

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
Facultad de Filosofía y Letras

**LA SENSIBILIDAD EXPRESIONISTA CONSIDERADA MÁS ALLÁ DE
LA VANGUARDIA HISTÓRICA: UN ANÁLISIS DE OBRA DE
FRANCISCO DE GOYA Y GEORG BASELITZ**

TESIS DE TITULACIÓN, POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

MARÍA FERNANDA ÁLVAREZ GIL

ASESORA:

DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ

CD. UNIVERSITARIA, D.F.

MAYO DE 2008



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.



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.

A Cándido y familia,

Y a todos aquéllos que han vivido una guerra física o interior.

A mi madre, principal lectora de esta investigación.

A mis entrañables amigos, quienes me han enseñado, entre muchas cosas, el sentido esencial y profundo de lo que se llama inteligencia de vida.

A Elia y a Nuria, por su invaluable apoyo académico, su compromiso y su solidaridad.

A Brígida y a Héctor, por su incondicional buena disposición y su eficiencia.

A los cronopios, principitos, quijotes y Zorbas, por permitirme imaginar mundos mejores.

A ti, lector, por tu paciencia.

Y por supuesto, a los pitufos, por comer zarzaparrilla.

ÍNDICE

Introducción	4
I- Teoría general de Worringer sobre la abstracción y la distorsión en el arte	
II-1 Antecedentes: Las teorías de Theodor Lipps y Alois Riegl	8
* La proyección sentimental de Theodor Lipps	8
** La voluntad de forma de Alois Riegl	10
II-2 Wilhem Worringer: <i>Abstracción y naturaleza</i> y <i>La forma en el gótico</i>	12
* <i>Abstracción y naturaleza</i> : el afán de abstracción frente a la proyección sentimental	12
** <i>La forma en el gótico</i> : las distorsiones psicológicas	16
II- Hacia la definición de una sensibilidad expresionista	19
III La sensibilidad expresionista en Francisco de Goya	
III. 1 Las primeras distorsiones: <i>Los caprichos</i>	23
III. 2 La inversión de los cuerpos en <i>Los Desastres de la guerra</i>	27
IV El expresionismo en la obra de Georg Baselitz	
IV. 1 Las inversiones de las figuras	41
IV.2 Los árboles	47
IV.3 <i>El coro de Die Brücke</i> : un homenaje al expresionismo	51
Conclusiones	55
Bibliografía	60

Abstracción (...) Cuanto más espantoso se hace este mundo, el de hoy, precisamente, más abstracto se vuelve el arte, mientras un mundo feliz produce un arte proyectado hacia este mundo...

Paul Klee, *Diario*, 1916

INTRODUCCIÓN

El término expresionismo utilizado en este estudio no se refiere solamente al movimiento alemán situado en los albores del siglo XX sino a una sensibilidad colectiva o individual que reaparece a todo lo largo de la historia del arte y que en varios escritos de Wilhem Worringer parece revelarse y explorarse. El estudio se centrará entonces en el análisis de parte de la obra de dos artistas que considero desarrollaron esta sensibilidad expresionista y que son Francisco de Goya (1746-1828) y Georg Baselitz (1938-), partiendo principalmente de las teorías de Worringer, así como de otros autores.

En 1911 Worringer utilizó el término expresionismo en la revista de arte *Der Sturm* para referirse a las nuevas manifestaciones plásticas en la Alemania de aquél entonces. En 1908, ya había publicado *Abstracción y naturaleza*, uno de sus libros principales y en 1912 escribiría *La forma en el gótico*. Estos escritos estarían muy relacionados, aunque no directamente, con la locución expresionismo y su significado ya que, aunque los primeros textos de Worringer hablaran sobre todo del afán de abstracción y del arte gótico, como dice Herbert Read, éstos “*le procuraron a los alemanes lo que ansiaban: una justificación estética e histórica para un tipo de arte distinto del clasicismo*”¹. La palabra aludía a una nueva tendencia artística que desde principios del siglo XX se estaba gestando principalmente en

¹ Herbert Read, *Historia de la pintura moderna*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988, p. 218

Francia con los fauvistas Matisse, Vlaminck, Rouault, Derain y otros artistas y en Alemania con el grupo *Der Brücke* en Dresde² y años después con *Der Blue Reiter* en Munich. Como lo explica Werner Haftmann estos artistas buscaban, entre otras cosas, representar expresivamente la naturaleza realzando y exagerando los rasgos, de ahí sus deformaciones tan características. En cuanto al aspecto social e ideológico del expresionismo, se podría afirmar que en gran parte de Europa y sobretodo en el ámbito cultural y artístico iba incrementándose un cierto malestar y descontento en relación a un arte cada vez más apartado de la vida y de lo humano, autocomplaciente con la sociedad en que se producía y fuertemente arraigado a los viejos modelos de belleza. La rebelión expresionista iba dirigida, en gran parte, contra esta circunstancia y fueron los artistas alemanes, más que otros, quienes buscaron revertir la situación intentando mostrar aspectos menos agradables y conformistas de la realidad como una denuncia de cierta hipocresía. Como lo explica Lucía Solaz Frasquet, el expresionismo se trataba también de *“una rebelión artística, una explosión emocional, pero rehusaba verse a sí mismo confinado a cuestiones estéticas. El arte debía transformar todo el tejido social y la personalidad humana, pues un nuevo ser humano iba a emerger.”*³ Los artistas se veían a sí mismos como profetas o portadores de una nueva verdad no sólo artística sino social y humana que pugnaba por una liberación de los instintos y de las pasiones, todo esto como protesta frente a una realidad que no les satisfacía y que intentaban transformar.

Las teorías expuestas por Worringer en sus dos libros nombrados más arriba y que revisaremos más adelante, encajaban, tal vez por azar pero muy oportunamente, con esta

² Que posteriormente se cambiaría a Berlín

³ Lucía Solaz Frasquet, *la sensibilidad expresionista* en: © Lucía Solaz Frasquet 2004 *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/expresio.html>

sed de renovación que estaba viviendo el arte alemán y europeo en general es ese momento. Lo más importante para esta investigación es, creo, el hecho de esta coincidencia entre lo dicho por Worringer en sus tratados y el nacimiento de un nuevo movimiento artístico que parecía confirmar, casualmente, muchas de las innovadoras hipótesis de este autor. En su teoría de la abstracción y en sus estudios sobre el gótico Worringer planteaba, fundamentándose en las teorías sobre la proyección sentimental de Theodor Lipps y en la voluntad artística de Alois Riegl, que las formas en el arte en sus distintos períodos respondían tanto al mundo interior o psique de los artistas que las producían como a la reacción y relación de estos artistas con el ambiente circundante. De esta manera, por ejemplo, las abstracciones en el arte primitivo o egipcio y las deformaciones en las representaciones del gótico septentrional correspondían, para Worringer, a una intención, a una voluntad de forma que aparece en los artistas ante un medio hostil, inhumano e incomprensible para ellos. Estas geometrificaciones y distorsiones formales descritas por Worringer no tenían nombre todavía, sin embargo, la sensibilidad que las explica y que él expone en sus textos concuerda asombrosamente con las características de estos primeros movimientos europeos que se harían llamar expresionistas y nuestro historiador alemán no fue ajeno a este hecho. Tan es así que, en 1925, y creo que es importante mencionarlo, escribe un ensayo llamado *Sistema formal del gótico tardío y sistema formal expresionista*⁴ en el cual destaca las semejanzas estructurales, psicológicas y de representación entre estos dos momentos de la historia del arte.

Lo que en esta investigación se está planteando es que existe en el arte una tendencia a la deformación en ciertos periodos o artistas individuales. Esta deformación responde, según Worringer, quien es el primero en detectarla, a factores psicológicos frente a entornos o situaciones conflictivos para el ser humano o el creador de arte que los está viviendo y él

⁴ Incluido en Wilhem Worringer, *El arte y sus interrogantes*, Ed. Nueva visión, Buenos Aires 1959

llama a esta tendencia afán de abstracción. Los primeros en ser conscientes de esta distorsión formal en relación con su psicología fueron los expresionistas de la vanguardia histórica. Sin embargo, las deformaciones aparecen, de diferente manera, a lo largo del devenir artístico del hombre y no sólo durante el expresionismo propiamente dicho y es por eso que aquí se habla de una sensibilidad expresionista. La hipótesis que se plantea entonces es que esta sensibilidad expresionista se desarrolla en dos artistas muy alejados en el tiempo que son Francisco de Goya y Georg Baselitz y se intenta demostrar esta tendencia deformante en una parte de la obra de ambos como un reflejo de su psicología. Tanto Goya como Baselitz vivieron una guerra y una posguerra, ambos denuncian el momento social o histórico que viven como una manera de trascenderlo y una intención de protestar y buscar crear conciencia e impacto en los otros; y algo muy importante, esta concientización se puede lograr por la temática de las obras, sí, pero también por cómo éstas están realizadas. Los dos crean fuertes deformaciones en sus representaciones confirmándome esta idea directriz de que, frente a momentos de gran angustia en el ser, sea histórica, metafísica u ontológica, el o los artistas que la experimentan, la trasladan y la reflejan muchas veces en su trabajo con abstracciones, deformaciones y hasta alucinaciones.

El desarrollo del texto será el siguiente: partiré de un acercamiento a los principales referentes utilizados por Worringer para sus teorías que son Theodor Lipps y Aloïs Riegl y poder así abordar a este autor desde sus antecedentes para después entrar de lleno en sus postulados establecidos en *Abstracción y naturaleza* y *La forma en el gótico*. Explicaré a continuación, basándome en algunos autores, como se puede derivar de Worringer una definición de la sensibilidad expresionista como resultado de la importancia que él le otorga a la psicología y desligarlo así de la historia de los estilos (y de la importancia que el le otorga a la geografía y a la época). Analizaré después las distorsiones y deformaciones en parte de la obra de Goya y de Baselitz como consecuencias de esta sensibilidad expresionista.

CAPÍTULO I: Teoría general de Worringer sobre la abstracción y la distorsión en el arte

I.1 Antecedentes: Las teorías de Theodor Lipps y Alois Riegl

Para poder entender en toda su extensión las teorías de Worringer, considero necesario revisar dos de sus puntos de partida fundamentales que son los textos de Theodor Lipps y de Alois Riegl puesto que, como ya se dijo antes, son las posturas de estos las que Worringer sintetiza para construir y sostener las suyas. Hablaré entonces a continuación de la *Estética* de Theodor Lipps así como de *Problemas de estilo* y *El arte industrial tardorromano* de Alois Riegl.

*** La proyección sentimental de Theodor Lipps**

Lo que el filósofo y psicólogo Theodor Lipps (1851-1914) llama la proyección sentimental es lo que conforma la columna vertebral de su *Estética*. En esta amplia obra, el autor explica esta proyección sentimental o empatía partiendo de la dualidad que representan la percepción sensible y/o exterior de los objetos y la percepción anímica o psicológica de éstos. La forma exterior de las cosas y de todo lo que el ser humano ve y percibe es apreciada en la medida de cómo se ajusta a la mirada interior o psicológica de este ser perceptivo. El hombre, nos dice Lipps, más allá del simple reconocimiento de las formas, proyecta su propia identidad en lo que es sensible para los sentidos: *“los principios formales estéticos no son sólo principios de una forma sensible. Lo sensible en los objetos estéticos es siempre el símbolo de un contenido anímico.”*¹

¹ Theodor Lipps, *los fundamentos de la estética*, Daniel Jorro Editor, Madrid, 1923, p.93

De esta forma, el proceso que el autor sugiere que ocurre en la proyección sentimental (o estética) es el de una identificación interior, psicológica y/o anímica, por parte del sujeto que observa con el objeto percibido, es decir que el sujeto vive y recrea en el objeto su propia personalidad: *“El contenido propio de mi proyección estética es el estado total interior o la conducta interior, la cual produce o de la cual proceden los actos particulares de volición. En resumen, consiste en la personalidad que yo vivo en lo percibido y en la cual colaboro sentimentalmente”*²

De esta proyección sentimental o estética deriva Lipps la belleza y la fealdad de las cosas. Para él, cuando la conexión anímica del ser humano con los objetos sensibles conlleva un movimiento de goce y armonía hacia la vida, de placer y libertad de sentirse vivo, se trata de una proyección sentimental positiva que él relaciona con la belleza. El objeto que despierta esto es, entonces, bello. De la misma manera, sólo que invertida, Lipps condiciona la fealdad de un objeto al sentimiento negativo de falta de vitalidad, de decaimiento, de muerte, que dicho objeto despierta en nosotros. En sus propias palabras:

*El sentimiento de la belleza es el sentimiento de la actividad vital, que yo vivo en un objeto sensible, es el sentimiento de la afirmación de sí mismo o de la afirmación de la vida, objetivado; el sentimiento de la fealdad es el sentimiento de la negación de sí mismo objetivado, o el sentimiento de negación de la vida negado y objetivado.*³

Resumiendo el concepto de la proyección sentimental, ésta consiste en la identificación interior o psicológica del individuo perceptor (sujeto) con algo exterior diferente del propio sujeto, es decir que la persona proyecta y vive en el objeto su propia subjetividad anímica.

² *Ibíd.*, p. 129

³ *Ibíd.*, p. 137

Esta identificación la considera Lipps positiva si despierta en nosotros sentimientos placenteros hacia la vida y negativa si los sentimientos son de desagrado hacia ésta.

**** La voluntad de forma de Aloïs Riegl**

Por su parte el historiador del arte vienés Aloïs Riegl (1858-1905) desarrollaba hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en pleno auge del materialismo y del positivismo en historia, una nueva teoría sobre la producción artística en sus diferentes épocas y situaciones geográficas. Esta teoría marcaría, con un riguroso conocimiento de la materia, nuevos derroteros en la investigación y entendimiento del arte que se podrían considerar casi visionarios. Todavía hasta finales del siglo XIX prevalecía en la visión occidental de la historia del arte, como muy bien lo explica Ignasi de Solà-Morales en su introducción al libro de Riegl *Problemas de estilo*, una muy fuerte atadura al modelo normativo de representación relacionado con la imitación, a saber, con el clasicismo y con el naturalismo. Además, se conceptualizaban las etapas artísticas como sistemáticamente cíclicas, es decir que casi invariable e inevitablemente, cada cultura o civilización respondía, según este enfoque decimonónico, a un periodo de ascenso, plenitud y decadencia en el arte. Este esquema de progreso y decadencia no dejaba lugar a otro tipo de explicaciones menos deterministas y/o lineales. Por último, también las interpretaciones sobre el arte y su historia eran entonces fundamentadas en la evolución de la técnica en relación con los materiales, creyendo que eran éstos factores los que determinaban las formas y los cambios artísticos. Todo esto, debido al auge positivista de departamentar las ciencias y por la influencia de las ciencias naturales que, con su postura evolucionista, se orientaba siempre hacia la valoración única del modelo llamémosle “clásico occidental” de referencia como paradigma o ejemplo a seguir en todas las civilizaciones y momentos históricos. Los planteamientos de

Riegl, que rompen radicalmente con estas posturas, parten de un análisis del arte basado en las estructuras inherentes a las obras en relación a determinada cultura y periodos históricos específicos. Este análisis ya no es dependiente de factores externos como la técnica, los materiales o la teoría de los ciclos históricos inamovibles, sino que considera como principio teórico el hecho de que la historia del arte se transforma porque los objetivos, las motivaciones, los impulsos de los productores de arte son diferentes en cada época. Como muy bien lo plantea Ignasi de Solà-Morales en su introducción, las preguntas de Riegl cuestionan, más allá de modelos únicos de representación imitativa, esquemas evolucionistas o ciclos permanentes, lo siguiente: “¿Cómo explicar en cada caso la coherencia entre la obra y sus principios estéticos propios? ¿Cuál es la relación, históricamente cambiante, entre el orden visual de una obra y los conceptos fundamentales que la hacen posible?”⁴

Riegl llama a esta hipótesis *Kunstwollen*, que equivaldría en español a “voluntad artística” y, según el historiador vienés, ante esta idea tan arraigada en ese entonces sobre la evolución técnico-material como origen de los cambios en la representación artística, él cuestiona dicha evolución argumentando que no es la técnica la que genera la transformación de un estilo sino que por el contrario, es una cierta búsqueda y voluntad de forma en lo artístico la que logra que se inventen y desarrollen nuevas herramientas⁵. Para él: “No es lo primordial la herramienta o la técnica, sino el pensamiento creador que quiere ensanchar su área y elevar su capacidad cultural.”⁶ Asimismo, como ya se dijo, Riegl presenta esta voluntad de forma o voluntad artística como distinta en cada momento histórico, lo que equivale a decir que el ser humano no siempre intentó representar lo mismo y de la misma manera,

⁴ Ignasi de Solà Morales, prólogo a Riegl, Aloïs, *Problemas de estilo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.xii

⁵ Riegl afirma que en el arte no existe una evolución como la de las ciencias naturales, sino que lo que se da es un cambio y que en épocas que parecerían de crisis, lo que se da es una transformación en el arte, que conduce a un nuevo “estilo”.

⁶ Aloïs Riegl, Op.cit. pp. 21-22

derribando así toda esta falsa concepción de una eterna tendencia a la imitación o al naturalismo o clasicismo en la creación artística. Otra aportación muy importante del historiador austriaco para la historiografía fue la de considerar, para fundamentar toda su teoría, los documentos de los escritores y pensadores de cada época investigada y buscar ahí indicios que pudieran corroborar esta “voluntad artística” así como las ideas que prevalecían en aquél momento e investigar si correspondían con las obras de arte: *“Porque aquí se nos ofrece un medio para asegurarnos de modo plenamente convincente de que las ideas, alcanzadas en base a nuestra observación subjetiva, sobre los objetivos artísticos preponderantes de un determinado periodo fueron también realmente las ideas de los que pertenecieron a él.”*⁷

Todo esto abarca la “voluntad artística” riegeliana y en último término, lo que viene a ser más importante para el tema aquí tratado y sobretodo para la influencia que esto tiene en Wilhem Worringer, es la observación y valoración del contexto histórico y ambiental así como del enfoque cultural en relación directa con la intención, el propósito y la finalidad que tienen los pueblos o los artistas que generan las obras de arte. Dicho de otra manera, para Riegl no se puede entender la historia del arte y sus transformaciones sin tener presente que la voluntad de arte suele ser distinta en cada periodo de la historia dependiendo de los diferentes contextos históricos, sociales, políticos, religiosos y de las visiones del mundo y del universo que prevalecen, individual o colectivamente, en cada uno de estos periodos.

I.2 Wilhem Worringer: *Abstracción y naturaleza* y *La forma en el gótico*

*** *Abstracción y naturaleza*: el afán de abstracción frente a la proyección sentimental**

⁷Ibíd., p. 301

Retomando las ideas principales de la *Estética* de Theodor Lipps sobre la proyección sentimental que acabamos de revisar, Worringer crea, en su tesis de doctorado *Abstracción y naturaleza*, el concepto de afán de abstracción como contrapunto dialéctico de dicha proyección sentimental. Worringer está de acuerdo con Lipps, pero sólo en lo que atañe a un polo de su teoría y es el que se refiere al aspecto positivo de la proyección sentimental, es decir aquél donde el sujeto reconoce y proyecta en las formas orgánicas su propia personalidad o estado de ánimo y esto le produce placer. Se trata aquí de un auto-goce objetivado en donde el individuo se proyecta y se goza a sí mismo en un objeto exterior que no es él mismo. Para Lipps, como ya se vio, este placer encarna la belleza pues invita al disfrute de la vida cuando su contrario, la fealdad, estaría asociada con el decaimiento y la muerte, con la falta de fuerza vital. Dentro de esta lógica, entonces, la intención de la producción artística del hombre sería siempre la búsqueda de esta belleza relacionada con el agrado y gusto por la vida y representada por las formas imitativas y naturalistas con que el hombre se identifica, y cuando no se logra esta supuesta belleza, la obra sería fallida. Es aquí donde Worringer difiere de Lipps y empieza a tejer su propia teoría sobre el afán de abstracción. Worringer admite y reconoce que se sirve de la propuesta de Lipps sobre la empatía de sentimientos y la proyección de estados de ánimo que puede sentir el ser humano en las formas que observa y que crea. Sin embargo, basándose en la teoría sobre la voluntad artística de Riegl y en su propia observación, sugiere que la intención y propósitos de los artistas no son siempre iguales en todas las épocas y lugares ni tienden siempre a la imitación y a lo orgánico, así como tampoco el concepto de belleza es el mismo en todos los momentos de la historia del arte. Worringer intenta probar en su libro que así como existe una voluntad artística que es la proyección sentimental y que encuentra la belleza en lo orgánico, existe también otra voluntad artística opuesta, que él llama el afán de abstracción, y que busca la suprema belleza en las formas inorgánicas y abstractas: “*El fin*

de nuestra disertación es demostrar que no se puede sostener la tesis según la cual el proceso de proyección constituye en todos los tiempos y en todas partes el supuesto de la creación artística”⁸

La diferencia entre una y otra voluntad de forma depende, dice Worringer, de la psicología y de la relación con el mundo circundante que tiene el pueblo o el artista creador de las obras de arte. Lo más destacable en este punto de su teoría es, me parece, la consideración de otro tipo de sensibilidad y de voluntad de forma que no se ajusta a esta imitación del modelo natural que hasta ese entonces occidente siempre había valorado como lo bello por excelencia. Para Worringer, en cambio, el afán de abstracción responde también, según la intención o voluntad de los artistas o civilizaciones que lo generan, a lo que para ellos representa igualmente un patrón o norma de belleza. El lo explica así:

Cada estilo representa para la humanidad que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad. (...) Lo que desde nuestro punto de vista nos parece como la peor deformación, debe haber sido en cada caso, para el que produjo la obra, la suprema belleza y la realización de su propia voluntad de arte.⁹

De esta manera, Worringer rompe con los paradigmas de belleza y fealdad que habían, de alguna forma, prevalecido hasta ese momento y busca en los deseos, las finalidades y en la psicología de los productores de arte, una respuesta a otros modos de representación artística. La explicación la encuentra en esta oposición entre la proyección sentimental y el afán de abstracción en donde la voluntad artística de la primera corresponde a una relación armoniosa y de confianza del hombre con el mundo mientras en la segunda esta relación con el mundo es incierta y angustiosa:

⁸ Wilhem Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura económica, México, 1975, p.22

⁹ *Ibid* p.28

*Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante estos fenómenos.*¹⁰

El autor analiza en su texto las razones por las cuales esta relación del ser humano con el entorno determina una u otra voluntad de forma y llega a la conclusión de que, cuando menos entiende la humanidad el universo circundante y sus fenómenos, más se acrecienta en ella una necesidad inconsciente de creación abstracta que le otorgue un orden a este cosmos y sus sucesos. La abstracción en las formas, describiría, definiría, nos dice Worringer, una sujeción a ley que redimiría a los objetos del caos y capricho que se dan en la naturaleza y en lo orgánico. Trato de explicar: cuando el ser humano comprende intelectualmente el mundo que lo rodea, lo asimila y se siente uno con él. Al identificarse con las formas orgánicas naturales, las reproduce en las obras de arte pues encuentra en ellas una belleza que le provoca placer. Se trata de la proyección sentimental y los ejemplos más elocuentes serían el arte clásico de la Grecia o Roma antiguas. Por el contrario, cuando el hombre sólo percibe cambios y desorden en la naturaleza y no entiende el porqué, se angustia y busca crear en sus representaciones artísticas, instintivamente, estas formas que Worringer llama cristalino-abstractas. Estamos hablando del afán de abstracción que le otorgaría a la cosmovisión de esta humanidad una cierta sensación de organización y estructura que no encuentra en el mundo de lo orgánico y que la sustraería de su ansiedad y temor. Esta tendencia se puede ver muy claramente, según nuestro autor, en las manifestaciones artísticas primitivas así como en el arte egipcio y en el gótico. Tanto en uno como en otro caso, se trata del mundo interior o psicología del productor de arte y de la

¹⁰ ibid. p.30

cultura a la cual pertenece en relación con su entorno, con el medio ambiente exterior y con su mirada del mundo y de la vida.

**** *La forma en el gótico: las distorsiones psicológicas***

En *Abstracción y naturaleza*, como acabamos de ver, Worringer hablaba, de manera general, de diferentes períodos de la historia en que no imperaba el afán de proyección sentimental en la creación artística. Cuando unos años más tarde escribe *La forma en el gótico*, el historiador, partiendo de su previa investigación sobre el afán de abstracción, estudia específicamente el estilo gótico y las causas y razones de sus peculiares formas. Para el hombre del gótico septentrional, nos dice Worringer, no existía ya esta armonía con el mundo y el cosmos que, gracias al conocimiento, prevalecía por ejemplo en el hombre clásico. Tampoco dominaba la falta total de saber como en el caso del hombre primitivo. Sus relaciones con el entorno eran oscuras e inestables pues sus conocimientos sobre las cosas y los fenómenos no le procuraban la seguridad o confianza suficientes para entablar un contacto agradable y equilibrado con la realidad exterior. Se encontraba a medio camino entre la ausencia completa de entendimiento y la calma que puede asegurar el conocimiento. Este malestar se traduce en formas distorsionadas, desproporcionadas y desmedidas que reflejan el estado anímico del artista gótico. En la creación de estas formas grotescas, excesivas, convulsas, encuentra una especie de ebriedad y de vértigo que lo liberan de su angustia. Se trata de otro tipo de abstracción distinta a la mencionada anteriormente pues aquí, la intención ya no es tanto la de proveer un orden o una esquematización a los fenómenos naturales incomprensibles sino más bien evadirse por medio de una imaginación desbordada que se aleja cada vez más de esta realidad ininteligible:

El alma gótica utiliza sus fuerzas de manera convulsiva, no natural. Sólo este violento paroxismo la conduce a esferas de sentimiento donde puede por fin perder la sensación de su desacuerdo interior así como liberarse de sus relaciones inestables y oscuras con el mundo. La realidad la hace sufrir y es excluida de lo natural: se lanza hacia un mundo de lo suprasensible. Tiene necesidad del vértigo de sensaciones para elevarse más allá de ella misma. No siente más que en la ebriedad el estremecimiento de la eternidad. Es sobretudo esta histeria sensible lo que caracteriza el fenómeno gótico.¹¹

Como se vio con Riegl y se ha venido repitiendo a todo lo largo de este estudio, la voluntad artística de un pueblo o civilización está directamente conectada con su manera de aprehender el universo, con su religión y su filosofía, es decir con el contexto general que de alguna manera determina su psicología. El caso del arte gótico no es una excepción y con lo que más lo relaciona Worringer es con la escolástica. El autor establece un paralelismo entre la manera gótica de representar las formas y la escisión que vive el hombre gótico en lo que se refiere a la filosofía y la teología. Al derivarse la escolástica del dualismo que conforman la filosofía greco-latina, caracterizada por la razón, y del cristianismo representado por la fe, el pensamiento gótico, como su espíritu, se dividía y buscaba lo trascendental a través de medios racionales. Esta búsqueda le provocaba, en su reflexión, el mismo tipo de tensión y espasmo que encontramos en su estilo artístico ya que esta dualidad compuesta por la razón y la fe no resultaba muy clara:

Es el movimiento abstracto del pensamiento y no su resultado lo que provoca en él (el escolástico) esta sensación de ebriedad y de liberación; es un movimiento comparable al de la línea expresada en la ornamentación y al de las energías de piedra expresadas por la arquitectura. (...) El trascendentalismo gótico, que partía de un dualismo no purificado, no esclarecido, no podía encontrar satisfacción y

¹¹ Wilhem Worringer, *L'art gothique*, Editions Gallimard, Paris, 1967, p.121

*liberación más que en estados afectivos histéricos, en paroxismos espasmódicos, en hipertensiones patéticas*¹²

En ambos casos, tanto en su configuración artística del mundo como en la filosófica y la teológica, la cultura del gótico septentrional vive y padece una angustia metafísica que la mueve siempre a buscar más allá de lo puramente visible en la naturaleza y que encuentra en el embotamiento y en la ebriedad formal y del pensamiento, el desahogo de este desasosiego.

Así, la abstracción, ya sea de carácter más estructural u organizativo (geométrica) como la expuesta en *Abstracción y naturaleza*, o ya sea que tienda a la distorsión o a la alucinación en su búsqueda de lo trascendental, nos habla de un tipo de sensibilidad distinto que hasta ese momento se había subestimado y que crea formas diferentes a las imitativas y clásicas.

¹² *Ibíd.* p.227

CAPÍTULO II: Hacia la definición de una sensibilidad expresionista

En el prefacio para la reimpresión de 1948 de *Abstracción y naturaleza*, Worringer escribe:

Una prueba inequívoca de que este estudio sigue siendo actual es que sus teorías, ideadas exclusivamente para la interpretación histórica, se hayan aplicado en seguida en la práctica de los movimientos artísticos militantes. Sin saberlo, había sido yo en aquél entonces un medium para ciertas necesidades del tiempo. La brújula de mi destino había señalado un rumbo ya fijado irrevocablemente por el espíritu de la época.¹

Lo que el historiador alemán está reconociendo con estas palabras es de suma importancia para lo que aquí nos atañe, es decir la posible existencia y definición de una sensibilidad artística abstrayente o deformante que se presenta, de manera individual o colectiva, en diferentes momentos de la creación humana. Cuando Worringer escribió su primer tratado, que después daría lugar a *La forma en el gótico*, nunca imaginó, como él lo dice, ni la repercusión ni la relación que tendrían sus textos con las primeras vanguardias europeas, en particular con el movimiento expresionista. Como se acaba de ver en el capítulo anterior, él tan sólo detectó e intentó explicar cómo y porqué, en algunos periodos de la historia, el arte se alejaba del naturalismo y en otros no, pero el desarrollo de sus estudios coincidió con una época, los principios del siglo XX, en que la búsqueda artística se apartaba también de la imitación. Lo fundamental aquí, me parece, es que existen factores similares que explican, en parte, las razones de este alejamiento del naturalismo, tanto en las épocas que investiga Worringer como en el momento en que publica sus libros. Esto es de gran relevancia ya que, como lo dice nuestro autor en este prefacio, se trataba seguramente de una preocupación muy presente en el espíritu artístico de la época y que él, sin darse cuenta siquiera, cristalizó en estos dos escritos. A donde pretendo llegar con esto y que el mismo Worringer plantea,

¹ *Abstracción...*p.7

de alguna manera, en esta cita, es que las conclusiones de sus indagaciones superaron, rebasaron sin proponérselo en ese momento, la mera expectativa histórica para acoplarse a una praxis artística, el expresionismo, ávida de argumentaciones sólidas con las que sustentarse. Como lo explica Herbert Read en su *Historia de la pintura moderna*:

Worringer había ofrecido por primera vez una clara formulación teórica de los motivos psicológicos que distinguen al arte del norte del clásico y oriental y los pintores que iban a constituir el movimiento expresionista moderno podían avanzar en adelante con confianza, como basados en pruebas históricas, es decir, en una tradición con raíces en el suelo...²

El hecho de que las teorías del alemán sobre la tendencia a la abstracción y a la deformación fueran tan bien recibidas en ese momento por los expresionistas, demuestra que éstos se estaban identificando con creadores de arte de tiempos muy lejanos como los primitivos o los góticos; su motivación interior o espiritual y su voluntad de forma podrían ser parecidas, lo que significa que esta tendencia no se limitaba solamente a una etapa específica del arte. La constante, el denominador común en estas diferentes épocas y que ha venido apareciendo continuamente a lo largo de este trabajo, es este factor psicológico que en cierta medida determina los propósitos formales en algunos artistas. Lo que hay que enfatizar aquí, y que el análisis de Juan de la Encina sobre Worringer plantea muy bien, es esta trascendencia en relación a la psicología del arte que Worringer buscaba mostrar en su obra:

(Worringer) Quiere ir más lejos. Partir del lugar donde dejó Wölfflin, por falta de tiempo, sus análisis de los cambios de estilo y buscar la razón de tales cambios no ya en la movilidad y metamorfosis constantes de las formas, sino en los

² Herbert Read, *Historia de la pintura moderna*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p.52

*cambios que se han ido generando dentro de la sensibilidad artística. Por eso, frente al formalismo, del que no deja de proceder, quiere que se erija una historia del arte y de la arquitectura con fundamento último en la psicología.*³

Esto justificaría la aparición de lo que aquí se ha llamado la sensibilidad expresionista en diferentes momentos de la historia del hombre puesto que las distorsiones formales de las que he hablado surgen, tanto en el gótico como en el manierismo o en las primeras décadas del siglo XX, no tanto como una búsqueda de estilo sino como una respuesta interior o psicológica de quien las genera. Si bien los estilos en el arte, así como los sucesos de la historia, varían y no se repiten de igual manera a lo largo del tiempo, la reacción interior del artista frente a las situaciones y acontecimientos diversos de la vida y del mundo, sean de orden personal, político, social, religioso o filosófico, nunca va a dejar de existir. Estas reacciones y respuestas dependerán de la receptividad y del tipo de sensibilidad del productor de arte y se considerarán expresionistas cuando tiendan a la deformación. Se trata entonces de una disposición anímica que se desarrolla en ciertas culturas o individuos cuyas manifestaciones artísticas, aunque difieren, casi siempre propenden a esta distorsión. Para Herbert Read esto es muy claro y establece la independencia de Worringer de la historia de los estilos cuando sentencia: *“El argumento de Worringer podría servir como una descripción, no únicamente de los movimientos artísticos que iban a desarrollarse en Munich de 1912 en adelante, sino también, en general, del desarrollo del expresionismo por la totalidad de Europa y América en nuestro siglo”*⁴

El propio Gilles Deleuze, indagando sobre esta deformación en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, recupera a su vez a Worringer y su relación con el expresionismo cuando afirma, refiriéndose a la línea gótica:

³ Juan de la Encina, *Worringer*, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense S.A., Madrid, 2002, p.104

⁴ Herbert Read, *op. cit.*, p. 220

Worringer encontró la fórmula de esta línea frenética: se trata de una vida, pero una vida más extraña e intensa, una vitalidad no orgánica. Es una abstracción, pero una abstracción expresionista. Se opone entonces a la vida orgánica de la representación clásica, pero también a la línea geométrica de la esencia egipcia... (...) y si esta línea gótica es también animalista, o incluso antropomórfica, no es en el sentido de que encierre formas, sino que conforma trazos, trazos de cuerpo o de rostro, trazos de animalidad o humanidad que le confieren un intenso realismo. Es un realismo de la deformación contra el idealismo de la transformación.”⁵

El idealismo de la transformación al que se refiere Deleuze es la proyección sentimental de Lipps, el arte griego y romano, el clasicismo. El realismo de la deformación correspondería al afán de abstracción y distorsión, al gótico y a toda la sensibilidad expresionista. Expresionista porque, como lo explica Read, fue este movimiento el primero en vislumbrar y ser consciente de esta correspondencia entre lo psicológico y la deformación en relación a su visión del mundo, más allá de la época primitiva, gótica, manierista o cualquier otra.

En Francisco de Goya y Georg Baselitz aparecen los mismos elementos deformantes de los que hablan estos autores y por eso me atrevo a afirmar aquí que estos dos artistas desarrollaron dicha sensibilidad expresionista intuida por Worringer en su afán de abstracción y su *Forma en el gótico*, como lo veremos ahora.

⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1984, p.83

CAPÍTULO III: La sensibilidad expresionista en Francisco de Goya

III. 1 Las primeras distorsiones: *Los caprichos*

Si la abstracción geométrica en el arte egipcio y la distorsión en las formas del arte gótico encarnan, en parte, como dice Worringer, la división entre el mundo interior y exterior y la ansiedad cosmológica, metafísica y teológica de estos pueblos, en el caso de Goya existe también, en un momento dado de su producción, una gran inarmonía y tensiones formales y de contenido, sólo que en su caso relacionadas con la situación histórica y político-social de su país así como con circunstancias personales desfavorables.

Su serie de grabados *Los caprichos* condensa y explica el sentir del artista ante los acontecimientos que empezaba a vivir España hacia finales del siglo XVIII pues en ella surgen por primera vez en el artista español elementos plásticos perturbadores que confirman esta especie de ruptura espiritual o interna de la que tanto habla Worringer. Goya crea esta serie después de la muerte de Carlos III quien, bajo el régimen llamado despotismo ilustrado, había impulsado el proyecto de la Ilustración francesa en España¹. Al subir al poder Carlos IV en 1789, trunca todo el proyecto progresista de su antecesor y, bajo su reinado, se originan varias guerras contra Francia primero, Inglaterra después, que sumergen al país en una gran miseria. Goya publica sus *Caprichos* en 1799, después de que una larga enfermedad lo dejara sordo en 1792, y es en estos grabados, como ya se dijo, donde se revelan más

¹ Como bien se sabe, el ideario de la Ilustración se caracterizó por una fe creciente en la razón humana para reorganizar la sociedad, la creencia en la igualdad de los hombres, la lucha por la libertad y la defensa de una moral laica independiente de la religión. En España, este monarca buscaba una reestructuración económica y social del país por lo que se rodeó de ilustrados españoles de la época junto con quienes impulsó las “reformas borbónicas”, con el propósito de hacer más eficiente la administración del estado. En cuanto a la cuestión religiosa, se intentó la supresión de tradiciones supersticiosas, la petición de limosnas y el golpe más fuerte y polémico fue la expulsión de los jesuitas para restringir su influencia en la educación. Goya, quien después de mucho esfuerzo ya estaba instalado en la corte como diseñador de tapices, simpatizaba fuertemente con todas estas ideas liberales de Carlos III.

marcadamente sus primeras monstruosidades. Empleadas en este estudio al artista español, las palabras de Worringer explicando el fenómeno gótico resultan muy reveladoras y oportunas, y encajan perfectamente con Goya cuando dice:

Todo se vuelve siniestro, fantástico. Detrás de las cosas visibles se asoma su caricatura, detrás de las cosas inanimadas aparece una vida inquietante y fantasmagórica y todo lo real se vuelve grotesco. De esta forma, la necesidad de conocimiento, privada de satisfacción natural, desemboca en una fantasía salvaje²

Los *caprichos* son la reacción inicial del pintor y grabador ante lo que sucede a su alrededor y en ellos, realiza una encarnizada crítica a la España de su tiempo, envuelta en creencias y supersticiones ancestrales; denuncia el absurdo y los excesos de la inquisición que todavía persiste; satiriza a cierto sector de la nobleza con la representación de un asno buscando su árbol genealógico; presenta a brujas, demonios, duendes y fauna diversa para caricaturizar y condenar a la sociedad y las costumbres que lo rodean, producto de la incultura y del retroceso político del país. Pero el grabado de esta serie que más nos acerca al pensamiento del pintor en ese momento es *El sueño de la razón produce monstruos*. Se podría decir que este aguafuerte sintetiza, en la dramática imagen del artista o pensador acechado por bestias con alas, la desolación y desconcierto del propio Goya, que siente a su país cada vez más alejado del proyecto ilustrado y abandonado por la razón, en la cual, como muchos contemporáneos y amigos suyos, había puesto todas sus esperanzas para lograr una transformación nacional. Si la razón pierde su lugar y su autoridad, nos dice esta lámina (y todos los grabados de la serie en general), se empiezan a infiltrar y a aparecer todo tipo de “monstruos”, imaginarios o reales y humanos. Y aquí se puede volver a Worringer como si en una parte de *Abstracción y naturaleza* explicara o describiera el fenómeno que ocurre en el

² Wilhem Worringer, *L'art ...*; op.cit.p 127

Goya de *Los caprichos* y la civilización incipientemente ilustrada a la que pertenece y representa cuando dice:

*Sólo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para la ‘cosa en sí’. Lo que antes había sido instinto es ahora producto del último conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo*³

El sentimiento para la “cosa en sí” de este autor se refiere a la tendencia a la abstracción y a la distorsión que ya analizamos más arriba. Las primeras distorsiones y deformaciones goyescas parecen ser el resultado de este “estira y afloja” entre la fe en la razón, producto del siglo de las luces y las viejas costumbres y creencias derivadas de la ignorancia. Goya se siente, frente a estas dos fuerzas que empiezan a desgarrar a su país, tan perdido y confundido como el hombre descrito por Worringer, pero aquí actúa, más que el instinto, el pensamiento; su voluntad artística se convierte, dadas las circunstancias, en deformidades, espasmos, desproporciones, adefesios.

A partir de *Los Caprichos*, y seguramente a raíz de otros sucesos y cambios en la política de la corte española que afectan a todo el país, se puede observar en la obra del pintor aragonés una paulatina pero contundente transformación tanto en la temática como en los colores utilizados: en los claroscuros, en los trazos, en las proporciones y en la composición. Esta transformación, de nuevo, se va acercando cada vez más a las descripciones que hace Worringer del gótico septentrional como son las deformaciones de los cuerpos, los mundos fantasmagóricos, el desbordamiento malsano de la fantasía, las representaciones de lo

³ Wilhem Worringer, *Abstracción...*, Op.cit., p. 32

grotesco y de lo patético pero la violencia y la expresividad llegan a sus paroxismos con la serie de grabados *Los desastres de la guerra*.

III. 2 La inversión de los cuerpos en Los *Desastres de la guerra*⁴

El motivo más recurrente de la serie *Los desastres de la guerra* es, evidentemente, por la misma temática, el de la muerte. En estos grabados Goya despliega toda su habilidad técnica y su destreza para mostrar, más como cronista y moralista que como artista, las ruinas y catástrofe que provoca la guerra, sobre todo en lo que concierne a la vida humana. Si bien, como ya se dijo, en *Los caprichos* el artista deja fluir libremente toda su fantasía desbocada y esperpéntica como acción y reacción crítica ante las circunstancias políticas del momento, en esta nueva serie de grabados, la muerte como protagonista es bien real y Goya nos la presenta sin tapujos ni disfraces, es decir en toda su crudeza. Lo que en *Los caprichos* aparecía como parodias y sátiras realizadas con una inventiva exaltada producto de su conflicto interno con la sociedad y el poder, se convierte en *Los desastres* en una abierta denuncia, indignada y angustiosa, de la capacidad de crueldad del ser humano.

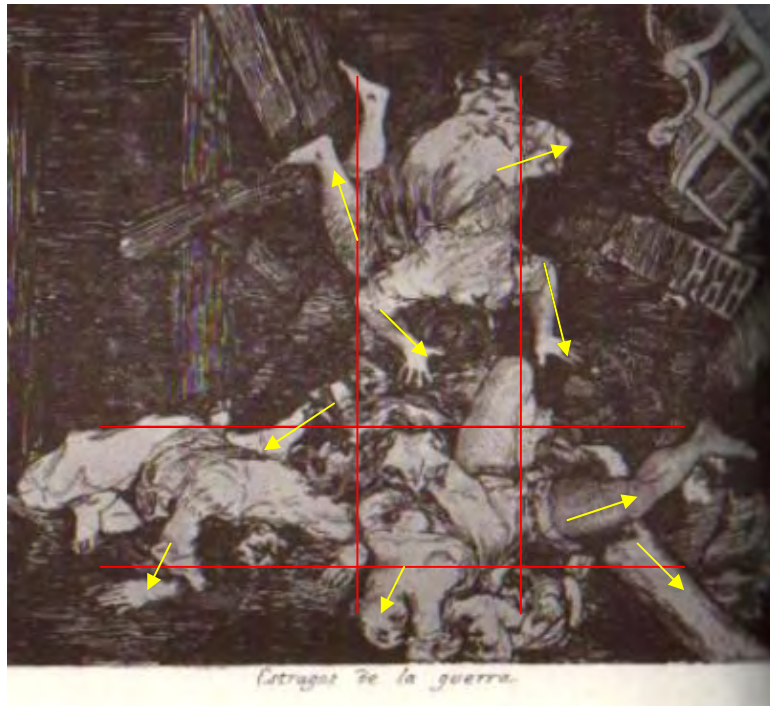
La muerte aparece como personaje principal en 34 de las 83 estampas de la serie y secundariamente casi en la mayoría. Goya la presenta en el acto mismo de matar, en batallas y riñas, en fusilamientos, torturas, linchamientos; o la muestra también ya consumada en campos yermos y anónimos, sembrados de cuerpos exánimes y yertos o en fosas comunes.

⁴ En 1807 las tropas francesas de Napoleón invaden España y se nombra a José Bonaparte, "Pepe botella", rey de este país. La corte española se exilia en Bayona y el ejército francés con soldados norteafricanos invade Madrid. El dos de mayo el pueblo madrileño se levanta en armas contra los franceses y es fuertemente reprimido con los fusilamientos del día siguiente. Estalla la guerra y es a raíz de ésta que Goya crea *Los desastres de la guerra* entre 1810 y 1815. Es casi seguro que su autor presencié varios de los acontecimientos de esta guerra y que además de los horrores físicos que pudo ver, se debatía interiormente entre apoyar a los franceses que pretendían llevar a España un proyecto progresista con el que él estaba de acuerdo, como ya se dijo, o apoyar la valentía de las guerrillas populares que se armaron para defender a España de la invasión.

El título de cada grabado es un escueto comentario del autor que remata con palabras su opinión sobre el contenido de la imagen, la situación y la especie humana en general.

Dentro de todas estas representaciones de la muerte existe una figura que se repite en cinco de las planchas y que va a ser el centro de este análisis de *Los desastres*. Se trata de uno o más cuerpos humanos presentados volteados cabeza abajo, ya sea cayendo -27, *Caridad* (fig. 1); 30 *Estragos de la guerra* (fig. 2)-, ya sea colocados de esa manera por sus torturadores o ejecutores -33, *Qué hai que hacer más* (fig. 3); 39, *Grande hazaña! Con muertos!* (fig. 4)- o bien bajándolos de un carro de muertos -64, *Carretadas al cementerio* (fig. 5)-. La inversión de la figura en todas estas estampas supera la simple imagen literal de una postura diferente o poco común en el cuerpo humano. Es una personificación del desorden y del caos reinantes en tiempos de guerra y llega a alcanzar niveles simbólicos: el hombre, cuyo raciocinio ha alcanzado supuestamente gran altura, es exhibido con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo, en una posición completamente ajena a cualquier naturalidad, ya sea de actividad o de reposo. Esta posición responde, en *Los desastres*, a una violencia ejercida sobre el cuerpo por la tortura, la destrucción, la muerte y en la cual éste pierde ya todo valor y respeto. Creo que una de las grandes denuncias que hace Goya en sus grabados es este ultraje al cuerpo, realizado por el mismo ser humano, y que esta colocación girada o volcada refleja muy bien. En realidad, *Los desastres* hablan sobre todo, como lo comenta Jorge Juanes en *Goya y la modernidad como catástrofe*, de una resistencia que el pintor opone a cualquier tipo de poder impuesto por la fuerza y la violencia, y que acaba afectando y atacando la vida humana: “*El arte resiste por situarse al margen del poder: (...) en la defensa sin cortapisas de la vida afirmativa, de la naturaleza y de las afecciones interexistenciales; en el rechazo de cualquier propuesta empeñada en la degradación instrumental de los cuerpos y de las conciencias*”⁵

⁵ Jorge Juanes, *Goya y la modernidad como catástrofe*, Editorial Itaca, México D.F., 2006, p. 89



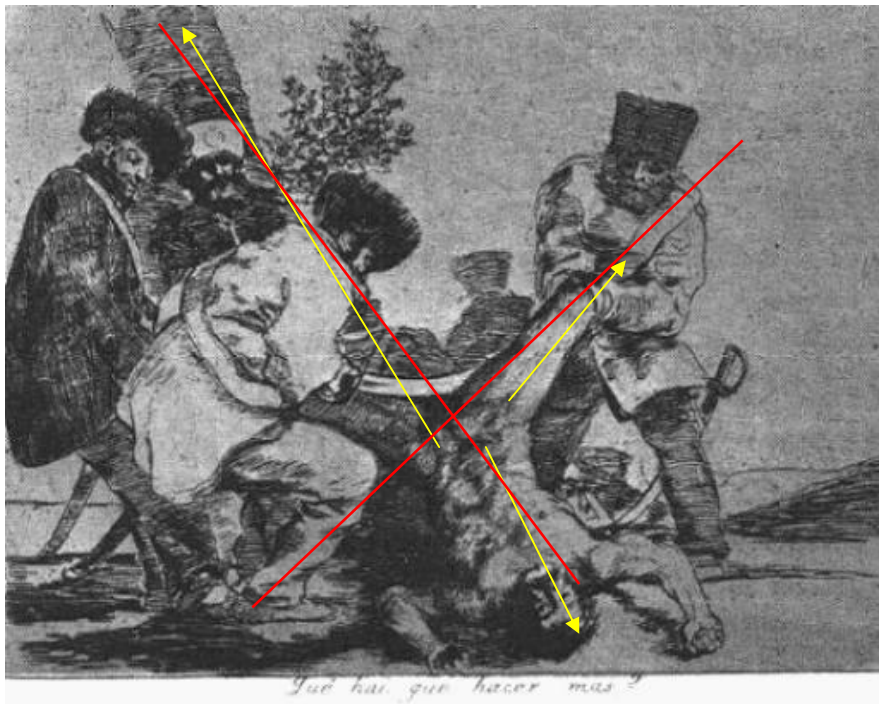
(fig. 2) *Estragos de la guerra*

En 30- *Estragos de la guerra* (fig. 2), lo primero que llama la atención es el contraste de luces y sombras, recurso muy utilizado por Goya a lo largo de la serie. Todo el fondo del grabado es muy oscuro por lo que destacan las figuras de los cuerpos iluminadas subjetivamente. Como lo subraya Valeriano Bozal en su libro *Goya y el gusto moderno*, este tipo de iluminación refuerza mucho la carga expresiva de la imagen y rompe con todo principio naturalista, en una utilización de los claroscuros que podría considerarse ya expresionista. Se trata de un interior cuya estructura principal está determinada por una cruz central invertida formada por diversos cuerpos que se encuentran ya sea cayendo, ya sea yaciendo en el piso de lo que parece ser una casa. Aunque la composición ortogonal pudiera indicar un cierto orden según la teoría de Arnheim y Chordá, lo que prevalece en el grabado es el caos, el desorden, la destrucción causada por la guerra en la vida cotidiana. Los cuerpos, lacerados,

tendidos muertos, agonizantes o derrumbándose desde lo alto, se inscriben en estos ejes vertical-horizontales, pero las extremidades de estos cuerpos los rebasan irradiando fuerzas centrífugas que le otorgan a la imagen todo el vigor y dinamismo que el dramatismo temático requiere. Como en otras láminas, aparece un bebé llorando, casi aplastado y arrastrado al abandono por los momentos de desconcierto que se están viviendo en el interior de esta vivienda. En contraste con la mayor parte de las otras láminas de *Los desastres*, que presentan las masacres en exteriores, este grabado de la serie es el que más explícitamente alude a un espacio doméstico sugerido por las vigas de madera, la silla volcada que aparece arriba a la derecha y por los personajes que parecen ser todos miembros de una familia. Todo en la escena es confusión y muerte y hasta los maderos de la casa desplomándose parecen gritar y denunciar lo que el título de la lámina anuncia: “los estragos de la guerra”. Aquí la devastación no perdona a nada ni a nadie, penetra y vulnera hasta el rincón más íntimo y seguro que puede encarnar el hogar.

La abstracción de Goya en este grabado es a nivel estructural, es decir, que es en la composición donde el artista deconstruye el espacio tradicional de representación, lo revuelve, lo convulsiona. Las mayores distorsiones y abstracciones de las que habla Worringer ocurren aquí en el plano sintáctico, en la forma en que se “distribuyen” los elementos en la superficie bidimensional. El eje central está compuesto por estas mujeres tendidas en el piso o que se derrumban junto con la casa donde se encuentran. Las cabezas están ya en el suelo o se dirigen hacia él, cuerpos boca abajo, derribados; La parte del ser humano que representa la inteligencia, desplomada; ya no es el sueño de la razón sino, tal vez, su muerte. La fuerza de gravedad atrae, elocuentemente, estos cuerpos que ya no se resisten pues la gran inercia de la muerte no se los permite. La vida es movimiento, acción, su contrario es esta pasividad yacente, congelada en gestos últimos de terror. La inversión y vuelco de las figuras aquí es pura expresión de la confusión y la violencia.

Paradójicamente, la imagen contiene mucho dinamismo y agitación debido a las mismas posturas de los personajes y su entrelazamiento, en esta transición entre ser y dejar de ser, como si Goya, testigo presencial y existencial de estos estragos, afirmara de esta manera el valor que él le concede a la vida, manifestándolo convulsamente bajo forma de acusación gráfica.



(fig. 3) *¿Qué hai que hacer más?*

La estructura general de 33 – *¿Qué hai que hacer más?* (fig. 3) está formada por dos diagonales que se cruzan en el punto que Goya busca resaltar más. La primera diagonal cruza la lámina de la parte de arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha y la segunda de la parte derecha -arriba hacia abajo-izquierda. Las líneas oblicuas en direcciones opuestas crean tensión y en esta imagen, esta tensión es muy evidente porque genera tres vectores de fuerzas en diferentes direcciones. La lámina trata de un hombre sostenido de cabeza,

seguramente muerto ya, y al que, entre varios soldados, se está vejando, descuartizando; el cruce de las diagonales antes mencionadas coincide con la entrepierna del hombre que está siendo cortada con un sable y es el punto que más llama nuestra atención. Las fuerzas radiales que emergen de este punto subrayan los salvajes movimientos que se están llevando a cabo y nuestra mirada no halla donde detenerse. La primera diagonal ya mencionada, que parte del árbol y termina en la cabeza del hombre agredido, genera esta dirección hacia abajo que carga la imagen en la parte inferior, como para hacernos descubrir e indignarnos ante la expresión en el rostro y los brazos ya sin fuerza del hombre invertido. Los trazos son nerviosos, entrecortados, crispados y también hay una gran gama de luces y sombras. El título del grabado es contundente, ¿qué acción más violenta se puede hacer ya? ¿Qué más puede hacer el hombre contra el hombre? Después de un siglo que enarbolo la bandera de la razón como un gran logro, en el mundo siguen ocurriendo estas cosas y de nuevo vienen a la mente las palabras de Worringer acerca del gótico pero muy aplicables a esta imagen:

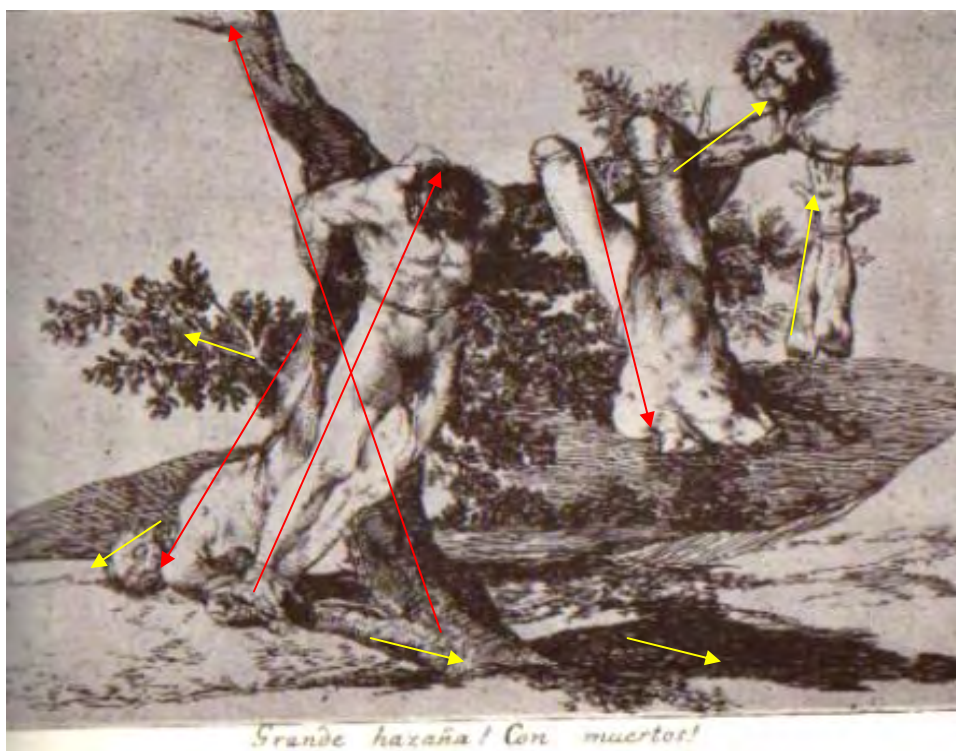
De esta forma, afectado ya de un conocimiento que sin embargo no trae consigo una satisfacción completa, el arte (gótico) se convierte en una oscura búsqueda de ebriedad, en un deseo convulsivo de resolverse, en un éxtasis suprasensual, en un patetismo cuya naturaleza propia es el ser desmedido.⁶

Lo que sabe y conoce Goya no le aporta respuestas sobre el dolor que está presenciando, ni siquiera su antigua confianza en el raciocinio. Todo aquí es desmedido, ebrio, expresionista. En el aspecto formal: las proporciones, las multi-direccionales tensiones de fuerzas, los trazos frenéticos, los vehementes claroscuros, la agresiva composición en cruz que un tronco de árbol parece prolongar hasta el cielo, todo ello enfatizando el contenido: brutalidad, sadismo, injusticia, un patetismo completo. La racionalidad, representada en algún momento

⁶Worringer, *L'art...*, op.cit, pp. 118-119

por la Ilustración francesa y su influencia en el poder, pierde ya todo sentido y coherencia si se trata de imponer como verdad absoluta. Como bien lo explica Jorge Juanes en esta cita:

Tras contemplar cómo Francia – el país que encabeza la igualdad, la libertad y la fraternidad y proclama a los cuatro vientos la fe en la razón y en el progreso – desata en España la destrucción, el hambre y la muerte, el pintor amplía su campo crítico y reconoce que la modernidad institucional carga en sus entrañas una nueva figura de la barbarie cuyo poder destructivo no tiene parangón en la historia y cuya empresa depuradora se encuentra fundada en dogmáticos discursos de saber⁷



(fig. 4) Grande hazaña! Con muertos!

⁷ Jorge Juanes, op.cit. , p. 85

Como eco y resultado de *Qué hai que hacer más?* (fig. 3) está la estampa 39 - *Grande hazaña! Con muertos!* (fig. 4) en la cual se muestran tres cadáveres sostenidos y colgados en un árbol, dos de ellos otra vez con torso o cabeza hacia abajo. Suspendido del árbol con las piernas dobladas, el más impresionante de ellos se encuentra decapitado y cercenado de los brazos, que cuelgan, junto a la cabeza clavada, a lo largo de una rama. Casi todo el peso visual del grabado recae aquí, no sólo por el traumático aspecto del cuerpo mutilado sino por la disposición de los miembros de este cuerpo. Arnheim explica en *El poder del centro*, que en la representación de la figura humana, la cabeza, por sí sola, tiene mucha importancia visual; si, además, como en este caso, aparece separada del cuerpo y en el punto más alto de la composición, este peso visual se vuelve casi un punto autónomo y acapara mucha de la atención del espectador. Intuitivamente, Goya utiliza este recurso para hacer hincapié en lo tremendo de la escena pues lo primero que capta nuestra vista es este cuerpo volteado y en trozos. Al otro lado del árbol, lateralmente y amarrado por las extremidades inferiores, se encuentra el segundo cuerpo invertido que forma una franja diagonal opuesta a la dirección del torso y piernas del hombre decapitado. Casi como continuación de éste, vemos frontalmente al tercer personaje de la macabra representación, atado también al tronco del árbol, alargando la diagonal a través de casi todo el grabado. El árbol al que está sujeto y que es el mismo para los tres, por la dirección de sus raíces y de su crecimiento, dibuja junto con este personaje una especie de aspa. Esta cruz provocada por el tronco y los dos cuerpos contiguos, resulta ser el otro punto de mayor interés de la imagen y la nivela pues funciona como contrapeso del primero ya mencionado. Además, volviendo de nuevo a Arnheim, notaremos que las múltiples direcciones oblicuas y sesgadas en la composición de la estampa le otorgan una gran energía y dinamismo que rayan casi en la inestabilidad, y sin embargo, es equilibrada. Como en varias otras láminas de la serie, sólo que aquí muy marcadamente, el árbol juega un rol importantísimo pues establece los ejes verticales y

horizontales que, como líneas paralelas o divergentes, guían visualmente el tenebroso suceso y funge además como una especie de escenografía central que enmarcara y sostuviera una escalofriante puesta en escena. Los árboles que aparecen en *Los desastres de la guerra* no tienen hojas, se ven casi secos, desolados, talados en ciertas partes y, como dice Valeriano Bozal, son utilizados como arma y utensilio de suplicio y exterminio, como sucede en estos grabados. Para Bozal: *“el árbol tronchado es símbolo de “la vida tronchada”, de los que han muerto o son ejecutados, y a la vez es instrumento de ejecución: horca, garrote, empalamiento, fusilamiento... Nunca la naturaleza pudo ser tan inhóspita y cruel con el ser humano”*⁸

Cabe destacar en este punto que en la época rococó, cuando Goya aún pintaba para la Real Fábrica de Tapices, su manera de representar la naturaleza era muy diferente, con panoramas acogedores y cálidos, árboles muchas veces frondosos y en flor que traslucían la alegría de vivir. Se podría decir que el artista desarrollaba, en la época de Carlos III y del despotismo ilustrado, la tendencia a la proyección sentimental de Lipps. En *Los desastres*, ya no queda nada de ese gozo, y esto parece confirmar, una vez más y en un mismo artista, la teoría de Worringer sobre la afectación que puede tener el mundo exterior en la psique humana y cómo esto transforma totalmente nuestra percepción. Los paisajes devastados y desamparados de estos grabados responden al paisaje interior del autor que está viviendo estos eventos y ambientes. Ante la barbarie, el terror, la ruina y muerte que representa la guerra, Goya experimenta inhóspita y agresivamente hasta a la misma naturaleza, en lo que según Worringer correspondería al afán de abstracción y distorsión. Para Bozal, se trata una vez más de una ruptura de normas y cánones:

Hasta ahora, hasta las estampas de Goya, la naturaleza había sido fuente de placer estético en una de estas dos perspectivas: la de lo pintoresco y la de lo

⁸ Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1994, p.214

*sublime (...) en uno y otro caso, placeres estéticos positivos en que la negatividad o era inexistente o estaba sublimada. A partir de Goya la naturaleza cumple un nuevo papel: es el mundo de la negatividad, factor ella misma de negatividad*⁹

Esta negatividad en Goya no es indicio de locura o debilidad sino que está más que nada adolorido, impresionado, horrorizado. Si antes veía la belleza en la naturaleza, ahora ya no puede. Como diría Claude Roy intentando explicar los claroscuros mentales del autor:

*El enfermo mental no ve ya las cosas como son, no se ve a sí mismo como es. Es presa de sí mismo, presa de su miedo. Goya, aún cuando llega al extremo de la negrura y de la angustia, no está ni enfermo ni demente. Es, primero que nada la firmeza de una mirada igualmente abierta a la belleza y al horror, a la sombra y a la luz.*¹⁰

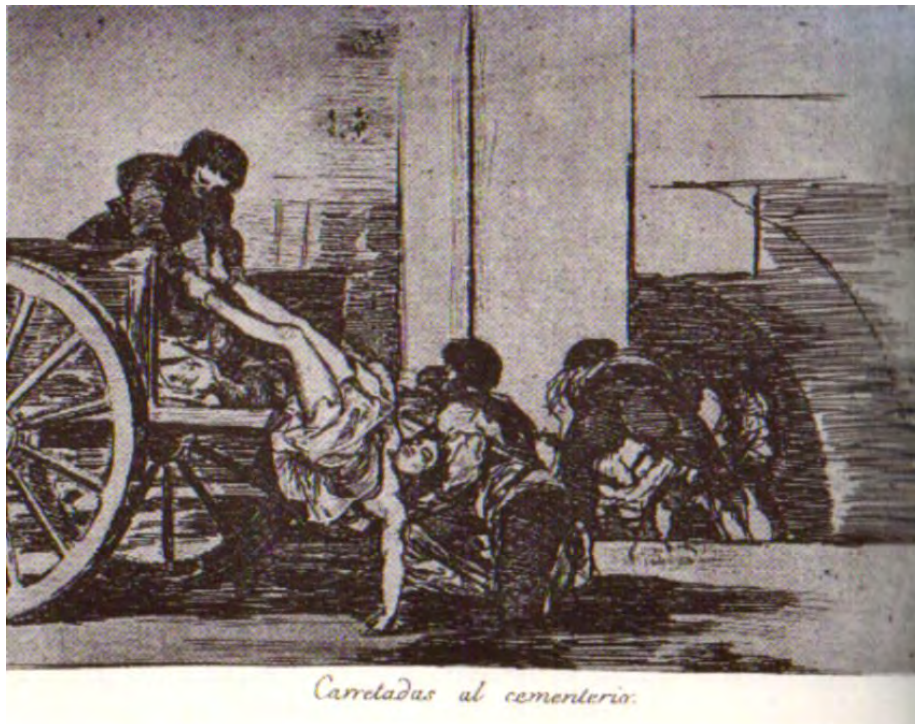


(fig. 1) Caridad

⁹ *Ibíd.* pp. 215-217

¹⁰ Claude Roy et altrs., en Goya, Ed. Hachette, Paris 1964, p.247

Las otras dos estampas que muestran cuerpos volteados son mucho menos brutales pero no por ello menos trágicas. Se trata de *27 Caridad* (fig. 1) y *64 Carretadas al cementerio* (fig.5) y de nuevo estos cuerpos son cadáveres, pero aquí, los personajes vivos muestran otra cara que no es la violencia sino, tal vez, la compasión. En *Caridad* (fig. 1), lo que parece ser una actitud benevolente, que es raro encontrar en *Los desastres*, conduce a las personas en vida a cavar una fosa común para enterrar los restos de los muertos. Estos aparecen desnudos, cabeza abajo y fuertemente iluminados en un primer plano, contrastando otra vez, muy marcadamente, con lo oscuro de la fosa. Forman un marcado diagrama en V que, de alguna manera, dirige toda la composición, y cuyo vértice parece ser estas cabezas inversas que se pierden ya en la oscura fosa. El título es *Caridad* y ya hablé de misericordia, sin embargo, los gestos y conducta de los enterradores podrían también denotar cierta indiferencia y hasta brusquedad, y el título enmascarar una lúgubre ironía goyesca pues estos cuerpos son empujados y tratados casi como costales u otro objeto. El hecho de darles sepultura tal vez no responda más que a razones de salubridad. De cabeza hacia la tumba colectiva, hacía ese sombrío agujero, estos cuerpos recuerdan la caída hacia el infierno de algunas obras de Blake. La desnudez en ellos y en todos los demás *Desastres* muestra, expone, nuestra fragilidad y vulnerabilidad física y ontológica.



(fig. 5) *Carretadas al cementerio*

Quizá en *Carretadas al cementerio* (fig. 5) el cuerpo femenino que entre dos hombres descenden de una carreta sea de los más cuidadosa y delicadamente manejados de la serie. Al estar siendo bajada esta persona del vehículo, por la diferencia de alturas, la postura inclinada cabeza abajo resulta aquí mucho más natural, menos abrupta pues aunque se trate también de un cadáver, el cuerpo no se siente ni forzado ni violentado como en las demás estampas en las que aparece esta misma posición y de las que ya hablé. Goya resalta de nuevo a esta mujer muerta gracias a los contrastes de luces y sombras empleadas subjetivamente que la iluminan enfáticamente y la imagen es trágica, como todas, sin embargo su rostro, ya extinto, es apacible.

Con estos grabados nos podemos hacer una idea bastante clara de la visión que Goya tuvo de la guerra. La serie completa de *Los desastres de la guerra* representa su reacción ante ésta y son su testimonio de lo que vio, vivió, sintió. Se trata de una acusación desgarradora

de lo que la violencia entre los hombres puede llegar a hacer. En los grabados de Goya no hay héroes, y los protagonistas son el dolor, la crueldad, la violencia, el hambre, la muerte. Goya tenía que hacer oír su voz ante lo que veía, no se podía quedar callado y *Los desastres de la guerra* son su juicio, su crítica, su reflexión. Nadie sale librado del ojo crítico del autor, ni los invasores franceses, ni los sometidos o alborotados españoles y lo que pone en tela de juicio es, en todo caso, la naturaleza humana capaz de realizar tales matanzas. En su libro ya citado, Valeriano Bozal plantea la hipótesis de que *Los desastres de la guerra* marcan un paradigma en las representaciones bélicas hechas hasta ese momento ya que, gracias al tipo de composiciones que utiliza, sus trazos entrecortados y nerviosos, sus claroscuros, sus recursos formales y técnicos, sus deformaciones y distorsiones, la presentación de los muertos en primer plano y como horizonte, convierte la guerra en un ejemplo de negatividad absoluta. Sus composiciones se diferencian de las de Jacques Callot (1592-1635), quien también tratara el tema de la guerra en sus *Grandes miserias de la guerra*, pues en el caso de Callot se trata de organizaciones espaciales a partir de planos abiertos donde suceden múltiples acontecimientos y las composiciones del español son acercamientos que acentúan el dramatismo y terror de las escenas. La distinción entre uno y otro artista la marca aquí, sobretodo, este distanciamiento ya que implica, como lo sugiere Juanes, una postura ética:

*Goya apuesta por asumir el horror de cerca, sin tomar distancia, de ahí que los escenarios de la barbarie respondan a rostros, gestos, y actos concretos.(...) Todo esto marca una diferencia notable con la llamada "pintura de historia", que plantea la guerra eufemísticamente, de un modo frío, meramente documental.*¹¹

¹¹ Jorge Juanes, op. cit. p.99

El espacio de *Los desastres de la guerra*, insiste Bozal, “no es sólo el lugar donde acontecen los sucesos diversos, sino que “recorta” las figuras, hace de horizonte expresivo y acentúa el énfasis trágico. El espacio no es este o aquel lugar, sino el “espacio del mundo”. En este sentido, cabe hablar de negatividad absoluta”¹². Estos nuevos paradigmas creados por Goya en sus *Desastres*: “construyen el mundo en el que tienen lugar los acontecimientos, cualesquiera que éstos sean; la violencia y la crueldad como fenómenos radicales, absolutos; la necesidad de lo narrado en cuanto destino al que nadie puede sustraerse.”¹³

Para Goya la violencia es ubicua, y su juicio no perdona a ninguno que la ejerza. Por otro lado, hay que decirlo, si bien Callot denuncia la guerra en sus grabados, también justifica y celebra, como en los epígrafes de *Arcabuzazo* y *La hoguera*, la condena a muerte de soldados irredentos y de infieles¹⁴, en una actitud muy distinta a la del español para quien: “Es la muerte lo que interesa, no aquello en nombre de lo cual se aplica o se sufre. La guerra no tiene nada de heroica, ha quedado reducida a una espantosa carnicería, una cruel matanza.”¹⁵

Bien se sabe que tiempo después Goya realizó otras series de grabados como *Los disparates* o *La tauromaquia* y pintó en La quinta del sordo, después de su segunda gran enfermedad, lo que conocemos como *las pinturas negras*. En toda esta obra su trazo no perdió nada de su vehemencia y pasión y se podría tal vez concluir que, a raíz del primer padecimiento en 1792, su producción cambió completamente de rumbo hacia la

¹² Valeriano Bozal, *Goya y ...*, op.cit., pp.203-204

¹³ *Ibid.*, p. 198

¹⁴ En el nº 12, *Arcabuzazo* dice: quien por obedecer a su mal genio/faltan a su deber, usan de la tiranía/no complacen a la razón más que por la violencia/y cuyas acciones llenas de traiciones/producen en el campo mil desordenes sangrientos/así son castigados y pasados por las armas

En el nº 13, *La hoguera* dice: Estos enemigos del cielo que pecan mil veces/contra los santos decretos y las leyes divinas/se hacen gloria malvadamente de robar y abatir/los templos del verdadero Dios con una mano idólatra/pero como castigo de haberlos quemado/son por fin ellos mismos a las llamas inmolados. En: www.ulg.ac.be/fr/flori/opera/callot/callot_miseres.html

¹⁵ Valeriano Bozal, op. cit., p. 200

expresividad o el expresionismo. Como ya se ha hecho muchas veces, se podría atribuir a estas enfermedades, cuyo diagnóstico aún hoy no resulta muy claro, los giros artísticos del pintor aragonés, o también, como se ha venido haciendo a lo largo de este estudio, explicarlos más como una respuesta psicológica al ambiente y situación socio-política de aquél momento. Puede haber más hipótesis, por supuesto. Sin embargo, creo que el razonamiento más lúcido y que coincide asombrosamente con el pensamiento de Worringer y de Riegl, es el de Claude Roy cuando formula:

El genio de Goya nos envía sin cesar de las referencias de la historia a las motivaciones de la psicología, del destino de un individuo al destino de los pueblos. (...) Ni la enfermedad y sus secuelas, ni la toma de la Bastilla y sus consecuencias determinan completamente a Goya. No está contenido completamente ni en la Historia ni en la enfermedad. Es aquel hombre cuya enfermedad corresponde misteriosamente a la enfermedad de su época, para quien el mal del siglo es también el mal de su carne, que no mira desde un observatorio caer el rayo en el paisaje, sino que es a la vez fulminador y fulminado, testigo del incendio y abrasado por él.¹⁶

¹⁶ Claude Roy, et altrs., op.cit., p. 263

CAPÍTULO IV: El expresionismo en la obra de Georg Baselitz

Si bien las figuras humanas invertidas en Goya no son ni las únicas ni las primeras, varios de los artistas en quienes las encontramos manifiestan muchas veces esta tendencia y sensibilidad expresionista que aquí se ha investigado como son Francis Bacon, William Blake, pero sobretodo Georg Baselitz. Resulta muy interesante relacionar y comparar a Baselitz con Goya tomando como punto de partida esta transposición de cuerpos y formas ya que, aunque las razones para hacerlas son diferentes en cada uno de ellos, se pueden encontrar, sin embargo, otras similitudes expresivas que trascienden lo puramente formal y que atañen justamente todo lo que se ha venido diciendo hasta aquí tanto sobre la teoría de Worringer como sobre el expresionismo.

IV. 1 Las inversiones de las figuras

En una entrevista a Georg Baselitz realizada por Donald Kuspit en 1995, éste recuerda haberle escuchado decir al artista que se consideraba un pintor abstracto, lo cual Baselitz reitera explicando que su fragmentación e inversión de los cuerpos fue siempre una manera de encontrar nuevos efectos de tal índole. No se trata en este trabajo de discutir qué quiere decir exactamente la abstracción en términos artísticos, o de si una imagen calificada como tal tiene que ser o no reconocible en relación a un objeto real. Lo que creo que Baselitz quiere decir en este caso atañe más bien lo que hasta ahora se ha visto aquí con Worringer y Goya y que es este alejamiento más o menos radical de la imitación o del naturalismo. Es otra forma de representar las cosas y los seres, que le da prioridad a una búsqueda de expresión y que la antepone a cualquier realismo imitativo. Desde este punto de vista, Baselitz sí es abstracto. No sólo porque toma distancia con cualquier tipo de semejanza

imitativa sino también porque esta separación implica en él una dramática ruptura con un orden en el cual no cree y el cual pretende alterar. En la misma entrevista y como contestación a la pregunta del entrevistador sobre si Baselitz se identifica con los manieristas, éste responde:

Sí, sin embargo ellos tenían un ideal con el cual identificarse: Miguel Angel y Rafael. Yo no he tenido ni tengo actualmente. Yo nací en un orden y un entorno destruido, en una sociedad destrozada, y no quise restablecer ese orden: ya he visto demasiado del famoso orden. Me ví forzado a cuestionarlo todo, a ser un tanto naive y a comenzar de nuevo. No tengo la sensibilidad, la educación o la filosofía de los manieristas italianos, pero soy un manierista en el sentido de que deformato las cosas. Soy brutal, naive y Gótico.¹

Estas palabras del artista alemán revelan mucho: se adivina un gran desencanto y dejan entrever una intención o voluntad artística rigeliana que inevitablemente nos remiten, de nuevo, a Worringer y a la deformación. Baselitz se refiere al contexto donde nació, en 1938, en una Alemania que se preparaba para la segunda guerra mundial con Hitler en el poder, vivió su primera infancia durante este conflicto bélico y los siguientes años de posguerra y carestía en un país dividido. Es evidente que por todas estas razones, la visión y enfoque del artista sobre el mundo no podían ser muy optimistas. Para Baselitz, una adhesión al orden y a su representación significaría un apego a la realidad tal cual es o un naturalismo con el que no se encuentra para nada de acuerdo. Como él mismo lo plantea, se vio obligado a objetar e impugnar todo y su manera de hacerlo fue a través de la pintura y del arte, con imágenes perturbadoras y directas. El manierismo al que él hace alusión en esta entrevista, se asemeja al desarrollado por Arnold Hauser en su libro *El manierismo. La crisis*

¹ Donal Kuspit, *Donald Kuspit habla con Georg Baselitz*, Entrevista realizada por la revista ARTFORUM en 1995, aparecida en *Georg Baselitz*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1997, p.49

del renacimiento y los orígenes del arte moderno. Aquí, este autor, partiendo a su vez de Max Dvorák, explica la ruptura manierista con el clasicismo renacentista como una búsqueda voluntad de expresión en la cual toda unidad y cohesión en la imagen se pierden. Este antinaturalismo y fragmentación son fruto, según Hauser, de la alienación – en el sentido marxista de la pérdida de la totalidad individual - que siente el artista manierista frente a una sociedad e individuos cada vez más despersonalizados y confundidos debido, entre otras cosas, a la mecanización y a la especialización crecientes de las disciplinas. Todo ello aunado a una existencia cada vez más racionalizada que no daba lugar ya a la magia ni a la mística como explicación de los fenómenos del mundo. Como reacción y como denuncia, el artista manierista, al igual que Baselitz lo haría siglos después, altera la imagen y descompone el espacio de representación pues:

En este mundo el hombre no sólo se siente alienado, no sólo quiere permanecer ajeno a él, sino que quiere también causar la sensación de extrañeza. (...) Los efectos sorprendentes no sólo deben desconcertar e intranquilizar, sino que deben expresar también, que uno es siempre un extraño entre las cosas de este mundo, y nunca puede establecer lazos de contacto con ellas.²

Otra vez nos vienen a la mente todos los postulados de Worringer sobre el medio ambiente y las circunstancias exteriores como factores determinantes de ciertos propósitos y deseos artísticos, así como una actitud rebelde e inconformista ante condiciones de vida desfavorables o incomprensibles. La obra de Baselitz contiene tanto el afán de abstracción de *Abstracción y naturaleza* como las distorsiones de *La forma en el gótico*. Para el alemán esto es muy claro y él es sabedor de su voluntad de forma en el arte, tal vez mucho más que Goya o que los artistas del gótico septentrional. Él entiende perfectamente a donde se

² Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del renacimiento y el origen del arte moderno*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965, p.141

dirige cuando, a mediados de los años sesenta, empieza a explorar y experimentar con figuras fraccionadas y cortadas, hasta llegar a voltearlas completamente de cabeza. Se trataba de romper con las convenciones, de desarticular totalmente el espacio pictórico, de producir caos y, más que nada, de vaciar el motivo de su contenido para centrarse en las meras cuestiones y problemáticas pictóricas. Como en el Goya de *Los desastres* expuesto por Bozal, sólo que aquí, como ya dije, creo que mucho más conscientemente, Baselitz busca destruir paradigmas representativos con la finalidad, siempre, de cuestionar: *“El arte sólo puede tener sentido para la sociedad si muestra un conflicto, (...) Con el tiempo mi trabajo los enriquecerá, como lo debe hacer todo arte, pero primero amenaza la paz de su mente, algo fundamental si su intención es el ser convincente.”*³



(fig. 6) *Obreros forestales*, 1968

³ *Ibíd.*, p. 50

Si tomamos, por ejemplo, su primera obra con el motivo invertido *Obreros forestales* (fig. 6) de 1968, lo primero que captamos es la descomposición integral del plano representativo, su abstracción y hace falta hacer un esfuerzo para lograr reconocer las figuras. Vestidos del color del bosque, aparecen dos hombres junto a un árbol, todo ello en un primer plano. Uno de ellos, el que está al lado del árbol y como sostenido por éste, se encuentra volteado de cabeza sin una explicación que justifique dicha postura. Sus pies hacia arriba parecen estar pisando firmemente algo que no es el suelo. Contrariamente al caso de Goya, no se percibe aquí ninguna violencia ejercida sobre el cuerpo, ningún esfuerzo convulso en la posición en sí o en la figura, sólo una marcada rigidez que parece responder al carácter experimental del asunto. Sin embargo, tampoco se podría afirmar que la pintura es calmada; muy por el contrario, contiene brusquedad en las formas, una gran animación y vehemencia en trazos y pinceladas, mucha energía en la composición que está basada en la verticalidad, líneas y franjas diagonales que la dinamizan, un acercamiento a los motivos que resaltan sus rasgos, su conformación, su complexión así como la textura de la imagen. La rudeza ocurre aquí en el tratamiento más que en el motivo en sí mismo, en oposición a los grabados ya analizados de Goya en los que la brutalidad formal sirve para reforzar la del contenido. La estrategia de Baselitz a partir de este momento, es la de buscar el asunto principal de su obra en la mera forma y en los medios pictóricos, es decir restar, eliminar lo narrativo o anecdótico del cuadro para concentrarse únicamente en su estructura formal, lo que lo conducirá a una expresividad más pura. Esta es la razón principal de sus inversiones: destacar, subrayar los valores plásticos y expresivos; que dichos valores golpeen de lleno la vista y, en un segundo tiempo, tal vez reconocer la forma invertida. Baselitz desafía y juega con nuestros hábitos perceptivos para cuestionarnos sobre cómo y qué vemos y por qué casi siempre buscamos primero un tema o una representación figurativa en las pinturas.

Las otras dos figuras, el segundo hombre que está parado pies en la tierra y el árbol, parecen enmarcar el cuerpo invertido como para centrar la atención en él. En cada uno de los dos hombres aparece una franja sin pintar que los divide a la altura de la cintura y que parece ser parte de esta exploración del pintor sobre la deconstrucción de las imágenes, como se puede ver en varios cuadros anteriores y de esa misma época. Este juego con el espacio pictórico, estas segmentaciones, reafirman la relación ya hecha con el manierismo de Hauser cuando en su *Historia social de la literatura y el arte*, hablando sobre este momento de la historia del arte, pareciera estar describiendo la obra de Baselitz: "*El manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales (...); hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento*"⁴.

El árbol sigue su dirección natural y, como los de Goya, se trata de un árbol que no muestra muchas hojas, se diría que otoñal y que, como en *Grande hazaña, con muertos!* (fig. 4) forma parte de la escenografía de la pintura.

⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Editorial Debate, Madrid 1998, p.422

IV.2 Los árboles

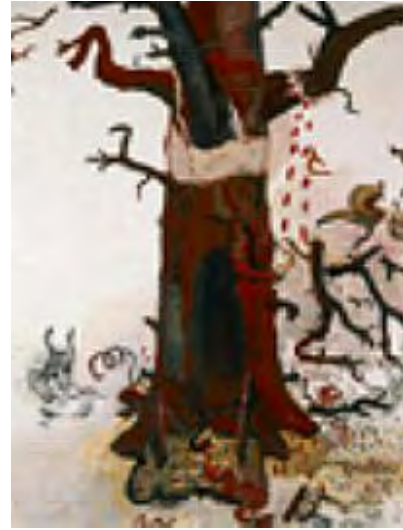


(fig. 7) *El hombre junto al árbol*, 1969

A partir de aquí, Baselitz ya no dejaría de invertir los motivos con esa misma finalidad: centrarse en la expresión de las imágenes, pero es en estas primeras pinturas volteadas donde más relacionará la iconografía del hombre con la del árbol, como si un armazón subyacente a ambos los asociara o mimetizara, como se puede ver también en el cuadro de 1969 *Hombre junto al árbol* (fig. 7). En él es difícil disociar dónde termina el hombre y dónde empieza el árbol, como si el follaje de éste fuera una continuación del cuerpo de aquél o su sombra. Baselitz selecciona muy adecuadamente los colores para enfatizar esta especie de fusión, de simbiosis, entre estos dos seres vivos. Ramas y raíces en el árbol, brazos y pies en el hombre, tronco en uno, torso en el otro, esta simetría y semejanza las intuye ya Goya en sus *Desastres* y Baselitz las desarrolla magistralmente en algunas de sus obras.



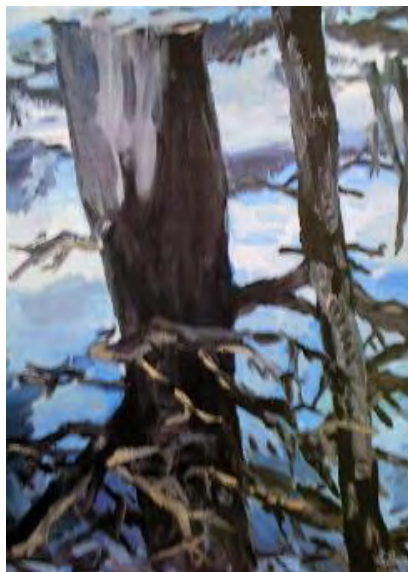
(fig. 8) *El árbol I*, 1965-66



(fig. 9) *El árbol II*, 1965-66

Los árboles en Baselitz, y este es otro punto en común con el español de *Los desastres*, reaparecen en varios cuadros y muchas veces también, con roles muy importantes. Ya en *El árbol I* de 1965-66 (fig. 8), éste es el personaje principal y lo vemos humanizado pues algunas ramas, cual brazos, están rotas o cortadas y sangran dramáticamente. En el suelo, junto a las raíces, aparece el arma del crimen, un puñal enterrado; o, en *El árbol II* (fig. 9) de la misma época y como si se tratara de un díptico con el anterior, éste aparece vendado y derramando también gotas de savia roja. El árbol es la víctima y creo que en estas imágenes se puede relacionar mucho más a Baselitz con algunos grabados de *Los desastres*, aquellos que Valeriano Bozal -en la cita más arriba-, los interpreta simbólicamente como la vida truncada, segada. Tanto los árboles del español como los del alemán, están identificados de alguna manera con el ser humano, como espejos trágicos de éste, amputados en ambos artistas, desolados y por momentos amenazantes en Goya, sangrantes en Baselitz. Y esta interpretación y personificación dolorosa y cruda de la naturaleza por parte de ambos artistas parece responder, una vez más, a Worringer cuando

explica el divorcio entre el hombre y el mundo exterior así como traduce su angustia: “*El instinto primordial del hombre no es la devoción a las cosas del mundo; es el terror. No el terror físico, sino un terror del espíritu. Una especie de agorafobia espiritual frente a la abigarrada anarquía y caprichosidad del mundo de los fenómenos.*”⁵ Sus árboles muestran este instinto primordial, pues en ellos fijan, imprimen su propia ansiedad y horror ante los sucesos y el mundo que los rodea; su humanización o antropomorfización metafórica nos habla de la misma fragilidad humana pero creo que en el caso de Baselitz también de algo mucho más contemporáneo como puede ser el daño que el hombre le infringe a la naturaleza. En cualquier caso, sea la naturaleza hostil como en Goya o sea el hombre el agresor como en Baselitz, se trata de esta escisión entre el mundo interior y el medio ambiente.



(fig. 10) *El bosque cabeza abajo, 1969*

⁵ Wilhem Worringer, *Abstracción...*, op.cit., ., p. 131

Por otro lado, tal vez por su sempiterna posición en vertical que al parecer atrae al artista, el tema de los árboles reaparece durante épocas diferentes en Baselitz y puede que sea, después de la figura humana, el más recurrente del pintor. A partir de sus primeras inversiones, los árboles ya no se presentan más como símbolos o metáforas del tipo que ya comentamos, seguramente por este deseo de su autor de eliminar lo más posible el contenido o narración en la imagen. Sin embargo y de acuerdo a su propósito, ganan en expresividad. Si primero se les veía sangrando y vendados, después como parte de un conjunto con humanos en sus iniciales figuras volteadas, ya para *El bosque cabeza abajo* de 1969 (fig. 10), los árboles ganan protagonismo; sus troncos y ramificaciones, en un trasfondo nevado, todo ello invertido, le otorgan a este cuadro gran presencia plástica e intensa fuerza formal. Baselitz abstrae la representación y logra su cometido pues, al no reconocerla de entrada, en lo primero en lo que nos fijamos es en los valores pictóricos, en la expresión. Junto con los colores fríos, este bosque invernal, con tronco y ramas volteados, nos hace vivir una experiencia visual diferente en la cual, en un principio, nada es lo que parece o más bien, captamos lo representado después de habernos fijado en otras características que tal vez consideraríamos secundarias pero que para Baselitz son las esenciales.

Me gustaría comentar también aquí, concerniendo a esta equiparación que he venido haciendo entre Goya, Baselitz y el expresionismo, sobre el recurso, utilizado por ambos, del acercamiento del motivo al primer plano. Es muy notorio en *Estragos de la guerra* (fig. 2), *Qué hai que hacer más?* (fig. 3) y *Gran hazaña, con muertos!* (fig. 4) y en muchos otros *Desastres* como se dijo antes, así como en todos los cuadros de Baselitz tratados hasta ahora aquí y me pregunto qué tanto el español, cuando aproximaba de esta manera las figuras, no intentaba también, como Baselitz, descartar, despejar de posibles distracciones el impacto y la fuerza de sus temas principales y su manera de tratarlos. Para Juanes, de

nuevo, esto es bien claro en Goya cuando dice: “Goya demuele simulacros y deja que el acontecimiento signado por la crueldad y por la muerte dicte las formas. (...) Lo que al de Fuentedetodos le importa es lograr imágenes que se impongan por sí mismas, gracias a su fuerza trágico-expresiva.”⁶

Las inversiones de las figuras en ambos artistas, así como estos acercamientos nos confrontan, de alguna manera, con un mundo al revés, con una alteración perpetrada sobre todo al cuerpo, que nos incomoda ya sea en relación a nuestra percepción, es decir en lo formal, ya sea concerniendo, por su significado, nuestro sentido ético. Los dos, Baselitz y Goya, explotan al máximo estas posiciones para lograr sus cometidos: como un medio expresivo para impactar nuestra visión y nuestra conciencia.

IV.3 *El coro de Die Brücke*: un homenaje al expresionismo



(fig. 11) *El coro de Die Brücke*, 1983

⁶ Jorge Juanes, Op.cit. pp 98-99

Tal vez fue por azar o tal vez no pero al principio de la década de los ochenta, a cien años del nacimiento de Kichner, Baselitz pinta dos monumentales cuadros, *Cena en Dresde* y *El coro de Die Brücke* (fig. 11) que se refieren directamente, como su título lo indica, al grupo expresionista *Die Brücke* de Dresde. Se trata, evidentemente, de un homenaje a dicho grupo en los cuales Baselitz presenta, muy a su manera, a varios de sus integrantes vueltos de cabeza. Me concentraré en este espacio en el segundo de los cuadros, *El coro de Die Brücke* (fig. 11) en el que aparecen representados cuatro personajes, tres de ellos invertidos y uno no y que según nos dice Andreas Franzke en su libro sobre Baselitz, se trata de Edvard Munch. No importa tanto aquí quien se parece a quien o cual personaje corresponde a Kichner, Schmidt-Rottluff, Heckel y etc. sino el hecho de la pintura en sí y a quienes hace alusión, es decir a uno de los precursores del expresionismo europeo, el noruego Edvard Munch, así como a uno de los grupos más representativos del expresionismo alemán de principios del siglo XX. Con una paleta marcadamente viva, saturada y de colores puros y luminosos está trabajada la mitad izquierda del cuadro en la cual aparecen dos de los personajes invertidos en amarillos, azules verdosos y naranjas cuando en la otra mitad, en tonos mucho más oscuros, casi negros, le siguen los otros dos seres humanos de la imagen. Una línea horizontal ondulada atraviesa todo el lienzo contraponiéndose a la verticalidad de los personajes y es una especie de alambre de púas que remite a un encierro, a una barrera, a un límite infranqueable, como si, agresivamente, todos estuvieran retenidos en ese espacio. El conjunto es intencionalmente enmarañado, con fuertes cargas emocionales traducidas en pinceladas toscas y resolución brusca y primitiva, y sin embargo, lleva un orden y denota un ritmo. Los personajes, tal vez aludiendo al título, están con la boca abierta como cantando en coro; o, si nos remitimos al *Grito* de Munch al cual muy claramente hace referencia, estos gestos podrían estar citándolo, imitándolo. No se sabe muy bien si se trata de un canto o de un alarido, tal vez ambos. Por esa misma época

Baselitz hizo otras obras con formas y títulos que apuntan hacia el noruego como *La cabeza de Edvard* u *hombre en azul* en lo que parece ser un tributo al pintor. Sucede con la cabeza que aparece sola y al derecho en *El coro de Die Brücke* (fig. 11) lo mismo que ya se comentó en *Grande hazaña, con muertos!* (fig. 4) y que es este peso visual autónomo que Arnheim explica en *El poder del centro*, pero en el cuadro de Baselitz no está decapitada, se encuentra viva y tal vez el contorno de las figuras a su alrededor formen su torso. Aún así, esta cabeza es una fuente de tensión que interrumpe, como contrapunto, un cierto ritmo que forman las otras tres cabezas alineadas y genera una especie de inarmonía controlada, que para Baselitz muchas veces es necesaria: *“La armonía está hecha de tensión. Para crear armonía hacen falta diversos elementos. Y cuando se colocan estos elementos en una relación feliz, la armonía aparece. Pero el camino para conseguirla es, y no puede ser de otra manera, sólo accesible pasando por la inarmonía.”*⁷

En estos cuadros en particular, como nos lo hace notar Andreas Franzke, los cuerpos nos remiten, por la huella de la herramienta, por la brutalidad de la factura, por la indeterminación de las formas y la insistencia en el proceso de elaboración, a las esculturas que Baselitz empieza a crear por esos mismos años. Franzke explica estas características del artista como una aproximación a patrones de belleza nórdicos, en oposición a cualquier pretensión estética o de estilo que corresponderían más al arte del mediterráneo. Y no se puede evitar aquí, una vez más, al nombrar el arte o espíritu nórdico, recordar a Worringer cuando apuntaba:

Aquí, (en el norte) no existe la quietud; aquí quiere hablar una interna necesidad de expresión que existe a pesar de la inarmonía, o, mejor, que es precisamente intensificada por la inarmonía. (...) En esta maraña de líneas se expresa sin lugar a dudas una vida inquieta. Claro está que esa inquietud, esa búsqueda febril,

⁷ Donal Kuspit, op. cit. p.49

*carece de una vida orgánica que suavemente nos haga participar de su propia movilidad, pero sí tiene vida, una vida impetuosa, violenta y llena de precipitación, que nos obliga a seguir sus movimientos sin que por ello sintamos felicidad. Se trata, pues, de un movimiento intensificado, de una expresividad intensificada, sobre una base inorgánica (...)*⁸

Sobre esto mismo, no podemos olvidar tampoco que Baselitz es un gran admirador de Antonin Artaud, al que empieza a leer en los años sesenta y de quien realiza varios retratos. Es como si Baselitz trasladara la teoría del *Teatro y su doble* a la dimensión pictórica y aplicara en su obra las propuestas del escritor sobre el cuerpo en el escenario y sobre el lenguaje. Artaud sugiere recuperar el gesto en la corporalidad, como comportamiento en sí mismo, así como la fuerza enunciativa de la palabra, es decir considerar, más allá de su sentido, su sonoridad, su entonación, su intensidad, sus matices. Apreciar el significante como significante puro, como acontecimiento, en toda su expresividad y no como vehículo del significado. A fin de cuentas, como ya se vio, es exactamente esto lo que busca el alemán, en términos de expresión, cuando voltea sus imágenes: prescindir de la narración y de la anécdota para centrarse en la mera gestualidad, en la materia, en los procedimientos.

⁸ Wilhem Worringer, *l'art...*, op.cit., p.112-113

Conclusiones

Con el cuadro-homenaje *El coro de Die Brücke* aspiro a cerrar circularmente este trabajo. Baselitz, de alguna forma, con este tipo de homenajes a Munch y a *Die Brücke*, está también reconociendo su deuda a los primeros expresionistas considerados como tales en Europa a la vez que está identificando su genealogía. Ahora bien, se trate del espíritu del norte como es su caso o de la guerra o situación política difícil, como en el caso de Goya -y del propio Baselitz-, el hecho es que ambos artistas, con una distancia de tiempo considerable y en geografías diferentes, están reaccionando en su obra a un entorno, un ambiente, unas circunstancias que los angustia y los lleva a lo que Wilhem Worringer llama “paroxismos psíquicos”, y cuyo resultado plástico y formal es este afán de abstracción y distorsión, mismo que aquí y en otros espacios se ha dado por llamar sensibilidad expresionista. Estados afectivos histéricos, paroxismos psíquicos, embotamiento, agorafobia espiritual, todos estos términos utilizados por Worringer se refieren a estados mentales que determinan ciertas tendencias formales que reencontramos en Goya y en Baselitz. Setenta años después de los textos de Worringer, en otro capítulo del libro arriba nombrado, Deleuze hace una analogía entre este tipo de representación o figuración deformante y la histeria, considerándola como una “clínica estética”, independiente de todo psicoanálisis o psiquiatría. A lo que el filósofo francés se refiere, es a este tipo de figuración que en sus trazos, ritmos, nerviosidad, convulsión, movimientos violentos, asemejan los síntomas de tal patología. Deleuze se sirve de este llamémosle “diagnóstico formal” así como de Worringer para analizar y comentar la obra de Francis Bacon, que es el punto central de su libro; sin embargo sugiere a todo lo largo del mismo que cuando en el arte existen deformaciones en los cuerpos representados, y éstas corresponden a “convulsiones desordenadas”, son consecuencia de un particular estado psicológico del artista que hace que se “histericen” las

formas. Para él: “Con la pintura, la histeria se vuelve arte. O más bien, con el pintor, la histeria se vuelve pintura. (...) El horror de la vida se vuelve vida muy pura e intensa. (...) Es el pesimismo cerebral lo que la pintura transmuta en optimismo nervioso.”¹ Esta histeria que se vuelve arte (o la histeria de la forma) es equivalente al afán de abstracción y deformación producto de la angustia de la que habla el historiador alemán. Lo que Worringer sugiere en *Abstracción y naturaleza* y *La forma en el gótico*, Herbert Read lo confirma desligándolo y descontextualizándolo de la historia de los estilos; Gilles Deleuze, años después, retoma, actualiza y convierte esta deformación gótica worringerana en lo que él llama una “histerización” de la forma artística. Se llame afán de abstracción y distorsión, línea expresionista o forma histerizada, todos estos autores se refieren a lo mismo y lo encontramos en los esperpentos de *Los caprichos*, en los desgarramientos formales y de contenido de *Los desastres de la guerra*, en sus cuerpos convulsionados y contracturados, en sus marcados claroscuros, en sus trazos quebrados y nerviosos, en sus composiciones dinámicas y desequilibrantes, en sus angulosas líneas. De igual manera que en Baselitz, en la huella que deja la herramienta en el lienzo o en la madera, en la fractura de la composición, en la brusquedad de las pinceladas, en la saturación de los colores, en lo primitivo y poderoso de sus trazos, en los alterados ritmos de sus figuraciones. Todo ello nos habla, como lo dice Deleuze, de una intensidad vital, de un realismo de la deformación, que no es más que un violento latido o pulso de vida que se escucha en la obra de estos artistas como reacción interior ante una realidad o un mundo no muy esperanzadores. Esta intensidad, esta vitalidad y tensión, también busca explicarla el filósofo en el fenómeno de la sensación y particularmente en relación a la caída del cuerpo, cuestión muy aplicable en los casos de Goya y Baselitz aquí estudiados. En el mismo libro, Deleuze, analizando los trípticos de Bacon, habla de la caída en la representación como detonante de la sensación.

¹ *Ibíd.* P. 37

Trato de explicar: el filósofo habla de la sensación que produce la caída como diferencia de nivel, como paso de un nivel a otro, sólo que este paso, nos dice, sólo se puede dar y sentir como descenso, como caída. En sus palabras:

Toda tensión se experimenta en una caída. Kant despejó el principio de intensidad cuando la definió como un tamaño aprehendido en el instante: concluyó que la pluralidad contenida en este tamaño no podía ser representada más que por su acercamiento a la negación = 0 al cubo. Desde entonces, aún cuando la sensación tienda a un nivel superior o más alto, no puede hacérselo sentir o experimentar más que por la aproximación a cero de este nivel superior, es decir, por una caída. Cual sea la sensación, su realidad intensiva es la de un descenso en profundidad más o menos "grande" y no de un ascenso. La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su "clinamen".²

Cualquier tensión de fuerzas, cualquier transición de un nivel a otro, se vive en la sensación corporal como descenso, como caída porque sólo puede partir, de manera vivencial, del punto cero, esté la figura arriba o abajo. En los grabados de Goya aquí expuestos esto es muy evidente, todas sus figuras inversas están, ya sea cayendo, descendiendo o derribadas. Deleuze dice que esta posición no debe responder necesariamente a un símbolo del horror sin embargo, en Goya, el contexto bélico es fundamental en sus representaciones de las inversiones y caídas. La sensación de descenso en estos grabados es impactante, caemos junto con estos cuerpos que personifican, como ya se dijo, un mundo vuelto de cabeza por la guerra, un caos irreversible, la caída del hombre por el hombre, de la razón en el hombre. Paradójicamente, como el filósofo también lo explica, estas caídas son también o por lo mismo, ritmos activos en las representaciones pues despiertan esta sensación en su realidad más intensa. De nuevo se confirma esta idea ya esbozada sobre Goya, como si

² Deleuze, *Op.cit.*,... pp.54-55

éste, instintivamente, a través de este tipo de imágenes dinámicas en un contexto terrible, afirmara su apego a la vida: “*La caída es lo más vivo que hay en la sensación, en donde la sensación se experimenta como viviente.*”³

En cuanto a Baselitz, sus inversiones no son propiamente caídas en toda la intencionalidad de Goya. Sin embargo, su motivación sí tiene que ver también con la sensación de la que habla Deleuze. Baselitz es, también como ya se dijo, más conciente de lo que busca con sus figuras de cabeza: acentuar los valores pictóricos, la expresividad y gestualidad, centrarse en la pura sensación visual. La inversión en él es un medio para lograr esto. No son caídas pero los niveles de las alturas a los que estamos acostumbrados están, voluntariamente, invertidos, al revés, y esto nos provoca, de la misma manera que en Goya, una gran tensión activa en nuestra percepción. Así, las figuras invertidas -ya sean como reforzamiento de un contenido trágico, la caída presentada en su patetismo físico y metafórico en *Los desastres de la guerra* o como una estrategia formal para enfatizar la plástica en Baselitz-, sirven a ambos artistas para exaltar la inarmonía, la inquietud, la intensa actividad vital en estas obras. Esta vitalidad en la figuración, es la misma que analizan Worringer, Read y Deleuze y se expresa en el arte gótico, en la vanguardia expresionista, en Chaïm Soutine, Oskar Kokoschka, José Clemente Orozco, Francis Bacon y muchos otros artistas que traducen de esta forma su angustia.

En todo caso, sucede en Goya y Baselitz, aunque, por supuesto, de diferente manera en cada uno de ellos, lo que Walter Benjamin llamó en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* una “politización de la estética”, en el entendimiento de que para estos dos creadores - y creo que para la tendencia expresionista en general-, el arte, a la vez que expresa formalmente su ansiedad, se convierte también en un medio para conmocionar,

³ *Ibíd.* p.54

condenar, cuestionar éticamente una realidad exterior turbulenta, dolorosa o violenta. Tanto en Goya como en Baselitz, la sensibilidad artística se empata con la humana.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADRIANI, GÖTZ, *Georg Baselitz*, Américo arte editores, Milán 1998
- ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, *El enigma Goya: la personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1999
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid 1994
- _____, *El poder del centro*, Alianza Forma, Madrid 1998
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Retórica Ediciones, Buenos Aires 2002
- BENJAMIN, Walter "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989
- BERGERON, Louis y otros, *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, Siglo XXI editores, México 2003
- BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Alianza Forma, Madrid 1994
- CHORDÁ, Frederic, *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, Barcelona 2004
- DALHEM, Franz et Pickshaus, Moritz, *Georg Baselitz*, Ed. Benedikt Taschen, Köln, 1990
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la différence, Paris, 1984
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 2000
- DOMENECH RIBOT, Martín, *Goya*, Susaeta ediciones, Madrid, 2000
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Ed. G.Gili, Barcelona 1990
- ENCINA de la, Juan, *Worringer*, Facultad de Filosofía, Universidad complutense. Madrid 2002
- FORMAGGIO, Dino, *Goya*, Editorial Hermes, México, 1960
- FRANZE, Andreas, *Georg Baselitz*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1988
- GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Goya y su España*, Alianza Editorial, Madrid
- GUDIOL, José, *Goya*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1985
- HAFTMANN, Werner, *Painting in the Twentieth Century*, Frederick A. Praeger, publishers, New York 1960
- HAGEN, Rose- Marie y Rainer, *Francisco de Goya*, Editorial Taschen, Colonia, 2003
- HAUSER, Arnold, *El manierismo. La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1965
- _____, *Historia social de la literatura y el arte*, Editorial Debate, Madrid, 1998
- HOFER, Philip, *The Disasters of War*, Dover publications, New York, 1967
- _____, *Los Caprichos*, Dover publications, New York, 1969

- HOWLETT, Jana and MENGHAM Rod ed., *The violent muse. Violence and the artistic imagination in Europe, 1910-1939*, Manchester University Press, Manchester, 1994
- JUANES, Jorge, *Goya y la modernidad como catástrofe*, Editorial Ítaca, México D.F., 2006
- LIPPS, Theodor, *Los fundamentos de la estética*, D.J. Jorno, Madrid 1923
- LOSADA, Basilio, *Goya*, Veron editor, Barcelona 1975
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, Madrid 1997
- READ, Herbert, *Historia de la pintura moderna*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988
- RIEGL, Alois, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gili, c. Barcelona, 1980
- _____, *El arte industrial tardorromano*, La balsa de la Medusa, Ed.Visor, Madrid 1992
- ROY, Claude, et altrs., en *Goya*, Ed. Hachette, Paris, 1964
- SOLAZ-FRASQUET, Lucía, *la sensibilidad expresionista* en: © Lucía Solaz Frasquet 2004 *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/expresio.html>
- WORRINGER, Wilhem, *Abstracción y naturaleza*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México 1975
- _____, *L´art gothique*, Éditions Gallimard, Paris 1967
- _____, *El arte y sus interrogantes*, Ed. Nueva visión, buenos Aires 1959