misticismo religioso aparecieron en los movimientos romántico y expresionista. En ambos, la realidad conciente e inconciente se fundieron en un ámbito único.

Comparativamente, existe poca semejanza entre la pintura expresionista alemana y la pintura romántica alemana, sin embargo existe afinidad en su afirmación de los aspectos intuitivos del arte.

13,14. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

Por lo general, los pintores expresionistas, al igual que los románticos, consideraban que el mundo visible era sólo una comparación, y reconocían que su objetivo era la percepción de las fuerzas interiores del mundo exterior.

En este sentido, es interesante comparar fragmentos de cartas del pintor romántico alemán Friedrich, con declaraciones similares de Kandinsky (19) y Franz Marc (20), que acentúan los aspectos introspectivos y subjetivos del arte. Fragmentos publicados en el *Avant-Garde Genius II*, (1920).

Fragmento de Friedrich, en Carus, *Der Landschaftsmaler* (Dresde, 1841):

"El pintor no ha de pintar lo que ve ante sí, sino lo que ve dentro de sí mismo. Pero si dentro de él no ve nada, será mejor que se abstenga, también en este caso, de pintar lo que tiene delante.

La emoción del artista es su ley. La pura emoción nunca puede ser enemiga de la naturaleza, pues está siempre en conformidad con ella. La emoción de otros no debe imponerse nunca al artista como una ley. La relación espiritual engendra obras similares, pero esta relación es muy diferente de la imitación.

Cierra tu ojo físico, así podrás contemplar tu visión al principio, con el ojo del espíritu. Después, lleva a la luz aquello que has visto en la oscuridad para que pueda evocar en el contemplador una experiencia similar interiormente".¹⁵

Encontramos un énfasis similar en lo espiritual en las siguientes afirmaciones realizadas por Marc y Kandinsky, respectivamente.

"La naturaleza resplandece en nuestros cuadros como en cada forma de arte. La naturaleza está en todas partes, en nosotros y fuera de nosotros; existe sólo una cosa que no es totalmente naturaleza, sino, más bien, su superación e interpretación: el arte. El arte ha existido siempre y en su misma esencia contiene el más audaz alejamiento de la naturaleza y la "naturalidad". Es el puente hacia el mundo del espíritu... la necromancia(X) de la raza humana". (Marc en Pan, 1912).

15. Seiz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

"El espíritu abstracto toma posesión del espíritu humano individual y acaba por regir sobre un número cada vez mayor de hombres. En ese momento, los artistas individuales sucumben ante el Zeitgeist". Kandinsky, "Über die Formfrage", (Munich, 1912).

Los pintores alemanes de la segunda mitad del siglo XIX mantuvieron vivo un tipo especial de Romanticismo: basado en gran parte en la tradición clásica de la Academia, que rápidamente se fundió con el realismo que había penetrado con Menzel (21), "Fundición de Hierro" y Wilhelm Leibl (22), "Mujeres en la iglesia".

En Alemania, los pintores de este particular estilo, Anselm Feuerbach (23), Arnold Böcklin (24), y Hans von Marées (25), no serían reconocidos, en sus períodos de mayor creatividad. Sería hasta finales de siglo que algunos de estos hombres serían aclamados como líderes del nuevo movimiento en el arte alemán. Al respecto Max Schmidt escribía que Klinger (26), Böcklin y Hans Thoma (27), se habían convertido en los dirigentes espirituales del nuevo período del arte fantástico. Libres de la imitación o conformidad con estilos extranjeros, representaban una orientación puramente alemana. Franz von Stuck (28), se sumaría posteriormente como otro miembro, el cual llegaría a ser profesor de Kandinsky y Klee (29).

La contemplación pasiva de los románticos del siglo XIX, se transformó en participación activa a principios del siglo XX y la "Flor azul" de Novalis se convirtió en el "Jinete Azul" de Kandinsky.¹⁶

El acento en la expresión de la emoción aparece en el Romanticismo y en el Expresionismo, pero la forma que adopta esta expresión ha cambiado considerablemente en el transcurso de casi dos siglos.

16. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

2.2.3. El Impresionismo.

La tradición naturalista expresada en la tendencia paisajística en el arte concebía este como el resultado de un doble proceso: percepción sensible y reelaboración posterior, racional, según leyes establecidas.

Los impresionistas representaron sin duda la culminación de esta tradición; en este sentido, son el opuesto de los expresionistas: el impresionismo es un arte optimista "la desidia de un siglo feliz y contento de sí mismo", dirá Y. Goll (30), que encuentra su objeto en la materia y su principio en la experiencia inmediata de la realidad exterior; el expresionismo, por el contrario, es pesimista, espiritual y subjetivo.

En la parte del concepto naturalista del arte, los impresionistas representan un eslabón sin el cual es imposible comprender el expresionismo y el arte moderno en su totalidad.

Ellos ya no proceden a una reconstrucción racional de las sensaciones recibidas, con el fin de ajustarlas a un concepto de la realidad que sólo puede ser reproducido con procedimientos ilusionistas (perspectiva, claroscuro), sino que se limitan a transcribir la imagen fugaz que el artista ha percibido de dicha realidad. De este modo, no sólo la desintegran, no sólo la desnudan de toda convención académica, sino que también ponen de manifiesto su carácter relativo: al constatar cómo cambia según el momento, según la tonalidad de la luz. Los impresionistas demuestran que la verdad de la naturaleza sensible no es absoluta. Los expresionistas llevarán esta duda hasta sus últimas consecuencias.

Aquí reencontramos la mentalidad antipositivista imperante por entonces en Alemania y que, en el caso de los expresionistas, no sólo desconfían de los datos de la realidad, sino que además se rebelan contra ella.

Como dice el poeta G. Benn (31), en aquellos momentos "ya no había realidad. La realidad era una noción capitalista" (Casals J., 1988)¹⁷.

17. Casals, J. El Expresionismo. orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

Nietzsche (32) había anticipado también la nueva realidad del artista expresionista, con sus teorías sobre el carácter paradójico de la verdad y de la apariencia, "el que todavía es capaz de oír...de oír percudir en esta noche de tormento y de absurdo, el grito del amor, el grito de éxtasis, inflamado de deseo, el grito de redención por el amor, ese se volverá sobrecogido por un invencible horror".¹⁸

Sin embargo, pese a este sobrecogimiento que provoca ahora la realidad, hostil y amenazante, el artista expresionista no cierra los ojos ante ella, sino todo lo contrario: reclama una mirada más penetrante que la traspase y la desenmascare (expresionismo material, según W. Herzog), o que permita acceder a su cara interior (expresionismo abstracto, como dirá P. Klee. "el arte no expresa lo que es visible, sino que hace visible").¹⁹

Esta es, la diferencia fundamental entre Impresionismo y expresionismo. Mientras que el impresionista se limita a llevar al lienzo una impresión que le ha transmitido la naturaleza (la naturaleza es el principio activo, el sujeto), el expresionista adopta una actitud crítica ante la realidad y, en lugar de afirmarla en su apariencia actual, la recrea o la deforma para expresar con mayor intensidad el efecto anímico que le produce (la naturaleza es el objeto sobre el que actúa la subjetividad del artista).

El Impresionismo fue importado en Alemania desde Francia en los años 1880's y 90's. Estos impresionistas alemanes se sintieron seriamente implicados en los nuevos problemas sociales de la era industrial.

Max Liebermann (33), Lovis Corinth (34), y Max Slevocht (35), recibieron la influencia de sus contemporáneos franceses, pero aportaron sus propias contribuciones al movimiento.

Liebermann, como líder de la Secesión de Berlín(XI), logró que el Impresionismo fuera reconocido en Alemania.

18,19. Casals, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, España, edil. Montesiños, segunda edición 1988.

Se opuso a las nuevas tendencias expresionistas a principios del siglo XX y aunque esta primera generación de impresionistas alemanes, hizo mucho por cristalizar, afirmar y comprometer; la forma sólo puede ser correctamente deshecha por quienes la conocen plenamente. Los seguidores de los impresionistas carecían del sentimiento auténtico de la forma y el ritmo, típico del movimiento francés.

De este modo, aunque la mayoría de los pintores alemanes imitaban la técnica francesa, no le agregaron nada nuevo. La nueva escuela, que sólo ponía énfasis en la objetividad y el realismo, desdeñaba la libre inventiva del artista que partía de sus propios valores emocionales. Incluso la técnica resultó negativamente afectada, porque el color se hizo cada vez más gris, y la vitalidad original se convirtió en una fórmula petrificada.²⁰

Las primeras manifestaciones del Expresionismo, se dieron en Alemania que a diferencia de Francia, donde toda la cultura artística se concentraba en París, en Alemania por su configuración política, destacaron Dresde, Berlín y Munich, donde aparecieron asociaciones de artistas en abierta oposición al arte oficial y académico.

Esas agrupaciones introdujeron en Alemania el impresionismo y el **Postimpresionismo**, y en ellas surgieron las fuentes más próximas de la pintura expresionista, Van Gogh, Gauguin, Vallotton y Toulouse-Lautrec (36).

Junto a esas fuentes de la pintura expresionista, hay que considerar a dos pintores que se suelen calificar como precursores del expresionismo: el belga James Ensor (37) y el noruego Edvard Munch, ambos simbolistas.²¹

Es a fines del siglo XIX, que pintores procedentes de varias ciudades alemanas deciden trasladarse a vivir y pintar al campo. A este afán por estar cerca de la naturaleza, se unía el deseo nacionalista de un arte típicamente alemán, que encontró su mejor expresión en un regionalismo bastante limitado.

20. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

21. Cirlot, L., Historia del arte Universal, Últimas tendencias, edit. Planeta, 1993, 396 pp. tomo 11

Esta tendencia por establecer comunidades rurales continuó en el período expresionista, cuando los pintores del Brücke comienzan a trabajar en la región del lago Moritzburg cerca de Dresde, y el Blauer Reiter se traslada a Sindelsdorf y Murnau en la alta Baviera. La colonia de Worpswede se convirtió en la residencia de un grupo de pintores; entre los que se encontraba; considerada como precursora del movimiento expresionista; Paula Modersohn-Becker (38), la que fué muy por delante cronológicamente del expresionismo. Su propio desarrollo parece haberse orientado en la dirección de un simbolismo muy personal. Su firme simplificación de la forma y su búsqueda de la esencia de la materia, dieron como resultado un estilo cercano al expresionismo.

Fue la primera pintora alemana que desarrolló un estilo nuevo y vital, por inspiración de Gauguin y Cézanne.

2.2.4. El Jugendstil.

Los representantes del Jugendstil-Henry van de Velde (39); Otto Eckmann (40), Peter Behrens (41), August Endell (42) y otros muchos, dejaron la pintura para dedicarse a la arquitectura.

El Jugendstil, constituyó una de las fuentes más directas del Expresionismo, fue parte de un movimiento más amplio, el Simbolismo, que se originó a finales del siglo XIX y tuvo muchas ramificaciones tanto en las artes plásticas como en la literatura. El simbolismo pictórico recibió del movimiento literario gran parte de su impulso.

Para los pintores simbolistas y los poetas, "el arte es un lenguaje universal que se expresa mediante símbolos". Y "un símbolo es, necesariamente, lo que representa algo que no tiene explicación. Es la evocación de una idea sin expresarla". (Maurice Denis teórico).²²

La pintura, al igual que la poesía simbolista, se esfuerza por conseguir esa capacidad que tiene la música de actuar sobre los sentidos directamente y sin explicación alguna.

22. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

Porque la música "no es, de ninguna manera, la copia de las ideas como lo son las otras artes, sino la copia de la voluntad misma, cuya finalidad son las ideas". (teoría postulada en 1818 por Schopenhauer).

El Jugendstil, movimiento centrado en las artes aplicadas, se opuso a las formas históricas de ornamentación y las sustituyó por formas que, más que definitivas, eran sugestivas. Su interés radicaba en el plano bidimensional y, al igual que el simbolismo, en las posibilidades evocadoras de los elementos visuales en sí mismos, especialmente la línea, el plano y la forma. Se ocupó de las artes utilitarias, la arquitectura, las artesanías y el diseño industrial en todas sus variantes.

Simbolismo, Jugendstil y Expresionismo comparten, sobre todo, su énfasis en la forma y sus potencialidades evocadoras, tanto en la expresión del artista como en la respuesta del espectador. Frecuentemente lo que el Simbolismo tan sólo sugiere y minimiza, el Expresionismo lo exagera y magnifica.²³

La relación entre Jugendstil y el Expresionismo, es quizá más evidente en la Xilografía, que ocupó de manera especial a los artistas de ambos movimientos. Aunque los expresionistas preferían decir que su inspiración inmediata en la técnica del grabado en madera procedía de los primitivos grabados alemanes, es obvio que su fuente es la xilografía del Jugendstil de los años noventa.

Tanto el Jugendstil como el Expresionismo eran manifestaciones de fuerza y frescura juvenil, ambos eran movimientos orientados a la renovación del arte. ²⁴

2.3. Las vanguardias artísticas.

El término vanguardia tiene su origen en un vocablo militar. Aplicado al arte, dicho término se relaciona con el pequeño grupo de artistas que favorece la ruptura hacia un nuevo tipo de arte.

^{23,24}. Seiz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Allanza, 1989, 568 pp.

Esto no excluye que los artistas adopten ciertos procedimientos tácticos de la lucha política y que, a su vez, en determinados períodos de lucha revolucionaria los artistas apoyen la acción política dentro de la revolución cultural.

De un modo más específico, se considera la existencia de la vanguardia artística a partir del impresionismo. La vanguardia nace a principios del siglo XX, justamente en oposición a dicho movimiento.²⁵

Lo característico de la vanguardia es su alejamiento de la noción tradicional de arte, heredada del renacimiento. En su postura antitradicional y romántica, la vanguardia tiende a revalorar y a inspirarse en formas artísticas, pasadas y presentes, que la tradición cultural europea había desdeñado; así, emergen distintas expresiones locales, ya sea provincianas o nacionales, y junto a ellas la vasta producción artística de África, Asia, América y Oceanía.

Las primeras vanguardias artísticas fueron: **el cubismo, el fauvismo, el expresionismo, el futurismo y el abstraccionismo**, entre otras, que aunque carecían de una doctrina elaborada que diera cohesión a su actividad; en sus obras están presentes conceptos comunes y renovadores, que expresan en varias maneras

la búsqueda de una nueva autonomía en el arte, visualizándolo como un campo de Investigación independiente.²⁶

Es apropiado reconocer que estas tendencias parten de la experiencia anteriormente procesada por el movimiento impresionista, que marcó una evolución importante en la visión artística. Es a fines del siglo XIX, que se comenzó a dar muestras de cansancio frente a la técnica habitual y al empleo preferente del óleo.

25. Reyes, P. F., El arte en la vida Social (1775-1913), México, D.F. edit. Trillas, 1982.

26. Karín T. Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX, España, edit. Serbal, 1988, 333 pp.

2.3.1. El cubismo.

Fué el cubismo el que dió inicio histórico a la transformación aludida, y dentro del procedimiento tradicional, se comenzó a introducir desde finales del período gótico. Siendo el cubismo la primer tendencia artística de este siglo que consigue reflexionar sobre los principios decisivos de la pintura y que con la abstracción, conquista una nueva base metódica. Marcando de una manera definitiva el escenario artístico europeo entre 1912-1925 con su argumentación sistemática de la pintura abstracta.

Su iniciativa de una ruptura radical con la pintura tradicional y la atrevida construcción de una libre sintaxis del cuadro promueve el avance del arte del siglo XX hacia el amplio campo de la inspiración abstracta y la libre asociación.

Los cubistas interesados por Cézanne; ya que este artista intentaba poner remedio a la situación de la falta de rigor y de coherencia estilística; consideraban que una vez creadas las formas, había que relacionarlas entre sí, es entonces que aparece el problema de los planos, de su encuentro, de su orden, de su articulación: en suma la arquitectura del cuadro.

Mirar los objetos, no ya desde un sólo punto de vista, sino desde varios, de este modo, un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal o hacia abajo, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro.

De esta manera, un objeto tendía a mostrar simultáneamente, varios lados de sí mismo, situándose en una nueva disposición sobre el lienzo; se creaban proporciones y relaciones distintas de las académicas tradicionales.

Estas aportaciones introducidas por Cézanne en el planteamiento del cuadro llegarán después, en el cubismo a la destrucción completa de la perspectiva renacentista.²⁷

27. Ramseier, E. S. Elementos del Abstraccionismo de carácter informal en la obra de algunos autores abstractos y sus manifestaciones concretas en la obra personal, México, D.F., 1996 UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tesis de Maestría.

Considerando al cubismo como la voluntad consciente de recuperar en la pintura la noción de la medida, del volumen y de la masa. El cubismo une formas simples y abstractas unas con otras en relaciones determinadas y con medidas proporcionadas.

El primer postulado del cubismo es, el orden de las cosas, y no de cosas naturalistas sino de formas abstractas. Siente el espacio como una composición de líneas, unidades espaciales, ecuaciones cuadráticas y cúbicas y relaciones de probabilidad.

El cubismo analítico, trata de crear un nuevo lenguaje de las formas, que establezca la formación específica de un objeto mediante el análisis fundamental del espacio. Así, la cuestión que preocupa al arte cubista ya no es la ilusión, sino la esencia de la apariencia, el origen de la realidad. "El mundo visible no se convierte en un mundo real sino por la operación del pensamiento", (Gleizes y Metzinger 1912) tratado teórico del cubismo.

Introducir en este caos matemático un orden artístico es la labor del artista. El quiere despertar el ritmo latente de este caos. (Kandinsky, Marc, 1989).²⁸

Dentro del cubismo y del futurismo se desarrolló la tendencia íntimamente disolvente de la forma-color del neopresionismo, con su técnica divisionista a base de puntos.

El cubismo geométrico influyó en el desarrollo del futurismo italiano, a partir de 1913, también el expresionismo Alemán prueba el fraccionamiento cubista del espacio y Kupka se convierte en el eslabón entre el "Blaue Reiter" y el cubismo de Delaunay.

Del círculo de los pintores del "Brücke" será Beckmann quien emplee los conocimientos del análisis cubista con el fin de una mayor demostración del objeto. Sin lugar a dudas, Derain (43), Georges Braque (44) y Pablo Picasso (45), han sido los primeros que realizaron el intento formal en el sentido cubista, a los que han seguido obras sistemáticas de otros, como: Metzinger (46) o Le Fauconnier (47), que puso en la fina arquitectura de sus formas espaciales la noble reserva de su carácter nórdico.

28. Kandinsky, V., Marc, F. El linele azul. España, edit. Paidós, 1989, 326 pp.

Luego, Albert Gleizes (48) que aprisionó su rico mundo imaginario dentro de construcciones lógicas y Fernand Leger (49), un incansable buscador de nuevas relaciones de proporcionalidad; finalmente, Robert Delaunay (50).

También en los escultores como Duchamp (51), Villon (52) y Alexander Archipenko observamos el cambio hacia las nuevas ideas. 29

El cubismo creó las bases para el desarrollo del arte Constructivo, tal como lo podemos apreciar en el movimiento "De Stijl", en el Suprematismo Ruso y en las relaciones de la Bauhaus.

2.3.2. El Fauvismo.

El fauvismo significó ante todo, la total liberación del temperamento y del instinto. Los fauvistas deseaban trasladar las sensaciones al lienzo con la mayor brutalidad, interesados en expresarse a través de la organización del color.

El uso de colores puros, la libre aplicación del color sobre una base instintiva, practicado por Van Gogh, y la distribución del color en zonas delimitadas, con una visión sintética, tal como proponía Gauguin, son los elementos que conjugan el fauvismo.

Sus mejores representantes fueron Henri Matisse, Andre Derain, George Rouault, Albert Marquet y Maurice Vlaminck, entre otros. Tras un productivo período de experimentación, los componentes del grupo se dispersan para seguir caminos estrictamente individuales o anexarse a otras corrientes.³⁰

29. Kandinsky, V., Marc, F. El linele azul, España, edit. Paidós, 1989, 326 pp.

30. Reyes, P. F., El arte en la vida Social (1775-1913), México, D.F. edit. Trillas, 1982

2.3.3. El Expresionismo

La formación del Brücke (1905-1913), fué uno de los acontecimientos más revolucionarios de la historia de la pintura moderna. Dresde, donde se originó el grupo y vivió cinco años de desarrollo significativos, era una de las ciudades más bellas de Alemania. La capital de Sajonia había sido relativamente poco afectada por la Revolución Industrial, que había convertido a Leipzig, la otra gran ciudad de Sajonia, en un centro neurálgico de la industria y el comercio.

Dresde, la joya de la arquitectura barroca del siglo XVIII, había experimentado pocos cambios desde entonces, y sólo existían algunos edificios modernos, imán para los artistas e intelectuales. Su ópera, teatro y galerías de arte eran famosos fuera de sus propias fronteras, así como su fábrica de porcelana de la cercana Meissen, donde las formas japonesas y Jugendstil fueron adaptadas a la tradición rococó. Dresde con su encanto sensual y erótico y su suave atmósfera fluvial, se convirtió en centro del diseño de carteles en Alemania desde la exposición de carteles del Gabinete de grabados, en 1896. Este volverse hacia las artes aplicadas estaba ligado también a la entrada del Jugendstil en Dresde.³¹

Es así como la vieja cultura de la ciudad barroca, inspiró a los jóvenes artistas. En este emplazamiento burgués estable, maduro aunque más bien saturado, tuvo su origen el Brücke (puente) que fué el primer grupo de expresionistas alemanes, formado por Ernst Ludwig Kirchner (53), Fritz Bleyl (54), Erich Heckel (55) y Karl Schmidt-Rottluff (56).

Posteriormente se incorporarán (por poco tiempo) Emil Noide (57), Max Pechstein (58), y Otto Mueller (59), entre otros.^{32,33}

31. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

32. Casals, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

33. Dietmar, E. Expresionismo, Alemania, edit. Benedikt Taschen, 1993, 255pp.



Ernst Ludwig Kirchner. Los pintores del Brücke. 1925. Colonia. Wallraf-Richartz Museum

El Brücke, autodefiniéndose, orgullosamente, como "jóvenes portadores del futuro", desprecian la tradición y rechazan toda regla que se interponga en el libre fluir de la espontaneidad creativa. Nolde reivindica un arte "gulado por el instinto", Heckel establece la base de la creación artística en "lo desconocido y lo indeseado" y Kirchner (el teórico del grupo) corrobora: "la experiencia sensible del pintor comporta una exaltación instintiva de la forma que él proyecta impulsivamente sobre la tela o el papel, la obra de arte es el resultado de la trasposición integral de la experiencia vivida" ³⁴. Aquí encontramos ya el principio de identidad arte-vida propia del Brücke. Los artistas del grupo viven y trabajan en común, "toman de la vida la inspiración para crear" y conciben la creación como la más plena de las vivencias. Según eso, para ser consecuentes, los artistas deben luchar por "una civilización humana que constituya el auténtico fundamento del arte". Destruir los convencionalismos, "provocar una revolución en las costumbres de la vida cotidiana, mostrar la naturaleza sin ataduras" ³⁵

Es por ello que el Brücke llama a todos los elementos revolucionarios en ebullición, y especialmente a los jóvenes, a que se les unan: "poner en armonía el arte y la vida" es el supremo objetivo.

La principal influencia que recibió el Brücke, al principio de su formación fue el *Art Nouveau*, después se vio aparecer la influencia de Munch, en 1907, y en 1908, fue el Fauvismo, quien influyó en el grupo de Dresde.

En 1911, el grupo se traslada a Berlín, donde se disuelve dos años más tarde.

El expresionismo alemán, si bien fue fecundado por el Brücke, no se limitó a los artistas de este movimiento.

Esencialmente, el expresionismo es una manifestación de solitarios; y el expresionismo alemán no podía quedar al margen de este fenómeno. El más grande, expresionista alemán fue quizás, Emil Nolde, un solitario como también lo fueron Ensor y Munch.³⁶

^{34,35}. Casats, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

³⁶. Ragon, M., El expresionismo, España, edit. Aguilar, S.A., 1968, 207 pp.

Tanto los expresionistas en Alemania, como los fauvistas en Francia, buscaron el camino de la expresión en la interioridad de los sentimientos y de las sensaciones.

El Expresionismo de París.

La pintura de la escuela de París fue, desde principios de siglo, lo contrario del expresionismo.

Fauves, cubistas y abstractos se adherían a la plástica pura, al margen de toda anécdota. Y, por lo tanto se desdeñaba la pintura de sentimientos, esa pintura del corazón y del grito que es el fundamento del expresionismo.

Por otra parte, cabe considerar al expresionismo como un conjunto de rebeliones contra la supremacía de la escuela francesa y su estetismo.

Según Dorival y Diehl, los primeros expresionistas de Francia pudieron ser Georges Rouault (1871-1958), Suzanne Valadon, Utrillo y el Picasso de la época azul.

Georges Rouault es sin duda, el principal pintor expresionista francés, pero sin duda el Picasso violento de vísperas de la guerra de 1939, el Picasso de Guernica. El Picasso de la época azul, pintor de bohemios mendigos y miserables, de 1901-1904, anterior al "Brücke" puede ser incluido entre las primeras manifestaciones del expresionismo en Francia en el siglo XX, a continuación de Lautrec y Van Gogh.

Georges Rouault no sólo fué el único gran pintor expresionista francés, sino importante a nivel mundial, comparable a un Munch, un Ensor o un Kokoschka (60).

Rouault tiene todas las características del expresionismo: misticismo, inclinación a la caricatura y horror a la carne, que se complica en éste por la obsesión del pecado, la soledad y el deseo de transmitir al mundo un mensaje patético. El tema de las prostitutas ya había sido tratado por Lautrec, que veía la prostitución con complacencia, mientras que Rouault expresa todo su horror. Las medias negras y las ligas contienen carnes en putrefacción. Nunca se maltrató tanto a la mujer como lo hicieron los pintores expresionistas, de Munch a Rouault. Después de 1932, la piedad se impone a la cólera y la religión ocupa un lugar más importante en su obra.

Aproximadamente después de 1910, fué que llegaron emigrantes a París, todos ellos judíos, es decir, una raza que hasta entonces no había dado pintores. Pascin Bulgaro, Kisling de Polonia, Soutine de Lituania, Chagall de Rusia y Modigliani de Italia. Todos mostraron aversión por el cubismo entonces triunfante. Por el contrario, tenían en común con el expresionismo la tendencia a la ensoñación y a la deformación, y sentían el deseo mesiánico de aportar un mensaje al mundo.

Para concluir lo que los historiadores del arte francés llaman el expresionismo francés junto al de fauves-expresionistas como Rouault e incluso Van Dongen y Vlaminck, junto a los pintores judíos de la escuela de París, así como a Picasso, como los 4 años de Miró expresionista. Se trata, en realidad de un neoexpresionismo e, incluso de una academización del expresionismo.

Esta corriente que se manifestó entre las dos guerras mundiales, era neorrealista, fundamentalmente reaccionaria y lo mismo tendió a minimizar tanto la aventura cubista como los descubrimientos de la abstracción, el dadaísmo y el surrealismo.

Después de 1945, paralelamente al desarrollo del arte abstracto en la escuela de París, se vió surgir un nuevo brote expresionista.

Tendencias expresionistas en Viena Austria.

A finales del siglo XIX, Viena era todavía un gran centro comercial entre la Europa del este y del oeste, donde se reunían alemanes, húngaros, checos, croatas, serbios, polacos, italianos, griegos, etc. Epoca brillante de intensa actividad intelectual.

La tradición barroca austríaca permitiría al expresionismo hallar en Austria su ámbito más propicio, como ocurrió en Berlín y Munich. El origen del movimiento de arte moderno se encuadra en la Secesión, fundada en 1897. Hermann Bahr crítico de arte, señaló la importante diferencia entre la Secesión de Viena y las anteriores Secesiones de Berlín y Munich. En las ciudades alemanas, los artistas más jóvenes oponían sus nuevos conceptos de la forma estética a la vieja tradición, pero en Viena no existía una tradición en las artes plásticas.

En Viena no se luchaba en favor o en contra de la tradición, porque no se tenía ninguna. No podía haber lucha entre el arte nuevo y el antiguo, ya que este segundo no existía. No se combatía por un desarrollo o un cambio en el arte, sino por el arte en sí mismo, por el derecho de crear artísticamente. No se trataba de la pugna entre dos conceptos de arte, sino entre el arte y la mercadería.

El gusto por la suntuosidad y la profusa ornamentación fue el origen inmediato de la versión vienesa del movimiento del Art Nouveau Internacional, que en Viena se conoció por su nombre más revolucionario: "Secessionstil".

Gustav Klimt nació en Viena en 1862. Para fines del siglo XIX y principios del XX, Klimt era el principal pintor vienés, famoso más allá de las fronteras de su propio país, tan representativo del *art nouveau* que tendía de forma evidente a la pintura decorativa de exageradas sensaciones sensuales y un erotismo muy personal, liberando las imágenes reprimidas y ocultas; surge así la relación lésbica de las "amigas". Klimt fue el puente entre lo antiguo y lo nuevo. En 1918 cuando Klimt muere, su decoración simbólica ya no se encontraba en la vanguardia de la expresión pictórica, los pintores vieneses más jóvenes, como Schiele y Kokoschka, habían ido más allá del estilo que Klimt contribuyó a crear.

La otra influencia importante sobre la pintura austríaca fue la exposición de Ferdinand Hodler en la Secesión, en el invierno de 1903-1904. A Hodler se le menciona en el contexto del primer período expresionista en Viena porque fue allí donde sus contornos bien definidos y dibujados rítmicamente, su sólida estructura y fuerte simbolismo, tuvieron un efecto más significativo. A Hodler no le interesaba la diversidad, sino la universalidad y la unidad.

Las ideas de Hodler estaban muy próximas a las de la generación de pintores alemanes que le sucedió. logró su contenido expresivo a través de medios indirectos, por los cuales las posiciones de sus modelos, sus gestos y sus movimientos, eran distorsionados para expresar el estado anímico que el artista quería comunicar. como en las obras teatrales, el intermediario entre la idea del artista y el espectador.

Egon Schiele (1890-1918), experimenta la influencia de Hodler, pero la influencia más importante que recibió fué de la obra de Klimt, y los Secesionistas. Schiele es sobre todo, un artista gráfico y un dibujante. El color de sus óleos y acuarelas es a menudo intenso, de un significado simbólico, pero el color es manipulado de una forma dibujística que enfatiza y clarifica su estructura delineada. A Schiele le interesó lo erótico en el arte, pero en él este interés rayó en obsesión.

Oscar Kokoschka, reconocido por todos como uno de los líderes del expresionismo alemán, llegó a ser profesor de la Academia de Dresde, este nombramiento fue un síntoma de la victoria del expresionismo en la Alemania de postguerra.

Artista individualista, y casi un autodidacta, tuvo una personalidad que siempre se inclinó hacia la rebellón y la protesta, de estilo decorativo y expresionista como el de Munch. En muchos aspectos, la clave de la pintura de Kokoschka está en la tradición barroca austríaca, pero nada hay neobarroco en la obra de Kokoschka. Son las emociones básicamente las que se muestran con una salvaje fantasía, línea ondulante y una actitud ante el color eminentemente pictórica.

Kokoschka, pintor, dibujante y poeta al mismo tiempo; fue casi tan activo en poesía como en pintura, siendo el primer escritor expresionista que distorsionó radicalmente el lenguaje de 1907 (Samuel y Thomas).

Viena era bastante consciente de la decadencia cultural que vivía; de hecho, estaba de moda recrearse en la decadencia. En una continuación de las costumbres de fin de siglo, también Kokoschka sintió esta decadencia, pero no la vió lúdicamente.

Se ha hablado mucho de la penetración psicológica de Kokoschka, su "sexto sentido", su pintura de la "vida interior", su premonición, especialmente en sus primeros retratos.

Así como también se convirtió en el primer ilustrador de *Der Sturm* antes, durante y después de la primera guerra mundial.

Munich.

A finales del siglo XIX, Munich tenía una vida artística de extraordinaria actividad y variedad. Todo aquel que en Munich tenía fama de elegante, rico y guapo pasaba por el estudio del pintor Friedrich August von Kaulbach, que había heredado la influencia de Franz von Lenbach, aún poderoso a pesar de su edad.

Fuera de los círculos oficiales, Leibl, el destacado representante del realismo de los años 70's y 80's, seguía pintando a los sencillos campesinos bavaros. Aunque Leibl nunca enseñó, tuvo una gran influencia sobre todo en el grupo de la Secesión de Munich, y los pintores de Neu-Dachau (XII).

Al mismo tiempo, muchos pintores de Munich se dedicaron al diseño aplicado, siguiendo el movimiento Jugendstil. El punto culminante de este estilo llegaría en 1897, con la gran exposición en el Glaspalast, lugar donde en 1893, se expusieron pinturas de Munch, y en 1897 Hodler tuvo allí su primera muestra en Alemania. En 1898 August Endell, discípulo de Theodor Lipps, formuló una primera teoría del arte abstracto.

Vasily Kandinsky, llegó a Munich a la edad de 30 años, en 1896 procedente de Moscú, y se instala en un centro cosmopolita de cultura, cerveza y vida bohemia. Allí escritores, compositores, artistas y aspirantes a artistas de Rusia, Hungría, Austria, Italia, Inglaterra, y América se reunían en el café Stefany, incluso se aventuraban a ir al más respetable café Luitpold a codearse con el líder de la vanguardia literaria Rainer Maria Rilke, Heinrich Mann exponente del liberalismo, o con el joven Thomas Mann.

Kandinsky contaba con amplia formación en jurisprudencia y economía política, extensos estudios de etnología y antropología, con trabajos de campo en grupos autóctonos primitivos de Rusia, una formación en el campo de la educación musical, y un estudio completo de las ciencias físicas.

De inclinación claramente metafísica y mística, de una preocupación por una realidad más abstracta del alma y del espíritu, relacionada directamente con los movimientos precedentes del Simbolismo y el Jugendstil llegaría a convertirse en una base no sólo del desarrollo del expresionismo, sino de gran parte del resto de la pintura del siglo XX. Para los artistas de la generación siguiente, Kandinsky fue "el gran iniciador de la pintura abstracta".

La formación de "El Jinete Azul", *Der Blaue Reiter I*, se da a raíz de la ruptura con la Nueva Asociación de Artistas de Munich, en su tercer exposición, en diciembre de 1911. Siendo 4 sus primeros miembros, Vasily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter y Alfred Kubin, inmediatamente después de que los cuatro artistas se separaran de la asociación, Marc pasó como principal responsable a trabajar en la organización de la primera exposición del Blaue Reiter, que tendría lugar al mismo tiempo que la muestra de la Nueva Asociación.^{37,38}

En ella, junto a los organizadores y los pintores del "Brücke", encontramos a A. Macke, Delaunay, A.Schöember; y posteriormente, en su versión berlinesa, también a P.Klee y W.Jawlensky. Para la segunda exposición realizada en 1912, se consagra a los géneros menores (grabado acuarela y dibujo), y en ella hay miembros de casi todas las vanguardias europeas: expresionistas alemanes, cubistas franceses, suprematistas y constructivistas rusos.

En ese mismo año salen a la luz dos ensayos de Kandinsky, de lo espiritual en el arte y la cuestión de la forma, y el famoso almanaque *Der Blaue Reiter*.

Este almanaque es, una de las más ambiciosas tentativas de la historia del arte por superar todo tipo de fronteras y compartimentaciones (épocas, géneros o países) y por alcanzar la síntesis de las artes.

37. Seiz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

38. Kandinsky, V., Marc, F. El Jinete azul, España, edit. Paidós, 1989, 326 pp.

En él aparecen los grandes representantes de la modernidad: Gauguin, Van Gogh, Cezanne, Picasso, Matisse, Kokoschka, Kirchner, Kandinsky.

En cuanto a los textos, Marc presenta un artículo titulado "Los salvajes en Alemania", refiriéndose a los expresionistas, en el que trata de explicar el aislamiento de los artistas modernos.

Macke inicia su aportación con una larga enumeración que condensa lo fundamental del expresionismo: el mito de lo primitivo, la pasión por el gótico, el afán de unir la vida moderna y la vida natural, la simpatía por lo proscrito, la receptividad hacia los estímulos sensitivos, la desvalorización de la civilización europea (situando a un mismo nivel, por ejemplo, lo pagano y lo sagrado, o lo japonés y lo griego), etc. Kandinsky, por su parte, expresa sus conocidas teorías sobre las relaciones entre la pintura y las demás artes, en la que intenta unificar sobre un escenario el movimiento corporal, la música y el color. Se trata, en palabras de Kandinsky, de alcanzar el "arte monumental".

Lo cual no debe entenderse como la reducción de todas las artes a un común denominador-ya que cada arte tiene su carácter específico-sino como la interconexión de diferentes desarrollos creativos elaborados a partir de un estado espiritual coincidente.

El "Blaue Reiter", no es un grupo como el "Brücke", con pretensiones de homogeneidad estilística y con unos miembros estrictamente determinados; sus límites son difusos, puesto que sus promotores tienen conciencia de participar en una revolución estética de ámbito internacional.

Sin embargo en su almanaque, el "Blaue Reiter" posee una unidad teórica, un sustrato filosófico, que le diferencia profundamente de las corrientes europeas.

Los que más se identifican con este espíritu específico son Kandinsky, Marc, G. Münter, A. Kubin, Macke, P. Klee y Jawlensky, los cuales son básicamente el componente del "Blaue Reiter".

Estos pintores coinciden con los del "Brücke", en el rechazo de todo arte imitativo de la realidad exterior, y en el desprecio por los valores de la vieja civilización occidental. Ellos tienen plena conciencia de la separación existente entre el artista y el mundo.

Sin embargo, ellos asumen tal aislamiento como algo inherente al momento histórico que les ha tocado vivir. Por ello su pintura no se caracteriza como la del "Brücke", por las violentas disonancias de color o la nerviosa inseguridad del trazo, sino por el restablecimiento de la armonía y del rigor constructivo. Ellos no distorsionan la realidad para develar su monstruosidad; lo que intentan es traspasarla y acceder a "El otro Lado". Ellos no acusan al mundo que les rodea; buscan otro. Y lo buscan más allá de la apariencia fenoménica.

El lenguaje artístico es, pues, el puente hacia lo recóndito, hacia la esencia secreta de la realidad. A lo que Marc llama "la verdad interior de las cosas" y Macke "las fuerzas misteriosas de la naturaleza". Este pintor, cuyo rasgo dominante era la inagotable energía vital, define las formas como "manifestaciones potentes de una vida fuerte"; no le interesa la psicología de una individualidad, sino la vida que palpita en el conjunto de la escena. Marc, por su parte, busca "las formas puras del sentimiento vital" en los animales en estado de libertad: "la sensibilidad intacta del animal -dice- hace resonar en mí la bondad universal", ellos encierran en sí las leyes profundas de la naturaleza y en ellos el pintor evoca "todo lo bueno" que no encuentra en el hombre. Sin embargo, al poco tiempo, la naturaleza también se le manifiesta a Marc fea y desagradable. Para 1913 y 1914 los animales han desaparecido y el cataclismo parece haber estallado ya. Finalmente, en las obras de 1914, se consuma el paso a la abstracción y el cuadro se reduce a choques de formas abstractas en movimiento.

En Kandinsky las primeras obras abstractas - y del arte moderno - datan de 1910. Esta evolución lenta corresponde a la maduración de las ideas que por esos mismos años se sistematizan en sus escritos teóricos. Así, en 1912, teoriza que la "forma es tan sólo la expresión del contenido interior" y que, por tanto, sólo debe responder a la "necesidad interior del artista"; éste ya no tiene por que mantenerse fiel al objeto: lo importante ahora es "la melodía interior de la obra".



Wassily Kandinsky, Improvisación n.º 30, 1913. The Art Institute of Chicago.

Para 1914, de un modo parecido a su amigo Schönberg, Kandinsky articulará sistemáticamente los elementos de su lenguaje expresivo mediante un código personal.³⁹

Berlín y su expresionismo.

Pocas veces se ha conocido una interpenetración tan profunda entre una ciudad y un movimiento cultural como la existente entre el expresionismo y Berlín, aquí se hace lo urbano y se politiza; con el expresionismo Berlín se hace mítica. Los mendigos y los niños desaharrapados de los barrios proletarios, la animación nocturna de los cafés y los cabarets.

"Neo-patetisches Cabaret", fué el primer y más significativo cabaret expresionista que existió en Berlín. En él, los jóvenes poetas recitaban sus versos, se leían y comentaban textos de Nietzsche etc.

Junto con los cabarets, la otra gran plataforma de difusión de estos poetas lo constituyeron las nuevas revistas. Las dos más importantes fueron "Der Sturm" (La tempestad) y "Die Aktion" (La acción), regidas por un ideal de síntesis de las artes y con una voluntad idéntica de convulsionar la cultura, ambas combinan en sus páginas, poemas, textos teóricos, narraciones, dibujos y grabados de los principales pintores y escritores expresionistas.⁴⁰

Junto con "Der Sturm" y "Die Aktion", otra revista importante en el Berlín, es "Das Neue Pathos". El concepto de "pathos", tan evocado por los expresionistas, como una fuerza interior de carácter estático que impulsa a la acción.

Otro grupo importante fué "Die Pathetiker" (Los Patéticos). Lo característico de este grupo son las visiones apocalípticas de la ciudad.

Así empieza el gran período de la bohemia berlineza, que se desarrollará hasta los años 20's.⁴¹

39,40. Casals, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad. España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

41. Kandinsky, V., Marc, F. El línea azul, España, edit. Paidós, 1969, 326 pp.

Al estallar la primera guerra mundial, aquellas conciencias de crisis que se manifestaban, con las visiones apocalípticas, se ven ahora confirmadas por la dramática realidad. No obstante, si en tales visiones apocalípticas el terror aparecía acompañado a menudo de una esperanza de regeneración -el hombre nuevo alzándose sobre las ruinas -, en la vivencia real de la guerra esta ambivalencia desaparece; ahora el terror lo es todo.

En los cabarets se cantan himnos patrióticos, en la universidad los más prestigiosos intelectuales firman el manifiesto de los 93, los expresionistas levantan la voz por la paz y la hermandad.

Suiza es, la más importante base de operaciones antibelicistas. Allí se encuentran numerosos escritores expresionistas como Werfel, Else Lasker-Schüler, Ehrenstein o Leonhard Franck, quien publica una vibrante confesión de fe en la humanidad y el socialismo: "El hombre es bueno". El filósofo Ernst Bloch, que está escribiendo en ese momento "El espíritu de la utopía", obra en la que unirá el impulso mesiánico del expresionismo con el proyecto revolucionario de Marx.^{42,43.}

Cuando la guerra terminó en 1918, la estrecha comunicación entre los pintores expresionistas y sus contemporáneos franceses se había interrumpido. Los grupos originales, Die Brücke y Der Blaue Reiter hacían mucho que habían dejado de existir. Muchos de los artistas trabajaban ahora aislados unos de otros.

La guerra y el pensamiento expresionista parecieron ser síntomas de una misma enfermedad, por el hecho de que la guerra reveló con cruel claridad las mismas condiciones de vida que dieron origen al expresionismo, y por los cuales los artistas y escritores habían protestado de forma tan vehemente. La desesperación, la violencia y el sufrimiento expresados, en gran parte, por el expresionismo se convirtieron en una experiencia cotidiana durante más de cuatro años.

42. Casals, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

43. Kandinsky, V., Marc, F. El lineo azul, España, edit. Paidós, 1989, 326 pp.

A pesar de la dispersión de los artistas, el Expresionismo descubrió que ya se había convertido en una forma artística aceptada. Su búsqueda de las formas universales y su patrocinio de grandes exposiciones internacionales se correspondía con los entonces predominantes sueños de una Europa unida y una hermandad de todos los hombres.⁴⁴

La pérdida de vitalidad del expresionismo después de la guerra fue su mismo éxito. La actitud rebelde no podía mantenerse cuando se disfrutaba de éxito y reconocimiento.

La situación que tuvo ante sí el Expresionismo podría compararse a groso modo, con aquella a la que se enfrenta un revolucionario cuando la revolución ha pasado y algunos de sus objetivos se han cumplido, y otros se han demostrado inalcanzables: se sosiega o es liquidado o es aceptado.

Todo esto le ocurrió al expresionismo. Desaparecidas algunas de las razones para su rebelión, su voz se acalló y, en gran medida, esto afectó a su espontaneidad.

En noviembre de 1918, se formó en Berlín el Novembergruppe. Bajo el liderazgo de Max Pechstein y César Klein, se convirtió en el centro de actividad cultural. Estableció Consejos Obreros para el Arte, y se centró en establecer el lugar del artista en la nueva sociedad.

En varias ciudades alemanas se fundaron grupos similares que enfatizaban el papel de las artes creativas en un nuevo marco social. La empresa educativa más ambiciosa, que combinaba las artes con la artesanía, fue la unión de la Academia de Arte de Weimar con la Escuela de Artes y Oficios de Weimar bajo el original patrocinio del Gran Duque de Sajonia - Weimar y la dirección de Walter Gropius (1883-1969).

44. Seiz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

La Bauhaus recién fundada, (1919) se opuso al acento que ponían los expresionistas en la expresión personal de un mundo subjetivo.

En muchos sentidos, la Bauhaus fue fundada sobre ciertos principios que el Jugendstil había articulado a fines de siglo. Otras tendencias se dejaron sentir en el mundo artístico alemán. En muchos aspectos, en el polo opuesto al funcionalismo de la Bauhaus, estuvo la completa permisividad de Dada, que se dejaba ver y sentir aparatosamente en la Alemania de la postguerra.

Especialmente importante fue el grupo de Munich, que se constituyó en torno a Alexaner Kanoldt, Karl Mense, Georg Schrimpf y Davringhausen. Estos artistas pintaban según varios procedimientos, con un realismo seco y duro que trataba de excluir todo sentimiento individual. Este intento de dar veracidad, de tomar los objetos por sí mismos en su aspecto material, se manifestó como una reacción a las distorsiones de la generación anterior.

En 1924 Gustav Hartlaub, bautizó a estos pintores con el término "Nueva Objetividad" el cual fué empleado en Alemania desde la exposición, de 1925, organizada por Hartlaub, para designar el corolario alemán de la tendencia de postguerra también conocida como Verismo y Realismo mágico.

Simultáneamente a estas nuevas tendencias, la pintura expresionista se hizo popular, en los periódicos, revistas, galerías, museos, y en una colección creciente de libros y monografías. Se había convertido realmente en un estilo.

La repetición de las formas expresionistas en la postguerra tuvo poco valor, pero fue popular.

En 1925, Franz Roh publicó su libro llamado "Postexpresionismo", en el cuál definió al nuevo movimiento y propuso un esquema de opuestos.

Roh pensó que el Postexpresionismo era un movimiento europeo amplio, y consideraba como sus principales representantes a: Picasso, Derain, Carrá, de Chirico, Severini, Miró, y los alemanes Schrimpf, Mense, Davringhausen, Kanoldt, Dix, Grosz, Scholz y Ernst.

La Nueva objetividad se considera hoy precursora del Surrealismo que, a su vez, como tantas tendencias del arte del segundo cuarto del siglo XX, mostró elementos tomados del propio Expresionismo.⁴⁵

El Expresionismo había dejado de existir como una manifestación artística vital en su forma original, cuando los nacional-socialistas proscribieron la pintura expresionista, expuesta en las Exposiciones de Arte Degenerado de 1937, prohibieron pintar a artistas como Nolde y Schmidt-Rottluff, y forzaron a otros a morir de hambre o al exilio. La decepción de los intelectuales alemanes por el fracaso del Expresionismo en el arte, la literatura, el teatro y el cine a la hora de cumplir la misión de renovación de la sociedad, condujo a una desilusionada resignación que bien pudo haber contribuido a la aceptación de una filosofía nihilista(XIII).

2.3.4. Futurismo.

La pintura en Italia, paralizada por una fijación unilateral en la herencia clásico-estética, no produjo durante mucho tiempo ninguna novedad estilística. Sólo la progresiva participación internacional en la Bienal de Venecia, fundada en 1895, creó el espacio intelectual necesario para el auge eruptivo del futurismo que salió del decadente impresionismo tardío de Italia.

Marinetti (1876-1944) lanza el primer Manifiesto del futurismo en 1909. Este manifiesto se constituyó en un canto a la máquina y al transporte de alta velocidad. El odio por lo viejo, por lo tradicional, se expresaron en el rechazo al clericalismo, a los museos, a las bibliotecas, las academias y las ruinas históricas, de las que Italia poseía una gran riqueza. En contra del sentimentalismo poético, Marinetti postula una nueva sensibilidad amante del peligro y de las emociones violentas.

En 1910, se reúne un grupo de cinco pintores, Umberto Boccioni (1882-1916), Carra, Russolo, Balla y Severini, para proclamar mediante un folleto, el programa de la literatura futurista de Marinetti como la base de su pintura.

45. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

Después ese mismo año le sigue "el manifiesto técnico de la pintura futurista", básico para el desarrollo de las artes plásticas.

Del impresionismo, el futurismo recoge la preocupación por el movimiento, no como captación de un instante sino como una sucesión de impresiones.

Este principio llamado "Dinamismo" se conjuga con la pincelada divisionista para acentuar la idea de movimiento.

Del cubismo absorbe el concepto de "Simultaneidad de las imágenes", es decir la apreciación de un objeto desde varios puntos de vista simultáneos y la conexión de los cuerpos en movimiento con el espacio atmosférico.

Como los expresionistas; el futurismo mantiene la búsqueda de una síntesis de la emoción, el registro de los estados de ánimo y el uso de líneas de fuerza. En 1913 Marinetti lanza el manifiesto de la Pintura del sonido, ruidos y olores, en 1914 el de la arquitectura, y el del cine en 1916.

Se cuenta además con un programa político futurista. En 1915, el manifiesto de la Reconstrucción futurista del universo sienta las bases para la creación de paisajes y ambientes artificiales con el gusto por las flores de plástico, los animales metálicos y los perfumes.

En 1918, Balla publica el "Manifiesto del color"⁴⁶, surge así el segundo futurismo que viene a enfrentarse fuera de Italia con las nuevas proposiciones artísticas.

La depuración de los medios pictóricos que subsigue llegarán hasta la sequedad y el esquematismo; el divisionismo característico del primer futurismo desaparece para no volver, las obras son de lectura más inmediata y la convergencia "sintética" sucede a la dispersión "analítica".

46. Reyes, P. F., El arte en la vida Social (1775-1913), México, D.F. edit. Trillas, 1982.

En Balla el interés por las fuerzas del subconciente se revela desde el comienzo de la serie "Transformación Forma-espíritu" (1918-1920) en ocasión de iniciarse en el espiritismo, próximo a los surrealistas.

Dejando aparte a Balla, el indiscutible animador del segundo futurismo hasta 1938 es, Enrico Prampolini, que en 1925 vuelve a introducir al ser humano en el centro de la obra, y en 1934, protestará públicamente contra los ataques de Hitler dirigidos al arte degenerado.

Posterior al año 1922, se desacredita para siempre el segundo futurismo que bajo la atmósfera fascista poco favorable a la libertad creadora, produjo en su mayor parte, obras de un estilo "provinciano" lastimoso.

No es absurdo atribuir al futurismo una responsabilidad directa en tres formas específicas de expresión: la extensión al plano cósmico, con Matta y Paalen, principalmente, de la investigación surrealista; la noción de "action painting" según la cuál la simultaneidad psicológica se traduce por el "movimiento" muscular del pintor; y la pintura de naturaleza dinámica, pero de una coherencia plástica superior a la escuela "gestual" americana, de la que Karl-Otto Götz y Gianni Bertini habrán sido sin duda, alrededor de 1960, los representantes más valiosos.⁴⁷

47. Pierre, J., Historia de la Pintura, Bilbao, Ediciones Asuri S.A. 1989, tomo 3 y 4.

2.3.5. Abstraccionismo.

La abstracción es un nuevo lenguaje de formas aparentemente no referidas a los objetos del mundo exterior, en el que la pintura deja de ser representación fiel y exacta de objetos, para convertirse ella misma en un objeto paralelo de la naturaleza, y regirse por leyes propias de color, la forma y la línea.

Son muchos los elementos de la atmósfera cultural europea los que confluyeron para dar lugar al abstraccionismo. La influencia de las teorías teosóficas, que los llevaron a concebir la pintura como una revelación de energías y ritmos cósmicos; la pérdida de significado de la representación figurativa, motivada por el desarrollo de las técnicas

fotográficas; las modalidades introspectivas del psicoanálisis y el concepto de Freud sobre el "inconciente"; la crisis de la concepción del mundo provocada por las teorías científicas de Ernst Rutherford (1871-1937) y Niels Bohr (1885-1962), sobre la desintegración atómica y la energía; y el principio de la cuarta dimensión, el *continuum* espacio-tiempo formulado por Albert Einstein.⁴⁸

Es alrededor de 1910, que el abstraccionismo adquiere una fisonomía específica, y entra en la historia del arte contemporáneo como movimiento.

Es Kandinsky uno de los primeros creadores y teóricos del arte abstracto. Muchas de las ideas que ordena y elabora en su texto (*De lo espiritual en el Arte*), donde formula, el famoso "principio de la necesidad interior", brotaron por doquier en Europa y dieron origen a movimientos o tendencias en Francia, Italia, Holanda y Rusia.

Otro de sus representantes es Mondrian (1872-1944), en Holanda, mientras que en Rusia, Malevich (1875-1935) y Lariónov (1881-1964), proponen el suprematismo y el rayonismo.

El abstraccionismo Kandiskiano, esta hecho de impulsos líricos, conectados con el principio de la inspiración romántica entendido como efusión del espíritu. En cambio un abstraccionismo con características diferentes será el abstraccionismo del rigor intelectual, de la regla y de la geometría. Esto no quiere decir que estas dos tendencias no tengan en común la misma raíz idealista o, por lo menos, mística, aunque el misticismo de por ejemplo Piet Mondrian sea de naturaleza mental en vez de emotiva, como el de Kandinsky.

Piet Mondrian, artista holandés quien llevó a su conclusión, las ideas de un arte inspirado en la perfección de las leyes científicas y matemáticas, fue el representante más claro de lo que surgió como corriente del abstraccionismo geométrico.

48. Reyes, P. F., El arte en la vida Social (1775-1913), México, D.F. edil. Trillas, 1982

Es en Rusia de antes de la primera guerra mundial, que inicialmente tiene lugar, la elaboración teórica de esta corriente, así primero entre 1905 y 1914; y más tarde, entre 1917 y 1925, el abstraccionismo se difunde ampliamente, orientándose según tres corrientes fundamentales que tomaron los nombres de rayonismo, suprematismo y constructivismo.

El Rayonismo.

Surgió en 1909. Sus creadores fueron Michail Larionóv y Natalia Concharova, En 1913 es que se publicó el manifiesto, donde el rayonismo se define como una síntesis de "cubismo, futurismo y orfismo".

En cuanto a los cuadros de Larionóv y Concharova, se advierte en ellos una cierta influencia de Robert Delaunay, con el deseo de llegar a la transparencia cristalina del color. La luz, la luminosidad, la claridad de los rayos que crean en el espacio nítidas estructuras, es el problema planteado por Ellos, y que tratan de resolver con una pintura que recuerda, a la geometría centellante de los cristales de cuarzo.

En cambio, lo nuevo de esta pintura es la ausencia de objetos y de toda imagen del mundo real. El último vínculo del cubismo con la objetividad se ha roto. Sin embargo, esta pintura mantiene una concreción propia y no es ajena al volumen, ni a la profundidad ni al claroscuro. Corresponderá a Malévich dar el paso definitivo del arte figurativo hacia la abstracción absoluta.

El Suprematismo.

El "Manifiesto del suprematismo", en el que colaboró Maiakovsky, para darle forma literaria, se publicó en Petrogrado en 1915, no obstante Malévich desarrolló su pensamiento en escritos anteriores.

En 1920, sale su ensayo más importante, "El suprematismo, o sea el mundo de la no representación", en el que enuncia cumplidamente su poética y su teoría del arte.

Según Malévich, el arte del pasado sigue viviendo hoy, en efecto, pasados los tiempos en que los temas heróicos, mitológicos y sacros podían tener sentido, la

fuerza de esas obras no ha disminuido, aunque la mayoría siguen mirándolas sólo desde el punto de vista de la pura narración religiosa o profana, hasta el punto de que si se pudiese extraer de estas esculturas o de los lienzos la virtud por lo cual verdaderamente viven, muy pocos se darían cuenta de ello.

Esta misteriosa virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida, aunque ambas tengan el mismo tema y las mismas intenciones, es la pura sensibilidad plástica.

En efecto, suprematismo no significa otra cosa que la supremacía absoluta de esta sensibilidad pura en las artes figurativas.

Malévich y sus seguidores utilizan exclusivamente formas geométricas simples sobre fondo blanco, negro o de colores; el rojo es considerado como el color de excelencia. Debe transmitir la idea de que la realidad es espacio uniforme (blanco) y todas las diferencias nominales y funcionales son una ilusión humana.

El Constructivismo.

Vladimir Tátlin, es el creador del constructivismo, que es ante todo una concepción del espacio, incluso cuando se lleva a la pintura; la obra de arte está en comunicación con el espacio que le circunda y penetra, cuya estructura invisible se materializa en ella; se abre por todas partes hacia el espacio y consta, especialmente en la fase última del constructivismo, de elementos frecuentemente transparentes, de formas geométricas, lineales y planas.

Del mismo modo que los futuristas; los constructivistas rusos se fijaban como meta una "reconstrucción" de la sociedad, lo que les condujo a un interés por la arquitectura, el diseño utilitario y la escenografía.

A Tátlin se unieron Alexandr Rodschenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1886-1962) entre otros. Y es en 1921, que el nombre constructivismo fue utilizado por vez primera, e indica que los artistas consideraban su trabajo del mismo modo que la actividad de los ingenieros, como un

"construir" de objetos utilitarios, aunque frecuentemente ellos tuviesen que crear su propia "finalidad". Todavía en la actualidad se utiliza como denominación imprecisa de construcciones geométricas y pictóricas.

Esto se debe en parte, a que la concepción del espacio constructivista no se encuentra exclusivamente en este grupo ruso, siendo parte del espacio pictórico de los cubistas, futuristas y rayonistas.

En Polonia, Hungría, Alemania y Checoslovaquia se formaron grupos que se llamaron constructivistas, y que tenían en común con el constructivismo y el suprematismo ruso, una parte del lenguaje formal y de las ideas sociales.

Fueron Naum Gabo y Pevsner; quienes se acercaron después a las posiciones de Malévich; el cual declaraba que no había ningún punto de contacto entre la pura sensibilidad plástica y los problemas de la vida práctica.

Tátlin; también conocido como precursor del diseño industrial; consideró el arte como esteticismo anticuado e incitó a los artistas a comenzar a hacer cosas útiles para el ser humano en su ambiente material; que se dedicasen a aquellas formas artísticas que tuvieran relación con la vida: la publicidad, la arquitectura y la producción industrial.

En 1920, Naum Gabo redacta el "Manifiesto del Realismo", en el que plantea, que el arte posee un valor absoluto, independiente de todo tipo de sociedad.

Gabo y sus seguidores, que en realidad eran artistas abstractos, que no aceptaban ser llamados abstractos, se llamaban a sí mismos realistas, porque sostenían que construían una nueva realidad.

En 1922, Gabo y Pevsner emigran a Berlín. Kandinsky, entre varios otros partieron también hacia esa ciudad.

Mondrian por su parte, regresando a París al estallar la guerra, conoció al pintor y teórico Theo van Doesburg (1882-1931).

De su encuentro nació la revista "De Stijl", que en breve tiempo recogió, las mejores energías pictóricas europeas orientadas en sentido abstracto. Se enuncia con la frase: " El fin de la naturaleza es el hombre, el fin del hombre es el estilo".

Mondrian aportaba una parte importante teórica y práctica.

Vió el arte como realización provisional de lo "universal" (como mera relación-equilibrio) en la vida social y, por ello exclusión de lo individual y del objeto (limitado temporalmente y localmente). Quería la actuación por los medios plásticos "puros", y usó exclusivamente los colores primarios, negro, blanco, rectas horizontales y verticales, con los que pretendía lograr mayor claridad y precisión. La poética de "De Stijl", elaborada por Mondrian, se encierra en estas breves ideas.

A partir de 1920, sus cuadros adquieren esa fisonomía característica de superficies cubiertas de rectángulos y cuadros que nunca más abandonará.

Después dejó de colaborar en De Stijl, y se acercó más a la Bauhaus, que se había convertido en el centro de las experiencias abstractas para tratar de relacionarlas a mayor escala con la arquitectura y las artes aplicadas.

En efecto, en la Bauhaus las Investigaciones del constructivismo, del suprematismo, y del Blaue Reiter acabaron por hallar un campo de entendimiento común, que fué el más fructífero de toda la historia del abstraccionismo.

La Bauhaus fue trasladada entre 1924-25 de Weimar a Dessau a causa del clima político y en 1932 vuelve a Berlín. El nacional-socialismo declaró el arte abstracto, junto con todo el arte moderno, "degenerado", y la Bauhaus fue cerrada un año después definitivamente.

En 1932 se declaró como estilo estatal, el realismo socialista, proveniente de Rusia. Algunos aspectos, que influyeron más tarde en el abstraccionismo lírico o informalismo, fueron revelados por el surrealismo, que surgió al mismo tiempo en que la Bauhaus se ocupó de la tarea de hacer popular su programa y sus teorizaciones racionalistas de la abstracción geométrica.

André Breton, figura central del movimiento surrealista, expresó en su manifiesto de 1924:

"El surrealismo es automatismo psíquico puro, mediante el cual nos podemos expresar, bien sea verbalmente, bien por escrito o en otras formas, el funcionamiento real del pensamiento; es el dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, más allá de toda preocupación estética y moral".

Otro surrealista miembro del grupo, fue el catalán Joan Miró, que en un proceso de sucesivas simplificaciones de su estilo, se encontró en posesión de un original sistema de signos, equivalentes plásticos de la realidad y las imágenes de su mundo interior.

La obra de Miró, es para los ojos del contemplador, un "recorrido" con un cierto movimiento, aceleraciones y desaceleraciones, paradas y saltos; todos los fenómenos que son característicos de la afluencia del tiempo. La lectura de sus imágenes, se convierte en una asimilación dinámica que supone la integración de la dimensión temporal en la pintura.

Dentro del surrealismo, el nuevo vocabulario de signos, como se puede observar en la obra de Miró, y la integración de la dimensión tiempo-lectura, ayudó a abrir los caminos por los que se desarrollará un nuevo arte abstracto.

Otra característica de su obra es haber tenido enorme importancia en la creación del "**Expresionismo Abstracto**", tendencia que surge posteriormente a la Segunda Guerra Mundial.⁴⁹

De este modo el movimiento que estuvo más en oposición con el expresionismo histórico, esto es su contemporáneo el arte abstracto, produjo después de la guerra de 1939-1945, una tendencia en reacción contra el arte abstracto geométrico, en el cual la expresión se imponía al estetismo y que recibió el nombre de "Expresionismo Abstracto".

49. Ramseyer, E. S. Elementos del Abstraccionismo de carácter informal en la obra de algunos autores abstractos y sus manifestaciones concretas en la obra personal. México, D.F., 1996 UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tesis de Maestría.

Wols, Schneider, Mathieu y sobre todo Atlan, fueron los representantes más típicos de ese expresionismo abstracto en la escuela de París.

Cuando París fué tomada por los Alemanes en 1940, el grupo surrealista emigró a los Estados Unidos, así a inicios de los 40's se hallan en ese país artistas representativos de corrientes diferentes: Breton , Dalí , Ernst, Masson , Tanguy , y Matta representantes del Surrealismo; Léger, Ozenfant y Mondrian, representantes de la abstracción; y los escultores de tendencia cubista, Lipchitz y Zadkine. De esta forma la capital artística de París da un salto hasta Nueva York.

Las exposiciones de arte surrealista y abstracto que se llegaron a efectuar en Nueva York en la década de los cuarenta fueron realmente decisivas, pues contribuyeron a difundir el arte contemporáneo con relativa rapidez.

Antes de que el Expresionismo Abstracto comenzase a cobrar importancia como lenguaje artístico, existían ya en EE.UU. diversas corrientes en las que trabajaban artistas muy distintos. Durante los años 30's habían surgido algunos artistas abstractos, entre los que destacaban, Stuart Davis y Milton Avery.

Uno de los grupos que más trascendencia tendría, debido a los artistas que lo constituyeron, fue "The Ten". Los fundadores Mark Rothko y Adolph Gottlieb serían, dos grandes representantes de la corriente expresionista abstracta.

En otro grupo se incluyeron pintores como Stuart Davis, Arshile Gorky, Willem De Kooning, David Smith y John Graham. Este último y Hofmann, estaban muy interesados por el psicoanálisis y se dedicaron a estudiar no sólo las teorías de Sigmund Freud, sino también las de Carl Gustav Jung, de amplia repercusión en otros artistas, especialmente en Pollock que lo conduciría a adoptar técnicas relacionadas con el automatismo surrealista.

Algunos artistas, sin ser claros exponentes del movimiento expresionista abstracto, pueden considerarse como precursores del mismo, entre otros Arshile Gorky, William Baziotés y Mark Tobey .

Aún cuando existen estos antecedentes, 1947 se considera el año de inicio del Expresionismo Abstracto norteamericano, cuando los representantes de este movimiento se liberan de influencias foráneas para crear un lenguaje propio.

Así, el Expresionismo Abstracto deja traslucir los estados de ánimo de los pintores, y las obras se convierten en vehículo para expresar las más diversas sensaciones. La angustia, la rabia, el dolor aparecen muchas veces contenidos en los intensos goteos de Pollock o en los brochazos de De Kooning.

Al igual que ocurriera con el informalismo europeo, el arte expresionista abstracto norteamericano partió de las experiencias de Kandinsky. En su obra "De lo espiritual en el arte" (1911), sostenía que toda manifestación artística provenía de una necesidad interior. Kandinsky había realizado numerosas pinturas abstractas, dotadas de gran libertad-muy distintas a las que más tarde efectuaría en el seno de la Bauhaus-, pero en ningún momento se sintió tentado a utilizar el *Collage* o bien empastes gruesos que otorgasen a las superficies una textura importante. En cambio, para los artistas de las tendencias informalista y expresionista abstracta sí fue decisiva la incorporación de técnicas que permitiesen obtener calidades y grosores acusados.

Se trataba ante todo, de dejar bien patente la huella del artista. Las pinceladas, los chorreados y goteos se convierten, de este modo, en auténticas marcas que no sólo denotan la presencia del artista, sino que dejan traslucir incluso sus propias sensaciones y emociones. Sus pensamientos, sus pasiones, en suma, sus experiencias, pasan a configurar las telas de un arte que puede no gustar, pero que jamás deja indiferente.

En EE.UU. los pintores actuaron principalmente en el denominado gestualismo "all over Fields" y en la creación de las llamadas *all over paintings* (pinturas de superficie-color).

Fue en 1947 que Jackson Pollock realizó su primera pintura con *dripping* (goteo), dando comienzo a su trayectoria expresionista abstracta, interesado fundamentalmente por la composición, así como por los grandes formatos de sus pinturas. Por otro lado, se advierten factores que conectan con la obra de Kandinsky, Miró, y Masson, sobre todo por las gamas cromáticas empleadas.

Junto a estas influencias, relacionadas con las vanguardias europeas, se pueden apreciar elementos que conectan con el arte primitivo de los indios navajos de América del Norte.

Entre 1942-47 las pinturas de Pollock aludían a temas tempestuosos relacionados con la sexualidad animal, con los ritos nocturnos o las leyendas grecorromanas. Sin embargo poco a poco, abandonó esas referencias y se concentró exclusivamente en el poder expresivo de las formas biomórficas.

Si bien es cierto que la influencia de las vanguardias europeas fue determinante en la obra de los expresionistas abstractos concretamente en Pollock, no lo fueron menos la personalidad, la obra y la investigación pictórica del muralista David Alfaro Siqueiros.

Los muralistas mexicanos Rivera, Orozco y Siqueiros, necesitaban una clase de pintura que secase con rapidez y aguantase los diversos ataques atmosféricos que los murales sufrirían a la intemperie. Así nacieron las pinturas plásticas.

Es en 1936, en Nueva York que Pollock participa en el taller de Siqueiros donde hereda de éste principalmente, los rasgos expresionistas que predominan en su primera etapa.

Otros dos rasgos ligados a Siqueiros que el pintor estadounidense conservará durante toda su vida serán la pasión por el gran formato y la experimentación en cuanto a técnicas y materiales (donde Siqueiros les proponía un sistema teórico de "accidentes controlados", que él había inventado, y que se utilizaba para realizar el contenido de sus temas. Allí ya se practicaba el *dripping*, pero con otros propósitos). 50

50. Teresa del C., La Iconografía en el Arte Contemporáneo. México, 1982, página 161.

Así como el hecho que por primera vez se utilizaron los acrílicos con fines artísticos. Aquí en México Jose Gutierrez fué el descubridor de los acrílicos con el mismo fin artístico.

Pollock fué considerado por la siguiente generación de artistas, la de los pops norteamericanos, como el mejor representante del Expresionismo Abstracto.

Willem de Kooning de origen holandés, siempre fluctuó entre la pintura abstracta y la figurativa. A partir de 1942, empleó el automatismo para efectuar unas obras en las que determinadas configuraciones geométricas se asociaban a otras de carácter biomórfico.

El gestualismo de De Kooning era muy distinto al de Pollock, pues no empleaba el *dripping*, sino grandes brochazos mediante los cuales obtenía una acusada sensación de dinamismo. En los 50's inició su serie de mujeres desnudas, en las que el elemento gestual sigue siendo muy importante.

Las figuras de De Kooning están constituidas por violentos y fuertes trazos, con aspecto brutal y agresivo, y que presentan algunos puntos de contacto con las mujeres plasmadas por Karel Appel .

Otro artista significativo dentro del ámbito gestual es Franz Kline , que trabajó casi exclusivamente con blanco y negro.

Sus trazos gruesos y cargados de pintura, se reparten sobre las grandes superficies de las telas, y logran transmitir la sensación de que se trata de alusiones a sus propias experiencias.

Hay que mencionar dentro de este apartado del Expresionismo Abstracto, a artistas como James Brooks, Bradley Walker Tomlin y Philip Guston.

Otra de las tendencias del movimiento expresionista abstracto norteamericano es la conocida como *color-field painting*.

Los artistas que trabajaron dentro de esta línea querían esencialmente, investigar hasta el límite las posibilidades del color: interacciones cromáticas, contrastes, yuxtaposiciones de tonos y asociaciones de colores no efectuadas anteriormente.

Los artistas más representativos de esta tendencia fueron los tres amigos Mark Rothko, Barnett Newman y Clifford Still.

Existen algunos artistas expresionistas abstractos cuya obra no se atiene, de manera estricta, a ninguna de las dos vías mencionadas, y estos son: Robert Motherwell, Adolph Gottlieb o Ad Reinhardt.⁵¹

Jean Dubuffet, figura importante que emergió en la Francia de la postguerra fascinado por las pinturas infantiles de psicópatas y amateurs, inventó el término "art brut", para definir su calidad antiarte, tosca pero eficaz. En 1942, año en que expone en París, donde mostró imágenes parecidas a las de Klee, todas como dibujadas por un niño, experimentó con nuevos materiales, le emocionó la poesía inadvertida de los objetos cotidianos, indicadores por la falta de interés en la figuración.

Ocupa una posición entre la figuración y la abstracción, en la que la presencia física de sus telas tiene tanta importancia como el bestiario al estilo infantil que las pueblasz

La personalidad del catalán Antoni Tàpies, emerge con una potente originalidad a mediados de los años 50's, en el ambiente de difusión europea del expresionismo abstracto. Abandonando las formas de su etapa surrealista (1948-53), Tàpies desarrolla una obra en la que la materia lacerada y expuesta dramáticamente sobre la tela alude a sensaciones táctiles y a imágenes, a veces ambiguas y a veces brutalmente concretas, siempre cargadas de una intensa significación.

También la obra de Tàpies, como la de sus contemporáneos, ha de inscribirse en el contexto de una generación, que sufrió angustia, prisión y guerra.

51. Clot, L. Historia del arte Universal. Últimas tendencias, edit. Planeta, 1993, 396 pp. tomo 11

52. Ramseier, E. S. Elementos del Abstraccionismo de carácter informal en la obra de algunos autores abstractos y sus manifestaciones concretas en la obra personal, México, D.F., 1996 UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tesis de Maestría.

Los surrealistas y los expresionistas alemanes también influyeron en los pintores del norte de Europa.

Este expresionismo fue presentado como un correctivo a la "esteril abstracción". El movimiento fue institucionalizado en 1948, por un grupo de artistas Daneses, Belgas y Holandeses, llamado "Cobra" en París.

El grupo estuvo formado por Karel Appel , Constant , Corneille , Christian Dotremont, Asger Jorn y Philippe Noiret; más tarde se les unieron Atlan, Pierre Alechinsky y los alemanes Karl Otto Götz y Otto Piene.

Una particularidad de este grupo, fue su violencia en términos de estilo y contenido, de una exageración expresiva.

La figura dominante de este grupo fue Asger Jorn; con antecedentes del automatismo surrealista; veía al artista, como un individualista heroico, y la pintura como un gesto existencial. Kandinsky, Miró y Klee influyeron en su obra.

Por su parte, Karel Appel, considera el proceso de pintar como una "experiencia tangible y sensual conocido como, "la bestia salvaje del color", influido por, Jorn y su compatriota De Kooning.

Resalta el hecho de que las pinturas de Appel superan la dificultad de yuxtaponer gruesos empastes y colores violentos en una combinación visto por lo común ingrato y aún intolerable, con un resultado justificable.⁵³

La presencia en París de una importante colonia de artistas norteamericanos tuvo efectos importantes en la evolución de jóvenes pintores franceses y extranjeros. Las principales derivaciones académicas del expresionismo abstracto neoyorquino fueron ampliamente representadas por el americano-parisiense, Sam Francis , que desde su llegada a París en 1950, asombró y deslumbró a la ciudad.

53. Everitt, A. El Expresionismo Abstracto, Barcelona, edit. Labor, 1975.

La síntesis entre el automatismo surrealista de la escritura y el expresionismo del repertorio formal han dado a Estados Unidos su primer estilo pictórico y al mundo nuevos valores de referencia y un capital de cultura visual: Pollock, Tobey, Still, Franz, Kline, Rothko y otros pocos.

Norteamérica, no ha cesado de descubrir nuevos aspectos.

Los estilos se suceden unos a otros. El neodadá abrió el camino al pop-art y a las corrientes ulteriores, el op-art, el minimal-art, los earth-works, el body-art, el arte conceptual etc. El expresionismo abstracto a marcado el principio de los grandes intercambios, de región a región, de país a país y de continente a continente. 54

54. Restany, P., Historia del Arte México, edit. Salvat S. A., 1976, tomo 23

2.4. El Expresionismo en México.

Casi todos los principales movimientos artísticos europeos, desde el impresionismo y el simbolismo en adelante, produjeron alguna clase de impacto en los pintores de Latinoamérica. Dos tuvieron una especial importancia: el constructivismo y el expresionismo.

El expresionismo tuvo una influencia más difusa y generalizada, tanto que es difícil estar seguro de que llegó desde Europa y que fue original de la propia Latinoamérica. Sin embargo, lo que se puede llamar expresionismo en un sentido más general es un rasgo persistente del arte latinoamericano del siglo XX. Se repite en contextos muy diferentes. A este respecto el arte latinoamericano se puede definir como "expresionista por naturaleza".⁵⁵

En México, hay buenos ejemplos de este expresionismo no específico, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Toledo, Cuevas, Rafael Coronel, Corzas, Sepulveda, Icaza, Belkin, Nishizawa, entre otros, (Lucie-Smith, E., 1994). De los primeros artistas considerados dentro de un expresionismo simbolista que floreció en México a principios de siglo encontramos a Julio Ruelas (1870-1907) y Saturnino Herrán (1887-1918).

La necesidad de libertad de expresión que se reflejaba en todos los ámbitos, fue satisfecha a través de lo que se consideró una conquista del pensamiento y la imaginación. El uso libre de la palabra, del ritmo, del sonido, del color, de la temática, aparentemente atrevida pero en realidad inocente, la búsqueda de estilos libres que activaran la fantasía fueron las armas defensivas del grupo que se reunió en una bohemia de descontentos existenciales.

La expresión individual, la confesión de las vivencias interiores: la soledad, la desesperación, la angustia ontológica, la fatalidad y la muerte (típico de los contextos europeos en que surge el expresionismo alimentaban el alma de estos desesperados en Latinoamérica de principios de siglo.⁵⁶

55. Lucie-Smith, E. Arte Latino Americano del Siglo XX, Singapur, edit. Destino, 1994, 215 pp.

56. (Bayón D., 1985)

El fin de la segunda guerra mundial permite de nuevo a los jóvenes artistas mexicanos viajar a Europa, y hacer amistad con artistas de otras naciones y confrontar con ellos experiencias y teorías, y el estar en contacto cotidiano con el gran arte de todos los tiempos.

La experiencia transformadora de concebir las artes plásticas, fue la circunstancia que determinó que el nuevo arte naciera marcado por el signo de la pluralidad.

Otra característica que marcó este nuevo arte mexicano fue sin duda el individualismo, reacción lógica al antecedente de agrupaciones fracasadas que se habían mostrado firmes durante muchos años en su unidad de criterios formales e ideológicos.

José Luis Cuevas, fué uno de los principales líderes de la llamada "Generación de Ruptura" así como Rufino Tamayo entre otros, los cuales se propusieron desarrollar individualmente, modalidades de expresión que si bien poco tenían que ver unas con otras, partían de una misma idea, vinculada a tendencias internacionales, y que sí representó para México el punto de partida hacia una nueva fase de su historicidad artística.

Escritores, críticos de arte, así como pintores, llegaban a México, motivados por la supuesta tendencia del surrealismo natural que se desarrollaba en el país así como por la tendencia muralista y sus seguidores.

Existían otros muchos artistas disidentes, que en la práctica habían sido excluidos del panorama nacional: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Mathias Goeritz, Gunther Gerzo. Otros eran aceptados aunque se les consideraba artistas menores,

como: Frida Kahlo, Fito Best, María Izquierdo, Leonora Carrington, Germán Cueto.
etc.⁵⁷

57. (Pintores de México del siglo XX, Colección Museo de Arte Moderno, 1994).

Después de que las vanguardias prevalecieron, en el período de entreguerras se gestaron neovanguardias que fueron dominantes.

Tanto a los cultivadores de las vanguardias iniciales (llamadas históricas o heróicas), como a los de las nuevas vanguardias, los animó un semejante convencimiento en la emancipación de la humanidad y en el papel del arte como auxiliar de tal liberación; una similar confianza en el dominio humano sobre la naturaleza, así como un parecido afán de innovación constante cuyo origen se encontraba en su certeza sobre el carácter progresivo del proceso histórico.

Por lo anterior, vanguardias y neovanguardias fueron tendencias colectivas propulsoras de rupturas.

Con el término neovanguardia son denominados tanto el Informalismo de la inmediata postguerra como las tendencias neofigurativa y neoabstraccionista que a nivel internacional fueron consolidadas al final de la década de los años 50.

El informalismo es el último de los movimientos del arte abstracto, que es característico de nuestro siglo. En el medio internacional su consolidación ocurre en el año de 1945 y cuenta con seis vertientes principales que rara vez aparecen puras y que se ejemplifican con autores mexicanos: la gestual (Guillermo Zapfe, Raúl Herrera), la sígnica (Raúl Herrera, Ricardo Rocha), la matérica (Irma Palacios), la espacial (Manuel Felguérez, Francisco Castro Leñero), la manchista (Lilia Carrillo, Fernando García Ponce), y la lírica (Lilia Carrillo, Cordelia Urueta, Antonieta Figueroa, Carlos Nakatani).⁵⁸

La neofiguración y la neoabstracción constituyen reacciones frente al informalismo que ocurren de manera simultánea entre los años de 1945 y 1959.

En la neofiguración se distinguen como movimientos específicos, la "nueva figuración" representada por Arnold Belkin, Francisco Corzas y José Luis Cuevas, vinculado con la tendencia expresionista, Francisco Toledo),

58. Galindo, B. C. El arte de este siglo, "El Financiero", México, Sep. y Oct., 1993.

En el presente (y con mayor vigor a partir de la década de los 80's), la opción o postura nacionalista, aunque modificada, continúa siendo cultivada en las artes visuales mexicanas. Para distinguir entre nacionalismo histórico y el de hoy, al segundo se le llama neonacionalismo pues aunque deriva del primero, también constituye una ruptura frente a su antecedente.

Los artistas que derivan de las neovanguardias son los postinformalistas (Francisco Castro), los neofigurativos tardíos, muchos de los cuales son en realidad neoexpresionistas figurativos tempranos (Jazzmoart) y los geometristas recientes (Ernesto Alvarez).

Los postvanguardistas tienen una postura divergente respecto a las bases de las vanguardias y neovanguardias, por lo que dudan de la capacidad de la humanidad para liberarse del papel del arte como apoyo para la liberación; de las bondades del dominio humano sobre la naturaleza, así como del progreso histórico.

En la postvanguardia existen opciones ortodoxas pesimistas (Roberto Parodi), formalistas (Mario Núñez), neoacadémicas (Luis Argudín, Rafael Cauduro), neoexpresionistas (Aceves Navarro), desconstructivas neoconcretistas (Victor Lerma) y desconstructivistas antisimétricas que incluyen textos en las imágenes (Carlos Martínez B., Mónica Meyer).⁵⁹

El arte mexicano se caracteriza por ser audazmente imaginativo en las formas puras en que libera su más pura expresión.

59. Galindo, B. C. El arte de este siglo. "El Financiero", México, Sep. y Oct., 1993.

Capítulo III.

3.1 Fundamentos teórico-conceptuales del expresionismo

En un sentido amplio, el término Expresionismo se aplica, a obras de arte de épocas muy distintas, en general, como el soporte sobre el cual el artista vuelca sus emociones y con capacidad de producir en el espectador lo que él como artista ha sentido.

Contrario al arte por el arte en el expresionismo, los problemas humanos tienen siempre mucha más importancia que los problemas plásticos. Como tendencia es un término que señala la urgencia del artista por expresar, en forma violenta y desesperada, su mundo interior, donde sus experiencias y emociones, son la materia a develarse en la labor creadora.

El artista no vierte las cosas tal y como se presentan objetivamente, sino como las siente. En lugar de reproducirlas, las recrea según su estado de ánimo, por tanto la imaginación y la personalidad del artista importan, para el expresionismo, más que el tema elegido.

Se atiende a la representación del mundo interno del artista a través de la realidad exterior de los hombres y de las cosas, con un matiz satírico-burlesco, de denuncia, o, moralizante.

Uno de los rasgos esenciales del expresionismo, es la deformación, para reforzar la expresividad.

Baudelaire-escribía " La rareza es una de las partes integrantes de lo bello".

El expresionismo en pintura es la distorsión de la forma y del color para una expresión emocional. Para establecer una línea divisoria entre realismo y expresionismo, agregamos a esta definición, que la distorsión sobrepasa el punto en que podemos aceptar la posibilidad de objetos existentes tal como el pintor los ha representado.

El expresionista pinta imágenes tan exageradas o tan distorsionadas, que nos saca de nuestro mundo familiar para meternos en el mundo de la emoción y del sentimiento-es esa, al menos, su intención. En el límite extremo, sin embargo, la expresión puede llegar a ser histérica o de pesadilla.

La autonomización de los medios expresivos frente a la realidad exterior, la atribución de un sentido misional a la actividad artística, la primacía de la visión sobre la observación y de la intuición sobre la razón, la fusión de ética y estética en una unidad vital, y el horizonte utópico en el que todo ello se inscribe, son los rasgos que determinan la identidad y el contenido específico del expresionismo.

Hasta los años 20, en Alemania, arte moderno y expresionismo eran términos que se correspondían. Sin embargo, el expresionismo debe ser entendido, no como un estilo que coexiste con otros, sino como el clima cultural de una época que absorbe-impregnándolos de su atmósfera-elementos y orientaciones diversas; o como la sensibilidad especial de una generación especial: la generación joven, que alcanza su madurez en el momento en que estalla la primera guerra mundial.⁶⁰

Determinar las bases teóricas que fundamentan esta forma de expresión artística, presenta cierto grado de complejidad. El expresionismo fué un movimiento que surgió no solamente en el contexto de un momento histórico peculiar, inmerso en una trama de acontecimientos sociales y políticos de gran envergadura, sino también en el contexto de grandes avances del pensamiento científico, que desde finales del siglo XIX determinó incluso, importantes diferencias en el plano filosófico, un contexto por tanto de grandes luchas filosóficas y al mismo tiempo de avances en las teorías propias del pensamiento artístico y estético en particular.

Del contexto histórico, político y social en general ya hicimos referencia, en cambio hay hechos que dejan huellas importantes en la propia manifestación artística y en particular del expresionismo.

60. Casals, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

Cuando la revolución burguesa ya se ha realizado y el capitalismo se despliega libre de obstáculos, las nuevas ciudades capitalistas responden a un triple imperativo: el de la especulación, la circulación y la represión, "La sociedad tiende a separarse cada vez más abiertamente en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases antagónicas: la burguesía y el proletariado". Esta polarización de la sociedad, sitúa a los artistas e intelectuales en un terreno falso, ya que la mayoría de ellos proceden de la burguesía, en donde está su público, pero al mismo tiempo la detestan. Por tanto no hay razón de seguir creyendo en la verdad de la experiencia inmediata. De ahí que muchos artistas vuelvan la mirada hacia la propia subjetividad; ahora de lo que se trata es de "vernós a nosotros mismos".

En ese sentido, el arte y la estética básicamente de la primera mitad del siglo XX se caracterizaron por un creciente escepticismo respecto a la realidad objetiva. Esto se da a partir de una creciente desviación del interés del hombre respecto al mundo exterior y la experiencia empírica, hacia el mundo interior que sólo puede examinar dentro de sí mismo.

Así Strindberg por ejemplo, en una de sus frases patentiza la nueva condición del artista, condenado a un destino de marginación y soledad que a menudo culmina en la locura o el suicidio.⁶¹

Por otro lado, los expresionistas se ven influenciados por algunos valores dominantes de fin de siglo, como son: El subjetivismo, la intuición y la espontaneidad instintiva. La juventud, la mujer y la muerte son algunos de los mitos que perduran. La figura del artista en contradicción con una sociedad mezquina y que le condena a la marginación y/o a la mercantilización también nace en ese momento. Como modernista, busca lo nuevo, rechaza las normas y la tradición, tiende al exceso, gusta de lo bárbaro y lo virginal, afirma la naturaleza frente a la sociedad y confía en el arte como medio de salvación. Como veremos el artista expresionista coincide en muchos de sus rasgos, y a menudo, acaba tan mal como él.

61. Casals, J. El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad. España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.

La literatura es quizás, uno de los medios fundamentales, que más impacto tuvo en la crítica a la sociedad de principios del siglo XX e influyó en el pensamiento del movimiento expresionista.

Así por ejemplo, el novelista Scheerbart en su libro "La Arquitectura de Cristal" establece los elementos propios de la ciudad utópica, abierta a la naturaleza y a las estrellas en contraposición a la ciudad industrializada de su época. La influencia de este escritor no se limita a la arquitectura; también sus novelas de delirante fantasía, pueden considerarse precursoras de la literatura expresionista.

Otro novelista tan imaginativo como Scheerbart, es Oscar Panizza, autor de "Conclio de Amor".

Dentro de esta línea de artistas inconformistas y malditos, tal y como se les denominó, destacan la influencia de los poetas simbolistas, en especial Rimbaud y Baudelaire. El primer valor que se retendrá de ambos es su ejemplo vivencial de descenso a los infiernos: "Una temporada en el Infierno" será el título de la más famosa obra de Rimbaud, y Baudelaire escribirá, "Hundirnos en el abismo, infierno o cielo, ¿Qué importa?". En él que muchos expresionistas verán reflejadas sus ansias y preocupaciones. Estas obras una y otra son un violento alegato contra la civilización cristiana-occidental. En su obra aparecen intuiciones típicas del expresionismo, como la premonición de la guerra o las visiones del apocalipsis.

El tema de la gran urbe, que fué uno de los más insistentemente desarrollados por el expresionismo aparece también en la obra de otro poeta simbolista muy influyente a principios de siglo: Verhaeren, poeta belga, coetáneo y defensor de Ensor. Describe en dos de sus obras de 1895, la absorción incontenible del campo por la ciudad, a la que ve como un pulpo voraz en cuyos tentáculos palpita el vicio y la muerte.

Finalmente, en el terreno de las influencias literarias, a principios del siglo XX, cabe mencionar el enorme impacto que causaron en la juventud alemana, dos autores ajenos a su área cultural: Whitman y Dostolevski.

3.2. Bases teórico-filosóficas del expresionismo.

El ser en el Mundo-Existo en el mundo, habito en él, resido y trabajo en él; no pueden separarse uno de otro hombre y mundo.

La actitud fundamental que comporta mi estar en el mundo es la preocupación por todo y por cualquier cosa. **Existir** es, en primer lugar preocuparse, ya que el ser humano no es de una vez todo lo que puede ser; tiene ante él mientras exista un abanico de posibilidades, hacia las cuales se "proyecta". Pero este proyecto, esta tensión entre lo que ya es y lo que tiene que ser aún, es la preocupación.

Existe una dialéctica inevitable entre la vida espiritual del hombre y las condiciones materiales en que vive. Si el hombre se sume en la preocupación de su existencia material, condena a muerte a su espíritu. Puede esto suceder por dos razones: porque el hombre se vea obligado a hacerlo debido a la estructura de la sociedad, en cuyo caso tenemos el deber de cambiarla, o porque pretenda más que lo necesario para vivir, o por ambición de poder. Estas tendencias íntimas no puede contrarrestarlas una renovación de la sociedad, pero sí puede prevenir lo necesario.

La vida espiritual de la sociedad no sólo requiere la libertad espiritual de los miembros de la misma, sino también la abierta intercomunicación de las sociedades entre sí. Filosofía y religión, arte y ciencia no pueden nutrirse más que de la libertad.

(Emmanuel Mounier)⁶².

En cambio, la miseria del proletariado, causada por el proceso de industrialización en la Alemania de esa época, engendra en Escandinavia un arte con orientaciones psicoanalíticas que si bien denuncia la situación existente, lo hace con gran pesimismo, y considera que sólo en el cultivo de la individualidad, en la renuncia a la vida social, existe la posibilidad de salvarse del peligro de la masificación. El fundador espiritual de este movimiento fué Kierkegaard, cuyo pensamiento filosófico se concentra en el ámbito de la existencia humana y las estructuras convencionales de la sociedad.⁶³

62. Montes de O. Historia de la Filosofía, México, edit. Porrúa, S.A., 1991, 464 pp.

63. Karin T. Hasla hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX, España, edit. Serbal, 1988, 333 pp.

Tiene sus antecedentes en el siglo XIX en la obra de Friedrich Nietzsche.

Los hombres de fin de siglo XIX, vieron en Friedrich Nietzsche, no a un filósofo que ofrece su obra para ser diseccionada en aulas y bibliotecas, sino al profeta del hombre nuevo, al cantor de la vida plena, al destructor de la vieja moral. Y sus ideas habrían de ejercer sobre el expresionismo una influencia extraordinaria. "El conocimiento serio y científico, por su carácter racional y su afán de reducirlo todo a leyes regulares, no puede apresar la realidad, que es un caos permanente de fuerzas en acción". Frente al monismo y al principio de identidad, Nietzsche opone la pluralidad y el antagonismo permanente; al equilibrio y la quietud, el dinamismo y el caos; a la trascendencia y la vida ultraterrena, la immanencia y el sentido de la tierra". Lo que mueve al mundo es la voluntad de poder, obrar sin coacciones: un impulso ciego y pasional. Lo más importante es el "yo quiero": si deseo algo, "realícese, suceda lo que suceda". Sin embargo, vivir más allá del bien y del mal significa vivir de modo "más solitario y peligroso que antes", ya que implica aceptar la vida hasta en sus propiedades más duras, terribles y enigmáticas.

El pensamiento de Nietzsche no fué aislado, se inscribe en una amplia corriente centro-europea que reacciona contra los valores característicos del ascenso de la civilización industrial y que tras popularizarse en el fin de siglo, constituirá la red de referencias ideológicas del expresionismo, ya que posee un vitalismo y un sentido especial de la existencia.

El existencialismo es, o ha sido, uno de los movimientos filosóficos que de los medios académicos pasó pronto a los llamados "medios bohemios" y una de las razones que explica el éxito del existencialismo es el haber puesto de relieve tribulaciones bien conocidas: angustias, náuseas, ansiedades, ascos, desazones y neurosis. Disertaciones sobre esencias, fenómenos, ciencias eidéticas, egocentrismo trascendental, etc. Tronar sobre el pavor, la soledad, la muerte, o debatir sobre si los seres humanos son el cielo o el infierno.⁶⁴

64. Ferrater, J. La Filosofía Actual, España, edit. Alianza, tercera edición, 1973, 206 pp.

Los filósofos de la existencia han ido desarrollando, valiéndose casi siempre del método fenomenológico (un método que se desentiende de la deducción matemática y de las ciencias de la naturaleza y que se centra en la descripción de las esencias de los fenómenos que se dan a la conciencia), problemas que ya se habían planteado antes Kierkegaard y Nietzsche. ¿Qué es el mundo? ¿qué es el hombre? ¿quién soy yo? ¿qué es ser? son las preguntas claves de estos filósofos. Y centran su reflexión sobre el hombre y el mundo concretos y de expresar al mismo tiempo esta reflexión en conceptos de abstracción compleja.

Lo que pone en marcha e impulsa en su reflexión a los filósofos existencialistas es la conciencia de catástrofe, de ruina y de amenaza del absurdo. Sienten el impacto de la desgracia, su vivencia de la amenaza a la existencia del hombre es particularmente depresiva y sufren por la impotencia e inseguridad internas, por la monotonía y miseria externas, por la soledad social y la limitación general.⁶⁵

En correspondencia con ello, el expresionismo de Alemania se distinguió por buscar un mundo de estados emocionales y psicológicos, un arte que surgiera de la experiencia emocional de la realidad, con el fin de despertar la conciencia en el hombre, por medio del recurso plástico.

Tanto en el expresionismo como en el fauvismo, vemos una expresión que refleja muy directamente las sensaciones obtenidas de la brutalidad y el caos, que eran factores de las circunstancias existentes de la época.

Uno de los objetivos del "Brücke" nos lo dice; según carta dirigida a Nolde por el grupo; es el de atraer a sí a todos los elementos revolucionarios, pero no eran tan claras las bases ideológicas que debían mantener al grupo.

Tal vez, el común terreno de entendimiento era, sobre todo, el impulso de destrucción de las viejas reglas y la realización de espontaneidad de la inspiración, tal y como lo suponía el existencialismo y cada uno a través de su propio temperamento, y por tanto de su individualidad.

65. Montes de O. Historia de la Filosofía, México, edit. Porrúa, S.A., 1991, 464 pp.

Uno de los puntos de partida de la poética del expresionismo: el no poder sufrir una ley ni una disciplina y obedecer, en cambio, a las presiones emotivas del propio ser.

Kirchner escribía: "El pintor transforma en su obra de arte la concepción de su experiencia. Con un continuo ejercicio aprende a usar sus propios medios. No hay reglas fijas, las reglas para una obra sólo se forman durante el trabajo, y a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el fin que se propone...La sublimación instintiva de la forma se traduce impulsivamente al plano." Así pues se trata de la destrucción de todo canon que pudiera obstaculizar la fluida manifestación del impulso inmediato.

Esta fuerza psicológica de la inspiración se manifestó en los artistas de "die Brücke" apenas cuando el movimiento llegó a culminar su desarrollo, pero no en todos sus intérpretes.

El expresionismo como tendencia estilística y bajo la concepción existencial, constituyó una reacción contra el ideal tradicional de la concordancia formal, proclamando la ruptura total con el sistema artístico del siglo XIX. Se convirtió en el grito de los hombres aislados, solitarios, a los cuales la técnica les daba miedo, la administración, la muchedumbre y el amor les daba miedo.

3.3. El pensamiento científico y las bases estéticas del expresionismo.

El pensamiento científico del siglo XIX, tuvo un gran impacto en el arte y la historiografía del arte, así como en otras disciplinas.

La ley de contrastes simultáneos de los colores de Chevreul (1838) y los estudios de Helmholtz, sobre fisiología y psicología de la visión del color (1880), tuvieron incidencia en la producción artística alemana.

En 1876, Gustav Fechner aporta un método experimental para la determinación de formas estéticamente agradables. Tanto los historiadores del arte como los estetas esperaban que el método científico pudiera ayudarles a resolver muchos de sus problemas.

Semper(1804-1879) estableció para el arte una base funcional, científica y materialista. Según su teoría, simetría, proporción y orientación eran universales tanto en el arte como en la naturaleza.

Conrad Fiedler(1841-1895) por su lado, aún estando de acuerdo con Semper, restableció la aportación individual del artista creativo. Para Fiedler, la personalidad artística ya no era un producto de su tiempo, sino más bien, el elemento creador de nuevas formas y visiones, "Cada artista crea su propio estilo al imprimir en su mundo conceptual el sello personal de su propio espíritu". Fiedler separaba el arte de la estética, la cuál la relaciona con el concepto de belleza en la naturaleza y en el arte. Y mostraba su desacuerdo con los pintores postimpresionistas que hacían suyos los elementos de la naturaleza que consideraban adecuados para su expresión personal.

Fiedler estaba en desacuerdo con la teoría del arte como imitación de la naturaleza. Según él la pintura imitativa, los dibujos técnicos, la fotografía y las mascarillas mortuorias tan sólo fijan y explican objetos. La imitación siempre nos conduce al original, y reproduce algo que ya está presente en nuestras conciencias.

El arte, por su parte, tenía que dar forma a algo que no podría ser expresado de otra manera:

Abre así, para el hombre esa parte de la realidad en la que ni el pensamiento, ni la emoción podrían penetrar jamás, es decir, el desarrollo de la conciencia intuitiva.

Al utilizar la naturaleza para producir valores de pura visibilidad, el arte capacita al hombre para adquirir entendimiento y claridad en medio de la confusa profusión de imágenes que ve en la naturaleza, "ya que el arte es un medio de conquistar la realidad".⁶⁶

66. Selz, P., La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

Por otro lado, Wilhelm Worringer, combinó la teoría del "propósito artístico" de Riegl (1838-1905) en la que se postula la idea de que "el artista siempre ha podido hacer lo que ha querido", con la de la empatía de Lipps (1851-1914).

La teoría de la empatía de Lipps se basa en el concepto metafísico del sujeto existente en el objeto.

La empatía puede definirse como un mecanismo hipotético y psíquico que hace posible que el hombre experimente el goce estético.

El primer principio de la empatía es que cuanto observo una forma, estoy dentro de ella. Y si la empatía es completa, yo me siento por completo identificado con la forma que observo.

Los defensores de la teoría de la empatía no creían que la experiencia estética fuera resultado de un largo proceso de análisis y contemplación; más bien afirmaban, que la experiencia estética era una proyección casi instantánea de sensaciones y emociones. El objeto se hacía animado en la emoción del observador "empático", de forma que podía hablar de una "montaña que se alza", "Una línea activa moviéndose", o "colores alegres" o "colores de luto".

Esta teoría llegaría a ser muy importante en la crítica expresionista y en la teoría estética. Vernon Lee, el principal exponente de la empatía en la estética británica, explicaba: "Nosotros no solo atribuimos a las líneas equilibrio, dirección, velocidad, sino también empuje, resistencia, tensión, sentimiento, intención y carácter", este mismo concepto-el hecho de que una línea por sí misma puede ser portadora de un sentido comunicativo-, aparece en los escritos de Henry van de Velde, quien afirmaba que: "la línea es una fuerza derivada de la energía de quien la ha trazado". La idea aparece en gran parte de las teorías estéticas del siglo XX, y con particular énfasis en las publicaciones de la Bauhaus de Kandinsky y Klee. El significado empático del color, el espacio y la forma podrían describirse de igual modo.

Worringer llegaría a convertirse en uno de los portavoces del expresionismo, en el que veía una rebelión del espíritu contra el sensualismo y el realismo. El elemento apasionante del expresionismo, visto en el contexto de la historia del desarrollo artístico, constituía el primer intento coherente de llevar a cabo el experimento de una completa espiritualización de la expresión.

La obra *Expressionismus* de Hermann Bahr (1863-1934), fue el primer y más completo exámen del expresionismo desde el punto de vista de la teoría estética.

Bahr vió algo diferente a Worringer acerca de la polaridad abstracción-empatía. Coincidió con Fiedler, en que la historia del arte es la historia de la visión, y que una nueva forma de ver produce formas nuevas. Pero Bahr distinguió entre una visión óptica pasiva y sensorial, y una visión activa y mental. Si bien la visión clásica griega expresaba unidad entre el hombre y la naturaleza, en la tradición clásico-renacentista que alcanzó su culminación en el Impresionismo, se requería sentimiento y recepción sensible, sin exigir nada a la inteligencia.

Se trataba de la visión de una era materialista que sólo valoraba los sentidos, y no se ocupaba del conflicto entre el hombre y la naturaleza. En contraste con la "visión de los sentidos" de la tradición clásica en el arte occidental, el arte primitivo, oriental, medieval y expresionista son partes de una esfera del arte en el cual el hombre determina a la naturaleza. La visión mental, que incluye la sensación táctil y el conocimiento intelectual, es más amplia. La visión de la mente es abstracta; por lo tanto, la expresión artística basada en ella debe apartarse de la naturaleza.

Bahr estaba consciente del desafío que la nueva tecnología de la máquina suponía para el arte. Su reacción, como la de los expresionistas en general, fue la retirada. Así que según él, el artista moderno debía buscar su propia alma.

Aunque la generación burguesa del siglo XIX pudo hallar completa expresión en el arte materialista del Impresionismo, la nueva generación luchó por el espíritu.

Los pintores de la nueva escuela representaron los anhelos del hombre, las esperanzas y fantasías, y no las imágenes realistas. La pintura dice Goethe, afirma lo que el hombre quiere ver, lo que el hombre debe ver, y no lo que normalmente ve.

El aspecto expresionista de carácter "mental y activo" suponía, sin embargo, sólo la mitad del arte verdaderamente importante. La otra mitad correspondió al aspecto impresionista, "el arte puramente visual y receptivo del goce sensorial". Ambos, juntos producen la totalidad de la vida interior y exterior.⁶⁷

Es hacia finales del siglo XIX, que los hombres afirmaron su fe en la trascendencia de la realidad externa.

Mach y sus seguidores investigaron el problema de las relaciones entre fenómenos mentales y físicos, sobre la base del mundo fenoménico y dentro de los límites del pensamiento científico, llegando la filosofía positivista a ser casi una ciencia teórica. Una generación más tarde, Sigmund Freud, partiendo de su formación en la investigación científica de neurología clínica, sondeó los dominios de la mente humana hasta entonces inexplorados.

En 1900 publicó *La interpretación de los sueños*. Mediante el análisis de los sueños, el hombre puede, según Freud, llegar a tener acceso consciente a sus deseos inconscientes, que una sociedad supercivilizada le obliga a esconder.

Alienado por la civilización y la convención social, el hombre se ve forzado a reprimir sus verdaderos deseos, y esta represión lo sumerge en las ansiedades y neurosis de los tiempos modernos, su profundización más allá del autoengaño del hombre, hasta el inconsciente, y su interpretación del arte como la triunfante sublimación de la libido orientada a consecuciones creativas, tienen importancia a la hora de entender el arte de su tiempo.⁶⁸

67,68. Selz, P., *La pintura Expresionista Alemans*, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.

Capítulo IV.

Conclusiones

Ha sido una máxima de la creación artística, durante el largo camino de su desarrollo (Incluyendo al expresionismo), que cada individuo (en este caso el artista), despliegue su creación a partir de sus motivaciones personales. En cambio, el análisis histórico nos permite dilucidar que independientemente de ello, la creación humana, incluyendo la artística, es también resultado de un contexto histórico y a su vez resultado del desarrollo continuo de su manifestación.

Es por ello que, aún cuando el expresionismo constituye un movimiento que básicamente se fundamentó en una concepción existencial e individual reflejó al mismo tiempo los problemas de su época, pero con una peculiaridad distintiva y crítica, me atrevo a afirmar que sus elementos, en tanto forma de expresión hicieron reflexionar a muchos de los hombres de su tiempo. No fué por casualidad, que el gobierno nazi cerró y censuró sus escuelas.

Esto me hace pensar; ante la situación actual y los problemas acuciantes que nos rodean y que no son sólo de carácter político-económico, sino también ambientales, donde se cuestiona incluso la posibilidad de sobrevivencia; que el expresionismo puede aportar elementos importantes de carácter formal a la obra de los artistas que se preocupan por esta problemática.

Es un hecho que nuestra realidad está exigiendo la necesidad de una actuación consciente de los miembros de la sociedad y en ese sentido exige al artista un nuevo enfoque a la creación haciendo reflexionar a cada uno de nosotros.

De este modo nuestra elección como artistas, entre los posibles comportamientos prácticos que nos exige la vida diaria, que se hallan impulsados por las motivaciones axiológicas(XIV), siendo estas aquellos ideales a que siempre aspiramos materializar sin lograrlo a nuestra entera satisfacción.

Como productor de bienes culturales, la más importante de las motivaciones es la que se identifica con los deseos de cambio. Tal motivación depende de si el artista ve al mundo como una continuidad idílica o como una discontinuidad, lo que equivale a verlo con conformismo y complacencia o con incorformidad y sentido crítico (siendo las dos últimas, el modo como percibo al mundo que me rodea).

Desde el punto de vista personal, no sólo la influencia de lo vivido, sino la constante preocupación por una obra de este tipo me ha conducido a un prolongado proceso de perfeccionamiento y aprendizaje que me permita evolucionar desde una visión contemplativa a una visión reflexiva que se materializa en creaciones con un marcado expresionismo de carácter semiabstracto. Es quizá el intento de extraer de la realidad; a mi modo de ver cada vez más deformada por la acción del hombre; los elementos más esenciales, abstraerlos y expresarlos de forma expresionista.

En muchos casos es una apreciación, una reflexión con referencias a una naturaleza, un paisaje que no deja de sufrir la acción transformadora del hombre y no es que se pretenda inhibir esa acción, de hecho, el hombre subsiste a partir de esa relación. En cambio la crítica se enfoca al modo en que se ejecuta la transformación bajo una concepción desarrollista sobre la base de intereses económicos muy precisos.

El contenido, por tanto, se dirige a este tipo de reflexión que tratando de adoptar formas típicas de lo que fué el expresionismo, las cuales extrapolo a las condiciones del entorno presente, lleno de sucesos, cambios, hechos de gran connotación, aspiraciones de todos los que experimentamos esa vivencia.

La combinación de colores y formas "esas formas que cargadas de misterio en donde los sentidos se vuelven un puente entre lo inconcebible y lo concebible, y en donde la creación de formas significa vivir"⁶⁹, va resultando en una imagen que si bien no es pensada con anterioridad, "La necesidad crea la forma" "los peces que viven a grandes profundidades no tienen ojos", "Así se refleja en la forma el espíritu de cada artista" en rasgos generales, aparece entonces en una concreción de situaciones interactuantes como conglomerado de elementos en el que se

69. Kandinsky, V., Marc, F. El linete azul, España, edit. Paidós, 1989, 326 pp.

superponen una serie de imágenes, quedando una impresión de carácter semiabstracto, pero que finalmente en su contenido giran en torno a la relación sociedad-naturaleza.

El acto de pintar me brinda una comunicación conmigo mismo para descubrir sin proponermelo, que la intuición y la lógica participan de igual manera en la creación; y donde el espíritu creador actúa como un ordenador, o más bien como un inspirador, en donde en mi etapa inicial el entusiasmo por la naturaleza y mi preocupación por el deterioro del medio ambiente, fueron las fuentes de inspiración, y las formas se manifestaban tan reales como podía pintarlas, conforme fui estudiando la historia de la pintura mi concepto plástico fue cambiando y la práctica y el aprendizaje me fueron llevando hacia formas semiabstractas en las que trataba de plasmar la situación motivo de este trabajo, tratando de ser analítico y a la vez utilizando pocos elementos y representarlos en mis cuadros que en la mayoría de las veces fueron resultado más de la intuición y la inspiración que de la lógica.

En cuanto al color en mis inicios quería manifestar toda mi inquietud por medio de los colores más llamativos como son el rojo, el amarillo, el azul y el verde, casi siempre usándolos lo más puro posibles. Sucediendo igual que con la forma, así conforme fui aprendiendo y practicando con ellos me fui alejando y haciendo más combinaciones llegando por momentos a sentirme totalmente perdido en un mundo sin color.

En la actualidad mi obra es el fruto de dos años de trabajo continuo, y es resultado de mi reflexión de todo aquello que directa o indirectamente influye en mí y así represento el medio en el cual me desenvuelvo.

Pintar para mí es desde esta perspectiva, no sólo una actividad de realización personal, es conocerme y reconocermelo en los demás, en sus problemas y actitudes, es una actividad por esencia social y que requiere de una comunicación social.

La búsqueda de un nuevo estilo, propio, personal, podría ser el resultado futuro de mas años de trabajo, por el momento me ha interesado conocer sobre la historia

del arte, y buscar en ella formas y elementos capaces de satisfacer mis propias exigencias, de ahí mi interés por el expresionismo. Ello por supuesto, no limitaría el acto de creación.

Considero que mi etapa actual, es un momento importante del proceso de evolución de la obra, en tránsito a formas superiores, más propias.

Retroalimentarnos de otras fuentes nos ayuda a expresarnos. La historia del arte y en particular de la pintura, viene a ser una confirmación de este planteamiento, pues podemos determinar cómo el desarrollo de corrientes se ha dado como resultado de la combinación de varios factores: los del contexto histórico y social, ideas filosóficas y científicas; y a su vez un proceso constante de retroalimentación de los artistas con la tradición estética y visual de su época y entre sí, a lo cuál se agregaría un particular interés de cada quién por tendencias afines.

El surgimiento y desarrollo del expresionismo, como toda tendencia no está exenta de esta particularidad.

Asumir así, los rasgos característicos de una tendencia y quererlos adoptar con exactitud es, por supuesto, también errado. En todo caso, una tendencia se determina por una serie de características generales, que encuentran concreción en una gran gama de diversas creaciones artísticas que se corresponden a la expresión individual.

Independientemente de que este trabajo, hace particular énfasis en el expresionismo es válido señalar, que el aprendizaje continuo del artista no debe constituirse en una asimilación pasiva de los estilos. Conocer los estilos, ubicarlos en el contexto histórico de su surgimiento y desarrollo, es de vital importancia para comprenderlos, pero asumirlos y extrapolarlos a otras condiciones históricas y concretas, requiere de un análisis crítico, valorativo en el cual debe prevalecer por sobre todas las cosas las peculiaridades propias de la creación individual.

Finalmente antes de concluir, hay una frase de Paul Klee que se me hizo muy interesante, cuando dice que el arte no expresa lo que es visible sino que hace visible.

A mi modo de ver la situación actual y todo aquello que sucede a nuestro alrededor muchas veces es tan obvio, tan cotidiano que deja de parecernos importante primordial y se convierte en algo que ya no percibimos, es allí el verdadero papel del artista buscar la raíz, el fondo del problema y simplificar, sintetizar, sentir, ese es el fin del expresionismo, sacar a la luz aquello en lo que no estamos de acuerdo, que nos causa angustia, ira, náusea asco, desazón, impotencia etc.

La crítica del arte no puede ser reducida, pues, a su trabajo simple de criticar, que es una actividad posible en todo hombre, en mi caso empezaría con las actividades básicas de todo sistema cultural: (La educación)...El arte que ha servido en todas las épocas como medio de expresión y de propaganda, es uno de los instrumentos de la ideología de su tiempo.

FALTA PAGINA

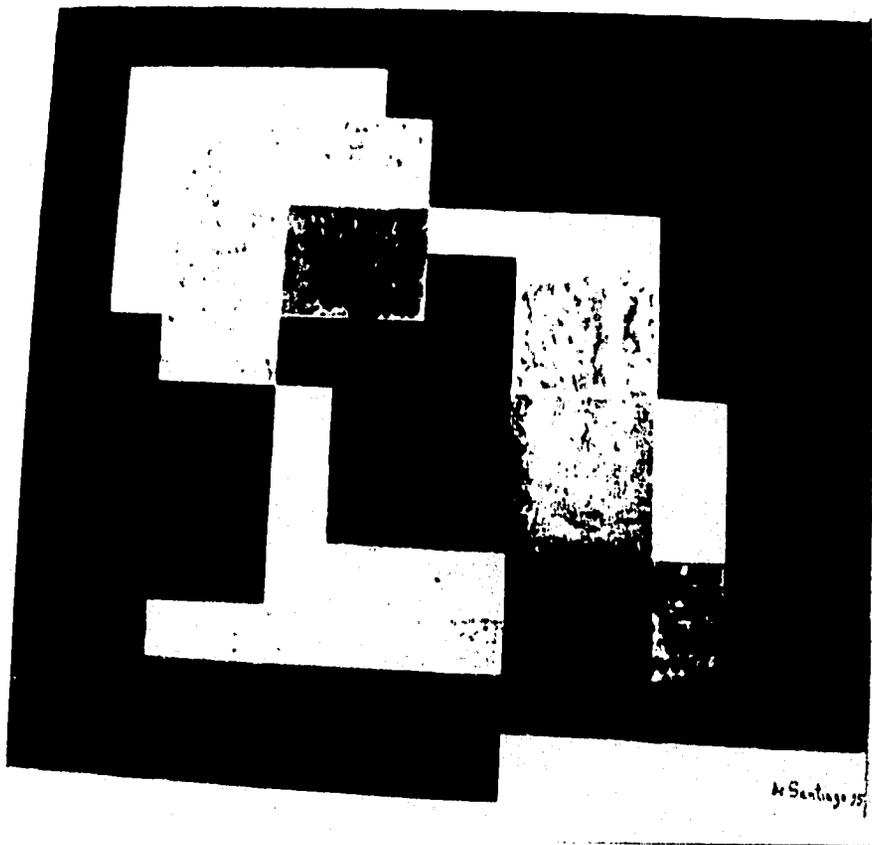
No. 84

12. SIN TITULO, 96
Oleo sobre tela
1.20 x 1.00 cm

13. SIN TITULO, 96
Oleo sobre tela
1.20 x 1.00 cm



1. SIN TITULO. 95
Oleo sobre tela
50.5 x 50.5 cm.



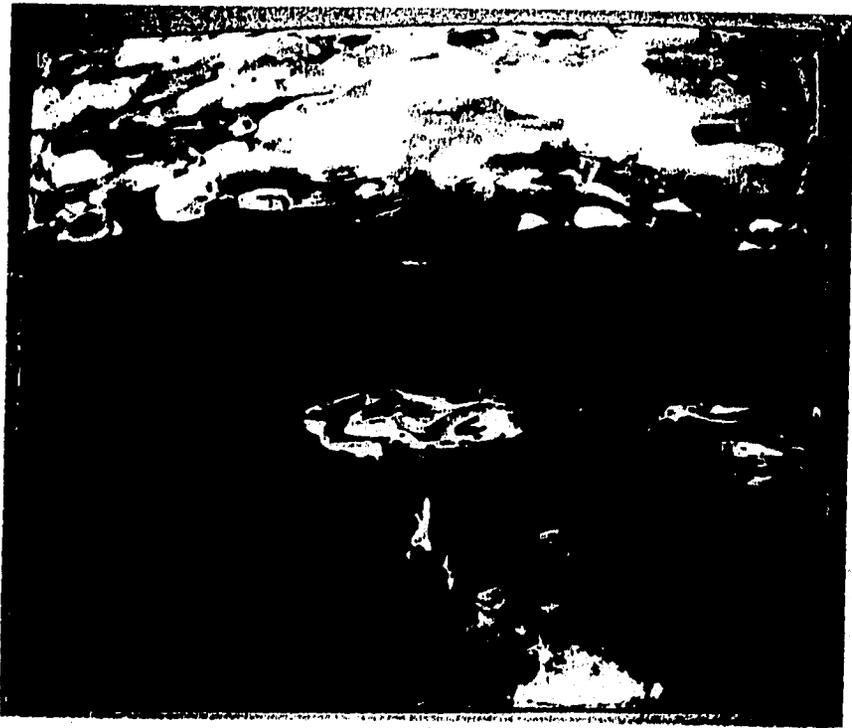
2. SIN TITULO, 95
Oleo sobre tela
52 x 60 cm.



3. SIN TITULO, 95
Oleo sobre tela
52 x 62 cm.



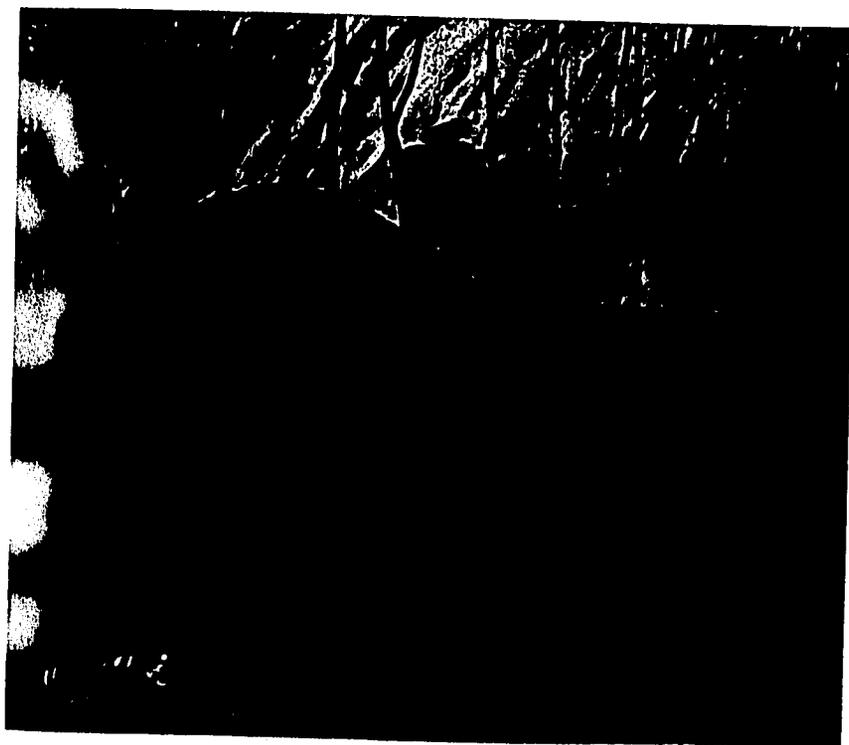
4. SIN TITULO. 95
Oleo sobre tela
23.5 x 30.5 cm.



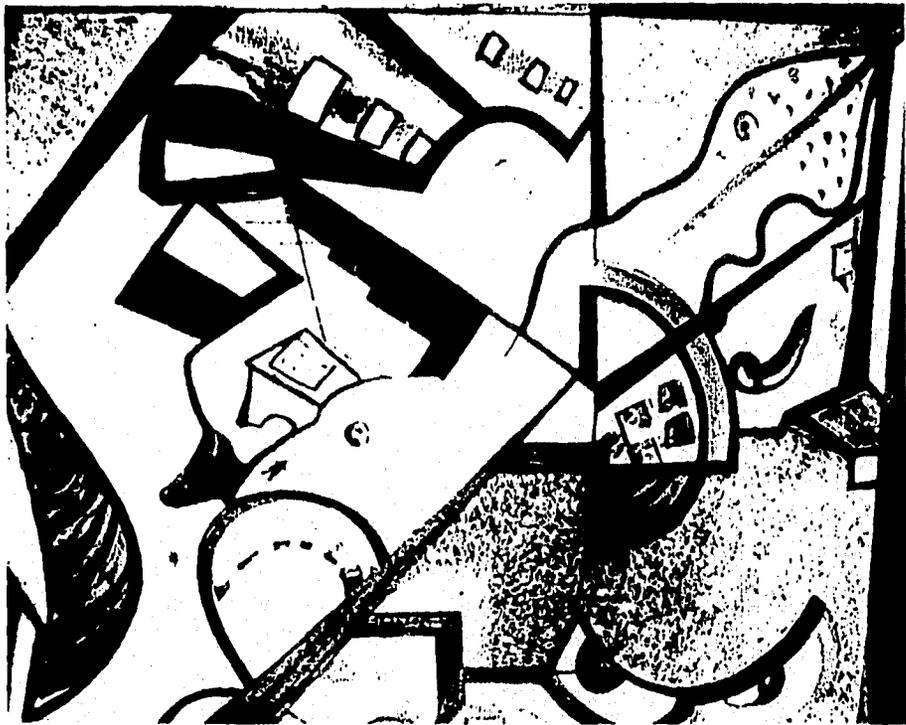
5. SIN TITULO, 95
Esmalte sobre lamina
22 x 28 cm.



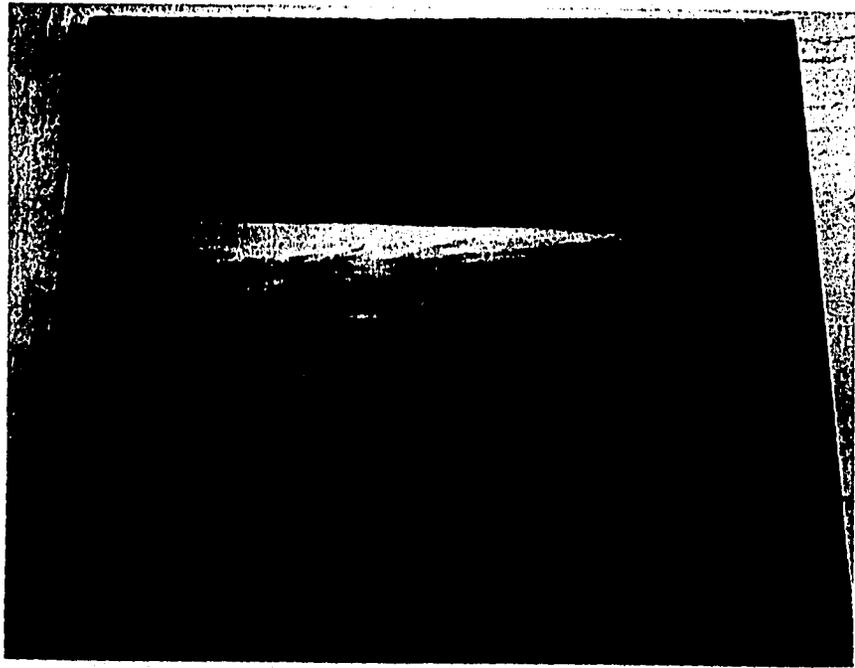
6. SIN TITULO,96
Oleo sobre tela
80 x 1.10 cm.



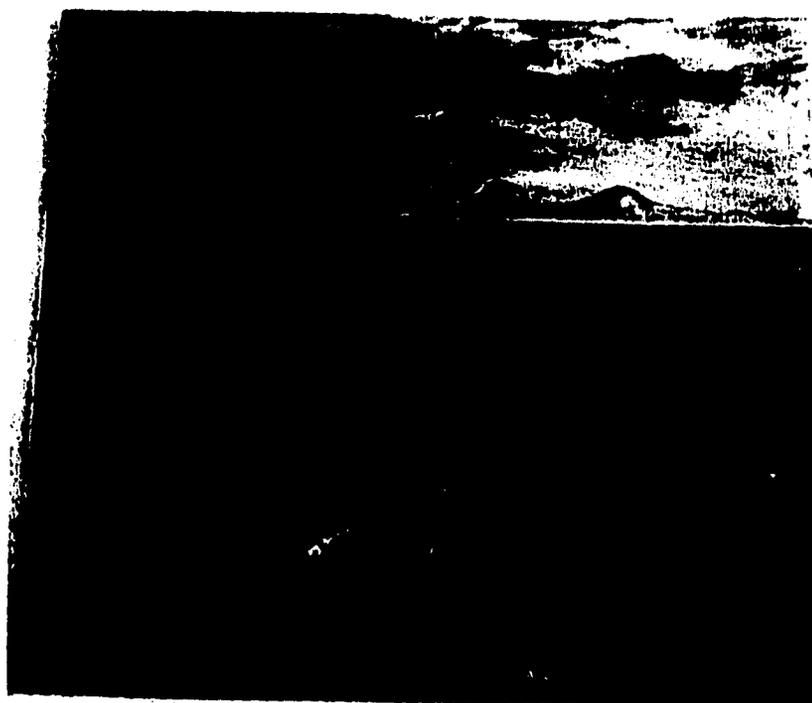
7. SINTITULO, 96
Oleo sobre tela
70 x 90 cm.



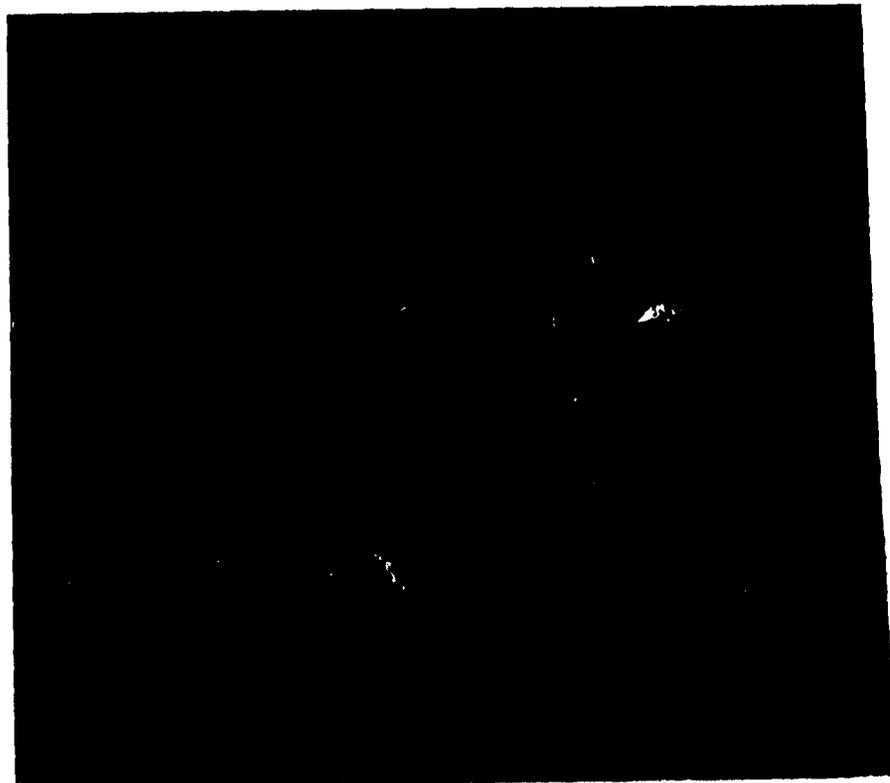
8. SIN TITULO, 96
Oleo sobre tela
70 x 90 cm.



9. SIN TITULO, 96
Oleo sobre tela
100 x 1.20 cm.



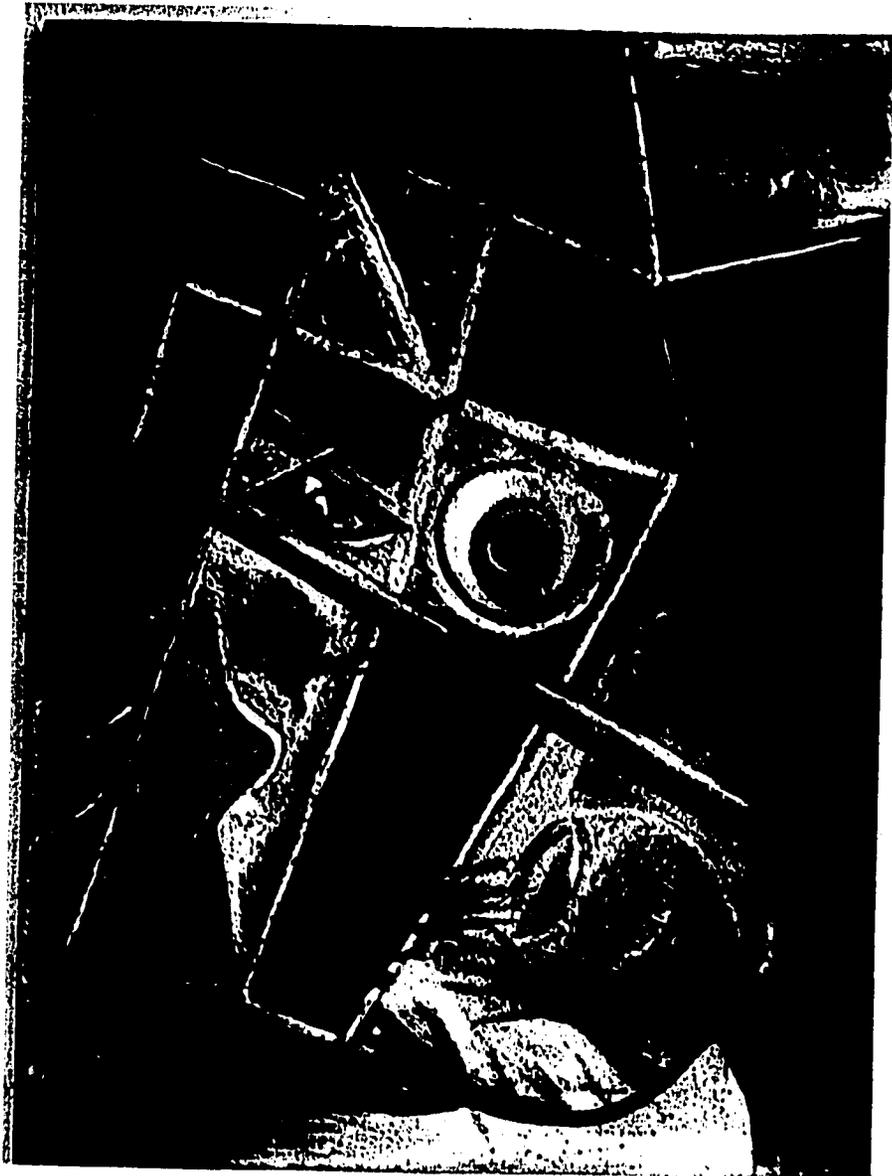
10. SINTITULO, 98
Óleo sobre tela
100 x 1.20 cm.



11. SIN TITULO, 96
Oleo sobre tela
100 x 1.20 cm.



12. SIN TITULO, 1996, Oleo sobre tela 90 x 70 cm.



13. SINTITULO, 1996, Oleo sobre tela 120 x 100 cm.

INDICE DE NOMBRES CON DATOS BIOGRAFICOS/SELECCION

1. Marx Karl (1818-1883)
Filósofo, sociólogo y economista alemán. Fundó la Primera Internacional Obrera, y junto con Federico Engels, redacta el Manifiesto Comunista.
2. Worringer Wilhelm (1881-1965)
Crítico de arte, publicó dos libros, Abstracción y Naturaleza y La esencia del Estilo Gótico
3. Scheffler Karl ()
4. Wolfflin Heinrich (1864-1945)
Publicó en 1920, el "Apocalipsis Bamberg", donde hace referencia a la transformación de los criterios de la crítica, del siglo XIX, en relación a las miniaturas del siglo XI.
5. Durero Alberto (1471-1528)
Pintor y grabador Alemán, es el primer pintor del renacimiento en el norte de Europa.
6. Grünewald Matthias (1465 (70)-1528)
Destacado por su expresionismo y su fantasía, con un remoto antecedente del onirismo surrealista. Se sitúa a principios del renacimiento alemán. Uno de los principales representantes del gótico alemán en sus postrimerías, su obra maestra el Retablo de Isenheim.
7. Cezanne Paul (1839-1906)
Pintor francés, pasa por etapa impresionista, y la principal característica es haber constituido el puente hacia el estilo cubista, que desarrollaran plenamente, Picasso, Braque y Gris.
8. Van Gogh Vincent (1853-1890)
Pintor Holandés, su primer etapa de contacto impresionista. Aunque pintor muy personal, prácticamente independiente de toda tendencia, su obra ejerció gran influencia en el movimiento expresionista, de fines y principios de siglo.
9. Goya (Francisco de Goya y Lucientes) (1746-1828)
Pintor Español, el gran genio de la pintura universal, se adelantó al impresionismo, al expresionismo, al surrealismo. Cultivó todas las técnicas: Fresco, óleo, dibujos, grabados-agua-fuertes, aguatinas y la litografía.

10. **Greco El (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)**
Pintor Español, de origen Griego, sus pinturas destacan por la sobriedad del colorido, la austeridad en los efectos, por la estilización de las formas y figuras, con una búsqueda de la espiritualidad acorde con su temperamento místico.
11. **Brueghel Pieter (1564-1638)**
Pintor flamenco, llamado el joven del infierno por la violencia de sus composiciones.
12. **Bosco El (1450-1516)**
(Jeroen Anthoniszoon van Aeken, conocido como Hieronymus Bosch)
Pintor y grabador flamenco, su obra refleja la inquietud religiosa de la época.
13. **Gauguin Paul (1848-1903)**
Pintor Francés sus principios similares a los Impresionistas, luego hace una pintura de aire simbolista, ejerció una gran influencia en el grupo de los "nabis" y expresionistas etc.
14. **Valotton Félix (1865-1925)**
Pintor realista francés, de origen zuizo, de paisajes naïfs, sus desnudos femeninos son precisos y duros, de trazo minucioso.
15. **Munch Edvard (1863-1944)**
Pintor noruego, de participación artística francesa como alemana, su influencia sería decisiva en la generación expresionista alemana que surgía (Die Brücke) realizó litografías, a partir de 1915 se consagró a la pintura mural.
16. **Runge Philipp Otto (1777-1810)**
Pintor alemán del romanticismo, paisajista por excelencia, que supo captar en toda su emotividad las puestas de sol y los claros de luna.
17. **Friedrich Caspar David (1774-1840)**
Pintor y grabador alemán, considerado como uno de los mejores paisajistas alemanes. Imprime a sus obras un ambiente extraño que prefiguraba ciertas creaciones posteriores de los surrealistas.
18. **Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1772-1801)**
Poeta romántico alemán, Entre sus obras sobresalen "Himnos a la Noche" (Poemas), noche identificada con la muerte como exaltación de la vida verdadera y "Enrique de Offerdingen" (novela inacabada), paradigma del romanticismo.

19. **Kandinsky Vasily (1866-1944)**
Pintor ruso, creador del abstraccionismo lírico, que da pie al arte abstracto, así como al expresionismo abstracto norteamericano, cultivó también la pintura expresionista formó junto con Marc el grupo "Der Blaue Reiter" entre otros.
20. **Marc Franz (1880-1916)**
Pintor alemán, estudio en Munich, se trasladó a París donde recibe influencias de los impresionistas, miembro del grupo expresionista "El Jinete Azul".
21. **Menzel Adolf Von (1825-1905)**
Pintor y grabador alemán, autor de cuadros costumbristas.
22. **Leibl Wilhelm (1844-1900)**
Pintor alemán de corte realista, trató de pintar precisamente aquello que veía.
23. **Anselm Feuerbach (1829-1880)**
Pintor alemán, de un romanticismo de tradición clásica y realismo, de estirpe de filósofos y arqueólogos, escribió; "Si el arte copia la vida, entonces no tenemos necesidad de él".
24. **Arnold Böcklin (1827-1901)**
Pintor alemán, fundió en sus obras tendencias clasicistas, románticas y realistas, puede considerarse un punto de enlace entre los románticos y los expresionistas. admirado por éstos.
25. **Marées Hans von (1837-1887)**
Pintor alemán, construyó su pintura con elementos plásticos, y alcanzó una sorprendente unidad de color y forma. admirado por los expresionistas alemanes.
26. **Klinger Max (1847-1920)**
Pintor, grabador y escultor, sus obras se basaban en una observación más concluyente del detalle naturalista, artista germano su planteamiento constituía la base sólida y necesaria del arte moderno fantástico.
27. **Hans Thoma (1839-1924)**
Pintor alemán, paisajista romántico, de tema religioso y mitológico, concebidos de forma realista. líder en el nuevo movimiento del arte alemán (expresionistas)
28. **Franz von Stuck (1863-1928)**
Pintor alemán, de alegorías decorativas, de dibujo anatómico academicista, líder de los pintores muniqueses, que adoptaron el nombre de Sezession, siendo ejemplo para movimientos similares.

29. **Klee Paul (1879-1940)**
Pintor suizo de origen alemán, recibió influencias de Cézanne, Van Gogh, Ensor, Marées, leyó a Byron, Poe, Baudelaire, Dostoyevsky y Kafka. colaboró en el grupo el Jinete Azul, y en la Bauhaus, funda con sus amigos la Nueva Secesión.
30. **Y. Goll**
31. **Benn Gottfried (1886-1956)**
Poeta alemán, En sus primeros libros de poemas partió del expresionismo.
32. **Nietzsche Friedrich (1844-1900)**
Filósofo Alemán, su filosofía se caracteriza por un vitalismo, y un sentido especial de la existencia, niega todos los valores sobre los cuales no solo descansa la sociedad de su tiempo, por él ridiculizada implacablemente, sino también toda la civilización occidental, en la cual no ve más que decadencia.
33. **Liebermann Max (1847-1935)**
Pintor alemán, fué Presidente en 1898 de la secesión de Berlín, reaccionó contra la pintura alemana de su tiempo, ocupó en Alemania un lugar semejante al de Manet en Francia. Se adhirió plenamente a las concepciones de los impresionistas.
34. **Corinth Lovis (1858-1925)**
Pintor alemán, notable retratista, aunque al principio se opuso violentamente a los impresionistas, acabó por recibir su influjo, admirado por los jóvenes innovadores.
35. **Slevogt Max (1868-1932)**
Pintor y grabador, su talento se desarrollo más en el camino del impresionismo. empezó a pintar paisajes, naturalezas muertas y retratos, de una calidad ligera, casi transparente, testimonio de su amor por la luz, el color y el movimiento. De imaginación narrativa que le condujo de forma natural a la ilustración.
36. **Toulouse Lautrec Henri de (1864-1901)**
Pintor y litógrafo francés, se consagró a los temas "modernos", reflejó extraordinariamente el ambiente parisino de Montmartre, destacó también como ilustrador autor de carteles, con una abundante temática satírica callejera.

37. **Ensor James (1860-1949)**
Pintor y grabador belga, destaca como uno de los principales artistas del expresionismo, de fines de siglo XX, Su obra es crítica y mordaz, con matices grotescos y satíricos, en un afán constante de denuncia social.
38. **Modersohn-Becker Paula (1876-1907)**
Pintora alemana, precursora del expresionismo, de orientación simbolista, influenciada por Cézanne y Gauguin.
39. **Van de Velde Henry (1863-1957)**
Arquitecto, pintor y decorador belga, en Weimar, fundó la escuela de artesanía, que contribuyó al surgimiento de la Bauhaus, de importantes y diversos escritos teóricos.
40. **Eckmann Otto (18-1902)**
Pintor y Arquitecto alemán fué el más popular de los diseñadores del Jugendstil alemán en Xilografía, decoración y portadas de libros, sellos, tipografía, papel de pared y alfombras. En 1894 introdujo la Xilografía en Alemania.
41. **Behrens Peter (1868-1940)**
Pintor y Arquitecto, destacado representante del Jugendstil, Impresionista en su etapa inicial como pintor con un estilo decorativo y simbolista, después dejó totalmente la pintura para convertirse en el primer arquitecto alemán, y en tipógrafo.
42. **Endell August ()**
Arquitecto, Escultor y escritor Alemán, que se convierte en pintor, y uno de los más destacados defensores del Jugendstil, y además responsable de la decoración más fantástica e imaginativa del mismo.
43. **Derain André (1880-1954)**
Pintor francés, destacó como uno de los grandes del fauvismo, con su uso violento del color, posteriormente abandona este estilo, inspirándose en lo dibujístico, de gran vehemencia colorística, al mismo tiempo que su preocupación por la construcción de la forma, contrariamente al Impresionismo.
44. **Braque George (1882-1963)**
Pintor francés, en su juventud de línea fauvista, pero lo principal de su producción se sitúa dentro del estilo cubista tanto analítico como sintético, aunque su última etapa se hace más figurativa.

45. **Picasso Ruiz Pablo (1881-1973)**
Pintor grabador, escultor, ceramista, muralista y escenógrafo, español, es uno de los genios del arte moderno, Se manifestó en un gran número de etapas que constituyeron su evolución artística. se inspiró en el manierismo del Greco, hizo pinturas de estilo expresionista, que en sus investigaciones plásticas lo conducirían al cubismo tanto analítico como sintético.
46. **Metzinger Jean (1883-1956)**
Pintor francés, Neoimpresionista y fauvista, que en 1908 se adhirió al cubismo, orientándose a partir de la Primera Guerra Mundial hacia un academicismo realista.
47. **Le Fauconnier Henri (1881-1946)**
Pintor francés?
48. **Gleizes Albert (1881-1953)r (1881-1964)**
49. **Léger Fernand (1881-1955)**
Pintor francés, Su obra arrancó del movimiento cubista, de una fuerte geometrización de los temas "mecanizando" las figuras, objetos y paisajes.
50. **Delaunay Robert (1885-1941)**
Pintor francés, neoimpresionista, se orientó hacia el cubismo, haciendo del color y de los contrastes luminosos, características principales de sus obras.
51. **Duchamp Marcel (1887-1968)**
Pintor y escultor estadounidense, de origen francés, Impresionista y cubista al principio, su arte evolucionó hacia la sensación cinética, introdujo en el mundo del arte objetos de producción Industrial presentados como artísticos "ready mades".
52. **Villon, Jacques (1875-1963)**
Pintor y escultor francés, adscrito al cubismo, pero con matices impresionistas. Desde 1911, su obra evolucionó hacia una relación o síntesis de la estructura del lienzo y los planos coloreados.
53. **Kirchner, Ernst Ludwig (1880-1938)**
Pintor alemán, 1892 año en que inicia sus primeros grabados en madera, es en 1905 que junto con Bleyl, Heckel, Schmidt-Rottluff y Kirchner, fundó la asociación "Die Brücke", cuyo fin era la renovación del arte alemán.

54. **Fritz Bleyl**
Pintor y grabador en madera alemán, centrado más en la ilusión del espacio. junto con Kirchner, Heckel y Rottluff fueron miembros fundadores de "Die Brücke".
55. **Erich Heckel (1883- 1970)**
Pintor alemán, estudió arquitectura en Dresde, en 1903 conoce a Rottluff, quien lo inicia en la pintura, fué influido por Gauguin , Van Gogh, grabador notable en madera, miembro fundador del "Die Brücke".
56. **Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)**
Pintor alemán, estudió arquitectura en Dresde donde conoce a Heckel, Kirchner y Bleyl, miembro del grupo "Die Brücke" al cuál dió nombre, e inició a sus amigos en la técnica de la litografía, la influencia del grabado en madera, practicado por él con extraordinaria maestría, se advierte en su pintura.
57. **Emil Nolde (Emil.Hansen) (1867-1956)**
Pintor alemán tallador de madera, ejerciendo el oficio de tallista en varias fabricas de muebles en Alemania, diseñador grafico, importante representante del expresionismo.
58. **Max Pechstein (1881-1955)**
Pintor alemán, en Dresde se perfecciona en su arte, se une al grupo "Die Brücke", en 1910 fundó la Nueva Secesión, en Berlín, con los pintores anti-impresionistas del puente y el jinete azul, infringió a menudo las leyes del expresionismo puro se inspiró sobre todo en Cézanne.
59. **Mueller Otto (1874-1930)**
Pintor alemán, curso estudios en la academia de Dresde, conoce a Heckel y en 1910 entra en el "Brücke" relaciona sus imagenes con el arte egipcio, noble ilustrador.
60. **Kokoschka, Oscar (1886-1980)**
Pintor y escritor austriaco, de poderoso carácter expresionista, pintó numerosos paisajes y retratos, así como cuadros alegóricos en los cuales expresó todo su horror e inquietud de la guerra.

CITAS Y REFERENCIAS.

Cada quien su quimera. (reflexión personal)

Esta poesía de Baudelaire no es más que un llamado a la reflexión y nos revela nuestra realidad, haciendo incapie a los problemas ambientales de nuestros días, y que como la bestia monstruosa que envuelve y oprime al hombre este no se da cuenta del daño que él mismo se esta provocando y que aún no sabe hacia donde se dirige y sigue caminando con una imperiosa necesidad de hacerlo.

Al no demostrar ninguna inquietud, desesperación, o inconformidad tal parece que estamos resignados o condenados a seguir soportando a la bestia .

Hagamos algo por nosotros mismos, quitemonos la venda de los ojos para vislumbrar hacia un mejor horizonte, donde la indiferencia no se apodere de nosotros.

I. Dialectica materialista (D. M.) :

Es un método científico de análisis de la realidad, de ahí que el método se convierta en la manera de reproducir en el pensar el objeto que se estudia- y se constituya en una cosmovisión o concepción del mundo, y la interpretación de la realidad depende de la posición filosófica que se asuma.

La metodología de la investigación científica - es una manera en que se construye el objeto de estudio, se descubre y plantea el problema de investigación, se elabora la hipótesis y se planifica la constatación de la misma.

La Dialectica Materialista es aplicable, absolutamente a todas las ciencias particulares y a la solución de todos los problemas científicos. Además considera las relaciones entre objetos y fenómenos que permiten entender la realidad como totalidad integrada.

Leyes fundamentales de la D. M. son:

1. La de la unidad y lucha de contrarios.
2. Ley de la transformación de los cambios cuantitativos en cualitativos
3. Ley de la negación de la negación.

ii. Contrarios Dialecticos:

Se plantea que "los contrarios de que esta conformada la contradicción se oponen uno al otro como el lado positivo y negativo; al mismo tiempo que el lado positivo esta orientado en la dirección de la conservación del todo contradictorio, y el negativo de su eliminación. El lado negativo de la contradicción es el lado más móvil, y su movimiento es incompatible con la conservación del todo dado. Esta es la fuerza motriz más importante del todo contradictorio" (Orudzhev, 1978: 117).

"Desde esta perspectiva podríamos entonces evaluar a la sociedad humana como el lado negativo de la contradicción pues es ella la que esta determinando con su acción transformadora cada vez más móvil, su independencia respecto a los procesos abióticos, acelerando al mismo tiempo procesos geológicos importantes; es ella la que esta determinado afectaciones importantes al ecosistema tierra en general con el deterioro de la atmósfera, mares, lagos, suelo y afectaciones importantes a ecosistemas más particulares. Es en última instancia la sociedad la que transformando las condiciones físicas naturales de su existencia en función de sus necesidades sociales, la que va conformando un habitat llamémosle "ambiental", que si bien expresa el grado de relación sociedad-naturaleza, también expresa en cada contexto histórico el grado de agudización de la contradicción, de ahí la necesidad también del análisis histórico-concreto " (Miranda, V. C., 1996).

III. Club de Roma:

Fundado en 1968 por Aurelio Peccei. A través de ellos se logra una gran difusión a los problemas planteados por el crecimiento.

Los documentos más importantes publicados por este proyecto fueron: en 1972, "Los límites del crecimiento", 1974, "La humanidad ante la encrucijada"; y en 1976, "El Informe de Rio".

IV. Carlistas:

Aquellos que tenían una visión demasiado romántica, ya que suponían que al ser un problema generado por el desarrollo social, la solución al mismo podía encontrarse en reducir el crecimiento económico a cero, tal y como la conciben los representantes del Club de Roma en la década de los 70's.

V. Ablógenos:

De naturaleza inorgánica,

VI. Blógenos:

De naturaleza orgánica,

VII. Teoría Marxista:

VIII. Teoría Funcionalista:

IX. Escolástica:

Espíritu exclusivo de escuela en las doctrinas, en los métodos o en el tecnicismo científico. Uno de los problemas fundamentales de la escolástica es tratar de conciliar filosofía y teología, razón y fe, por lo que también se habla de escolástica árabe y judía. La escolástica adquiere su auge con Santo Tomás de Aquino.

X. Necromancia:

Adivinación por evocación de los muertos.

XI. La secesión de Berlín:

Se originó a raíz de la controversia surgida en 1892 cuando Munch expuso en calidad de invitado de honor (en el Círculo de artistas Berlineses). Munch estaba pintando cuadros evocadores del sufrimiento humano, el amor y la muerte.

Fué una victoria temporal del impresionismo. Munch permanece en Alemania hasta 1908, donde pinta sus obras más importantes, y con toda certeza, se le puede considerar la influencia individual más relevante que recibieran la pintura y el grabado expresionistas. Su personalísimo estilo está mucho más relacionado con el Simbolismo y el Jugendstil que con el grupo realista-impresionista.

La censura de su exposición en Berlín tuvo un efecto, en un grupo de pintores, con Liebermann a la cabeza que se llamaron la "Sezession", opuestos a la oficialidad de Lenbach y Kaulbach. La secesión de Berlín organizó su primera exposición en 1899, respondiendo a una necesidad pública, en la que participaron sus miembros, artistas bien establecidos como Menzel, Leibl y Böcklin, y también pintores comparativamente poco conocidos, como Corinth, Slevogt, Marées y Hoidler. También la pintura francesa (impresionismo) pronto fué expuesta, incluyendo a Van Gogh, Cézanne y Toulouse-Lautrec, encontrándose entre sus miembros los artistas más creativos.

Aunque la Secesión favorecía las tendencias impresionistas, siguió siendo bastante liberal. Cuando en 1905 se trasladó de lugar, abrió sus puertas a artistas nuevos que incluían no sólo al conservador Max Beckmann, también a Nolde, Nauen, Kandinsky y Jawlensky, en 1908 la Secesión ofreció, una pequeña muestra de obra gráfica de artistas del Brücke de Dresde, en 1909-1910, la Secesión celebró su décimo aniversario, exponiendo pocos lienzos de Cézanne y Hodler, siendo los artistas principales Liebermann, Corinth, Slevogt, Trübner, von Kalkreuth, y Anders Zorn, rechazando a la mayoría de los artistas progresistas.

(*Neue Sezession*), Nueva Secesión, como protesta los artistas rechazados se unieron y con Pechstein a la cabeza y Saueremann se autodenominaron Nueva Secesión, siendo 27 artistas, incluidos, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, así como Pechstein.

Después de la primera exposición, viene una segunda, esta vez de obra gráfica, en el otoño de 1910. Además de los artistas que ya habían participado, Rudolf Grossmann y Emil Nolde tomaron parte; siguiendo una tercera exposición en 1911, que estableció un contacto real entre el grupo de Munich y los pintores alemanes del norte. Marc, Kandinsky y Jawlensky participaron en la tercer muestra. La Nueva Secesión organizó su cuarta y última exposición en abril de 1912, ya que no pudo sobrevivir a la retirada de los miembros del Brücke.

La secesión de Viena. es en 1897 que 19 de los principales artistas austríacos organizaron la Secesión de Viena, publicando su primer número de su órgano de difusión en 1898, "*Ver Sacrum*" donde se señaló la importante diferencia entre las Secesiones de Berlín y Munich. Uno de sus editores Bahr, añadió " Uno debe saber cómo hacerse odiar. El vienés respeta sólo a quien detesta... Los pintores vieneses van a tener que demostrar si saben, o no, ser agitadores ". Este es el significado de nuestra Secesión.

El hecho de que hacia 1900 el gobierno imperial de Austria estuviera representado por los secesionistas, indica que los que eran agitadores tres años antes, habían alcanzado un éxito extraordinario, siendo en gran medida el esfuerzo de tres arquitectos, diseñadores y decoradores: Josef María Olbrich, Koloman Moser y Josef Hoffmann, encabezando el movimiento de *Arts and Crafts* vienes. El presidente de la Secesión y uno de sus líderes más activos fue Klimt.

La secesión de Munich.

Durante los años noventa, muchos pintores de Munich se dedicaron al diseño aplicado, siguiendo el movimiento Jugendstil. En 1901 Kandinsky con un papel decisivo en la fundación del club de artistas "Phalanx", con un interés por ayudar a superar las dificultades con que se topaban los artistas jóvenes para exponer.

La secesión de Munich, que había establecido el modelo para el movimiento alemán de la Secesión, se había vuelto conservadora en su política de exposiciones. En 1909 un grupo de pintores más avanzados la abandonaron y juntos formaron la Nueva Asociación de Artistas de Munich: entre los que se encuentran, los rusos Kandinsky, Jawlensky y Werefkina, Kubin, Münter de Berlín, y Kanoldt y Erbslöh, incluyendo más tarde a artistas franceses, siendo criticados por no encontrarse entre sus filas un solo pintor muniqués, sus miembros no solamente eran muy diversos, sino que no existía similitud estilística alguna. El único elemento unificador era su oposición al arte oficial de Munich. Otro miembro que se unió fue Karl Hofer. Estos fueron los artistas que inauguraron la primera exposición en diciembre de 1909. Para la segunda exposición en 1910, se les unieron, dos pintores franceses, Gerieud y Le Fauconnier. Además de los pintores alemanes, rusos y franceses, otros muchos artistas fueron invitados a participar, Picasso, Braque, Derain, Vlainck, Rouault y Van Dogen entre otros. En 1911 se les unió Franz Marc.

Para su tercera y última exposición en 1911, el grupo no solo fue atacado desde el exterior, sino que una ruptura interna se fue haciendo cada vez inevitable entre el grupo conservador, encabezado por Erbslöh y Kanoldt, (que se oponían a la libertad de expresión, Fischer dijo: Una pintura no es sólo expresión, sino también representación. No expresa el alma directamente, sino el alma a través de los objetos.) y los pintores más radicales bajo el liderazgo de Kandinsky que por su parte creía, en la mayor libertad de expresión. (Todo está hoy al servicio del artista por circunstancias especiales, lejos de invalidar la no objetividad, vio dos polos en las formas 1 la gran abstracción y 2 el gran realismo.) Siendo la verdadera razón de la separación en diciembre de 1911, la gran diferencia de ideologías estéticas. Dando lugar a la formación del Blaue Reiter. (Selz P., 1989).

XII. Neu- Dachau:

XIII. Filosofía Nihilista:

XIV. Las motivaciones u orientaciones axiológicas:

Son aquellos ideales a que siempre aspiramos materializar sin nunca lograrlo a nuestra entera satisfacción. Y es que éstos constituyen simultáneamente modelos y deseos, estímulos y valores básicos de nuestra conciencia, cosmovisión o personalidad. Como partes de esta última, rigen de manera constante y desde un trasfondo muchas veces inadvertido, los comportamientos o prácticas sociales; entre éstas las decantaciones y consolidaciones que el aprendiz está obligado a llevar a cabo respecto a la profesionalización de las necesidades, intereses o ideales artísticos que él trae a la academia. Como partes de la cosmovisión, se hallan ligados a los modos personales de ver al mundo y a la sociedad, al arte y a la cultura, al individuo y a la colectividad, al espacio y al tiempo históricos.

Como productores de bienes culturales, para los artistas la más importante de las motivaciones es la que se identifica con los deseos de cambio o de permanencia, por ser primordial para el curso de toda producción cultural.

Tales deseos están sujetos a los intereses y pareceres del artista, nos atestiguan de quién y de qué es él partidario y si piensa que ha venido al mundo a expresarlo y a gozarlo o bien a cambiarlo con el "sudor" de su creatividad.

BIBLIOGRAFIA:

- Acha, Juan.
Introducción a la Creatividad Artística, México, ed. Trillas, 1992. 253 pp.
incluye índices.
- Autores Varios,
Historia del Arte México, edit. Salvat S. A., 1976, tomo 23
- Autores varios,
Historia de la Pintura, Bibao, Ediciones Asuri S.A. 1989, tomo 3 y 4.
- Autores varios,
Grandes de la pintura, Barcelona, edic. Sedmay, 1979, tomo VII.256 pp.
- Battock, G.,
El Arte Como Idea, Benthall, J., (Importancia de la Ecología).
- Baudelaire, C.
Pequeños poemas en prosa, México, Ediciones Coyoacán, 1995
- Cardoza y A. L.
Pintura Contemporanea de México, ediciones Era, México 1991, 232
- Castelán Rueda, R. (Coord.).
Obra reciente Antonio Ramirez. Catálogo. Guadalajara, México, Museo
de las Artes, 1995.
- Casals, J.
El Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad.
España, edit. Montesinos, segunda edición 1988.
- Cirlot, L.
Historia del arte Universal, Últimas tendencias, edit. Planeta, 1993, 396
pp. tomo 11
- Curjel, B. A. (compilador)
Educación Ambiental y Universidad (Congreso Iberoamericano de
Educación Ambiental. México, editorial Colección: sociedad y ambiente,
1993, 445 pp.

- Del Conde, T. Tovar, y de teresa R. Estrada, G.
Pintores en México del Siglo XX, Colección Museo de Arte Moderno
 México, México, CNCA: INBA: MAM, 1994. 111 pp.
- Dietmar, E.
Expresionismo, Alemania, edit. Benedikt Taschen, 1993, 255pp.
- Everitt, A.
El Expresionismo Abstracto, Barcelona, edit. Labor, 1975.
- Espasa 1.
Diccionario Enciclopédico, Madrid, edit. espasa-calpe, segunda edición,
 1985, 1675pp.
- Ferrater, J.
La Filosofía Actual, España, edit. Alianza, tercera edición, 1973, 206 pp.
- Galindo, B. C.
El arte de este siglo, "El Financiero", México, Sep. y Oct., 1993.
- Gallopín, G.
Ecología y ambiente. Enrique Leff (Coordinador), Los problemas del
 conocimiento y la perspectiva ambiental del desarrollo. México, Edit.
 Siglo XXI, 1986.
- García Mora, C.
Frente al expolio de la naturaleza. (Antropología y Marxismo, No.3, Abril-
 Sep., 1980.
- Hulverson, E.
Los Universitarios. (Órgano de difusión Cultural Unam). México, Imp.
 Modernas, 1989, 30pp.
- Kandinsky, V., Marc, F.
El [Inete azul], España, edit. Paldós, 1989, 326 pp.
- Kandinsky, V.
La Gramática de la Creación El Futuro de la Pintura, España, edit.
 Paldós, 1987, 161 pp.
- Karlín T.
Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX, España,
 edit. Serbal, 1988, 333 pp.

- Leff, E.,
La dimensión cultural del manejo integrado, sustentable y sostenido de los recursos naturales. (Cultura y manejo sustentable de los recursos naturales). Coordinado por Enrique Leff y Julia Carabias, México, UNAM, Edit. Porrúa, 1992.
- Lucie-Smith, E.
Arte Latino Americano del Siglo XX, Singapur, edit. Destino, 1994, 215 pp.
- Miranda, V. C.
El tratamiento de lo ambiental desde la perspectiva filosófica, México, IPN, 1995 (apuntes).
- Miranda, V. C.
La relación sociedad-naturaleza, Enfoques acerca de la relación medio ambiente-desarrollo. México, IPN., 1996 (apuntes).
- Montes de O.
Historia de la Filosofía, México, edit. Porrúa, S.A., 1991, 464 pp.
- PNUMA.
Informe de la Introducción de la dimensión ambiental en la Educación en América Latina, 1986. (Fotocopia).
- Ragon, M.,
El expresionismo, España, edit. Aguilar, S.A., 1968, 207 pp.
- Ramseler, E. S.
Elementos del Abstraccionismo de carácter informal en la obra de algunos autores abstractos y sus manifestaciones concretas en la obra personal, México, D.F., 1996 UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tesis de Maestría.
- Reyes, P. F.,
El arte en la vida Social (1775-1913), México, D.F. edit. Trillas, 1982.
- Seiz, P.,
La pintura Expresionista Alemana, España, edit. Alianza, 1989, 566 pp.
- Welling, Dof.,
Los expresionistas, Amsterdam, 1968.